

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del
3 de abril de 1981



LA ERA DE LA DEGENERACIÓN.

UN ESTUDIO FISIOLÓGICO DE LOS ESPACIOS DE ÉMILE ZOLA

TESIS

para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

INGRID SÁNCHEZ TÉLLEZ

Directora

Dra. Selma Rodal Linares

Lectores

Joseba Buj Corrales

Roberto Cruz Arzabal

Ciudad de México

2022

La era de la degeneración. Un estudio fisiológico de los espacios de Émile Zola

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

Primera parte

LA ERA DE LA DEGENERACIÓN. PROGRESO CIENTÍFICO Y ENFERMEDAD SOCIAL EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX

Capítulo 1. Medicina y literatura: el Siglo de Oro de la fisiología literaria

- 1.1. La aparición de la fisiología médica
- 1.2. La medicina y la ciencia como artefactos literarios
- 1.3. La fisiología en el ciclo *Les Rougon Macquart*

Capítulo 2. La degeneración como metáfora absoluta

- 2.1. El método metaforológico
- 2.2. La construcción de la metáfora de la *dégénérescence*
- 2.3. Las metáforas degenerativas en la obra de Émile Zola

SEGUNDA PARTE

LAS METÁFORAS ESPACIALES EN LA FRANCIA DEL SIGLO XIX. LA GEOGRAFÍA LITERARIA EN *LES ROUGON-MACQUART*

Capítulo 3. La novelación cartográfica

- 3.1. El espacio organismo

3.2. La cartografía familiar: el árbol genealógico

3.3. La cartografía literaria: el mapa

Capítulo 4. Topografías médicas: el tejido de París

4.1. La metaforización del espacio interior

4.2. La estética cartográfica. El cuerpo humano como máquina

Capítulo 5. París: la ciudad y sus espacios de consumo

5.1. La ciudad novelada

5.2. La ciudad respira: los jardines urbanos

5.3. La ciudad digiere: los mercados

5.4. La ciudad excreta: los almacenes comerciales

Capítulo 6. La Nación: la provincia y sus espacios de producción

6.1. La provincia narrada

6.2. Los huesos de la Nación: las vías ferroviarias

6.3. Las venas de la nación: la mina

Conclusión

Bibliografía

AGRADECIMIENTOS

Les ruego me disculpen por la amplia lista de agradecimientos. No quiero olvidar a nadie, así que llevo años escribiendo nombres para el momento oportuno. Repartir lo que creo conveniente. Agradezco, primeramente, a mi directora, la doctora Selma Rodal Linares, por su apoyo incondicional, sus aportaciones y consejos que acompañaron mi proceso de investigación y escritura. Además de ser mi asesora, fue una gran amiga y guía intelectual. Agradezco al doctor Joseba Buj por aquellas lecturas y cursos que marcaron mi formación, por su sincera amistad y su apoyo incondicional. Al doctor Roberto Cruz Arzabal le agradezco gran parte de lo que soy como estudiante. Siempre comprometido con la docencia, me enseñó a leer textos críticos, a interpretar y a argumentar. Siempre estaré agradecida por la paciencia y el tiempo que le dedicó a mi formación. Agradezco el apoyo y las lecturas complementarias del doctor Andreas Ilg y del doctor Juan Alcántara Pohls. Agradezco la gestión y el apoyo de la doctora Alethia Alfonso García. Agradezco a mi profesora y amiga, María Antonieta de la Rosa Sánchez por tantos años de paciencia y formación en el francés. Agradezco a esos profesores que, llegada a una cierta edad, olvidamos mencionar, pero que fueron importantes para el desarrollo académico: mis profesores de la licenciatura, la doctora Rita Holmbaek Rasmussen, quien siempre creyó en mí. Al doctor Juan Antonio Rosado, quien me enseñó todo lo que sé sobre literatura. Al profesor Jorge Lujan por sus grandes técnicas docentes. A mis profesores, amigos y mentores Ricardo Bernal y Doris Camarena. Gracias por tantos años de cariño. A mi gran amigo y profesor Alfredo Rodríguez López-Vázquez le agradezco el apoyo, la hospitalidad y las gratas atenciones que siempre ha tenido para mí. Al profesor que me motivó a estudiar literatura, Omar Hahnemann Sánchez Hertz.

Agradezco a mis amigos, por estar siempre atentos y presentes, aun cuando en estos años de escritura de tesis olvidé cumpleaños, salidas y marcar de vez en cuando.

Especialmente agradezco a mis “gordas” amadas: Carolina Gutiérrez Cerecero y Magdalena López Hernández por su paciencia y amor. Por la amistad de tantos años, agradezco a Perla Fiesco (“Perlita”), Cristina Somohano Ríos (“Cris”), Jessica Tamara Hernández, Juan Guzmán Gasso (“Manguis”), Diego Guagnelli (“Sables”), Natalia González (“Miss Naty”), Andrea Grizel García Ávila (“Boli”) y Margie Haber Mustri (“La doña”). A los nuevos amigos chilenos Elixabete Ansa y Óscar Cabezas por su amistad, apoyo y los libros que siempre me prestaron. A Daniela Lagos, por su sinceridad y sus consejos. A Francisco Daniel Orellana por los términos médicos que incorporé a la tesis. A Lorena Amaro, Diego Zúñiga y Felipe Antonio Gálvez Sánchez por los buenos ratos, las charlas y los paseos.

Agradezco a mi familia, motor de mi vida, por el cariño, el apoyo y los ánimos que me han dado para seguir estudiando. Por más extensa que sea la lista, es mi deseo que se conozcan los nombres y apellidos de todos mis tíos, tías, primos y primas que me han acompañado: Pilar Téllez Aréyzaga, Everardo Téllez Aréyzaga, María Elena de la Vega Madrigal, José Téllez Aréyzaga, Sujey Garmendia Vázquez, Jacqueline Mendizábal Ledesma, Diana Hernández Acuña, Francisco Javier Álvarez Solís, Francisco Solís Luna, Humberto Solís Pérez, Maribel Ham, Blanca del Pilar Téllez Aréyzaga, Everardo Téllez de la Vega, Lizette Téllez de la Vega, Diana Téllez Hernández, Jesús Téllez Hernández, Brandon Aréyzaga Mendizábal, Derek Aréyzaga Mendizábal, Fernando Téllez Garmendia, Rodrigo Téllez Garmendia.

Agradezco a mi querida y dulce abuelita, Blanca Aréyzaga Osante, por su amor, su compañía, sus consejos y comida reconfortante. Agradezco a mi hermano Daniel Sánchez Téllez, por ser mi camarada y cómplice en todo. Especialmente, agradezco a mis padres, Blanca Téllez Aréyzaga y Juan José Sánchez Castañeda por su amor, apoyo y entrega. Gracias por ser confidentes, padres, guías. Gracias por no abandonarme nunca y escucharme

siempre. A ellos dedico esta tesis. Esta investigación sólo es fruto de su amor y esfuerzo, de su compañía. Finalmente, agradezco a mi esposo, Ángel Octavio Álvarez Solís, por todo el amor y el tiempo que me dedica. Sin ti, nada habría sido posible.

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XX, Sergei Eisenstein capturó la atención del público mundial por sus representaciones cinematográficas del ejército rojo de la Revolución de Octubre. Entre tantas aportaciones estéticas, una significativa fue la teoría del montaje cinematográfico. Precisamente, Eisenstein es reconocido en la historia del cine mundial como un maestro del montaje, pero lo que pocos saben es que parte de su propuesta estética estuvo influenciada por el método de composición de las novelas naturalistas, especialmente de las novelas de Émile Zola. ¿Qué relación puede existir entre el naturalismo literario y el montaje cinematográfico? ¿Es el método de composición de Zola una teoría estética de los espacios? La respuesta la intuyó tempranamente el propio Eisenstein, quien comprendió que el estudio de los lugares, los aparatos psíquicos de los personajes y el goce en la descripción de los detalles son, en el fondo, una política del montaje literario:

Aunque Zola se enorgullecía de su “documentación científica”, era un maestro para seleccionar y arreglar el material en bruto para sus propios innegablemente artísticos. Aun en sus notas de “documentación” para *L'Assommoir* uno percibe la imaginación composicional trabajando en las “listas” desnudas que describen, por ejemplo, la vecindad central, o la violencia abierta en los lavaderos, o los detalles amargamente fantásticos de la muerte alcohólica de Coupeau (158).

En la saga de los *Rougon-Macquart*, un conjunto de veinte novelas que describen los accidentes hereditarios de una familia en el Segundo Imperio, Zola pone en práctica el método experimental naturalista. Un método de composición que, fundamentado en el discurso científico de la época, se sirvió de árboles genealógicos, mapas y descripciones

detalladas de personajes, casi como si fuesen historiales clínicos, con el objetivo de dotar de evidencia científica a sus construcciones literarias. Zola pensó que la ciencia y la literatura son compatibles, que es posible documentar científicamente los “montajes” literarios y, al mismo tiempo, que la literatura puede ser una representación de la enfermedad.

En la época en la que Zola escribió sus novelas, la fisiología médica apareció como una forma de medir y explicar el funcionamiento del cuerpo. Inevitablemente, Zola recuperó los procesos epistémicos de la operación fisiológica para fines estrictamente estéticos, según la sugerencia hermenéutica de Eisenstein, para elaborar una teoría del “montaje” literario. En el siglo XIX, la fisiología fue una teoría del cuerpo enfermo, de la degeneración mental y corporal. De hecho, las hipótesis médicas de los fisiólogos de la Francia decimonónica como Claude Bernard le permitieron a Zola postular conjeturas civilizatorias con instrumentos narrativos: la ciudad, el Imperio y la monarquía como cuerpos enfermos, como formas degradadas por un lento proceso de degeneración biológica y social.

Zola fue un lector agudo y atento de los tratados médicos de su época. Con una osadía retórica pocas veces vista en la novela francesa moderna, trasladó el naciente método experimental del campo médico al método de composición literaria: “si el método experimental ha podido ser trasladado de la química y de la física a la fisiología y a la medicina, lo puede ser de la fisiología a la novela naturalista” (*El naturalismo*, 53). Sin embargo, el traslado de un método proveniente del campo médico a la creación literaria no fue una operación mecánica o automática. Zola no “aplicó” las operaciones científicas de su época sin mediaciones estéticas, políticas y literarias, puesto que, para el novelista, el naturalismo supuso el estudio riguroso de la naturaleza y del mundo humano, y no como equivocadamente asumieron sus coetáneos, una práctica literaria dependiente del genio de un hombre o de una escuela.

Aunque la obra de Zola cada vez tiene menos lectores, la crítica no ha dejado de generarse en torno a él. Con respecto a las aproximaciones hermenéuticas a la obra de Zola postulo tres conjuntos interpretativos, tres posibles lecturas: la lectura estética, la lectura sociológica y, mi apuesta interpretativa, la lectura cinematográfica.

La lectura estética concentra el valor de la obra en la calidad literaria. Uno de sus objetivos destaca el “supuesto” gesto de Zola de apartarse del método experimental para obtener fines estrictamente estéticos. La lectura estética sostiene que existe una contradicción entre la “belleza” literaria y los postulados del método experimental en la literatura. Por medio del análisis aislado de la sintaxis cuidadosa, las escenas complejas y las narraciones más “bellas”, se establece una calidad artística más allá de su impacto social o de los procesos de composición narrativa. Un ejemplo de este tipo de lectura lo ofrece el crítico Laureano Bonet:

¿No puede constituir una apasionante aventura para el crítico de nuestro tiempo la búsqueda de las corrientes imaginativas más subterráneas — *ilegales*, cree Zola— que alimentan el tejido narrativo de los *Rougon-Macquart*? Se trataría de detectar, repito, aquellos momentos *involuntarios* o «románticos» —según creyeron algunos críticos como Brunetière, Valera o Pardo Bazán— que eluden el voluntarismo científicista de Émile Zola y constituyen, significativamente, las páginas más hermosas, más sugestivas, de su universo narrativo (29-30).

Como puede notarse, uno de los principales límites de la lectura estética es su anacronismo, ya que la calidad artística de la novela depende de un canon, de un criterio estético o de la perdurabilidad lectora, según los requisitos de cada época. La configuración narrativa y literaria del naturalismo dependió fuertemente del método experimental que se exportó de

otros campos discursivos y permitió visibilizar a sujetos que no habían sido retratados previamente por la literatura. La incorporación del método para la construcción narrativa no es un tema menor, pues funda una escuela literaria (el naturalismo) que repercutió en la historia de la literatura francesa: novelas y temáticas.

En sintonía, la lectura sociológica realiza una operación similar a la estética, pero de manera invertida: concentra las energías interpretativas en la dimensión social y política de la obra de Zola. La lectura sociológica parte del supuesto de que la obra posee un afuera constitutivo (el contexto intelectual, la lucha de clases o la posibilidad de la militancia revolucionaria). Como Zola es uno de los primeros novelistas en retratar la vida de los sujetos subalternos, como los mineros, los primeros proletariados o la burguesía en ascendencia, surge la tentación, por parte de los críticos, de exigirle a la novela naturalista un compromiso social y revolucionario. Precisamente, como la obra de Zola no cumple con estas expectativas políticas, el autor ha sido catalogado como un escritor conservador, apologeta del estatus quo, incapaz de romper con los determinismos sociales de su época. Un escritor con un compromiso social tímido y, por momentos, burgués, tal como lo denunciaron Georg Lukács, Antonio Gramsci y Fredric Jameson, tres críticos marxistas.

Con la privatización general en la visión de sociedad e historia se pierden estos nexos vivos. La vida profesional aparece como muerta; todo lo humano es enteramente sepultado por la desértica arena de la prosa de la vida capitalista. Los naturalistas algo posteriores, y ya Zola, se arrojan ciertamente sobre esta prosa y la colocan en el centro de la literatura, pero sólo fijando y eternizando literariamente sus rasgos decrepitos mediante la presentación sólo descriptiva del “ambiente” objetivo. [...] Sustituyen esa plasmación con descripciones

“científicas”, en ocasiones brillantes, de cosas y relaciones entre cosas (Lukács, 251).

El problema con la lectura sociológica es que concluye que el naturalismo es una reproducción mimética de la realidad, sin la posibilidad de cambio social o de la emancipación en los terrenos de la ficción. Esta lectura convierte a los personajes y a los lugares en alegorías de la opresión, del capitalismo y de los pausados cambios políticos del siglo XIX.

En contraste con la lectura estética y sociológica, mi propuesta ofrece una lectura cinematográfica de la obra de Zola. Una lectura que se apoya en el sentido etimológico de la palabra *cinematografía* y no en su acepción contemporánea: “kiné” o “kinesis” (movimiento) y “grafos” (grafías, grabar o escribir). La lectura cinematográfica apuesta por una hermenéutica del montaje, en donde lo literario, lo histórico y lo social se mueven en un equilibrio reflexivo entre el principio de verosimilitud narrativa y el principio de composición naturalista. En ese sentido, una lectura cinematográfica en la obra de Zola examina el método científico naturalista como un modo de composición literaria. Este modo de composición literaria estudia las relaciones sociales, los entramados políticos, los lugares y las lógicas hereditarias como un postulado estético. La solución a este problema hermenéutico consiste, finalmente, en detallar la correlación entre lugares, órganos y procesos fisiológicos.

Por consiguiente, la obra de Zola está condicionada narrativa, metodológica y estructuralmente por la interacción crítica entre los lugares de la ciudad, las partes del cuerpo humano y las descripciones fisiológicas con fines compositivos, además de políticos o estéticos. Por ejemplo, en las novelas *Un page d'amour*, *Le Ventre de Paris*, *Au Bonheur des dames*, *La Bête humaine* y *Germinal*, los sucesos ocurren en los jardines, el mercado, los almacenes comerciales, las vías ferroviarias y la mina. Estos lugares, desde el punto de vista

literario, son representaciones de órganos humanos: los jardines son pulmones; el mercado, el estómago; los almacenes comerciales, el aparato excretor; las vías ferroviarias, los huesos, y la mina, las venas. A su vez, estos órganos cumplen procesos fisiológicos: los jardines, la respiración; el mercado, la digestión; los almacenes comerciales, la excreción; las vías ferroviarias, el soporte óseo; la mina, la circulación. En la novela *Un page d'amour*, la respiración manifiesta la exclusión social por medio de la idea higiénica de los espacios aireados. En el espacio cerrado y delimitado de los jardines, la burguesía ejecuta ritos como el matrimonio o un funeral, convirtiendo el jardín en un centro rector de las nuevas relaciones políticas. El proceso digestivo en la novela *Le Ventre de Paris* sirve para explicar la lógica social y política de París. En *Au Bonheur des dames*, la excreción explicita la lógica capitalista de producir, consumir y desechar. Las mercancías y los personajes son “procesados” en las diferentes áreas del almacén comercial, “consumidos” para proporcionar energía a la máquina y “desechados” cuando ya no le son necesarios al sistema. El soporte vertebral de la estructura ósea en la novela *La Bête humaine* plantea que el proyecto nacional basado en el progreso está degenerado y que, por tanto, altera los órganos y tejidos circundantes. Por último, la circulación en *Germinal* estipula que los mineros son células sin agencia cuyo trabajo es distribuir los nutrientes necesarios para el funcionamiento de otros órganos (lugares) de París. A su vez, el minero simboliza la fuerza enfebrecida de la sangre y el sacrificio que demanda el proyecto nacional del progreso. La exhaustividad de la lista de estas novelas sólo quiere sugerir cómo, en cada una de ellas, los espacios son un personaje principal que posee una lógica autónoma respecto de los demás personajes. La lógica espacial alimenta una lógica cultural.

Por lo anterior, la presente investigación intenta responder las siguientes cuestiones: ¿Por qué los lugares son representaciones orgánicas? ¿De qué manera la degeneración es la

metáfora que atraviesa la saga *Les Rougon-Macquart*? ¿Puede la obra de Émile Zola sostener una lectura hermenéutica de tipo cinematográfico? Por tal razón, la pregunta de investigación principal consiste en dilucidar de qué manera la fisiología literaria sirve para explicar la lógica social de la novela naturalista. La tesis general es que la fisiología literaria explica la degeneración del Segundo Imperio. Si los lugares son representaciones del cuerpo humano, la fisiología de los órganos explicita la lógica política de la degeneración imperial a partir de identificar los lugares inaugurados por una nueva clase social: la burguesía.

El método de la fisiología literaria, que la crítica ha desdeñado por interpretarla como un ejercicio “estéticamente impuro” o “socialmente poco comprometido”, posibilita una interpretación de la obra zoliana en la que el contexto histórico, el orden discursivo y el entramado narrativo poseen una unidad estética. La historia social, la medicina y las formas literarias condensadas en la novela naturalista.

Por lo anterior, el objetivo general es estipular que la construcción narrativa de Émile Zola está regida por una teoría de la decadencia, más que de la herencia. El mal moral es resultado de la transmisión generacional y de las malas prácticas gubernamentales del Imperio. La “degeneración” es así la metáfora que circunda el corpus de la obra zoliana, desde la selección de los materiales para la construcción de la novela (el árbol genealógico que transmite la herencia de la abuela) hasta las tramas definitivas de la saga. Muchas veces, los personajes no serán agentes de cambio ni tendrán un campo de acción definido, debido a que una fuerza exterior (la herencia, los espacios, los instintos) los obligará a actuar de una forma determinada. La novela naturalista es previa al psicoanálisis, por eso dependerá completamente de una teoría de la acción apoyada en la biología y en la teoría de la evolución, y no en una explicación basada en los motivos inconscientes de los agentes. Esta forma de fundamentación científica de la novela tuvo como condición de posibilidad la idea de la

degeneración: aunque la especie avance con un supuesto progreso técnico, los individuos, los imperios y las naciones, dadas determinadas condiciones, degeneran.

Los motivos biográficos que me llevaron a realizar esta investigación están relacionados con mi desarrollo profesional. Permítaseme introducir una anécdota personal. Una vez terminada la licenciatura, mi interés y pasión por Émile Zola me “salvó” de un trabajo precario. La lectura de su obra permitió que pudiera construir una realidad alternativa al trabajo que en aquel momento ejercía: asistente de dirección general en una empresa de eventos masivos de entretenimiento. Previamente, durante la licenciatura, había estudiado la novela *La Bête humaine*, así que me pareció perfectamente congruente decidirme a comprar un segundo ejemplar de la saga *Les Rougon-Macquart* debajo de un puente peatonal. La ciudad, a veces, puede ser una gran librería. Hoy tengo la certeza que la narrativa de Zola no tiene una función mimética; sin embargo, en aquella época “decadente” en mi vida, el efecto mimético encarnó rápidamente en mí. En algunos momentos, en los pasajes zolianos, vi reflejada mi propia explotación, mi cansancio y mi precariedad económica. Por instantes, sobre todo al tomar el metro, me sentí como Étienne Lantier siendo devorado por un túnel oscuro, ganado de hombres dispuestos para el capital.

Por consiguiente, leí tantas novelas de la saga hasta descubrir que, en todas ellas, había una relación más profunda que el vínculo familiar. Decidí entonces aprender la lengua de Zola y preparar un proyecto de investigación para entrar a la Maestría. Más tarde entendí, gracias al doctor Joseba Buj, que la investigación que pretendía no podría desarrollarse satisfactoriamente en dos años. Esta decisión concluyó en seis años de estudios de literatura francesa decimonónica, del aprendizaje de la lengua, de lecturas detalladas de dieciocho de las veinte novelas que constituyen la saga, así como dos visitas “religiosas” a la tumba de Zola.

Las razones institucionales que me llevaron a realizar un estudio de la literatura francesa decimonónica fueron, principalmente, tres. Primero, existe, en definitiva, un desinterés entre las nuevas generaciones de literatos y críticos por los estudios de la literatura francesa decimonónica. Generalmente, la literatura del XIX se califica en comparación con la literatura contemporánea, encontrando que la primera es poco ágil, minuciosa en los detalles y con poca acción. En la actualidad, las novelas de largo aliento deben captar al lector en las primeras dos líneas, ya sea con un problema expuesto desde el principio, o bien, una buena prosa poética. Por el contrario, la novela decimonónica es conocida por su lenguaje directo, su pretensión de objetividad y su descripción exhaustiva.

Segundo, en la Universidad Iberoamericana, pese a que el doctorado lleva por nombre Letras modernas, se producen estudios de literatura contemporánea y no de literatura moderna. Tercero, debido a que el lector de novelas de largo aliento está en decadencia, existen pocos investigadores, sobre todo en lengua española, que sistematicen la saga *Les Rougon-Macquart*. Los principales estudios realizados en español se han centrado en las implicaciones del caso Dreyfus para la configuración del intelectual, o del estudio de las novelas más famosas como *Germinal* y *La Bête humaine*. En ese sentido, esta investigación es el primer estudio en lengua hispana que ha analizado con sistematicidad el funcionamiento de los lugares y sus relaciones políticas en la saga zoliana. El estudio de la literatura de Zola, el caso Dreyfus o su amistad con Cézanne son campos en donde los franceses y los norteamericanos llevan un largo camino recorrido: *Société littéraire des amis d'Émile Zola*, *Association Internationale Zola et Naturalisme (AIZEN)* y la revista de estudios sobre Zola y el naturalismo, *Les Cahiers naturalistes*. En América Latina, en general, y en México, en particular, todavía estamos lejos de un escenario similar. Por lo anterior, la relevancia de esta investigación radica en introducir un análisis crítico del naturalismo en lengua hispana. Un

análisis que, eventualmente, podría abrir nuevas investigaciones sobre la literatura francesa en nuestra región, o bien, comprender rigurosamente los naturalismos iberoamericanos como los de Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Federico Gamboa, Luis G. Inclán, Rafael Delgado, etcétera.

La metodología instrumentada en esta investigación tiene dos interpretaciones vinculados entre sí: un análisis hermenéutico y un análisis metaforológico. El análisis hermenéutico consistió en hacer una crítica literaria sobre las condiciones discursivas en la obra de Zola. Esto implicó que, para explicar el texto literario, fuera necesario condensar la historia social francesa, la historia de la literatura realista y las condiciones de lectura de la obra zoliana. A su vez, supuso que el estudio cuidadoso de los lugares de la obra estuviese en sintonía con los procesos de escritura y documentación, los debates médicos y la investigación fisiológica. Dicho de otra manera, el texto literario fue interpretado a partir del contexto estético, discursivo y epistemológico.

El análisis metaforológico consistió en aplicar la metodología histórico-filosófica propuesta por el crítico alemán Hans Blumenberg: la metaforología. Tal metodología, generada a finales del siglo XX, consiste en rastrear la historia de las metáforas y su significado para determinar el uso e impacto social en una determinada época. Para Blumenberg, las metáforas son índices de realidad (describen situaciones sociales y literarias) y factor de cambio social (pueden cambiar la realidad, ya que norman o prescriben). Para Blumenberg, dentro del conjunto de metáforas socialmente relevantes para una época, existe una metáfora transversal, una metáfora fundacional con la cual adquiere sentido el lenguaje en los textos históricos, literarios y filosóficos: la *metáfora absoluta*. Si la metáfora de la luz es propia de la Ilustración y la metáfora del naufragio es propia del Romanticismo alemán, con el método metaforológico de Blumenberg pude encontrar que la metáfora absoluta de la

literatura naturalista del siglo XIX en Francia es la *dégénérescence*. Por esta razón, la investigación lleva por título “La era de la degeneración”.

El estudio del funcionamiento de la metáfora absoluta *dégénérescence* permite postular que no puede entenderse el naturalismo sin las teorías biológicas del cuerpo enfermo y, por extensión, de la decadencia social del Imperio, la monarquía y la nación. Por lo tanto, el cruce entre el análisis hermenéutico y el análisis metaforológico permitió analizar con un rigor similar el texto literario con una dimensión estética (el valor literario de la novela), una dimensión social (el contexto político en su escritura), una dimensión discursiva (la importancia del saber fisiológico en la psique de los personajes) y una dimensión filosófica (la degeneración como crisis imperial y enfermedad nacional). De esta manera, puede decirse que mi aproximación a la obra de Zola fue cartográfica, casi a modo de plano secuencia que, como en las películas, observa los acontecimientos desde arriba, desde un exterior constitutivo en movimiento.

El procedimiento metodológico anterior es lo que, líneas atrás, postulé como *lectura cinematográfica*. Un tipo de lectura en la que el proceso de producción de la obra, tanto como la obra misma, adquieren igual importancia epistémica. Partiendo de que no hay una división estructurada en el siglo XIX entre tratados y obras literarias, realicé mi aproximación con el respeto de la distancia histórica: estudié el texto de Zola con un espíritu filológico. Esto implicó el análisis de las obras en su lengua original —las ediciones de 1906 (*Bibliothèque-Charpentier*)—, la revisión de los conceptos médicos de la época en los tratados fisiológicos y degenerativos originales, la consulta de los diccionarios epocales y la esquematización de las principales aportaciones del método experimental a la fisiología.

Para poner a prueba mi argumento, fue necesario investigar la aparición de la fisiología —como ciencia empírica— en el contexto de la medicina decimonónica y su

impacto en la novela realista. Posteriormente, una vez que la fisiología se consolidó en la novela realista (por ejemplo, la *physiologie* de Balzac), analicé el impacto de la ciencia experimental de Claude Bernard como un método de trabajo para la construcción narrativa de la saga *Les Rougon-Macquart*. Por consiguiente, la tesis contiene dos partes: la primera parte titulada “La era de la degeneración. Progreso científico y enfermedad social en la literatura francesa del siglo XIX” historiza la incorporación de la fisiología en la saga escrita de 1871 a 1893 y ambientada en el Segundo Imperio (1864-1867), para determinar de qué forma dio cuenta del concepto *degeneración hereditaria*. La segunda parte, “Las metáforas espaciales en la Francia del siglo XIX. La geografía literaria en *Les Rougon-Macquart*”, analiza el método de composición literaria de Émile Zola a partir del estudio de las metáforas organicistas de los lugares en las novelas y el tipo de degeneración social o familiar de los personajes.

Sintéticamente, la primera parte consiste en el análisis de dos elementos para dilucidar el impacto del método experimental y en la ideología degenerativa de la moral en la sociedad decimonónica. Por una parte, el concepto *degeneración hereditaria* comenzó en Francia a finales del siglo XVIII con la publicación de tratados y tesis sobre las enfermedades transmitidas de una generación a otra, y fue uno de los principales modos de representación histórica y médica de la época. Por otra parte, la novela experimental dio cuenta del fenómeno degenerativo a partir de la creación de personajes que, debido a su tala hereditaria y al contacto con ciertos ambientes, desarrollaron patologías físicas o mentales. En consecuencia, la relación entre el suceso histórico y la percepción literaria de la degeneración muestra el pensamiento de una época: los problemas sociales vistos como enfermedades médicas. Por lo anterior, la pregunta de investigación se centra en explicar de qué forma la fisiología médica, como artefacto literario, puede develar las condiciones sociales que posibilitaron la

aparición del concepto *degeneración* en las representaciones literarias de Émile Zola. La conclusión es que la fisiología literaria incorporada a la saga *Les Rougon-Macquart* permite elucidar el tránsito del concepto médico de la *dégénérescence* al uso metafórico reflejado en las descripciones espaciales y en las enfermedades que padecen los personajes y la sociedad del Segundo Imperio en las novelas.

La segunda parte esquematiza los lugares, las metáforas del organismo y su función fisiológica. Los espacios padecen los efectos de circunstancias sociales desfavorables como son la desigualdad, la guerra o la pobreza. Al mismo tiempo, los espacios experimentan una determinada enfermedad como resultado de la genética viciada de los personajes. Lugares y personajes quedan unidos por la enfermedad orgánica y social. Como consecuencia, el lugar puede entenderse como cuerpo social en la medida en que es el resultado de las prácticas culturales. El espacio como cuerpo social permite articular dos ámbitos aparentemente dispares: la herencia y los conflictos sociales. Las metáforas para describir los espacios explicitan cómo la herencia degenerada en el pensamiento decimonónico justificó las reformas arquitectónicas, las discriminaciones raciales y los antagonismos de clase. Por lo anterior, el ciclo de novelas prueba la existencia de una concepción degenerativa de la sociedad que, a su vez, tiene algunas repercusiones analíticas para pensar el siglo XIX. La pregunta de investigación dilucida en qué medida la topografía médica y la cartografía, como procesos narrativos, estudian las enfermedades del cuerpo de los personajes y las enfermedades de los espacios como problemas sociales. La conclusión de la segunda parte es que la topografía y la cartografía son parte del proceso de construcción narrativa de Émile Zola. Por un lado, la topografía, al estudiar los tejidos del cuerpo humano, observa las configuraciones hereditarias de los personajes que se exponen al contacto con determinados espacios. La topografía, como metáfora del espacio interior, analiza los tejidos familiares

entre los personajes y los tejidos sociales entre los lugares de las novelas a partir de las dinámicas sociales, políticas y económicas. Por otro lado, la cartografía está vinculada al espacio social como código de representación. Es decir, estudia los lugares donde se produce la enfermedad y donde se ubica la materialidad de la ciudad de París y sus alrededores. La cartografía, como poética del espacio exterior, permite relacionar el cuerpo de los personajes con los síntomas que padece la ciudad o la provincia y que constituyen una determinada parte del cuerpo social.

La investigación está dividida en seis capítulos. El capítulo uno y dos conforman la primera parte titulada “Medicina y literatura: el Siglo de Oro de la fisiología literaria”. La segunda parte, “La degeneración como metáfora absoluta”, la conforman del capítulo tres al seis. En el capítulo uno analizo el desarrollo de la fisiología en el campo médico y, posteriormente, en el campo literario durante el siglo XIX. La propuesta de Émile Zola por crear una novela experimental articuló una ideología científica de la época, que se produjo por los rápidos desarrollos tecnológicos y los avances médicos, para incorporarse a la literatura. El resultado es que el discurso científico se transformó en un artefacto literario y la ficción se sirvió de ello. En dicho proceso, la fisiología literaria pretendió explicar científicamente la moral de una época.

En el capítulo dos planteo el rendimiento metodológico de la metaforología de Hans Blumemberg en *Paradigmas para una metaforología* como una extensión de la historia conceptual, aplicada a los textos literarios. Documento la aparición del término *dégénérescence* y describo su formación como concepto histórico y médico de Francia entre 1871 y 1893. La consecuencia es que la metáfora *dégénérescence* permite explicar la producción literaria del periodo referido, precisamente porque se trata de un concepto histórico fundamental, tal como fue postulado por la obra *Historia de los conceptos* de

Reinhart Koselleck. La metáfora *dégénérescence* es la articulación literaria entre la ideología científica y la moral de una época. En el capítulo tres postulo que los sistemas topográfico y cartográfico —el árbol genealógico y los mapas— son un artefacto literario que estructura la narrativa y configura la novelística de la saga *Les Rougon-Macquart*. Por un lado, el árbol genealógico es un sistema que abarca y explicita la relación entre la herencia y los lugares de la novela. El árbol es una ley de la estructura narrativa, lo que evidencia que la genealogía es el centro rector de las dinámicas entre los personajes, sus instintos y sus temperamentos. Por otro lado, los mapas contenidos en los *Apuntes preparatorios* tienen dos funciones en la narrativa: una metodológica y otra epistemológica. Ambas funciones evidencian que los mapas son la mediación entre la organización biológica de los cuerpos y la organización social. La conclusión de este capítulo es que el análisis del sistema cartográfico y topográfico es una herramienta para revelar una historia familiar (la herencia) y una historia política (el Segundo Imperio) en la saga *Les Rougon-Macquart*.

En el capítulo cuatro esquematizo la función de las metáforas orgánicas-maquínicas de los lugares de la saga zoliana. Las enfermedades del cuerpo se asocian a dos tipos de males: (1) las clases marginadas que requieren de los fondos económicos del Imperio y, por tanto, se convierten en asunto de Estado (el higienismo). (2) La degeneración del personaje por medio de su mecanización. La finalidad de este capítulo es mostrar que la creación de una estética cartográfica dilucida entre el pensamiento decimonónico y el mecanismo de construcción narrativa de Zola para establecer la importancia de la fisiología como *artefacto literario*.

En el capítulo cinco examino la función de las metáforas orgánicas-maquínicas en los lugares de la ciudad: los jardines, el mercado y los almacenes comerciales. Posteriormente, comparo los procesos fisiológicos de cada tipo de órgano —los pulmones, el estómago y el

aparato excretor— con la finalidad de establecer sus repercusiones en el ámbito político. De manera similar, en el capítulo seis examino la función de las metáforas orgánicas-maquínicas en los lugares de la provincia: las vías ferroviarias y las minas. Comparo los procesos fisiológicos de cada tipo de órgano —los huesos y las venas— para dilucidar las nuevas configuraciones del poder político como consecuencia de un Imperio en deceso. La conclusión de ambos capítulos es que los espacios son metáforas del organismo; develan la relación entre los proyectos haussmannianos, el higienismo y el método científico.

La conclusión general de esta investigación postula que el naturalismo fue un proyecto literario no mimético que consistió en significar, a partir del método científico, lugares, espacios y afecciones en los órganos humanos. Especialmente, el rastreo histórico de la metáfora que engloba la ideología científica de la época y su uso literario: *la degeneración*, implica captar los modos en los que se desarrollan la herencia y las patologías de los órganos y los espacios en la narrativa literaria. En ese sentido, la lectura cinematográfica, como un trabajo de montaje, es un aparato metodológico que explicita la tensión entre la fisiología, la metaforología y la cartografía. En consecuencia, el análisis espacial como órganos con funciones fisiológicas relacionadas a momentos históricos o políticos del Segundo Imperio es parte de mi propuesta metodológica.

PRIMERA PARTE

LA ERA DE LA DEGENERACIÓN. PROGRESO CIENTÍFICO Y ENFERMEDAD SOCIAL EN LA LITERATURA FRANCESA DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO 1.
MEDICINA Y LITERATURA: EL SIGLO DE ORO DE LA FISIOLOGÍA
LITERARIA

El siglo XIX fue una época en que los diversos avances y descubrimientos científicos conquistaron otros campos del saber, tales como la literatura y las artes. La gran mayoría de la literatura decimonónica estuvo atravesada por una pretensión científica, una necesidad por mostrar que la “verdad” del conocimiento o de las pasiones humanas podía retratarse en las páginas de una novela. En este capítulo inicial analizo el desarrollo de la fisiología en el campo médico y, posteriormente, en el campo literario. La primera sección historiza la aparición de la fisiología médica: los precursores, las aportaciones y los desarrollos más significativos en el campo médico. La segunda sección diferencia dos momentos en la historia literaria decimonónica: (1) el uso de los avances científicos para la creación de tramas o escenas. (2) La incorporación del método científico como *artefacto literario*. Por último, la tercera sección describe el proyecto literario del escritor francés Émile Zola, que consistió en incluir la fisiología y el método científico como herramientas de creación literaria. Con la primera y segunda sección argumento la importancia de articular una historia de la fisiología médica y el método científico como parte de la historia literaria decimonónica. Con la tercera sección, dilucido una aplicación práctica de la fisiología en la creación de la novela naturalista, específicamente en la saga *Les Rougon-Macquart*. La conclusión de este capítulo es que el discurso científico se transformó en un artefacto literario y la ficción se sirvió de ello. En dicho proceso, la fisiología literaria pretendió explicar científicamente la moral de una época.

1.1. La aparición de la fisiología médica

Las bases de la fisiología¹ moderna fueron sentadas por dos médicos experimentales en el siglo XIX: el alemán Hermann von Helmholtz² y el francés Claude Bernard. No obstante, aunque los orígenes de la fisiología se remontan a las tradiciones aristotélico-galénica³ y paracelsistas, las primeras observaciones empíricas, prácticas de disecciones⁴ y vivisecciones corresponden al Renacimiento y a la Revolución científica. Incluso, el término *physiologia* apareció por primera vez en la obra de Jean Fernel⁵ en el siglo XVI. Los estudios e instrumentos surgidos desde el siglo XV para la observación y la investigación empírica dieron origen a la fisiología experimental del siglo XIX.

Josep Lluís Barona en el libro *Historia de la ciencia y de la técnica. La fisiología: origen histórico de una ciencia experimental* refiere que la principal diferencia entre la fisiología tradicional y la fisiología actual fue la observación anatómica: las prácticas de disecciones y, posteriormente, las prácticas de vivisecciones (19). El recorrido histórico de

¹ Al estudio de la estructura de los sistemas corporales, los flujos y las relaciones de los seres vivos con su ambiente se le ha nombrado *fisiología*.

² El alemán Hermann von Helmholtz publicó en 1842 una tesis titulada *De fabrica systematis nervosi Evertibratorum*. Sus estudios sentaron las bases de la neurofisiología.

³ La tradición aristotélica-galénica consistió en la descripción anatómica del cuerpo, relacionando la naturaleza y sus elementos con el medio natural para determinar los fluidos que constituyen el cuerpo humano. La observación era fundamental para determinar cuestiones de la naturaleza humana y fenómenos de la naturaleza.

⁴ Según Josep Lluís Barona en el libro *Historia de la ciencia y la técnica. La fisiología: origen histórico de una ciencia experimental*, el mayor exponente de las prácticas de disecciones fue el flamenco Andrés Vesalio durante el siglo XVI (16). Andrés Vesalio es conocido por su obra en siete volúmenes titulada *De humani corporis fabrica librorum epitome* —dedicada al rey Felipe II de España— en la que describe minuciosamente el cuerpo humano. Posteriormente, a su método de disección se le llamó “anatomía”.

⁵ Se ha considerado como el inicio de la fisiología el año de publicación del tratado titulado *Physiologia* (1554) de Jean Fernel. Fernel planteó la unión de la medicina con otras disciplinas. En el siglo XVI, la fisiología se diferenciaba de la patología y se centraba en la higiene, la terapéutica y el pronóstico (Canguilhem, *Estudios de historia*, 237). Para más información sobre las contribuciones médicas de Fernel y su relación con la patología, es posible consultar la obra de Ruy Pérez Tamayo, *El concepto de enfermedad*.

Lluís Barona resulta necesario para comprender los cambios epistémicos que sufrió la observación en el ámbito científico y médico hasta el nacimiento de un método científico — iniciado por el astrónomo Galileo Galilei y el filósofo René Descartes— y un método aplicado a las obras de arte, el de Hippolyte Adolphe Taine.

El filósofo matemático René Descartes explicó a lo largo de su obra la posibilidad de acceder al conocimiento verdadero por dos vías: la *intuición* y la *deducción*. La primera se advierte como engañosa. Llevada a la equivocación por los sentidos, la verdad de la realidad no puede ser comprendida. Por el contrario, la *deducción* se constituye como un saber, siempre y cuando no se encuentre mediada por la *intuición*. En *Le Discours de la méthode* (1637), Descartes estableció una estructura filosófica-matemática que le permitió conocer la verdad de los fenómenos por medio de la razón humana. La razón, para Descartes, era capaz de diferenciar lo verdadero de lo falso; así que determinó cuatro reglas o pasos para descubrir la verdad. Dichas reglas lo llevarían a establecer los fundamentos de un método racional: la evidencia, la examinación o el análisis, el orden de los pensamientos (la síntesis) y la revisión general:

El primero no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención. [...]

El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinare en cuantas partes fuere posible y en cuantas requiriese su mejor solución.

El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente.

Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada (114).

Las reglas del método cartesiano pretendieron distinguir entre lo verdadero y lo falso a partir de una facultad plenamente humana: la razón. Esta discusión, que pertenece al siglo XVIII, y que sentó las primeras bases para un método científico, concretó también los cimientos para la ciencia moderna. Además, el desarrollo de los trabajos fisiológicos de J.-J.-C. Legallois —prefiguración del método fisiológico de Claude Bernard— fomentó una ciencia experimental (Canguilhem, *Estudios de historia*, 253), que ya se encontraba en países como Alemania⁶, Inglaterra o Italia.

En el siglo XIX, esta discusión llevó a postular a Claude Bernard que lo único científico era la ciencia experimental. El método fisiológico de Claude Bernard, sin desestimar del todo las leyes del método cartesiano, requería de una experimentación y observación minuciosa. La idea experimental debía apoyarse de una *realidad observada* (la naturaleza) a partir de problemas y métodos.

Convencido de que el páncreas tenía una función sin revelar y un año después de ser nombrado conferencista suplente en el *Collège de France* en 1847, Claude Bernard realizó un gran hallazgo científico: la enzima lipasa pancreática. Descubrió que la secreción del páncreas podía saponificar la grasa y degradar los azúcares y proteínas que se consumen en los alimentos (la función exocrina). Las investigaciones experimentales de Bernard fundaron

⁶ Georges Canguilhem en *Epistemology of Physiology* explicó que mientras en los primeros años del siglo XIX, las investigaciones de Xavier Bichat influenciaron a los primeros fisiólogos que apoyaban la experimentación metódica, en Alemania ya se estaban haciendo estudios en laboratorios mejor equipados (103). En ese sentido, la investigación fisiológica en Francia presenta un atraso ante los demás países europeos.

la fisiología moderna⁷. A partir del descubrimiento de la enzima, desarrolló términos que, aunados a una secuencia de experimentos y análisis, fueron imprescindibles para el método experimental: idea *a priori* y *conocimiento experimental*. Por un lado, la idea *a priori* funcionó como una interpretación anticipada, una pregunta que debía revelarse por medio de la investigación. El experimentador debía reflexionar sobre una idea preconcebida (idea *a priori*), para después ensayarla, compararla y combinarla con un fin de control. Por otro lado, *el conocimiento experimental* debía constar de tres fases: una observación hecha (la idea *a priori*), una comparación establecida y un juicio motivado.

El *conocimiento experimental* propuesto por Bernard pretendió examinar los hechos con el objetivo de controlar o verificar una idea experimental. Para el médico, la experiencia del experimentador tenía, en todo momento, un propósito de control de los fenómenos para constatar las causas determinantes⁸. Además, mostró que la enfermedad podía encontrarse por medio de la fisiología, pues ésta se encargaba de la observación del estado patológico. La fisiología posibilitó la aparición de la medicina científica a partir de un método científico, similar al utilizado en la física o en la química, sólo que aplicado a los cuerpos vivos:

Pienso que la medicina está destinada a ser una ciencia experimental y

⁷ La fisiología moderna de Claude Bernard fue un método de fisiología experimental aplicado a la medicina. Claude Bernard publica un libro de lecciones en las que explica la aplicación de la fisiología experimental titulado *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine*.

⁸ La obra fisiológica de Claude Bernard difiere, según Georges Canguilhem, de las teorías conceptuales de Auguste Comte (1798-1857) en tanto que lo normal se orientó hacia lo patológico. Para Comte, el verdadero progreso científico resultó de la importación del modelo de las ciencias experimentales a las ciencias sociales en la creencia de la descripción normativa y positiva de los modelos del conocimiento positivo en las ciencias humanas. En las tres estadias del conocimiento que Comte propuso —mítico religioso, metafísico idealista, positivo— las ciencias humanas debían aspirar a la creación de normas contrastables, verificables y, por tanto, positivas. Mientras que para Comte la ciencia se constituyó como un dogma; para Claude Bernard no fue así.

progresiva; y, precisamente como consecuencia de mis convicciones a este respecto, compongo esta obra con el fin de contribuir por mi parte a favorecer el desarrollo de esta medicina científica o experimental (Bernard, 60).

La investigación fisiológica de Bernard se centró en el estudio del funcionamiento de los órganos para determinar tanto sus funciones como las enfermedades que los aquejan. Lo anterior explica la estrecha relación entre fisiología y patología que perduró en el siglo XIX y se distinguió de los orígenes de la fisiología de Fernel. El historiador de la ciencia Georges Canguilhem explicó que la patología es el gran impulsor de los estudios fisiológicos: “si no existiesen obstáculos patológicos tampoco existiría la fisiología porque no existirían problemas fisiológicos por resolver” (164). En el estudio de Canguilhem, la fisiología requirió del contraste con el estado patológico del cuerpo para explicar cómo era que la transmisión hereditaria afectaba el cuerpo físico y podía repercutir en el *medio moral* de los seres humanos.

No obstante, contrario a los ensayos sobre enfermedades hereditarias, y a la tesis de Canguilhem de que la fisiología está irremediablemente relacionada a la patología, la aportación de Claude Bernard al discurso médico consistió en eliminar la lucha antagónica entre la salud y la enfermedad. Bernard observó una continuidad entre un estado de salud que puede acentuarse o degradarse.

La salud y la enfermedad no son dos modos esencialmente diferentes, como creían los antiguos médicos, y como todavía creen algunos practicantes. [...]

Estas ideas de lucha entre dos agentes opuestos, de antagonismo entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, la naturaleza cruda y la naturaleza animada, han tenido su tiempo. Se debe reconocer en todas partes la

continuidad de los fenómenos, su gradación insensible y su armonía⁹
(Bernard, *Moreceaux choisis*, 194-197).

Para Bernard, la medicina debía conocer las leyes naturales con el objetivo de conservar la salud. La diferencia entre lo normal y lo patológico es el conocimiento de cómo operan las secreciones corporales. De modo que los diversos mecanismos vitales son el resultado de diferentes funciones y variedades existentes en la naturaleza. La idea de la transmisión hereditaria sería después utilizada como investigaciones médicas por los alienistas franceses, los fisiólogos naturalistas y los psicólogos. En la mira de las observaciones médicas, la *herencia moral*¹⁰ adquirió la misma importancia que el cuerpo físico. Incluso, algunos filósofos vigilaron la transmisión hereditaria de las patologías morales en la sociedad y en el cuerpo.

En el ámbito de los estudios literarios y artísticos, Hippolyte Adolphe Taine extrajo de Auguste Comte la idea de *medio ambiente* y la introdujo en su *Histoire de la littérature anglaise*. En ella, propuso tres fuentes que contribuyeron a la producción del estado moral: la raza, el medio y el momento¹¹. Para Taine, las obras de arte podían explicarse por su *raza*,

⁹ [La santé et la maladie ne sont pas deux modes différant essentiellement comme ont pu le croire les anciens médecins, et comme le croient encore quelques praticiens. [...] Ces idées de lutte entre deux agents opposés, d'antagonisme entre la vie et la mort, la santé et la maladie, la nature brute et la nature animée, ont fait leur temps. Il faut reconnaître partout la continuité des phénomènes, leur gradation insensible et leur harmonie]. Todas las traducciones del francés al español son mías.

¹⁰ Por herencia moral entiendo la amplia tradición de estudios y tratados científicos de finales del siglo XVIII y del siglo XIX que explicaron la transmisión hereditaria como causa patógena de los problemas morales de los individuos y su repercusión en los problemas sociales como la violencia, la criminalidad, la locura, la tuberculosis, etcétera. En la actualidad, el académico Carlos López Beltrán en el estudio titulado "In the cradle of heredity; French physician and *L'Hérédité naturelle* in the Early 19th Century" utiliza el término *herencia moral* para describir la amplia corriente de estudios de la herencia como fuerza biológica y patógena.

¹¹ Un estudio exhaustivo sobre la producción del libro *Histoire de la littérature anglaise* de Adolphe Taine fue el de Victor Giraud, *Essai sur Taine, son œuvre et son influence*.

medio ambiente y tiempo de producción. Bajo esta idea, desarrolló un método de análisis¹² que consistió en reconocer el medio productivo de la obra de arte: la pertenencia a un conjunto total de una obra, la escuela a la cual pertenece el autor y el medio que rodea tanto a la obra como al autor. El método de Taine se fundó en los métodos científicos existentes y en la producción de hipótesis, y consistió en desentrañar esas “leyes fijas” que determinan el desarrollo y el papel de la obra de arte en la construcción de una estética del estado moral:

Tres fuentes diversas contribuyen a producir ese estado moral elemental: la raza, el medio y el momento. Lo que se llama raza son esas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre aporta consigo y que van unidas, por lo común, a marcadas diferencias de temperamento y de estructura corporal (20).

El *medio* se convirtió en la causa que determina la obra de arte. Identificó en la idea de *medio* el espíritu de toda una época y las costumbres de los pueblos. De tal modo que, como apuntó Lionello Venturi en *Historia de la crítica de arte* (1936), la concepción de obra de arte de Taine produjo una explicación causal: el medio es entendido como causa (23). La historia del arte se comprendió como una sucesión de momentos, de hechos positivos determinados por el estado general del espíritu, las costumbres y el ambiente de una época. El clima moral se entendió como el elemento que determina la aparición de las obras artísticas. Una teoría del medio en la que el arte fue también una actividad científica.

La teoría del medio y los estudios sobre la herencia moral condujeron a Prosper Lucas a proponer el *determinismo biológico*. Según Carlos López Beltrán, el método de inducción —tan popular como desacreditado en el siglo XIX— llevó a Prosper Lucas a adoptar una visión fisiológica y a plantear sus primeras hipótesis sobre la herencia social y las patologías

¹² El método de Taine surgió tras un curso desarrollado entre 1864 y 1870 que se convirtió, posteriormente, en el libro *Filosofía del arte*.

hereditarias (López Beltrán, 43). El *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux* publicado en dos tomos entre 1847 y 1850 por Prosper Lucas propuso las bases de la teoría de la impregnación y el determinismo biológico. Las leyes de la vida, según Lucas, estaban correlacionadas a la existencia de dos tipos de herencias: una herencia de tipo natural y otra que pertenecía a las instituciones. La primera, *la naturaleza*, se refería a los elementos o caracteres físicos y morales que heredamos de nuestros padres. La transmisión hereditaria puede degenerar en enfermedades mentales. Por el contrario, la de *la institución* se originaba por la herencia de las clases sociales: los bienes y derechos que heredamos en ellas.

La herencia de la naturaleza es la de los elementos y los caracteres físicos y morales de nuestra existencia. [...] La herencia de nuestra institución es la de los derechos y los bienes. Lo llamamos una institución porque, al contrario de la otra, ésta se origina en la sociedad y sigue las leyes del Estado¹³ (Lucas, 4)

En la herencia se contuvo todo el pensamiento de las anomalías físicas y morales de los seres humanos. Estudiar los antecedentes de los padres y de las sociedades permitió que se definieran tanto los problemas que afectaban a la sociedad, como los fenómenos hereditarios que se transmitían de una generación a otra, dependiendo el estado de los padres al momento de la procreación (la criminalidad, la delincuencia, la locura). Prosper Lucas creyó que tanto las ciencias físicas como las ciencias morales podían coincidir en una misma estructura: la familia. Por tanto, el núcleo familiar debía estudiarse a partir de sus fenómenos hereditarios.

Lucas [...] sentó las bases para que la corporación médica y alienista deviniera

¹³ [L'hérédité de *nature* est celle des éléments et des caractères physiques et moraux de notre existence. [...] L'hérédité d'*institution* est celle des droits et des biens. Nous la nommons d'*institution* parce que, au contraire de l'autre, elle tire son origine de la société et suit les lois de l'État].

durante la segunda mitad del siglo XIX una problematización y regulación de lo familiar, para cuyo cometido el asunto de la herencia funcionó como resorte capital. Una vez afianzadas las creencias sobre los males hereditarios, los discursos médico-psiquiátricos harán funcionar la doble lógica de la familiarización (Vallejo, “Paradojas y éxitos...”, 210).

La familia se concibió como la estructura que regía las relaciones sociales y políticas. La familia no fue un asunto individual asociado al cuidado o al resguardo, sino un tema político que podía repercutir en toda la sociedad: si una estructura familiar estaba enferma o “degenerada”, eso implicaba que todas sus relaciones también estarían podridas. La degeneración familiar implicaba, a su vez, una degeneración social.

Mauro Vallejo explicó que, aunque Prosper Lucas no se ha considerado un autor de gran aporte para las teorías de la herencia, sí se ha estimado como uno de los principales autores que desarrollaron ideas hereditarias. Dichas ideas repercutieron en campos como el psiquiátrico, la criminología, la higiene, la eugenesia y la literatura (“Paradojas y éxitos...”, 209). En la literatura, las ideas de la degeneración por vías hereditarias pueden observarse en la literatura de folletín de Eugène Sue: los personajes que habitan las tabernas se han deformado físicamente por los vicios, el ambiente decadente y la herencia de la que provienen. Sólo un acto de conciencia puede librarlos del infortunio en el que viven. Por su parte, la protagonista “venida a menos” —caída en la pobreza, en la marginación e, incluso, en la prostitución— conserva en su semblante la distinción de la clase social de la que proviene. Fleur de Marie, pese a su condición en decadencia, se mantiene apartada del vicio. Pese a los infortunios, su semblante reflejará la pureza de su condición social y de su nombre

“Flor de María”¹⁴. A diferencia de los delincuentes redimidos, en el ánimo de Fleur de Marie, la herencia se contrapone con carácter moral y le provocará la muerte. La herencia no es la única que forja su fatal designio, la herencia de la *institución* (los bienes y derechos que heredamos en las clases sociales y de la que nunca fue realmente parte la protagonista, termina con su existencia. El personaje habita entre la *herencia física* que posee y la *herencia de la institución* que le fue negada. La herencia determina el carácter moral del personaje y este carácter moral puede verse reflejado en el rostro.

Las leyes de las transmisiones generacionales planteadas por Lucas en la *Hérédité dissimilaire* repercutieron en la formación de la ley degenerativa de Bénédict-Auguste Morel. El médico alienista utilizó una ciencia de la observación basada, primeramente, en las primeras obras frenológicas de Franz Joseph Gall —*Recherches médico-philosophiques sur la nature et sur l’art, dans l’état de santé et de maladie chez l’homme*— para construir una historia natural centrada del estado de salud y enfermedad del hombre (Morel, X). Posteriormente, Morel refirió la importancia de los estudios de fisiología experimental de Claude Bernard para aclarar la cuestión de la degeneración (XIII). Sus investigaciones terapéuticas se encuentran en el *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine* (1857). Asimismo, Morel constató sus estudios degenerativos a partir de las investigaciones de “la ley de unidad humana”¹⁵ de Georges-Louis Leclerc

¹⁴ En el siglo XVIII, el personaje Mademoiselle de Jonquières de la obra *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot conservará —pese a los infortunios, la miseria y la prostitución— rasgos nobles. No obstante, la diferencia entre ambos personajes (Fleur de Marie y Mademoiselle de Jonquières) radica en que la apariencia (la fisionomía) determinaba, hasta el siglo XVIII, el carácter moral de los individuos o de los personajes (en el caso de la literatura). Por el contrario, en el siglo XIX, el carácter moral era resultado de la herencia. La fisionomía podía ser el reflejo de una herencia noble, pero no aseguraba la bonanza en la vida de los personajes.

¹⁵ Morel refiere en el *Traité*, la importancia de Buffon para establecer las bases de la “ley de la unidad humana”, en donde el género humano era visto como una gran y única familia que

Buffon para examinar la idea de la degeneración moral, de las enfermedades mentales, de las malformidades como patologías asociadas a la criminalidad.

El número, cada vez mayor, de suicidios, delitos, crímenes contra la propiedad, delitos contra las personas, la precocidad monstruosa de los jóvenes delincuentes, la degradación de la raza que, en muchas localidades, no puede cumplir con las antiguas condiciones exigidas para el servicio militar, son hechos irrefutables¹⁶ (VIII-IX).

Morel generó un imaginario del crimen en el que las enfermedades del cuerpo podían detectarse con precisión en lugares específicos de la sociedad, tales como en los barrios bajos, las tabernas o los lugares de consumo. La predisposición a las “malas” influencias del medio ambiente se convirtió en el concepto central, ya que mostraba cómo ciertos individuos, según su herencia, podían desarrollar ciertos tipos de enfermedades mentales, o bien, identificarse antes de su aparición. Para Morel, el estudio de las degeneraciones de la especie humana no podía separarse de los estudios de las causas. Fue por ello que se asoció la fisiología a la patología con el objetivo de solucionar las enfermedades del cuerpo como problemas sociales que afectaban a toda la especie humana.

La relación entre las enfermedades y los problemas sociales produjo un estudio minucioso en las causas degenerativas. Según Bénédict Morel, las causas de la degeneración eran seis: intoxicación, medio social, afecciones mórbidas, inmoralidad, enfermedades congénitas o adquiridas en la infancia e influencias hereditarias. Las seis causas serán

se degeneraba a partir de desviaciones físicas o morales. Dichas desviaciones eran las responsables de la formación de las razas (14-15).

¹⁶ [Le nombre toujours croissant des suicides, des délits, des crimes contre les propriétés, sinon contre les personnes, la précocité monstrueuse des jeunes criminels, l'abâtardissement de la race qui, dans beaucoup de localités, ne peut plus remplir les anciennes conditions exigées pour le service militaire, sont des faits irréfragables].

después retomadas en la literatura de Émile Zola para explicar cuáles son los motivos por los que sus personajes pueden degenerarse.

La primera de ellas, la intoxicación, se debía a dos motivos: (1) las causas climáticas o los aires viciados que destruyen la salud cuando entran en contacto con el cuerpo expuesto. (2) La depravación del sentido moral o a la violación en las leyes de la higiene (47).

La segunda causa de degeneración acontece por el medio social. Se relaciona con el imaginario decimonónico de la miseria, la industria, las profesiones insalubres (30). Por supuesto, el uso del alcohol o el consumo de ciertos alimentos ante los problemas económicos, el hacinamiento y la necesidad podían modificar los temperamentos de las clases sociales menos favorecidas. La pobreza o la necesidad se convirtió en el peligro de la degradación intelectual, psíquica y moral.

La tercera causa se producía por afecciones mórbidas, la cual refería a los temperamentos malsanos. Para Morel, la naturaleza afectiva se relacionaba con los problemas del organismo: los delirios epilépticos, la histeria, la hipocondría, las ideas delirantes o maniáticas, la melancolías, las parálisis generales (32).

La cuarta causa, la inmoralidad, se refería a los males morales generados por el medio físico. Pasiones viciosas que afectaban intelectual y afectivamente a los niños; profesiones insalubres que repercutían en el organismo (35).

La quinta causa, las enfermedades congénitas o adquiridas en la infancia, se producía por un germen de transmisión degenerativa proveniente de un temperamento malsano, o bien, por una deficiencia del sistema nervioso (37). Por último, la causa de las influencias hereditarias se refirió a los genes congénitos que se transmitían de generación en generación: disposiciones orgánicas viciosas, caracteres exteriores, temperamentos malsanos, deformidades, anomalías en los órganos, infertilidad, sentimientos malsanos (62). Para los

seis tipos de causas, Morel postuló la fisiología comparada como una herramienta útil de intervención, que permitía estudiar las causas de la enfermedad, así como su tratamiento. De ese modo, Morel se convirtió en uno de los principales investigadores de las relaciones que existían entre el vicio y la sociedad, la degeneración y el fin de siglo.

Eugen Weber explicó en el libro *Francia, fin de siglo*, que el vicio se entendió no sólo como el estado propicio del cuerpo o de la ciudad para que se produjeran las enfermedades, sino como la degeneración del cuerpo y del siglo. La misma hipótesis fue propuesta por el doctor Édouard Brissaud en el libro *Histoire des expressions populaires relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médecine* (1892). El vicio se entendió como oposición de la salud y ésta última como un estado transitorio que en cualquier instante podía pervertirse (Canguilhem, *Escritos sobre medicina*, 56). Para entender la labor de los higienistas y los fisiólogos en el siglo XIX, resulta necesario rastrear la idea de vicio y cuándo esta idea se asoció a una geografía específica. Un ejemplo de lo anterior es la relación entre el olor y la enfermedad surgida en el siglo XVIII. Los olores del ambiente se vincularon a las enfermedades del cuerpo. Posteriormente, estas enfermedades, que pertenecieron al estudio de la anatomía, regresaron a los espacios, pues en el siglo XIX se convirtieron en enfermedades sociales:

Detectar los flujos que constituyen la trama olfativa de la ciudad, es localizar las redes miasmáticas mediante las cuales se infiltra la epidemia. De esta nueva visión del espacio urbano nacerá, aunque sólo más tarde, una lectura renovada de la sociedad (Corbin, 67).

La idea de Alain Corbin permite comprender que no existen olores neutros. El olor siempre trae consigo un significado. Por tanto, en el siglo XIX, los olores y las enfermedades sociales pudieron asociarse a un imaginario higiénico con el que se construyó la cosmovisión

científica.

En síntesis, con el paso de los siglos, la fisiología experimentó transformaciones tanto en la praxis como en sus métodos. Los fisiólogos y médicos alienistas contribuyeron a generar una *ideología científica*¹⁷ decimonónica en donde la fisiología adquirió relevancia. La creación de procedimientos técnicos, que constituyeron los primeros métodos de la observación abonaron a la transformación de la fisiología. Su relación con la patología permitió establecer las funciones de los órganos e, incluso, las organizaciones biológicas en el cuerpo.

1.2. La medicina y la ciencia como artefactos literarios

Frente al desarrollo de los avances médicos y científicos, la ciencia y los esbozos del método experimental se convirtieron en los elementos creadores de la novela decimonónica. La relación entre la ciencia y la literatura fue cada vez más estrecha. En un primer momento, los avances médicos y científicos sirvieron de fundamento para la creación de tramas o escenas literarias. La medicina, el higienismo y los avances científicos impactaron en la literatura decimonónica como elementos literarios: la fotografía y el telegrama (*L’Affaire Lerouge* (1866) de Émile Gaboriau), los laboratorios y los rayos X (*Le mystère de la chambre jaune*

¹⁷ Georges Canguilhem en *Idéologie et rationalité dans l’histoire des sciences de la vie* denomina *ideología científica* a la pretensión de un modelo científico que se sirve de sistemas explicativos científicos previos. La *ideología científica* es un concepto epistémico, pero se opone al concepto de *ideología* de Karl Marx, ya que no pretende ser una ideología política o económica que aparece como efecto de una situación de clase. Este tipo de ideología tiene la ambición explícita de producir ciencia en un campo lateral, por ejemplo, las ciencias sociales. Canguilhem advierte que para definir la *ideología científica* se deberá tener en cuenta que no es una falsa ciencia, una ideología de clase o una religión. Como casos emblemáticos de la *ideología científica*, Canguilhem destaca dos sucesos: el primero, el caso de Herbert Spencer quien, por medio de la generalización de principios científicos, deseaba crear una ley mecánica de progreso universal. El segundo, el darwinismo social. Siguiendo el postulado de Georges Canguilhem, la *ideología científica* decimonónica puede ser la organización social como un organismo vivo.

(1907) de Gaston Leroux).

En un segundo momento, la novela reformuló los métodos científicos de la observación, la clasificación y la interpretación de datos tomados de casos reales para insembrar un pensamiento científico moderno que había invadido el terreno de las letras. La ciencia y la medicina se convirtieron en *artefactos literarios* al producir un efecto específico en el desarrollo de la novela decimonónica. La ciencia no fue sólo un tema; fue un artefacto literario que se incorporó a la trama por medio de tres procesos: la fisiología, la pedagogía y la moral. En ese sentido, el artefacto literario refiere a la incorporación de elementos externos para la creación literaria.

La fisiología en Honoré de Balzac o en Jean-Anthelme Brillat-Savarin¹⁸ funcionó como un recurso literario retórico para añadir consideraciones de tipo científico-empírico en asuntos sociales o instituciones humanas. Mientras que en *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac se describen los mecanismos científicos del matrimonio: los celos, la relación de cónyuges, los tratos matrimoniales; en la *Physiologie du goût* (1825) de Brillat-Savarin es posible encontrar una operación retórica para explicar el funcionamiento de los sentidos o la lógica sensorial de los sentidos. En ambos autores, la ciencia es un recurso literario que dota de verosimilitud al momento ensayístico de sus obras.

El estudio fisiológico de ambos autores generó un cierto tipo de materiales retóricos y ensayísticos cuya centralidad fue la ciencia. De tal modo que la fisiología fue también una metáfora de las relaciones familiares, sociales y políticas: los vicios y enfermedades en la familia afectaban la sociedad. En ese sentido, la fisiología de Balzac y de Savarin aporta dos

¹⁸ Jean-Anthelme Brillat Savarin (1755-1826) fue el creador del primer tratado de gastronomía titulado *Physiologie du goût*. El tratado gastronómico de Savarin consistió en explicar la función de la lengua para determinar la función del gusto.

tipos de interpretaciones: (1) la sociedad se instituye como un cuerpo capaz de enfermarse. (2) Los vicios y las enfermedades de la familia o del individuo repercuten en la salud social.

Como resultado, las narraciones fisiológicas de Balzac permiten prevenir las patologías sociales a partir de la descripción de la vida íntima, las relaciones matrimoniales y el adulterio. Dichos axiomas fueron retomados a lo largo de la *Comédie Humaine* para construir personajes cuya descripción física acentuara sus características morales. En ese sentido, la labor del primer fisiólogo literario consistió en transformar el discurso médico en una narrativa literaria: la práctica científica se visibilizó literariamente.

Un ejemplo del segundo proceso fue la novela científica-pedagógica que se relacionó al gusto lector. El desarrollo de la novela científica-pedagógica debe analizarse en relación con los medios de producción y con los textos científicos que condicionaron su aparición en la prensa.

Uno de los máximos exponentes de la novela científica-pedagógica fue Jules Verne. Sus novelas se ajustaron a la economía del medio vendiéndose por entregas en diversas revistas científicas. Mucho antes de que su editor, Pierre Jules Hetzel, vendiera la colección de sus cuentos *Voyages extraordinaires* (1880), los textos de Verne fueron publicados en partes por el *Magasin d'éducation et de récréation*, *Le Journal des débats*, *Le Temps*, *Le Soleil*, *Le Journal*, *Le Musée des Familles*, *La Science illustrée*, *Le Figaro* y *Les Mémoires de L'Académie d'Amiens* (Barel-Moisán, 38). Resulta importante para estudiar el proceso literario como práctica pedagógica trazar la historia de las decisiones editoriales de Hetzel para la revista *Magasin d'éducation et de récréation*. Esto se debe a que en las decisiones del editor se devela la conciencia de un público con necesidades específicas que la literatura debió cumplir: la recreación y la educación. Los jóvenes a los que se dirigió pudieron encontrar en la prensa juvenil temas múltiples con acercamientos a la ciencia. En principio,

la publicación se condujo a todas las edades como el proyecto de una biblioteca durable con títulos consecutivos durante todo un año: el inicio de una política educativa.

Es la continuidad en la instrucción, se siguen ciertos títulos durante un año completo. La revista, por lo tanto, escapa a la expiración específica de la publicación periódica consumida y después olvidada. Se conserva para constituir una biblioteca durable. Hetzel plantea ese objetivo como una ambición decisiva de su revisión, concebida como una forma de enciclopedia progresiva, ordenada y profunda¹⁹ (Barel-Moisán, 42).

La decisión editorial de un proyecto enciclopédico incluía la ficción de Verne aunada a los descubrimientos científicos del momento. El novelista fue la herramienta que ayudó a popularizar el conocimiento entre los lectores estereotipados que el periodista había creado: lectores aficionados a la ciencia, *amateurs* de los descubrimientos y de las novelas de aventuras. El novelista, Prometeo del discurso científico popular, llevó los avances del siglo del progreso a un público cada vez más amplio. Al respecto, Edmund Birch explicará que el siglo XIX se concibió como el gran “siglo de la prensa”, ya que las publicaciones en periódicos y el trabajo del novelista como periodista repercutió en las tasas de alfabetización (3). El añejo ideal ilustrado —la razón, el progreso— comenzó a materializarse históricamente utilizando el discurso científico. El conocimiento de las nuevas tecnologías llegaron a un número cada vez más amplio de lectores nuevos y la pretensión pedagógica en la literatura fue la manera de lograrlo. La imaginación literaria de Jules Verne se documentó con la

¹⁹ [C’est une continuité dans l’instruction, certains titres se voyant suivis pendant une année complète. La revue échappe ainsi à la péremption propre au périodique, consommé puis oublié. Elle se conserve pour constituer une bibliothèque durable. Hetzel pose cet objectif comme une ambition décisive de sa revue envisagée comme une forme d’encyclopédie progressive, ordonnée et approfondie.]

ciencia positiva generando una ficción con pretensión científica y no una ciencia con pretensión de ficción. La novela científica-pedagógica demostró que la ciencia positiva podía ser verificada, comprobada y, sobre todo, novelada.

Por último, el proceso moral consiste en el mecanismo de la construcción narrativa. Un ejemplo de ello es el *documento humano* de los hermanos Edmond de Goncourt y Jules de Goncourt. El nacimiento del *documento humano* utilizado por los hermanos —que antecede al método naturalista de Émile Zola como detonador para la novela: la observación y la experimentación—, se nutrió de archivos históricos y tratados de medicina. La necesidad de los Goncourt por investigar archivos históricos reales permitieron que la enfermedad de histeria que sufría el personaje Germinie de la novela *Germinie Lacerteux* (1865), o los casos de tuberculosis mostraran una verosimilitud desconcertante para los lectores de la época. Como resultado, las novelas fueron juzgadas de forma negativa²⁰.

El documento humano —nombrado así por la pretensión científica, sinónimo de prueba— se transformó en un síntoma de la ideología médica del siglo XIX. Debía garantizar la “veracidad” y no únicamente la verosimilitud de la escritura. La investigación y el análisis de los hermanos pretendió explicar científicamente el comportamiento y la moral de la época y generar una anatomía de la moral y del físico de los personajes. Para los Goncourt, el documento humano debía transparentar un documento científico; de tal modo que la

²⁰ En la introducción a la novela *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt, María Dolores Lladó escribió que, entre los críticos que escribieron en contra de los hermanos y de las nuevas temáticas en las novelas y los folletines se encuentran Armande Ferrard conde de Pontmartin (1811-1890), quien escribía para la *Gazette de France* y para *Revue des Deux Mondes*; Gustave Marie Joseph Claude Merlet (1828-1891), crítico de *La France*; Charles Monselet (1825-1888), crítico de *Le Figaro* Este tipo de crítica impactó en las publicaciones de novelas y folletines en América Latina, pues se prohibió la publicación de novelas que siguieran los modelos franceses.

incorporación de la medicina y la anatomía se convirtió en un mecanismo literario: literatura “verdadera” con evidencia empírica.

En síntesis, aunque a la distancia, estos tres procesos — la fisiología, la pedagogía y la moral— puedan leerse como un “bloque histórico”, la realidad es que contienen cien años de historia en que los avances científicos de los primeros cincuenta años incorporados en la literatura distan de los descubrimientos e incorporaciones subsecuentes. Mientras que en la primera mitad se mencionan en las novelas avances y descubrimientos científicos como la iluminación nocturna con gas (*Le Fantôme de l’Opéra* (1910) de Gaston Leroux), el ferrocarril, el drenaje parisino (*Les misérables* (1862) de Victor Hugo) o los daguerrotipos (*Louis Lambert* (1832) de Balzac); la literatura naturalista de la segunda mitad mantuvo una pretensión científica a partir de generar archivos que sirvieran a la escritura literaria: documentos humanos (los hermanos Goncourt), apuntes preparatorios (Émile Zola) u observaciones de las malformaciones por el uso de aparatos o vestimenta femenina (*La mère aux monstres* (1883), Guy de Maupassant).

Para la historia de la literatura, la segunda mitad del siglo XIX significó el momento de transición en que la pretensión de “verdad” se transformó en un artefacto literario. La ficción se sirvió del discurso científico. El conocimiento científico había invadido el campo social. La literatura retomó las bases de la fisiología —la práctica científica, la observación, la experimentación, la verificación y la comprobación— para explicar científicamente el comportamiento moral de la época. El novelista utilizó procesos que formaban parte del método experimental a través del cual se evidenciaba una ideología científica.

1.3. La fisiología en el ciclo *Les Rougon-Macquart*

Entre 1871 y 1893, el escritor francés Émile Zola comenzó un gran proyecto literario que incluyó la fisiología como herramienta principal. Siguiendo los pasos de la *Comédie Humaine* de Balzac, el autor ideó una serie de veinte novelas ambientadas entre los años de 1852 y 1870 para estudiar y describir los accidentes nerviosos y hereditarios de cinco generaciones de una familia en el Segundo Imperio francés. La descripción familiar-hereditaria comienza por la abuela Adélaïde Fouque, quien se casa con un jardinero de apellido Rougon y da a luz a su primer hijo, Pierre Rougon. Tras la muerte de su esposo, mantiene relaciones amorosas con un contrabandista de apellido Macquart y da a luz a dos hijos más: Ursule y Antoine. Los hijos de Adélaïde, a su vez, tienen hijos que formarán tres líneas familiares: los hijos de Pierre (los Rougon), los hijos de Ursule (los Mouret) y los hijos de Antoine (los Macquart).

La primera línea genealógica está compuesta por los cuatro hijos de Pierre Rougon —Eugène (*Son Excellence Eugène Rougon*), Pascal (*Le Docteur Pascal*), Aristide (*La Curée* y *L'Argent*), Sidonie (*La Curée* y *L'Argent*)— y sus tres nietos: Maxime (*La Curée*), Cleotilde (*Le Docteur Pascal*), Angélique (*La Rêve*).

La línea familiar de los Mouret surgirá tras el matrimonio de Ursule Macquart con el sombrerero Mouret. Ursule Macquart tendrá tres hijos: François, Hélène, Silvère. Éste último será el protagonista de la novela *La Fortune des Rougon* y morirá sin dejar descendencia. Por su parte, François (*La Conquête de Plassans*) tendrá tres hijos: Octave Mouret (*Au Bonheur des dames*), Serge Mouret (*La Faute de l'Abbé Mouret*) y Désirée (*La Faute de l'Abbé Mouret*). La hija de Hélène, Jeanne (*Un page d'amour*), morirá de tuberculosis y de histeria. Aunque la tabla titulada *Généalogie pathologique des Rougon-Macquart après Zola*, la cual se encuentra en los apuntes preparatorios, no determina la enfermedad de Ursule o Mouret,

Zola explica en *La Fortune des Rougon* que Ursule tiende a la tristeza y a los arrebatos de paria. La neurosis de su madre produjo en el cuerpo de Ursule una tisis que la llevó a la muerte “La neurosis de su madre se había transformado en ella en una tisis lenta que la consumía poco a poco”²¹ (Zola, *La Fortune des Rougon*, 103). La muerte de Ursule afectó tanto a Mouret que, un año más tarde, lo encontraron colgado con las ropas de su esposa: “La muerte de su mujer, que adoraba, fue para Mouret un rayo. [...] Una mañana lo encontraron ahorcado en un armario donde todavía colgaban los vestidos de Ursule”²² (Zola, *La Fortune des Rougon*, 103). Zola parece olvidar aquel detalle familiar cuando siete años después, en 1878, publica la novela *Un page d’amour*. Hélène explica que la causa de las neurosis de su hija forma parte de la historia familiar de enfermedad histérica de su abuela y su madre, y omite el suicidio del padre²³.

Finalmente, la última rama familiar la componen los Macquart. Los hijos de Antoine Macquart son tres: Lisa, Gervaise y Jean. Lisa (*Le Ventre de Paris*) tuvo una hija de nombre Pauline Quenu (*La Joie de vivre*) con un salchichero del mercado central. La segunda hija de Antoine, Gervaise, es el personaje principal de la novela *L’Assommoir*. Al principio de la novela, Gervaise se ha escapado con Lantier y sus dos hijos, Étienne y Jacques, a París. A pocos días de instalarse en París, Lantier abandona a Gervaise con tres hijos: Étienne Lantier (*Germinal*), Jacques Lantier (*La Bête humaine*) y Claude Lantier (*L’Œuvre*). Años después, Gervaise decide aceptar la propuesta de matrimonio con Coupeau. Del matrimonio con Coupeau surge una hija de nombre Anne Coupeau (*Nana*). El hermano de Gervaise, Antoine,

²¹ [Les névroses de sa mère s’étaient changées chez elle en une phtisie lente qui l’avait peu à peu consumée].

²² [La mort de sa femme, qu’il adorait, fut pour Mouret un coup de foudre. [...] Un matin, on le trouva pendu dans un cabinet où étaient encore accrochées les robes d’Ursule]

²³ Dicha información puede encontrarse en la novela de Zola, *Un page d’amour*, en la edición de 1906, página 186.

tiene un hijo de nombre Jean, quien será el personaje principal de la novela *La Terre y Le Débauché*.

Con esta genealogía he intentado resumir los aspectos más importantes de cada rama familiar descritas a lo largo de la saga zoliana. El conjunto de las veinte novelas lleva por subtítulo *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Este dato no es menor, ya que la tradición médica decimonónica elucidó una noción ampliamente difundida por la historia patógena: una doctrina de la enfermedad. Dicho de otro modo, lo que se nombró *Historia natural de la enfermedad* lleva consigo una definición que permite pensar en las leyes sociales y médicas que la rigen. En la saga zoliana, la *Histoire naturelle et sociale d'une famille* evidencia los padecimientos familiares que se rigen por leyes hereditarias y sociales que pueden desarrollar o degenerar la salud de los miembros familiares. En el título de Zola está contenida la concepción de la enfermedad, su desarrollo en el cuerpo y su degeneración. Tal como el médico patógeno Ruy Pérez Tamayo explicó al respecto:

Una forma menos exagerada de la doctrina ontológica de la enfermedad sostenía que cada padecimiento tiene sus propias leyes de crecimiento, desarrollo y declinación, que reproduce fielmente cada vez que se presenta, sea en el mismo individuo o en sujetos distintos, y que esta regularidad permite reconocerlo y además, clasificarlo de manera adecuada. Éste es el origen del concepto de la historia natural de la enfermedad (380).

A partir de esta definición es posible pensar que la concepción familiar de los personajes zolianos instaura una visión “moral” de la familia y sus vicios; ya que los males morales de la sociedad (los males exteriores) afectan la salud del individuo (males que se manifiestan en el interior) y viceversa. Las leyes que rigen la herencia se configuran como artificio literario en que se administra un edicto del comportamiento moral. El artificio literario será el

principio organizador de las relaciones morales dentro de las novelas de la saga *Les Rougon-Macquart*. En otras palabras, la literatura naturalista vuelve equivalentes las tensiones narrativas de los personajes con las enfermedades sociales según la clase social de la Francia decimonónica. Trama narrativa y patología social son ahora una unidad.

Recapitular las bases para el método fisiológico propuestas por los fisiólogos Hippolyte Adolphe Taine, Claude Bernard, Prosper Lucas y Bénédicte-Auguste Morel (véase cap. 1) esclarece los vínculos entre la fisiología y la historia de la literatura naturalista. Por un lado, el postulado de la determinación de la obra de arte (raza, ambiente y momento) de Adolphe Taine produjo un positivismo sociológico que repercutió en las primeras bases del posterior determinismo biológico del naturalismo zoliano. Para Zola, la labor del crítico fue similar a la labor del escritor: ambos operan sobre los personajes o las obras para conocer sus efectos o actos y determinar las leyes que rigen las pasiones. Por otro lado, de la obra fisiológica de Claude Bernard, Zola obtuvo el método experimental llevado a la literatura, la experimentación literaria: la novela científico-experimental. Asimismo, del determinismo biológico hereditario y la teoría de la impregnación propuestos por Prosper Lucas, obtuvo el sistema fisiológico, las bases que le permitieron crear el árbol genealógico de los *Rougon-Macquart* con todas las patologías heredadas de una generación a otra. Los “modos” de la herencia que propone Prosper Lucas son retomados en las teorías de la impregnación, el innatismo y el atavismo con las que Zola explicará los accidentes hereditarios de la familia en la novela *Le Docteur Pascal*. Por último, a partir de la teoría degeneracionista de Bénédicte Morel, Zola construyó una historia natural de los personajes centrada en sus estados de salud, vicios y enfermedades heredadas. El estudio de las causas le permitió tanto a Morel como a Zola establecer una relación entre las enfermedades del cuerpo, los comportamientos del individuo y las condiciones sociales: detección de enfermedades en lugares específicos.

Zola reprodujo los modelos propuestos por los cuatro médicos experimentadores e incorporó las regularidades de los fenómenos para justificar la inferencia de éstos en la naturaleza humana. Es necesario subrayar que las teorías literarias de Zola estuvieron circundadas por una época en donde los descubrimientos se generaron de manera tan ágil que él debió, por tanto, proponer un propio modelo teórico-literario que ahondara en las implicaciones morales de la herencia. El novelista experimental debía producir un conocimiento científico al estudiar las leyes de la herencia y del determinismo ambiental. El influjo negativo de las pasiones sobre los órganos del cuerpo no consistió, para Zola, en un simple acto de observación, sino en el establecimiento de un saber científico:

El problema está en saber lo que una pasión determinada, actuando en un medio concreto y en unas circunstancias determinadas, producirá desde el punto de vista del individuo y de la sociedad; y una novela experimental, *la Cousine Bette* por ejemplo, es simplemente el proceso verbal ante los ojos del público de la experiencia que el novelista recibe. En suma, toda la operación consiste en tomar los hechos en la naturaleza, después en estudiar los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de circunstancias y de ambientes sin apartarse nunca de las leyes de la naturaleza. Al final, está el conocimiento del hombre, el conocimiento científico en su acción individual y social (*El naturalismo*, 48-49).

Zola observó en Honoré de Balzac que permanecía una búsqueda de la verdad, ya que el escritor rigió la escritura de sus novelas tanto por la observación como por la experimentación: la trama gira en torno a los estragos del temperamento amoroso. No obstante, el autor encuentra que Balzac no generó un conocimiento científico que lograra establecer la relación entre el temperamento, el medio y las circunstancias sociales. Para

Zola, la labor del escritor-experimentador no bastaba con sólo observar y experimentar, fue necesario ofrecer al lector un conocimiento científico del modo en que operan las pasiones en determinados espacios. La pretensión del conocimiento científico en la labor del escritor-experimentador ofreció una nueva forma de comprender la fisiología en la literatura, que ya estaba previamente en Balzac o en Brillat-Savarin: la ciencia como un recurso literario.

Zola trasladó el recurso literario-científico del ensayo a la novela. Utilizó narrativamente la fisiología como artefacto literario sin abandonar la pretensión epistemológica: dar conocimiento sobre las pasiones humanas, los temperamentos y el impacto del medio social sobre el cuerpo de los personajes. En las novelas naturalistas, el estudio de la historia de la fisiología, el cual planteo como parte de mi propuesta de lectura cinematográfica, permite comprender cómo es que fue la mediadora entre los cuerpos inertes (el cuerpo de la ciudad, el cuerpo de los espacios como el tren, la mina o los almacenes comerciales) y el cuerpo vivo (el de los personajes, el de la sociedad decimonónica). La fisiología activó el dispositivo dialéctico entre lo vivo y lo muerto, los espacios y los personajes. Dicho de otro modo, Zola se apartó de los primeros fisiólogos literarios al emplear la novela como una continuación de lo que Claude Bernard había comenzado en el ámbito médico.

Los modelos médicos surgidos a lo largo del siglo XIX configuraron el imaginario de un cuerpo cuyas patologías estaban relacionadas con las prácticas sociales, políticas y simbólicas. El paradigma científicista produjo, a su vez, una *ideología científica* que le permitió a Zola formar un mundo novelístico compuesto por dos elementos: (1) los fenómenos tales como los estratos sociales, los instintos o el crimen. (2) Las *leyes fijas* o principios que actúan sobre los cuerpos, tales como la herencia de los personajes, la determinación del medio sobre los cuerpos, la degeneración moral y física, las pasiones, los

caracteres y los temperamentos. El autor enfatizó en la relación sociedad-cuerpo al destacar la conectividad entre las patologías que sufren los órganos del cuerpo ante los problemas sociales:

El *circulus* social es idéntico al *circulus* vital; tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une a los diferentes miembros, los diferentes órganos entre sí, de manera que, si un órgano se pudre, muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja. A partir de ahí, en nuestras novelas, cuando experimentamos sobre una plaga grave que envenena la sociedad, actuamos como el médico experimentador, intentamos encontrar el determinismo simple inicial para llegar a continuación al determinismo complejo del cual se ha seguido la acción (Zola, *El naturalismo*, 67).

El objetivo del novelista experimental consistió en observar y demostrar cómo es que se comportaban las pasiones en determinados medios sociales. La relación del personaje con la sociedad fue también la relación de un órgano con los demás órganos y miembros del cuerpo humano. La novela experimental se convirtió así en una propuesta metodológica que pretendió aportar casos de estudio, hipótesis y hechos de observación. Los documentos preparatorios son prueba de ello, ya que pretenden documentar, tal como lo haría un científico, las observaciones, las hipótesis y sus prácticas experimentales.

Según la concepción médica-literaria del autor, la labor del escritor se asemejó a la del médico experimentador en que convirtió en objeto de estudio el cuerpo de los personajes para determinar los mecanismos sociales. El novelista experimental cumplió dos funciones: observar y experimentar. Por un lado, estableció hechos a partir de espacios, personajes y fenómenos. Por otro lado, creó una sucesión de hechos que resultarían en fenómenos capaces

de ser estudiados. Finalmente, bajo este precepto, Zola pudo considerar el trabajo del novelista experimental como una labor científica que operaba sobre los seres para determinar la causa de los fenómenos y sus relaciones con la sociedad:

¿Qué decir entonces de las dificultades con las que debe encontrarse la novela experimental, que toma del fisiólogo sus estudios sobre los órganos más complejos y más delicados, que trata de las manifestaciones más elevadas del hombre como individuo y como miembro social? (Zola, *El naturalismo*, 58)

Esta pregunta plantea la dificultad del novelista como fisiólogo. Revela que el estudio naturalista no sólo examina la función de los órganos, sino los entramados del personaje como parte de un espacio, un tiempo y una sociedad determinada. La articulación orgánica del cuerpo político en Zola tiene implicaciones, no sólo a nivel metodológico, sino a nivel político, ya que el *saber médico* naturalista identificó patologías en el gobierno napoleónico que repercutieron en la salud de sus personajes. Los personajes son, al mismo tiempo, individuos y células que, al moverse por el cuerpo, alteran o infectan los demás tejidos. Frente a la fragilidad del cuerpo social, se insemínó la patología de la herencia de los personajes para degenerar el tejido político. La decadencia de la aristocracia se tradujo en una concepción degenerativa del gobierno napoleónico. A su vez, se entendió como enfermedades que afectaban a los individuos de manera precisa: indigestión en la novela *Le Ventre de Paris*, asfixia en la novela *Nana*, tuberculosis en *Une page d'amour*, degeneración de la sangre en *La Bête humaine* o hemofilias en la novela *Germinal* (véase cap. 5 y 6). De igual modo, la idea de progreso y los procesos productivos del capitalismo produjeron en los personajes que habitaban las provincias, enfermedades intelectuales y psíquicas como la histeria, el idiotismo, la hipocondría, la imbecilidad congénita. Enfermedades que ya habían sido denunciadas por Bénédict-Morel como afecciones inquietantes que aquejaban a los

obreros (VIII). Enfermedades de cuerpos y espacios fueron, para Zola, resultados del mal gobierno y del capitalismo. Enfermedades que, más tarde, degenerarían pueblos enteros.

CAPÍTULO 2

LA DEGENERACIÓN COMO METÁFORA ABSOLUTA

La inquietud decimonónica por retratar los espacios que se consideraban lugares del vicio se evidenció en novelas como las de Eugène Sue, Victor Hugo, Restif de la Bretonne, Émile Zola, entre otros. Durante la primera mitad del siglo XIX, el argot de los bajos fondos sirvió como uno de los componentes principales para satanizar los callejones y las tabernas. Por el contrario, en la segunda mitad, la jerga utilizada asimiló a los obreros y campesinos como una clase social más cercana y no como una raza opuesta. En ambos casos, la “verdad” de una época se plasmó en la literatura a través del lenguaje, de los modos de vida y de las enfermedades. En este capítulo propongo una revisión metaforológica de la *degeneración* en los textos literarios. La primera sección propone la metaforología de Hans Blumenberg como una metodología que permite identificar de qué manera el concepto médico *dégénération* formó parte del habla cotidiana en el siglo XIX hasta incorporarse a la literatura a partir de la metáfora *dégénérescence*. La segunda sección documenta la aparición del término *dégénération* y describe su formación como concepto histórico y médico de Francia entre 1871 y 1893. Por último, la tercera sección analiza cómo el concepto *dégénération* se transformó en una metáfora literaria (*dégénérescence*) que explica la estructura psíquica de algunos personajes pertenecientes a la saga *Les Rougon-Macquart*. Con la primera sección postulo la importancia de estudiar la metáfora degenerativa como un modo de historicidad, ya que es índice de realidad y factor de cambio histórico. Con la segunda sección argumento que la *degeneración* literaria evidencia espacios invisibilizados por la sociedad decimonónica. Por último, con la tercera sección estipulo que la metáfora literaria *dégénérescence* es una biologización de la herencia. La metáfora *dégénérescence* es la

articulación literaria entre la ideología científica y la moral de una época. La conclusión de este capítulo es que la metáfora *dégénérescence* permite explicar la producción literaria del periodo referido, precisamente porque se trata de un concepto histórico fundamental, tal como fue postulado por la obra de Reinhart Koselleck.

2.1. El método metaforológico

Hans Blumenberg planteó la *metaforología* en *Paradigmas para una metaforología* en el Seminario de Hermenéutica y Poética en los años 60²⁴. La metaforología surgió como respuesta a lo que ni la hermenéutica ni la historia conceptual daban cuenta: los conceptos inconceptuales que sólo pueden evidenciarse por medio de las metáforas que los describen. Los conceptos inconceptuales no pueden seguir un registro totalmente histórico; es por ello que requieren del estudio de la metáfora y sus usos en el habla coloquial. Blumenberg rastreó cómo el lenguaje natural y el lenguaje filosófico poseen en su origen un lenguaje poético. Además, probó en su libro, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, que la historia de la ciencias físicas y matemáticas no estaban exentas de esta prescripción. Tanto la astronomía moderna como el giro copernicano tuvieron un origen metafórico, un origen que provino de una raíz poética.

La metaforología planteada por Blumenberg no es un método exacto, sino un análisis metaforológico del concepto de *verdad* como luz. Blumenberg rastrea desde Platón a Descartes cómo la verdad es metáfora de la luz frente a la oscuridad como falsedad o

²⁴ El Seminario de Hermenéutica y Poética consistió en una serie de conferencias y debates de historia conceptual generados para evitar las tensiones epistemológicas entre la historia y la teoría. En él surge la metaforología como aportación de Blumenberg a la discusión entre Hans-Georg Gadamer y Reinhart Koselleck. Gadamer apuesta por la hermenéutica, por el sentido universal en el libro *Verdad y método*; Reinhart Koselleck, por la historia conceptual y funda el *Diccionario de historia de los conceptos fundamentales*.

desconocimiento. Por lo tanto, la metaforología es un estudio histórico-teórico (sincrónico y diacrónico) de las metáforas. El proceso metodológico de la metaforología consiste en la exploración de la dimensión simbólica que puede o no estar en la metáfora. Como metodología, la metaforología es un instrumento que ayuda a identificar cómo algunas metáforas cristalizan modos de historicidad; puesto que son índices de realidad y factor de cambio histórico. Nos ayudan a identificar, distinguir y separar épocas por medio del uso e intensificación de algunas metáforas.

La historia conceptual de Blumenberg resulta fundamental para develar las relaciones existentes entre la literatura y los diversos campos de estudio; labor que la filosofía ha cargado. Aunque la historia conceptual surgió en el seno de un cruce disciplinario, las ciencias de la literatura (nombre designado en Alemania) no obtuvieron desarrollos tan intensos como en otros campos.

La historia de los conceptos literarios no ha logrado consolidarse debido, entre otras razones, a que la historia sigue utilizando los textos literarios como fuente histórica y no a la inversa. Los textos históricos pueden también interpretarse como textos con potencial literario. En el caso de esta investigación, el análisis de los textos literarios se realiza con el mismo rigor historiográfico que un texto del pasado y, al mismo tiempo, los textos históricos son reconstruidos para fines estrictamente literarios. La reconstrucción literaria de los textos históricos es resultado de la lectura cinematográfica (véase Introducción). Estudiar la realidad para determinar la creación novelística e imaginativa de Émile Zola posee un potencial ideológico importante que, en los estudios culturales corresponden a las entrevistas o a la memoria. Por el contrario, en la literatura decimonónica, una lectura cinematográfica permite dilucidar el potencial de la ficción: no es sólo leer al subalterno, sino explicitar el potencial subversivo de la ficción. El potencial subversivo de la ficción, en el caso específico de Zola,

consiste en que la literatura naturalista se convierte en un instrumento contra el orden político establecido, contra el proyecto de nación francesa, contra la idea de progreso y contra las consecuencias del capitalismo industrial. El pensamiento histórico está presente en la narrativa.

Por consiguiente, la metaforología y la lectura cinematográfica aplicadas a la literatura de Émile Zola permite estudiar cómo es que la *degeneración* activa la narrativa mientras devela los desarrollos históricos. De igual modo, dicha metáfora enmarca las tradiciones científicas, los avances metodológicos y las concepciones literarias en un tiempo y espacio específico: la Francia decimonónica.

Está claro que la formación de una teoría literaria como el naturalismo está precedida por una serie de reflexiones médicas, patológicas, nosográficas y científicas que conducen a una labor moral del escritor. Es por esto que estudiar cómo opera la *degeneración* en las diversas metáforas orgánicas a lo largo de la narrativa zoliana posibilita el estudio de espacios sociales, problemas políticos y dilucidaciones ideológicas de una época, que atraviesan el campo literario.

Resulta relevante para este estudio el proceso en que un concepto médico (*dégénération*) se asimila como parte del lenguaje cotidiano (*dégénéré*) hasta transformarse en una metáfora literaria (*dégénérescence*), ya que permite acceder a un momento histórico en que el desarrollo de la ciencia se convirtió en un proyecto discursivo científico que permeó en la literatura. El control higiénico, las remodelaciones y los tratados degenerativos tienen historicidad; están ligados a las prácticas médicas, políticas y literarias. El higienismo y los tratados degenerativos en la literatura naturalista visibilizan espacios de representación del conflicto social, ya que la lógica política de la Francia del siglo XIX queda altamente codificada por los usos sociales de la medicina. La literatura naturalista expresa este proceso.

Los lugares en las novelas de Émile Zola, así como los tejidos del cuerpo, pueden analizarse por su composición, estructura y características, pueden estudiarse por las metáforas que evidencian accidentes hereditarios y cambios en los temperamentos e instintos de los personajes. Las metáforas espaciales muestran los vicios hereditarios o las lesiones orgánicas de los miembros familiares de *Les Rougon-Macquart*, así como también reflejan el pensamiento de una época: los problemas sociales como enfermedades médicas. Por tal razón, resulta necesario examinar de qué manera la metaforología médica es importada por Zola en la literatura para surgir después como metáfora de una época en el uso de la palabra *dégénéré*.

Conviene aclarar que este estudio no consiste en un catálogo exhaustivo de todas las metáforas —tarea imposible e infructuosa—; por el contrario, la metodología permite seleccionar las metáforas que son histórica y socialmente significativas. Como argumentó Koselleck para el caso de los conceptos, algunas metáforas operan como conceptos históricos fundamentales (40). Por un lado, la degeneración, como concepto histórico fundamental, permite comprender gran parte de la lógica de una época: textos filosóficos, políticos, literarios. Por otro lado, la metáfora degenerativa es un organizador de descripciones y relaciones en la trama de toda la saga. Esta metáfora da unidad al sistema hereditario establecido y esclarece la función orgánica/maquínica²⁵ de los espacios: una ciudad que

²⁵ Aunque dentro de la obra de Zola, lo orgánico y lo maquínico no funcionen de la misma manera y aunque en el análisis que propongo hay, en definitiva, una preponderancia de lo orgánico, el espacio como una máquina está presente en la narrativa zoliana. Esta presencia de lo maquínico en la obra se justifica por el pensamiento decimonónico del “progreso”. El progreso está marcado por las ideas de la modernidad, la ciencia, el hierro y las máquinas. Si Zola describe los espacios como órganos, también describe algunos como máquinas: el almacén comercial, las vías ferroviarias o la mina. Lo orgánico, por el contrario, es lo que permite articular lo biológico (lo vital, el cuerpo, los flujos) con lo maquínico (la técnica) y crear una relación de equivalencia entre ambos.

respira, digiere o excreta (véase cap. 5 y 6). Dicho lo anterior, la metáfora degenerativa se ubica entre lo biológico y lo maquínico; forma parte de un tercer campo semántico que organiza la relación entre la vida y la técnica, la modernidad y la tradición, la salud y la enfermedad. La operación metafórica y su articulación mediante una lógica de decadencia destaca la cuestión sobre la técnica y la modernidad. Es decir, la modernidad no se refiere a la máquina como un organismo, sino a los organismos cuyas funciones fisiológicas se asemejan al funcionamiento de una máquina: aparato digestivo, aparato respiratorio, aparato circulatorio, etcétera. Los aparatos maquínicos del cuerpo como piezas independientes pero organizadas dentro de un mecanismo (el cuerpo humano) más grande. Pensar a los organismos como máquinas nos remite a una interpretación de la *phýsis* como *téchne*. En definitiva, la *degeneración* se comporta, como lo ha explicado el teórico Jean-Louis Déotte como un *aparato* (*appareil*) estético. Para Déotte un *aparato* es aquella relación entre lo que “aparece” y la “técnica”: una “existencia de épocas de la sensibilidad” (138). Los aparatos son los que redefinen la sensibilidad de una época. En ese sentido, la *degeneración* como *aparato estético* permite elucidar la combinación entre lo orgánico y lo maquínico, propio de la lógica cultural de la Francia decimonónica²⁶.

²⁶ Conviene diferenciar el término propuesto por Jean-Louis Déotte, *aparato estético*, de mi propuesta interpretativa: *artefacto literario*. Por un lado, la *degeneración* es un *aparato estético* porque redefine la sensibilidad del siglo XIX: la idea de que la sociedad, la familia y el cuerpo se degeneran por las relaciones con el espacio, los temperamentos y la herencia. La literatura decimonónica y el estudio metaforológico del concepto *dégénérescence* prueban que la *degeneración* puede ser interpretada como *aparato estético*, ya que redefinen el pensamiento de una época. Por otro lado, los *artefactos literarios* son aquellos elementos externos al texto literario que estructuran la narrativa y configuran la novelística. En el caso específico de Émile Zola, los *artefactos literarios* son el árbol genealógico y los mapas. Estos elementos forman parte de un sistema cartográfico que se configura como parte indispensable de la creación novelística. En el caso de la literatura decimonónica francesa, un *artefacto literario* puede ser la ciencia, ya que se incorpora en la trama de autores como Eugène Sue,

La función orgánica/maquínica de los espacios es una herramienta de representación que articula la ideología científica decimonónica con la decadencia política, social y familiar: la decadencia del rey en paralelo con la decadencia del poder político, de un grupo social (la aristocracia), de la familia y del individuo.

Las metáforas de la degeneración hereditaria en las novelas de Émile Zola, que el naturalismo explicita por medio de las predeterminaciones hereditarias de los personajes y su relación con el medio ambiente, permiten comprender el pensamiento científico del siglo XIX y las pretensiones científicas del autor. No sólo se heredan riquezas benéficas, sino se heredan las enfermedades, los hábitos y las costumbres.

2.2. La construcción de la metáfora de la *dégénérescence*

“Los pueblos perecen porque se han degenerado, y no por otra causa. [...] Si mueren, es porque ya no poseen, para atravesar los peligros de la vida, el mismo vigor que tenían sus antepasados; en una palabra, porque han *degenerado*”, aseveró Joseph Arthur Gobineau, considerado uno de los precursores del racismo moderno. Los estudios de Augustin Thierry y Henri Boulainvillier, que propusieron el vínculo entre la raza y la clase, sirvieron de fundamento para el pensamiento racial de Gobineau. El interés por la obra de Gobineau respondió a la necesidad por elucubrar teorías políticas que explicaran la degeneración social y política de Francia en esa época.

La idea de degeneración hereditaria comenzó en Francia a finales del siglo XVIII con la publicación de tratados y tesis sobre las enfermedades transmitidas de una generación a otra. El primero de ellos fue el caso de Georges Buffon quien, desde 1766, dio una primera

Honoré de Balzac, Brillat-Savarin, entre otros, por medio de la fisiología, la pedagogía y la moral.

explicación sobre las variaciones de la especie humana como un fenómeno de degeneración. La disminución o la desaparición de ciertas especies que llamó *dégénération* está contenida en el tomo XIV de *L'Histoire naturelle*. El segundo de ellos fue Johann Blumenbach quien retomó la teoría de Buffon para explicar las variaciones físicas en los seres humanos. Blumenbach escribió una tesis médica titulada *De generis humani varietate nativa* (1775) y en ella planteó la idea de una *degenerat* (degeneración) como las variaciones de la especie humana y su separación con la variedad caucásica (114). Más tarde, Alexis Pujol envió a concurso un tratado titulado *Essai sur les maladies héréditaires* (1787) en el cual estudiaba la transmisión de las patologías de los padres a los hijos y sus apariciones posteriores al linaje familiar, las enfermedades congénitas y las herencias de los temperamentos y hábitos. Nueve años después, François-Emmanuel Fodéré escribió un tratado titulado *Traité de Médecine Légale et d'hygiène publique ou de pólíce de santé: adapté aux codes de l'Empire française et aux connaissances actuelles, à l'usage des gens de l'Art, de ceux du Barreau, des jurés et des administrateurs de la santé publique, civile, militaire et de marine* (1798) diferenciando las enfermedades contagiosas de las hereditarias. Tanto Alexis Pujol como François-Emmanuel Fodéré creyeron, al igual que el alemán Johann Peter Frank²⁷, que el trabajo de la policía de salud debía establecer un orden en los ejercicios médicos, además de un orden social.

La policía de salud pública debe vigilar también especialmente en que haya un orden establecido para el ejercicio (*sic*) de la Medicina y Cirugía, para las

²⁷ El estudio biográfico titulado “Johann Peter Frank y la medicina social” de Carlos E. Medina-De la Garza y Koschwitz Martina-Christine permite comprender las contribuciones del médico e historiador Johann Peter Frank (considerado el padre de la medicina social) a la prevención e higiene social. En la actualidad, los estudios de Peter Frank sobre medicina social han sido ampliamente estudiados.

Comadres, para el ejercicio (*sic*) de la Farmacia y de la Droguería, y para todo concerniente a la venta o despacho de aquellas cosas que pueden ser remedios o venenos (Fodéré, *Las leyes ilustradas*, 129).

El alemán Johann Peter Frank mostró que el ejercicio médico y la policía vigilante debían trabajar juntos para controlar el ejercicio de la medicina. Esto supuso que el ejercicio médico, desde el siglo XVIII, formó parte de los asuntos de Estado. La relación medicina-Estado repercutió en la creación de numerosos grupos de vigilancia, como los higienistas franceses, quienes comenzaron la tradición de los tratados sobre enfermedades hereditarias.

Durante el siglo XIX aumentó la publicación de tratados que explicaron la degeneración del organismo y su relación con los espacios que se habitan. Incluso, se estudió el origen de las causas físicas y morales del delito: la herencia de los padres y de los lugares. Un ejemplo de ello fue la *hérédité dissimilaire* de Prosper Lucas (véase cap. 1), la cual sirvió a las obras degeneracionistas que mostraban la predisposición del cuerpo a las patologías. Ciertos individuos, según su herencia, estaban predispuestos a enfermedades mentales que podían, o no, identificarse desde antes de su aparición. Además, un tratamiento eficaz consistía en alejar al individuo de su condición social, del espacio que lo determinaba.

Algunas de las primeras referencias al término *dégénérer* se pueden encontrar en el *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française* (1750) de Giles Ménage. El diccionario de Ménage posee tres usos diferentes para el término. El primero, *dégénérer*, aparece en la definición de *bastardo*, palabra proveniente de Alemania (*boet-art*), que significa *degeneris animi*. Según el código *De naturalibus liberis* (1750), los bastardos se denominaron degenerados o *degeneres humaines* (156). El segundo uso es como verbo en la definición de la palabra *Druide*: “la palabra *druide*, así como la de *mapus* ha degenerado de significación

(& eft.) atrapado en la carrera por un hombre que trata con el demonio”²⁸ (491). Por último, en otra definición se utiliza como sinónimo de cambio o transformación: “Muchos nombres propios además de [tresillurtres](*SIC*) han degenerado entre nosotros en términos incomprendidos como Nicodème Olibryus”²⁹ (723).

Con el paso de los siglos y tras la aparición de la obra titulada *Considérations sur les êtres organisés: de la perfectibilité et de la dégénérescence des êtres organisés* (1806) de Jean-Claude de la Métherie la palabra *dégénération* cambió por *dégénérescence*. Bénédicte Percheron explicó en el artículo titulado *Le corps dégénéré: des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle* que las nociones y las diferencias en el siglo XIX entre *dégénération* y *dégénérescence* son ambiguas (15). Lo anterior puede explicarse, por un lado, con el surgimiento de la palabra *dégénération* en el *Nuevo Diccionario de Historia Natural* (1817) de Julien-Joseph Virey: un sinónimo de variación (3). Por otro lado, el *Diccionario de Historia Natural* (1844) dirigido por Charles d’Orbigny, devela la pugna entre los estudiosos contemporáneos: si *dégénérescence* puede entenderse como una degeneración de la especie o no (119). A partir de ambas fuentes es posible interpretar que durante el siglo XIX, la palabra *dégénération* apuntaba a una variación en los caracteres biológicos; mientras que *dégénérescence* afirmaba a una degeneración hereditaria que no necesariamente se relacionó con la idea de variación de la especie.

El *Dictionnaire analogique de la Langue Française : répertoire complet des mots par les idées et les idées par les mots* (1862) de Prudence Boissière postula dos definiciones para la palabra *dégénérescence*. La primera, determina la *dégénération* como un estado o acción

²⁸ [Le mot Druide de même que celui de Mapus, a dégénéré de lignification & s’eft. pris dans la fuite pour un homme qui a commerce avec le démon].

²⁹ [Baucoup de noms propres d’ailleurs tresillurtres ont dégénéré parmi nous en termes de mepris comme Nicodème Olibryus (*SIC*)].

de degenerar. Cambio de especie o de naturaleza (223). La segunda establece la *dégénération* como parte del campo semántico familiar. La degeneración familiar es la pérdida de las cualidades de la raza o la realización de acciones indignas de la virtud de los antepasados (547). Doce años más tarde, el *Dictionnaire de la langue française* (1874) de Émile Littré relaboró la definición de Boissière en un compendio más amplio de los usos y la historia de la palabra. La *dégénération* posee tres definiciones: la acción de degenerar, un término médico y un término familiar (1020). A partir de fuentes históricas, médicas y literarias, Littré actualiza las definiciones e, incluso, determina las conjugaciones verbales para *dégénérer*.

Del tratado histórico de François Raynal³⁰, Littré extrajo la definición que relaciona la degeneración de los organismos vivos con las condiciones del terreno o el ambiente (173). De Leclerc de Buffon³¹ rescató la concepción de hombres que degeneran la especie humana (173). Del *Essai de psychologie* de Charles Bonnet del siglo XVIII utilizó los usos en el habla coloquial: el participio pasado. En los usos y las conjugaciones del verbo *dégénérer* destacó el acompañamiento con el auxiliar *avoir* cuando implica una acción; con el auxiliar *être* al marcar un estado; con la preposición *de* para el origen, y con la preposición *en* cuando estima la imperfección de la cosa:

³⁰ Guillaume-Thomas François Raynal (1713-1796) fue un escritor francés, director del *Mercure de France* en 1750—revista literaria francesa fundada en el siglo XVII— y miembro de la *Royal Society*. Escribió una obra con la colaboración de Denis Diderot titulada *Histoire Philoſique et politique des établiſſements et du commerce des Européens dans les deux Indes* que se publicó anónimamente en 1770 para denunciar la esclavitud y el colonialismo. La obra fue prohibida en 1772 y publicada nuevamente para ser, de nuevo, en 1774 censurada. En 1780, el Parlamento de París quemó públicamente el tratado y Reynal debió escapar.

³¹ George-Louis Leclerc de Buffon fue un naturalista, biólogo, botánico, matemático y escritor francés. Su obra consta de 36 volúmenes, se publicó entre 1749 y 1788 y se tituló *Histoire naturelle de l'homme et de la femme: d'après nos plus grands naturalistes (2e édition augmentée d'une notice sur le sauvage de l'Aveyron et autres)*.

REM. 1. Degenerar se conjuga con el auxiliar *avoir*, cuando expresa acción: estos granos se han degenerado rápidamente; con el auxiliar *être* cuando marca el estado: estas semillas están degeneradas desde hace mucho tiempo.
// 2. Degenerar toma la preposición *de* cuando queremos marcar el origen y nos hemos desviado; y la preposición *en* cuando queremos señalar la imperfección en que ha caído una cosa³² (1020).

Por último, el diccionario de Littré define la *dégénérescence* como un término proveniente de la historia natural y de la medicina. Sinónimo de degeneración, término de patología, alteración de humores o cambio en la organización del cuerpo que lo lleva al deterioro (1021).

Posteriormente, la publicación de numerosos tratados sobre la *dégénérescence* y el uso común de la palabra en la literatura adquirió relevancia durante el siglo XIX no sólo en el ámbito literario o médico, sino en el habla cotidiana. Los primeros estudios sobre las implicaciones degenerativas en los seres se realizaron en el siglo XVIII, aunque siguieron publicándose en el XIX. Éste fue el momento histórico, “el siglo de la degeneración”, en el que un término médico se incorporó en el habla cotidiana para convertirse en metáfora de su época: “un hombre degenerado”. Mauro Sebastián Vallejo explicó que, antes de 1840, los tratados y tesis relacionados a temas de la herencia y sus afecciones médicas se dividieron en dos grandes periodos de estudio:

Todos los tratados y tesis sobre la herencia antes de 1840 respetan fielmente un esquema. La primera mitad está abocada a los desarrollos teóricos. [...] La

³² [REM. 1. Dégénérer se conjugue avec l’auxiliaire *avoir*, quand il exprime l’action: ces grains ont dégénéré rapidement; avec l’auxiliaire *être* quand il marque l’état : ces graines sont dégénérées depuis longtemps. // 2. Dégénérer prend la préposition *de* quand nous voulons marquer l’origine dont on s’est écarté ; et la préposition *en*, quand nous voulons marquer l’imperfection dans laquelle une chose est tombée].

segunda mitad se dedica al tratamiento de las afecciones hereditarias (*Teorías hereditarias*, 178).

Si bien es necesaria la discriminación epocal que realiza el autor para añadir información relevante al uso cotidiano de la palabra *dégénérescence* durante el siglo XIX, los tratados sobre enfermedades hereditarias evidencian dos hechos relevantes con respecto a las imposiciones de control higiénico: (1) la transición del mecanismo de control en el trabajo médico hacia el control social. (2) El dispositivo de poder articulado bajo la idea de la salud sobre la herencia del cuerpo enfermo.

El primero de ellos, la transición del mecanismo de control en el trabajo médico hacia el control social, muestra que el cuerpo enfermo debía ser asunto del Estado. Esto supuso que el concepto de higiene se convirtiera en un proyecto operativo del poder del Estado sobre los padecimientos de los habitantes a través de la difusión de tratados sobre enfermedades hereditarias. En efecto, el ejercicio médico, mediado a su vez por el aparato estatal, vigilaba el cuerpo del enfermo como un fenómeno social que podía sistematizarse y tratarse. De tal forma que es posible concluir que el positivismo biológico estuvo relacionado con los proyectos estatales.

El segundo hecho fue el surgimiento de un nuevo dispositivo de poder que se articuló a partir de la idea de la salud y de las enfermedades hereditarias. Este dispositivo de poder fueron los tratados y tesis sobre las enfermedades hereditarias que se multiplicaron y gestaron las principales nociones de un discurso médico vinculado a la herencia³³. Como

³³ Entre los autores que escribieron tesis y tratados entre 1817 y 1886 se encuentran Marie Antoine Petit (1762-1840): *Essais sur les maladies héréditaires* (1817) incluido en el *Dictionnaire des Sciences Médicales*; L.J. Duviard: *Dissertation sur l'hérédité des maladies* (1819); en 1822, Philippe Chanel: *Considérations sur les maladies héréditaires*; un año después, Jacques Poilroux: *Nouvelles recherches sur les maladies chroniques et principalement sur les affections organiques et les maladies*; Antoine Joachim Cabanes:

consecuencia, la división de los tratados a lo largo de un siglo promovió la coyuntura entre la idea de la salud y la enfermedad que operó por medio de un imaginario dual excluyente y la idea de un Estado capaz de llevar a sus médicos al encuentro con tratamientos específicos para curar los males hereditarios.

En ambos hechos, la relación organismo-sociedad implicó que los grupos sociales fueran vistos como organismos que dependían de la interacción con otros organismos para funcionar. Por medio de la idea relacional, el mal funcionamiento de ciertos organismos podía repercutir en otros, así que fue necesaria la vigilancia de la sociedad tanto como la vigilancia del cuerpo. A este respecto, Bénédicte Percheron aseguró que Paul Bourget es considerado el teórico de la decadencia social. El *Essai de psychologie contemporaine*

Dissertation sur les dispositions et les maladies héréditaires en général (1827); Pierre Paulin Pingault (1803-1872): *Essai sur l'hérédité des maladies* (1827); Pierre-Joseph Mongellaz (1795-1860): *L'art de conserver sa santé et de prévenir les maladies héréditaires, ou l'hygiène* (1828), en el cual niega las enfermedades hereditarias con un estudio sobre los males de los padres que no han sido transferidos a los hijos; Pierre Brémont: *Essai sur les maladies héréditaires* (1832); M.J.M. Robin: *Quelques propositions sur l'hérédité dans les maladies* (1834); en el mismo año, François Pierre Cattois: *Quelques vues sur l'hérédité physiologique et pathologique*; Eugène Lustremant: *De l'hérédité dans les maladies, et des indications qu'elle fournit* (1835); G.M. Sersiron: *Essai sur l'hérédité dans les maladies* (1836); J. F. Faurie: *Dissertation sur quelques maladies héréditaires* (1837); Ludovic Ladmirault: *Questions sur diverses branches des sciences médicales* (1838); Pierre-Adolphe Piorry (1794-1879) escribió un tratado de 8 volúmenes entre 1841 y 1850 titulado *De l'hérédité dans les maladies*; Georges-Nicolas-Prosper Dubosc-Taret: *De l'hérédité physiologique et pathologique* (1843); Hippolite Dieuzaide: *Des maladies héréditaires et de leur traitement* (1843); Claude Béclère: *De l'hérédité dans les maladies* (1845); Prosper Lucas (1808-1885): *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux: avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe* (1847-1850); Alexandre-Sylvain: Malet *De l'hérédité dans les maladies* (1853); Jules Henri Bailly: *Essai sur l'hérédité dans les maladies* (1858); Charles Gustave Roeckel: *De l'hérédité dans les maladies* (1866); Jules Dejerine (1849-1917): *L'hérédité dans les maladies du système nerveux* (1886). En la tesis titulada "Teorías hereditarias del siglo XIX y el problema de la transmisión intergeneracional", Mauro Sebastián Vallejo estudia la influencia de los tratados fisiológicos de enfermedades hereditarias en el siglo XIX.

—publicado primeramente como ensayos en el periódico *Le Parlement* de 1881 a 1883 y, posteriormente, en tomo completo por Alphonse Lemerre en 1883— muestra que la sociedad, durante el siglo XIX, fue asimilada como un organismo (10). El degenerado, por tanto, no sólo es inútil por sus debilidades hereditarias, sino inútil para la sociedad, ya que la pervierte. De igual modo, Claude Bernard aseguró que existía una relación entre la sociedad y los organismos por las funciones que ocupan los miembros en ellos.

El organismo, como la sociedad, está construido de tal manera que las condiciones de la vida elemental o individual son respetadas, esas condiciones son las mismas para todos; pero, al mismo tiempo, cada miembro depende, en cierta medida, por su función, y por su función del lugar que ocupa en el organismo, en el grupo social³⁴ (*Moreceaux Choisis*, 221).

Tal como mostró Claude Bernard, el campo médico se nutrió, a partir de una noción similar a la de Morel, de un concepto médico que evidenciaba la degeneración moral de los organismos y, por tanto, de la sociedad. La degeneración se aplicó primero a los animales, luego al campo médico y, por último, a la psicología y la moral. La *dégénérescence* fue sinónimo no sólo del mal funcionamiento del organismo, sino de un mal funcionamiento en la moral de la sociedad. Este mal social se debía a las condiciones de vida, al trabajo y al alcoholismo en las clases marginadas (Percheron, “Le Corps dégénéré...”, 8). La degeneración no fue únicamente física, como en Buffon o en Blumenbach, fue el síntoma de la decadencia moral. Las numerosas concepciones y referencias de la palabra *dégénérescence*

³⁴ [L’organisme, comme la société, est construit de telle façon que les conditions de la vie élémentaire ou individuelle y soient respectées, ces conditions étant les mêmes pour tous ; mais en même temps chaque membre dépend, dans une certaine mesure, par sa fonction, et pour sa fonction, de *la place* qu’il occupe dans l’organisme, dans le groupe social].

comprueban que el término permeó todos los campos: el médico, el familiar, el lingüístico y el geográfico.

Más adelante, la literatura dio cuenta de este proceso de interpretación médica. El término se convirtió en metáfora de los desvíos morales, las enfermedades mentales y las enfermedades sociales. Un ejemplo de los vicios morales es la novela de los hermanos Goncourt, *Germinie Lacerteux*. La degeneración está oculta en la metáfora del descenso de la mujer honesta:

Había bebido esos “traguitos” mañaneros a los que son tan aficionadas las criadas de las “entretenidas”. Había bebido con unas y con otras. Había bebido con los hombres que acudían a la lechería a desayunar, había experimentado con Adèle, que bebía como un hombre que experimentaba un placer vil en ver caer tan bajo a la criada de una mujer honesta (164).

La pérdida de la honestidad es el síntoma del desvío moral. La degeneración es un término médico que remite a las lesiones interiores del cuerpo, a la especie, a la raza degenerada por las condiciones ambientales y se extiende al ámbito social: la raza degenerada por los comportamientos amorales. Un ejemplo de la degeneración como enfermedad mental es la novela *Le village aérien* (1901) de Jules Verne:

Sí...el doctor Johausen estaba en absoluta demencia. Ya medio desequilibrado cuando salió de Camerún, había perdido la razón después de su llegada a Ngala. Y, ¿quién sabe si no fue esa degeneración mental lo que le había valido la proclamación del rey de los Wagddis?³⁵ (390)

³⁵ [Oui...le docteur Johausen était en absolue démence. À moitié déséquilibré déjà lors de son départ du Cameroun, il avait achevé de perdre la raison depuis son arrivée à Ngala. Et qui sait même si ce n'était pas cette dégénérescence mentale qui lui avait valu d'être proclamé roi des Wagddis ?]

Verne equipara la demencia con una degeneración mental; lo que supone que la enfermedad siempre estuvo latente en el personaje y que con el tiempo se degeneró. Por último, un ejemplo de la degeneración social lo encontramos en la novela *Les Célibataires* (1832) de Honoré de Balzac. En el siguiente fragmento, la degeneración todavía es sinónimo de pérdida:

Al principio de su matrimonio, esos Rogron tenían, desde hace dos años, una hija y un hijo ; todos degenerados, sus hijos eran espantosos. [...] Esos desgraciados niños regresaron con una horrible educación del campo”³⁶ (666).

La degeneración, en el caso de Balzac, enmarca la dualidad ciudad-campo evidenciando sus diferencias culturales. La degeneración surge por el contacto con un espacio “no civilizado” que impacta en la estructura familiar de los Rogron.

A partir del término *dégénérescence* se exhibió que el cuerpo debía ser “vigilado” para evitar su degeneración. Existió una visión dual de la salud y la enfermedad, una pérdida cultural generada por la contraposición entre el campo y la ciudad y vicios morales que se gestaban en espacios insalubres. Por medio de temáticas como las de los bajos fondos³⁷ o las imperfecciones existentes en la sociedad, los autores mostraron una parte social y espacial de Francia que se había mantenido oculta: los barrios, los callejones, los *tapis-franc*³⁸ o la

³⁶ [Au début de leur mariage, ces Rogron avaient eu, de deux en deux ans, une fille et un fils : tout dégénère, leurs enfants furent affreux. [...] Ces malheureux enfants revinrent avec l’horrible éducation du village].

³⁷ En la literatura, la temática de los “bajos fondos”, iniciada desde el siglo XVIII por los libertinos franceses, fue seguida por Eugène Sue con la novela *Les de Paris*. Sue incluyó el *patois*, un argot que el historiador Jean Baptiste Théodore H. Burette en sus cartas a la impresión de 1843 de la novela *Les Mystères* consideró como dialecto del crimen. Al respecto, Dominique Kalifa ha explicado que la imaginación de lo popular y su asimilación con el crimen en ciertos espacios parisinos, produjo el concepto de “bajos fondos”.

³⁸ El escritor Eugène Sue describe los *tapis-franc* [tabernas de bajo nivel] en la novela *Les Mystères de Paris* de la siguiente manera: “Un *tapis-franc*, en argot de robo y de muerte, significa taberna o cabaret del más bajo nivel. Ex convictos, que, en esa lengua inmundada, se

Corte de los milagros³⁹. Al respecto, Dominique Kalifa escribió:

Los bajos fondos que se afirman entonces en el lenguaje son los hijos naturales de estas inquietudes multiformes. Señalan lugares reales, productos de un cambio social veloz y brutal, pero hablan también de la necesidad de consolidar los contornos del mundo real por la puesta en escena de su reverso. Son síntoma, antídoto y espectáculo al mismo tiempo (90).

En la literatura, los “bajos fondos” parisinos proporcionaron una geografía específica que le permitió a los autores construir un mundo que visibilizaba la división social por medio del desplazamiento del lenguaje culto. La literatura tuvo la necesidad de retratar lugares específicos de París (las Cortes de los milagros, las tabernas, los callejones parisinos), que

llaman a sí mismos como *ogros*, o una mujer de igual degradación se llama a sí misma *ogresa*, tienen estas tabernas frecuentadas por el desecho de la población parisina; en donde abundan convictos liberados, estafadores, ladrones, asesinos” [Un *tapis-franc*, en argot de vol et de meurtre, signifie un estaminet ou un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice, qui, dans cette langue immonde, s’appelle un *ogre*, ou une femme de même dégradation, qui s’appelle une *ogresse*, tiennent ordinairement ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne; forçats libérés, escrocs, voleurs, assassins y abondent] (Sue, 9). Al inicio de la novela, el autor aclara que el nombre *tapis-franc* proviene del argot que enuncia el robo y el asesinato, un lenguaje que califica como “inmundo” y que sólo puede describir descarnadamente a los personajes que ahí habitan: los convictos, estafadores, ladrones y asesinos. Los cuatro elementos de la descripción: el nombre del lugar, el origen del nombre, el juicio de valor y los personajes que ahí residen muestran un proceso descriptivo que continuará a lo largo de la novela y cuyo movimiento va de lo macro, el mundo externo o el afuera (la taberna) hacia lo micro, el mundo interno, el adentro (los personajes). Esta estrategia descriptiva produce un extrañamiento por parte del lector hacia aquel lugar del vicio al que pronto entrará, como también el rechazo instintivo hacia el lenguaje empleado por los personajes. Es claro que Sue intentó describir lo más realista posible un imaginario del crimen contenido en algunos espacios de la urbe parisina.

³⁹Habitado por ciegos y discapacitados, *le cour des miracles* tuvo gran impacto ya que durante el día sus habitantes mendigaban las calles de París ostentando sus malformaciones y regresaban a casa para recuperar milagrosamente la salud. La “corte de los milagros” duró hasta el siglo XVII, cuando el primer ministro Jean-Baptiste Colbert propuso a Nicolás de la Reynie ante Luis XIV para resolver los problemas de orden público. Entre las políticas de saneamiento de París y las vigilancias a las costumbres de la época, Reynie instauró la figura del Comisario de Policía y logró entrar en la “Corte de los milagros” para descubrir y atrapar a los grandes criminales parisinos.

podían degenerar a los personajes (el honor perdido, la inclinación al crimen, la planeación de fraudes y estafas). El lugar determinaba la historia degenerativa del personaje. La degeneración literaria estuvo en relación con tres elementos: la pobreza de las clases marginadas (las prostitutas, los ladrones, los mendigos, los obreros), el espacio que habitaba y con un evento económico que repercutió políticamente: el fin de la aristocracia y el inicio de la burguesía.

El imaginario literario burgués asoció la ciudad —que contenía el vicio propio de las clases marginadas y los aristócratas— en explícito a los habitantes de las ciudades. No obstante, Émile Zola retratará que no sólo la urbe parisina es la causante de la degeneración social, sino que es la Nación uno de los agentes patógenos que contaminan a los habitantes y a los espacios. En ese sentido, otros lugares como el campo o la provincia también formaron parte de la ciudad: la provincia no fue la inversión imaginada de la urbe.

Finalmente, este imaginario asociado a los espacios y a la criminalidad repercutió en el uso de la palabra *dégénérescence*. La degeneración se utilizó tanto para nombrar alteraciones en la constitución física, mental o moral de los personajes, como para evidenciar la degeneración social. El primero en hablar de la degeneración como alteraciones sociales fue François-René de Chateaubriand en 1802 con la obra *Génie du Christianisme*. Más tarde, Charles Nodier en 1832 escribirá *Fée aux Miettes* en donde postulará la idea de hombres degenerados y no degenerados capaces de alcanzar el paraíso terrenal. Algunos otros en hablar del tema serán Víctor Hugo en *Les Misérables* (1862), Louis Bonald en *Du perfectionnement de l'homme* (1810), Guy de Maupassant en *Le Docteur Héraclius Closs* (1921) y Joris-Karl Huysmans en la novela *À rebours* (1884) donde creará al personaje *Des Esseintes*, quien será la figura degenerada de la época (Percheron, “Le Corps dégénéré”, 1-14). Si bien Bénédicte Percheron menciona algunos de los autores que trabajaron el tema, es

importante nombrar a otros que forman el gran corpus de la literatura de la degeneración e impactaron en la literatura posterior: Alfred Jarry, Eugène Sue, Jules Verne, Eugène Viollet-le-Duc, Emmanuel Sieyès, Jean Calvin, Henry Becque, Barbara Juliane Von Krüdener, Jean-Baptiste Lamarck y, por supuesto, Émile Zola. El corpus de la degeneración estaba in crescendo.

2.3. Las metáforas degenerativas en la obra de Émile Zola

La obra de Zola es una oportunidad única para, por medio de la lectura cinematográfica, rastrear el impacto histórico y literario de algunas metáforas provenientes de la medicina y biología decimonónicas. La obra de Zola está compuesta de algunas metáforas fundamentales para la Francia de la época. Es más, la lectura cinematográfica nos permite postular que algunas novelas del ciclo *Les Rougon-Macquart* son el ejemplo de cómo los textos literarios, en ocasiones, sirven como una fuente confiable para trazar una historia de las sensibilidades nacionales. La novela opera como documento histórico y la historia como un recurso de aproximación literaria. El texto literario es también un texto histórico. La metodología aplicada a las ciencias de la literatura permite argumentar en favor del análisis de los textos literarios más allá de su propia autorreferencia.

El estudio de las metáforas en Zola, en definitiva, inaugura un nuevo camino para comprender la morfología espacial del Segundo Imperio. Aunque existen diversos estudios espaciales en Zola, ninguno se ha interesado en probar el rendimiento literario de la crítica metaforológica, puesto que no muestran la relación entre espacios, metáforas y órganos, punto crucial de esta investigación. Por esta razón, mi estrategia de análisis, la lectura cinematográfica, consiste en mostrar la correlación entre la fisiología y la cartografía, entre

el análisis metaforológico de los espacios internos con los espacios externos. El espacio es un objeto de investigación en disputa epistemológica.

En la narrativa de Zola, la metaforología permite distinguir entre los términos, los conceptos y las metáforas. Los *términos* son palabras que sólo utiliza el autor, puesto que sólo funcionan discursivamente. Un ejemplo son los estados de ánimo en la novela decimonónica. La literatura realista y naturalista estuvo preocupada por los estados de ánimo y por la vida psíquica de sus personajes, pero, aunque fueron importantes para el ámbito literario, no trascendieron al discurso de lo cotidiano.

Por el contrario, a las palabras que trascendieron el discurso, Blumemberg las denominó *conceptos*. Los conceptos, además de ser extradiscursivos, tuvieron otra característica: estuvieron ligados a una realidad pública. Los conceptos, por lo tanto, son la unión entre el índice de realidad y el factor de cambio sociopolítico: palabras de una época que el autor utiliza en las novelas. Los conceptos sólo pueden ser aquellas palabras que explican algo que existe en la realidad (índice de realidad) y, al mismo tiempo, tienen la facultad para cambiar la realidad, es decir, describen y prescriben. La fisiología y la fisionomía poseen numerosos conceptos médicos que fueron aplicados en la literatura decimonónica: *innatismo*, *herencia*, *mórbido*, etcétera. La medicina ha aportado a las diferentes áreas conceptos que se han convertido en parte del habla cotidiana, como el que refiere Georges Canguilhem en *Escritos sobre la medicina*: el concepto *crisis* —de origen médico— para explicaciones políticas y económicas (Canguilhem, *Escritos sobre la medicina*, 102). De igual manera, la literatura donó conceptos a la medicina: el *retifismo*, la atracción hacia los zapatos. Este concepto que se utiliza actualmente en las ciencias médicas

para describir la parafilia —la atracción fetichista por los zapatos— como trastorno sexual, tomó su nombre del apellido del escritor francés Nicolas Edme Réstif de la Bretonne⁴⁰.

Por último, la *metáfora* es aquel elemento, tanto discursivo como extradiscursivo. De tanto usar la metáfora, puede funcionar como parte del lenguaje natural. Las metáforas son las palabras que surgen en el texto y que pueden utilizarse después en la realidad de la época, o bien, expresiones poéticas existentes en la realidad de la época que se traducen en metáforas literarias. Por consiguiente, la metáfora se entiende como un lenguaje poético naturalizado.

En ese sentido, la metáfora *dégénérescence* puede considerarse una “metáfora fundacional”, ya que con su aparición, despliegue y olvido puede trazar toda una época. La palabra *dégénérescence* requiere de un exhaustivo trabajo histórico para nombrarse “metáfora absoluta”. En la metaforología, así como existe lo inconceptuable (aquello que no puede ser concepto), existe la inconceptuabilidad radical, es decir, las metáforas absolutas, las que ya no pueden ser explicadas ni explicar más. Por tal razón, y para los fines exclusivos del análisis literario, me remitiré a nombrarla “metáfora fundacional”: una metáfora que explica una época. Por “metáfora fundacional” entiendo un lenguaje científico que se extiende a todos los ámbitos de la vida. La *degeneración* no es una metáfora común. Se asocia a problemas sociales como el deterioro de la raza, el progreso social, las tasas de criminalidad y los problemas de higiene pública. Funda un discurso: el discurso médico sobre el detrimento hereditario. Inaugura la estructura novelística del ciclo *Les Rougon-Macquart*: una primera lesión moral que afectará biológicamente a las generaciones posteriores.

⁴⁰ Nicolas Edme Réstif de la Bretonne fue un escritor libertino francés del siglo XVIII que describió en sus novelas los vicios, abusos y crímenes ocurridos en la Francia nocturna. Quizá el inicio de los bajos fondos, la amplia literatura de Bretonne explicitó el goce por algunos fetiches como el del calzado femenino.

En el ciclo *Les Rougon-Macquart*, la *dégénérescence* es la metáfora que organiza la estructura novelística, los acontecimientos y las lesiones físicas de los personajes. Esto sugiere que, en el modo de describir los espacios y las predisposiciones hereditarias, la narración naturalista develará que la enfermedad irrumpe la ilusión de la construcción del sujeto, puesto que está en contra del cuerpo. La enfermedad es solamente corporeidad. Bajo dicha ley, no importarán los ánimos o los intentos de los personajes por tender hacia la salud, sino los impulsos exteriores que, aunados a la predisposición hereditaria, culminarán en la degeneración del personaje. Además, las novelas intentan calcar los problemas sociales, políticos y médicos de su tiempo. De tal manera que la novela naturalista da cuenta de la desviación familiar así como del auge de las publicaciones de tratados sobre enfermedades hereditarias a partir del uso de las metáforas que refieren a la palabra *dégénérescence*.

Para determinar las metáforas absolutas en las novelas de Émile Zola resulta necesario diferenciar entre *campo metafórico* y *metáfora*. El campo metafórico es el espacio semántico en el que pueden hilarse diversas metáforas. Un ejemplo en las novelas de Zola son las metáforas descriptivas que sirven para narrar la herencia viciada o la estabilidad moral de los personajes. Para narrar el deterioro de sus personajes en la novela *L'Assommoir*, Émile Zola recurrió a una serie de imágenes que planteaban la dialéctica entre la salud y la enfermedad, por medio de dos metáforas: la suciedad física-moral y la limpieza física-moral. Por un lado, el autor asoció diversos elementos como la ropa tirada, el aguarras, la agresividad con la mujer, la pereza, el hundimiento mental, el despilfarro a la metáfora de la suciedad. Asimismo, Zola utilizó otras metáforas como la llama de odio en los ojos o la bestialidad y las asoció a la metáfora fundacional: la degeneración. Por otro lado, para explicar la salud, asoció imágenes como el color azul, el vino, el corazón y el ahorro a la metáfora de la limpieza.

Estaba sentada en el borde de un taburete, doblada en dos, alargando las manos hacia la derecha y hacia la izquierda, con movimientos lentos, como si la embriagara esa peste humana, sonreía vagamente y sus ojos se ahogaron. Y parecía que sus primeras perezas venían de allí, de la asfixia de las viejas sábanas que envenenaban el aire que la rodeaba⁴¹ (Zola, *L'Assommoir*, 149).

Los personajes se deterioran lentamente. Por un lado, los arrebatos de pereza que “embriagan” a Gervaise son metáforas y anuncios de la enfermedad que está por venir: el alcoholismo. Por otro lado, la respuesta corporal de agrado por la suciedad está determinada según la tala hereditaria de decadencia y vicio de los Macquart. Sólo un personaje en decadencia puede gozar de la peste.

Del mismo modo, en el caso del personaje Coupeau, el deterioro está asociado al alcoholismo que deviene de una primera lesión orgánica descrita metafóricamente: la ruptura de su corazón. La ruptura del corazón de Coupeau, debido al accidente que sufre, acaba con su relación matrimonial: “Se decía en el barrio que al zingero se le había desenganchado el corazón por la conmoción”⁴² (Zola, *L'Assommoir*, 124)

Por el contrario, la limpieza se puede asociar al color azul, al consumo del vino, al cuidado del corazón y al ahorro. El color azul en las habitaciones —la tienda de Gervaise en *L'Assommoir*, la habitación de Hélène en *Une page d'amour*, el saloncillo que lleva a la habitación de los Quenu en *Le Ventre de Paris*— retrata la estabilidad burguesa. Descuidar el azul de las habitaciones es sinónimo de decadencia moral.

⁴¹ [Elle s'était assise au bord d'un tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à gauche, avec des gestes ralentis, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières perezas vinsent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle].

⁴² [On disait dans le quartier que le zingueur avait eu le cœur décroché par la secousse].

En ambos ejemplos, la suciedad y la limpieza son campos metafóricos que enlazan diversas metáforas del vicio o de la salud. Dos campos que seleccionan y restringen el ingreso de las metáforas a su dinámica de sentido. En cambio, las metáforas, por sí solas, son elementos aislados que pueden o no pertenecer a un conjunto más amplio de sentido, que pueden o no fijarse semánticamente.

Con estas asociaciones descriptivas, el personaje tiene un supuesto ascenso social y económico que, tras la enfermedad de Coupeau, se transformará en una precipitación viciosa que involucra a todos los personajes y al lugar donde habita. El desplazamiento de la salud a la enfermedad o al vicio por parte del personaje Gervaise ocurre, invariablemente, como resultado de dos predisposiciones hereditarias: la física y la psíquica.

La predisposición hereditaria física de Gervaise puede encontrarse en las novelas *La Fortune des Rougon* y *L'Assommoir*. Gervaise es descrita con un defecto de nacimiento que la convierte en genéticamente propensa al vicio. La cojera es la materialización de las talas hereditarias que infectan su sangre y afectan su cuerpo. El autor explica, en la primera novela, que el muslo derecho de Gervaise mostrará las brutalidades que la madre soportó en una borrachera y el régimen de anís al que fue sometido con el objetivo de mejorar su salud. Más tarde, en *L'Assommoir*, el autor volverá a explicar que el personaje fue engendrado bajo efectos de alcohol y violencia.

Incluso, si ella cojeaba un poco, provenía de la pobre mujer a quien el padre Macquart molía a golpes. Cien veces le había hablado de las noches en el que el padre, al volver borracho, se mostraba tan brutalmente galante que le rompía

los miembros ; y, seguramente ella había sido engendrada en una de esas noches, con su pierna atrasada⁴³ (Zola, *L'Assommoir*, 58).

El momento de la procreación repercute en el cuerpo del personaje y en la predisposición al vicio. La afección de la enfermedad es el mal de la herencia. Un mal que, Prosper Lucas llamó *innatismo mórbido*: la condición de los progenitores al momento de la concepción que culmina en una nueva patología (Vallejo, “Enfermedades hereditarias”, 454-455). El *innatismo mórbido* es la respuesta más próxima a las condiciones físicas de Gervaise que repercute en enfermedades o predisposiciones viciosas, como el alcoholismo.

La degeneración hereditaria, en el caso de Gervaise, no sólo se presenta en los órganos, los tejidos o los fluidos corporales para degradar las facultades físicas y morales, tal como explicó Georges Cabanis en el tratado titulado *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802). La degeneración de Gervaise es, primeramente, física, y posteriormente trasciende hacia las facultades morales del personaje. Más tarde, cuando la decadencia física, moral, económica y espacial invade la vida de Gervaise, la cojera se manifestará notablemente. Será así que la lesión corporal evidenciará una materialización de su degeneración actual y, al mismo tiempo, será un recordatorio de su degeneración familiar. En ese sentido, la cojera de Gervaise es lo que el médico Benedict Morel nombró como *cachet typique o stigmata* para referirse a las marcas que prueban la degeneración característica de las familias o grupos degenerados (Caponi, 438).

El segundo tipo de predisposición hereditaria psíquica es la que proviene de las conductas viciosas de Gervaise y su madre en Plassans. Conductas viciosas que debilitarán la

⁴³ [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].

moral del personaje. Nuevamente, las novelas *La Fortune des Rougon* y *L'Assommoir* describen el estado de embriaguez en el que caían ambas mujeres con anís cuando el padre abandonaba la casa. Un último suceso, en el que Gervaise estuvo a punto de morir, le produjo un inmenso terror por el alcohol. Es así que al inicio de la novela *L'Assommoir*, el personaje come la fruta del aguardiente para dejar la bebida, refiriendo que la máquina de destilar detrás suyo le produce frío en el cuerpo: “Es estúpido, pero me da frío, esta máquina..., la bebida me da frío...”⁴⁴ (Zola, *L'Assommoir*, 62).

Con sólo observar la máquina de destilar en *L'Assommoir*, el personaje siente la fuerza de la herencia que se materializa en un malestar corporal. La herencia se hace presente en el cuerpo de Gervaise y esos desequilibrios físicos y psíquicos del personaje son síntomas de la degeneración hereditaria por venir.

Como consecuencia de las anomalías en el comportamiento de sus padres, el personaje principal experimentará una sensación parecida a la permanencia entre dos sitios: la suciedad y la limpieza, un hospital y un matadero, la salud y la enfermedad, el trabajo y la taberna, la vida y la muerte, el rechazo y la atracción.

Fue en esa acera, en este aire de horno, donde la arrojaron sola con los pequeños; y con una mirada enfiló los bulevares exteriores, a la derecha, a la izquierda, deteniéndose en ambos extremos, presa de un terror sordo, como si su vida, en adelante, se fuera a detener ahí, entre un matadero y un hospital⁴⁵ (Zola, *L'Assommoir*, 51).

⁴⁴ [C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...].

⁴⁵ [C'était sur ce pavé, dans cet air de fournaise, qu'on la jetait toute seule avec les petits ; et elle enfilait d'un regard les boulevards extérieurs, à droite, à gauche, s'arrêtant aux deux bouts, prise d'une épouvante sourde, comme si sa vie, désormais, allait tenir là, entre un abattoir et un hôpital].

Estar a la “mitad de”, es estar en el centro de una herencia que no termina de definirse. La metáfora de su herencia es el cruce de esos dos límites que siempre se le presentan para atraerla y atemorizarla con la premonición de una próxima caída:

Ella se sintió presa de un sudor frente al futuro y se comparó con una moneda lanzada al aire, cayendo de cara o cruz, según las oportunidades del pavimento⁴⁶ (Zola, *L'Assommoir*, 68).

De la inestabilidad de Gervaise, del estar entre dos polos, surge la metáfora de la moneda. Por un lado, el personaje es una moneda que siempre tiene la posibilidad de convertirse en la otra cara. Por otro lado, la metáfora de la moneda lanzada al aire tiene una ambivalencia: la posibilidad de todo y de nada. Es estar eternamente en el limbo. La dualidad del personaje es un síntoma que nos indica la patología por venir, la herencia que acecha para trastornarla.

Por último, el hundimiento de Gervaise es en el fondo una serie de derrumbes morales y físicos que culminan en el alcoholismo y en la pérdida total de la voluntad: la pereza, la gordura, el lento abatimiento en la suciedad, la infidelidad. Para explicar la precipitación del personaje hacia el vicio, Zola utiliza la caída moral y el lento hundimiento con metáforas de agotamiento físico: el desmayo, el vértigo o las caídas.

Ella se abandonó, aturdida por el ligero vértigo que le venía del montón de ropa sucia, sin repugnancia por el aliento vinoso de Coupeau. Y el fuerte beso que se dieron en la boca, en medio de la inmundicia de su oficio, fue como una primera caída en el lento hundimiento de su vida⁴⁷ (Zola, *L'Assommoir*, 178).

⁴⁶ [Elle se sentait prise d'une sueur devant l'avenir et se comparait à un sou lancé en l'air, retombant pile ou face, selon les hasards du pavé].

⁴⁷ [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].

En la narrativa naturalista, el trabajo ennoblece. Mientras que la pereza sólo puede precipitar al personaje a la categoría de animal. El rechazo al trabajo es el síntoma de un primer deterioro. Es así que el vicio entra en el cuerpo cuando está en reposo, cuando se descuida. El vértigo que siente el personaje por la ropa sucia no es un vahído de repulsión. Esta información resulta relevante, ya que es un índice de su estado de descomposición. Además, rodeados de la ropa sucia y la tienda en decadencia económica, hay un fuerte beso entre Gervaise y Coupeau que, no puede leerse como un instante de amor, sino como una constatación de la podredumbre moral a la que ambos han llegado. Esas metáforas describen situaciones de carencia moral. Un estado físico que representa un desvío moral.

Otro ejemplo del funcionamiento de la degeneración es la transmisión de los vicios o del parecido físico. Por un lado, la *herencia viciada* de los padres repercute en el temperamento de los hijos. De la histeria y el alcoholismo de Gervaise Macquart y de las reacciones amorales de Lantier resultará la degeneración hereditaria de sus hijos: la enfermedad nerviosa de Étienne y la histeria y la enfermedad nerviosa de Jacques y de Claude. En un segundo matrimonio, el alcoholismo de Coupeau y de Gervaise culmina con las reacciones amorales de Anne Coupeau. Por otro lado, la herencia familiar de los Mouret confiere de enfermedades histéricas y nerviosas a la mayoría de los hijos. Tanto Serge como Jeanne sufren la histeria de sus padres que repercute en la tuberculosis. Por otro lado, la herencia también puede afectar el físico de los personajes. En algunos casos, los personajes no serán dañados por el temperamento de sus padres. La tala hereditaria se notará en los rasgos o parecidos físicos: *la herencia indirecta de colaterales* que genera el parecido de Octave Mouret con su tío Eugenio Rougon; o bien, la *herencia directa* del personaje Lisa Macquart con su madre. Esto significa que, tanto la herencia directa como la herencia indirecta pueden saltarse hasta tres generaciones. Un ejemplo de lo anterior es el último nieto,

Charles, personaje de *Le Docteur Pascal*, miembro de la quinta generación, quien compartirá un parecido físico y mental con el de la abuela Dide.

Pero lo que lo impresionó en ese momento fue su parecido con la abuela Dide, ese parecido que se había extendido por tres generaciones, que saltaba de aquel rostro reseco de centenario, de esas facciones gastadas, a esa delicada figura de niño, como borroso, ya demasiado viejo y acabado por el desgaste de la raza. Frente el uno del otro, el niño imbecil, de una belleza de muerto, era el final de la antepasada, de la olvidada⁴⁸ (Zola, *Le Docteur Pascal*, 52).

Los accidentes hereditarios que saltan de la primera a la quinta generación resultan en un personaje enfermo, envejecido y desgastado que pareciera la copia exacta de la abuela. Charles carga con todo el peso de la herencia y su degeneración resulta en una belleza imbecil: una belleza vegetal.

Aunque el ciclo de los Rougon-Macquart inicia con la abuela Dide, en la herencia naturalista no existe un comienzo ni un fin. Esta característica resulta importante, ya que el equilibrio hereditario puede lograrse después de varias concepciones. El equilibrio hereditario toma el nombre de herencia innata. Otros personajes como Pascal, Cleotilde, Angélique, Jean (véase cap. 1) poseerán una herencia innata, es decir, no guardarán relación física o moral con sus padres. La herencia innata es la excepción a la regla de la herencia. El protagonista de *Le Docteur Pascal* explica la herencia innata de la siguiente manera:

⁴⁸ [Mais ce qui frappait surtout, en ce moment, c'était sa ressemblance avec Tante Dide, cette ressemblance qui avait franchi trois générations, qui sautait de ce visage desséché de centenaire, de ces traits usés, à cette délicate figure d'enfant, comme effacée, déjà elle aussi, très vieille et finie par l'usure de la race. En face, l'un de l'autre, l'enfant imbecile, d'une beauté de mort, était comme la fin de l'ancêtre, l'oubliée].

Y queda lo innato: Hélène, Jean, Angélique. Es la combinación, la mezcla química donde se confunden los caracteres físicos y morales de los padres, sin que nada de ellos parezca encontrarse en el nuevo ser⁴⁹ (Zola, *Le Docteur Pacal*, 79-80).

Aunque la herencia de los personajes predomine en el desarrollo y la exposición de los temperamentos, su relación con los espacios puede detonarlos o sesgarlos. Esto explica cómo la herencia viciada de los personajes está determinada por el medio ambiente.

¡Y bien! Verá si tengo razón al afirmar que la tuberculosis no es hereditaria, sino porque los padres tuberculosos legan un terreno degenerado, en el que se desarrolla la enfermedad al menor contagia. Hoy, Valentín, que ha vivido en contacto diario con el padre, está tuberculoso; mientras que Sophie, empujada a pleno sol, tiene una salud soberbia⁵⁰ (Zola, *Le Docteur Pascal*, 1906 : 36).

Lo que legan los padres no es la enfermedad, sino la degeneración del cuerpo. Esta degeneración puede mermar ante un cambio de ambiente. Es decir, la higiene o la insalubridad de los espacios repercute en el cuerpo. Espacios aireados, soleados, producen cuerpos saludables. Por el contrario, espacios cerrados o que posibilitan los contactos prolongados con los agentes de contagio, producen cuerpos enfermos.

Cabe destacar que esta explicación muestra cómo es que la metáfora de la degeneración actúa sobre la salud de los personajes que pertenecen a la genealogía de

⁴⁹ [Et il reste l'innéité, Hélène, Jean, Angélique. C'est la combinaison, le mélange, chimique où se confondent les caractères physiques et moraux des parents, sans que rien d'eux semble se retrouver dans le nouvel être].

⁵⁰ [Eh bien ! voyez si j'ai raison de prétendre que la phtisie n'est pas héréditaire, mais que les parents phtisiques lèguent seulement un terrain dégénéré, dans lequel la maladie se développe, à la moindre contagion. Aujourd'hui, Valentin, qui a vécu dans le contact quotidien du père, est phtisique, tandis que Sophie, poussée en plein soleil, a une santé superbe].

Gervaise. No es el objetivo de este trabajo el definir cómo es que la *dégénérescence* modifica la salud de los veintiséis personajes de la saga. Por el contrario, el objetivo es analizar de qué manera la metáfora se enlaza con otras metáforas orgánicas contenidas en las descripciones de los lugares. Las diversas metáforas naturalistas cumplen la función metonímica de sustituir un elemento por otro que tiene una relación existencial causal, espacial o de espacio/temporal. Lo anterior supone que la metáfora creará una alegoría que el lector puede asumir como verdad: el personaje Lisa —la salchichera de *Le Ventre de Paris*— como microcosmos de la burguesía. O bien, el mercado central como un aparato digestivo que devela el funcionamiento del capitalismo decimonónico.

La distinción entre las metáforas que pertenecen a un campo metafórico y las metáforas aisladas permite considerar la metaforología como un proceso metodológico que ahonda en la función de las metáforas espaciales en la narrativa naturalista. Para ello, conviene distinguir entre las *metáforas secundarias*, que únicamente tienen impacto discursivo (validez en la obra referida o en algunas novelas y que pertenecen a un campo semántico delimitado) y las *metáforas fundacionales*, aquellas que trascienden el espacio discursivo en el que están inscritas y adquieren un impacto epocal. Las metáforas fundacionales no le pertenecen a ningún escritor ni son producto de la invención de un individuo, pues son efecto de una construcción social para dotar de sentido a una época. Como el nombre lo indica, las metáforas fundacionales “fundan” el orden social por medio de recursos tropológicos: la realidad aparece como una invención retórica. La historia de la palabra *dégénérescence* requirió de todo un siglo para convertirse en concepto. Se originó en la medicina, permeó la vida cotidiana, se retomó en la historia de la literatura y permeó la conciencia a partir de su uso en el vocabulario cotidiano. Su carácter histórico reconstruye una época: son, como explicó Blumemberg, las realidades en que vivimos.

SEGUNDA PARTE

LAS METÁFORAS DE LOS ESPACIOS EN LA FRANCIA DEL SIGLO XIX

CAPÍTULO 3

LA NOVELACIÓN CARTOGRÁFICA

Congruente con los tiempos decimonónicos, el naturalismo demandó una actitud científica, experimental, desprovista del sentimentalismo de la primera mitad del siglo XIX y del retrato artificial de las escenas costumbristas del realismo. El escritor científico debió generar su propio laboratorio para extirpar órganos y determinar su funcionamiento en el cuerpo social. El método experimental formó parte de su construcción narrativa y mostró que la escritura naturalista es una ciencia de la literatura que jamás perdió su estilo. En este capítulo postulo que el sistema cartográfico —el árbol genealógico y los mapas— es un artefacto literario que estructura la narrativa y configura la novelística de la saga *Les Rougon-Macquart*. La primera sección examina las diversas aportaciones críticas con respecto al uso y función de las metáforas espaciales en dos divisiones: los espacios cerrados y los espacios abiertos. La segunda sección prueba que el árbol genealógico es un sistema que abarcó la relación entre la herencia y los lugares de la novela. El árbol es una ley de la estructura narrativa, lo que evidencia que la genealogía es el centro rector de las dinámicas entre los personajes, sus instintos y sus temperamentos. La tercera sección estipula que los mapas contenidos en los *Apuntes preparatorios* tienen dos funciones en la narrativa: una metodológica y otra epistemológica. Ambas funciones evidencian que los mapas son la mediación entre la organización biológica de los cuerpos y la organización social. Con la primera sección propongo analizar los espacios novelísticos como microcosmos de los mecanismos sociales y como metáforas organicistas. Con la segunda y tercera sección justifico el análisis del sistema cartográfico como herramienta para revelar una historia familiar (la herencia) y una historia política (el Segundo Imperio) en la saga *Les Rougon-Macquart*. La conclusión de

este capítulo es que el naturalismo fue un proyecto literario no mimético que consistió en significar, por medio de la descripción de personajes invisibilizados como el obrero, el minero, las dependientas de almacenes comerciales, y a partir del método científico, lugares, espacios y afecciones en los órganos humanos a causa del deterioro moral y político de la época.

3.1. El espacio organismo

El tema de las metáforas espaciales en el ciclo de los *Rougon-Macquart* ha sido ampliamente analizado por diversos críticos literarios⁵¹. La mayoría concuerda en que las metáforas espaciales evidencian la fuerte relación entre el lugar y el personaje, así como las determinaciones hereditarias y temperamentales. Al igual que los personajes, los lugares padecen los efectos de circunstancias sociales desfavorables como la desigualdad, la guerra, la explotación o la pobreza. En ese sentido, las metáforas tienen una función contextual: están ligadas a los problemas de su época. Al respecto, Jean-François Tonard explicó que las metáforas son las representaciones literarias de los sentimientos o preocupaciones de una época: “El uso de las metáforas [...] corresponde a un movimiento literario inscrito en una forma de pensar de una época y, ciertamente, traduce los sentimientos o inquietudes de su tiempo”⁵² (Tonard, 28). Señaló que la metáfora está ligada a un contexto no metafórico que implica que la significación de la imagen metafórica cambie según el contexto. (Tonard, 31)

Lo anterior supone que las metáforas en las novelas de Émile Zola problematizan las

⁵¹ Entre los críticos que han analizado las metáforas espaciales de Émile Zola se encuentran Jean-François Tonard, Maarten Van Buuren, Isabel Veloso Santamaría, Anna Kaczmarek, entre otros.

⁵² [L’emploi des métaphores [...] correspond à un mouvement littéraire s’inscrivant dans un mode de pensée d’une époque et traduit certainement les sentiments ou préoccupations de ce temps].

condiciones laborales del siglo XIX; retratan el auge del progreso técnico y los problemas humanos; determinan las influencias hereditarias como productos de las condiciones sociales y del dominio del medio ambiente. Estudiar las metáforas espaciales implica el registro de una sensibilidad que da cuenta de los problemas e ideales de una época. Por tanto, el análisis de las metáforas espaciales zolianas requiere, inevitablemente, de un estudio histórico.

Los estudios sobre las metáforas espaciales en la saga *Les Rougon-Macquart* concuerdan en que el espacio funciona como un microcosmos capaz de develar, a su vez, metáforas arquetípicas o tipos de conflicto. En el primer grupo se encuentran François Tonard y Anna Kaczmarek. Para ambos autores, los espacios son sitios cerrados que evidencian el microcosmos que rige la trama novelística. Para Tonard, estos espacios cerrados producen metáforas arquetípicas que suponen el dominio al reino humano: metáforas animales, monstruosas, de las sombras, de los monstruos mecánicos y de la vegetación. Las metáforas arquetípicas de Zola develan un cambio en el sistema de representación, de simbolización colectiva. El arquetipo es esa imagen que, al expresar lo universal, inherente al humano, señala cambios en los paradigmas imperantes: del monstruo gótico al monstruo de fábrica; del monstruo parasitario al monstruo magnate, de la idea del paraíso al ideal de la burguesía. Por su parte, Anna Kaczmarek utiliza la diferencia entre lugar cerrado y espacio cerrado para plantear el doble sentido de la espacialidad en los espacios: la traducción del sentimiento de angustia de los personajes y de la conciencia de los individuos frente a su opresión (Kaczmarek, 35). Kaczmarek encuentra que, en la estética naturalista hay un espacio concreto y un espacio abstracto. Son los espacios abstractos los que, al estar sujetos a la intimidad, al encierro, permiten que sus personajes recreen el mundo del exterior (Kaczmarek, 33).

El segundo grupo está conformado por Isabel Veloso Santamaría y María Sánchez Luque. Para ellas, las dinámicas entre los personajes y los espacios —incluso los sitios que

pertenecen al ámbito de lo privado— funcionan como un microcosmos de los conflictos exteriores. Por un lado, Isabel Veloso Santamaría clasifica los espacios zolianos en tres grandes grupos según el conflicto que producen: los espacios urbanos (conflictos de orden ético-social), espacios provincianos (conflictos políticos), espacios rurales (conflictos metafísicos). A su vez, éstos pueden oponerse entre sí para descubrir dos tipos de espacios: cerrados y abiertos. (Veloso, 257-258) De manera semejante, María Sánchez Luque estudia la función de tres espacios en apariencia “íntimos”, que explicitan funciones sociales o políticas: la sala de baño del personaje Renée en la novela *La Curée*, el jardín de la señora Deberle en *Un page d’amour* y la habitación de Nana. Todos ellos son ejemplos de espacios “privados” que se abren al público. Los lugares privados —burgueses y aristócratas— de las obras son, casi siempre, sitios sociales y, por lo tanto, públicos.

Como puede verse, el estudio de los espacios como microcosmos de metáforas arquetípicas o tipos de conflictos nos ayuda a explicar las relaciones entre el ámbito de lo íntimo y lo público a partir de la distinción entre sitios cerrados y abiertos. Sin embargo, un límite de estos estudios es que la división de las metáforas entre sitios cerrados o abiertos no esclarece la relación entre las condiciones antropomórficas de los espacios y el simbolismo de la obra. Mi conjetura es que más allá de la división entre lo cerrado y lo abierto, los espacios novelísticos son microcosmos de los mecanismos sociales que estructuran el mundo decimonónico a partir de tres *ethos* definidos: el burgués, el aristócrata y el proletario. Así como son metáforas organicistas que explicitan las remodelaciones arquitectónicas, la expansión burguesa y los antagonismos de clase. Estudiar el potencial político presente en las metáforas organicistas permite plantear la posibilidad de leer otro orden político de los espacios zolianos: las metáforas del organismo refieren a un campo de producción en donde

el sujeto es consumido, asimilado y desechado por el mismo sistema que lo produce. Al contrastar las metáforas organicistas de las novelas zolianas con la organización social y política decimonónica será posible establecer quién sí y quién no puede acceder a determinados tipos de productos, mercancías y alimentos. La elección de ciertos personajes por determinados productos según el espacio en el que estén podrá leerse no como un acto colectivo, sino como un mecanismo de poder del Estado sobre los individuos. Es decir, cómo la adquisición de los bienes funciona como dispositivo de control en el cuerpo social. Además, permitirá mostrar las formas de control en las novelas al instaurar la burguesía como una clase ascendente que puede regir políticamente. Así, las metáforas organicistas de los espacios de las novelas pueden estudiarse como problemas que repercuten en el cuerpo social: la prostitución, la hambruna, el consumo. El espacio novelístico puede entenderse como cuerpo social en la medida en que es el resultado de las prácticas culturales y de la degeneración hereditaria de sus personajes. El espacio como cuerpo social permite articular dos ámbitos aparentemente dispares: las enfermedades de la herencia y los conflictos sociales que se desarrollan en los lugares de las novelas.

El contacto y la estrecha relación entre los espacios y personajes revela tres hechos: (1) Los espacios, así como los seres que los habitan, pueden ser sitios enfermos que requieren de una limpieza de los organismos que los perjudican para sanar. Los organismos que los habitan —los seres humanos— interactúan entre sí y afectan positiva o negativamente. (2) Los espacios en las novelas de Zola son sitios donde confluyen diversos personajes con temperamentos e instintos dispares. En ese sentido, son microcosmos de dinámicas sociales exteriores. Sin embargo, pese a que pueden interpretarse como microcosmos, no son espacios cerrados. Contrario a la concepción de Anna Kaczmarek y Jean-François Tonard, postulo

que los espacios zolianos no pueden reducirse a espacios físicos ni siquiera a espacios abstractos. Los espacios zolianos son espacios de montaje. Estos espacios de montaje tienen, como característica principal, la superposición de capas: explicitan el “interior” de los personajes —ya que en ellos se activan instintos y degeneraciones hereditarias—, evidencian la psicología y la fisiología de una rama genealógica de personajes y dilucidan acontecimientos epocales. El espacio zoliano es un montaje que trasluce el acontecimiento de la herencia, el conflicto de temperamentos y el conflicto social. (3) El espacio zoliano puede interpretarse como microcosmos del cuerpo social para articular la herencia de los personajes con los conflictos sociales. Los espacios se levantan, comen, laten, viven igual que un personaje cualquiera. Incluso, como en el caso del *Voreux* o el *Paradou*, pueden enfermarse hasta morir. La enfermedad de los espacios permite inferir que, personajes y lugares están relacionados hasta el punto en que pueden interactuar entre sí para modificarse. Y lo que es más, la prosopopeya, como recurso literario que sirve para antropomorfizar los espacios, sugiere metáforas organicistas o animales que explicitan las circunstancias sociales o hereditarias que padecen los personajes.

Es posible encontrar ejemplos de las metáforas organicistas y de las relaciones entre los espacios y los personajes en todas las novelas que componen el ciclo de *Les Rougon-Macquart*; sin embargo, únicamente mencionaré algunas que ejemplifican las enfermedades de los personajes. En la novela *Le Ventre de Paris*, el mercado *Les Halles* es descrito como una bestia satisfecha que se llena de todo lo robado por el Imperio. A partir de la metáfora organicista del estómago, se establece la enfermedad social de los personajes burgueses y aristócratas: las reacciones amorales, la codicia.

El gigantesco *Les Halles* [...] le parecía la bestia satisfecha en su digestión, París atiborrado, incubando su grasa, apoyando sordamente al Imperio. [...]

Era el vientre de los tenderos, el vientre de la mediocre honradez, hinchándose, feliz, brillando al sol, encontrando que todo salía de la mejor manera, que jamás la gente de costumbres pacíficas había engordado tan espléndidamente⁵³ (Zola, *Le Ventre de Paris*, 196).

El mercado de *Les Halles* es el gran estómago de la glotonería parisina que respira y se expande por toda la ciudad. La glotonería del burgués genera la vida en *Les Halles*.

Otro ejemplo de la relación personaje-espacio, vida y muerte es el París de la novela *Une page d'amour*. Éste mantiene estrecha relación con los estados emocionales de las protagonistas: Hélène y Jeanne. El despertar de París es la metáfora del despertar de la neurosis amorosa del personaje Hélène Mouret, como también la expresión del último amor de Jeanne.

Su mirada, siempre, se dirigía a París que se desvanecía. Abrazó más a su muñeca, su último amor. [...] Jeanne miró París con sus grandes ojos vacíos. Su figura de cabra se había alargado aún más con rasgos severos, una sombra gris descendió de sus cejas oscurecidas, y así en la muerte, tuvo el pálido rostro de una mujer celosa⁵⁴ (Zola, *Une page d'amour*, 331).

París se convierte en el coloso que incuba entre sus cúpulas los amores neuróticos de Hélène por el Doctor Deberle y de Jeanne por su madre. De igual forma que en la novela *Le Ventre*, la enfermedad social que permea el mundo burgués es la neurosis amorosa como símbolo del

⁵³ [Les Halles géantes [...], elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire. [...] C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraisé si bellement].

⁵⁴ [Ses regards, toujours, allaient là-bas sur Paris qui s'effaçait. Elle serrait davantage sa poupée, son dernier amour. [...] Jeanne regardait Paris de ses grands yeux vides. Sa figure de chèvre s'était encore allongée, avec des traits sévères, une ombre grise descendue des sourcils qu'elle fonçait ; et elle avait ainsi dans la mort son visage blême de femme jalouse].

adulterio. El adulterio, enfermedad aristócrata que se transmite a la naciente burguesía, reconstruye el ámbito burgués femenino como el espacio del ocio que se permite, con el objetivo de entretener a las amistades, los amoríos: “Es que, en este mundo digno, entre esta burguesía de apariencia honesta, ¿estaban solamente las mujeres culpables?”⁵⁵ (Zola, *Une page d’amour*, 222).

La novela *Nana* muestra la relación entre el espacio y la enfermedad social a partir de la descripción de la fiesta en el jardín de los condes Muffat y Sabine. Tres personajes beben cerca del quiosco y, ante los purpúreos y dorados toques de la decoración, exclamarán:

—¡Está podrido de elegancia— dijo Faloise, examinando la carpa púrpura, sostenida por lanzas doradas. —Se siente como la feria del pan de jengibre...

¿Eh? ¡Eso es! ¡La feria del pan de jengibre!⁵⁶ (Zola, *Nana*, 381)

El oxímoron utilizado en la frase “podrido de elegancia” establece una comparación entre la elegancia aristócrata con un tejido orgánico que puede pudrirse. Es decir, el adjetivo pútrido comúnmente se utiliza para la materia que está en proceso de descomposición, pero al formar parte de la cadena adjetiva que describe la fiesta —“pútrido” y “elegante”—, resulta en una metáfora naturalista que revela la descomposición social. La elegancia aristócrata está en decadencia y, por tanto, se pudre.

Por último, en la novela *Le Docteur Pascal*, Pascal compara la enfermedad y posibilidad de regeneración orgánica del cuerpo con la enfermedad social de Francia. Al proceso biológico de la descomposición le seguirá el de la renovación:

⁵⁵ [Dans ce monde digne, parmi cette bourgeoisie d’apparence si honnête, il n’y avait donc que les femmes coupables?]

⁵⁶ [—C’est pourri de chic, disait la Faloise, en examinant la tente de pourpre, tenue sur des lances dorées. On se croirait à la foire aux pains d’épices... Hein ? c’est ça ! la foire aux pains d’épices !]

Francia tiene la vida dura, y yo encuentro que sorprende al mundo por la rapidez de su convalecencia... Ciertamente, hay en ella muchos elementos podridos. No los he ocultado, puede que los haya esparcido demasiado. Pero usted no me entiende si se imagina que yo creo en el colapso final, porque muestro las llagas y las grietas. Creo en la vida que elimina incesantemente los cuerpos nocivos, que rehace la carne para tapar las heridas, que marcha, sin embargo, hacia la salud, hacia la renovación continua entre las impurezas de la muerte ⁵⁷ (Zola, *Le Docteur Pascal*, 73).

La construcción de la vida a partir de la carne y la muerte podría ser una crítica a la sociedad industrializada, puesto que el progreso no ve personas, sino fuerza de trabajo. Renovar la carne podrida para convertirla otra vez en carne viva es el ciclo natural de una sociedad que ha sido asimilada como máquina, ya que los desperdicios vuelven a incorporarse al sistema. No hay desperdicio posible: todo es parte de la lógica de producción, todo puede reutilizarse.

En resumen, estos breves ejemplos de metáforas espaciales permiten comprender tanto las enfermedades hereditarias de los personajes zolianos; como las enfermedades sociales de la Francia literaria. El uso de la prosopopeya para describir los espacios visibiliza la desigualdad económica, política y social de los personajes al mismo tiempo que expone enfermedades específicas que los afectan. Ambos aspectos que cubre la prosopopeya —visibilización y exposición— se combinan para producir un cuerpo político configurado a

⁵⁷ [La France a la vie dure, et je trouve qu'elle est en train d'étonner le monde par la rapidité de sa convalescence... Certes il y a bien des éléments pourris. Je ne les ai pas cachés, je les ai trop étalés peut-être. Mais vous ne m'entendez guère, si vous vous imaginez que je crois à l'effondrement final, parce que je montre les plaies et les lézardes. Je crois à la vie qui élimine sans cesse les corps nuisibles, qui refait de la chair pour boucher les blessures, qui marche quand même à la santé, au renouvellement continu, parmi les impuretés de la mort].

partir de la descripción espacial de las novelas. Algunos de los espacios que conforman el cuerpo político están enfermos, o bien, tienen injerencia directa sobre los seres que los habitan. Los espacios evidencian enfermedades sociales que afectan el cuerpo político: desestabilidad económica, degeneración en las razas, afectación en los supuestos higienistas, la pérdida de la legitimidad del Segundo Imperio francés. Por tal razón, existe una correlación entre las enfermedades hereditarias de los personajes y las metáforas espaciales: la genealogía como la causante de todos los males.

3.2. La cartografía familiar: el árbol genealógico

“La genealogía se ha de contemplar en relación a lo que produce. ¿Qué es lo que produce? [...] la reproducción. [...] El acto de transmitir” (43-44) declaró Pierre Legendre en *L'ineestimable objet de la transmission*. Para el autor, la genealogía es la creadora de las instituciones y la conformación de la sociedad. Además, añade que la genealogía, como un conjunto de sistemas institucionales, relaciona lo biológico, lo social y lo inconsciente—los tres índices de lo humano (10). Para Legendre, la genealogía no es únicamente biología, sino jurisdicción. Esta idea —posterior al psicoanálisis— muestra las formas actuales de transmisión: los traumas no resueltos, las pulsiones no controladas, la responsabilidad individual y el entramado institucional. La cita de Legendre destaca la explicación decimonónica de la transmisión, ya que la transmisión también es jurídica, científica y se encuentra ligada a lo biológico. Sin embargo, la responsabilidad de la transmisión decimonónica recae sobre la familia. Lo que transmite la genealogía no es sólo lo mórbido

de la grieta⁵⁸ deleziana, es también la historia familiar y la historia social. La historia de los instintos, temperamentos y enfermedades y la historia del *ethos*. Una historia interna y una, externa. La historia de la degeneración y la historia evolutiva.

El cambio del siglo XIX a las ideas contemporáneas es el objeto de la ley. Al siglo XIX le corresponde la ley de parentesco, los lazos sanguíneos, el Imperio. El objeto de legislación son los lazos familiares. Mientras que, el siglo XX legisla al individuo sin necesariamente recuperar sus lazos sanguíneos. La conciencia, la libertad de acción y la sujeción del sujeto a las instituciones son el objeto de legislación en este siglo. Esta crucial diferencia permite advertir que el imaginario de la herencia decimonónica es también jurídica, aunque la responsabilidad es familiar. El momento de la procreación determina la herencia:

La cifra del pauperismo revela el vínculo del delito y la prostitución con las enfermedades del sistema nervioso y las monstruosidades. Explícase esto con el cuadro que damos en la página siguiente, en el cual la tisis y la epilepsia alternan con la ceguera, la enajenación mental y la sífilis. Resumiendo los

⁵⁸ Gilles Deleuze propuso el concepto *grieta* en el apéndice “Zola y la grieta” del libro *Lógica del sentido* (1969) para analizar las determinaciones hereditarias de los personajes de la novela *La Bête humaine* de Émile Zola. Por medio de la *grieta*, Deleuze explica el surgimiento de un instinto que proviene de una situación anterior, es decir, que es hereditario, y que precipita al personaje hacia su degradación física y moral. No obstante, el objetivo principal del libro *Lógica del sentido* es plantear, por medio del pensamiento de los estoicos, una teoría del sentido a partir de 29 series de paradojas. Para Deleuze, la paradoja es lo que destruye el sentido como sentido único y lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas; de modo que el sentido es el límite de los objetos y las palabras. Dentro de *Lógica del sentido*, la *grieta* se diferencia del *rizoma*, *imagen-pensamiento* o *percepto* en tanto que es un concepto menor. Los conceptos, para Deleuze, deben aclarar nudos de la cultura que siempre son problemáticos. El filósofo sostiene que hay ciertos parecidos o afinidades en los preceptos, en este caso, la *grieta* es un concepto donde se muestra que el individuo no está aislado, sino que hay dos herencias: la herencia familiar, social y la herencia de la grieta: una herencia de lo mismo porque reproduce lo que transmite y una herencia continua que no se liga a nada.

datos, Dugdale encuentra 200 delincuentes y ladrones, 280 mendigos y enfermos, 90 prostitutas y sifilíticas, descendientes todos de un borracho, sin contar 300 niños muertos prematuramente, 400 hombres sifilíticos y 7 víctimas de asesinatos (Lombroso, 228).

El pensamiento del jurista César Lombroso, fundador de la antropología criminal, esclarece la relación entre las enfermedades hereditarias y las causas del delito. En este ejemplo, la norma genealógica es la legitimidad de una ley que instaure formas del derecho contenidas en racimos sociales (el pauperismo como facilitador de conductas criminales). Más tarde, la segregación espacial (remodelaciones a la urbe) serán producto de la ley higiénica que operó bajo la misma estructura racial de la herencia.

La literatura de Émile Zola dio cuenta de este fenómeno en el árbol genealógico de los Rougon-Macquart⁵⁹. Tal como se mencionó al inicio de este capítulo, la herencia de los personajes fue construida como un sistema que abarcó la relación entre la herencia y los espacios.

El árbol genealógico difiere de los mapas en tanto se convierte en una ley de la estructura narrativa. Esta formulación convierte a la herencia en parte indispensable de la configuración novelística. Por una parte, la genealogía es el centro rector de todas las dinámicas de personajes, de instintos, de temperamentos y de espacios en la novela. Por la genealogía viajan también las programaciones discursivas del autor: las influencias del medio, la moral epocal, la crítica social; ya que el árbol genealógico es el microcosmos que permite identificar el funcionamiento de la sociedad parisina. De este modo, la sociedad y

⁵⁹ El árbol genealógico de los Rougon-Macquart se encuentra en los *Documents préparatoires* catalogados en la Biblioteca Nacional de París. Archivo: *Documents préparatoires* bajo el código FR Nouv. Acq 10274 p. 581.

los personajes poseen una genealogía. Por otra parte, la predisposición hereditaria de los personajes determina ciertas relaciones con otros personajes o ambientes que puedan detonar las enfermedades. Un ejemplo de lo anterior son los *Apuntes preparatorios*⁶⁰ elaborados por Zola. A partir de una descripción física, una descripción moral o temperamental y una descripción de la herencia familiar que incluía el año y el lugar de nacimiento, los personajes adquieren historia y, por tanto, vida.

El ciclo de los Rougon-Macquart comprende dos historias: (1) La historia familiar de los accidentes nerviosos. (2) La historia de las mentalidades colectivas: los cambios culturales, médicos, políticos y arquitectónicos de la época. Como resultado, los Rougon-Macquart son una representación literaria y social; una representación construida a partir de diversos temperamentos y afecciones, cambios sociales y poderes políticos. Simultáneamente, la historia familiar de *Les Rougon-Macquart*, determinada en un árbol genealógico, nos permite como lectores construir una imagen global del desarrollo de las enfermedades hereditarias en los distintos medios y determinar las leyes que rigen las pasiones. El árbol muestra la relación entre la dimensión colectiva (las afecciones sociales, familiares) y la individual (la propia enfermedad y la degeneración del cuerpo).

Lo anterior puede ejemplificarse con la observación del personaje Pascal en la novela *Le Docteur Pascal*. Pascal es un científico de la herencia. Un Claude Bernard que observa en las últimas ramas de su árbol familiar su propio deterioro y la degeneración de todos sus parientes. De acuerdo con la explicación de Pascal, la *dégénérescence* es la enfermedad que los acosa: el hilo invisible que recorre las ramas del árbol para devorar los frutos:

⁶⁰ En los *Après préparatoires*, Zola realizó un retrato físico y psicológico de los personajes para determinar su historia hereditaria. Un ejemplo de esto es la descripción de los personajes de *La Bête humaine*, y lo que el autor llama una *folie homicide*. El manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional con el código FR Nouv. Acq 10274 p. 539-580

—Ciertamente, sí—continuó a media voz—, las razas degeneran. Ahí hay un verdadero agotamiento, una rápida decadencia, como si los nuestros, en su furia de goces, en la glotona satisfacción de sus apetitos, se hubieran consumido demasiado pronto. Louiset muerto en la cuna; Jacques-Louis, medio imbécil, arrastrado por una enfermedad nerviosa; Víctor, devuelto al estado salvaje, galopando en las profundidades de tinieblas desconocidas; nuestro pobre Charles, tan hermoso y tan frágil: ésas son las últimas ramas del Árbol, los últimos brotes pálidos donde la savia poderosa de las gruesas ramas parece no poder subir. El gusano estaba en el tronco, ahora está en el fruto y lo devora...⁶¹ (Zola, *Le Docteur Pascal*, 89)

El árbol genealógico de los Rougon-Macquart es la representación literaria de una familia y algunas familias bajo el Segundo Imperio. El árbol genealógico se encuentra en el límite entre el interior y el exterior. Por un lado, el árbol funciona como un trazado que permite mapear la degeneración familiar de las tres ramas principales y los medios para revertir los accidentes hereditarios. Por otro lado, el árbol comprende la existencia de las lesiones morales que afectan a toda la sociedad decimonónica: una degeneración colectiva que tiene la posibilidad de sanar a partir de nuevas prácticas sociales, costumbres y valores que se cimientan en la familia.

⁶¹ [—Certes, oui, reprit-il à demi-voix, les races dégénèrent. Il y a là un véritable épuisement, une rapide déchéance, comme si les nôtres, dans leur fureur de jouissance, dans la satisfaction gloutonne de leurs appétits, avaient brûlé trop vite. Louiset mort au berceau ; Jacques-Louis, à demi imbécile, emporté par une maladie nerveuse ; Victor, retourné à l'état sauvage, galopant on ne sait au fond de quelles ténèbres ; notre pauvre Charles, si beau et si frêle : ce sont là les rameaux derniers de l'Arbre, les dernières tiges pâles où la sève puissante des grosses branches ne semble pas pouvoir monter. Le ver était dans le tronc, il est à présent dans le fruit et le dévore...]

La hipótesis preliminar es que la ley hereditaria de la saga *Les Rougon-Macquart* pretende transformarse en una teoría social aplicable a las familias del Segundo Imperio. Esto puede apoyarse a partir de la historia política de la Francia decimonónica que Zola escribe en los *Documents préparatoires*⁶². Además, Zola escribe algunas notas de las aplicaciones generales de las teorías de la herencia, las enfermedades —el alcoholismo, las enfermedades nerviosas, la tuberculosis o las reacciones amorales— y sus curas relacionadas con los fenómenos sociales del siglo XIX. Dichas ideas se retrataron a lo largo de las veinte novelas, pero, especialmente en *Le Docteur Pascal*.

Los *apuntes preparatorios* de Émile Zola sugieren que el ciclo de los Rougon-Macquart es un análisis a escala de las consecuencias de los flujos hereditarios, las relaciones sociales y los espacios en los que se desarrollan los personajes. Los juegos sociales y políticos de la novela construyen lazos de interdependencia, por lo que un personaje no puede pensarse únicamente como sujeto, sino también como objeto de flujos que lo atraviesan. Es decir, un personaje puede ser, al mismo tiempo, objeto, espacio y metáfora. El ejemplo más representativo es la descripción de la abuela Adélaïde en la novela *Le Docteur Pascal*:

Y es que, ante sus ojos, se evocaba toda la línea, la rama legítima y la rama bastarda, que habían brotado de aquel tronco, ya dañado por la neurosis. Las cinco generaciones estaban presentes: los Rougon y los Macquart. Adelaida Fouque en la raíz, luego el viejo tío bandido, él mismo, luego Clotilde y Maxime, y finalmente Charles. [...] No había brecha, la cadena se desplegaba en su herencia lógica e implacable. ¡Y qué siglo evocado, en el fondo de la

⁶² Los apuntes de Zola sobre la Historia política de Francia pueden encontrarse con el código FR Nouv. Acq 10274 en la Biblioteca Nacional, p. 584-593.

trágica barraca, donde sopló esa miseria venida de lejos, con un terror que todos tal que, a pesar del calor sofocante, se estremecieron!⁶³ (Zola, *Le Docteur Pascal*, 91)

Por medio del análisis cinematográfico, es posible observar en la descripción anterior que el árbol es también parte de un montaje construido a partir de tres dimensiones: la dimensión de objeto, la dimensión metafórica y la dimensión simbólica. La primera dimensión apunta a que el árbol es un objeto de observación que describe la formación de una familia central que se divide en otras dos. Dicha observación permite distribuir los accidentes hereditarios entre los miembros familiares y estructurar la secuencia narrativa entre las veinte novelas. De manera que cada obra constituya en sí misma una observación detallada de las enfermedades transmitidas de una generación a otra y sus modificaciones.

Por su parte, la dimensión metafórica posee, a su vez, dos niveles. En un primer nivel que llamaré de *descendencia inmediata*, puede observarse la comparación del tronco del árbol con la abuela y toda su descendencia. La abuela Adélaïde es descrita, primeramente, como observador: un personaje que percibe en su locura la cadena de la herencia a través de sus hijos y nietos. Segundo, pese a que la abuela Dide no es el comienzo de la herencia, es el tronco principal de la genealogía. Adélaïde es descrita como el tronco de un árbol herido por la neurosis.

⁶³ [C'était que, devant ses yeux, s'évoquait toute la lignée, la branche légitime et la branche bâtarde, qui avaient poussé de ce tronc, lésé déjà par la névrose. Les cinq générations étaient là en présence, les Rougon et les Macquart, Adélaïde Fouque à la racine, puis le vieux bandit d'oncle, puis lui-même, puis Clotilde et Maxime, et enfin Charles. [...] Il n'y avait pas de lacune, la chaîne se déroulait, dans son hérédité logique et implacable. Et quel siècle évoqué, au fond du cabanon tragique, où soufflait cette misère venue de loin, dans un tel effroi, que tous, malgré l'accablante chaleur, frissonnèrent !]

Un segundo nivel de la dimensión metafórica asemeja a la abuela como un árbol y al árbol como un dador de vida eterna. A este segundo nivel lo llamo *la descendencia humilitas*⁶⁴: la abuela como tierra fértil. En páginas posteriores, la abuela se describirá como un “árbol humano” que estructura las tres familias: los Rougon, los Mouret y los Macquart. No obstante, el árbol humano no es ni comienzo ni final. Zola lo describirá como parte de una renovación eterna, como una continuación de la existencia humana:

¡Un árbol humano, que, en cinco primaveras, en cinco renovaciones de la humanidad, había brotado tallos, bajo el fluir de la savia de la vida eterna!⁶⁵
(Zola, *Le Docteur Pascal*, 79)

La abuela, al describirse como un árbol, es la metáfora no sólo de la herencia familiar, sino de la herencia de la humanidad. En la novela *Le Docteur Pascal*, Pascal describe un árbol genealógico capaz de llegar hasta el primer hombre de la humanidad: sin inicio, sin final. La humanidad entera es la ramificación interminable de una herencia que muta, se une y se extiende. Con base en lo anterior, la producción de la humanidad depende de la lógica de la herencia y sus patologías. En este proceso de flujos (“el fluir de la savia de la vida eterna”), la abuela se identifica con sus enfermedades y se asume como un ente singular cuyas acciones morales determinan a los miembros familiares y establecen las normas para la continuación de la herencia. En ese sentido, las prescripciones normativas de la herencia y sus patologías presentes en la metáfora del árbol funcionan como crítica, en clave degenerativa, a la idea de progreso y al discurso positivista decimonónico. La renovación de la herencia debe regirse

⁶⁴ *Humilitas* deriva del sufijo « itas », que significa “cualidad del ser” y de la palabra latina *humus*, “tierra fértil”. Si bien la palabra *humildad* proviene de *humilitas*, el uso que le otorgo a la palabra en este contexto interpretativo es etimológico: la abuela como tierra fértil capaz de dotar a la humanidad de cualidades y enfermedades.

⁶⁵ [Un arbre humain qui, à cinq printemps déjà, à cinq renouveaux de l’humanité, a poussé des tiges, sous le flot de sève de l’éternelle vie !]

por una serie de normas morales para dirigir correctamente la dirección de la civilización. No hay progreso, sino degeneración.

De la primera lesión moral de la abuela se desprenden todas las enfermedades de sus hijos. La abuela, al ser un árbol, es un espacio interior y exterior donde se producen los accidentes hereditarios. Por un lado, al nombrar el árbol genealógico como un espacio interior se señala un sitio que describe las enfermedades transmitidas de una generación de personajes a otra, ya que todo ocurre al interior del espacio familiar de los Rougon-Macquart para extenderse al ámbito social o político. Adélaïde, al describirse como un árbol, se inaugura como un lugar por donde transita la locura familiar. Por otro lado, al interpretar el árbol genealógico como un espacio exterior, se asume el árbol como un elemento paratextual⁶⁶ que explicita la organización entre el discurso y la estructura literaria. Esto significa que, dentro de la estructura novelística, la primera novela de Zola, *La Fortune des Rougon*, configura la degeneración de todos los demás personajes y, al mismo tiempo, distribuye la trama de las diecinueve novelas posteriores. El árbol es la base para una arquitectura novelística.

Finalmente, la tercera dimensión del árbol genealógico es la simbólica. El árbol genealógico es el símbolo de una herencia familiar que estructura en la obra las relaciones de los personajes con el poder político y con la vida política: sólo los Rougon alcanzarán grandes puestos políticos ganados con artimañas y estrategias de movilidad. Los Mouret se dedicarán a comercios fructíferos o tendrán relaciones estrechas con el clero eclesiástico, mientras que

⁶⁶ El concepto *transtextualidad* —que refiere la relación de un texto con otro— fue acuñado en 1967 por Julia Kristeva y explicado después en *Palimpsestes* por Gerard de Genette en 1982. Genette divide la *transtextualidad* en cinco tipos: *paratextualidad*, *metatextualidad*, *arquitextualidad*, *hipertextualidad* e *intertextualidad*. La *paratextualidad* se entiende como los elementos que pueden enmarcar una obra literaria: los títulos, subtítulos, los prefacios, las notas, las entrevistas que acompañan un texto literario. En ese sentido, el árbol genealógico es un *paratexto* que sirve de guía para entender las modificaciones hereditarias de los personajes.

los Macquart estarán destinados a permanecer como obreros y esclavos de los vicios. La familia legítima o bastarda configura los sistemas políticos y sociales en los que se desenvolverán los personajes. En este sentido, el árbol genealógico prescribe una unión biográfica-social, ya que la biografía inicial del personaje tiene repercusiones en su vida social: un hijo legítimo puede alcanzar grandes puestos políticos, mientras que un hijo bastardo se contentará con sufrir las talas de su herencia viciosa.

Al considerar la interpretación de que el árbol genealógico sea al mismo tiempo un espacio interior-exterior, las dinámicas internas y externas de las novelas dilucidan en el ciclo *Les Rougon-Macquart* un acto social simbólico. Un acto social que, por medio de la ficción, reconoce las contradicciones de la sociedad decimonónica. La sociedad del siglo XIX se reduce a objeto para evidenciar los signos de la explotación y el deterioro moral por medio de una historia literaria de accidentes nerviosos y hereditarios.

En síntesis, el estudio de la herencia por medio de un árbol genealógico permite analizar el lugar que ocupan los personajes en la sociedad de su época a lo largo del tiempo. El árbol genealógico devela los accidentes hereditarios tanto como la estructura social y política del siglo XIX. Es decir, el árbol genealógico es una micro-historia familiar que describe la realidad social del Segundo Imperio y las acciones políticas de los altos funcionarios (los Rougon). El árbol genealógico resulta un instrumento clave para revelar la historia política decimonónica y los flujos entre la herencia y las enfermedades.

Si el árbol genealógico diseña la existencia de configuraciones hereditarias particulares en los personajes, éstas explican el funcionamiento del armado novelístico como síntomas del pensamiento médico, social y político decimonónico. Lo que es más, es posible reformular el lugar del árbol genealógico como una figura del umbral que media entre el mundo literario y la creación novelística. En ese sentido, el árbol es una crítica a la idea de

progreso, ya que es una figura puente que, a partir del discurso científicista del progreso, puede unir dos tiempos: el de la herencia patológica (el pasado) y el de la renovación y flujo (el futuro). El árbol no es únicamente una imagen representacional de la estructura familiar, sino una imagen que condensa tiempos, metáforas y símbolos. El árbol es un personaje-espacio-objeto literario y, al mismo tiempo, un elemento paratextual que cruza los límites de la novela y la creación para ordenar el universo de la obra con la imaginaria científica y hereditaria del siglo XIX, que no siempre reprodujo con exactitud científica. Por tal razón, el árbol genealógico puede leerse como cartografía, en la medida en que traza espacios literarios y personajes. Además es la clave para leer el cuerpo político y social en la literatura de Émile Zola.

3.3. La cartografía literaria: el mapa

Ciudad y provincia noveladas, la cartografía se impone como un artefacto literario para diseñar los sitios que habitarán los personajes. Así como encontramos una cartografía de la herencia en el árbol genealógico, hay también una cartografía de la ciudad novelada. Nuevamente, la metodología cartográfica permitirá analizar los mapas como espacios de montaje. Estos espacios de montaje permitirán observar que existen dos tipos de cartografías: una familiar y otra espacial, social. Una que refiere a la genealogía y otra que configura los espacios. La cartografía de Zola permite distinguir las variantes y las mutaciones de la representación. No es mimesis ni alegoría, sino construcción literaria.

Para la creación de los distintos lugares que conforman el ciclo *Les Rougon-Macquart*, Émile Zola elaboró mapas en los *Apuntes preparatorios*. El mapa, aunque no está incluido en las novelas, es un pacto de verosimilitud, ya que permite acceder a las determinaciones espaciales y fisiológicas que tendrán lugar en la trama. Los mapas, al igual

que el árbol genealógico, son *paratextos* apartados de la ciencia o la geografía real. Son representaciones de espacios ficticios. Los mapas tienen dos funciones en la narrativa de Zola: (1) una función metodológica y (2) una función epistemológica.

La primera función refiere a los espacios donde surgen diversas patologías: espacio social como código de representación. La cartografía es un tema central a lo largo de la obra y tiene dos objetivos: primero, es un artefacto literario que permite relacionar el cuerpo de los personajes con las enfermedades que padecen los distintos lugares de la ciudad o la provincia y que constituyen una determinada parte del cuerpo social. Lo anterior supone que un lugar produce un tipo de cuerpo: la mina producirá un cuerpo enfermo, maniático, degenerado por las condiciones del trabajo excesivo y el hambre constante; el mercado resultará en un cuerpo burgués glotón; los almacenes comerciales, en un cuerpo estilizado, fetichizado por la exposición de mercancías, acérrimo consumidor de todo lo que se produce en la mina. En consecuencia, la cartografía es un soporte invisible que condiciona y posibilita los sucesos de las novelas (explotación, consumo, asesinatos, robos). El segundo objetivo es la identificación de la patología. Los mapas permitirán estudiar los lugares donde se produce y transmite la enfermedad (instintos, transmisión de la herencia, crímenes, enfermedades). Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la novela *Germinal*. La representación del mundo novelístico —el Voreux, el lugar de la mina— es una mediación entre un determinado lugar de Francia y el espacio donde sucede la degeneración hereditaria a causa de la explotación. La mina novelada reemplaza el lugar real de Francia —la provincia de Denain— para dilucidar cómo es que se convierte en una metáfora del sacrificio del hombre a costa de los beneficios del progreso y el capital. La cartografía es un soporte invisible que relaciona la transmisión hereditaria con los lugares marginales. En ambos casos, los mapas

estructurarán la trama y servirán para delinear la región donde se desenvuelven las conexiones entre lo natural y lo social. Es decir, el mapa no sólo es una representación geográfica del espacio, sino una reinterpretación del significado a partir de situar los lugares —productores de espacios— como centro rectores de toda la dinámica novelística. El mapa funciona como un sustrato fuera de la ficción que articula la narrativa. Los mapas, aunque no se enuncien de manera explícita, son el fundamento de la acción: sustratos invisibles de la narrativa.

Por su parte, la función epistemológica dota de sentido a las lógicas narrativas mediante lógicas espaciales. Con esta operación, el autor ofrece evidencia empírica para fortalecer el principio de verosimilitud del naturalismo. Las virtudes o propiedades de la cartografía decimonónica —precisión, delimitación, reducción de la realidad mediante escalas— permiten al autor transcribir la realidad como si fuese un mapa. La observación desde el plano cartográfico, “desde arriba”, permitió que Zola pudiera comprender y establecer mejor la lógica pasional, hereditaria y social de cada uno de sus personajes. Anacrónicamente, el naturalismo es un tipo de acercamiento cinematográfico a la época que utiliza la ficción para intensificar la realidad. Como todo acercamiento cinematográfico artístico, es artificial. De modo que, al analizar la observación cartográfica se pueden establecer “escalas de verosimilitud” en la construcción narrativa: una *escala interna*, que refiere a los temperamentos, deseos y a la psique de sus personajes; una *escala del pasado*, que refiere a la herencia transmitida por los desórdenes morales de una generación previa, y una *escala de clase*, que refiere a los lugares sociales que se establecieron en el siglo XIX, a las dinámicas de intercambio y producción del capitalismo. Cada escala se establece en relación con la siguiente, creando así una serie de microcosmos y macrocosmos. Un ejemplo de lo anterior es el jardín en la novela *Une page d'amour*. El jardín establece una escala

interna (los deseos ocultos de la burguesía que se explicitan en los juegos de intrigas y miradas), una *escala del pasado* (la enfermedad de la hija de Hélène surgida por la herencia degenerada de los Mouret) y una *escala de clase* (la cual está constituida por dos tipos de reglas: (1) las reglas de comportamiento de la burguesía en determinados espacios. (2) Las reglas hereditarias que pueden afectar en mayor o menor medida, según la clase social de los personajes).

En consecuencia, si tuviese que extender la analogía cinematográfica, la obra de Zola es un plano secuencia de la época, más que un *zoom* literario a la vida de los personajes. Por esta razón, la labor narrativa del naturalista es similar a la de un espeleólogo: reconstruye espacios oscuros y relaciones que no han sido visibilizados por la literatura: la mina, los almacenes, los mercados. Una vida sin revelar. Retrato de vidas menores. El naturalista es un médico que da luz, a partir de la ciencia, a los lugares, espacios y afecciones en los órganos humanos. Zola se convierte así en un arqueólogo de los lugares, de las vidas mínimas; ya que reproduce vidas que no habían sido noveladas más que como criminales, habrá que recordar la novela de misterio de Eugène Sue. La conclusión de estas escalas de verosimilitud supone que la cartografía es el punto de unión entre la organización biológica de los cuerpos y la organización social.

La función epistemológica instauro un principio de realidad: los mapas son parte de una ciencia de la precisión y, entre más precisos sean, más riguroso será su acercamiento a la realidad. Habrá que recordar que el siglo XIX fue el momento de mayor precisión cartográfica debido al fin de los imperios y al acercamiento de las grandes guerras. Por ende, el saber científico se refiere al modo en que el trazo del mapa geopolítico se convirtió en una herramienta necesaria para los fines militares, comerciales o administrativos. La cartografía se instauró como una disciplina científica. En consecuencia, la pretensión científica de Zola

consistió en significar literariamente una época atravesada por la marginación, la explotación y las huelgas obreras. Los mapas de Zola intentaron ser productos neutrales y, aparentemente, transparentes; no obstante, una lectura cinematográfica puede revelar el vínculo entre los mapas y los espacios como montajes que evidencian un saber científico no neutral, con intereses y programas políticos. En el siglo XIX, los mapas de Zola fueron instrumentos literarios que intentaban visibilizar problemas epocales: la degeneración social, la determinación hereditaria de los espacios, los programas higienistas.

El carácter textual del mapa utilizado por Zola puede explicarse como una mediación entre la realidad y la ficción, entre la mirada del sujeto y los espacios reales. Al estar condicionado por elementos materiales ficticios, reales y subjetivos, el mapa evidencia la situación histórica y las características ideológicas de la sociedad decimonónica. Por tal motivo, resulta imposible separarlo de su condición histórica, incluso en el espacio de la ficción.

Finalmente, la cartografía de Zola es una operación metodológica y epistemológica que dota de fundamento científico a la novela para hacerla compatible con el máximo principio de realidad: el método experimental. El novelista es aquel observador que toma distancia y describe algo más allá de lo que puede ver. Su método se distingue de la novela realista de Balzac, pues no sólo describe lo que observa, produce un criterio científico en el que construye una imagen más compatible con la realidad, aunque sin ser mimesis.

Por lo anterior, el método experimental de la novela naturalista no es mimesis de la naturaleza, sino construcción narrativa de la realidad social. Esta crucial diferencia entre la mimesis y la verosimilitud establece al naturalismo como un proyecto literario y no como un efecto mimético. Para que el contrato de verosimilitud exista, previamente debe existir un

contrato de ficción: los *apuntes preparatorios*. El resultado de ese efecto “no mimético” descarga la supuesta reducción social que le atribuyó Fredric Jameson a la novela naturalista:

La tentativa de dotar a su concepto ideológico de una representación literaria revela sistemáticamente sus propias contradicciones internas: si el “pueblo” funciona satisfactoriamente como un concepto meramente clasificatorio, los personajes de la novela se verán reducidos a simples ilustraciones de sus esencias preexistentes, y la novela podrá cuando mucho repetir una y otra vez las advertencias de clase descritas más arriba —lo cual, en el presente contexto de la dinámica del relato, puede reescribirse como una conminación actancial: ¡no intentes ser una clase de personaje distinta de la que ya eres! (153)

El error de Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* es que, como buen crítico marxista, sigue utilizando la metáfora de la totalidad y, precisamente, si algo desmonta la novela realista es la posibilidad epistemológica de la representación social. Cuando Jameson acusa a Zola de un supuesto determinismo social (“nadie puede escapar de su propia clase”), sólo reproduce la experiencia propia de un académico norteamericano: que la movilidad social basada en el propio mérito es posible. Aunque la burguesía dispuso de movilidad en el siglo XIX, ésta fue lenta y dependió de estructuras oligárquicas, como lo prueba la historia del voto censitario. El siglo XIX no es el siglo XX, pues todavía no ha ocurrido la revolución bolchevique ni la democracia liberal es hegemónica ni tampoco se le ha obligado a la literatura a que sea un factor de cambio social. La novela realista tiene aspiraciones más modestas: mostrar un estado de cosas para que el lector pueda tener una aproximación a un mundo que está invisibilizado. No hay que olvidar que el máximo consumidor de la novela realista fue la burguesía y no el proletariado, tal como le hubiese gustado a Jameson por razones históricas. Los personajes no tienen por qué hacer

revoluciones que modifiquen literariamente el estatus quo de la época. La labor de la novela naturalista es comunicar formas de vida y sensibilidades a públicos que lo desconocían. Las sensibilidades de la vida minera en la novela naturalista se diferencian de la mimesis en el sentido en que significan cuerpos sometidos, explotados y olvidados a lo largo del tiempo por el capitalismo industrial. El objetivo principal no es retratar, sino comunicar la dura vida de los mineros a la plácida sala de lectura del aristócrata. Transportar la elegante y compleja vida cortesana del Segundo Imperio al lector promedio que lentamente comienza a adquirir agencia literaria. El lector democrático o el lector desclasado no existe todavía: la “noche de los proletarios” está por venir y la burguesía está leyendo a plena luz del “día”.

CAPÍTULO 4

TOPOGRAFÍAS MÉDICAS: EL TEJIDO DE PARÍS

En la literatura naturalista, las enfermedades degeneran tanto a los personajes como a los colectivos sociales. Esta aseveración literaria devela que los tratados sobre enfermedades hereditarias y los estudios topográficos del siglo XVIII determinaron la ideología de los higienistas del XIX, así como el imaginario científico de los novelistas naturalistas. En este capítulo esquematizo la función de las metáforas orgánicas-maquínicas de los lugares de la saga zoliana. La primera sección se centra en los trabajos de los higienistas para formar el pensamiento de una época que se reflejó en la literatura a partir de prosopopeyas. La segunda sección examina las implicaciones de lo *maquínico* en la narrativa. Con la primera sección advierto la correlación entre las metáforas de la degeneración de los personajes y las metáforas de la enfermedad en los espacios. Con la segunda sección infiero que la implicación de lo maquínico es la producción de una política excluyente de la máquina social. La conclusión de este capítulo es que las topografías médicas aplicadas a la literatura naturalista permiten suponer una estética cartográfica que dilucida el pensamiento decimonónico y el mecanismo de construcción de personajes literarios.

4.1. La metaforización del espacio interior

En 1822, el doctor Claude Lachaise escribió “El hombre como una imagen fiel de la porción de tierra que habita”⁶⁷ (1-2). Esta frase, perteneciente al tratado titulado *Topographie médicale de Paris, ou, Examen Général des causes qui peuvent avoir une influence marquée sur la santé des habitants de cette ville, le caractère de leurs maladies, et le choix des*

⁶⁷ [L’homme comme une image fidèle de la portion du globe qu’il habite].

précautions hygiéniques qui leur sont applicables (1822), vislumbra la cercana relación del hombre con el espacio que habita. El tratado topográfico⁶⁸ del doctor Lachaise se divide en cinco capítulos. El primero concierne a la posición relativa y directa de París. El segundo es una historia natural de París y sus alrededores. El tercero, las causas que influyen sobre la salud de París: el hacinamiento, la insalubridad, el exceso de sensibilidad. El cuarto es un estudio psíquico y moral de los habitantes de París dividido en los barrios. Por último, el quinto son las constituciones médicas. Esta división le permitió a Lachaise relacionar elementos que estaban presentes en tratados anteriores —como la importancia de la obra de Hipócrates para estudiar la influencia del clima o de los espacios sobre el hombre; los tratados higienistas de Buffon, Zimmermann, Cabanis, Leclerc y Blumenbach— y crear un estudio topográfico que consideró “completo” sobre París. Lachaise compartió con los estudios médicos anteriores el interés por el trabajo del higienista y de la policía de la salud en la preservación de la salud pública. Para el cuidado de la salubridad, las reformas urbanas no fueron sus únicas respuestas. Precisamente, su exhaustivo análisis sobre los hábitos de los individuos y las repercusiones en ciertos órganos del cuerpo permitía consolidar un imaginario del vicio parisino que debía ser extirpado por los mecanismos de control.

Las jóvenes, sobre todo, que, por efecto de una educación incomprendida, se

⁶⁸ Los tratados topográficos están formados por tratados higienistas, obras de divulgación, memorias sobre las epidemias o topografías médicas. Numerosos autores han nombrado “topografías médicas” o “geo-topografía médica” al estudio de los lugares geográficos desde las perspectivas higiénicas-sanitarias. Los autores apuntan que los estudios topográficos se gestaron en el siglo XVIII con los grupos higienistas. Juan Casco Solís explica en el texto titulado “Las topografías médicas: revisión y cronología” que las perspectivas que aborda la topografía son físicas, biológicas, históricas y morales. Escribió al respecto: “la descripción física del punto —situación, clima, suelo, hidrografía— y la del entorno biológico —flora y fauna—; los antecedentes históricos, el temperamento físico y el carácter moral de sus habitantes, las costumbres, las condiciones de vida, los movimientos demográficos, las patologías dominantes y la distribución de las enfermedades” (213-214).

deteriora esta sensibilidad [...] y cuya excitación es la causa predisponente de una serie de numerosas enfermedades. Los vicios de esta educación se encuentran en la vida suave y sensual que, en los rangos más altos de la sociedad en particular, están obligadas a llevar; en este gusto que busca inspirarlas en una edad demasiado tierna, por artes fútiles, como la danza y la música, por la lectura de ciertas novelas, representaciones teatrales, escenas dramáticas donde uno parece disfrutar parodiando el sentimiento, y que el buen gusto desaprueba; al final, por la coquetería y todos los artículos de lujo y tocador. [...] La moral no solo se ve influida por este exceso de sensibilidad; todos los órganos, todas las funciones de la economía se ven afectadas a su vez: el sistema nervioso reaccionando particularmente sobre el útero, lo desarrolla prematuramente y hace que se convierta en el asiento de un estado de eretismo que altera todas sus funciones, al mismo tiempo que, reaccionando también sobre otros órganos, determina alteraciones simpáticas; de ahí la frecuencia extrema de menorragia, amenorrea, leucorrea, clorosis y una serie de anomalías de las funciones cerebrales, en particular histeria y ninfomanía⁶⁹

⁶⁹ [Les jeunes filles, surtout, que par l'effet d'une éducation mal entendue, on détériore cette sensibilité [...] et dont l'exaltation est la cause prédisposant d'une série nombreuse de maladies. Les vices de cette éducation se trouvent dans la vie molle et sensuelle que, dans les rangs élevés de la société particulièrement, on leur fait mener ; dans ce gont qu'on cherche à leur inspirer dans un âge trop tendre, pour les arts futiles, comme la danse et la musique pour la lecture de certains romans, ces représentations théâtrales, ces scènes dramatiques où l'on semble se complaire à parodier le sentiment, et que réprouve le bon goût ; en fin pour la coquetterie et tous les objets de luxe et de vanité. [...] Le moral n'est pas seulement influencé par cet excès de sensibilité ; tous les organes, toutes les fonctions de l'économie s'en ressentent à leur tour : le système nerveux réagissant particulièrement sur l'utérus, le développe prématurément et le fait devenir le siège d'un état d'éréthisme qui altère toutes ses fonctions, en même temps que, réagissant aussi sur d'autres organes, il y détermine des troubles sympathiques ; de-là l'extrême fréquence des ménorragies, des aménorrhées, des leucorrhées, de la chlorose, et d'une foule d'anomalies des fonctions cérébrales,

(Lachaise, 243-245).

La moral parisina que retrata Lachaise, ofendida por el exceso de sensibilidad, produce cuerpos precoces, mujeres viciadas en las altas esferas de la sociedad. El efecto inmediato de los vicios parisinos repercute sobre el útero que, desarrolla a su vez, enfermedades como la histeria o la ninfomanía. Este fundamento biológico de la topografía médica de Lachaise reproduce el argumento contra las artes de Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII: las artes debilitan el cuerpo, lo vuelven frágil (*Discurso sobre las ciencias*, 20). El estatuto intelectual o la expansión de la razón, crítica de Rousseau, es lo que corrompe la sociedad porque crea una falsa identidad entre los individuos. De igual modo, el discurso de Lachaise identifica los entretenimientos parisinos como los detonadores de vicios morales que repercuten en la salud de los habitantes. Al subrayar la importancia del trabajo del higienista y de la policía de la salud, es posible prescribir el desarrollo de las topografías médicas en el siglo XIX como aparatos estatales que vigilaban el cuerpo, promovían remedios a las enfermedades y censuraban los vicios.

Los trabajos de los higienistas se convirtieron en formas de pensamiento durante el siglo XIX que se reflejaron en la literatura decimonónica a partir de prosopopeyas para describir los lugares. El padecimiento que sufrió el lugar fue, al mismo tiempo, metáfora de la enfermedad del personaje. La enfermedad se originó por medio de la correlación entre el lugar y el personaje. La prosopopeya generó nuevos espacios literarios que, en conjunto con la topografía, convirtieron el espacio en principios estructuradores de la narrativa. En Francia, algunos novelistas que utilizaron la prosopopeya fueron Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Eugène Sue, los hermanos Goncourt, Émile Zola, entre otros. En España y, debido a

particulièrement de l'hystérie et de la nymphomanie] (*SIC*).

la influencia de los estudios topográficos, los espacios novelísticos adquirieron gran importancia en los estudios literarios⁷⁰.

La reproducción de los estudios topográficos médicos de la época fundó una ideología científica que permeó la literatura naturalista. La “aparente” conciencia médica literaria — que dio cuenta de las relaciones entre los seres vivos y el ambiente físico— repercutió en el establecimiento de un corpus de obras y autores que se diferenciaron de la corriente realista y de los estudios fisionómicos. Ejemplo de ello fueron Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en España; Guy de Maupassant en Francia. Segundo, la literatura naturalista cumplió una función en la construcción ideológica de una literatura científica como respuesta a la urgencia por visibilizar espacios y agentes sociales invisibilizados por el progreso capitalista y la industria. Por consiguiente, la literatura naturalista, siguiendo los estudios topográficos, describió los aspectos sociales de las enfermedades —condiciones de trabajo, explotación, alimentación, vivienda, necesidades de salud médica, entre otras— para crear un metadiscurso de la salud y la enfermedad, de las herencias y los temperamentos: una historia ficcionalizada del siglo XIX. La historia natural de una familia bajo el Segundo Imperio contada por Zola a lo largo de las veinte novelas es la historia de lo que no tenía, por sí misma, historicidad: los afectos, las pulsiones, los temperamentos.

Tal como expliqué en el capítulo 2, las metáforas espaciales que utiliza Zola están ligadas a los estados emocionales de los personajes e, incluso, a los vicios hereditarios. De manera que, las metáforas espaciales pueden concentrarse en dos grandes grupos: las metáforas de la salud y las de la enfermedad. En este capítulo planteo demostrar cómo esos

⁷⁰ Un estudio relevante sobre el vínculo entre la topografía y la literatura española fue el de Antonio Almaraz Arroyo titulado “Topografía literaria: Madrid, Lisboa y Barcelona en la novela decimonónica”.

dos grupos, a su vez, pertenecen a un ordenamiento superior: la cercanía o el alejamiento con la especie (o el ancestro) originaria. Dos ideas superiores —que permearon la *ideología científica* de la época— son centrales para comprender este fenómeno que se retrató en la obra *Les Rougon-Macquart*: la evolución o la degeneración.

Queda claro, al leer la última obra del ciclo, *Le Docteur Pascal*, que los personajes que evolucionan son los que no adquieren los males hereditarios o, siquiera, el parecido físico con los familiares. El innatismo del que gozan sólo algunos de los personajes, miembros de la familia, parece ser la respuesta al pensamiento evolutivo. Por el contrario, la degeneración —física, moral o psíquica— en la obra zoliana engloba múltiples metáforas de la decadencia. Por tal razón, sostengo que el concepto para estudiar el instinto que se encarna en el personaje hasta degradarlo y se detona por el contacto con el espacio es la *dégénérescence* y no la noción instrumental de *grieta*, empleada por Gilles Deleuze.

En *Lógica del sentido*, Deleuze instrumentaliza la novela *La Bête humaine* para probar, por un lado, que el individuo no existe: por ello la *grieta* es familia, individuo y sociedad. Este concepto permite criticar el psicoanálisis y mostrar la idea de que no hay individuo aislado. Por otro lado, la *grieta* en Deleuze está tomada en sentido médico, ya que es aquella abertura que permite observar las capas familiares. La *grieta* es el umbral que permite distinguir el adentro del afuera, el ruido del silencio y, por tanto, la aparición de lo social. Dicha explicación puede probarse literariamente con el personaje de *La Bête humaine*, Jacques Lantier. Éste tiene agencia, pero también un agente que lo determina. Al plantear la *grieta* en el naturalismo, el filósofo advierte que ésta no debe ser entendida como un camino por donde transitan los elementos mórbidos de la herencia, sino lo “mórbido en sí mismo”. Alrededor de ella se designarán los temperamentos y los instintos de los personajes para

perpetuar la salud del cuerpo o precipitarlo a la decrepitud. Esto significa que, mientras la relación hereditaria entre el temperamento y el instinto repercute en el cuerpo, la *grieta* es un efecto incorpóreo que se corporeiza en la medida en que se encarna en el cuerpo y deviene, ya sea, en su destrucción o en la preservación de la salud:

Bajo todas sus formas, el instinto jamás se confunde con la grieta, pero mantiene con ella relaciones estrechas variables, ora la recubre o la vuelve a adherir bien que mal, y por un tiempo más o menos largo, gracias a la salud del cuerpo; ora la alarga, le da otra orientación que hace estallar los fragmentos, provocando el accidente en la decrepitud del cuerpo (228).

Aún cuando Deleuze utiliza la noción de *grieta* como un concepto filosófico, éste es un concepto que funcionó como término médico y zoológico. Los orígenes de la grieta como acepción médica se remontan al siglo XVI cuando el cirujano Ambroise Paré acuñó el término “grieta” para designar los trabajos manuales y las sangrías que los cirujanos barberos realizaban, además de tratar heridas⁷¹. En los diccionarios decimonónicos como el *Dictionnaire étymologique de la langue française ou les mots sont classés par familles* (1829), Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort-Flaméricourt define la grieta o *fêlure* como sinónimo de fisura o *fissure* que refiere la división de las vísceras en lóbulos, o bien, la fractura longitudinal de un hueso (313). El *Dictionnaire Universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie, extrait comparatif, concordance, critique et supplément de tous les dictionnaires français; Manuel encyclopédique de grammaire, d'ortographe, de vieux langage et de néologie* (1851) escrito por Pierre-Claude-Victor Boiste define la palabra *fêlure*

⁷¹ El libro de Ambroise Paré, primer cirujano del rey, en donde se mencionó el ejercicio del cirujano se titula *Cinq Livres de Chirurgie* (1572). Por la época, el libro no tiene número de páginas. No obstante, la referencia aparece en las primeras dos.

como sinónimo de *Trichisme*, término quirúrgico, para explicar una hendidura capilar muy fina (722). Más tarde, el *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1880) escrito por Auguste Branchet define etimológicamente la palabra. *Fêlure* deriva de *fêler* que, a su vez, proviene de *fissulare* (*fissus*) que significa separar. La “u” de *fissulare* desaparece *fiss’lare* y se transforma en *fesler*, después, por un cambio de la “i” en “e” y la desaparición de la “s”, en *fêler* (233). Esta explicación etimológica nos permite comprender el significado de las primeras dos definiciones (la separación de la materia, la pequeña hendidura) que, más tarde, se convertirá en la metáfora de la separación de la psique de la salud. La Academia de la Lengua francesa reconoció, en la octava edición de 1932-1935, que la *fêlure* puede ser utilizada figurativamente para nombrar las perturbaciones de la mente (532).

En la literatura decimonónica, el término médico *fêlure* formó parte de algunas metáforas en obras como las de Alphonse Daudet, Fernand Kolney, Charles Wagner, Émile Zola, Paul Féval o Marcel Prévost. En el libro de Alphonse Daudet, *L’Immortel. Mœurs parisiennes* (1888), la grieta corroe a la sociedad europea, por medio de la familia, para atacar los principios jerárquicos: “Pero de la familia moderna, afectada por la larga grieta que recorre de arriba a abajo la sociedad europea, la ataca en sus principios de jerarquía, de autoridad”⁷² (348). Para Fernand Kolney, *Le salon de Madame Truphot: mœurs littéraires* (1868), la *fêlure* es la grieta de una ruptura craneal por donde escapan las mejores ideas: “Ella parecía haber roto furiosamente el casquete craneal que servía de recipiente a esas meninges gloriosas, dejando, por la grieta, fluir lo mejor de la inteligencia”⁷³ (203) El librepensador Charles Wagner en *La Vie Simple* (1895) utilizará la palabra *fêlure* para oponer la verdad y

⁷² [Mais de la famille moderne, atteinte de la longue fêlure qui court du haut en bas de la société européenne, l’attaque dans ses principes de hiérarchie, d’autorité].

⁷³ [Elle semblait avoir rageusement fissuré la calotte crânienne qui servait de récipient à ces meninges glorieuses, laissant, par la fêlure, fuir le meilleur de l’intelligence].

la falta de lealtad y así forjar la condición del espíritu: “La verdad nos hará libres: enseñemos a nuestros hijos a ser ellos mismos, a dar su sonido, sin grietas ni silencios”⁷⁴ (205). Paul Féval en *Maman Léo. Les habits noirs* (1869) utiliza la palabra *fêlure* en dos sentidos: como sinónimo de culpa y como espacio psíquico que produce la locura: “Pero los tocados [locos] son así, y cuando no se tocan donde está la grieta, parecen filósofos”⁷⁵ (333). Marcel Prévost en *Les Demi-Vierges* (1894) utiliza la *fêlure* como metáfora del egoísmo de la sociedad: “Es la grieta del egoísmo moderno, ese miedo un tanto femenino al sufrimiento del otro”⁷⁶ (445). En los autores mencionados, la *fêlure* es metáfora de corrupción social, locura o simple resquebrajadura.

El recorrido lingüístico y literario de la palabra *fêlure* devela que la concepción de Deleuze pertenece al siglo XX: el uso metafórico de una herencia que se transmite. Cuando la grieta se encarna en el cuerpo o en los instintos de los personajes, se transforma en una idea fija (asesinato, alcoholismo, sexualidad). La grieta de Deleuze es una metáfora de la idea fija del instinto de muerte:

En esta grieta del pensamiento, en la superficie incorporal, reconocemos la línea pura del Aión o el instinto de muerte bajo su forma especulativa. Pero, precisamente, hay que tomar al pie de la letra la idea freudiana según la cual el instinto de muerte es asunto de especulación (150).

Contrario a lo que sostiene Deleuze, en las obras decimonónicas de Émile Zola no existe un instinto de muerte, sino una determinación biológica pre-freudiana: una precipitación hacia

⁷⁴ [La vérité nous affranchira : apprenons à nos enfants à être eux-mêmes, à donner leur son, sans fêlure ni sourdine].

⁷⁵ [Mais les toqués sont ainsi, et quand ils ne touchent pas à l’endroit de leur fêlure, on dirait des philosophes].

⁷⁶ [C’est la fêlure de l’egoïsme moderne, cette peur un peu féminine de la souffrance d’autrui].

la muerte. La diferencia consiste en que la concepción decimonónica de la degeneración es un contrario de la “producción de vida”. La degeneración es una pérdida de vida, una precipitación hacia la muerte por causas morales, sociales y hereditarias. Esta sutil diferencia evidencia que la grieta deleuziana incide en los instintos y temperamentos enfermos como una idea fija: una idea de muerte que atraviesa el tiempo (“la línea pura del Aión”). Por el contrario, la precipitación hacia la muerte es una tendencia del personaje a la máxima degeneración humana: el asesinato. La degeneración en el siglo XIX es la pérdida de la vida y la salud del cuerpo, es la precipitación hacia la muerte. Por consiguiente, la metáfora de la grieta encubre, a su vez, una metáfora mayor, originaria, lo “mórbido en sí mismo”: la degeneración. La transmisión de un miembro familiar a otro es la transmisión degenerativa de la raza que culmina en una enfermedad social o mental: egoísmo social, perversión espiritual, corrupción familiar. La *fêlure* es una submetáfora, una metáfora precedera, incluso contingente que encarna una metáfora absoluta, epocal.

El pensamiento decimonónico de la *dégénérescence* es el cúlmen de la *ideología científica* de la época, la concepción del mundo bajo una normativa excluyente. Zola no es un personaje del teatro filosófico de Deleuze, Zola es una evidencia literaria para probar un punto extraliterario: una concepción científica que atravesó las estructuras psíquicas del siglo XIX: la degeneración.

4.2. La estética cartográfica. El cuerpo humano como máquina

En el siglo XVIII, La Mettrie, uno de los médicos materialistas más potentes de la Ilustración, logró condensar una idea que ya estaba en Descartes sobre la concepción maquinaica de lo humano. Precisamente, su gran obra *El hombre máquina* lo atestigua: “el hombre es una máquina tan compleja, que en principio es imposible hacerse una idea clara de ella y por

consiguiente de definirla” (38). Con esta afirmación, La Mettrie quedaba instalado en el imaginario intelectual de la cultura ilustrada. El siglo XIX no será ajeno a este imaginario maquínico y radicalizará la tesis acerca del humano como máquina. En un contexto en el que el progreso, la ciencia y la industria son cada vez mayores, las máquinas toman ese lugar privilegiado de las ideas.

En el capítulo 3 queda clarificada la manera en que dos operaciones —la metodológica y la epistemológica— actúan como soporte narrativo por medio de dos tipos de cartografías: el árbol genealógico y el mapa. En este apartado propongo un tercer tipo de cartografía: la estética cartográfica de la máquina.

Las diversas máquinas descritas a lo largo de la saga —la mina, los almacenes comerciales, la locomotora, etcétera— están constituidas por órganos subordinados a un cuerpo. Dichos órganos forman un *sistema orgánico* (sistema nervioso, sanguíneo, circulatorio, digestivo, respiratorio, óseo) y un *sistema maquínico*. Del desarrollo del primero me ocuparé en los capítulos 5 y 6. Por el contrario, en este apartado me interesa exponer el *sistema maquínico* a partir del análisis de la estética cartográfica de la máquina y sus implicaciones políticas: la exclusión. Esta estética cartográfica de la máquina puede develar las posibles intenciones de la crítica política que ejecuta la novela naturalista de Zola, específicamente la saga *Les Rougon-Macquart*. Conviene aclarar que lo *maquínico* refiere a la construcción del aparato técnico en simultaneidad con el aparato humano. Por ello, lo maquínico posee dos dimensiones: (1) los lugares descritos como máquinas: el coloso mecánico del mercado, la máquina excretora de los almacenes comerciales, las máquinas locomotoras en las vías ferroviarias o la máquina devoradora de las minas. (2) El cuerpo humano conceptualizado como una máquina: el aparato respiratorio, el aparato digestivo, el aparato excretor, el sistema óseo. En la primera dimensión, los personajes son engranajes. En

la segunda dimensión, los personajes son células con funciones específicas dentro del “aparato” o “sistema” humano.

La saga en sí misma constituye una máquina acéfala: un cuerpo sin cabeza, pero cuyas relaciones lo sostienen. Cada novela alude a un órgano en particular (el vientre, el aparato excretor, los pulmones, los huesos, etcétera). Aunque todas las conexiones entre los órganos y la novela suponen una cabeza —el Imperio—, no hay referencia explícita del funcionamiento de la cabeza. La condición acéfala de la máquina y del cuerpo explicita dos elementos: (1) la ausencia del Imperio y de la voluntad del pueblo. (2) La operación del progreso como proyecto nacional.

El primer elemento equipara la voluntad del pueblo (la acción de los personajes) con la función del sistema simpático y parasimpático⁷⁷. Dicho de otro modo, los órganos, así como los personajes, no tienen voluntad: su movimiento y sus funciones son automáticas. La comparación puede tener una siguiente lectura: los órganos regulados por el sistema nervioso autónomo (sistema simpático y parasimpático) contienen personajes ingobernables, pero, a su vez, sometidos. Un ejemplo de lo anterior son el estómago en la novela *Le Ventre de Paris*, el aparato excretor en la novela *Au Bonheur des dames* o los pulmones en *Une page d'amour*. Todos estos órganos están relacionados a la clase en ascendencia: la burguesía. En el mercado

⁷⁷ El sistema nervioso autónomo se divide en simpático y parasimpático. El parasimpático es el que se encarga del funcionamiento en reposo; es decir, de la defecación, de bajar la presión arterial, mantener la frecuencia cardíaca en reposo, de la respiración en función de la concentración de CO². El simpático es el que se encarga de las reacciones de estrés: cuando se requiere una reacción rápida. Esto ocurre en coordinación con el sistema nervioso general. El sistema nervioso simpático funciona, en general, por la adrenalina; mientras que el sistema nervioso parasimpático funciona con base en la acetilcolina. Ambos tienen funciones opuestas dependiendo las reacciones (miedo, tranquilidad), pero ambos participan del control del funcionamiento de todos los órganos. En el caso particular de los aparatos digestivo o respiratorio, los sistemas nerviosos simpático y parasimpático serán los responsables de su funcionamiento dependiendo el estado de movimiento o reposo.

Les Halles, metáfora del estómago (véase cap. 5), surge la nueva burguesía que, a diferencia de los campesinos o los obreros, tienen injerencia en las decisiones políticas sin, por ello, ejercer un poder político fuera del Imperio. La burguesía es una clase sometida, pero ingobernable. Por consiguiente, estos personajes no se articulan según la voluntad del Estado.

El segundo elemento, el progreso como proyecto nacional, reconstruye las características principales de la máquina de producción. Los lugares de las novelas (el almacén, los trenes, el mercado, etcétera) son máquinas y los personajes no son más que sus engranajes. No hay que olvidar que en este momento histórico están ocurriendo dos procesos complementarios entre sí: (1) la crisis simbólica y material del Imperio. (2) El advenimiento de Francia, “la gran Francia”, como una potencia nacional, una vez que han terminado los programas colonialistas. Las Exposiciones Universales de París son una prueba de este gran acontecimiento decimonónico: la aparición de la Nación. Las exposiciones sirvieron para alardear —ante otros países potencia, entre ellos Inglaterra— su poderío político y crecimiento cultural.

Como habría sostenido un defensor del Antiguo Régimen, Ernest Renan, la Nación es un *plebiscito cotidiano*. La Nación es ahora el objeto del imaginario social y la novela de Zola media entre la crisis del Imperio y su advenimiento. La novela naturalista retratará ambos procesos en que los resultados arrojan una degeneración en la salud del pueblo y en el gobierno napoleónico, pero una idea en el mundo de cómo son los franceses: educados, ingeniosos, progresistas. Si el Imperio es lo que se está degenerando aceleradamente, tal proceso implica, a su vez, la generación igualmente acelerada de la Nación. La degeneración Imperial supone un progreso Nacional, ya que se garantiza el progreso a costa de la explotación de los recursos y de la salud. Como consecuencia, en la novela de Zola, la descripción de los lugares como máquinas generadas por el progreso del siglo y de los

personajes descritos como objetos supeditados al movimiento de la máquina, desarticula la idea de progreso como proyecto nacional. La nación instituye el progreso, no los hombres. Dicho de otro modo, los sitios del “progreso” como las vías ferreas, el mercado central o los almacenes comerciales son parte de un proyecto nacional que evidencia, mediante la *dégénérescence*, la ausencia de gobierno y la explotación humana.

Identificar el impacto y funcionamiento de la degeneración en los espacios-órganos y en los estratos sociales delata la configuración del orden político: control social, edificación y estigmatización del *ethos* de clase. Las implicaciones de la condición acéfala de la máquina delatan que la máquina es un dispositivo de exclusión que utiliza dos tipos de discursos: el biológico y el moral. Lo anterior puede explicarse con la operatividad de la sangre en la conformación de las clases sociales. Lo maquinico —lugares y órganos— repercute en una política de la máquina.

En el ciclo *Les Rougon-Macquart* existe sangre que no tiene mancha, mientras que hay sangre que ha sido marcada como consecuencia de los efectos morales de sus antepasados. Esta aseveración puede explicar —por medio de la división entre los personajes— las enfermedades que los que determinan y degeneran. Los cuerpos de los personajes degenerados por enfermedades hereditarias corresponden siempre a las clases marginadas, o bien, a personajes con deseos de ocupar altos cargos en el gobierno napoleónico: los Rougon. Por un lado, los personajes pertenecientes a la clase aristócrata o a la burguesía no poseen enfermedades hereditarias. Los aristócratas no son cuestionados por su herencia, sino por sus acciones: los ministros en la novela *Son excellence Rougon* y los banqueros en la novela *L'Argent*. La lesión hereditaria, los males psicóticos de la abuela Dide, sólo repercutirán a los hijos del primer matrimonio, los Rougon, en tanto éstos usurpen cargos políticos utilizando fraudes o robos. Por otro lado, las clases sociales marginadas se

presentan como seres “naturalmente” corrompidos. A causa de su herencia tienden a la miseria. La biología justifica la exclusión. La sangre contaminada del padre y la madre se disemina sobre el producto para producir un nuevo tipo de enfermedad. La explicación biológica se traduce en una exclusión social, ya que los otros grupos sociales —la aristocracia y la burguesía— carecen de herencia maligna. Vestidos con un soberbio halo de dignidad, la ancestral raza aristócrata es la combinación de los años y los honores. Esto puede ejemplificarse con la descripción de Irma de Anglars, la madre del conde Muffat, personaje de la novela *Nana*: Era una reina poderosa, llena de años y de honores⁷⁸ (Zola, *Nana*, 190).

Los personajes burgueses, por el contrario, poseen una herencia atávica que los aísla del efecto nocivo de sus padres. Las novelas *Au bonheur des dames* o *Le Ventre de Paris* dan cuenta de este fenómeno genético. Los personajes Octave Mouret y Lisa Rougon pertenecen a una nueva clase social: los burgueses. Octave y Lisa se han alejado de sus familiares y repelen las conductas de sus padres —la herencia nociva— a partir de un modelo de trabajo diario, pero moderado. El trabajo moderado parece ser el remedio a todos los males hereditarios:

Sin embargo, Mouret compartió la indignación del interesado. Una vendedora reducida a trabajar de noche, le pareció un ataque contra la organización del *Bonheur*. ¿Quién era la tanta que no supo ser autosuficiente con sus ganancias de venta?⁷⁹ (Zola, *Au Bonheur des dames*, 186)

⁷⁸ [C'était une reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs].

⁷⁹ [Cependant, Mouret partageait l'indignation de l'intéressé. Une vendeuse réduite à travailler la nuit, lui semblait une attaque contre l'organisation même du Bonheur. Quelle était donc la sotte qui ne savait pas se suffire, avec ses bénéfices sur la vente ?]

Mientras que la aristocracia desdeña el trabajo, la burguesía lo valora. El trabajo construye al hombre, lo dignifica. Incluso la nueva burguesía está a salvo del poder infecto de la degeneración. En la novela *Au Bonheur des dames*, Zola matiza el término *vendeuse* para mostrar a un individuo que irá perteneciendo lentamente a la burguesía y que con el tiempo se alejará del proletariado. Las ganancias de la nueva burguesía deben permitirle una estabilidad económica y un beneficio posterior en su vejez: el retiro a una casa de campo. Este beneficio implica un cálculo en su trabajo. Para esta época, un vendedor es una fuerza de trabajo calculada. En la idea de trabajo del personaje Mouret, no es el gremio de la moda el que debe conseguir los medios autosuficientes para que el vendedor se alimente, es el *vendedor* el que asume la responsabilidad por las ganancias obtenidas porque posee los medios materiales de producción: las mercancías. Una vendedora que trabaja horas extra para ganar más, quiebra los códigos de comportamiento burgués, ya que en la concepción burguesa francesa, el trabajo crea una identidad como también se vulgariza si imposibilita la vida. Según el cliché de la cultura francesa: se trabaja para vivir y no se vive para trabajar.

Por último, el tercer grupo lo conforman los pobres o el proletariado. El proletario considera el trabajo un medio para subsistir sin tener opciones: no hay espacio para la dignidad. Dada su condición, el trabajo no es suficiente para salvarse de la herencia viciada de sus antepasados. La exclusión de las clases marginadas es posible porque se ha creado un imaginario de la impureza familiar, de la cual no puede salir, que se transmite hereditariamente para afectar su entorno social. La genealogía del personaje marginal —abuela, abuelo, padre, madre, hermanos, hijos— es condenada por una primera lesión moral dentro del núcleo familiar. Bastará con sólo un error para que la lesión moral se extienda por generaciones para marcar a todo un linaje familiar. En las novelas de Zola, la

lesión hereditaria moral-familiar inicia con el amorío de la abuela Dide y Macquart (su segundo esposo). La lesión moral afecta a la rama bastarda de la abuela: los hijos de Ursule y de Antoine.

La exclusión biológica devela que el naturalismo decimonónico es, en el fondo, un naturalismo social. La exclusión social, justificada primeramente por razones biológicas, es después justificada por medio del imaginario de prácticas amorales existentes entre los habitantes de las periferias. De modo que el criterio de discriminación biológica es también un rechazo al *habitus* de cierta clase social y a los sitios que habita: “¡La calle de la *Goutte-d’Or* no estaba tan limpia! [...] El relojero de enfrente, ese señor apretado, por poco habría sido enjuiciado por una abominación: con su propia hija, una descarada que rondaba los bulevares”⁸⁰ (Zola, *L’Assommoir*, 291). La herencia de los personajes, a su vez, es el reflejo de los barrios que habitan: podredumbre y miseria extendida a sus hijos.

La transición de la idea de degeneración biológica a degeneración social se ratificó por el desplazamiento del ámbito de lo interior (la sangre) al ámbito de lo exterior (las enfermedades raciales como infección en el cuerpo estatal). La salud y las enfermedades se convirtieron en asuntos de Estado, pues provocaron males en el cuerpo social. La ideas *sansimonistas*⁸¹ de 1824 se trasladaron al Segundo Imperio por medio de la comprensión organológica de la sociedad.

⁸⁰ [La rue de la Goutte-d’Or n’était pas si propre ! [...] L’horloger d’en face, ce monsieur pincé, avait tailli passer aux assises, pour une abomination ; il allait avec sa propre fille, une effrontée qui roulait les boulevards].

⁸¹ Claude-Henri de Rouvroy, mejor conocido como el conde de Saint-Simon, fue un filósofo, economista, teórico socialista francés que criticó los estatutos políticos y económicos del *Ancien Régime*. Inspiró movimientos sociales como el sansimonismo, el socialismo utópico y el positivismo y creador de un plan para la construcción de un parlamento industrial. Saint-Simon propuso un nuevo sistema que nombró como “sistema positivo”, fundamento que, más tarde, Auguste Comte utilizaría para crear su positivismo sociológico. Para Saint-Simon, la industria y la ciencia positiva eran dos formas de vida—temporal y espiritual—que podían

No olvidemos que todos contribuimos a ese bienestar en una porción aproximadamente igual; que sin una de las tres clases a las que pertenecemos, el cuerpo social estaría en estado de sufrimiento y en peligro inminente⁸² (Citado en McWilliam, 76).

Para Saint-Simon, las tres clases sociales producían estabilidad al cuerpo social. Esta idea velaba las disfunciones sociales: los antagonismos de clases y el emergente pauperismo. La crisis debía ser abordada por otra idea del cuerpo social que encarnara una visión romántica del cuidado y la protección. Así fue como Charles Duveyrier⁸³, retomando las ideas *sansimonistas*, imaginó una ciudad con forma humana femenina, que pudiera regresar la esperanza y la salud a los barrios de la ciudad parisina. El cuerpo de la mujer mesías, como lo llamó Duveyrier, evoca una ciudad con las características de un organismo armónico.

Queríamos darle forma humana a la primera ciudad. [...] La sociedad es masculina; pone a sus hijos en una taza regulada por el reclutamiento; les impone una justicia que sólo sabe castigar, reclama con disparos de fusil, los rechaza con disparos de cañón. La sociedad es masculina. [...] Entendemos

servir para abolir los antagonismos. Algunos libros sobre las teorías socialistas de Saint-Simon son *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, dirigido por Neil McWilliam, Catherine Méneux y Julie Ramos. *Razón y utopía en la sociedad industrial: un estudio sobre Saint-Simon* de Neus Campillo. Algunos artículos académicos que permiten comprender la época y el impacto en las teorías socialistas se encuentran “Los precursores de la Teoría socialista: Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen” de Ramón García Cotarelo. “Saint-Simon, aux origines de la pensée de Henri Fayol” de Jean-Louis Paucelle. “Sobre los orígenes de la Democracia social: Henri de Saint-Simon y Louis Blanc. Corporativismo y política social en el siglo XIX” de Sergio Fernández Riquelme.

⁸² [N'oublions pas que nous contribuons tous à ce bien- être pour une portion à peu près égale ; que sans l'une des trois classes dont nous faisons partie, le corps social serait en état de souffrance, et dans un imminent danger].

⁸³ Ideólogo sansimoniano, Charles Duveyrier, trazó una sociedad utópica articulada con base en actividades y profesiones que pueden generar progreso. En los planteamientos utópicos de Duveyrier, la ciudad toma la forma y la composición de un cuerpo humano.

cómo tuvimos que dar al templo, al monumento donde la religión debe exaltar las esperanzas humanas, las formas de la mujer⁸⁴ (Citado en McWilliam, 89).

La fijación cuerpo-sociedad de los teóricos políticos y económicos del siglo XIX, puede explicarse por la *ideología científica* de la época, que se apoyó en los discursos de la biología para buscar soluciones específicas a los males sociales. Georges Canguilhem examinó que, en la relación organismo-sociedad operan una serie de perspectivas de afecciones, males sociales y remedios (*Escritos sobre medicina*, 103). El postulado del autor permite remarcar cómo la *ideología médica* de la época se extendió hacia las políticas sociales. Esta nueva concepción social planteó que la sociedad, al poseer vida y parecido con el cuerpo humano, pudiera explicarse también médicamente. Los males sociales podían curarse con propuestas que iban desde tratamientos específicos, medicaciones, hasta la extirpación de “tejidos urbanos”. Si el mundo orgánico tiene sus propios mecanismos regulatorios de control, llamados homeóstasis —la termorregulación, las secreciones internas, las secreciones externas, etcétera—, la lógica de la sociedad orgánica obligó a formar dispositivos políticos que figuraran como mecanismos de regulación (Canguilhem, *Escritos sobre medicina*, 109-118). Por tal motivo, las “renovaciones” arquitectónicas y espaciales del París decimonónico, se acompañaron de explicaciones higiénicas:

Durante los años 1823, 24 y 25 cuando la construcción de viviendas en París tuvo un gran desarrollo, los capitalistas y los constructores intentaron en ciertos barrios muy populares construir viviendas destinadas a la clase

⁸⁴ [Nous avons voulu donner la forme humaine à la première ville. [...] La société est mâle; elle met ses enfants en coupe réglée par la conscription; elle leur impose une justice qui ne sait que punir; elle réclame ses améliorations à coups de fusil, elle les repousse à coups de canon. La société est mâle. [...] On comprendra comment nous avons dû donner au temple, au monument où la religion doit le plus exalter les espérances humaines, les formes de la femme].

trabajadora, pero como estas viviendas no podían servir del todo para su uso, fue necesario apelar, para el alquiler de estos pisos, a otra clase de personas que, en razón de su condición y sus hábitos de orden y limpieza, al no tener puntos de conexión con los inquilinos de pisos superiores, no considerara inoportuno ocupar las mismas casas que ellos⁸⁵ (Frégier, 29).

El tratado higiénico de Honoré Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de la rendre meilleurs* (1840) proponía las reformas urbanas y las construcciones de viviendas para todas las clases sociales, especialmente para las clases marginadas. Su consideración principal fue la de aumentar la salud en todos los sectores de la ciudad. El historiador Bernard Marchand cita este fenómeno como un proceso de descentralización de la urbe parisina por medio de labores urbanísticas:

La Cité concentró a miles de pobres, frecuentemente peligrosos, en el centro de la ciudad, cerca de las diferentes sedes de poder. [...] Haussmann destruyó seis antiguas iglesias y casi todas las casas de la Cité⁸⁶ (282).

Los tratados higienistas fungieron como dispositivos sociales reguladores, y las reformas arquitectónicas, como remedios necesarios. El pensamiento de la sociedad como un cuerpo se diferenció del pensamiento de la sociedad como máquina, planteada por los filósofos de los siglos XVII y XVIII. La creación de una sociedad orgánica maquínica parece ser una

⁸⁵ [Pendant les années 1823, 24 et 25 où la construction des maison dans Paris prit un si grand développement, les capitalistes et les constructeurs ess yèrent dans certains quartiers très peuplé de bâtir quelques habitations destinées à la classe laborieuse, mais comme ces habitations ne pouvaient servir en totalité à l'usages, il fallut faire appel, pour la location de ces étages, à une autre classe de personnes qui, en raison de sa condition et de ses habitudes d'ordre et de propreté, n'ayant aucuns points de rapport avec les locataires des étages élevés, ne jugea pas à propos d'occuper les mêmes maison qu'eux].

⁸⁶ [La Cité concentrait des milliers de pauvres souvent dangereux dans le centre de la ville, à faible proximité des différents sièges du pouvoir. [...] Haussmann fit détruire six vieilles églises et presque toutes les maisons d'habitation de la Cité].

respuesta literaria al proceso de cosificación de los sujetos por el capitalismo decimonónico. Finalmente, devela que los mecanismos regulatorios provienen de una imposición exterior, política.

CAPÍTULO 5

PARÍS: LA CIUDAD Y SUS ESPACIOS DE CONSUMO

La configuración literaria del París moderno fue alguna vez una construcción histórica. El imaginario espacial se consolidó con los fundamentos epistémicos del higienismo; como resultado, la ciudad se transformó en un lugar donde se exhibió la riqueza y el poder del emperador Napoleón III. Más tardó en construirse París que en consolidarse el glorioso Imperio francés. Al encontrarse con un rey que mandaba sin gobernar, la burguesía y, más aún, el capitalismo, comenzó a ocupar puestos políticos. En este capítulo examino la función de las metáforas maquínicas-orgánicas de los jardines, el mercado y los almacenes comerciales en la saga *Les Rougon-Macquart*. Los espacios de las novelas son, a su vez, metáforas de ciertos órganos —los pulmones, el estómago y el aparato excretor— y de ciertos procesos fisiológicos como la respiración, la deglución, la digestión y la excreción. La primera sección articula el despliegue del capital en la ciudad. La ciudad es un elemento indisociable del capitalismo decimonónico. La segunda sección examina dos tipos de diseños de jardines (el burgués y el aristócrata) con la finalidad de establecer sus repercusiones en el ámbito político. La tercera sección plantea un estudio taxonómico del mercado como metáfora del estómago indigesto, satisfecho y vacío para dilucidar la pugna política entre dos clases sociales: la aristocracia y la burguesía. Por último, la cuarta sección reconstruye el funcionamiento del aparato excretor para destacar la función de los personajes subalternos que habitan los almacenes comerciales y que distribuyen las mercancías a todo París. Con la primera sección reconstruyo el vínculo entre el proyecto urbanístico del barón Haussmann y el disciplinamiento del cuerpo a partir de la higiene. Con la segunda sección advierto que los jardines burgueses son un diseño arquitectónico que combinó normas urbanas con ventajas

higiénicas. Esto produjo prácticas excluyentes que, por medio de rituales sociales, posicionaron a la burguesía como una clase con influencia e injerencia en la política estatal. Con la tercera sección considero que las formas de sensibilidad de clase pueden leerse como categorías políticas. Con la cuarta sección conjeturo que la acumulación de las mercancías y la posesión sobre los bienes de producción generan un ascenso social establecido en la lógica del consumo y el ahorro. La conclusión de este capítulo es que los espacios en el ciclo de *Les Rougon-Macquart* están relacionados directamente con los deseos y pasiones de los personajes. A causa de la ideología científica de la época, los espacios son metáforas del organismo: develan un vínculo entre los proyectos urbanísticos, el higienismo y las metáforas orgánicas de la ciudad en la narrativa zoliana. En consecuencia, la propuesta metodológica de *lectura cinematográfica* permitirá estudiar el proceso de producción de las novelas, la incorporación de los tratados médicos e higiénicos y el texto literario con igual importancia epistémica. El análisis literario que propongo no resulta naturalmente de la lectura de las obras.

5.1. La ciudad novelada

La construcción de París como capital moderna significó la vinculación de un proyecto urbanístico con una reconfiguración política unida a los medios comerciales de la nueva burguesía. La invención literaria y física de la ciudad de mitad del siglo XIX es, a su vez, la producción de un paisaje en donde se reproducen las condiciones necesarias para el despliegue del capital: las fábricas, el comercio, el intercambio. De manera que la ciudad decimonónica se presenta como elemento indisoluble del capitalismo. En consecuencia, la ciudad no es un elemento dado, sino un constructo.

Tal como señaló Eugen Weber, durante el siglo XIX las ciudades enunciaron la idea

de degradación y solidaridad social (56). Lugares donde se acumula la población y comienzan las dinámicas de producción. Las ciudades literarias y reales se convirtieron en sinónimos de espacios insalubres que disponían al cuerpo para la enfermedad, para el desgaste físico y propiciaban la degeneración hereditaria.

El vicio y la degeneración no sólo afectaban a los colectivos directamente implicados; el crimen era una enfermedad social, y la contaminación moral era un problema tan público como la contaminación del agua o del aire, puesto que amenazaba el bienestar general (Weber, 59).

Debido a que las ideas degenerativas trascendieron el pensamiento decimonónico, fue necesario postular una normativa sobre el disciplinamiento de la sociedad. Es decir, una vigilancia moral conformada por ciertas esferas sociales. La burguesía asumió el papel de *policía* de la moral y se encargó de vigilar y condenar los comportamientos del pueblo y de la aristocracia. De esta manera, surgieron mecanismos para guiar las conductas que amenazaban con dañar el bienestar, tales como la construcción de un *ethos* burgués, la discriminación espacial, el imaginario de la ganancia monetaria y la dicha de la vida holgada con base en el trabajo: la imposición de un imaginario de “salud” asociada a las virtudes de la vida burguesa.

Si la ciudad era el sitio predilecto para el despliegue del vicio, habría que construir barreras más elaboradas en contra de los cuerpos que habitaban la ciudad, que vivían y experimentaban procesos de decadencia simbólica y física como las enfermedades, la mecanización de su cuerpo, las talas hereditarias en sus temperamentos e instintos. La asimilación ciudad-enfermedad social culminó en la implementación de políticas sanitarias, como las reformas arquitectónicas, para garantizar la salud. Tal como explicó Mauro Sebastián Vallejo, los discursos médicos decimonónicos versaron sobre la moral y la higiene:

Esa medicina de la higiene no podía más que conducir a una moral, pues el discurso médico atravesado por un saber así se definía a sí mismo como una instancia de control de las relaciones que los individuos mantienen con los fenómenos que lo rodean (vestimenta, aire, alimentos, etc.) [...] Los enunciados galénicos acerca de lo familiar se transformaron en poco tiempo en una higiene doméstica, en una serie de prescripciones acerca de la vida hogareña (*Teorías hereditarias*, 140).

Cuidar la salud vigilando los comportamientos familiares y sociales fue un medio político utilizado a lo largo del siglo. En la primera mitad del siglo XIX predominó una comprensión biológica del mundo; es decir, se creó la teoría orgánica de la sociedad: la correspondencia entre determinados acontecimientos y el funcionamiento de la naturaleza, incluso, de la enfermedad. De manera que la cultura quedó subordinada a esta naturaleza orgánica; un problema social se convirtió en una disfunción del cuerpo o un miembro enfermo fue capaz de contaminar todo un organismo.

He dicho, recurrentemente, que Émile Zola dio cuenta de este fenómeno de vigilancia y del proceso de contaminación social por medio de metáforas orgánicas que corresponden a un espacio específico de Francia: en la novela *Le Ventre de Paris*, la metáfora de la digestión en tres tipos de estómagos atañará al mercado de París. En *Au Bonheur des dames*, la metáfora de la excreción pertenece a las funciones de asimilación y desecho que realiza el almacén. Por último, la metáfora de la respiración en la novela *Un page d'amour* corresponde a la creación de jardines privados que segregan el mundo enfermo de los arrabales parisinos. Las funciones orgánicas develan una función política y una enfermedad social: la decadencia moral del estómago vacío, el envilecimiento moral de quienes son consumidos y desechados por el sistema de producción y la degeneración de las conductas morales familiares que

repercuten en la génesis de los personajes. Estómago, intestino y pulmones obran políticamente al develar una normativa de la biologización de la moral. A su vez, las prácticas de consumo tienen relación con las funciones orgánicas.

Además de las funciones orgánicas, los espacios en el ciclo de *Les Rougon-Macquart* tienen funciones maquinales. Los espacios son máquinas. Estas máquinas convierten a los personajes en engranajes de su sistema o en energía para su movimiento. La máquina organiza y transforma los cuerpos en instrumentos, herramientas o partes de ella. El espacio con funciones maquinicas incluye a los cuerpos por exclusión; es decir, el cuerpo es excluido por ser vida, pero se incluye en las dinámicas de producción como fuerza de trabajo o sistema de clases sociales. Por tal motivo, la objetivación del cuerpo de los personajes en la ciudad los convierte en sujetos desechables. Es posible encontrar numerosos ejemplos de estos personajes desechables. En *Le Ventre de Paris*, los que consumen las sobras de alimentos son después reincorporados para generar, por exclusión, un *ethos* burgués. En *Au Bonheur des dames*, los trabajadores son desechados por el mismo sistema de producción que incorpora su fuerza de trabajo a las dinámicas de consumo. Los trabajadores adquieren las características de cuerpos-máquina. Por último, en *Une page d'amour*, los sujetos degenerados por la herencia de sus ancestros se reincorporan en el sistema de clases a partir de la recreación de ritos en lugares que no estaban destinados a ellos, como el jardín.

Las dinámicas cambiantes del comercio, el consumo y el trabajo producen un nuevo tipo de cuerpo: uno que trabaja sólo para consumir y ya no sólo para subsistir. Por consiguiente, los servicios que la ciudad ofrece generan una tensión entre los beneficios adquiridos y el poder sobre los cuerpos que la habitan. Tal como observó Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica. Una mirada de la arqueología*, la vigilancia por la salud fue un mecanismo de control en las grandes urbes.

La salud en las ciudades ha sido un tema central a lo largo de la historia europea. En 1770, en Austria y bajo el reinado de María Teresa, se organizó un sistema de comisiones sanitarias que supervisaba a los médicos de cada distrito, de manera que las políticas de sanidad pública se convirtieron en asuntos de Estado. Más tarde, el alemán Johann Peter Frank (1745-1821) ahondó en el tema y publicó un libro titulado *System einer vollständigen medicinischen Polizey* (1779) [*Sistema de una política médica absoluta*] sobre métodos higiénicos, de salud y mecanismos de control por parte del Estado para las ciudades. Su propuesta —aunada a las reformas que María Teresa gestó, como la abolición de la servidumbre en Austria y en las provincias eslavas— versaba en la obligación del Estado para controlar la sanidad de la población mediante el estudio de las condiciones de vida de los obreros y los campesinos.

Por el contrario, en Francia, la política de sanidad pública creada 8 años después del sistema de comisiones sanitarias de María Teresa, se interrumpió con la caída del régimen⁸⁷. Francia debió esperar hasta 1893 cuando la ley garantizó la asistencia médica de forma gratuita a todos los sectores sociales. El cambio en la ley provino de los descubrimientos científicos que modificaron la percepción de la vida y el arte⁸⁸, además de las reformas higienistas que comenzaron desde el siglo XVIII con el arquitecto y urbanista francés, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Ledoux —por medio de un tratado teórico de arquitectura

⁸⁷ Para más información sobre la historia de la salud pública en Europa y sus relaciones con el control político, se puede consultar el texto de Hudemann-Simon Calixte titulado *La conquista de la salud pública en Europa. 1750-1900*.

⁸⁸ La primera operación de apéndice en 1848 por Haucok; Darwin y la evolución; Mendel y las leyes de la herencia; Meyer y Mendelejeff con el sistema periódico de los elementos; los primeros estudios sobre la patología de la célula; Lister y el tratamiento antiséptico de las heridas; Augusto Comte y las teorías del positivismo en su *Curso de filosofía positiva (1830-1842)*; el ordenamiento de las ciencias en matemáticas, astronomía, física, química, biología y sociología, cada una dependiendo siempre de la anterior.

titulado *De l'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation* (1804)—propuso la construcción de una ciudad ideal en donde los edificios produjeran a los individuos alegría visual y, por tanto, una salubridad espacial⁸⁹. En la ciudad ideal de Ledoux, el aire debía circular por todos los rincones alejando los miasmas y los fétidos olores de las urbes. El gran avance higienista consistió en posicionar la ventilación como la mejor medida desodorizante ante las inmundicias en las ciudades. Esta idea surgida en el siglo XVIII repercutió en la ideología de salud y capital del siglo XIX. En varias novelas que pertenecen al ciclo de *Les Rougon-Macquart*, la circulación del aire es también la circulación del capital. La alegría visual en las construcciones de hierro y vidrio produce una idea de salubridad espacial que repercute en formas de control social y de producción capitalista. La arquitectura decimonónica fue indisociable del pensamiento higienista y de los modos de producción.

La atención de los higienistas del siglo XVIII y del siglo XIX a la ventilación de las ciudades resultará, según Alain Corbin, en una “vigilancia olfativa al lenguaje científico”. Esta vigilancia olfativa tuvo dos objetivos. Por un lado, producir un lenguaje olfativo que permitiera identificar fenómenos contra los males microscópicos que acechaban las ciudades. Por el otro lado, modificar la arquitectura de los edificios: construcción de domos o cúpulas para que los olores subieran y quedaran atrapados, o bien, salas de ventilación en donde las mercancías desempacadas que arribaban a la ciudad, se sometieran a corrientes purificadoras

⁸⁹ Claude-Nicolas Ledoux fue uno de los representantes de la arquitectura neoclásica. Construyó en 1775, por mandato de Luis XIV, la Salina Real de *Arc-et-Senans* en el bosque de Chau. Los escritores del siglo XIX se encargaron de desprestigiar su trabajo arquitectónico hasta que las vanguardias lo reivindicaron. El historiador Alain Corbin en *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social* explica el proceso de la arquitectura en las políticas higienistas. De igual modo, Mona Ozouf en el artículo titulado “Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux” repasa en la importancia de la arquitectura higienista.

(114). Con dicha formulación, la conclusión que se extendió a los gobernantes fue clara: los miasmas infectan los sitios menos aireados como el calabozo o la mazmorra, los callejones y los edificios donde habitan hacinados los obreros.

Según el historiador Bernard Marchand, en Francia dos decretos decidieron las prescripciones higiénicas que habrían de seguir las reformas arquitectónicas para airear la ciudad: el del 13 de abril de 1850 y el del 25 de marzo de 1852. El primer decreto, la ley del vizconde de Melun, consintió que las construcciones pudieran inspeccionarse con el objetivo de destruir los edificios insalubres. El segundo autorizó a las municipalidades establecer reglamentos que aseguraran la salud y la seguridad pública (73). Para cuando Luis-Napoleón decidió modernizar París, los problemas de la capital —discutidos por los higienistas— tuvieron una única alternativa: la expropiación, la destrucción y la reconfiguración social.

La población se redujo de más de 15 000 habitantes a menos de 5 000. Los terrenos, así despejados, se consagraron a las funciones de orden público: la extensión del Palacio de Justicia, la construcción de la prefectura de policía⁹⁰ (Marchand, 82).

La toma de la ciudad fue la reconquista del poder monárquico que centralizaba los espacios de dominación política. La destrucción de los edificios y barrios “enfermos” implicó proceder “higiénicamente”, velar por los intereses y la salud del pueblo. La acción política se suscribió a las normas de la salud y la degeneración física y moral se convirtió en el principal enemigo.

Para llevar a cabo las remodelaciones a la urbe parisina, Napoleón nombró a Georges Eugène Haussmann el 29 de junio de 1853 como prefecto del Seine. Dadas las necesidades

⁹⁰ [La population de l'île passa de plus de 15 000 habitants à moins de 5 000. Les terrains ainsi dégagés furent consacrés à des fonctions d'ordre public : extension du palais de justice, construction de la préfecture de police].

por airear la ciudad y acabar con la epidemia de cólera, Haussmann requirió de varios colaboradores para cumplir sus proyectos arquitectónicos. Solicitó a Adolpe Alphand y a Jean-Pierre Barillet-Deschamps el diseño de los jardines y parques. Mientras que Alphand se centró en el diseño y modificación de los parques, Barillet-Deschamps se encargó de las plantaciones en Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Parc Montsouris y Parc des Buttes-Chaumont. Por su parte, el ingeniero Eugène Belgrand estuvo a cargo del servicio de agua y, posteriormente, del drenaje y alcantarillado. Desarrolló un avanzado sistema de limpieza en las galerías subterráneas de la ciudad. El sistema de Belgrand constituyó y, aún hoy constituye, uno de los sistemas de potabilización y canalización de agua más antiguos y eficientes. Para la construcción de monumentos y palacios, Haussmann encargó la tarea al arquitecto Gabriel Jean Antoine Davioud. Entre sus obras más importantes se encuentran la fuente en la Avenida l'Observatoire, el Palacio del Trocadéro⁹¹, el teatro du Châtelet, entre otros.

Según el sociólogo Richard Sennett, las grandes obras urbanísticas de Haussmann no sólo sirvieron para reconfigurar la ciudad y cumplir con las demandas de los grupos higienistas —creación de parques cercados que funcionaran como pulmones para las urbes, desplazamiento de los barrios pobres a las periferias—, sino para reprimir posibles rebeliones al ensanchar las calles y crear avenidas (497). Haussmann se benefició con el decreto del 26 de marzo de 1852, el cual no sólo permitió la expropiación y el corte del entramado urbano, sino que le facilitó la construcción de todo lo que él deseara, por más costosas que fuesen sus reformas. Su trabajo arquitectónico lo condujo a portar con honor el título de “barón” que el

⁹¹ El Palacio del Trocadéro fue construido para la Exposición Universal de 1878 y fue descrito por Émile Zola en la novela *Un page d'amour* anacrónicamente, ya que la novela se ambienta en el año de 1854.

emperador Napoleón III le otorgó y después, en 1870, le quitó para mejorar su popularidad ante el pueblo.

Con estas directrices, el París de la mitad del siglo XIX —el París de Napoleón III y el barón Haussmann— se rigió bajo un imaginario de superioridad que devino de los procesos de modernización. La modernización arquitectónica pronto resultó en la modernización de las actividades económicas y en el surgimiento de nuevas clases sociales: la burguesía. El habitante de la ciudad construyó un *habitus*⁹² marcado por el cambio que dicta el comercio, la moda y el capitalismo. Dicho *habitus* se distinguió de las formas de vida del campo. El habitante de la ciudad se rigió por la moda que exigió el comercio, por los rápidos cambios tecnológicos y por la elección de ciertos artículos que lo diferenciaban del proletariado. A más cambios sociales, políticos y económicos, mayor brecha cultural existió entre el campo y la ciudad, entre las clases sociales. Sin embargo, la brecha de la ciudad no sólo fue con el campo. Alfonso Álvarez Mora explicita la contradicción de la ciudad a partir del análisis de tres obras decimonónicas: *La Taberna* y *El paraíso de las damas* de Zola y *Grandeza y decadencia de César Biroteau* de Balzac. En su estudio, la creación de periferias obreras para segregar la ciudad produjo una contradicción en sí misma: se reclamaron espacios para crear una ciudad segregada que aseguró un negocio inmobiliario precedido por Napoleón y el barón Haussmann (280).

⁹² En *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, el *habitus* fue definido por Pierre Bourdieu como una estructura cuya característica fundamental es la percepción de un mundo social. Este concepto sirve para estudiar las formaciones de sensibilidad y establecer en qué medida la elección de ciertos productos mercantiles —en la novela de *Au Bonheur des dames*— y de ciertos alimentos —en la novela *Le Ventre de Paris*— corresponde a repeticiones de clase y formaciones del gusto. De manera que el *habitus* de Pierre Bourdieu permite dilucidar la implementación del *ethos* burgués por medio de la distinción y uso de ciertas prendas y alimentos.

La ciudad como “producción de espacio”⁹³ dependió, a su vez, de las prácticas que se realizaban en otras regiones: las actividades campesinas, obreras y mineras. En ese sentido, la ciudad es una contradicción en sí misma, ya que su construcción cumplió con las demandas higiénicas de la época a costa de una explotación masiva de los recursos y de las personas. La producción capitalista produjo consecuencias nocivas para la salud de los habitantes de las urbes y del campo: todos fueron sujetos devorados por el capital. Mientras el hombre del campo sufría el rezago cultural y la degeneración propia de su condición bestial; el habitante citadino sufrió la marginación, la explotación y la cosificación.

5.2. La ciudad respira: los jardines urbanos

La octava novela de la saga *Les Rougon-Macquart*, *Un page d'amour*, se divulgó en 1878 como folletín en *Le Bien Public*. En aquellos años, la novela burguesa y el drama amoroso entre el personaje Héléne Grandjean y su vecino, el doctor Deberle, supuso un respiro ante la polémica publicación de *L'Assommoir*. Paradójicamente, aunque los temas como el adulterio burgués o las enfermedades hereditarias no fueron aceptados con gran agrado a lo largo de la narrativa zoliana, la crítica del momento consideró *Un page d'amour* como una novela para toda la familia (Zévaès, 77). Al igual que cualquier otra narrativa amorosa, la

⁹³ El filósofo Henri Lefebvre ha utilizado el concepto “producción de espacio” para ejecutar un estudio teórico sobre el espacio social que, a su vez, es una teoría sobre la sociedad. Para Lefebvre, lo urbano no es el sitio de las contradicciones, sino una triada conceptual compuesta por prácticas espaciales, representaciones del espacio y espacios de representación. A diferencia de Henri Lefebvre, mi estudio de la ciudad decimonónica me ha llevado a considerar el espacio urbano como sitio de contradicciones y despliegue del capitalismo. Entiendo por “producción de espacio”, no la acumulación del capital como generador del espacio, sino la ciudad como elemento indisociable de los procesos capitalistas y sus contradicciones.

historia encantó por su sencillez, habilidad para describir las emociones de los personajes y el dibujo de un París cambiante.

Nuevamente, la imagen de un coloso, esta vez la ciudad de París, hechizó las primeras páginas al lado de la enternecedora escena de una pequeña niña debatiéndose entre la vida y la muerte: Jeanne. Apenas descrito, y casi olvidado por la crítica literaria, el jardín vecino del hotel que ocupan Hélène y Jeanne permanece silencioso. Los jardines que han llamado la atención de la crítica han sido los de *La Curée* y *La Faute de l'Abbé Mouret* —analizados a partir de las metáforas sexuales con la introducción mítica del jardín bíblico⁹⁴ y el invernadero como microcosmos de la sociedad parisina del Segundo Imperio⁹⁵— olvidándose así del pequeño jardín burgués de los Deberle.

⁹⁴ Entre los investigadores que advirtieron en el relato del jardín zoliano una metáfora sexual a partir de los elementos que posibilitan la introducción mítica del jardín bíblico se encuentran María Custodia Sánchez Luque, “Inserción del concepto de mito en las descripciones del invernadero del hotel Saccard en *La Curée* de Émile Zola”; Olivier Got, *Les jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*; María Condor, “Jardines, paraísos en la tierra”; Javier Prado Biezma, “Du mythe à l’archéologie mythique”; Clélia Anfray, “*La Faute* (originelle) de l’abbé Mouret. Approche mythocritique du roman”, y Maarten Van Buuren «*Les Rougon-Macquart*» d’Émile Zola. *De la métaphore au mythe*. Para ellos, el jardín puede analizarse desde la taxonomía, el simbolismo, la mitología, la historia y el arte. Sus estudios muestran la relación entre la arquitectura y la naturaleza a partir de la inserción del concepto de mito en el jardín zoliano. El espacio cerrado del jardín, con el árbol prohibido en el centro, permite que el mito adánico atraviese la estructura de la novela. El jardín entero, con toda su naturaleza vegetal, producirá una serie de insinuaciones que suscitan el deseo en el sacerdote Mouret. Sin embargo, no es el deseo la falta del personaje, sino el goce. De tal modo que la fruta del árbol prohibido mantiene una relación metonímica con el personaje femenino: Albine. El pecado del sacerdote Mouret no es el deseo carnal, sino el goce que, posteriormente, se traducirá en su caída. En definitiva, el mito del jardín en las novelas *La Curée* y *La Faute de l’abbé Mouret* posibilita la asociación entre el espacio del jardín paradisíaco y la naturaleza humana de las pasiones y la herencia.

⁹⁵ Entre los críticos literarios que analizaron la composición estructural de los espacios vegetales y del invernadero como microcosmos de la sociedad parisina decimonónica destacan Arnaud Verret, “Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des *Rougon-Macquart*”; Henri Mitterand, “Une archéologie mentale: Le Roman expérimental et *La Fortune des Rougon*”, y Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l’espace*

El jardín de *Un page d'amour* es, la mayoría de las veces, un sitio de comunicación (entre los personajes y la naturaleza salvaje que habita en el invernadero) y una metáfora de la naturaleza de las pasiones. El aporte más significativo es el estudio de Olivier Got titulado *Les jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. El objetivo de sus investigaciones fue evidenciar que el paisaje puede interpretarse como una metáfora generalizada. Got estudió la naturaleza como elemento autónomo de los personajes, pero, al mismo tiempo, ligada a sus pasiones. Para Got, el ciclo de *Les Rougon* proporciona dos tipos de invernaderos: uno de tipo erótico (el del amor entre Renée y Maxime en la novela *La Curée*) y uno de tipo social (el de la novela *Un page d'amour*). Estos tipos de invernaderos pueden examinarse por medio de sus variaciones estacionales que son, a su vez, metáforas del deseo de la burguesía por transgredir sus propios límites. El simbolismo del jardín burgués, según Got, será la búsqueda por el deseo (20).

Aunque el estudio de Got resulta relevante para la crítica del jardín sexual y sus implicaciones en las pasiones de los personajes de *Un page d'amour*, desafortunadamente, el desinterés por el análisis histórico y la falta de comparación con los jardines públicos oculta las contradicciones sociales que se construyeron en el espacio narrativo. Resulta necesario recordar que los jardines públicos, así como los jardines privados, responden a los postulados higiénicos: los jardines públicos como pulmones urbanos que permitieron el paso de

clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola. Para los críticos de los espacios vegetales, son las producciones materiales o simbólicas de la vegetación las que constituyen la verdadera trama de la herencia y las pasiones. La vegetación del jardín no es solamente una “exuberancia ornamental” de los invernaderos, sino una metáfora de orden superior. En ese sentido, la monstruosidad vegetal que habita el invernadero, explicó Arnaud Verret, es el detonador de las relaciones incestuosas de los personajes (2). La constante amenaza de la vida vegetal —enfaticada por la descripción de las plantas del invernadero o del jardín edénico y la comparación de las flores con animales— expone la lucha entre el hombre y la naturaleza.

corrientes naturales de aire y los jardines privados —construidos por y para la burguesía⁹⁶— como pequeños alvéolos de aire.

Por su parte, Juan Calatrava en su artículo titulado “Jardines de Émile Zola” describe los diversos jardines del ciclo *Les Rougon-Macquart* con el fin de esbozar las interpretaciones simbólicas (sexuales, de jerarquización social, religiosas) que existen. Los invernaderos son las obras arquitectónicas que en el siglo XIX permitieron plantear las relaciones entre la naturaleza y la ciudad, la desaparición de los espacios naturales, la descripción literaria de los jardines como concepción idealizada y la jerarquización social. Éste último punto es el que me interesa destacar, ya que, aunque Calatrava menciona la jerarquización social, no termina de robustecer la idea de la desigualdad social. Si los jardines develan desigualdad social, no es simplemente porque fueron, muchas veces, tal como señala Calatrava, realizados para duques o burgueses, sino porque son un corte espacial que, por su ubicación geográfica, prohibieron el ingreso. Los jardines decimonónicos no sirven a la alimentación —como los jardines comunales— sino a la estilización. No es la necesidad la que erige los jardines burgueses, sino el placer.

Al respecto, el historiador Bernard Marchand desmintió que la época haussmanniana fuera el gran momento de la apertura de áreas verdes. Por el contrario, el proyecto urbanístico del barón consistió en la construcción de apartamentos lujosos y en la pérdida de los espacios naturales:

⁹⁶ En el artículo titulado « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », José Santos explica que, aunque los jardines pretendieron ser sitios igualitarios, sí existió diferenciación social, generada principalmente por la ubicación, la vigilancia y el trazado rígido de veredas. Esto generó que las clases populares no se atrevieran a ingresar a los parques públicos (280).

Aunque en sus *Memorias*, el barón se jactaba particularmente de los jardines que había abierto, es probable que disminuyera la superficie de los espacios verdes parisinos, destruyendo numerosos jardines privados mucho más grandes que las plazas que estaba creando y anexando y urbanizando rápidamente a comunidades suburbanas todavía cubiertas de vegetación⁹⁷ (93).

Si los datos de Marchand son verdaderos, puede justificarse la aparición de los jardines privados como alicientes ante la desaparición de los espacios verdes. Paradójicamente, el incremento de los jardines en la ciudad implicó la restricción de los espacios naturales: construir un jardín es una forma de extensión de la ciudad y no una ampliación de la naturaleza, como usualmente se cree. La construcción de los jardines privados se convirtieron en metáforas de la “salud burguesa”: los que pueden acceder a ellos. Esta salud debía protegerse al impedir el acceso físico y simbólico de las clases populares.

Una parte de la literatura decimonónica ofreció la idea de la salud colectiva en los espacios aireados: Flaubert, Maupassant, Rimabud, Lorrain, Maeterlink, entre otros. Entre estos escritores destacó Émile Zola, cuya novela *Un page d’amour* evidenció que la privatización de sus jardines se debió a que el espacio burgués funcionaba como productor de lazos matrimoniales y políticos que se acordaban entre los miembros de la misma clase social. La literatura zoliana retrató así el drama de los deseos entre los personajes burgueses en un espacio que generaba exclusión a las clases populares. El jardín fue un medio de la división simbólica entre clases. En ese sentido, el jardín de los Deberle es un dispositivo de

⁹⁷ [Bien que, dans ses *Mémoires*, le baron se soit particulièrement vanté des jardins qu’il avait ouverts, il est probable qu’il diminue la surface des espaces verts parisiens, en détruisant de nombreux jardins privés bien plus étendus que les squares qu’il créait et en annexant et urbanisant rapidement des communes de banlieue encore couvertes de verdure].

salud y sinónimo del poderío político burgués que opera por medio de tres prácticas excluyentes: (1) La metaforización del espacio. (2) El establecimiento de una idea de la salud. (3) La reproducción de ritos sociales en espacios privados.

De manera similar que en la fábula del organismo de Menenio Agripa, la equivalencia de la sociedad con el “cuerpo social” produjo que otros espacios —como las áreas verdes en la ciudad parisina— se metaforizaran en la literatura zoliana según sus funciones. Los jardines corresponden a la metáfora de la respiración, ya que proveen de aire a la ciudad alejando los miasmas y las excrecencias. Según el historiador Richard Sennett, desde el siglo XVIII, el cierre de ciertos parques públicos surgió de la asimilación jardín-pulmón y de la necesidad por implementar un sistema de vigilancia para las plantas de los jardines: las verjas (494). El siglo XIX no difirió de las asimilaciones orgánicas para pensar la esfera social y continuar con las tendencias higienistas.

Los planificadores urbanos del siglo XIX se basaron en sus predecesores ilustrados, que concibieron la ciudad como arterias y venas en movimiento, pero dieron un nuevo uso a esas imágenes (Sennett, 494).

A diferencia del XVIII, los diseños arquitectónicos y tecnológicos del siglo XIX tuvieron —además de las necesidades de aire— la función de la comodidad, el desarrollo del gusto estético y la elegancia burguesa. El cuidado y diseño de los jardines se divulgó en boletines publicados por *La Société d'Horticulture de Paris*⁹⁸. La publicación de este tipo de textos evidencia el intento del gobierno por promover la horticultura al crear un gusto estético

⁹⁸ La Real Sociedad de Horticultura fue fundada en 1827 por Louis Héricart de Thury, presidente de la Real Sociedad de Agricultura. En 1855 tomará su nombre definitivo *Société Nationale d'Horticulture de France*.

específico en los jardines. Los jardines y el cuidado de sus flores se convirtieron en símbolos de poder y lujo.

En numerosas novelas de la saga, el jardín parece entrar por la ventana y apoderarse del mundo interior. En el espacio burgués, el jardín traerá júbilo. Por el contrario, en el espacio aristócrata, cuando el jardín entra es únicamente para reflejar la sombra mortífera de la decadencia. Lo anterior puede comprobarse con la descripción del jardín burgués en la novela *Un page d'amour* y la descripción del jardín aristócrata en *Nana*:

Elena echó una mirada a la riqueza del salón, a las cortinas y a los asientos negros y dorados, que desprendían un resplandor de astro. Las flores florecían sobre la chimenea, sobre del piano, sobre las mesas; y, por los cristales de las ventanas entraba la luz clara del jardín, desde donde se distinguían los árboles sin hojas y la tierra desnuda⁹⁹ (Zola, *Un page d'amour*, 15).

A más entrada de luz proveniente del jardín, mayor es la admiración del personaje por el lujo de las habitaciones. En el salón burgués, la luminosidad proviene de la limpieza del jardín. Opuesto al verdor y al júbilo burgués, la descripción del jardín de la condesa Sabine, señora Muffat de Beauville en la novela *Nana*, confronta el lujo aristócrata con la pesadez húmeda:

Era un vasto edificio cuadrado, habitado por los Muffat durante más de cien años; en la calle, la fachada dormía, alta y negra, con la melancolía de un convento, con inmensas persianas que permanecían casi siempre cerradas; atrás, en un trozo de jardín húmedo, habían crecido unos árboles que buscaban el sol, tan largos y delgados que se veían sus ramas por encima de las tejas.

⁹⁹ [Hélène donna un regard à la richesse du salon, aux rideaux et aux sièges noirs et or qui jetaient un éblouissement d'astre. Des fleurs s'épanouissaient sur la cheminée, sur le piano, sur les tables ; et par les glaces des fenêtres, entrait la lumière claire du jardin, dont on apercevait les arbres sans feuilles et la terre nue].

[...] El salón, además, era muy grande y alto; cuatro ventanas daban al jardín, de donde subía la humedad de aquella tarde lluviosa de finales de abril, a pesar de los pesados leños que ardían en la chimenea [...] cuando las lámparas y el candelabro estaban encendidos, seguía igualmente triste, con sus muebles imperio de caoba maciza, sus tapices y sus asientos de terciopelo amarillo, con grandes dibujos de raso. Se penetraba en una dignidad fría, en costumbres antiguas, una edad desaparecida que exhala un olor a devoción¹⁰⁰ (Zola, *Nana*, 57-58).

La humedad casi parece asfixiar y pudrir la mansión de los Muffat. La última frase: “*odeur de dévotion*” [olor a devoción] adquiere sentido cuando, más tarde, Nana visite el castillo de la señora de Anglars y se impresione por el vasto verdor de sus jardines. El jardín aristócrata será tan amplio como la línea genealógica de los Anglars y de su antiguo poder político. Irma de Anglars, la vieja que habita el mismo castillo en donde había vivido Enrique IV, es la última descendiente de aristócratas que morirá con honores. Como si la moral aristócrata perteneciese a otra época, el jardín evoca el pasado glorioso. Después de la llegada de Nana, personaje y metáfora de la degeneración, la podredumbre será inevitable; los jardines no volverán a poseer tal tamaño.

¹⁰⁰ [C’était un vaste bâtiment carré, habité par les Muffat depuis plus de cent ans ; sur la rue, la façade dormait, haut et noire, d’une mélancolie de couvent, avec d’immenses persiennes qui restaient presque toujours fermées ; derrière, dans un bout de jardin humide, des arbres avaient poussé, cherchant le soleil, si longs et si grêles, qu’on en voyait les branches par-dessus les ardoises. [...] Le salon, d’ailleurs, était très grand, très haut; quatre fenêtres donnaient sur le jardin, dont on sentait l’humidité par cette pluvieuse soirée de la fin d’avril, malgré les fortes bûches qui brûlaient dans la cheminée. [...] Quand les lampes et le lustre étaient allumés, elle n’était plus que grave, avec ses meubles empire d’acajou massif, ses tentures et ses sièges de velours jaune, à larges dessins satinés. On entrait dans une dignité froide, dans des mœurs anciennes, un âge disparu exhalant une odeur de dévotion].

En definitiva, ambas descripciones del jardín distinguen entre la nobleza de sangre (la aristocracia) y la nobleza del privilegio (la burguesía). En la metáfora de la respiración, el vergel burgués parece simbolizar el nuevo aire en la moral y en las relaciones políticas que legitiman una nueva normatividad.

La segunda práctica excluyente es la del establecimiento de una idea de la salud. Es decir, la burguesía instauro la idea de la salud al crear espacios cerrados, libres de toda influencia del mundo externo, pero aireados. Así se construye una sensibilidad burguesa que no es más que la réplica de la sensibilidad aristócrata: la división de clases. En la novela, esta práctica excluyente tiene tres momentos: identificación, progreso y contraste.

La identificación se completa sólo cuando los personajes han asimilado que lo natural es sinónimo de salud y beneficio para el cuerpo. Por ello, no resultará extraño que, en varios momentos de la narración, Héléne experimente envidia por la salud del hijo de los Deberle:

Lucien, grueso, regordete, todo bronceado de haber jugado en la playa, en mar abierto, muriendo de salud, un poco blanco y con aire brusco porque acababa de lavarse. [...] Cuando vio a Jeanne, se detuvo, sorprendido. La miró con su rostro delgado y pobre, palidez de lino sobre sus cabellos negros y ondulados, cuyos rizos caían hasta los hombros. [...] Finalmente se decidió, con precaución, alargando los labios, a aproximarse con cautela a la enferma lo menos posible. Luego se retiró rápidamente. Héléne tenía gruesas lágrimas en el borde de los ojos. ¡Cómo se portaba ese niño! ¡Y su Jeanne, que se quedaba sin aliento por haber caminado en el césped!¹⁰¹ (*Un page d'amour*, 197-198).

¹⁰¹ [Lucien, gros, joufflu, tout hâlé d'avoir joué sur la plage, au vent du large, crevait de santé, un peu empâté même, et l'air bourru, parce qu'on venait de le laver. [...] Quand il aperçut Jeanne, il s'arrêta, surpris. Elle la regardait avec son pauvre visage maigri, d'une pâleur de linge, dans le ruissellement noir de ses cheveux, dont les boucles tombaient jusqu'aux épaules.

Lucien reboza de salud, el aire libre ha beneficiado su cuerpo infantil. La herencia del hijo de los Deberle no tiene mancha. Por el contrario, incluso en los espacios verdes, saludables, la herencia degenerada de Jeanne repercutirá en su cuerpo. El aire fresco del jardín no será suficiente para mantenerla con vida y esto, sólo tiene una explicación: los celos a la madre, los amoríos extramaritales de Hélène, potencian la histeria del personaje. Cuando la enfermedad se instala en el cuerpo y se impulsa con estímulos externos, el cambio de espacios no parece ser una cura conveniente. La herencia de los males físicos es la biologización de la conducta moral. Tal como advirtió Joseph-Arthur Gobineau “si mueren, es porque ya no poseen, para atravesar los peligros de la vida, el mismo vigor que tenían sus antepasados; en una palabra, porque han *degenerado*” (64).

La oposición entre la degeneración de Jeanne y la salud de Lucien no es más que la edificación de los lugares sociales. Jeanne no pertenece a París, a la burguesía ni a las prerrogativas de un nacimiento benéfico. Su herencia es la culminación de las enfermedades morales de sus antepasados que repercute en una enfermedad pulmonar: la tuberculosis. Los aires beneficiosos de los jardines burgueses le son ajenos.

El jardín, además, posee una segunda identificación: el poderío. El ejemplo más evidente es la descripción de los jardines aristócratas en la novela de *Nana*.

La casa, construida a finales del siglo XVII, se levantaba en medio de un inmenso recinto cuadrado, sin ornamento alguno; pero el jardín tenía una sombra magnífica, una serie de estanques con agua corriente, alimentados por manantiales. Estaba a lo largo del camino de Orleáns a París, como una flota

[...] Il finit par se décider, avec précaution, en allongeant les lèvres, pour approcher de la malade le moins possible. Puis, il se recula vite. Hélène avait de grosses larmes au bord des yeux. Comme cet enfant se portait ! Et sa Jeanne qui était si essoufflée pour avoir fait le tour de la pelouse !]

de verdor, un ramillete de árboles rompiendo la monotonía de ese país llano, donde las culturas se extienden al infinito¹⁰² (Zola, *Nana*, 157).

El verdor sobre los cultivos del conde Muffat evidencia su historia aristócrata, su poderío. A más extensión de verdor, mayor será su linaje familiar. Sin embargo, aunque en el imaginario de la burguesía ascendente y de la clase popular, la posesión de un vasto espacio verde constituye el símbolo del poder político, las modificaciones espaciales serán una restricción. Por consiguiente, aunque los espacios verdes de la burguesía sean una reducción del espacio o se encuentren en medio de dos casas, el uso de ciertos artificios de moda —los invernaderos, los elementos japoneses, la disposición, la acumulación de verdor, la simetría— los posiciona como símbolos de progreso.

La portera les abrió la puerta de comunicación. Al fondo del jardín, en una especie de invernadero transformado en pabellón japonés, encontraron a la señora Deberle¹⁰³ (Zola, *Un page d'amour*, 41).

Así como el invernadero permitió el desarrollo de plantas exóticas y la intimidad de la relación incestuosa de Maxime y Renée en *La Curée*, el invernadero, en *Un page d'amour*, permanece casi siempre abierto. Se cierra únicamente para conservar el calor de Jeanne, quien muere lentamente —como las flores exóticas— por las corrientes de aire parisina. Jeanne no pertenece a París. El invernadero es una creación de finales del siglo XIX. Normalmente se ubicaba a un lado de las casas. José Santos explica que, incluso, el

¹⁰² [La maison, bâtie vers la fin du dix-septième siècle, s'élevait au milieu d'un immense enclos carré, sans un ornement ; mais le jardin avait des ombrages magnifiques, une suite de bassins aux eaux courantes, alimentés par des sources. C'était, le long de la route d'Orléans à Paris, comme un flot de verdure, un bouquet d'arbres, rompant la monotonie de ce pays plat, où des cultures se déroulaient à l'infini].

¹⁰³ [La concierge leur ouvrit la porte de communication. Au fond du jardin, dans une sorte de serre transformée en pavillon japonais, elles trouvèrent madame Deberle].

invernadero interfirió en los apartamentos burgueses. Su aparición evidencia el cambio del jardín en el tiempo, ya que deja de ser un lugar de ensueño, para convertirse en el símbolo de las pulsiones inconscientes (289). En ese sentido, el jardín se aparta de la visión canónica del espacio como lugar de comunicación con lo natural, ya que es una creación trabajada:

Lo que le encantó de este jardín burgués fue, sobre todo, la limpieza del césped y de los macizos. Ni una hierba olvidada estropeaba la simetría del follaje. Los callejones, rastrillados todas las mañanas, creaban en los pies una suavidad de alfombra¹⁰⁴ (Zola, *Un page d'amour*, 100).

Los jardines burgueses reflejan el orden de la casa, incluso el orden familiar. Se convierten en una extensión de los salones al aire libre. La simetría del jardín muestra el interés por conquistar los espacios naturales y transformarlos en símbolos de refinamiento. Por esta razón, su comunicación no es con la naturaleza, sino con un grupo social elegido cuidadosamente para perpetuar su estatus de clase y economía. El intimismo del jardín burgués posibilita que se construyan relaciones en mundos aislados de la enfermedad y la toxicidad de la ciudad.

El progreso funciona como mecanismo que devela la decadencia de la aristocracia mientras el ascenso burgués se distribuye en el centro de París. La relación del hombre con una naturaleza domesticada es una idea de progreso inscrita en un valor higiénico: la salud. Hay una identificación salud/progreso: la salud es progreso.

El triunfo de la salud como ideal de progreso contrastará con el cuerpo enfermo que habita los pasajes oscuros y estrechos de la miseria. En la comparación se incrimina al

¹⁰⁴ [Ce qui la charmait, dans ce jardin bourgeois, c'était surtout la propreté de la pelouse et des massifs. Pas une herbe oubliée ne gâtait la symétrie des feuillages. Les allées, ratissées tous les matins, avaient aux pieds une mollesse de tapis].

personaje pobre de las enfermedades sociales, de esta manera se garantiza la conservación del orden social por medio de la exclusión y la segregación espacial.

Afuera, siguió la calle Vineuse, tomó la calle Raynouard y entró en el Passage des Eaux, una escalera estrangulada entre los muros de los jardines vecinos, un camino empinado que descendía al muelle, desde las alturas de Passy. Al pie de la ladera, en una casa ruinosa, la madre Fétu habitaba una buhardilla iluminada por un tragaluz redondo con una miserable cama, una mesa coja y una silla sin relleno¹⁰⁵ (Zola, *Une page d'amour*, 30-31).

La descripción anterior posee dos características: (1) la separación de muros que estrechan el camino impide que los personajes que habitan “el espacio de abajo” puedan encontrarse con la salud y el verdor de los jardines de arriba. La salud es espacialmente inalcanzable. (2) El encuentro con la madre Fétu —la mendiga enferma— sólo se realizará bajando a su nivel. Es decir, que el personaje Hélène debe, en su recorrido, descender física y simbólicamente al mundo subrepticio de la enfermedad y la pobreza. La casa de la madre Fétu se encuentra debajo de la ciudad de lujo y de los jardines burgueses. La descripción muestra un plano —en lenguaje cinematográfico, casi un montaje — donde conviven en un mismo tiempo dos espacios antagónicos. El mundo de arriba se contrapone con el del subalterno y se visibiliza un espacio que intenta reprimirse, sin por ello subvertir el orden de la representación.

Martine Berges en el artículo titulado “*En son jardin. Une ethologie du fleurissement*” explica que, desde el final del siglo XVIII, debido a las teorías de la aeroterapia

¹⁰⁵ [Dehors, elle suivit la rue Vineuse, prit la rue Raynouard et s'engagea dans le passage des Eaux, un étrange escalier étranglé entre les murs des jardins voisins, une ruelle escarpée qui descend sur le quai, des hauteurs de Passy. Au bas de cette pente, dans une maison délabrée, la mère Fétu habitait une mansarde, éclairée par une lucarne ronde, et qu'un misérable lit, une table boiteuse et une chaise dépaillée emplissaient].

de los higienistas, lo natural se comienza a identificar con lo saludable. Más tarde, en el Imperio de Napoleón III, los principios higienistas y la ideología burguesa culmina en la creación de parques urbanos que intervienen en la conformación urbana. Los parques, como espacios públicos, instauran una estética de la apariencia que se apoyó de la horticultura (228-231). El recorrido histórico de Berges permite localizar el momento en la historia parisina en que una ideología de la salud repercutió en reformas arquitectónicas específicas, como el cultivo de flores, la decoración de los espacios abiertos y las diversas sedes de la *Société Nationale d'horticulture de France*. Por tal razón, el desarrollo de la horticultura en el siglo XIX, a partir de la publicación de tratados sobre el tema, evidenció el papel social de las asociaciones de beneficencia para proveer de alimentos a las familias por medio de huertos familiares o de un alquiler de huertos en hogares necesitados. Por el contrario, la *Société d'Horticulture de Paris* se orientó a la promoción de la horticultura como la necesidad de crear un gusto estético específico en los jardines burgueses. El estudio de la horticultura aplicado a los jardines burgueses en el siglo XIX se convirtió en símbolo de jerarquización social y, por tanto, de diferenciación. Las clases altas se dedicaron a la estética del jardín, mientras que las clases menos acomodadas encontraron en los espacios verdes una solución a sus problemas económicos y alimenticios.

La tercera práctica excluyente es la reproducción de ritos sociales en los espacios públicos. Los ritos burgueses en el jardín combinan las normas de la ciudad con las ventajas de la naturaleza. En el jardín de los Deberle se cumplirán todos los ritos. Por un lado, el rito de celebración será el cumpleaños de Lucien, hijo de los Deberle, y el nacimiento de la nueva hija de los Deberle. Por otro lado, el rito de paso será el matrimonio de Pauline, hermana de la señora Deberle, y el funeral de Jeanne. Éstos últimos son los que me interesa destacar, ya que con los ritos de paso se acaba la vida humana para comenzar una “nueva”. El rito de la

muerte y el rito del matrimonio no se celebran en espacios sagrados (la iglesia) o cerrados (el registro civil), sino en el jardín. En otras palabras, el jardín, al convertirse en sitio de matrimonio y muerte, cumple la función ritual de dar sentido a la existencia a partir del seguimiento de rituales de decoro: desapego y apariencia. Primero, el matrimonio de Pauline con Malignon es la más alta de las convenciones sociales: la apariencia. Malignon se convierte por momentos en el amante casual de la señora Deberle. Sin embargo, pese a las relaciones extramaritales de ambos, el anuncio del compromiso de Malignon con Pauline se llevará a cabo en el invernadero al lado del jardín.

—Imagine que descubrió un marido para Pauline. Es gentil, ¿no le parece?

[...]

Ella se rió lindamente, se sonrojó un poco por el recuerdo que evocaba; luego se apresuró a tomar vivamente a Malignon¹⁰⁶ (Zola, *Un page d'amour*, 309).

El suceso entre Malignon y la señora Deberle pasa desapercibido. Entre la burguesía, los amoríos se permiten por aburrimiento.

Segundo, cuando Jeanne muere, las pompas fúnebres también se celebran en el jardín. El cuerpo de la niña se expone en el centro, como un triunfo del buen gusto en la solemnidad de la muerte:

Prolongarían las rejas del jardín y se expondría el cuerpo en medio de las lilas, cubierto de finos brotes verdes. Sería maravilloso. [...] Las cortinas blancas,

¹⁰⁶ [—Imaginez-vous qu'il a déterré un mari pour Pauline. C'est gentil, vous ne trouvez pas ? [...] Elle eut un joli rire, rougit un peu au souvenir qu'elle évoquait ; puis, elle s'empara vivement de Malignon].

con franjas plateadas, abrirían un pórtico entre las dos hojas de la reja que doblaban hacia atrás, hasta las lilas¹⁰⁷ (Zola, *Un page d'amour*, 334).

El jardín parisino de los Deberle es un lugar privado que asume funciones públicas al convertirse en un sitio de culto. El rito fúnebre es la máxima expresión social. En su intento por ofrecer siempre los mejores eventos sociales, la señora Deberle se corona con un evento magnífico: el funeral de una niña.

La idea de hacerle a la pequeña muerta un funeral conmovedor se apoderó de ella y, muy pronto, la ocupó por completo. Ella se ofreció, cuidó hasta los mínimos detalles¹⁰⁸ (Zola, *Un page d'amour*, 332).

El funeral es otro más de los eventos sociales que se llevan a cabo en el jardín. Para la señora Deberle, Jeanne no es más que *la petite morte* a la que habrá de recordar con un evento magnánimo. La conversión del jardín en un espacio de pompas fúnebres es la prueba de que es un sitio social. El jardín se consolida como espacio social cuando hay un rito, tan importante como lo es un funeral, que lo inaugura. En ese sentido, el funeral es el rito iniciático que consume el jardín burgués como espacio de lazos sociales entre la burguesía.

Una vez que el cuerpo de Jeanne ha sido expuesto en el jardín, el fin del evento se llevará a cabo en un segundo jardín: el cementerio. Sólo en el cementerio la expresión social puede abandonarse. El jardín fúnebre es el sitio ontológico del fin humano, del fin de las apariencias. Por ello, resulta importante la aparición —pese a las imposiciones sociales que

¹⁰⁷ [On tendrait les grilles du jardin, on exposerait le corps au milieu des lilas, déjà couverts de fines pointes vertes. Ce serait charmant. [...] Les draperies blanches, à frange d'argent, ouvriraient un porche entre les deux battants de la grille, rabattus dans les lilas].

¹⁰⁸ [L'idée de faire à la petite morte des funérailles touchantes s'empara d'elle et bientôt l'occupa tout entière. Elle s'offrit, elle se chargeait des moindres détails].

le prohíben asistir al entierro de su hija— del personaje H el ene. En dicho pasaje, H el ene es un arquetipo literario: la madre.

Ante una regla civil —la prohibición de su presencia en el entierro— la madre trasciende la ley. La madre se posiciona por encima de la ley porque defiende a sus hijos: priva la ley de la familia sobre la ley de la ciudad (el buen gusto). Su presencia en el jardín evidencia la transgresión que, en el fondo, implica el desconocimiento del sistema social en el que vive (las reglas). El arquetipo sirve para evidenciar que, en el fondo, la ley es una convención social y el entierro de un hijo no puede pasar por una convención. La naturaleza de un jardín como el cementerio es la naturalización de la excepción.

En definitiva, la construcción de los jardines como espacios aislados, cerrados y, al mismo tiempo, sociales es, en consecuencia, una forma de disciplinar las emociones de la burguesía diferenciándose del aristócrata. Habrá que recordar el pasaje de Irma de Anglars, quien conservaba su valor aristocrático por la suma de los años vividos bajo ideas de honor y moral. El nuevo aristócrata, el conde Muffat, sólo posee la acumulación de los años y el capital económico de sus antepasados que dilapida sin honor. Cuando el aristócrata absorbe los hábitos del pueblo (Nana) pierde su lugar. La historia genealógica de la aristocracia se corrompe al relacionarse con la historia patógena de la genealogía de los arrabales (la prostitución). La burguesía, por el contrario, disciplina las emociones porque desea restaurar el vacío de un poder hegemónico. Con base en lo anterior, es posible extraer cinco efectos de análisis sobre la composición de los jardines: (1) los jardines pertenecen a una cultura urbana de élite que explicita la aparición de la burguesía. (2) El jardín es espacio de ritos; se consolida como espacio social cuando hay un rito que lo inaugura. (3) El jardín burgués es la imposición de la estructura política generada por esta clase social que se sirve de ritos

establecidos. (4) El jardín burgués zoliano puede interpretarse como la metáfora urbana de la respiración en la concepción de cuerpo social decimonónico. (5) La identificación de los espacios naturales y de la adquisición de éstos como sinónimos de “salud”, posibilita la discriminación social.

5.3. La ciudad digiere: los mercados

La tercera de las veinte novelas publicada en 1873 fue *Le Ventre de Paris*. El personaje principal, Florent, llega a París después de su deportación en La Isla del Diablo¹⁰⁹ y se reencontrará con su hermano Quenu y su esposa Lisa Macquart. A su llegada, Florent descubre la gran estructura metálica del mercado de *Les Halles*, desaparecida en 1960 y, con ello, los hábitos alimenticios de los vendedores.

Zola describió el mercado como un gran coloso, “un gran órgano central que latía furiosamente, arrojando la sangre de la vida a todas las venas. Ruido de mandíbulas colosales”¹¹⁰ (*Le Ventre*, 49). En sus descripciones, quizá el rasgo más sobresaliente en el análisis del mercado sea su semejanza con un gran estómago viviente que distribuye los alimentos entre los habitantes de París. *Le Ventre de Paris* puede interpretarse como la metáfora gástrica que evidencia, a partir de sus procesos de alimentación, las representaciones figuradas de una lucha de clases entre los personajes aristócratas, burgueses y proletarios. Las metáforas gástricas dan cuenta de una discriminación por parte de los

¹⁰⁹ La *Île du Diable* se localiza a 11 kilómetros de la costa de la Guayana Francesa. Fue el asentamiento penal de Francia establecido desde 1851 por Napoleón III. La Isla del Diablo ha sido retratada por la literatura en obras como *Papillon* de Henri Charrière, *La guillotina seca* de René Belbenoit.

¹¹⁰ [Un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. Bruit de mâchoires colossales].

personajes entre los alimentos comestibles y los no comestibles. Los alimentos comestibles son todos aquellos que se venden o adquieren dentro del mercado y los no comestibles serán las sobras que se venden afuera de las Tullerías.

La discriminación alimenticia entre lo que debe o no comerse evidencia un *ethos* aristocrático en el burgués que se centra en la construcción de valores como símbolos de su ascenso político: el honor y la lealtad. Por consiguiente, las categorías sociales del *asco* y el *gusto* en la novela demuestran la repulsión (dispositivo cultural burgués) y la lucha de clases entre los burgueses y los pobres.

El alimento debe interpretarse como un dispositivo de control que legitima las formas de poder de la nueva clase social que se encarnan en la idea de la salud y la enfermedad. La discriminación de los alimentos reconstruye una guerra social entre gordos y flacos, grasos y magros que, más allá de producir una oposición binaria entre dominados y dominadores, es una relación entre aparatos de producción y consumo, grupos sociales, determinaciones espaciales y categorías sociales. En definitiva, el *ethos* aristocrático como lo opuesto al *ethos* burgués.

Respecto de la relación entre el mercado y sus funciones digestivas, existen dos modos de aproximación: el análisis del estómago como espacio topográfico (las relaciones entre el modelo de representación del cuerpo con el espacio social) y los estudios dietéticos (la discriminación de alimentos para determinar las categorías sociales del siglo XIX). La división interpretativa entre lo topográfico y lo dietético permite remarcar los elementos lingüísticos, históricos o materiales de la obra para dilucidar las implicaciones de la aparición

de la clase burguesa en la escena social y la discriminación de los alimentos en *comestibles* y *no comestibles*¹¹¹.

Mientras que la interpretación dietética resulta pertinente para estudiar el mercado como un macro-cuerpo capaz de relacionar el hambre, la opulencia y el desperdicio como elementos del proceso digestivo (ingestión, secreción, digestión, defecación), la interpretación topográfica consiste en delimitar las funciones del cuerpo social por medio de las funciones organicistas para observar el comportamiento y el desarrollo de la sociedad. Ambas interpretaciones posibilitan una crítica al estatuto burgués; es decir, al *ethos* gástrico que se instaura bajo la categoría de “gusto” desarrollada en el siglo XVIII. La profundización en el análisis microdietético de cada personaje y en las implicaciones de éste en el desarrollo de los temperamentos adquiere relevancia para el estudio de las implicaciones políticas en el contexto histórico decimonónico.

Para justificar lo anterior, debo precisar el tipo de metáfora estomacal que corresponde a cada clase social. La distinción se lleva a cabo mediante metaforizaciones de las prácticas de consumo y los tipos de vientres: el indigesto, el satisfecho y el vacío. Esto se

¹¹¹ La discriminación de los alimentos en *comestibles* y *no comestibles*, resulta indispensable para reconstruir la manera en la que el alimento se ha convertido en un dispositivo de control cuya función es legitimar las formas del poder encarnadas en la idea de la salud, ya que articulan el cuerpo gordo en contraposición con el flaco, enfermo y pobre. Por un lado, para el análisis del estómago como espacio topográfico se han tomado en cuenta los estudios de Antoine Picon, “The brain and the belly: On the destiny of two urban metaphors” (2015), y de Elizabeth Disting, *L’imaginaire Alimentaire dans les Romans de Zola: Une Analyse de L’Assommoir et de La Curée* (1998). Por otro lado, para el análisis de las categorías dietéticas según las prácticas alimenticias de los personajes (isotopías alimentarias), su constitución (alimentos magros y grasos) y su consumo (clases populares y clase burguesa) se han retomado los estudios de Sophie Ménard, “L’Empire de la cuisine chez Zola: ethnocritique de *La Conquête de Plassans*” (2013); Marie Scarpa, “Retour ethnocritique sur les modalités du ventre dans *Le Ventre de Paris*” (2013); Cezar Barbosa Santolin, “Historia da obesidades: ‘O ventre de Paris’ (1873), de Zola” (2020), y Philip Waldron, “Deprivation and excess in the novels of Émile Zola” (1999).

debe a que los personajes no son seres individuales, sino partes de un organismo social que están en constante correspondencia con sus prácticas políticas, de consumo, y las repercusiones en sus funciones orgánicas. La taxonomía de los vientres evidencia la relación entre el cuerpo social y las funciones orgánicas de los personajes.

El primero, *el ventre indigesto*, pertenece a la aristocracia, pues se trata de una clase ociosa, no acostumbrada al trabajo y dedicada a extraer del pueblo todas las riquezas hasta matarlo de hambre. Lo anterior se evidencia en la descripción de la obesidad del burgués como resultado del apoyo político al vientre indigesto del aristócrata:

Esos burgueses engordados, esos tenderos engrosados, que prestaban su apoyo a un gobierno de indigestión general, deberían ser los primeros arrojados a la alcantarilla. Fue gracias a ellos, gracias a su egoísmo de vientre, que el despotismo se impondría y roería a una nación¹¹² (Zola, *Le Ventre*, 196).

La aristocracia se alimenta del pueblo, se indigesta de lo robado. La indigestión del personaje aristócrata es consecuencia de un modo de vida en el que imperan la opulencia y el desperdicio. El aristócrata de la novela vive como una sanguijuela social que extrae del pueblo el alimento y se sirve de los burgueses para conseguir lo que desea.

El segundo tipo de vientre es *el satisfecho*. El ascenso burgués fue un acontecimiento natural tras el lento proceso de decadencia de la aristocracia. La aristocracia, que no trabajaba y sólo se “alimentaba” del pueblo, recibió numerosas críticas que abonaron a su desaparición. De algún modo, el reemplazo del poder político debía ejecutarse y quién mejor para ocupar su puesto que el poseedor de los medios de producción y el capital: la burguesía.

¹¹² [Ces bourgeois empâtés, ces boutiquiers engraisés, prêtant leur soutien à un gouvernement d'indigestion générale, devaient être jetés les premiers au cloaque. C'était grâce à eux, grâce à leur égoïsme du ventre, que le despotisme s'imposait et rongait une nation].

Las prácticas laborales y las relaciones económicas de la nueva burguesía estaban, sin duda, encarnadas en los vendedores del mercado *Les Halles*. Zola debió tomar notas en sus *Apuntes preparatorios* hasta lograr el retrato perfecto del pequeño comerciante que cada día asciende a puestos políticos importantes. El burgués había construido un sistema complejo de ventas, de alimentación, un arte de la simulación en sus comportamientos. El comportarse de acuerdo con su oficio era establecer un rango social y proyectar la vida personal como un modelo por seguir. Esta diferencia sustantiva muestra que la burguesía construyó un ideal de trabajo y tranquilidad de la vida holgada que se apoyó económicamente del aparato de Estado.

El gigantesco *Les Halles* [...] le parecía la bestia satisfecha en su digestión, París atiborrado, incubando su grasa, apoyando sordamente al Imperio. [...] Era el vientre de los tenderos, el vientre de la mediocre honradez, hinchándose, feliz, brillando al sol, encontrando que todo salía de la mejor manera, que jamás la gente de costumbres pacíficas había engordado tan espléndidamente¹¹³ (Zola, *Le Ventre*, 196).

Los personajes burgueses son descritos como gordos cuyo único objetivo es producir el ingreso que heredarán sus hijos. La “vida pacífica” a la que aspiran los personajes es la idea de la reproducción de clase: sus descendientes deberán continuar con el negocio familiar.

El estómago satisfecho en *Le Ventre de Paris* se convierte en símbolo de la mediocridad y, más tarde, con la publicación de la novela de 1883, *Au Bonheur des dames*,

¹¹³ [Les Halles géantes [...], elles lui semblaient la bête satisfaite et digérant, Paris entripaillé, cuvant sa graisse, appuyant sourdement l'Empire. [...] C'était le ventre boutiquier, le ventre de l'honnêteté moyenne, se ballonnant, heureux, luisant au soleil, trouvant que tout allait pour le mieux, que jamais les gens de mœurs paisibles n'avaient engraisé si bellement].

el estómago del burgués se traduce en un apetito glotón que lo sitúa en un estado intermedio: entre el apetito glotón del proletario y el vientre indigesto del aristócrata.

Además, devoraba, con una glotonería hambrienta de muchacha mal alimentada en el almacén, entregándose a la indigestión de las cosas que amaba siempre que salía; era su vicio y en él se gastaba todo su dinero: en pasteles, en verduras crudas, en platillos para degustar apresuradamente en las horas libres¹¹⁴ (Zola, *Au Bonheur*, 158).

Las dependientas del gran almacén conservarán ese rasgo característico, el *ethos* de la clase baja que se traduce en sus apetitos y deseos. La clase burguesa baja —las vendedoras— pertenecen a una clase social vaga porque sus estómagos no son los estómagos satisfechos de un burgués acomodado. El estómago de la clase vaga es glotón, hambriento y dispuesto a gozar. Tal como señaló Pierre Bourdieu, “las prácticas que engendran los hábitos [...] funcionan como unos estilos de vida” (170). El proceso de transformación de la clase trabajadora en burguesía sigue proyectando formas de su anterior vida: la voracidad que engendra el hambre.

La tercera metáfora gástrica es el *ventre vacío* que corresponde a los pobres. Los personajes marginales no forman parte de una clase social: no venden nada, no tienen hogar y transitan la ciudad en busca de sobras. Un ejemplo de este tipo de personaje es Florent, quien sufrió el hambre de los pobres ante la exposición de los alimentos del mercado. El vientre vacío siempre aparece en contraste con el movimiento indigesto del mercado para postular que, frente a la opulencia, el pobre vive encogido:

¹¹⁴ [D’ailleurs, elle dévorait, d’une gourmandise affamée de fille mal nourrie au magasin, se donnant dehors une indigestion des choses qu’elle aimait ; c’était son vice, tout son argent passait là, en gâteaux, en crudités, en petits plats dégustés lestement aux heures libres].

El hambre había despertado, intolerable, atroz. Sus miembros dormían; sentía su estómago, retorcido, incrustado como por un hierro al rojo. El olor fresco de las verduras en las que estaba hundido, el penetrante aroma de las zanahorias, lo perturbó hasta que se desmayó. Presionó con todas sus fuerzas su pecho contra aquel lecho profundo de alimentos, para sacudir el estómago, para impedirle llorar¹¹⁵ (Zola, *Le Ventre*, 18).

Zola evidencia que el vacío del pobre y del obrero no puede llenarse nunca, pues ninguna de las invitaciones que reciben los convoca a comer, sino a beber. La imposibilidad del alimento es la condición de un vientre vacío que parece desprenderse de su dueño y adquirir vida propia para retorcerse de hambre.

Las relaciones de poder entre las tres metáforas gástricas son un entramado de las regulaciones de la vida del pobre y de la prescripción de la idea de la salud en la imagen del vientre satisfecho del burgués. El modelo organicista decimonónico de la salud no puede existir sin la idea de la erradicación de la enfermedad social. Como pensó Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* (2009), la mirada médica organizó el discurso sobre el cuerpo a finales del siglo XVIII y durante todo el XIX. Como resultado, se institucionalizó la enfermedad mediante una serie de prácticas y discursos en donde el poder soberano administró la vida de los cuerpos; así, el Estado moderno fue el encargado de preservar la vida por medio de las políticas de salud.

¹¹⁵ [La faim s'était réveillée, intolérable, atroce. Ses membres dormaient; il ne sentait en lui que son estomac, tordu, tanaillé comme par un fer rouge. L'odeur fraîche des légumes dans lesquels il était enfoncé, cette senteur pénétrante des carottes, le troublait jusqu'à l'évanouissement. Il appuyait de toutes ses forces sa poitrine contre ce lit profond de nourriture, pour se serrer l'estomac, pour l'empêcher de crier].

La salud del burgués no es más que la representación de un valor económico social contra la enfermedad que se traduce en la delgadez del pobre. Los personajes burgueses imponen las reglas alimentarias de los pobres, vigilan su comportamiento y determinan su constitución orgánica; es más, la relación establecida entre burgueses y pobres no es de dominación¹¹⁶, sino entre elementos que forman parte del cuerpo social decimonónico: las metáforas orgánicas.

Las metáforas gástricas de Zola pueden contrastarse con la fábula del organismo¹¹⁷ de Menenio Agripa. En la fábula del organismo, el estómago era el órgano central entre los demás, el coordinador de la política de Estado y el distribuidor de los derechos entre los ciudadanos. Por el contrario, en *Le Ventre de Paris*, las tres metáforas gástricas enuncian una distribución política entre dos clases sociales y un grupo excluido (el pobre), lo que devela el aumento o la debilidad en las fuerzas del cuerpo de los personajes y la posición política que ocupan en el entramado social.

¹¹⁶ Según Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad I*, el poder proviene de abajo; esto significa que las relaciones no se entablan entre dominadores y dominados, sino entre aparatos de producción, familias, grupos e instituciones (*Historia de la sexualidad I*, 115). Foucault plantea el término *biopolítica* en el primer tomo de *Historia de la sexualidad* y en el curso en el Collège de France, *Nacimiento de la biopolítica*, para describir las formas de control de las poblaciones a partir de la pregunta por la soberanía: quién puede vivir y quién puede morir. Para los fines de este artículo, la biopolítica foucaultiana permite estudiar la relación entre la metáfora gástrica y el funcionamiento del mercado en la novela de Zola.

¹¹⁷ En otros momentos históricos, se ha descrito el cuerpo como espacio social. Por ejemplo, en la Antigua Roma, Menenio Agripa fue enviado a Monte Sacro para solucionar los problemas entre los ciudadanos y los plebeyos. Menenio comunicó la decisión de condonar las deudas y contó la fábula del organismo para persuadirlos de regresar a Roma (López Cruz, 118). En dicha fábula —retomada después por Esopo—, cada órgano cumplía un trabajo específico dentro de la organización política, pero los miembros del cuerpo, irritados contra el estómago porque sólo él disfrutaba de los alimentos, decidieron dejar de alimentarlo. Tras la debilitación general del cuerpo, los órganos entendieron que el estómago traducía en energía el alimento obtenido y que, por tanto, regía sobre los poderes del cuerpo. En la fábula de Menenio se encuentra una representación del cuerpo como espacio social que explicita los poderes políticos de los patricios y los plebeyos.

El espacio social, traducido en metáfora corporal, permite articular las funciones políticas de cada clase con un elemento orgánico. Las metáforas gástricas de Zola explicitan los poderes políticos de los aristócratas y burgueses; sin embargo, develan que la reorganización del estatuto social y político decimonónico ensambla el hambre del pobre, la opulencia de la burguesía y el desperdicio del aristócrata como impedimento de la repartición igualitaria de los alimentos y del poder político entre todas las clases sociales.

Existe una correlación entre las metáforas gástricas y el poder político. Ambos están articulados por medio de los personajes que pueden ocupar y hacer uso del órgano central de París: el mercado de *Les Halles*. Ocupar un espacio es asumir su poder político. Así, un estómago vacío pertenece siempre a un cuerpo delgado: el personaje Florent, que no tiene cabida en las decisiones de la comunidad mercantil. Por el contrario, a un estómago lleno le corresponde un cuerpo gordo que participa en la política de Estado: el cuerpo rozagante, blanco y capaz de discutir las decisiones del gobierno y la iglesia: el personaje de Lisa.

Jamás hubo cuestión alguna de religión entre ellos. Ella no se confesaba, simplemente le consultaba en casos difíciles. [...] Él se mostraba de una complacencia inagotable: hojeaba el código para ella, le indicaba buenas inversiones de dinero¹¹⁸ (Zola, *Le Ventre*, 259).

La cita anterior explicita las relaciones económicas de Lisa con la iglesia. La fe es el motor de la relación entre los creyentes y el sacerdote; sin embargo, para Lisa, la iglesia no es el lugar de Dios, del orden o de la obediencia, sino el espacio donde se pueden consultar las

¹¹⁸ [Jamais il n'était question entre eux de religion. Elle ne se confessait pas, elle le consultait simplement dans les cas difficiles. [...] Lui, se montrait d'une complaisance inépuisable; il feuilletait le code pour elle, lui indiquait les bons placements d'argent].

inversiones o los buenos negocios. La barrera existente entre los creyentes y el sacerdote se elimina cuando el primero es un burgués.

La entrañable relación entre Lisa y el sacerdote es resultado de la redistribución de las relaciones políticas y económicas de la sociedad que la construcción del mercado en el centro de París ha generado. La nueva configuración espacial desplazó a las Tullerías y las suplantó por una bóveda mecánica que se extendió por todo el territorio para mostrar la omnipresencia del progreso.

Al mismo tiempo, las dinámicas de consumo y producción de los alimentos están determinadas, ya no por el valor que la aristocracia atribuía a los productos, sino por el valor que los vendedores conceden a los insumos cosechados por los agricultores: “Usted las revende a veinte y centicinco céntimos a los parisienses, no me diga que no... A diez céntimos, si usted quiere”¹¹⁹ (Zola, *Le Ventre*, 21). En consecuencia, la redistribución espacial del mercado permite que los personajes burgueses adquieran el control político y económico de la ciudad, desplazando el poder de la aristocracia. Mercado y burgués quedan asociados por el poder arquitectónico.

De manera semejante con el centro comercial de la novela *Au Bonheur des dames*, el mercado *Les Halles* representa el triunfo del trabajo y la arquitectura burguesa: hierro y vidrio. Los personajes observarán en el mercado la revelación del siglo:

Desde comienzos de siglo sólo se ha construido un monumento original, un monumento que no se copió de ninguna parte, que hubo crecido naturalmente en el suelo de la época; y es el Mercado Central, ¿entiende, Florent?, una obra

¹¹⁹ [Vous les revendez quatre et cinq sous aux Parisiens, ne dites pas non... À deux sous, si vous voulez]

estupenda, vamos, y que todavía no es aún sino una tímida revelación del siglo veinte¹²⁰ (Zola, *Le Ventre*, 245).

El mercado central significó, en el siglo XIX, el comienzo de la modernización y la industrialización francesa. Leer la historia del París moderno implica asociar las obras de remodelación del Baron Haussmann a una idea de la arquitectura como una “suerte de sacerdocio” (Haussmann, 473), que le permitió exponer principios higienistas y concentrar a un grupo de arquitectos que formaban parte de los ideales haussmanianos sobre el progreso. La arquitectura del mercado central —y la introducción de un nuevo gusto estético que se apartó del uso de la piedra— fue una operación espacial que evidenció la pérdida del poder social y político aristócrata. Los gustos de la burguesía se convirtieron en hegemonía.

Con las remodelaciones arquitectónicas del mercado, se introdujo en la sociedad decimonónica una nueva sensibilidad del gusto. Los personajes burgueses de *Le Ventre de París* están marcados por esa sensibilidad surgida tras las mejoras parisinas. En la novela, la burguesía estableció el trabajo como valor social, y eso determinó un *habitus* de clase, pues el trabajo se instituyó como el valor de la clase honrada: todas las relaciones económicas y políticas en el mercado de París estuvieron determinadas por las decisiones burguesas. La relación mercado-ventre sólo pudo satisfacerse cuando se consumió lo necesario para “vivir bien” y no sólo para vivir. En definitiva, “vivir bien” supuso la separación del *habitus* de la burguesía con el de otras clases sociales.

¹²⁰ [Depuis le commencement du siècle, on n’a bâti qu’un seul monument original, un monument qui ne soit copié nulle part, qui ait poussé naturellement dans le sol de l’époque; et ce sont les Halles centrales, entendez-vous, Florent, une œuvre crâne, allez, et qui n’est encore qu’une révélation timide du xx^e siècle].

El *habitus* de la burguesía se tradujo en un estilo de vida que engloba prácticas socialmente codificadas, como el trabajo. Tales prácticas repercuten en una identidad social capaz de existir sólo como resultado de la producción de diferencias entre las distintas clases que estructuran los diversos modos de percepción (Bourdieu, 170).

El ascenso de la burguesía por medio del trabajo fue narrado por Zola en dos novelas de la saga *Des Rougon-Maquart: Au Bonheur des Dames* y *Le Ventre de Paris*. En *Au Bonheur des Dames*, la construcción de los almacenes de París retrata el cambio económico de la ciudad como resultado de una clase social en expansión que pacta con los arquitectos para extender su dominio mercantil. La elección de los productos por el trabajo manual se modifica gracias a una nueva formación de gusto, donde el cambio y el desecho de las prendas y los productos son los únicos regentes. En *Le Ventre de Paris*, la elección de los alimentos del burgués supone la extracción de un gusto sensible de calma y bienestar comercial. En ambas novelas hay una glorificación del trabajo —por parte de los personajes burgueses— como un valor de la gente honrada. En la lógica de la felicidad y la holganza, la responsabilidad del “vivir bien” recae en cada sujeto. La asociación entre trabajo y responsabilidad social son valores que crean el estilo de vida del burgués. Lo anterior puede ejemplificarse con los ideales que Lisa propone como normas para una vida tranquila:

Las ideas de Lisa eran que todo el mundo debe trabajar para comer; que cada cual es responsable de su propia felicidad; que se hace mal al alentar la pereza; en fin, que, si hay infelices, es una lástima, puesto que son perezosos¹²¹ (Zola, *Le Ventre*, 70).

¹²¹ [Les idées de Lisa étaient que tout le monde doit travailler pour manger; que chacun est chargé de son propre bonheur; qu'on fait le mal en encourageant la paresse; enfin, que, s'il y a des malheureux, c'est tant pis pour les fainéants].

Lisa construye el ideal de los personajes burgueses: juventud, obesidad, bienestar familiar y prosperidad en el negocio. La elección de trabajar para vivir se opone al pensamiento de los Rougon: la adquisición de puestos políticos para robar. Preferir el trabajo sobre el hurto es el elemento común de una determinada clase social como la burguesía. Bourdieu explicará que en la elección del trabajo se encuentra el gusto: una manera de percibir el mundo, el cuerpo, el tiempo (173).

No obstante, en el gusto, en la elección, se percibe un constructo espectral que oculta la desigualdad de clase. Las elecciones de los personajes están determinadas por el poder adquisitivo y cultural. Dicha adquisición generará antagonismos de clase por tres razones: (1) El personaje pobre no puede adquirir los gustos del rico porque no pertenece a su clase social, y porque la burguesía se diferencia del proletariado en el poder adquisitivo. (2) La alta burguesía se diferencia de la burguesía en ascenso no por el consumo de los productos ni por el poder adquisitivo sino por la red de privilegios del primero. Por ejemplo, la situación de desventaja social que experimentan las vendedoras en el almacén *Au Bonheur* frente a las clientas. (3) La elección de una vida burguesa y tranquila se opone a la política aristócrata que simboliza el fraude al pueblo.

En definitiva, las prácticas sociales y económicas de la burguesía son formaciones de sensibilidad de clase, donde el gusto sólo puede provenir del trabajo y de las conexiones, pero jamás de la mendicidad o del robo. Para los personajes burgueses, la fortuna se construye con el trabajo y con el paso del tiempo, con las buenas inversiones y los vínculos comerciales. De modo que, ante la indigestión de la aristocracia, la burguesía producirá lo que requiere para satisfacer sus necesidades y gustos.

En el caso de la elección alimenticia, los personajes burgueses del mercado establecieron una serie de principios implícitos: (1) Se eligen no sólo los mejores alimentos,

sino los que mejor nos representan. (2) Se come por gusto y no para evitar el hambre. (3) No probar jamás las sobras de las Tullerías.

El primer principio revela una sensibilidad alimentaria de clase: una formación del gusto sensible a partir de la elección de los alimentos. La consigna consiste en comer según la clase social, según los estándares morales, de manera que el *habitus* no pertenece a los individuos (o personajes), sino a su clase social. El *habitus* alimenticio es un acto colectivo, productor de estilos de vida que se interiorizan en diversas prácticas sociales, como el trabajo o el ahorro. Tal como explicó el gastrónomo Jean Anthelme Brillat-Savarin “De todas las funciones corporales, la digestión es la que más influye sobre el estado moral del individuo”¹²² (138).

En la novela de Zola, el disgusto de la salchichera Lisa por los alimentos que Florent consumió en la Isla del Diablo muestra su desdén de clase. El consumir cierto tipo de alimento es una práctica deshonrosa que se convierte en prueba suficiente del estado moral de su cuñado.

Sin embargo, Lisa parecía incapaz de ocultar su asombro o su disgusto; el arroz lleno de gusanos y la carne maloliente le parecía, seguramente, una

¹²² La idea de Savarin de que la digestión influye en el estado moral del individuo se contrapuso a los ideales de la Ilustración, ya que, para los ilustrados, el mundo sensible no permitía la extracción de la validez universal: los sentidos no podían ser universales. Un siglo más tarde, se aspiró a la universalidad mediante la biología, ya no por medio de la reflexión ilustrada. La literatura naturalista dio cuenta de ello con la premisa de que los procesos del organismo son siempre sociales. Las reflexiones de Zola sobre las similitudes entre la digestión y el estado moral del individuo no difirieron demasiado de las de Brillat-Savarin, ya que, en la satisfacción del vientre de los burgueses, se devela la sensibilidad alimentaria de clase.

suciedad apenas creíble, totalmente deshonrosa para el que la había comido¹²³

(Zola, *Le Ventre* 117).

La práctica de la elección de los alimentos por parte de los personajes burgueses culmina en el “buen gusto” que, según Bourdieu, es el mundo social y el espacio donde tienen lugar los estilos de vida (169-170). El “buen gusto” se transforma en el honor de la clase burguesa. Los gustos, por tanto, no son naturales, sino que pertenecen a una clase social cuyo refinamiento moral se relaciona con las prácticas del *buen comer*: hacerlo lento, paladear, percibir los tres tipos de sensaciones¹²⁴.

El segundo principio, el comer por gusto y no por hambre, elude el hartazgo aristócrata de la comida tanto como las dietas a base de verduras y legumbres de los proletarios¹²⁵. El alimento del personaje burgués se diferencia del alimento del obrero en el comer por gusto y no para evitar el hambre, así como en el trabajar por honor y no por necesidad. El consumir carne se traduce en la dicha del trabajo, en un orgullo de vientre

¹²³ [Cependant, Lisa paraissait ne pouvoir cacher son étonnement ni son dégoût; le riz plein de vers et la viande qui sentait mauvais lui semblaient sûrement des saletés à peine croyables, tout à fait déshonorantes pour celui qui les avait mangées].

¹²⁴ Para Brillat-Savarin, el gusto produce tres tipos de sensaciones: la directa, la completa y la reflejada. La *directa* comienza por la lengua; la *completa*, al contacto del alimento con todo el aparato del gusto; por último, la *reflejada* engloba las impresiones del juicio del alma. Para el gastrónomo francés, en el “buen comer” reside el refinamiento del espíritu, en paralelo con el refinamiento de las prácticas alimenticias (33-35). En el caso específico de Zola, el buen comer se le atribuye a comer con dignidad: un valor burgués determinado por las acciones.

¹²⁵ La movilidad social como ideología alimentaria que presupone la calidad del alimento equivalente a la calidad de la persona tiene su origen entre los siglos XIV y XVI, de manera que la adquisición de ciertos alimentos se asoció al poder económico de la clase social. El campesino, al alimentarse de vegetales, se reduce a su condición animal (Pío Martínez, 157-177).

hinchado. Como resultado, en el imaginario decimonónico, el burgués, goloso por naturaleza, dichoso hasta las carnes, engordará¹²⁶.

El tercer principio es casi un mandamiento: no probar jamás las sobras de las Tullerías. Este mandato, en el fondo, puede traducirse a “no comer de las sobras prohibidas para no transgredir los límites de la diferenciación social”. El alimento que provenía de las Tullerías se relacionó con el ocio, el desperdicio y la sodomía de la clase aristócrata.

En la literatura existen diversos pasajes sobre el consumo de las sobras provenientes de las Tullerías, Rétif de la Bretonne y Eugène Sue son algunos ejemplos de autores interesados en retratar el *habitus* alimenticio de las clases bajas que frecuentaban de noche las tabernas. En las novelas de Rétif y de Sue, los personajes que asistían a las tabernas se alimentaban del *arlequin*¹²⁷, las sobras de los reyes, y lo consideraban un festín. El tránsito de las sobras vistas como manjares a la asociación de las sobras como podredumbre de la República pertenece al *ethos* burgués imperante en la segunda mitad del siglo XIX. Para el burgués, el alimento proviene del trabajo y no de las sobras. Los burgueses organizan la sociedad al determinar qué alimentos son o no son comestibles, y esa discriminación sólo puede desarrollarse cuando el *asco* se convierte en la categoría diferenciadora del gusto:

Aquellas rebanadas de carne recogidas del plato del emperador eran para él
basuras sin nombre, un desperdicio político, un resto podrido de todas las

¹²⁶ La imagen del burgués graso fue producto de las caricaturas de Charles Joseph Traviès, Henry-Bonaventure Monnier y Honoré Daumier. La “enfermedad de la pera” resultó, en 1830, en el nacimiento del personaje Monsieur Prudhomme, creado por Monnier, quien retrató las costumbres y la fisonomía de la sociedad burguesa de la época. El “cuerpo pera” de Prudhomme —que, al inicio, sirvió para burlar a la clase media poco letrada y económicamente influyente—, en la segunda mitad del siglo XIX, se convirtió en el símbolo burgués por excelencia. Zola describirá a sus personajes burgueses siempre como gordos, estableciendo así un valor estético que se diferenció de otras clases sociales.

¹²⁷ En la novela *Les Mystères de Paris*, Eugène Sue explica que el *arlequin* es el sobrante de comida proveniente de las grandes casas y consumido en las tabernas (12).

porquerías del reino. ¡Entonces, en casa de Lebigre, tomaron a la señorita Saget con pinzas! Se convirtió en un estercolero viviente, una bestia inmundada alimentada con podredumbre que los perros mismos no hubieran querido¹²⁸ (Zola, *Le Ventre*, 296).

Al comer de las sobras procedentes de las Tullerías, dos reglas burguesas se transgreden: 1) el trabajo como único medio para producir alimento. 2) El *habitus* burgués debe distinguirse del *habitus* aristócrata. El que los pobres tengan como práctica de clase que alimentarse de las sobras del Imperio, es aceptado por la sociedad burguesa como una necesidad para mantener sus privilegios. Sin embargo, cuando un miembro de la burguesía come de las sobras del Emperador, transgrede las dos reglas de su clase social. Si el alimento proveniente de las Tullerías simboliza la sodomía y el desperdicio, el personaje que lo ingiere se vuelve metonimia de la decadencia del Emperador.

En la novela, el *asco* entre los burgueses se produce como resultado de la noticia de que el personaje Saget ha consumido las sobras. El *habitus* del burgués —la elección y compra de los alimentos— se convierte en una categoría social porque se trata de un constructo que implica el rechazo a otra clase asociada a la decadencia moral.

Las sobras son la degeneración moral del Imperio.

Saget consume las sobras.

Saget es una degenerada.

¹²⁸ [Ces tranches de viande ramassées sur l'assiette de l'empereur étaient pour lui des ordures sans nom, une déjection politique, un reste gâté de toutes les cochonneries du règne. Alors, chez monsieur Lebigre, on ne prit plus mademoiselle Saget qu'avec des pincettes! Elle devint un fumier vivant, une bête immonde nourrie de pourritures dont les chiens eux-mêmes n'auraient pas voulu].

Zola retrató la elección alimentaria en paralelo con el empoderamiento del personaje burgués en los puestos políticos a partir de 1811¹²⁹. El avance burgués en los puestos de poder se convirtió en un nuevo aparato de Estado: un régimen social y político cuya sede fue el mercado central *Les Halles*.

La burguesía de la novela ocupó puestos políticos en el mercado: burgueses regidos por burgueses. Si el mercado implicó una separación espacial irreductible con el poder político de las Tullerías, lo fue, aun más, cuando la autonomía del personaje burgués fue la única consolidada dentro del espacio. La novela evidencia un problema de soberanía a partir del rechazo de las sobras de las Tullerías, ya que el príncipe Napoleón III reina, pero no gobierna. Al fungir el mercado como el centro rector de París, la máquina de gobernar no es la política aristócrata del emperador Napoleón III, sino las relaciones entre los personajes que habitan el mercado. Las negociaciones y los nuevos puestos políticos surgen tras intercambios y acuerdos comerciales entre los vendedores de la ciudad, y no como consecuencia de un decreto real.

En suma, asociar la elección de los alimentos con el *habitus* de clase es comprender que las relaciones entre los personajes de la novela están mediadas por los intercambios económicos y políticos: son el resultado de desacuerdos con otras clases sociales, así como de redistribuciones políticas y espaciales. Si los personajes burgueses comienzan a obtener poder político, éste proviene de la satisfacción de la digestión como símbolo del progreso y de desacuerdos entre clases sociales que culminan en la formulación de un *ethos* nacional: el *ethos* francés.

¹²⁹ Maurice Agulhon explica que, en las encuestas prefecturales de 1811, se devela que la burguesía comienza a adquirir posición política, ya que sus miembros alcanzan puestos como funcionarios y forman parte de círculos intelectuales (48).

Con base en lo anterior, se puede interpretar que el *ethos* burgués partió de la diferencia entre el gusto y el asco. Primero, el *ethos* burgués asoció la gordura a la belleza. Segundo, la asociación gordura-belleza asimiló un tercer elemento de carácter moral: la bondad. Por último, para que la formación del gusto burgués se instaurara como *ethos*, fue necesaria la existencia de una contraparte: a la belleza se opuso la fealdad; a la gordura, la delgadez, y a la bondad, la maldad. Un ejemplo de dichas asociaciones es la descripción de los caracteres morales según la constitución corporal:

La señorita Saget y la señora Lecoœur son Magras; además, variedades muy temibles, Magras desesperadas, capaces de todo por engordar. [...] Cabe señalar que el Graso, mientras no haya envejecido, es un ser encantador¹³⁰ (Zola, *Le Ventre*, 253-254).

Los personajes grasos serán buenos; mientras que los magros, temibles. Como individuos de quienes hay que desconfiar, los magros se oponen a la belleza del graso, y siempre desean pertenecer a una clase social de la que se les expulsa. El sistema de equivalencias y contrapartes entre la bondad del graso y la maldad del magro naturaliza las prácticas y condiciones del sujeto, repercutiendo así, en una identidad social que difiere de otras. Para Bourdieu, la división de clase está regida por un sistema de condiciones y diferencias (170); es decir, el personaje burgués instaura el *ethos* de la gordura como símbolo de lo bello y lo bueno porque puede distinguirse de los pobres, quienes representan la delgadez, la fealdad y

¹³⁰ [Mademoiselle Saget et madame Lecoœur sont des Maigres: d'ailleurs, variétés très à craindre, Maigres désespérés, capables de tout pour engraisser. [...] Il est à remarquer que le Gras, tant qu'il n'a pas vieilli, est un être charmant].

la maldad: “Él no pierde un mordisco, ¡para lo que le aprovecha! Él no puede solamente engordar, el infeliz, tan roído está por la maldad”¹³¹ (Zola, *Le Ventre*, 199).

Engordar es la única forma real de ascenso social. En el sistema de equivalencias y contrapartes, las categorías morales no existen *a priori*, sino que se crean a partir de relaciones de ciertas condiciones sociales y de un imaginario de salud social. Si la gordura puede asociarse a una categoría moral, como la bondad, ello se debe a que la gordura ha sido afiliada anteriormente a la salud del Estado. Lo anterior es posible porque la imagen del mercado gobernada por burgueses simbolizó el alimento y el bienestar del pueblo parisino. Las metaforizaciones del cuerpo político y del cuerpo social presentes en la novela consisten en configuraciones organicistas de un Estado que puede alimentarse, enfermarse, cuidarse. Por consiguiente, para la protección del Estado, es indispensable que las instituciones o sus miembros cuiden de él. El personaje burgués, al desempeñarse como el guardián del órgano que provee la alimentación al pueblo, protege al Estado por medio de la discriminación entre lo saludable y lo dañino, la comida o el ayuno.

La lucha estética entre personajes gordos y flacos evidencia una pugna de clases, la guerra de dos modos de vida, la guerra de una responsabilidad política y social: ser el dirigente de una nación. Esto se debe a que la hostilidad entre magros y grasos representa la contienda por ganar el territorio del poder político. Como resultado, en la novela, la distribución política del *ethos* burgués no será producto de un orden gubernamental proveniente del emperador, sino, más bien, de un entramado del pueblo sobre la soberanía del rey.

¹³¹ [Lui, n'en perd pas une bouchée; et pour ce que ça lui profite! Il ne peut pas seulement engraisser, le malheureux, tant il est rongé de méchanceté].

En consecuencia, determinar el *asco* como categoría social en la novela dinamita la ilusión burguesa del trabajo. De momento, resulta necesario recapitular la historia de los dos personajes burgueses en *Le Ventre de Paris*: Lisa y Quenu. Ambos personajes trabajaban en la salchichería del tío; al morir éste, descubren la gran fortuna que ocultaba y, con ella, deciden casarse y abrir su propio negocio en el mercado central. Para lograr sus planes, deben, por un lado, ocultar el hecho de que el tío ha muerto sobre la barra, frente a todas las carnes y embutidos; por el otro, guardar el secreto de la fortuna: “Luego, arregló una historia con los muchachos; el tío tenía que estar muerto en su cama, si no queríamos disgustar al barrio y perder la clientela”¹³² (Zola, *Le Ventre*, 73). En el trato de Lisa con los empleados, queda claro que los demás personajes del mercado no podrían soportar la imagen de un muerto sobre los embutidos. La inmundicia del cadáver nunca sienta bien sobre la mesa de los alimentos, pero no es la muerte lo que en verdad se rechaza. La inmundicia del cadáver oculta un tema más sensible para la burguesía: la idea de que el trabajo trae dinero representa la verdadera ilusión. Lo que devela el pasaje del cadáver es el asco al servicio de la ilusión de Lisa y de los personajes burgueses: trabajar representa la verdadera fuente de la tranquilidad y la dicha. La ilusión burguesa oculta que su clase social hereda un capital económico que le permite fluctuar en negocios rentables. A diferencia del obrero, el trabajo del burgués no representa un sacrificio, pues se trata de la continuación de una cadena de acumulación.

Un suceso similar se presenta en la novela *Au Bonheur des dames*. Octave Mouret se casa con la señora Hédouin quien hereda la fortuna de su tío. Al morir la esposa, Mouret adquiere todo el capital que le permite fundar el gran almacén de París. El negocio fundado

¹³² [Puis, elle arrangea une histoire avec les garçons; l'oncle devait être mort dans son lit, si l'on ne voulait pas dégoûter le quartier et perdre la clientèle].

sobre los cimientos de una mujer muerta expone dos hechos: (1) en la lógica del desecho y la producción de la novela, la esposa es un capital que ingresa, con su muerte, al ciclo de la producción. (2) La noción del trabajo de Mouret es, igual que el de Lisa, una ilusión burguesa. Tal como sustentó Thomas Piketty en *El Capital del siglo XXI*, existen dos formas de adquirir el capital: por robo o por herencia.

En definitiva, el drama humano de *Le Ventre de Paris* no es la lucha del devorador y el devorado, sino la ilusión del trabajo bajo la guerra de grasos y magros que culmina en la batalla de quienes pueden o no devorar. El *asco*, al igual que el *gusto*, es un constructo social que diferencia el *habitus* burgués del *habitus* proletario.

Los Gordos, enormes hasta estallar, preparando la glotonería de la tarde, mientras que los Magros, doblados por el ayuno, miran desde la calle con cara de estacas envidiosas; y luego los Gordos, a la mesa, con las mejillas desbordadas, persiguiendo a un Magro que ha tenido la audacia de introducirse humildemente, y que parece una quilla en medio de un pueblo de bolas. Él veía en eso todo el drama humano; él acabó por clasificar a los hombres en Magros y Grasos, en dos grupos hostiles, donde uno devora al otro, redondea el vientre y disfruta¹³³ (Zola, *Le Ventre*, 251).

En consecuencia, la batalla de magros y grasos forma parte de la dinámica organicista del mercado y de la producción capitalista decimonónica: el burgués requiere de su contrario para constituirse como clase dominante y el sistema de producción requiere de material para

¹³³ [Les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrerie du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échalas envieux; et encore les Gras, à table, les joues débordantes, chassant un Maigre qui a eu l'audace de s'introduire humblement, et qui ressemble à une quille au milieu d'un peuple de boules. Il voyait là tout le drame humain; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit].

explotar al pobre. Las novelas como *Au Bonheur des Dames* y *Le Ventre de Paris* utilizan metáforas organicistas para retratar la sociedad capitalista decimonónica. En *Le Ventre de Paris*, la metáfora gástrica evidencia que el proceso de digestión del organismo (ingestión, secreción, digestión, defecación) refiere al sistema de producción capitalista que se sirve de los personajes para funcionar. Consumir y desechar es la premisa. Para consumir, es necesario procesar y después desechar, lo que implica expulsar del organismo el residuo, es decir, aquello que no sirvió a los fines del consumo.

Liberador, el acto de desechar no es accesorio, sino indispensable. El funcionamiento de la nutrición produce un *desecho*; sin embargo, en la mesa del “buen gusto”, se prefiere disimular el cadáver y el desecho. El cadáver —el tío o la esposa— y el desecho están vinculados al mal gusto: ambos permanecen en aislamiento, se vuelven invisibles. Recorrer el velo que oculta al desecho en la novela descubre tres registros: 1) las sobras de los alimentos del mercado; 2) las sobras de los alimentos provenientes de las Tullerías, y 3) el personaje que consume las sobras.

El primer registro pertenece a las sobras de los alimentos del mercado, recuperadas por los vendedores del campo para generar composta en sus campos de cultivo. Las sobras del mercado muestran la oposición entre los espacios urbanos y rurales. Mientras que la ciudad convierte los alimentos en muerte, el campo transforma la muerte en vida. La oposición muerte/vida completa el ciclo de la naturaleza: los organismos pútridos sirven a nuevas generaciones de verduras.

Las cáscaras de verduras, el barro de *Les Halles*, las basuras caídas de aquella mesa gigantesca, permanecían vivas, regresaron donde habían crecido las verduras, para mantener caliente a otras generaciones de coles, de nabos, de

zanahorias. Volvieron a crecer en frutas impresionantes, volvieron a extenderse sobre el suelo. París lo pudría todo, devolvía todo a la tierra que, sin cansarse nunca, reparaba la muerte¹³⁴ (Zola, *Le Ventre*, 248).

En el sistema natural de producción y desecho, no hay desperdicio posible. El sistema natural de producción se opone al sistema de producción capitalista que Zola denuncia: la producción capitalista posee un resto que puede retornar al sistema y otro que será expulsado definitivamente: el pobre.

El segundo registro de las sobras en la novela pertenece a los restos de alimentos provenientes de las Tullerías, vendidos fuera del mercado. Este tipo de sobras no engordan el cuerpo de quien las consume, puesto que no se les considera alimentos, sino desechos de la República. Por tanto, el cuerpo del pobre, contrario a las verduras que reverdecían con la composta recogida del mercado, si se alimenta del sobrante del Emperador, se mantendrá delgado, demacrado y enfermo. Si el Imperio ha enfermado por la decadencia aristócrata, el padecimiento se extenderá a todo el cuerpo social; por ello, en el cuerpo delgado del personaje pobre se trazan los vicios de la aristocracia:

La señorita Saget prometía ir, cuando, al volverse, divisó a Gavard que había oído y que la miraba. Ella se puso muy roja, apretó sus delgados hombros, se alejó sin parecer reconocerlo. Pero él la siguió un instante, encogiéndose de hombros, murmurando que la maldad de ese alcaudón ya no le sorprendía

¹³⁴ [Les épluchures des légumes, les boues des Halles, les ordures tombées de cette table gigantesque, restaient vivantes, revenaient où les légumes avaient poussé, pour tenir chaud à d'autres générations de choux, de navets, de carottes. Elles repoussaient en fruits superbes, elles retournaient s'étaler sur le carreau. Paris pourrissait tout, rendait tout à la terre qui, sans jamais se lasser, réparait la mort].

desde el momento en que se envenenaba con suciedades sobre las que habían eructado en las Tullerías¹³⁵ (Zola, *Le Ventre*, 288).

Tal como se explicitó anteriormente, en la política organicista del mercado, los burgueses adquieren el poder político por medio de la implementación del *gusto* y del imaginario del trabajo. Entonces, en la política del estómago vacío, Napoleón no tiene voz; silenciado, lo único que habla son sus sobras. En el desperdicio está todo lo que lo simboliza: un desperdicio obscuro de alimentos que no se han consumido en el palacio y que llegan hasta la periferia del mercado. Las sobras del Emperador representan una aparición espectral de la repartición desigual del poder, pues revelan la miseria y develan un tercer tipo de sobra: la del ser que consume lo expulsado de las Tullerías.

Al pensar en la metáfora organicista desde la producción capitalista decimonónica, es posible imaginar la exclusión del pobre, alimentado de las sobras de las Tullerías, como un tipo de desecho: quien consume el residuo alimenticio se transforma en un sobrante social. Si los personajes se alimentan de restos de comidas, se convertirán en sobras sociales. En ese sentido, los pobres son un cuerpo al servicio de la autoridad burguesa y, al convertirse en desecho, pierden su cuerpo y se vuelven sólo despojo al servicio de la producción:

A partir de las nueve, los platos se extienden, adornados, a tres y a cinco céntimos, trozos de carne, filetes de caza, cabezas o colas de pescados, verduras, embutidos, y hasta postres, pasteles apenas empezados y caramelos casi enteros. Los muertos de hambre, los pequeños empleados, las mujeres

¹³⁵ [Mademoiselle Saget promettait de venir, lorsque, en se retournant, elle aperçut Gavard qui avait entendu et qui la regardait. Elle devint très rouge, serra ses épaules maigres, s'en alla sans paraître le reconnaître. Mais il la suivit un instant, haussant les épaules, marmottant que la méchanceté de cette pie-grièche ne l'étonnait plus "du moment qu'elle s'empoisonnait des saletés sur lesquelles on avait roté aux Tuileries].

temblando de fiebre, hacen cola; y a veces los niños abuchean a los pálidos miserables, que compran con miradas astutas, mirando si alguien los ve. La señorita Saget se deslizó delante de un puesto, cuya comerciante exhibía la pretensión de no vender más que sólo restos salidos de las Tullerías¹³⁶ (Zola, *Le Ventre*, 287).

El personaje pobre es el ser sacrificado por el burgués y el aristócrata, pues a éstos lo excluyen del sistema para que el proceso del organismo siga funcionando. Saget —la vieja que transita el mercado en busca de chismes— se alimenta de las sobras y, al mismo tiempo, forma parte de la sociedad burguesa. Saget es el único personaje que puede transitar en diversas clases sociales. Su movilidad resulta de una posición intermedia, generada por la correspondencia entre su cuerpo delgado (perteneciente a la clase baja) y la interacción con la producción burguesa. El cuerpo delgado de Saget no le permite integrarse por completo a la burguesía, puesto que la gordura es el verdadero símbolo burgués. Aunque el personaje no vende ni posee algún puesto en el mercado —si bien su cuerpo pertenece todavía a la clase obrera—, Saget es portadora de todas las noticias y chismes de París, lo que la convierte en parte indispensable de la sociedad burguesa: conoce todos los secretos de los habitantes del mercado y puede utilizarlos en su contra.

Saget ocupa una zona intermedia, una línea de fuga ante la dinámica económica del mercado de producción y desecho, lo que le permite moverse en diferentes escalas sociales.

¹³⁶ [Dès neuf heures, les assiettes s'étalent, parées, à trois sous et à cinq sous, morceaux de viande, filets de gibier, têtes ou queues de poissons, légumes, charcuterie, jusqu'à du dessert, des gâteaux à peine entamés et des bonbons presque entiers. Les meurt-de-faim, les petits employés, les femmes grelottant la fièvre, font queue; et parfois les gamins huent des ladsres blêmes, qui achètent avec des regards sournois, guettant si personne ne les voit. Mademoiselle Saget se glissa devant une boutique, dont la marchande affichait la prétention de ne vendre que des reliefs sortis des Tuileries].

La movilidad social de Saget es desecho y producción en sí misma, desecho y línea de fuga, pues aun comiendo del desperdicio del Emperador puede entrar nuevamente en las relaciones económicas del burgués. Sin embargo, este personaje representa también la consolidación del *ethos* burgués porque, aunque sus *habitus* pertenezcan al rechazado de París, al creerse lo que no es y relacionarse con los burgueses, reproduce la ilusión del trabajo honrado: guarda el secreto de Lisa.

En conclusión, la discriminación de los alimentos en la novela posibilita el establecimiento de las formas de sensibilidad de la clase burguesa, para delimitar en qué medida la elección de los alimentos representa repeticiones de clase y formaciones del gusto. El análisis taxonómico de los alimentos y de las metáforas gástricas en la novela *Le Ventre de Paris* permite mostrar las implicaciones de las relaciones entre los aparatos de producción y consumo en el mercado, las determinaciones espaciales decimonónicas y las formaciones de las categorías sociales. El alimento puede leerse como un dispositivo de control que legitima las formas del poder de la burguesía por medio de las ideas de la salud y la enfermedad en los cuerpos. El estudio de las metáforas gástricas en la novela posibilita tres tipos de resultados de análisis: la relación entre el acceso de los personajes al alimento y sus condiciones sociales; el desplazamiento y la contienda por el territorio de un nuevo poder político por medio de la imposición de un *ethos* del trabajo, y, por último, la asociación entre las prácticas de consumo y las formaciones de gusto y sensibilidad.

A partir de esto, se deduce que la taxonomía alimentaria permite estudiar las formas de sensibilidad de clase en las configuraciones del gusto y *habitus*. El gusto y el asco, como categorías políticas, develan los constructos sociales que diferencian dos tipos de *habitus*. En definitiva, la repulsión y el gusto como un gesto de clase.

5.4. La ciudad excreta: los almacenes comerciales

En 1883, Émile Zola publicó *Au Bonheur des dames*, la quinceava entrega de la saga *Les Rougon-Macquart*. Ambientada en el Segundo Imperio, la novela narra la historia de Denise Baudu, personaje principal, que ha llegado de la provincia con sus dos hermanos, tras la muerte de su padre, para encontrarse con su tío. En la esquina de las calles *Michodière* y *Neuve-Saint-Augustin*, Denise quedará absorta con los inmensos escaparates del almacén más famoso de París: *Au Bonheur des dames* y comenzará su vida como dependienta. Con el paso de los días, Denise sabrá que la competencia de los grandes almacenes —guiada por el gusto burgués— acaba con el comercio local, impone una moda en la indumentaria decimonónica y establece una nueva configuración social.

En aquel momento, quizá Zola no pudo vislumbrar, porque su tiempo histórico no lo permitió, que la clase obrera, al ascender, se convertiría en una burguesía precarizada. El autor nombra *classe vague* a aquellos que no pertenecen a la clase obrera, que adquieren gustos y comportamientos burgueses sin por ello ocupar su sitio.

Casi todas las vendedoras, en su roce cotidiano con la clientela rica, adquirirían las gracias, terminaban siendo una clase vaga, que flotaba entre el trabajador y la burguesía¹³⁷ (Zola, *Au Bonheur*, 172-173).

La “clase vaga” —ya sea por el efecto directo de sus prácticas de consumo, o porque, a partir de recompensas en sus ventas, se adueñaron de los medios de producción— se convirtió en una burguesía¹³⁸ precarizada. Los dueños de los pequeños comercios y los dependientes de

¹³⁷ [Presque toutes les vendeuses, dans leur frottement quotidien avec la clientèle riche, prenaient des grâces, finissaient par être d’une classe vague, flottant entre l’ouvrière et la bourgeoise].

¹³⁸ La aparición del burgués en la escena política y social se originó desde el siglo XI. Franco Moretti argumenta que la palabra *bourgeois* refirió, en un principio, a los habitantes de las

los almacenes pertenecen a esta clasificación. Por el contrario, los propietarios de las grandes empresas y fábricas se convirtieron en una burguesía ascendente que tomó los puestos políticos y sociales de la aristocracia. En la novela se retrata por primera vez a un trabajador burgués explotado por el nuevo orden social: burgueses explotados por otros burgueses.

Los almacenes comerciales reproducen una lógica de consumo y desecho que no sólo atañe a las mercancías, sino a los sujetos que trabajan en ellos. En ese sentido, los almacenes —en la lógica organicista de la sociedad decimonónica— son la metáfora de la excreción, ya que “excretan” a los sujetos innecesarios para el sistema productivo. Esta metáfora revela la precarización del trabajador en una nueva configuración de la clase burguesa. Los empleados, tanto como las mercancías, pueden ser desechados por la gran maquinaria de producción y consumo. Por consiguiente, la metáfora de la excreción en la novela *Au Bonheur des dames* permite identificar cómo funcionan los modos de producción en el siglo XIX. Esto resulta relevante para el estudio de los espacios en la saga *Les Rougon-Macquart*, ya que el

ciudades medievales que gozaron del derecho legal. Más tarde, en el siglo XVII, el término designó a los individuos que no pertenecían al clero ni a la nobleza, sino que poseían medios independientes (21). Aquella posición del burgués —estar fuera de, ser una clase vaga— dio origen a un grupo minoritario que no formaba parte de las clases superiores, como tampoco de las inferiores, pero que pudo incluir sus opiniones en la política por medio de un apoyo financiero al Estado. Por su parte, el historiador Robert Darnton en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, sitúa históricamente a la burguesía como clase ascendente en el siglo XVIII. Darnton estudia el papel político del burgués en la Revolución Francesa. El burgués adquiere conciencia de clase y disemina la ideología revolucionaria. Sin embargo, advierte Darnton que, aunque el burgués fue un agente crucial para la Revolución, fue también una categoría social sin rostro (113). El análisis sobre el origen de la burguesía en Francia durante el siglo XVIII posibilita la comparación con esa “clase vaga” que comienza a surgir en el siglo XIX: la burguesía precarizada. Zola distingue a esos hombres que se diferencian de los obreros, pero que no forma parte de las élites ni gobiernan en altos cargos administrativos (117). Algunos novelistas que dan cuenta de la aparición del burgués son Honoré de Balzac con *La Duchesse de Langeais*; Edmond y Jules de Goncourt con *Germinie Lacerteux*; Víctor Hugo con *Les Misérables*; Émile Zola con *La Fortune des Rougon* y *Nana*, entre otros.

funcionamiento de este modo de producción es la base de procesos más complejos del capitalismo: subordinación de los cuerpos, identificación del sujeto como mercancía, y configuración de clases sociales.

Por más contradictorio que parezca, un análisis mecanicista-orgánico del almacén *Au Bonheur* devela cómo es que puede llevarse a cabo un proceso orgánico tan complejo como lo es la excreción. Más aún, cómo la excreción puede relacionarse al sistema económico. El modo de operar del almacén decimonónico, claramente, pertenece tanto a los orígenes del mecanicismo como al auge de las teorías sociales organicistas.

En el siglo XVIII se condensaron las teorías mecanicistas¹³⁹¹⁴⁰ para dar lugar a la construcción del hombre-máquina de La Mettrie. Para La Mettrie, el cuerpo es un constructo mecánico-hidráulico, pues está conformado por sólidos y líquidos. Los sólidos del cuerpo encierran humores y, por tanto, se someten a leyes de la mecánica, mientras que los líquidos corporales pueden someterse a leyes hidráulicas. La idea del hombre-máquina de La Mettrie estuvo influenciada no sólo por las ideas mecanicistas de la época y toda su tradición, sino por dos elementos importantes: la determinación de los temperamentos y las ideas cartesianas. La teoría de los cuatro humores¹⁴¹ que, al posicionarse sobre otros producía las formas temperamentales¹⁴², fue planteada primeramente por Hipócrates y expuesta después

¹³⁹ Los orígenes del mecanicismo o del hombre-máquina pueden rastrearse en el siglo XV con los artificios de Leonardo Da Vinci; en el siglo XVI con los aportes matemáticos de Nicolás Tartaglia y en la cosmología heliocéntrica de Galileo Galilei. Posteriormente, durante el siglo XVI y XVII le seguirán otros como Marin de Mersenne —quien elaboró una fuerte crítica no sólo hacia la tradición mágica, sino hacia el neoplatonismo— Blaise Pascal, Torricelli, Viviani y Alfonso Borelli —para quien las interpretaciones mecanicistas saltaron al campo de la anatomía y la astronomía.

¹⁴¹ Sangre, bilis, flema y linfa.

¹⁴² Sanguíneo, flemático, linfático y bilioso.

por Galeno. Los cuatro humores como surgimiento de los temperamentos ofrecieron a La Mettrie la posibilidad de plantear una horizontalidad entre el alma y el cuerpo: si uno se enferma, el otro lo padece; si el cuerpo está afectado, el alma cambiará. Contrario a Descartes, para quien sólo la medicina es capaz de cambiar “los espíritus y las costumbres con el cuerpo” (De La Mettrie, 39), el alma controla al cuerpo en una suerte de racionalidad.

La idea de La Mettrie del hombre-máquina es, sin duda alguna, una variación del animal-máquina planteado por Descartes, descrito en el *Traité de l'homme*. La idea del cuerpo, según la configuración maquinica, dividía las pasiones de lo racional por medio de la diferenciación entre lo animal y la máquina. Por tanto, el ser humano era la mediación entre la máquina (lo racional) y lo animal (las pasiones y pulsiones). La diversificación de lo que se consideró “un hombre que no es hombre como tampoco máquina” desembocó en una figura literaria: el hombre-máquina y la máquina-humana. Ésta última fue incorporada por Émile Zola en casi todas las obras que constituyeron la saga de *Les Rougon-Macquart*: *La Lison*, *El Voreux*, *Au Bonheur*, entre otras. Las numerosas descripciones prosopopéyicas de los espacios zolianos retratan la figura del hombre como máquina, o bien, una máquina capaz de exhalar, gemir, amar e incluso morir como un ser humano. En consecuencia, el almacén comercial *Au Bonheur* será descrito como una gran máquina con características humanas que está dispuesta a tragar a los dependientes, a la clientela, a las mercancías y al comercio local:

Era el zumbido continuo de la máquina en funcionamiento, un cargamento de clientas amontonadas frente a los estantes, aturdidas debajo de las mercancías, y luego arrojadas a la caja. Y esto regulado, organizado con un rigor mecánico,

todo un pueblo de mujeres pasando por la fuerza y la lógica de los engranajes¹⁴³ (Zola, *Au Bonheur*, 16).

La máquina-humana, *Au Bonheur*, insemina una lógica mercantil en el uso de los cuerpos, ya que, la clientela y los vendedores son la materia prima con la que se alimenta. La subordinación de los cuerpos hacia la máquina es posible por tres procesos: el diseño del almacén comercial, los espacios de comunicación y la apropiación del tiempo de trabajo y de ocio.

El diseño del almacén —secciones sin orden, la exposición de las ofertas en la puerta de entrada, espacios diseñados para el ocio— reorganiza los cuerpos para maximizar y garantizar la necesidad de consumo. Un cuerpo perdido entre las mercancías es una presa fácil:

Primero, el continuo ir y venir de clientes las dispersa por todos lados, las multiplica y les hace perder la cabeza; en segundo lugar, como tienen que conducirse de un extremo al otro de los almacenes, si desean, por ejemplo, el forro después de comprar el vestido, esos viajes en todos sentidos triplican para ellas el tamaño de la casa; en tercer lugar, se ven obligadas a cruzar por secciones en donde no hubieran puesto los pies, y entonces las tentaciones las asaltan al paso, y sucumben¹⁴⁴ (Zola, *Au Bonheur*, 269).

¹⁴³ [Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jetées à la caisse. Et cela réglé, organisé avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages].

¹⁴⁴ [Premièrement, ce va-et-venir continuel de clientes les disperse un peu partout, les multiplie et leur fait perdre la tête ; secondement, comme il faut qu'on les conduise d'un bout des magasins à l'autre, si elles désirent par exemple la doublure après avoir acheté la robe, ces voyages en toutes sens triplent pour elles la grandeur de la maison ; troisièmement, elles sont forcées de traverser des rayons où elles n'auraient pas mis les pieds, des tentations les y

La reorganización del espacio despoja a los personajes de la facultad para decidir o, incluso, para salir del almacén. La disposición de los objetos en el espacio asegura la venta. En ese sentido, el personaje no tiene agencia. El despliegue de sus afectos y de sus deseos es el único soberano. Poder mercantil, fetiche de la mercancía y disposición del espacio confluyen en una notable práctica de adoctrinamiento corporal.

El segundo proceso de subordinación es la creación de espacios de comunicación que emulan entornos privados en espacios públicos. Al respecto del consumo de las clases aristocráticas y la función de los almacenes comerciales, Rafael Serrano demostró que el espacio del comercio y el dinero correspondían a las clases populares. Por tal motivo, el repudio de las clases aristocráticas por las actividades del trabajo y la producción del capital se vio pronto aminorada por el diseño de “halls” dentro de los almacenes comerciales que simulaban ser palacios:

Es este el modo en que el espacio del primer consumismo sabe disfrazar su verdadera condición como espacio de la mercancía y de lo industrial. [...]

La tienda, el almacén deviene palacio, escenario abierto, *boulevard haussmanniano* interior. [...] El primer plano, se lo lleva esa escena mundanal, festiva, ociosa, mientras que la prosaica mercancía y su mundo, constituyen un telón de fondo algo menos que camuflado (8).

Los “halls” funcionaron también como espacios donde la sociedad burguesa podía reunirse¹⁴⁵. Tuvieron un doble fin: la teatralidad en la exposición de lujo y el encuentro con las clases más adineradas. La ambigüedad espacial de los “halls” aseguró la permanencia de

accrochent au passage, et elles succombent].

¹⁴⁵ En 1879, la sociedad burguesa se concentró en el *Hall du Palais Royal*, en *Les Grandes Magasins du Louvre*.

los almacenes en el interés de los aristócratas y la alta burguesía.

En la novela, la similitud con los entornos privados permitió que, cuando el caos de las mercancías resultaba intolerable, los personajes pudiesen refugiarse en sitios diseñados para sentirse cómodos. El espacio exterior asimiló las características del espacio interior generando así una arquitectura específica: sitios donde los compradores recuperaran el aliento tras el recorrido agotador e interminable de las compras, sillones donde los niños y adultos mayores pudieran esperar a las mujeres que habían desaparecido entre los montones de mercancías expuestas:

Algunos hombres, echados hacia atrás en sus sillones, leían periódicos. Pero muchos permanecían allí sin hacer nada: maridos esperando a sus mujeres, que andaban sueltas por las estanterías, jóvenes damas que discretas vigilaban la llegada de un amante, padres ancianos depositados como en un guardarropa para ser recogidos a la salida¹⁴⁶ (Zola, *Au Bonheur des Dames*, 278).

La espacialidad para el éxito comercial del personaje Octave Mouret es el punto clave en la expansión económica y es la principal productora del fracaso y quiebre económico de los pequeños comerciantes. La simulación privada de los espacios públicos posibilitó una disposición mercantil de los cuerpos y, por ende, de los afectos, ya que tanto el cuerpo como los afectos quedaban dispuestos para el consumo. Así, la máquina-humana, el *Au Bonheur*, se convierte en el punto focal, en el agente que moldea el deseo.

Por último, el tercer proceso de subordinación es la apropiación del tiempo del otro.

En el caso de los empleados, la apropiación del tiempo se concentra en dos preguntas: qué

¹⁴⁶ [Quelques hommes, renversés au fond de leurs fauteuils, lisaient des journaux. Mais beaucoup de personnes restaient là sans rien faire : maris attendant leurs femmes lâchées au travers des rayons, jeunes dames discrètes guettant l'arrivée d'un amant, vieux parents déposés comme au vestiaire, pour être repris à la sortie].

tanto tiempo tienen para la vida y qué tanto tiempo destinan para el trabajo. En el caso de los clientes, la apropiación del tiempo es la apropiación del ocio como tiempo de consumo. En ese sentido, nuevamente la disposición arquitectónica organiza los cuerpos y sus relaciones con la mercancía.

El primer caso puede verse en el diseño arquitectónico de los dormitorios. En la novela, los vendedores tienen la posibilidad de habitar el *Au Bonheur*. En las habitaciones no vivirán miembros consanguíneos, sino compañeros de trabajo. La finalidad del modo de habitar el espacio concluye que, en las dinámicas comerciales, los sujetos deben desplazar los valores colectivos —la simpatía de los personajes por su origen familiar— y transfigurarlas por emociones colectivas detonadas a partir de procesos de consumo: la amistad con las empleadas de la misma sección, la competencia por las ventas, el empleado del mes.

De la misma forma, los comedores colectivos producirán una biósfera de consumo. La nueva lógica arquitectónica de los almacenes comerciales diseña un espacio que emula las condiciones de vida exterior: las dependientas no tienen por qué salir de la máquina cuando todo lo necesario les ha sido proporcionado. Es más, el salir de *Au Bonheur* significa la pérdida de la atención de los empleados por las ventas:

A continuación, se instaló una sala de juegos para los empleados, dos mesas de billar, tablas de trictrac y ajedrez. Había cursos nocturnos en la casa; cursos de inglés y de alemán; lecciones de gramática, de aritmética y de geografía. Se dieron incluso lecciones de equitación y de esgrima. Se creó una biblioteca, se pusieron a disposición de los empleados diez mil volúmenes. Y todavía se añadió un médico permanente que daba consultas gratuitas, baños, buffets y

un salón de peluquería. Toda la vida estaba allí, todos tenían todo sin salir: el estudio, la mesa, la cama y la ropa¹⁴⁷ (Zola, *Au Bonheur*, 401-402).

El ocio y las necesidades de los empleados están regulados por el aparato de producción y consumo. Los espacios del almacén-máquina no tienen otro fin que el de expropiar la vitalidad de sus empleados y prepararlos para un nuevo día de trabajo. La fuerza del trabajo del personaje se invisibiliza hasta formar parte del engranaje de la maquinaria de producción, de la cual no puede escapar. Al no poder diseñar planes de vida, la inmediatez del trabajo les impide generar una vida afuera. Esta “clase vaga”, burguesía precarizada, se diferencia de la alta burguesía porque no dispone del tiempo burgués: la división entre el tiempo del ocio y el tiempo del trabajo.

En definitiva, la subordinación de los cuerpos hacia la máquina instrumentalizó la fuerza de trabajo y legitimó en la narrativa un nuevo orden social regido por la lógica de la oferta y la demanda, el consumo, la expropiación y la dominación del espacio. Simultáneamente, el diseño del almacén, la creación de lugares de comunicación y la apropiación del tiempo serán procesos de subordinación de los cuerpos que resultarán en el adoctrinamiento corporal, la disposición de los cuerpos al consumo y la reducción de los cuerpos a fuerza de producción e ingesta. Tal como dijo Louis Huart “la gente castigada con una renta de cincuenta mil libras ya no puede conocer el goce que procura un simple paseo a pie por el lodo de París” (17).

¹⁴⁷ [Ensuite, on installa une salle de jeu pour les commis, deux billards, des tables de trictrac et d'échecs. Il y eut des cours le soir dans la maison, cours le soir dans la maison, cours d'anglais et d'allemand, cours de grammaire, d'arithmétique, de géographie ; on alla jusqu'à des leçons d'équitation et d'escrime. Une bibliothèque fut créée, dix mille volumes mis à la disposition des employés. Et l'on ajouta encore un médecin à demeure donnant des consultations gratuites, des bains, des buffets, un salon de coiffure. Toute la vie était là, on avait toutes sans sortir, l'étude, la table, le lit, le vêtement]

Lo dicho hasta aquí produce un segundo proceso del capitalismo: la consolidación de nuevas clases sociales por medio de la identificación del sujeto con la mercancía. La identificación del sujeto con el objeto fue posible, ya que la sociedad decimonónica había fetichizado la mercancía a partir de la exposición, el deseo y el consumo. Por tanto, el vendedor de la novela *Au Bonheur* adquirirá comportamientos y hábitos del burgués al adquirir las mercancías que éste consume. Como si la mercancía fuese una metonimia de los valores y actitudes burgueses, el consumo de los productos permite la entrada a una clase social más elevada. De tal modo que la mercancía, producida y distribuida en todo el almacén, engendrará nuevas clases sociales: una alta burguesía y una burguesía ascendente.

Para comprender el contexto en el que emergió el fetiche de las mercancías, resulta importante asumir que el discurso hegemónico capitalista había penetrado en todas las esferas políticas, sociales y económicas. La novela de Zola no fue más que el retrato de tal discurso. En la sociedad decimonónica, la exposición del lujo y la riqueza fue el principal objetivo. El progreso en las construcciones repercutió en el desarrollo del arte, pues se crearon falansterios¹⁴⁸, espacios arquitectónicos que el hombre decimonónico pudo visitar para admirar la mercancía expuesta. En aquellos sitios surgió la figura del *flâneur*¹⁴⁹, que la

¹⁴⁸ El *falansterio* fue un concepto creado por Charles Fourier como forma de organización social que eliminaba el núcleo familiar tradicional y era remplazado por un sistema colectivo de producción. El falansterio estuvo basado en tres elementos: capital, trabajo y talento, y se relacionó con las reformas urbanísticas, ya que se prohibieron las construcciones de casas pequeñas con el propósito de crear casas colectivas. Para Fourier, la técnica era la chispa de la naturaleza. Algunos estudiosos como L. Frago Clols y S. Martínez-Rigol han estudiado las utopías urbanas decimonónicas y el impacto de Fourier en el pensamiento social. En contraposición con Charles Fourier, Walter Benjamin supo observar en el falansterio no sólo un mecanismo colectivo de trabajo, sino la imposición de la fantasmagoría creada por una ciudad de pasajes en donde la explotación de la naturaleza por el hombre es también la explotación de los hombres por la técnica y por el capitalismo (53).

¹⁴⁹ Louis Huart utilizó el término *flâneur* en 1841 cuando publicó *Fisiología del flâneur*. Es posible observar una evidente diferencia entre el *flâneur* de Walter Benjamin —que refirió, probablemente, al paseante de la segunda mitad del siglo XIX, perdido entre los falansterios

literatura de la época retrató.

Los primeros pasajes en 1837 resultaron todo un acontecimiento por las edificaciones de hierro y la iluminación de gas que evidenciaban la separación del hombre y del mundo que existe fuera del fetiche. Al respecto de los pasajes de la Segunda Mitad del siglo XIX, Walter Benjamin escribió “son una cosa intermedia entre la calle y el interior” (*Iluminaciones II*, 55) y, los llamó también, “lugares de peregrinación al fetiche” (*Iluminaciones II*, 179). No obstante, el historiador Bernard Marchand fijó la construcción de tres primeros pasajes —*la voie du Prado*, 1785; *le passage du Caire*, 1799, y *le passage des Panoramas*, 1800— como respuesta a la necesidad de calma y sin riesgo para los transeúntes a encontrarse con los excrementos que abundaban en las calles de París (43). Esto implica que el pasaje, como realidad histórica, es temporalmente anterior a la versión benjaminiana. Este dato no es menor, pues los procesos de fetichización de la mercancía aparecieron desde el siglo XVIII. Esto tiene un impacto diferente en la crítica: el concepto de *fantasmagoría* benjaminiano pertenece al uso de las mercancías en el siglo XX y no a la fetichización de las mercancías del siglo XIX.

En los pasajes o falansterios se exhibían mercancías de lujo y novedad que el *flâneur*

y cuya característica principal consistió en la ávida observación— y el *flâneur* de Huart que exigió una constitución física determinada: no rico, no cojo, no ciego, no sordo ni gordo. Para Huart, el *flâneur* no es simplemente observador o caminante, no es especialista en la pérdida de tiempo ni recorre los parques con traje de domingo. Huart nombró al *flâneur* como un “trotacalles”, ya sea nocturno —porque no soporta la luz— o diurno: “filósofo de lo justamente necesario que vive alegremente su día a día, sin lujos, sin pena, sin pretensiones de fortuna, libre de todo prejuicio, conformándose con lo que tiran los demás, comiendo poco, bebiendo mucho y pudiendo exclamar siempre con Bías: *¡Omnia mea mecum porto!* « Llevo conmigo todas mis cosas »” (49). Aquella característica del *flâneur* de Huart de llevar en el bolsillo todas sus pertenencias, constituye una ruptura ontológica de ambas visiones: mientras que uno no necesita ni desea más, el otro devora con los ojos la mercancía expuesta: inicio fetichista del consumo.

contemplaba con avidez desde las ventanas. Bajo este contexto, la mercancía se separó del trabajo social, pues fue imposible observar en ella la explotación del trabajador o la enajenación de su producción. La idea de progreso decimonónico hizo imposible la visibilización del trabajo tras la mercancía. El valor de la mercancía se contrapuso con las horas de trabajo. Dicho de otro modo, la fetichización de la mercancía implicó que se olvidara el origen de la producción y se generara una fantasía en el sujeto. Dicha fantasía eliminó el conflicto dialéctico —trabajo/explotación— detrás del objeto de deseo.

El *flâneur* adoró la mercancía en aquellos espacios abiertos y cerrados al mismo tiempo, repletos de gente. El arte había sido creado para exponerse, así que el arte del fanatismo evidenció que la técnica era la única gobernante y se expuso en las vitrinas. Como resultado, la Francia decimonónica se vanaglorió de dos sucesos importantes que convirtieron la mercancía en aparato de dominación: las Exposiciones Universales¹⁵⁰ y el arte del escaparate.

La historia arquitectónica del hierro constituyó la historia de las Exposiciones Universales, relacionadas al alarde del poder económico de las naciones. En el siglo XIX tuvieron lugar grandes pugnas entre Francia e Inglaterra por mostrar su poderío económico en las Exposiciones Universales en donde se presentaban, entre otros elementos, obras arquitectónicas de gran tamaño, inventos y productos. La primera Exposición Universal se celebró en 1851 en Londres y su nombre oficial fue “The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations”. El centro de ovaciones de aquella primera exposición fue el *Crystal Palace* de Joseph Paxton para mostrar los materiales más recientes: el hierro y el cristal. A

¹⁵⁰ Isaac López-César elaboró un recorrido de las estructuras arquitectónicas, de los últimos 150 años, presentadas en las Exposiciones Universales.

partir de aquel año, las exposiciones se convirtieron en parques de entretenimiento para la clase trabajadora. Cuatro años después, en 1855, París presentó la *Première exposition universelle des produits de l'industrie* [Primera Exposición Universal de los Productos de la Industria] con tres pabellones: industria, artistas contemporáneos y máquinas. La prosperidad económica de Francia repercutió en la realización de las posteriores exposiciones, como la de 1889, en donde se presentaron proyectos como la Galería de las máquinas de F. Dutert y V. Contamin y la Torre Eiffel de Gustave Eiffel.

El hierro¹⁵¹ representó la idea de expansión y progreso que Zola calificó como virtud de la arquitectura aireada utilizada en el comercio moderno. El hierro y el cristal daban la sensación de espacio, amplitud, luz y aire que los higienistas recomendaban. Sin duda, la salud del espacio es también la salud del consumo:

El arquitecto, por casualidad inteligente, un joven enamorado de los tiempos modernos, sólo había utilizado la piedra para los sótanos y los paires de la esquina, luego había ensamblado todo el armazón de hierro. [...] Se dijo en todas partes que habíamos ganado espacio; el aire y la luz entraban libremente¹⁵² (Zola, *Au Bonheur*, 264).

El almacén, describe Zola, está creado con el pensamiento de los tiempos modernos, una

¹⁵¹ Víctor Baltard utilizó sólo materiales modernos y se convirtió en el primer arquitecto, junto con Félix Callet, en utilizar el hierro —un material destinado, en aquella época, únicamente a los ingenieros: “Le fer! C’était bon pour les ingénieurs; mais, qu’est-ce qu’un architecte, ‘un artiste’ avait à faire de ce métal industriel?” [¡El hierro! Era bueno para los ingenieros; pero, ¿qué tiene que hacer un arquitecto, ‘un artista’ con ese metal industrial?] (Hausmann, 480). Baltard logró, con la remodelación de *Les Halles*, un proyecto que Hausmann consideró de gran unidad y gusto estético (Hausmann, 483- 484).

¹⁵² [L’architecte, par hasard intelligent, un jeune homme amoureux des temps nouveaux, ne s’était servi de la pierre que pour les sous-sols et les piles d’angle, puis avait monté toute l’ossature en fer. [...] Partout on avait gagné de l’espace, l’air et la lumière entraient librement].

mirada hacia el futuro como el símbolo del capitalismo emergente. La agorafobia decimonónica se traduce en la construcción de una arquitectura aireada, espaciosa, luminosa que, aunque es en verdad un almacén cerrado, genera la ilusión de una espacialidad amplia. La mercancía acontece como un espíritu libre tras la amplitud del espacio. En consecuencia, el triunfo arquitectónico se traduce en la circulación libre de las personas y las mercancías. La libre circulación del capital.

Con el uso del cristal y el hierro para las construcciones abovedadas, Zola reparó en una segunda transformación de la ideología decimonónica: la alteración teológica del poder de la iglesia por el poder del capital. El autor describe el almacén comercial como una “catedral del comercio moderno, sólida y ligera, hecha para un pueblo de clientes”¹⁵³ (Zola, *Au Bonheur*, 264). que reparte el poder político de la iglesia entre un grupo de burgueses adinerados y con mecanismos de politización espacial. Ya que el almacén comercial se ha descrito como una catedral en expansión, el espacio para la culpa y la redención tiene lugar. El comercio, al igual que la religión, mantiene una tensión entre la culpa y el arrepentimiento, entre el pecado y la redención. Tal como dirá Walter Benjamin “Lo reprimido, la representación pecaminosa, es [...] el capital, que grava intereses al infierno del inconsciente” (2014: 10). La tensión entre estos dos binarios activa el consumo en una estrategia que, hoy en día, sigue siendo la base en las campañas publicitarias: la devolución de mercancías.

Entonces, había penetrado aún más en el corazón de la mujer, acababa de imaginar las “devoluciones”, una obra maestra de seducción jesuítica. [...] Y la mujer, que resistía, encontraba allí una última excusa: la posibilidad de

¹⁵³ [Cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes].

revertir una locura. Ella tomaba la mercancía con la conciencia en regla¹⁵⁴
(Zola, *Au Bonheur*, 267).

Lo anterior indica que la regulación de las políticas de consumo y venta tienen en el fondo una esencia teológica donde el aparato de consumo ha suplantado, con la misma lógica, al aparato eclesiástico. La finalidad del capitalismo es convertirse en religión.

El segundo suceso, el arte del escaparate¹⁵⁵, no debe confundirse con el “escaparatismo”. El escaparatismo moderno tuvo sus orígenes en París, en el año de 1925, durante la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* [Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas]. Por el contrario, el arte de los escaparates en el siglo XIX se centró en la distribución armónica de las mercancías y el aturdimiento en la pupila de las compradoras. En la novela, Zola percibe un sistema económico de acumulación de las mercancías en el arte del escaparate:

Entonces, por arriba de los hechos ya dados, en la cima, apareció la explotación de la mujer. Todo terminaba ahí: el capital en renovación constante, el sistema de acumulación de las mercancías, la baratura que atrae, la marca en cifras conocidas que tranquiliza. Era la mujer lo que los almacenes se disputaban por competencia. La mujer, a la que continuamente atrapaban

¹⁵⁴ [Puis, il avait pénétré plus avant encore dans le cœur de la femme, il venait d’imaginer « les rendus », un chef-d’œuvre de séduction jésuitique. [...] Et la femme, qui résistait, trouvait là une dernière excuse, la possibilité de revenir sur une folie : elle prenait, la conscience en règle]

¹⁵⁵ En la *Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, se sitúa a Fernand Léger (1881-1955), pintor cubista francés, como el primero que llamó el escaparate moderno como *magasins-spectacle* [escaparate-espectáculo] (41-42). Sobre las artes decorativas en los negocios como parte del consumo moderno, Everardo Rocha, Marina De Castro Frid y William Corbo han desarrollado una exhaustiva investigación de los participantes en la Exposición Internacional de 1925. Arquitectos y decoradores del movimiento *Art Nouveau*, *Art Deco* y comienzos del modernismo arquitectónico como Henri Sauvage (1873-1932), René Herbst (1891-1982) y Francis Jourdin (1876-1958) (65).

con sus ofertas, después de haberla aturcido frente a sus escaparates¹⁵⁶ (Zola, *Au Bonheur*, 86).

En aquella “era del fetiche” que acumula el capital, las mercancías son la producción que, al exponerse, enloquece a los consumidores¹⁵⁷ y adoctrina sus deseos. Tanto los escaparates, como los fansterios, utilizaron las técnicas recientes del hierro y el vidrio y produjeron un placer estético-visual de la mercancía en el espectador. Los diversos estímulos arquitectónicos de exposición culminaron en la formación de un cierto tipo de deseo en el consumidor. Un deseo inventado, guiado por la maquinaria de producción: el gusto burgués.

Los fansterios y las Exposiciones Universales en París mostraron que la fetichización de la mercancía tuvo un origen claro: el capitalismo y los espacios (lugares de exhibición). Inmediatamente, la asociación *ethos*-mercancía estalló en los pasillos iluminados del gran almacén y la “clase vaga” concibió el consumo de productos como un medio para convertirse en el gran burgués. Las mercancías permitieron el lento ascenso social:

Cada año, las empleadas de comercio adoptaban un género mejor. Casi la mitad hablaba alemán e inglés. El buen gusto, *le chic*, no era ir a armar escándalo al Bullier, o recorrer los cafés-concierto para silbar a las cantantes

¹⁵⁶ [Alors, plus haut que les faits déjà donnés, au sommet, apparut l'exploitation de la femme. Tout y aboutissait, le capital sans cesse renouvelé, le système de l'entassement des marchandises, le bon marché qui attire, la marque en chiffres connus qui tranquillise. C'était la femme que les magasins se disputaient par la concurrence, la femme qu'ils prenaient au continuel piège de leurs occasions, après l'avoir étourdie devant leurs étalages].

¹⁵⁷ Utilizaré la palabra “consumidores” para referirme a los sujetos que adquieren bienes en un almacén comercial. No obstante, esta palabra —aunque supone un mercado articulado de manera industrial, carente en el siglo XIX y, por ello, anacrónica— es útil para pensar las relaciones entre las mercancías, los productores y los sujetos que consumen.

feas. Ahora, se reunía una veintena para formar un círculo¹⁵⁸ (Zola, *Au Bonheur*, 326-327).

Para los vendedores, comportarse de acuerdo con el código burgués, fue proyectar el ascenso laboral como un ascenso de clase social. A partir de conductas diferenciales con las prácticas de las clases laborales, se construye un *ethos burgués* que opera como una estética de la elegancia. El vendedor, la imagen de la distinción, el rostro de la casa de moda más emblemática de París: *Au Bonheur des Dames*.

El proceso de ascenso que retrata el autor —ya sea por el gusto fino de los productos burgueses o por los comportamientos letrados, como la fundación de un círculo lector— son procesos de blanqueamiento que la clase trabajadora adquirirá en la capital. En una ciudad donde la disposición de los productos propicia el deseo y la arquitectura consolida las dinámicas de producción y consumo, el almacén como maquinaria comercial redistribuye nuevas clases sociales y, por tanto, nuevos poderíos políticos: la burguesía como clase social en ascenso.

Finalmente, la redistribución de los poderíos políticos y sociales burgueses está determinada por una metáfora orgánica que atraviesa la novela de Zola: la metáfora de la excreción. El estudio de dicha metáfora reconstruye dos tipos de mecanizaciones orgánicas: la del almacén y la del trabajador. En la primera, se examina el funcionamiento de producción a partir de la descripción mecánica-organicista del almacén; mientras que en la segunda se introduce al personaje en una lógica de explotación y desecho. A su vez, las descripciones

¹⁵⁸ [Chaque année, les employés de commerce prenaient un meilleur genre. Près de la moitié, à présent, parlaient l'allemand et l'anglais. Le chic n'était plus d'aller faire du boucan à Bullier, de rouler les cafés-concerts pour y siffler les chanteuses laides. Non, on se réunissait une vingtaine, on fondait un cercle].

mecánicas-organicistas del almacén pueden concentrarse en tres metáforas: el panal, la bestia devoradora y el aparato excretor.

La primera de las metáforas organicistas del almacén se encuentra al inicio de la novela. La asociación colmena-almacén implica que los vendedores son obreros trabajando para una sola reina: la reina de la moda. Los empleados adquieren características bestiales: abejorros que zumban alrededor de las mercancías: “El almacén, vacío todavía de clientes, y donde el personal apenas llegaba, zumbaba dentro como una colmena que se despierta”¹⁵⁹ (Zola, *Au Bonheur*, 2).

La metáfora almacén-panal [*magasin-ruche*] produce un orden simbólico que corresponde al trabajo de los vendedores con el movimiento mecánico de los obreros, el zumbido [*bourdonnait*]. Las dependientas, aunque posean rasgos característicos y capital suficiente para equipararse a un burgués, siguen ejecutando labores de obreras. Después de todo, la adquisición de las mercancías no parece ser suficiente convenio para ocupar los espacios sociales —como las sillas de los probadores o la asistencia a los eventos de élite— destinados a la alta burguesía.

Paralelamente, la segunda metáfora organicista pertenece a la bestia. Un monstruo colosal dispuesto a tragarse lo que encuentre en su camino de expansión: el pequeño comercio, la clientela o las vendedoras.

El coloso rodeó el débil obstáculo, lo ceñía con su amontonamiento de mercancías, amenazaba con engullirlo, absorberlo con la fuerza de su aspiración gigantesca. Bourras podía sentir el abrazo de su tienda. Creyó verla

¹⁵⁹ [Le magasin, vide encore de clientes, et où le personnel arrivait à peine, bourdonnait à l'intérieur comme une ruche qui s'éveille].

disminuir, temió emborracharse él mismo, pasar al otro lado con sus paraguas y sus bastones, tanto roncaba el terrible mecanismo a aquella hora¹⁶⁰ (Zola, *Au Bonheur*, 223-224).

El coloso desterrará al antiguo comercio —de técnicas artesanales— y lo remplazará por la manufactura de serie, creada con el uso de la técnica. Además, con el estallido de la máquina y la disminución del comercio vecino, Zola retratará la expropiación de terrenos durante la expansión haussmaniana: una forma de mantener la continuidad entre el mundo capitalista y el mundo del trabajo a partir del aumento en las contradicciones (el progreso para unos, la decadencia para otros; la riqueza y la pobreza).

Por último, la tercera metáfora, el aparato excretor, está constituida por tres momentos en la descripción del almacén: la ingesta, la asimilación y la excreción. El primer momento, la ingesta, corresponde a la alimentación de la bestia. La descripción de la ingesta como función orgánica de la máquina se genera en la puerta de entrada de las mercancías: una rampa por donde llegan los objetos que se expondrán en el interior.

Primero, abajo, en el sótano, se detuvo frente a la rampa. Todavía se encontraba en la calle Neuve-Saint-Augustin; pero había sido necesario ensancharla, tenía ahora un lecho de río, donde el continuo raudal de mercancías rodaba con el estruendo de las grandes aguas. Llegaban, procedentes del mundo entero, filas de camiones de todas las estaciones, una

¹⁶⁰ [Le colosse tournait le faible obstacle, le ceignait de son entassement de marchandises, menaçait de l'engloutir, de l'absorber par la seule force de son aspiration géante. Bourras sentait bien l'étreinte dont craquait sa boutique. Il croyait la voir diminuer, il craignait d'être bu lui-même, de passer de l'autre côté avec ses parapluies et ses cannes, tant la terrible mécanique ronflait à cette heure].

descarga ininterrumpida, una cascada de cajas y de fardos que se hundían bajo tierra, bebidos por la casa insaciable¹⁶¹ (Zola, *Au Bonheur*, 376-379).

La descripción de la rampa por donde entran los objetos reconstruye el funcionamiento del aparato digestivo que devora, asimila y excreta. La bestia *Au Bonheur* absorbe, insaciablemente, lo que encuentra a su paso. Una vez que las mercancías han entrado, la asimilación “de los alimentos” se reparte entre las clientas, las vendedoras y el mecanismo del almacén a partir de un modelo simple de reciclaje del valor de las mercancías. Dicho de otro modo, las clientas “asimilarán” todas las baratijas expuestas gracias a las gratificaciones extra que se les proporciona a los empleados.

Este último, habiendo remarcado que las mercancías pasadas de moda, los ruiseñores, se retiraban más rápidamente cuanto la comisión dada a los empleados era más alta, había basado sobre esta observación un nuevo comercio¹⁶² (Zola, *Au Bonheur*, 39-40).

De ese modo, las mercancías pasadas de moda entran nuevamente al sistema de producción y consumo. Los empleados serán los agentes que las movilizan.

Los ingeniosos métodos comerciales son la clave que permite articular el discurso productivo con la explotación del trabajo. Por ello, el proceso de asimilación alimenticio de la máquina no estaría completo si los engranajes no pudieran absorber a las vendedoras y a

¹⁶¹ [D’abord, en bas, dans les sous-sols, il s’arrêtait devant la glissoire. Elle se trouvait toujours rue Neuve-Saint-Augustin ; mais on avait dû l’élargir, elle avait maintenant un lit de fleuve, où le continuel flot des marchandises roulait avec la voix haute des grandes eaux ; c’étaient des arrivages du monde entier, des files de camions venus de toutes les gares, un déchargement sans arrêt, un ruissellement de caisses et de ballots coulant sous terre, bu par la maison insatiable]

¹⁶² [Ce dernier, ayant remarqué que les marchandises démodées, les rossignols, s’enlevaient d’autant plus rapidement que la guelte donnée aux commis étaient plus forte, avait basé sur cette observation un nouveau commerce].

las clientas. La máquina no “asimila” las mercancías que consume; asimila el trabajo del vendedor y el dinero del consumidor.

Todos no más que engranajes dejados por el movimiento de la máquina, abdicando su personalidad, sumando simplemente sus fuerzas, en aquel banal y poderoso falansterio¹⁶³ (Zola, *Au Bonheur*, 150).

El cuerpo maquinizado de los empleados exhibe que la constitución del hombre es la de un producto que vive bajo la explotación de la máquina, encargada de poner en circulación los productos expuestos. El cuerpo no es solamente un cuerpo productor, sino un cuerpo consumidor que, para funcionar, requiere necesariamente del consumo y de la explotación de su fuerza de trabajo.

Una vez que el proceso de asimilación se ha completado en el interior del organismo maquínico, se puede concluir con la función de la excreción. La excreción es, igualmente, un proceso triple: la de las mercancías, las clientas y las vendedoras. Así mismo, la metáfora de la excreción es descrita a partir del vómito, el desagüe o, simplemente, la expulsión.

Las mercancías que entran por la zona de descarga, o el sótano, y han sido asimiladas en las diversas salas de exposición, son expulsadas. Todo lo que digiera la maquinaria debe, de alguna forma, salir. En *Au Bonheur des dames* existen dos momentos donde la excreción es explícita. El primer momento es el desagüe de las mercancías que se ingieren y desembocan en la casa:

Y permaneció inmóvil un momento, mirando ese desagüe de mercancías, que acababa de ver cómo la casa succionaba en el extremo opuesto de los sótanos:

¹⁶³ [Tous n'étaient plus que des rouages, se trouvaient emportés par le branle de la machine, abdiquant leur personnalité, additionnant simplement leurs forces, dans ce total banal et puissant de phalanstère].

la enorme corriente terminaba allí, luego salía a la calle, tras haber depositado el oro en el fondo de las cajas¹⁶⁴ (Zola, *Au Bonheur*, 380).

El segundo momento es aquel donde, tras haber pasado por las diversas secciones, las mercancías son vomitadas por la máquina:

En el funcionamiento mecánico de *Le Bonheur des Dames*, esta escalera de la calle Michodière vomitaba sin descanso las mercancías tragadas por la rampa de la calle Neuve-Saint-Augustin, después que habían pasado, arriba, a través de los engranajes de los mostradores¹⁶⁵ (Zola, *Au Bonheur*, 45).

En ambas descripciones, las funciones mecánicas o hidráulicas se comparan con funciones orgánicas: desagüe-succionar [*dégorgement-engorger*] y vomitar/tragar-engranajes [*dégorgeait/englouties-engrenages*]. Los dos momentos son explicaciones de un sistema maquínico que puede absorber las mercancías en las cajas de cobro para luego expulsarlas.

La excreción de las mercancías, explicada como un vómito de telas que inunda todo París, sucede nuevamente en la rampa al otro lado de la calle. Los dos verbos “vomitar” y “tragar”, que corresponden a funciones orgánicas, se oponen a los “engranajes” de cada sección de la máquina: funciones orgánicas contra funciones maquínicas. La oposición entre lo orgánico y lo maquínico en la descripción es, en el fondo, la representación del dominio de la máquina; ya que, el poder del sistema capitalista depende del dominio de todas las formas de control: lo mecánico (la técnica) y lo orgánico (el cuerpo). Por consiguiente, la

¹⁶⁴ [Et il restait un moment immobile, il regardait ce dégorgeement des marchandises, dont il venait de voir la maison s’engorger, à l’extrémité opposée des sous-sols : l’énorme courant aboutissait là sortait par-là dans la rue, après avoir déposé de l’or au fond des caisses].

¹⁶⁵ [Dans le fonctionnement mécanique du Bonheur des Dames, cet escalier de la rue de la Michodière dégorgeait sans relâche les marchandises englouties par la glissoire de la rue Neuve-Saint-Augustin, après qu’elles avaient passé, en haut, à travers les engrenages des comptoirs].

introducción de las funciones del cuerpo en la técnica produce un conflicto dialéctico entre el uso de lo mecánico y el uso lo orgánico: lo mecánico como aquello que está diseñado para usarse y cuyo uso no es un proceso de explotación; contrario a lo orgánico, que existe para vivir y su uso implica la explotación. Como resultado, en la excreción de las clientas y las vendedoras en el dispositivo de regulación y administración de los cuerpos que implica el almacén, hay un proceso de explotación corporal y simbólica. El cuerpo-mecánico de las clientas y las vendedoras es la entraña del conflicto dialéctico, ya que, al ser e identificarse como sub-humanos, repercute en su explotación y en su desecho.

Lo anterior puede ejemplificarse con el siguiente pasaje de la novela: la explotación del consumidor. Una vez que se ha tomado el dinero de los bolsillos de las clientas, son enviadas nuevamente a la calle de París.

Mouret dejó pasar la brutalidad de un judío que vende a la mujer por libra. [...] En cuanto le hubo vaciado el bolsillo y alterado los nervios, sentía de lleno el secreto desprecio del hombre a quien una amante acaba cometer la estupidez de entregarse¹⁶⁶ (Zola, *Au Bonheur*, 86-87).

La comparación entre la amante y la clienta que, tras entregarse, son abandonadas por el hombre remite al ardid y al desenlace de las relaciones que se gestan fuera de la oficialidad del matrimonio. La amante es parte de un engaño, no tiene reconocimiento en la oficialidad y, al compararse con la mujer que entra a la tienda para comprar, implica el uso de rápido y desechable, sin proyección futura, de la clientela. El capitalismo —como fútil amante— no produce afectos de largo plazo.

¹⁶⁶ [Mouret laissait ainsi passer la brutalité d'un juif vendant de la femme à la livre. [...] Quand il lui avait vidé la poche et détraqué les nerfs, il était plein du secret mépris de l'homme auquel une maîtresse vient de faire la bêtise de se donner].

Mientras que, en la explotación de las clientas, la dominación del deseo es el mecanismo de control gestionado por la maquinaria; en las dependientas, la explotación es la dominación de su cuerpo. La máquina, que es simplemente consumo y desecho, suprime la vida al suprimir la maternidad, ya que las obliga a poner en riesgo su propia vida con tal de ocultar un embarazo.

La dirección no toleraba tales accidentes: se suprimió la maternidad por engorrosa e indecente; en caso de necesidad, se permitió el matrimonio, pero se prohibió a los niños. [...] Una de las dos vendedoras despedidas acababa, justamente, de parir un niño muerto, por haberse torturado la cintura, y se desesperaba por salvar a la madre¹⁶⁷ (Zola, *Au Bonheur*, 403).

La regulación del cuerpo de la mujer implica que el cuerpo de la trabajadora sea incompatible con el cuerpo de la madre. La mujer sólo puede tener un cuerpo: el del servicio a la máquina. El capitalismo industrial, propio también de la modernidad, que expone Zola, disciplina el cuerpo femenino. Reclama un tipo de corporalidad que lo sustente: la de trabajadora y no de madre.

En suma, la novela de Zola reconstruye el advenimiento de los grandes almacenes comerciales para identificar las lógicas de explotación de los cuerpos en el auge del capitalismo decimonónico. Los modos de producción son evaluados por el autor como el mundo de las apariencias a partir de la aparición del fetiche. Los diversos instrumentos utilizados por el capitalismo para influir en el deseo de los compradores —la arquitectura, la

¹⁶⁷ [La direction ne tolérât pas ces accidents-là, la maternité était supprimée comme encombrante et indécente ; à la rigueur, on permettait le mariage, mais on défendait les enfants. [...] Une des deux vendeuses congédiées venait justement d'accoucher d'un enfant mort, pour s'être torturé ainsi la taille ; on désespérait de la sauver elle-même].

exposición, la normatividad del *ethos*— están fundamentados en la intensificación de los antagonismos de clase velados por un supuesto reparto igualitario en la adquisición de los bienes. En tal caso, la metáfora de la excreción evidencia el conflicto dialéctico entrañado en la descripción mecánica-orgánica del espacio, así como en la supuesta democratización del lujo. El estudio del almacén comercial como espacio que posibilita el despliegue del capital que ostenta la normatividad del aparato de dominación: subordinación, identificación maquina y configuración de estratos sociales.

CAPÍTULO 6

LA NACIÓN: LA PROVINCIA Y SUS ESPACIOS DE PRODUCCIÓN

Para la época ficcional de las novelas *Germinal* y *La Bête humaine*, Francia no era ya el espacio rural que significaba las oportunidades y la salud del cuerpo. No es la gente del campo la que halla su fortuna entre las parcelas verdosas, sino la gente de la ciudad —la burguesía y la burguesía en ascendencia— la que reconsidera la experiencia de una vida hogareña y digna entre la bella campiña francesa. Bajo esta lógica, el encanto de la vida modesta nos impide ver las lógicas del capital detrás del sueño provinciano. De manera similar al capítulo anterior, en este apartado examino la función de las metáforas maquínicas-orgánicas de las vías ferroviarias y las minas en la saga *Les Rougon-Macquart*. Los espacios son órganos —huesos y venas— cuyos procesos fisiológicos —el soporte y la circulación— articulan las nuevas configuraciones del poder político de un Imperio que está en degeneración. La primera sección muestra que, al igual que la ciudad, la provincia es un espacio regulado, articulado por las lógicas del capital —la producción de todo aquello que se consumirá en las urbes— y los espacios del poder político —una élite que ha cambiado de residencia. La segunda sección examina la relación entre las vértebras del cuerpo y el soporte económico y político de la Nación. La tercera sección destaca un triple significado de las metáforas orgánicas de la mina —el hormiguero, las venas de la tierra y el monstruo. Con la primera sección señalo los paralelismos entre la ciudad y la provincia. Con la segunda sección advierto una relación entre la idea de progreso, la degeneración de los personajes y el cuerpo social. Con la tercera sección examino el triple significado de las metáforas orgánicas de la mina, el cual permite reconstruir una lógica capitalista: el dominio del ser humano sobre la naturaleza a partir de la subordinación del hombre a la máquina y la explotación, como

consecuencia. La conclusión de este capítulo es que la provincia es una extensión de las dinámicas de consumo de la ciudad. La ciudad requiere necesariamente de la provincia para subsistir. Las metáforas orgánicas de los espacios sugieren una relación estrecha entre el progreso de la Nación y la explotación del hombre. Nuevamente, la propuesta metodológica de *lectura cinematográfica* en este último capítulo me permitirá estudiar el proceso de producción de las novelas, la incorporación de los tratados médicos e higiénicos y el texto literario con igual importancia epistémica.

6.1. La provincia narrada

Se dice que, a diferencia de la ciudad, el campo embellece los cuerpos. En el campo, el aire corre libremente y regresa la vitalidad. Habrá que recordar el pasaje de la novela *Au Bonheur des Dames* donde Denise se encuentra a Mouret tras un largo paseo. Esa noche, tras haber tomado el aire, él la encuentra más lozana, incluso bella:

—¿Tenía permiso para ir al teatro?

—Sí, señor.

—¿Y se ha divertido?... ¿A qué teatro ha ido?

—He ido al campo, señor.

[...]

Tenía un buen olor de su paseo al aire libre, estaba encantadora con su hermosos cabellos espesos sobre la frente¹⁶⁸ (Zola, *Germinal*, 169).

¹⁶⁸ [—Vous aviez donc une permission de théâtre ? / —Oui, monsieur. / —Et vous êtes-vous divertie ?... A quel théâtre êtes-vous allée ? / —Monsieur, je suis allée à la campagne. [...]] Elle sentait bon de sa course au grand air, elle était charmante avec ses beaux cheveux épeurés sur son front].

Durante el siglo XIX se difundió la idea de que el aire libre circulaba por el cuerpo para impregnarlo de salud y vitalidad. La importancia de la salud fue notoria más tarde cuando comenzaron a promocionarse espacios residenciales en diversas provincias de Francia¹⁶⁹. La literatura dio cuenta de este fenómeno: las trabajadoras del almacén en *Au Bonheur des dames* que sueñan con adquirir una casa de campo en alguna provincia francesa o la familia Badeuil de la novela *La Terre* que migró al campo en busca de tranquilidad para pasar cómodamente su vejez, son algunos ejemplos.

Los cuerpos de la baja burguesía y de los proletarios que habitan la ciudad viven y experimentan procesos de decadencia simbólica y física como las enfermedades, la mecanización del cuerpo o las talas hereditarias; para contrarrestarlos, la provincia surge como una buena opción. Sin embargo, la distinción entre ambos reside en que sólo los cuerpos de la baja burguesía pueden acceder a la movilidad espacial. Al viajar a la provincia se regeneran, los males degenerativos sucumben. En ese sentido, suele pensarse la provincia como un espacio dicotómico de la ciudad: la ciudad es el espacio de degeneración; la provincia restablece la salud. No obstante, ambos son indisociables, no dialécticos.

La constante correspondencia entre un espacio y otro se debe a dos procesos: (1) la extracción de los recursos. (2) La participación política. El primer proceso —la extracción de los recursos— consiste en la expropiación, la explotación y el agotamiento de los bienes de la provincia para el crecimiento y la modernización de los espacios urbanos. Dicho proceso culmina en la ampliación del espacio urbano y la disminución de la provincia. Esta

¹⁶⁹ Juliette Meudec en el artículo titulado « Parcs et jardins du 19^e siècle en Indre-et-Loire: du “parc agricole” au “jardin de style” presentado en el Colloque l’Esprit des jardins: entre tradition et création » explicó que algunas residencias en Indre-et-Loire, rodeadas de espléndidos castillos, requirieron de amplios criterios de selección social, tales como las recientes fortunas, los apellidos modificados o la pertenencia a las altas élites (6).

última concluye por convertirse en parte de la ciudad: es, de igual modo, un espacio partido por la economía y el naciente capitalismo. El segundo proceso corresponde a la participación política. La participación política del campo la conforman los terratenientes de las minas, los eclesiásticos, los burgueses que buscan la provincia y el aire fresco como un sueño paradisiaco después de guardar el suficiente capital para adquirir bienes. La élite que gobierna el campo es, en el fondo, la misma que la de la ciudad. La propiedad de la tierra mantiene a la élite rural y, por medio de la explotación al habitante de la provincia, procura la estabilización del territorio. Finalmente, estos dos procesos no funcionan sin la movilidad espacial de la burguesía; la cual explicita el antagonismo político de la provincia, ya que, a medida que la clase burguesa adquiere puestos políticos importantes, se vuelve tradicionalista. Esto sucede porque elige para sí el cuidado de ciertos valores sociales como el trabajo, el ahorro, la salud y la gordura. Como representante del poder, el deber de la burguesía es la transmisión de las perspectivas tradicionales. En otras palabras, el capitalismo conquista el campo.

Con base en lo anterior, los cuerpos que el capitalismo engendra distan de ser la imagen revitalizada de los cuerpos burgueses. Mientras que el campo produce salud en los cuerpos de la burguesía, precariza los cuerpos proletarios. Éstos, a lo largo de la saga zoliana, también se describen como degenerados a causa de la explotación que viven en las minas, en las vías ferroviarias o en los campos de labranza; determinados por sus instintos bestiales y sus temperamentos. La decadencia de los personajes en la provincia no es simbólica, es física. Sus enfermedades hereditarias y las enfermedades producidas a causa de su trabajo degeneran su cuerpo. Constantemente son descritos como bestias abandonadas a la miseria, llenos de hijos, viviendo en condiciones deplorables y comiendo sobras. El cuerpo de estos personajes no es lozano y lleno de vida. Los personajes proletarios retratados en la provincia

son simplemente fuerza de trabajo, son animales, bestias de carga. A los personajes precarizados de *La Bête humaine* y de *Germinal* se le reducen sus posibilidades de vida al mínimo para que siempre necesiten trabajar para vivir. Comen apenas y no conocen el descanso.

En ese sentido, existe una asimilación entre la provincia y la enfermedad orgánica: el cuerpo proletario en la provincia se pudre. Y así como los cuerpos proletarios sufren la descomposición moral y física, las afecciones en el cuerpo social son resultado de los asuntos políticos que se gestionan de manera inadecuada en la provincia. De tal manera que existe una correspondencia entre la estructura social, el desarrollo económico del Imperio napoleónico y la estabilidad política de la provincia que se manifiesta a partir de dos metáforas: las vértebras y la sangre. Por un lado, la metáfora de las vértebras corresponde a la novela *La Bête humaine* y se utiliza para describir las vías ferroviarias que cruzan y unen las diversas provincias de Francia con la capital. Esta metáfora, tan común en los postulados naturalistas, muestra cómo el soporte corporal es también el soporte económico y político de un país. Las vértebras se asocian al orden civil y político que establece la capital por medio de la relación con sus provincias. Asimismo, la metáfora del sistema óseo cumple con una función imprescindible para la narrativa zoliana: la crítica a la idea de progreso. Por otro lado, la metáfora de la sangre está presente en la novela *Germinal* y se utiliza para evidenciar cómo los personajes subalternos, al ser sujetos de producción de las mercancías y objetos de consumo del capital, no pueden satisfacer sus necesidades inmediatas. De modo que, al no tener nada que perder, se convierten en metáfora de la sangre enfebrecida en una revuelta obrera.

A diferencia de la ciudad, la tensión política que existe en la provincia culmina en la revuelta; esto se debe a que el personaje de la provincia nunca podrá acceder, como lo hace

el habitante de la ciudad, a los puestos políticos por medio de su trabajo. El proletario, a diferencia de algunos burgueses, no tiene movilidad social en el siglo XIX. El valor burgués del trabajo no aplica para el obrero de la provincia. Su posición es siempre la del animal explotado, el animal enfurecido. Su condición hereditaria siempre volátil permite representar literariamente las contradicciones del capital a partir de simbolizar el sacrificio que requiere el progreso y el crecimiento social del Segundo Imperio.

Las funciones orgánicas de las vías de tren y las minas evidencian que la legitimidad monárquica del Segundo Imperio dependió, no sólo de la clase en ascenso (la burguesía), sino de aquellos a los que se excluía: los personajes marginales. El espacio provincial se concibió como el sitio de la enfermedad orgánica: la decadencia física de los cuerpos sometidos a la explotación. La degeneración física de las familias de la provincia no es la degeneración moral de los cuerpos ciudadanos, sino la herencia de las condiciones de vida, del sometimiento y la ignorancia ocasionada por la falsa idea del progreso.

Finalmente, en ambas novelas, al personaje provincial se le atribuye la característica del instintivo salvaje detonado a causa de la degeneración de la raza. La degeneración, una enfermedad familiar que afecta la salud pública, se concibe como la principal causa del declive imperial. Sin embargo, la bestialidad del personaje provincial no proviene de los arrebatos sexuales y degenerados surgidos en el espacio urbano a causa del exceso, sino a causa de la mendicidad y la transmisión patológica de sus padres. Los personajes marginales se describen como seres no desarrollados, enfermos: “De una precocidad enfermiza, , parecía tener la oscura inteligencia y la viva dirección de un aborto humano que regresaba a su animalidad original”¹⁷⁰ (Zola, *Germinal*, 180-181). Dicha descripción supone que al ser lo

¹⁷⁰ [D’une précocité malade, il semblait avoir l’intelligence obscure et la vive adresse d’un avorton humain, qui retournait à l’animalité d’origine].

más bajo de la cadena humana (un aborto), la enfermedad se desarrolla en ellos como síntoma de su mendicidad. La enfermedad del pobre lo convertirá en una bestia ingobernable, un animal que debe ser sometido porque nació inferior, nació para servir. El personaje provinciano está “determinado” por la naturaleza de sus pasiones, por sus instintos, sus enfermedades y su herencia familiar; de tal modo que se convierten en un problema político: gobernar la provincia, someter al personaje provinciano es la verdadera victoria del Imperio.

6.2. Los huesos de la Nación: las vías ferroviarias

La propiedad dualista de la provincia sugiere que, así como los cuerpos se revitalizan al contacto con el aire puro, los apetitos se intensifican; las pasiones y las necesidades se transparentan. Así como en la ciudad se reprimen los deseos en favor de una vida civilizada, los cuerpos degenerados pierden la civilidad en el campo. Debido al dualismo fundacional de estos espacios abiertos y aireados, que influyen en el desarrollo de las patologías o de la cura de los cuerpos, en *La Bête humaine*, la decimoséptima novela publicada en 1890, es posible encontrar la metáfora de la enfermedad de la estructura ósea.

La metáfora de las vértebras permite observar la estructura política del país, el funcionamiento de la degeneración sobre los cuerpos y su influencia sobre las pasiones. Además, permite identificar la implicación de la idea de “progreso” en la sociedad organicista.

El drama narrativo de *La Bête humaine* se desarrolla en la línea ferroviaria de *Le Havre*. Jacques, el segundo hijo de Gervaise y Lantier, trabaja como maquinista. Tiene tan sólo 26 años y mantendrá una relación amorosa con una mujer casada de nombre Séverine, quien, junto a su marido, habrá cometido el segundo crimen de la novela: el asesinato contra el presidente Grandmorin, su benefactor. Lantier observará el asesinato desde lejos,

rápidamente, mientras las ventanas en movimiento de un tren le permiten captar los fragmentos del crimen. A partir de aquel instante, su vida y la de Séverine quedarán unidas por un secreto que, al explicitarse, desata las propias pasiones de su herencia degenerada.

Desde el primer capítulo, *Le Havre* se describe como un cuerpo enorme con la cabeza en París y vértebras que se extienden a lo largo del territorio. En el imaginario de la sociedad organicista, donde cuerpo y sociedad están unidas, las vértebras son el soporte de un cuerpo tanto como el soporte de la economía y la política de un país:

¡Otra vez la multitud, la multitud interminable, en medio del rodar de los vagones, el silbido de las máquinas, el tintineo del telégrafo, el repique de las campanas! Era como el cuerpo enorme, un ser gigante tendido sobre la tierra, la cabeza en París, las vértebras a lo largo de la línea, los miembros ensanchados con las ramas, los pies y las manos en El Havre y las otras ciudades terminales. Y pasó, pasó, mecánica, triunfal hacia el porvenir, con precisión matemática, voluntariamente ignorante de eso que quedaba del hombre, de ambos lados, siempre oculto y aún vivo, la eterna pasión y el eterno crimen¹⁷¹ (Zola, *La Bête humaine*, 30-31).

La descripción de *Le Havre* demuestra que la estación de trenes no es solamente un espacio topológico, sino un espacio que remite a una configuración política: la cabeza del cuerpo es, a su vez, la cabeza de París como capital de poder. En consecuencia, toda cabeza requiere de

¹⁷¹ [Encore la foule, la foule sans fin, au milieu du roulement des wagons, du sifflement de machines, du tintement du télégraphe, de la sonnerie des cloches ! C'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivée. Et ça passait, ça passait, mécanique, triomphal, allant à l'avenir avec une certitude mathématique, dans l'ignorance volontaire de ce qu'il restait de l'homme, aux deux bords, caché et toujours vivace, l'éternelle passion et l'éternel crime].

un sostén: una estructura ósea de la que obtiene los beneficios y que le permite integrar un orden civil y político. El orden social se identifica con dos conceptos presentes a lo largo de toda la trama: el porvenir y el progreso. La línea ferroviaria es una metáfora del progreso tecnológico de la nación, así como del porvenir de los habitantes, de modo que, para continuar con su camino hacia delante, requiere de la omisión de las pasiones.

Asimismo, la asociación organismo/sociedad se explicita a partir de un problema político: el asesinato del presidente Grandmorin y el complejo entramado de crímenes ocultos por la administración de trenes. El problema político del cuerpo social devela que toda la estructura política está podrida:

Todo el personal se encontraba mezclado en la aventura, se sospechaba de varios empleados [...]. Finalmente, los rumores que circulaban de la vil moral del presidente, miembro del Consejo de administración, parecían recaer sobre el Consejo entero. Y así fue, que el presunto crimen de un pequeño subjefe de estación, alguna historia, turbia, baja y sucia, subió por los complicados engranajes, sacudiendo esta enorme máquina de operación ferroviaria, hasta llegar a la administración superior. El choque llegó aún más arriba hasta alcanzar al Ministerio, amenazando al Estado, en el malestar político del momento: hora crítica, gran cuerpo social cuya más mínima fiebre apresuraba la descomposición¹⁷² (Zola, *La Bête humaine*, 102).

¹⁷² [Tout le personnel se trouvait mêlé à l'aventure, plusieurs employés étaient soupçonnés, [...] Enfin, les bruits de vilaines mœurs qui couraient sur le président, membre du Conseil d'administration, semblaient rejaillir sur ce Conseil tout entier. Et c'était ainsi que le crime présumé d'un petit sous-chef de gare, quelque histoire louche, basse et malpropre, remontait au travers des rouages compliqués, ébranlait cette machine énorme d'une exploitation de voie ferrée, en détraquait jusqu'à l'administration supérieure. La secousse allait même plus haut, gagnait le ministère, menaçait l'État, dans le malaise politique du moment : heure critique, grand corps social dont la moindre fièvre hâtait la décomposition].

En la descripción, el cuerpo social está formado por partes orgánicas y partes maquínicas. La unión de lo orgánico con lo maquínico evidencia que la sociedad es parte de un cuerpo, así como de engranajes que posibilitan el movimiento de la maquinaria política. La sociedad-cuerpo del siglo XIX es la codificación simbólica del Imperio napoleónico, en donde se inscriben prácticas políticas oscurecidas por los crímenes de su administración. El asesinato devela que todo el entramado político está comprometido con los crímenes anteriores del presidente Grandmorin. En ese sentido, el régimen de la administración de trenes refleja el régimen político de París. Los problemas del Estado surgen por un efecto directo de las prácticas políticas efectuadas en sus provincias.

Respecto de la relación entre el Estado y sus provincias, las administraciones deben garantizar el prestigio político de sus miembros. Eso implica la protección de los lazos sanguíneos del poder: la sangre se establece como el símbolo de un proyecto político en donde la clase social y el estamento gobiernan. Lo anterior puede ejemplificarse con la declaración de la hermana—la señora Bonnehon—del presidente Grandmorin para justificar el abuso que éste ha hecho a las mujeres jóvenes, específicamente a las niñas:

—¡Dios mío! No digo que mi hermano no quisiera jugar con ella. En fin, pongamos que la hubiera besado.

Ante esa palabra, hubo una púdica protesta de los Lachesnaye.

—¡Oh! ¡Mi tía, mi tía!

[...]

—La besó, tal vez hasta cosquillas le hizo... No hay ahí ningún crimen... Y lo que me hace admitirlo es que la invención no viene del carretero. Louissette

debió ser la mentirosa, la viciosa que hinchó las cosas para, quizás, retener a su amante¹⁷³ (Zola, *La Bête humaine*, 75-76).

En la declaración de la hermana, la posición del presidente Grandmorin contrasta con la estirpe degenerada de Louissette. La “nobleza” sanguínea del personaje asume una moral fiel a las actitudes y valores aristocráticos: ejes simbólicos de la columna vertebral del Estado napoleónico. No obstante, la ridiculización del testimonio devela que el presidente Grandmorin cometió una falta al comportamiento de su rango social. Por consiguiente, la transgresión de los límites políticos es también una transgresión de los estratos sociales, de la nobleza de sangre y de la configuración simbólica de la burguesía como figura de autoridad.

En el imaginario de la sociedad organicista, las prácticas de los sujetos repercuten directamente en su cuerpo, así como en el cuerpo social. Por una parte, los asuntos políticos gestionados inadecuadamente se traducen en afecciones en el cuerpo social: malestar general. La relación metafórica entre política y cuerpo social permite mostrar el vínculo entre las malas gestiones y los desacuerdos sociales. Por otra parte, la autonomía del sujeto debe vincularse a la moral de la época. El sujeto debe regular sus pasiones y deseos; de lo contrario, la transgresión de las normas resulta en enfermedades degenerativas que repercutirán en su estirpe. En consecuencia, en la novela, la sociedad experimenta reacciones surgidas por enfermedades que pertenecen a la corporalidad —como la fiebre—, así como por las malas

¹⁷³ [— Mon Dieu ! je ne dis point que mon frère n’ait pas voulu plaisanter avec elle. Enfin, mettons qu’il l’ait embrassée. / Sur ce mot, il y eut une révolte pudique des Lachesnaye. / — Oh ! ma tante, ma tante ! [...] / —Il l’a embrassée, chatouillée peut-être. Il n’y a pas de crime là-dedans... Et ce qui me fait admettre cela, c’est que l’invention ne vient pas du carrier. Louissette doit être la menteuse, la vicieuse qui a grossi les choses pour se faire peut-être garder par son amant].

diligencias políticas: el encubrimiento de las violaciones del presidente de la compañía ferroviaria y su parentesco con los nobles de las Tullerías.

Una fiebre no dejaba de agitar el país, semejante a ese vértigo que precede y anuncia las grandes catástrofes. Fue, en la sociedad de aquel final del Imperio, en la política, sobre todo en la prensa, donde una continua inquietud, una exaltación en donde la misma alegría adquirió una violencia enfermiza¹⁷⁴ (Zola, *La Bête humaine*, 248).

La fiebre surge por la descomposición social, las catástrofes y la violencia que agita a las masas. Por ende, la moral del Imperio napoleónico, en la novela, se establece como norma fundacional de la sociedad organicista. Esta premisa sugiere que la sociedad organicista está sujeta a un orden natural, orgánico, que determina la función y el comportamiento tanto del gobernante como de cada individuo. De modo que la transgresión a la norma moral es la escisión del cuerpo político.

Entender la sociedad novelada de *La Bête humaine* como metáfora de las vértebras implica rastrear los modos en que se objetiva la simbólica del estamento y la política napoleónica. Cabeza y partes orgánicas están unidas por una estructura ósea, por donde la sangre y la herencia degenerativa transitan.

Según los postulados médicos de la época, la degeneración puede alterar los tejidos grasos u óseos¹⁷⁵. Esto implica que existe un paralelismo entre la degeneración de los cuerpos

¹⁷⁴ [Une fièvre ne cessait d'agiter le pays, pareille à ce vertige qui précède et annonce les grandes catastrophes. C'était, dans la société de cette fin d'empire, dans la politique, dans la presse surtout, une continuelle inquiétude, une exaltation où la joie elle-même prenait une violence malade].

¹⁷⁵ Algunos de los tratados óseos difundidos en el siglo XIX son el de los cirujanos F.Humbert y N.Jacquier titulado *Traité des difformités du système osseux ou de l'emploi des moyens mécaniques et gymnastiques dans le traitement de ces maladies* que documenta los casos de escoliosis dorsal simple de una joven con temperamento linfático sanguíneo no regulado. El

y la degeneración del cuerpo social: tanto los sujetos como la sociedad pueden enfermar porque están íntimamente relacionados. En *La Bête humaine*, los personajes —así como las pasiones, la genealogía y la idea fija de muerte— transitan por las vías del cuerpo para modificar la estructura.

El primer elemento que modifica la estructura son las pasiones; las cuales están conformadas por los celos, el odio o la rabia. Las pasiones residen en los personajes y en las máquinas; instigan los instintos sexuales o asesinos a partir de malestares corporales o psicológicos. En ese sentido, los malestares son signos de la infiltración del crimen y la enfermedad. Producen una estética de la descomposición, ya que todo lo que tocan, lo degeneran.

Él, en determinados momentos, notaba perfectamente aquella grieta hereditaria [...] ciertas partes en su ser, repentinas pérdidas de equilibrio, como roturas, agujeros por los que su yo se escapaba en medio de una especie de enorme humareda que lo distorsionaba todo. Ya no se pertenecía, obedecían sus músculos a la bestia enfurecida. [...] Terminaba por pensar que pagaba las culpas de los demás, de sus padres, de sus abuelos, bebedores, generaciones de borrachos que eran la sangre en mal estado, un

médico Jules Guérin diferencia entre desviaciones mórbidas y desviaciones ejercidas por el uso del corset. De igual modo, inventa la aplicación de una ley patológica (la *corrélacion des causes avec les formes*) que ayuda a determinar las deformidades del sistema óseo. El tratado lleva por título *Mémoire sur les déviations simulées de la colonne vertébrale, et les moyens de les distinguer des déviations pathologiques*. El tratado de L. Ollier titulado *Traité expérimental et clinique de la régénération des os de la production artificielle du tissu osseux*. Por último, el imaginario del organismo como territorio aparece con el embriologista alemán Wilhelm Roux en 1881. Su idea de que la selección natural puede operar sobre las entidades y afectar los órganos está postulada en *La lutte des parties dans l'organisme*.

envenenamiento lento que se remontaba hasta los licántropos, devoradores de mujeres en lo profundo del bosque¹⁷⁶ (Zola, *La Bête humaine*, 60).

La manifestación de la grieta hereditaria es el surgimiento de una enfermedad, un temblor corporal que puede deshacer la identidad del personaje. El instinto es característico de los personajes decimonónicos como también de sus relaciones con otros elementos de la trama como la herencia, otros cuerpos, espacios, posiciones de clase, estamento y deberes.

Con base en lo anterior, la naturaleza zoliana opera a partir del análisis de la sociedad y el individuo. Las relaciones entre ambos se establecen por medio de un sistema de correspondencias que evidencian la posición del personaje como miembro de una sociedad. El sistema de relaciones, deberes y lugares modifica los fenómenos de la herencia.

El segundo elemento, la genealogía, es la idea reiterativa de una herencia que se degenera hasta adquirir características bestiales. Los personajes Roubaud y Lantier experimentan sensaciones bestiales en el cuerpo surgidas tras la unión de su herencia degenerada, los deseos animales y la necesidad de asesinar. La bestialidad surge en ellos como un germen que los corrompe. En el caso de Lantier, la primera lesión orgánica —la relación extramarital de su abuela Adélaïde Fouque con el traficante Macquart— repercutirá en los accidentes nerviosos de toda la familia.

La familia no estaba fuerte, la mayoría tenía una grieta. Él, en ciertos momentos, sentía bien aquella grieta hereditaria. [...] pero eran ciertas partes

¹⁷⁶ [Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire [...] mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. [...] Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois].

de su ser, súbitas pérdidas de equilibrio, como roturas, agujeros por donde se le escapaba su yo, en medio de una especie de gran humo que lo distorsionaba todo. Ya no se pertenecía, obedecía a sus músculos, a la bestia rabiosa. Sin embargo, no bebía, se negaba incluso un pequeño vaso de aguardiente, porque había notado que la más mínima gota de alcohol le enloquecía. Llegó a pensar que pagaba por otros; por sus padres o sus abuelos, que habían bebido. Las generaciones de borrachos que le habían degenerado la sangre en un envenenamiento lento, un salvajismo que se remontaba hasta los lobos devoradores de mujeres, en lo profundo de los bosques¹⁷⁷ (Zola, *La Bête humaine*, 37-38).

Con la referencia anterior es posible comprender de qué manera la genealogía proviene de una deuda primaria que se reparte entre los miembros familiares para desarrollar diversas patologías: el alcoholismo, la neurosis, la histeria, la bestialidad. La falta de la abuela e, incluso, la falta de sus antepasados, produce en el personaje una sensación de deuda infinita que es preciso pagar y que, no obstante, corresponde a un tipo de mal orgánico imposible de reeditar. La explicación imaginaria de Jacques sobre sus dolencias no es sólo la herencia de los males, sino las deudas que engendran los miembros familiares para con sus hijos. Dicho

¹⁷⁷ [La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire ; [...] mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. Pourtant, il ne buvait pas, il se refusait même un petit verre d'eau-de-vie, ayant remarqué que la moindre goutte d'acool le rendait fou. Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois].

de otro modo, la sensación de deuda afirma los sufrimientos de toda la línea genealógica de los Macquart.

En la cadena de enfermedades, la bestialidad se constituye como el último eslabón de la sucesión de degeneraciones, ya que se extiende hasta los primeros hombres: los que devoran mujeres y habitan como salvajes en las selvas. La oposición entre civilización y barbarie es parte fundamental de la teoría naturalista; de modo que la genealogía de los Macquart coincide no sólo en la degeneración como transmisión de enfermedades, sino en la oposición entre la represión de las pasiones y la exposición de los instintos. Por un lado, el elemento civilizatorio está encarnado en el espacio. El espacio es un entorno que restringe o detona los instintos; tiene la finalidad de contener las pasiones por medio de la creación de instituciones como el matrimonio —el freno de la sexualidad—, los bailes —procesos de seducción—, la medicina —control poblacional—, etcétera. La sociedad institucionaliza los espacios en una forma de vida colectiva que reprime las pasiones, o bien, las filtra lentamente. Por otro lado, la barbarie corresponde a la no vigilancia de las propias pasiones. Representa la ruptura de la ley o la incapacidad del individuo para autogobernarse ante un entorno que constriñe sus instintos. La barbarie es una forma de vida individual en la que el personaje toma la forma de un salvaje. En consecuencia, ante la represión de los instintos, la bestialidad se convierte en una válvula de escape. La bestialidad es el efecto de una mala civilización que surge intempestivamente y proviene desde lo más arcaico y oscuro de la herencia: la acumulación de las pasiones se detona en un miembro familiar. Por mas que se intente controlar, la carga hereditaria propicia su impulso. En ese sentido, el individuo está condicionado por la historia familiar. La bestia refleja la unión entre la individualidad de las

pasiones y la colectividad de la carga hereditaria. La herencia biológica en el fondo es una herencia social.

La bestialidad permite acceder al tercer elemento que modifica la estructura: la idea fija de muerte. Cuando el instinto —surgido por la herencia y las determinaciones sociales— toma el control de los personajes, se produce una idea fija de matar o morir. La primera, está latente en Roubaud y Lantier. La segunda se encuentra en el deseo suicida de Flore. Para comprender el funcionamiento de la idea fija de muerte me centraré exclusivamente en el primer caso: la fijación por el asesinato.

El deseo de destrucción se opone a una serie de valores civilizatorios que buscan la preservación de la vida. En la novela, la fijación (el deseo de asesinar) se ocasiona por tres sucesos: (1) los celos originados por el engaño de Séverine a Roubaud. (2) La herencia degenerada de Jacques Lantier. (3) El deseo sexual como posesión de la vida del otro.

En el primer capítulo, Séverine está obligada a confesar, tras una falla en su memoria, que ha sido violada numerosas veces durante su infancia por el presidente Grandmorin. Los celos que engendra el primer crimen —la violación— desatarán en Roubaud una violencia que se describe como “bestial” contra Séverine:

La furia de Roubaud no se calmaba. Cuando parecía disiparse un poco, regresaba enseguida, como una borrachera, en grandes olas redobladas que se lo llevaban en su vértigo. Ya no se poseía, se lanzaba al vacío, arrojado a todas las rachas del viento de violencia que le flagelaban, retrocediendo a la única

necesidad de aplacar la fiera que aullaba en su interior¹⁷⁸ (Zola, *La Bête humaine*, 19).

Los celos son comparados con una borrachera que, al igual que el alcohol, se encarnan en el cuerpo y le nublan la vista. El cuerpo del personaje se degenera a tal grado que adquiere características bestiales: la imagen de la fiera, el aullido. La bestialización, además, genera en toda la narración una cadena metafórica —el color rojo, los ojos nublados, la rabia, los aullidos— que remiten a la degeneración de los personajes. Así, el odio, los celos y el deseo forman en la mente de Roubaud una idea fija de asesinar al causante de su mal:

Temblaba. La idea de poseerla, esa imagen de los dos cuerpos abatiéndose sobre la cama, acababa de atravesarle como una flama. Y, en la turbia noche de su carne, en el fondo de su deseo manchado que sangraba, bruscamente surgió la necesidad de la muerte¹⁷⁹ (Zola, *La Bête humaine*, 20).

Los celos perturban la psique del personaje y lo obligan a consumir su idea fija. De tal manera que el asesinato será el segundo crimen que ocurre en la novela y desencadenará el siguiente homicidio: el de Séverine.

La idea fija se genera por un segundo suceso que corresponde a la herencia degenerada de Jacques. Ésta se manifiesta física y psíquicamente. Primero, por dolores de cabeza que lo obligan a permanecer recluido durante días. Después, por un malestar súbito que se genera con la presencia de cualquier mujer joven. Tal como se explicó anteriormente,

¹⁷⁸ [La fureur de Roubaud ne se calmait point. Dès qu'elle semblait se dissiper un peu, elle revenait aussitôt, comme l'ivresse, par grandes ondes redoublées, qui l'emportaient dans leur vertige. Il ne se possédait plus, battait le vide, jeté à toutes les sautes du vent de violence dont il était flagellé, retombant à l'unique besoin d'apaiser la bête hurlante au fond de lui].

¹⁷⁹ [Il frissonnait. L'idée de la posséder, cette image de leurs deux corps s'abattant sur le lit, venait de traverser d'une flamme. Et, dans la nuit trouble de sa chair, au fond de son désir souillé qui saignait, brusquement se dressa la nécessité de la mort].

la transmisión de la degeneración familiar —el alcoholismo de su madre y las reacciones amorales de su padre— producirán en el personaje instintos asesinos. La patología familiar de los Macquart repercute en el deseo de Jacques por asesinar. Matar a una mujer, cortarle el cuello es un deseo que durante años deberá permanecer oculto. Sin embargo, no es sólo la transmisión familiar la que desencadena su idea fija de muerte, sino el relato de Séverine el que activa sus impulsos bestiales. Tras su amorío con Séverine, ella se sentirá con la obligación de confesar, nuevamente, un crimen.

En ambos casos —el de Roubaud y el de Lantier— el relato de Séverine activa la violencia. Aludir al crimen es invocar la degeneración de ambos personajes. La historia de Séverine revive en Jacques el deseo de matar:

Con Sèverine, después del ardiente auge de su relato, ese grito fue como el florecimiento mismo de su necesidad de alegría, en la execración de sus recuerdos. Pero Jacques, a quien había trastornado y que ardía como ella, todavía la retuvo.

—No, no, espera... ¿Te aplastaste contra sus rodillas, y lo sentiste morir?

En él, el desconocido se despertaba, una ola feroz que se elevaba desde las entrañas, invadiéndole la mente con una visión enrojecida. Le invadió la curiosidad asesina¹⁸⁰ (Zola, *La Bête humaine*, 163).

¹⁸⁰[Chez Séverine, après la montée ardente de ce long récit, ce cri était comme l'épanouissement même de son besoin de joie, dans l'exécration de ses souvenirs. Mais Jacques, qu'elle avait bouleversé et qui brûlait comme elle, la retint encore.

—Non, non, attends... Et tu étais aplatie sur ses jambes, et tu l'as senti mourir ? En lui, l'inconnu se réveillait, une onde farouche montait des entrailles, envahissait la tête d'une vision rouge. Il était repris de la curiosité du meurtre].

Tras la confesión, la relación sexual no será sólo goce, sino precipitación hacia la muerte. El relato desactiva el freno civilizatorio y moral de Jacques para sumirlo en un deseo incontenible, una idea fija por acabar con Séverine. El crimen y, aún más, el relato del crimen es el germen del mal familiar, de la descomposición de las relaciones sociales y de la degeneración de los personajes. Por consiguiente, el crimen es descrito a partir de una metáfora orgánica que desintegra lentamente los tejidos del cuerpo y de la sociedad. Una “infiltración” que pudre a los hombres, así como descompone sus lazos con los otros personajes:

Había una desorganización progresiva, como una infiltración del crimen, que descomponía a ese hombre, y que había podrido cualquier lazo entre ellos ¹⁸¹
(Zola, *La Bête humaine*, 127).

Que todo conflicto en la novela desemboque en la criminalidad sugiere que, desde la perspectiva genealógica, la razón del Estado ya no garantiza la seguridad de sus provincias ni la eficacia política a partir de la conservación de la sangre. Por el contrario, el cuerpo estatal se encuentra degenerado y la criminalidad es el síntoma de su decadencia. El crimen se “infiltra” por el cuerpo social hasta desorganizar y corromper a los personajes.

Por último, la idea fija surge por un tercer suceso, el deseo sexual como posesión de la vida del otro. El deseo y la muerte se unen para proponer que el goce surge como agonía ante la desnudez de Séverine. La desnudez de la mujer se muestra como el germen homicida, la obsesión que impulsa a Lantier a la destrucción. La sexualidad explícita plantea las desviaciones degenerativas de Roubaud y Lantier, el deseo por dominar el cuerpo del otro y

¹⁸¹ [Il y avait eu une désorganisation progressive, comme une infiltration du crime, qui décomposait cet homme, et qui avait pourri, tout lien entre eux].

por ejecutar el crimen. En otras palabras, el conflicto por la desnudez de los personajes femeninos culmina en la precipitación hacia la muerte.

La emoción del deseo se perdió en esa otra emoción de muerte que regresaba a ella. Era, como en el fondo de toda voluptuosidad, una agonía que volvía a empezar¹⁸² (Zola, *La Bête humaine*, 157).

El deseo de dar muerte de Lantier se orienta a la destrucción de su objeto de amor (Séverine) y provoca nuevamente el dolor degenerativo en él. Para ambos casos —el de Roubaud y Lantier— el cumplimiento del crimen es, en el fondo, la necesidad por cumplir con el deber de la degeneración. Cuando los personajes se convierten en bestia, se explicita la violencia de los crímenes acontecidos en la novela: la violación y los asesinatos.

Al igual que en *La faute de l'abbé Mouret*, cuando los personajes ceden a la enfermedad familiar, recobran la salud física. El deseo que obedece a la degeneración, cesa cuando se consume. Esta salud en la enfermedad se encuentra ligada a la bestialidad. Es decir, una vez que se ha alcanzado el nivel más bajo de la cadena evolutiva, nunca más se podrá volver al estado civilizatorio: la barbarie poseerá al personaje. A partir de este acontecimiento, es posible hablar de una “salud salvaje” que surge a partir de la degeneración.

Resulta necesario ahondar en el modo de operación de esta “salud salvaje”. Por un lado, no se manifiesta en los personajes que pertenecen al primer o al segundo nivel genealógico. No acontece en la abuela (germen de la herencia enferma) o en sus hijos (continuación de la viciada estirpe), sino en los nietos. Por otro lado, una vez encarnado en

¹⁸² [Le frisson du désir se perdait dans cet autre frisson de mort, revenu en elle. C'était, comme au fond de toute volupté, une agonie qui recommençait].

los personajes, configura su estatuto moral: el fundamento naturalista de la criminalidad¹⁸³, en la que los personajes pierden todos los afectos que los unen a los otros. Por último, la “salud salvaje” sigue tres pasos fijos: (1) existe un deseo que surge por una herencia degenerada. Ese deseo puede ser sexual o asesino. (2) El deseo se reprime. (3) Ante la constante regulación, los instintos y la herencia activan el deseo hasta la consumación.

Con la idea sobre la degeneración a través de la sangre, la fórmula naturalista de Émile Zola apunta, especialmente, a una crítica hacia el valor civilizatorio presente en el gobierno napoleónico. Esto se debe a que, si el proyecto ilustrado posicionaba el perfeccionamiento de la sociedad y de la raza humana por medio de la incorporación de la técnica y la tecnología, la base degenerativa del pueblo y sus gobernantes se oponía al principio civilizatorio. El principio de filiación decimonónica retratado en el ciclo *Les Rougon-Macquart* denuncia que el Imperio padece de una “alteración patológica” —símbolo de la decadencia monárquica— que se extiende hasta sus dominios administrativos. En consecuencia, la idea de “progreso” y “porvenir” pretendió ser un aliciente ante la degeneración social. La confianza antropológica surgida mostró que no importaba el progreso del individuo, sino la superación de la especie humana. Es decir, los sujetos enfermos no cumplen con el orden social, entorpecen las dinámicas políticas y, por consiguiente, deben expulsarse.

En la novela, la crítica de Zola es evidenciar que el progreso tiene tres objetivos: (1) Silenciar los asesinatos. (2) Ocultar la mecanización del hombre. (3) Velar los antagonismos de clase. Primero, el silencio de los asesinatos surge a partir de la desobjetivación de los que caen en el camino y son aplastados por el tren:

¹⁸³ Durante el siglo XIX, existieron numerosos criminólogos que analizaban las influencias que propician las conductas delictivas en ciertos estratos sociales y en determinados espacios geográficos. En Italia, el criminólogo Césare Lombroso elaboró una antología criminal.

¿Qué importaban mecánicamente, indiferentes los extraños, los desconocidos de la multitud caídos en el camino, aplastados bajo las ruedas? ¡Nos habíamos llevado a los muertos, lavamos la sangre, y proseguimos la marcha hacia allá, hacia el porvenir!¹⁸⁴ (Zola, *La Bête humaine*, 216)

El porvenir se presenta como un punto en la lejanía, un movimiento que no está regulado por un hombre, sino por un avanzar constante. En ese sentido, la locomotora se asemeja a otras máquinas de la saga —Au Bonheur, Les Halles, Voreux—, que no tienen cabeza para ser guiadas. Por el contrario, las máquinas están construidas y se mueven a partir de las relaciones entre los personajes, su trabajo y el espacio.

En *La Bête humaine*, resulta importante que al final los dos maquinistas —Lantier y Pecqueux— caigan de la máquina tras una pelea y mueran aplastados por un tren que no para, ya que, la máquina se convierte en una metáfora del progreso acéfalo; que extrae la energía de los hombres, pero que jamás será gobernada por ellos. En ese sentido, las máquinas son un microcosmos que reflejan un Imperio ausente, una voluntad del pueblo privada de gestión. Que operan casi por autogestión.

Segundo, el porvenir funciona autónomamente, integra a los personajes como engranajes que operan sus procesos de extracción, asimilación y desecho. El porvenir mecaniza, cosifica o animaliza a los personajes: “La enorme masa de dieciocho vagones cargados, atestados de ganado humano, atravesaba la negra campiña con un estruendo continuo”¹⁸⁵ (Zola, *La Bête humaine*, 257). En ese sentido, los personajes forman parte de

¹⁸⁴ [Qu’importaient mécanique, indifférent les inconnus de la foule tombés en route, écrasés sous les roues ! On avait emporté les morts, lavé le sang, et l’on repartait pour là-bas, à l’avenir].

¹⁸⁵ [L’énorme masse, les dix-huit wagons, chargés, bondés de bétail humain, traversaient la campagne noire, dans un grondement continu].

una lógica productiva en la que operan condiciones económico-políticas y se articulan por medio de un supuesto significado del “porvenir”. El porvenir se caracteriza por desposeer de humanidad a los personajes para convertirlos en agregados de las lógicas capitalistas del mercado. Un personaje convertido en objeto de producción, se transforma en un trabajador desechable. La masa de ganado humano avanza ajena a su destrucción. Análogamente a los apetitos bestiales de los personajes, el progreso es una bestia que todo destruye a su paso mientras cosifica a los sujetos.

Por último, la movilidad constante del progreso contrastada con la repentina falla del tren a la mitad de dos poblados llenos de nieve devela los antagonismos de clase que existen, incluso, en el mismo país. La multitud es cosificada y sólo, a partir del accidente, puede mostrar los rostros que la integran.

Y los examinaba, así como se estudia el insecto zumbador, finalmente posado, al cual no se había podido observar al vuelo. Le parecían extraños, no se los había imaginado precisamente, sin saber nada de ellos, más allá de sus facciones. En cuanto a los demás, le parecían de otra raza completamente diferente, habitantes de una tierra desconocida, caídos del cielo, trayendo a casa, al fondo de su cocina, trajes, costumbres e ideas que ella jamás pensó ver¹⁸⁶ (Zola, *La Bête humaine*, 141-142).

La conexión entre la capital y las provincias generadas a partir de la construcción de vías férreas se muestra como una ilusión: no hay vínculo entre la gente del propio país. La

¹⁸⁶ [Et elle les examinait, ainsi qu'on étudie l'insecte bourdonnant, posé enfin, qu'on ne pouvait suivre dans son vol. Ils lui semblaient singuliers, elle ne se les était pas précisément imaginés ainsi, sans rien savoir d'eux d'ailleurs, au-delà de leurs traits. Quant aux autres gens, ils lui paraissaient être d'une race différente, des habitants d'une terre inconnue, tombés du ciel, apportant chez elle, au fond de sa cuisine, des vêtements, des mœurs, des idées, qu'elle n'aurait jamais cru y voir].

conexión es sólo para las mercancías o el capital, pero no para las personas. En ese sentido, el efecto de extrañamiento en la tía Phasie muestra antagonismos de clase presentes en un mismo espacio: dos mundos que se contradicen. Por un lado, los civilizados son aquellos que pueden gozar de los beneficios técnicos del progreso. Que sólo, por única ocasión, porque el tren se ha descompuesto, pueden conocer el mundo subrepticio de los campos agrestes de Francia. Por otro lado, los salvajes son los que se han mantenido al margen del cambio civilizatorio; habitan las recónditas regiones del país. Como resultado, la muerte de la tía Phasie y de Flore se convierte en un símbolo de la muerte del salvaje ante el progreso: es el tren, el cambio, los hombres que devoran a otros hombres los que suprimen la vida de estos personajes. La tía Phasie es la observadora de un mundo al que no pertenece, un mundo de personajes sin rostro, de una muchedumbre que se desplaza incógnitamente, siempre con rapidez. En conclusión, estudiar el instinto de los personajes permite comprender su relación con los ambientes, espacios e, incluso, con otros cuerpos. Los instintos heredados y sus implicaciones orgánicas permiten enlazar otros elementos como el simbolismo político del Imperio Napoléonico.

6.3. Las venas de la nación: la mina

Durante el siglo XIX, *Germinal* —la decimotercera novela de la saga *Les Rougon-Macquart*, terminada en 1885— se convirtió en una novela emblemática que recordaría la Comuna y las huelgas sangrientas de los mineros durante 1869 en La Ricamarie, Aubin y Montsou¹⁸⁷. Incluso, la última huelga en la región de Anzin durante 1884 estalló cuando Émile Zola

¹⁸⁷ Colette Becker en el prefacio de la novela *Les Rougon-Macquart* de 1992 escribió sobre las cifras de mineros muertos por disturbios en huelgas del final del Segundo Imperio en 1869.

escribía la novela y aquel año, su amistad con el diputado y zoólogo Alfred Mathieu Giard (1846-1908), le facilitó la entrada a las asambleas de mineros en Anzin y Denain camuflado de secretario. Giard era entonces un gran defensor de los huelguistas y Zola asistió a todas las asambleas para tomar apuntes acerca de las costumbres, la terminología de los diferentes puestos de trabajo en las minas, los detalles de la gestación de una huelga y, sobre todo, de las enfermedades de los mineros. En la representación novelística de la singularidad de la huelga de Anzin se inscribe la explotación laboral y las huelgas a través de la historia.

Para el obrero doblado por el hambre, el discurso de la Internacional, la asociación de obreros pareció ser la única forma para aminorar el dolor del cuerpo explotado: “abajo la comuna, arriba la provincia, más arriba aún la nación, y en la cima la humanidad”¹⁸⁸ (Zola, *Germinal*, 253). Esta frase —que recuerda la filosofía de Pierre-Joseph Proudhon y del grupo al que los aliados de Marx despreciaron por considerarlo un socialismo ingenuo¹⁸⁹— fue criticada por el mismo Zola tras postular que ningún discurso puede contra la materialidad del hambre. Por un lado, el discurso es un sustituto de la realidad que no posee la consistencia material de los objetos; por el otro lado, goza de una función consolativa del habla: las palabras entran por el oído para consolar la miseria, pero no se cuelan por el tracto digestivo

¹⁸⁸ [En bas la commune, plus haut la province, plus haut encore la nation, et tout au sommet l’humanité].

¹⁸⁹ Pierre-Joseph Proudhon, filósofo político y revolucionario, fue uno de los padres del pensamiento anarquista. Proudhon identifica como problema principal el cambio de la vida campesina a la industria tras el surgimiento de la revolución industrial. Como solución a la explotación del obrero, Proudhon plantea volver a la hermandad de la humanidad mediante el trabajo en el campo, ya que, para él, lo que produce el valor es la tierra. Por el contrario, para Marx, lo que produce el valor es el trabajo, la tierra no produce valor por sí sola. Marx no veía como problema las máquinas, sino el modo de vida industrial. Para Marx, el verdadero cambio era la visibilización y el reconocimiento del proletariado como una clase social creada por el capitalismo cuando se genera para todos las mismas condiciones de precarización. Para Marx y sus seguidores, la filosofía de Proudhon era ingenua.

para cubrir la necesidad material que supone el hambre. De ese modo, mientras que Marx generó una abstracción conceptual de la economía, Zola configuró materialmente una representación literaria de las contradicciones internas del capital decimonónico.

Germinal se convirtió así en el símbolo de los mineros. La novela obrera de Zola se diferenció de otras como las de Maurice Talmeyr, *Le Grisou* (1880); la de Yves Guyot, *La famille Pichot: scènes de l'enfer social* (1882), y la de Jules Verne, *Les Indes noires* (1877) en la representación del minero. Las novelas anteriores trazaron a los proletarios por primera vez como medios para obtener la riqueza, aunque no como problema social ni como sujetos políticos. Aunque describieron la vida obrera, no denunciaron las condiciones deplorables en la que estaban suscritos estos trabajadores. Por el contrario, Zola retrató la vida minera¹⁹⁰ como fuerza de la explotación laboral; como parte de una sociedad industrial que, tras la evolución de las máquinas, transformó a los hombres en productos, en energía y alimento para el gran devorador: el *Voreux*. El personaje principal, Étienne Lantier, hijo de Gervaise y Lantier, apenas sabe que el progreso es una serie de ruinas que se apilan creando destrucción. Su vida es la narración de los hombres que han sido negados por la historia. El progreso se erige sobre los cuerpos de los hombres silenciados para devorarlos día tras día. Los mineros pertenecen a un imaginario civilizatorio, un símbolo del progreso encarnado en

¹⁹⁰ Las fuentes documentales —que produjeron dos volúmenes de 453 y 499 páginas respectivamente— utilizadas por Zola están constituidas por notas sobre la huelga, mapas, planos, vocabulario de los mineros. El dossier consta de catorce apartados divididos en “Personajes” [*Personnages*], “Lista de personajes con su edad en 1866” [*Liste des personnages avec leur âge en 1866*], “Enfermedades de los carboneros” [*Maladies des houilleurs*], “Personal de la mina” [*Personnel de la mine*], “Fichas de personajes” [*Fiches personnages*], “Enfermedades de los mineros” [*Maladies des mineurs*], “Mapas y planos” [*Cartes et plans*], “Apuntes Dormoy” [*Notes Dormoy*], “Huelgas” [*Les Grèves*], “La Ricamarie”, “Aubin”, “Las minas Montceau” [*Montceau-les-Mines*], “Notas sobre otras huelgas” [*Notes sur d'autres grèves*]. Los documentos originales pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional de Francia, Émile Zola, Documentos preparatorios para *Germinal*, [traducción personal], Nouv. Acq 10308.

la mina. El Voreux es una máquina que degluta y devora hombres. Entre sus venas, Etienne y Catherine son el punto invisible del trabajo que hace posible el progreso. La paradoja del universo zoliano es la de retratar personajes, como los mineros, que, mientras transforman el mundo, son negados por aquellos que gozan lo que producen.

Debido a lo anterior, resulta indispensable analizar la representación de las minas en la novela *Germinal* para la construcción de un sistema político-productivo. Las minas no son sólo un recurso literario o el espacio de la descripción naturalista de la época, sino una figura que condensa la explotación del hombre por el hombre. Una figura que, aunque posea su mayor intensidad en el siglo XIX, puede recrear épocas previas de la explotación del sistema en el mundo moderno —como lo fueron las minas americanas en el siglo XVII—, o bien, el extractivismo minero del siglo XXI. Las minas no son únicamente un recurso estilístico; concentran uno de los mayores grados de explotación hacia la naturaleza y hacia el ser humano. En la novela, las minas evidencian el sacrificio de los hombres detrás de los beneficios del progreso a partir de tres metáforas orgánicas: el hormiguero, las venas de la tierra y el monstruo. Esta metaforología comprueba que todos los personajes subalternos son sujetos de producción de las mercancías y objetos de consumo del capital.

La contradicción entre sujeto y objeto permite comprender de qué manera la producción determina el modo de vida social y política de los personajes. El sistema productivo-político se encarna en el modo de vida a partir de tres procesos: (1) el dominio completo del ser humano sobre la naturaleza. (2) La subordinación del hombre a la máquina. (3) La explotación obrera.

A lo largo de la saga, Zola describe cómo es que el ser humano explotó los recursos naturales en favor de una idea de progreso para crear una nación. De tal modo que, el primer proceso, el dominio completo del ser humano sobre la naturaleza, se encarna en la metáfora

de las minas como hormiguero: “Jamás la mina descansaba; había noche y día insectos humanos horadando la roca, a seiscientos metros bajo los campos de remolacha”¹⁹¹ (Zola, *Germinal*, 62).

El mundo subrepticio donde los “hombres hormiga” se deslizan entre las concavidades de la tierra para extraer el carbón que movía la industria minera documentó los conflictos sociales y médicos entre los mineros¹⁹² surgidos a finales del Segundo Imperio: la explotación obrera, la muerte por inhalación de polvo, las hambrunas, la revuelta. La precarización del trabajo obrero produjo que el hombre decimonónico se empleara en trabajos que fueron usados como castigo para los galeotes. Al respecto, Louis Simonin¹⁹³

¹⁹¹ [Jamais la mine ne chômaît, il y avait nuit et jour des insectes humains fouissant la roche, à six cents mètres sous les champs de betteraves].

¹⁹² Para retratar las enfermedades, agonías y accidentes que sufrieron los mineros, el estudio del doctor Hubert Boëns-Boisseau de 1862 titulado *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs* fue un punto medular en el estudio de Zola. El tratado, dividido en tres partes, estudia la constitución, trabajo y hábitos de los mineros; las afecciones propias de la profesión minera y, por último, el cuidado ante las deformidades, las enfermedades generadas por su labor y las precauciones ante los accidentes. Entre los estudiosos que aportaron al tema y fueron retomados por Zola se encuentran el ingeniero Louis Simonin (1830-1886), el político Émile Dormoy (1873-1937), el economista Pierre Paul Leroy-Beaulieu (1843-1916) y el economista Émile De Laveleye (1822-1892). Émile Dormoy publicó en 1867 un estudio titulado *Topographie souterraine du Bassin houiller de Valenciennes*, el cual estudia el descubrimiento del carbón y los mapas topográficos de las minas. Leroy-Beaulieu, economista liberal que favoreció la expansión colonial y el desprecio por las clases obreras al considerarlas carentes de inteligencia suficiente, escribió en 1872 *La Question ouvrière au XIX siècle* y en 1868 *De l'État moral et intellectuel des populations ouvrières et de son influence sur le taux des salaires*. Por último, el economista Émile De Laveleye fue cofundador del Instituto de Derecho Internacional en 1873 y escribió en 1883 el estudio *Le Socialisme contemporain*. La multiplicación de los estudios decimonónicos sobre la minería y la vida en las minas favoreció la investigación que habría de referirse en los *Dossiers préparatoires* de Zola como *Maladies des mineurs*.

¹⁹³ Louis Simonin, fue ingeniero y profesor de geología, realizó notas sobre los obreros, la vida en las minas y los diferentes tipos y procedimientos de explotación minera: *La vie souterraine ou les Mines et les Mineurs* (1867).

escribió “como el marino, el minero es el soldado del abismo, y fatalmente, contra los dos, la naturaleza se ensaña”¹⁹⁴ (Simonin, 1).

La metáfora del hormiguero permite observar que los mineros, al pasar sus días perforando la tierra, se convierten en los constructores de la civilización moderna. El minero es una máquina que sólo extrae hulla y que hereda a sus hijos la degeneración engendrada por la miseria y la explotación.

Los hombres insectos no tienen agencia, ya que obedecen a una sola reina: el capital. En ese sentido, su trabajo es el de un subordinado que obedece órdenes. Al describirse el minero como hormiga, se establece una jerarquía de poder en donde el trabajador pertenece al eslabón más bajo de la cadena social, pero al más importante de la cadena productiva. En otras palabras, el personaje del minero tiene dos funciones dentro de la novela: como sujetos y como objetos. Como sujetos, los mineros son los que crean el progreso, trabajan para cumplir las demandas de la sociedad; como objetos, son comidos por el capitalismo, son el desecho del Imperio, la materia con la que se alimenta la mina:

Durante media hora, el pozo devoró de este modo, con avidez más o menos glotona, según la profundidad a la que descendían, pero sin parar, siempre hambriento, con intestinos gigantes capaces de digerir a un pueblo completo¹⁹⁵ (Zola, *Germinal*, 24).

Con la inclusión de elementos como los intestinos gigantes [*boyaux géants*], la digestión [*digérer*] y el hambre o la avidez glotona [*affamé, gueule, gloutonne*], la mina opera como

¹⁹⁴ [Comme le marin, le mineur est le soldat de l’abîme, et contra tous les deux s’acharne fatalement la nature].

¹⁹⁵ [Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d’une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l’accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple].

un organismo vivo que se alimenta a partir de exigir, para su funcionamiento, una ración de hombres. La mina devora hombres, así como el almacén comercial devora mercancías, clientes y vendedores. Esta iconografía decimonónica (maquínica-orgánica) naturalista, que aparece a lo largo de la saga zoliana, reinterpreta constantemente una representación mayor: el poder del Imperio napoleónico. La idea decimonónica de *progreso* se utilizó para prolongar el poderío del Imperio a partir de la oposición entre la miseria de las provincias y sus zonas periféricas y la ciudad. La máquina-orgánica no es un espacio topológico, sino un espacio de contradicciones que legitima, a partir de la violencia hacia las clases trabajadoras, la corona del emperador.

Lo anterior concluye en el segundo proceso del sistema productivo-político: la subordinación del hombre hacia la máquina a partir de la metáfora de las venas de la tierra. En el capitalismo industrial, el obrero fue absorbido por la máquina. En la novela, el minero se describe como un añadido orgánico-mecánico a la mina. El funcionamiento de la mina depende del consumo de la fuerza de trabajo de los obreros e, incluso, de su vida. Por un lado, el obrero se describe como la sangre que transita por las venas de la tierra. Por otro lado, el minero es carne que será devorada. En ambas descripciones, el Voreux es siempre un animal voraz que se alimenta de los hombres, una boca abierta que succiona.

Toda la antigua sangre flamenca estaba ahí, pesada y plácida. Había tardado meses en calentarse, arrojada a un salvajismo abominable, y sin oír nada hasta que la bestia se embriagó de atrocidades¹⁹⁶ (Zola, *Germinal*, 340).

¹⁹⁶ [Tout le vieux sang flamand était là, lourd et placide, mettant des mois à s'échauffer, se jetant aux sauvageries abominables, sans rien entendre, jusqu'à ce que la bête fût soule d'atrocités].

Los obreros, al ser descritos como corpúsculos sanguíneos, establecen tres objetivos: (1) se convierten en la sangre que mueve a todo el cuerpo económico. Su trabajo es productor de progreso y avance tecnológico. (2) Simbolizan el sacrificio que requiere el progreso. La sangre derramada de los obreros es el crecimiento social. (3) Representan la fuerza enfebrecida de la revuelta: los mineros son la sangre revolucionaria en contra del poder y los vicios del Imperio.

El último objetivo de la descripción resulta relevante para comprender cómo es que la metáfora de la sangre personifica la fuerza de la revuelta obrera. En la novela, herir la mina es herir al Imperio. La sangre que brotará de la herida serán los mineros enfebrecidos, hambrientos:

Los disparos de Montsou habían resonado hasta París, con un eco formidable. Durante cuatro días, todos los periódicos de la oposición se indignaban y publicaban en la primera plana relatos atroces. [...] El Imperio, herido en plena carne por aquellas balas, afectó la calma de los omnipotentes, sin darse cuenta de la gravedad de su herida. [...] La Compañía había recibido la orden oficial de silenciar este asunto y de acabar con la huelga, cuya irritante duración se convirtió en un peligro social¹⁹⁷ (Zola, *Germinal*, 415).

La huelga descrita como una hemorragia se convierte en metáfora de la enfermedad social. Esto implica que el cuerpo del Imperio se encuentra enfermo; el sangrado vaticina su muerte. Para los mineros, en cambio, el flujo de sangre representa la regeneración: la posibilidad de

¹⁹⁷ [Les coups de feu de Montsou avaient retenti jusqu'à Paris, en un formidable écho. Depuis quatre jours, tous les journaux de l'opposition s'indignaient étalaient en première page des récits atroces. [...] L'empire, atteint en pleine chair par ces quelques balles, affectait le calme de la toute-puissance, sans se rendre compte lui-même de la gravité de sa blessure. [...] La Compagnie avait reçu l'ordre officieux d'étouffer l'affaire et d'en finir avec cette grève, dont la durée irritante tournait au péril social].

cambiar su situación. En las sangrías como tratamiento médico decimonónico, sólo el fluido corporal puede equilibrar los humores para mantener la salud del cuerpo. De manera que el efecto beneficioso de la sangría se traduce en la inminente necesidad de la revolución, de que el obrero pueda germinar como lo haría una semilla.

La metáfora de las venas explicita un antagonismo irresoluble entre la riqueza de la capital y la miseria de las provincias. Dicha oposición se acentúa en el tercer proceso del sistema productivo-político: la explotación obrera que corresponde a la metáfora del “monstruo traga hombres”. Los mineros no sólo son absorbidos por la máquina como corpúsculos sanguíneos, sino que son devorados por ella. Son la carne con la que se alimenta la máquina de producción.

El Voreux es descrito a partir de características que pueden atribuirse a acciones humanas: dormir, gruñir, sangrar, gritar. Los antropomorfismos mostrados a lo largo de las novelas de Zola, descubren el modo en que el hombre puede devorarse a sí mismo. De modo que la contradicción no sólo se reduce a la relación entre lo bestial y lo humano, la barbarie y la civilización, sino a lo humano que se vuelca sobre sí mismo para destruirse: burgueses y aristócratas alimentándose del trabajo obrero.

Lo anterior puede ejemplificarse con el pasaje que describe el asesinato de la hija de los Grégoire, Cécile. Cécile es asesinada por Bonnemort, el minero enfermo. En el pasaje, los dos personajes quedan impresionados por la apariencia del otro: mientras uno reboza de salud a causa de la pereza; el otro ha quedado convertido en un imbécil a causa de la explotación en las minas:

Atraídos, los dos permanecieron uno frente al otro, ella floreciente, regordeta y fresca por la larga pereza y el bienestar de su raza; él, hinchado de agua, con

la lastimosa fealdad de bestia fatigada, destruido de padre a hijo por cien años de trabajo y hambre¹⁹⁸ (Zola, *Germinal*, 469).

En el asesinato, el motivo no es el instinto, sino la explotación. Bonnemort se ha convertido en imbécil debido al escrofulismo y la bronquitis negra. Su bestialidad proviene de la violencia del trabajo: un personaje que ha sido devorado y expulsado por la mina. Aquel pedazo de infierno, ciudad subterránea devora hombres, pretende ser, paradójicamente, un instrumento del progreso y refugio para quienes lo habitan. El Voreux es la bestia y la civilización. Dentro del concepto de la libertad individual burguesa habita, de manera necesaria, la desigualdad entre el obrero y el burgués.

La pérdida paulatina de la condición humana se muestra también en la descripción de los hombres como ganado para el capital. Los mineros son cosificados: un rebaño humano cuyo único fin es servir a la producción o a la alimentación de otros sectores sociales y políticos. En ese sentido, la mina se transforma en un símbolo sacro: un dios glotón que se alimenta de hombres. La mina adquiere una función mística y, con ello, se transforma en un símbolo religioso. La metáfora del monstruo que devora hombres instauro la idea del capital como religión. Este postulado refuerza la fetichización de las mercancías en otros espacios novelados como son los almacenes comerciales, ya que los hombres son ofrendados para el capital y su trabajo, posteriormente, fetichizado a partir de los productos expuestos en los almacenes de París.

Durante un siglo alimentó a la familia sin hacer nada. La mina era como una divinidad, al que su egoísmo rendía culto, la benefactora del hogar, que los

¹⁹⁸ [Attirés, tous deux restaient l'un devant l'autre, elle florissante, grasse et fraîche des longues paressees et du bien-être repu de sa race, lui gonflé d'eau, d'une laideur lamentable de bête fourbue, détruit de père en fils par cent années de travail et de faim].

acunaba en su gran lecho de pereza, engordándolos en su mesa glotona. Duró la herencia de padre a hijo: ¿por qué arriesgarse a alterar la suerte dudando de ella?¹⁹⁹ (Zola, *Germinal*, 75).

Así como en el progreso existe el anonimato, el trabajo obrero no es visible, pero se hace presente a partir de los beneficios de la mina: la alimentación del burgués. La mina aparece como una divinidad. Un dios que puede traer progreso y alimento a unos cuantos, mientras otros son sacrificados. En la mina está contenida la figura de un dios que contradice el beneficio con el sacrificio. Así como se explicó anteriormente en la función política de los estómagos en *Le Ventre de Paris*, el estómago del burgués engorda perezosamente, dichosamente. El estómago burgués no está hinchado como el de los aristócratas, pero, en *Germinal*, se sacia a partir de un dios glotón, la mina, que exprime a los mineros y los convierte en alimento. Los obreros están sujetos a la producción del capital, están atravesados por el capital. Su cuerpo no consume, sólo producen.

En ese sentido, los hombres son simplemente carne, son materia de producción. No poseen identidad propia, pero sí colectiva; es decir, emergen como un grupo: los mineros. Al convertirse en alimento para el Voreux, se metaforiza la digestión de la mina como la digestión de su fuerza de trabajo, de su vida. La representación del minero como carne o como ganado humano adquiere un carácter atemporal: el minero puede ser cualquiera que esté sujeto a condiciones de explotación y no únicamente el que trabaja en las minas. Esto se debe a que, tanto el minero como cualquier otro trabajador extrae con su esfuerzo, y a costa de su cuerpo, los recursos indispensables para enriquecer al capital, a la burguesía. El minero

¹⁹⁹ [Depuis un siècle, nourrissait la famille à ne rien faire. C'était comme une divinité à eux, que leur égoïsme entourait d'un culte, la bienfaitrice du foyer, les berçant dans leur grand lit de paresse, les engraisant à leur table gourmande. De père en fils, cela durait : pourquoi risquer de mécontenter le sort, en doutant de lui ?]

es la traslación del obrero; no una alegorización de la clase proletaria, sino una transmutación del minero como clase universal: el proletariado. Además, existe una apropiación de la fuerza de trabajo del minero en la cual el obrero padece las condiciones de explotación en su propio cuerpo. Por consiguiente, la explotación del trabajo y del cuerpo por el capital genera sujetos expuestos a condiciones de degeneración física y psicológica. Ante una realidad así, lo que queda es la revuelta, la huelga proletaria.

Los obreros de *Germinal* se convierten en semillas que, posteriormente, con la publicación de la novela *Travail* en 1901 —la segunda novela de la saga titulada *Les Quatre Évangiles*²⁰⁰— culminarán en una lucha obrera que abdicará las barreras sociales. Hasta entonces, la resolución de la revuelta en *Germinal* ha tenido en la crítica literaria una doble lectura: (1) la comunidad de obreros que habrá de germinar en el cambio de los modelos económicos y sociales del pueblo parisino. (2) El retorno del minero al trabajo es la evidencia de la estructura social inamovible. Ambas conjeturas abren la posibilidad de establecer una dicotomía interpretativa: *Germinal* como una futura revuelta o *Germinal* como la permanencia del estatus quo.

La primera interpretación corresponde a la crítica de Jacques Duquesne difundida en el prólogo de la edición francesa de 1983. La crítica produjo un marco de interpretación en

²⁰⁰ La saga, *Des Quatre Évangiles*, está constituida por tres novelas —*Fécondité* (1899), *Travail* (1901), *Vérité* (1903)— y los apuntes preparatorios de una cuarta novela *Justice*. Especialmente, *Travail* se creó bajo la inspiración de la sociedad utópica de Charles Fourier. Una sociedad que, apoyada en el trabajo colectivo y en el desarrollo arquitectónico, fundaría una ciudad futura llamada “falansterio”. El falansterio, para Fourier, era una nueva forma de organización social que eliminaba el núcleo familiar tradicional y producía un sistema colectivo de producción basado en tres elementos: capital, trabajo y talento. Además, el falansterio se relacionó con las reformas urbanísticas, ya que se prohibieron las construcciones de casas pequeñas con el propósito de crear casas colectivas. Para Fourier, al igual que para Zola, la técnica era la chispa de la naturaleza. La novela *Travail* significó la cumbre de todas las ideas utópicas sobre la gran revolución.

los primeros lectores de Zola. El crítico interpreta la novela como una utopía y una necesidad por volver a la “era de oro”. Bajo la perspectiva de Duquesne, la comunidad de obreros en la novela es una comunidad utópica delineada por un escritor nostálgico: “La tierra no estalló, al menos no en la forma en que Zola pensaba. No hay que leer *Germinal* como una verdad actual, el mundo ha cambiado. No hay que buscar alguna doctrina de acción”²⁰¹ (Duquesne, v). Aunque la lectura del crítico es afortunada en cuanto a la revisión de las escenas zolianas como pasajes llenos de imágenes plásticas que pueden equipararse a la televisión; se equivocó al suponer la representación literaria de la vida minera desde una historicidad específica que, fuera de su tiempo, es incapaz de transmitir a los nuevos lectores posibilidades políticas. El término elegido por Duquesne, “utopía”, como característica de la invención literaria de Zola para *Germinal*, concuerda con la propuesta literaria de la saga *Des Quatre Évangiles*, las sociedades utópicas basadas en el reconocimiento de la justicia y el trabajo, y no con *Germinal*.

La segunda interpretación de *Germinal* pertenece a Fredric Jameson. Para Jameson, la novela obrera es el establecimiento del estatus quo, ya que, tras la huelga, los personajes vuelven al mundo del trabajo. No obstante, el final de la novela —que para Jameson es ideología porque muestra descarnadamente la brutalidad del capital sin formular una revolución— forma un espacio medio que no significa el porvenir, sino la mediación sin fin. Es decir, el material subversivo no se encuentra en la descripción ni en la transformación literaria de lo “real” (el movimiento obrero, las huelgas mineras), sino en la descripción de la crudeza de las injusticias que cualquier lector de cualquier época y tiempo se verá

²⁰¹ [La terre n’a pas éclaté, du moins pas de la manière dont Zola le pensait. Il ne faut pas lire *Germinal* comme une vérité d’aujourd’hui, le monde a changé. Il ne faut pas chercher quelque doctrine d’action]

interpelado a transformar su propio tiempo histórico. No hay una proyección utópica de una sociedad obrera consolidada, no es un proyecto. Por lo tanto, la novela realista tiene tanta potencia política como cualquier literatura social de hoy en día. Al descubrir un mundo de terror, la novela realista muestra la subversión contenida en la imaginación y en la ficción.

La huelga como simple acto, sin posibilidad concreta para producir un cambio en la desventaja social de los mineros, sitúa a Zola como un fiel seguidor de la convicción de las políticas realistas que describen lo que acontece en la realidad y en las cuales las posibilidades de cambio le están negadas a los obreros. La huelga no es un acontecimiento. Por consiguiente, el naturalismo no es solamente un método de trabajo por el cual el escritor encuentra la verdad humana, es también la naturalización de las situaciones de desventaja social. Zola no sólo representa al subalterno, sino que escribe para el subalterno. Cuando el crítico y teórico literario, Fredric Jameson refiere que no hay politicidad en la novela de Zola, es porque neutraliza la novela decimonónica. Si se diera por hecho esta afirmación, revelaría que la novela se instaura bajo un proyecto de unidad política y no bajo la euforia espontánea de una sociedad de obreros con condiciones de hambre y miseria²⁰².

²⁰² Para Fredric Jameson, la novela realista tiene otro problema más profundo que la defensa de la utopía: la operación del inconsciente político. Este postulado hermenéutico está delineado a lo largo de *Documentos de cultura y documentos de barbarie* y propone dos características del inconsciente político: (1) la historia es lo no simbolizable: la lucha de clases, el sujeto del deseo, el capitalismo, la represión. (2) La ideología del autor es lo menos relevante en la literatura; la verdadera importancia es la simbolización del inconsciente político que, por medio de la narración, se devela mediante acciones de los personajes, trama o diálogos. Por tanto, el inconsciente político es la mediación simbólica sobre el destino de la comunidad, el cuestionamiento de cómo una obra reflexiona sobre el destino real e histórico de su comunidad. Tal postulado busca un horizonte absoluto entre la historia social y la política: la historia como proceso de formación de lo social y la literatura como un acto simbólico. El inconsciente político permitirá entender la dimensión ausente y presente de los síntomas de lectura, ya que simbolizará las contradicciones inmanentes de la obra. El problema de la mediación simbólica sobre el destino de la comunidad es encontrado por Jameson en los finales de la literatura realista. La novela realista reinstituye el estatus quo, ya que naturaliza las situaciones sociales; el afecto burgués del escritor permea la novela para

La tensión de este postulado permite pensar en una alternativa: *Germinal* puede codificarse según las demandas políticas del momento. Es decir, la revuelta minera no clausura su interpretación. *Germinal* es el drama de la psique humana en una situación social que se presenta adversa. El medio, desde la óptica naturalista, influye en los dramas sociales; por tal motivo, la novela no busca una transformación social, no es revolucionaria en el sentido en que Jameson pretende que lo sea. La “revolución” de la obra depende de que la historia se sitúe en un espacio atemporal donde las injusticias pueden leerse desde cualquier época; de manera que no existe una mimesis, sino una significación de la opresión.

Zola no elige la fábrica porque no quiere capturar la retórica comunista que hace de la fábrica el lugar de la explotación humana; elige la mina porque su crítica es más amplia: se dirige al progreso, a la filosofía del siglo XIX: París como una nación que mira siempre al progreso.

La politicidad de la novela no está en la mimesis del lector revolucionario. Zola sintomatiza las consecuencias del capitalismo decimonónico sin tener, por ello, que resolver las contradicciones entre la explotación y la bonanza, la salud y la enfermedad. La capacidad expresiva para visibilizar situaciones universales de injusticia extrema es la fuerza revolucionaria de la obra zoliana. La fuerza de *Germinal* se encuentra en que cada lector de épocas diferentes puede producir una prescripción sobre la obra. Resulta necesario observar que la unidad comunitaria organizada por la huelga no transforma el estado de precariedad social de los mineros. La huelga no funciona como herramienta para un proyecto político, no se agota en la resolución de las demandas, sino que abre la posibilidad, siempre latente, de

mostrar que las condiciones de clase son inamovibles. Para Jameson, la huelga en la novela *Germinal* evidencia el restablecimiento de las dinámicas de explotación entre capital y la fuerza de trabajo, el burgués y el obrero (155-156).

germinar en una comunidad minera. La huelga en *Germinal* visibiliza la miseria, el carácter estructural de la violencia del capital y la relación de poder que sostiene al sistema. Por consiguiente, es posible advertir que la huelga no tiene por qué mostrar nada nuevo más que la existencia de la miseria como una estructura contingente y no como un contrato social necesario²⁰³ que naturaliza, por medio del azar en el nacimiento, la distribución de los roles sociales. Así como la novela puede explicitar la revuelta obrera, puede ser leída como símbolo de la explotación obrera, como la sustitución del hombre por la máquina o el dominio completo del ser humano sobre la naturaleza. Esto sugiere que las descripciones naturalistas de Zola son impolíticas: no están vinculadas a una empresa política específica, no corresponden con la lógica moderna del reconocimiento político, razón por la cual no hay una identidad unificadora²⁰⁴. No obstante, las descripciones naturalistas no son ajenas a la

²⁰³ El modelo contractualista presenta una relación de subordinación recíproca y, por ende, la posibilidad de posicionarse en una situación de igualdad y libertad. Los contractualistas explican que a través del consenso entre individuos libres e iguales es posible crear un “estado de naturaleza”. Entre los precursores del contractualismo se encuentran: Thomas Hobbes, quien muestra que todos los hombres son iguales por naturaleza y resulta ilegítimo hacer pasar por naturales las relaciones jerárquicas entre ellos; Baruch Spinoza, quien mostró que a través del pacto, los individuos renuncian a su derecho natural y dicho derecho, al cederse a la colectividad, da vida al estado por medio de la imposición de leyes y castigos justos. John Locke, quien, a diferencia de Hobbes, mostró que la razón real para que los individuos se unan y sometan a un gobierno es la salvaguarda de sus propiedades. Locke parte, sin embargo, del modelo de Hobbes al plantear que existe una igualdad originaria entre todos los hombres. Ante la división entre naturaleza y cultura, el *Contrato Social* de Jean-Jacques Rousseau presenta una posibilidad por reconciliar ambos elementos de manera que el hombre pueda vivir en una sociedad igualitaria y en libertad. El *Contrato Social* funciona a partir de la expresión de la *voluntad general*, entendiéndolo que ésta no es únicamente la voz de la mayoría, sino que busca el bien común. En el siglo XX, el filósofo Karl R. Popper escribirá una colección de trabajos donde reflexionará sobre la relación entre la responsabilidad y la democracia.

²⁰⁴ A partir del postulado de la ideología de Jameson, se entiende que la literatura no es un reflejo de la realidad, sino un acto simbólico o un síntoma. La literatura no refleja la estructura social: evidencia las contradicciones mediante una resolución imaginaria. Sin embargo, la resolución imaginaria, que Jameson observa como un instrumento o un modo para proponer el retorno del estatus quo, es un modo de invisibilizar la potencia política de la literatura. Jameson no intuyó el potencial político de *Germinal*.

realidad de su época y, por extensión, su rendimiento político recae en su capacidad expresiva para comunicar el afecto proletario. De igual modo, las novelas de Zola tienen una triple interpretación: la figura de un escritor comunista, si se observa una continuación de la huelga proletaria en la novela *Travail*). La imagen de un escritor liberal o burgués, si se cree que los mineros germinarán, como insinúa el final de la novela *Germinal*. La figura del escritor conservador al afirmar que detrás del razonamiento naturalista existe la inmovilidad social, el empeoramiento de la especie humana. ¿quién es entonces Émile Zola? ¿Un comunista, un conservador o un burgués?

Finalmente, en contraste con Karl Marx, Zola devela que sí tenemos acceso a las mediaciones de las mercancías y que son todos los personajes subalternos los que las producen. Las descripciones de Zola, al ojo burgués, desfeticilizan la mercancía o la justifican, puesto que son un retrato de los trabajadores que sufren la explotación del capitalista. Por extensión, las implicaciones políticas y críticas de las representaciones mineras permiten argumentar que *Germinal* no es simplemente una novela de proyección realista, sino la llamada mesiánica²⁰⁵ de la indeterminación interpretativa.

²⁰⁵ Walter Benjamin en la *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* define el mesianismo como un cambio histórico: un antes y un después. La llegada del mesías produce un acontecimiento de lo que no está dicho. El mesías abre el tiempo a una nueva posibilidad, un acontecimiento que ocurre y parte el tiempo. La huelga puede abrir una nueva temporalidad como potencia a una dimensión no histórica, no se explica por una serie de acontecimientos, ya que es un acontecimiento en sí mismo.

Cabe precisar que el imaginario monárquico que describió Zola a lo largo de la saga está acotado por una serie de proyecciones sobre el cuerpo que permiten plantear la correspondencia entre lo orgánico y lo social, lo orgánico y lo maquínico, la producción y la explotación. La existencia de la burguesía y sus riquezas requiere del trabajo minero y obrero. Sin esa otredad, sin la pérdida del trabajo artesanal por la creación de grandes almacenes, la burguesía no podría vestirse para asistir a las fiestas en los salones. Esos hombres que bebían “40 tazas de café” ignoraban de dónde venían sus riquezas y cómo es que se movían rápidamente en el tren. Precisamente, lo que devela la novela de *Germinal* es que detrás de los beneficios del progreso existen vidas sacrificadas que no son visibles en los productos expuestos en la capital.

CONCLUSIONES

La carta que envió Émile Zola a Valabrégue el 18 de agosto de 1864 constata una primera teoría de acercamiento literario llamada “la teoría de la pantalla” [*L'Écran et la Création*]. La “teoría de la pantalla” postula que cada época ha tenido un acercamiento específico con la obra de arte. Para Zola, la pantalla realista posee un cristal que puede reflejar en un mismo horizonte la belleza, la solidez y la verdad del mundo. La teoría de la pantalla realista funciona como un puente entre diversos tipos de discurso: el estético, el histórico y el social. En ese sentido, mi modo de lectura (la apuesta por la lectura cinematográfica) resalta la propia teoría estética del autor: una composición literaria que estudia las relaciones entre los espacios, los cambios históricos, los eventos políticos, las relaciones sociales y los procesos fisiológicos como parte del postulado estético de la novela naturalista. La lectura cinematográfica es una extensión contemporánea de la teoría de la pantalla de Émile Zola.

Uno de los principales aportes de esta investigación fue, precisamente, poner en práctica una lectura cinematográfica de la saga de los Rougon-Macquart. Una lectura que intenta contemporaneizar y, al mismo tiempo, historizar la obra de Émile Zola. Esta metodología posibilitó varios hallazgos teóricos. En primer lugar, permitió un intercambio diacrónico entre los modos de composición naturalista, los modos de representación de los sujetos sociales y el rendimiento teórico para el presente. Esto implica que la pregunta de si Zola es revolucionario o no, es secundaria, ya que la obra zoliana sintomatiza las consecuencias del capitalismo sin necesidad de resolverlas. Como lectura cinematográfica, la obra de Zola expone las contradicciones de un orden social, las mantiene en una tensión dialéctica y abre un umbral para un potencial crítico. Aunque no estamos en un caso de una revolución estética, la lectura cinematográfica permite intensificar el potencial crítico de la literatura: el trabajo de la crítica para plantear problemas de orden estético, político o literario

y el trabajo de la ficción como síntoma de un malestar social. La obra de Zola permite que el lector experimente afectos revolucionarios y reaccionarios, pues es nuestra lectura contemporánea la que posibilita posicionarnos en tal lugar.

En segundo lugar, la investigación estuvo orientada a probar que la degeneración es la metáfora que articula el saber médico, el campo literario y los síntomas políticos de un orden social. De tal manera que, aunque la degeneración es una metáfora que aparece a finales del siglo XVIII y comienza a difuminarse en el siglo XX —especialmente con el advenimiento del psicoanálisis y la psicología experimental— esto no implica que la historicidad de la degeneración sea, necesariamente, un límite teórico. Por el contrario, los límites de la degeneración son ideológicos, contextuales, pero su alcance como operación crítica puede, incluso, servir para pensar otras formas literarias. La lectura cinematográfica robustece las operaciones críticas del presente al insistir en la importancia de los métodos de composición (montaje) como en los efectos estético-literarios que puede tener en diferentes épocas (teoría literaria). La lectura cinematográfica no es exclusiva para analizar la época de Zola y las metáforas degenerativas, sino el fundamento ideal donde lo literario, lo social y lo médico queda explícito de manera detallada. Como lectores tenemos siempre una obra acabada; como críticos intentamos descomponerla, analizarla, deconstruirla y justo, al insistir en el método de composición naturalista, esta operación crítica queda descubierta.

En tercer lugar, la lectura cinematográfica permitió realizar una operación crítica arriesgada: comprender la fisiología médica como artefacto literario. Históricamente, la fisiología fue el estudio de los flujos, órganos, reglas que rigen la vida de los seres vivos y su relación con el medio; sin embargo, este tipo de saber médico puede analizarse como parte del propio proceso de composición literaria. Más allá de sostener que la fisiología es un elemento paraliterario que ayuda a explicar la obra de Zola, o que el archivo científico de la

época nutre al archivo literario, la fisiología formó parte directa de los métodos de composición naturalista. Para Zola, desde el punto de vista de la creación artística, no existió distinción entre un saber médico y un saber humano, puesto que la “desmesura” del proyecto naturalista fue convertir la literatura en una ciencia. Los lectores contemporáneos que distinguen entre ciencias naturales y humanidades postularían una confusión de niveles; por el contrario, para los métodos de creación literaria decimonónica, estos saberes están inextricablemente unidos, ya que forman parte del estudio científico de la naturaleza humana. El naturalismo es así el intento por volver científica la práctica literaria y no por literaturizar el saber médico. Por esta razón, Zola fue rápidamente acusado de positivista y eso generó posteriormente el descrédito de su obra. No es extraño que actualmente existan pocos lectores, pocas investigaciones de la obra zoliana y del naturalismo en general, precisamente porque el lector contemporáneo no logra distinguir que el supuesto “cientificismo” del naturalismo es una operación literaria. Si llegara el caso de que el lector lograra distinguir el científicismo decimonónico, esto elimina la tentación de utilizar un concepto anacrónico de *ciencia*: evaluar los saberes científicos del pasado como rudimentos de las actuales teorías científicas.

En cuarto lugar, la lectura cinematográfica genera las condiciones para una lectura política de la modernidad. La potencia crítica de la literatura no radica, exclusivamente, en su capacidad de significación, sino en las operaciones subversivas a los aparatos de representación. En el caso de Zola, el potencial crítico no sólo consiste en la descripción del subalterno (el minero, el obrero, la dependienta), sino en que utilizó un soporte burgués (la novela) para explicitar las propias contradicciones sociales de la burguesía. Esto permite mostrar cómo la literatura visibiliza los síntomas irresolubles de la modernidad. Por ejemplo, en *Germinal* no se resuelve la huelga obrera, pero queda la posibilidad de una emancipación

posterior. En mi opinión, tiene mayor potencial subversivo imaginar una huelga “por venir”, una huelga infinita, que la resolución histórica del conflicto. Zola prueba que el conflicto social es abierto e inacabado y, por extensión, que los conflictos sociales no son neutrales. La operación literaria desneutraliza el conflicto que la historiografía tiende a neutralizar. Por ello, la lectura cinematográfica no puede ser pensada como un régimen mimético ni como una política de la representación, ya que lo que intenta mostrar es cómo la realidad objetiva y su objetivación literaria son montajes.

La modernidad expuesta por Zola es una modernidad en la que no existe posibilidad total de emancipación, razón por la cual fue interpretada por algunos críticos como una “mirada conservadora”; sin embargo, al exponer las fisuras del orden social, también quedan expuestas las posibilidades de liberación. Como un buen médico literario, Zola sabe que el inicio para un buen remedio es un buen diagnóstico. Eso no supone que Zola no sea un hombre de su tiempo; de hecho, su apelación a la salvación vía moral es el remedio decimonónico por excelencia: para los lectores decimonónicos, Zola fue un liberal que atentó las buenas costumbres; para algunos lectores contemporáneos, Zola es un moralista. Pero cuando se ingresa a la lectura cuidadosa, detallada y “cinematográfica”, pueden encontrarse indicios para una crítica a la modernidad. Desde el paradigma biopolítico, la modernidad es modo de exclusión permanente. En las novelas de Zola, la configuración fisiológica de los espacios como órganos, el funcionamiento maquínico y la idea de progreso requieren necesariamente de un excluido para completar sus funciones fisiológicas (en el caso de los órganos), sus funciones productivas (en el caso de las máquinas) y sus funciones evolutivas (en el caso del progreso). Las novelas de Zola permiten pensar las lógicas biopolíticas de la modernidad en tanto que son lógicas de exclusión basadas en sistemas que desechan a los mismos sujetos que los producen: el centro comercial, la mina, el mercado, las vías

ferroviarias, etcétera. La modernidad de Zola es una descripción de la destrucción paulatina de la degeneración.

En efecto, la metáfora degenerativa explicita cómo la modernidad (la cultura) implica un modo de destrucción. En la metáfora degenerativa están contenidos dos niveles de destrucción: la destrucción originaria de la vida y el potencial destructivo de la propia cultura. En el primer nivel, la destrucción queda velada por la idea de progreso. La civilización decimonónica evita ver la muerte; evade observar que, tras el avance científico, las ruinas del progreso se acumulan. Las grandes remodelaciones haussmanianas son reorganizaciones del poder político de la burguesía y exclusiones del proletariado a la periferia. Mientras la burguesía triunfa, la salud del obrero se merma. El modelo de pensamiento evolucionista del siglo XIX es rechazado por Émile Zola.

El segundo nivel se evidencia por medio de la degeneración cultural, la cual pone en entredicho el nivel evolutivo de la ciencia y de la cultura. A más cultura, mayor pobreza, exclusión y violencia viven las clases marginales. A mayores desarrollos científicos, le sobreviene el sometimiento del hombre a la máquina, la reducción del obrero a bestia. Narrativamente, la obra de Zola se anticipó a lo que décadas más tarde probarían conceptualmente Theodor Adorno y Max Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944).

La metáfora degenerativa equilibra epistémicamente la dimensión estética y la dimensión discursiva; postula las teorías biológicas del cuerpo enfermo como extensión de la decadencia del Imperio; articula la relación entre lugares de la Francia decimonónica (los jardines, el mercado, el almacén comercial, las minas, las vías ferroviarias) y los órganos del cuerpo humano (pulmones, estómago, aparato excretor, sistema circulatorio, sistema óseo). En definitiva, la metáfora degenerativa pretende explicar científica y literariamente la moral

de una época, las enfermedades sociales y las transformaciones políticas: patologías del poder político, resultado del capitalismo mordaz, que repercutieron en la salud de los personajes que habitan la Francia literaria.

En sintonía con lo anterior, las principales implicaciones de esta investigación están concentradas en tres niveles: crítico-metodológico, literario y político. Respecto del nivel crítico-metodológico, la investigación sistematizó la relación de los lugares con los órganos de acuerdo con sus funciones fisiológicas y sus implicaciones sociales. De tal manera que la lectura cinematográfica posibilitó el análisis de las novelas como elementos relacionados entre sí a modo cartográfico. En consecuencia, el aporte epistemológico de esta operación crítica fue poner en primera instancia los métodos de composición (los modos de producción estética) con los contenidos de significación (la cartografía). Precisamente, el análisis del material —supuestamente periférico a las novelas, como los mapas de la ciudad y el árbol genealógico que utilizó Zola para diseñar su entramado novelístico— es entendido como el fundamento de una estética literaria y, al mismo tiempo, un recurso retórico y estilístico para la construcción de personajes literarios. El estudio del carácter textual de los mapas y del árbol genealógico permitieron analizar las mediaciones históricas, ideológicas y narratológicas entre la realidad y la ficción, con el objetivo de establecer al naturalismo como un proyecto literario con profundas implicaciones políticas y literarias.

Un caso relevante de estas aportaciones crítico-metodológicas son los análisis de los fenómenos metaficcionales como dispositivos estéticos. Los fenómenos metaficcionales — la fisiología, el árbol y los mapas— se convierten en dispositivos estéticos. La clave de esta operación está en el artefacto literario, el cual construye un binomio entre la técnica de configuración literaria y la composición de los espacios como órganos: técnica/organismo. Por un lado, la fisiología es un artefacto literario que explica científicamente la moral de una

época. Por otro lado, el árbol genealógico y los mapas son sistemas que explicitan la relación entre la herencia y los lugares, entre lo orgánico y lo maquínico, entre la organización biológica de los cuerpos y la organización social. De modo que el artefacto tiene una significación social en la medida que traduce al campo social formas y saberes de difícil acceso a la población: como la cartografía o la fisiología. Con estas operaciones, Zola muestra que tanto las ciudades como los órganos son resultado de una interacción humana y no al revés: que la naturaleza ha producido la cultura.

Respecto del nivel literario, el principal aporte de esta investigación es el análisis exhaustivo de cinco espacios literarios como órganos de un cuerpo más amplio: los jardines, el mercado, el almacén comercial, las minas y las vías ferroviarias. Cada uno de estos espacios comprende una novela analizada y, a su vez, una unidad entre ellas: un cuerpo fragmentado. Igualmente, como estos órganos cumplen una función inmanente y forman parte del desarrollo total del cuerpo novelístico, las funciones fisiológicas fueron estudiadas como efectos de procesos sociales y políticos. Esta aproximación resulta relevante, ya que, aunque existen varios críticos que han mostrado el vínculo entre los espacios y los órganos en las novelas de Zola, no explicitan ni ahondan en las implicaciones políticas y epistemológicas que supone tal relación. Por el contrario, esta investigación destaca la importancia literaria de los espacios como los ambientes que permiten visibilizar a sujetos subalternos con su propia lógica social. En lenguaje cinematográfico, la lectura que propongo sobre la obra de Zola permite detallar la realidad de la Francia decimonónica desde los macroespacios (*zoom out*) y desde las fisuras de los microespacios (*zoom in*), la interacción entre lugares e instintos, entre espacios y enfermedad, entre ambientes y cargas hereditarias. Un ejemplo de lo anterior lo podemos encontrar en la novela *Germinal*. A partir de la descripción de la mina (el *Voreux*) es posible observar con detenimiento (*zoom*) los

problemas y la miseria de los trabajadores. Más a fondo (*zoom in*), podrán observarse los instintos y temperamentos de los personajes en relación con otros, las enfermedades que los aquejan, las taras hereditarias. No obstante, un alejamiento de la escena de las minas (*zoom out*) resultará necesario para comprender que el primer crimen descrito en la novela activa un problema político del Segundo Imperio: la decadencia moral de los miembros del gobierno.

Por último, el nivel político está concentrado en dos dimensiones: (1) el tipo de sujetos que aparecen significados en la obra. (2) Las operaciones críticas que realiza Zola a su propia época, particularmente, su posición política como autor y su crítica al discurso científico.

La primera dimensión,

La segunda dimensión, XXXX, cabe recordar que Zola utilizó su posición como novelista para intervenir en el caso Dreyfus. En este sentido, Zola fue uno de los primeros intelectuales públicos, cuyo prestigio literario y popularidad, fueron elementos clave para que él pudiera incidir en la opinión pública. No obstante, es este uno de los puntos que actualmente se asocian con facilidad al apellido Zola y existen numerosas investigaciones al respecto. Es más, actualmente Zola pareciera ser más importante y reconocido como intelectual público que como novelista. Contra este modo automático de politizar la figura pública del autor, sostengo que la relevancia de la obra son las operaciones políticas que Zola realiza dentro de la propia novela: la descripción de las contradicciones del progreso. Un ejemplo de esto es la construcción de vías ferroviarias que deben unir a una nación y que, no obstante, segregan a los pueblos periféricos de la ciudad. La construcción de trenes con el objetivo de generar un progreso técnico. Trenes que, al final, terminan por descarrilarse, probando así que el progreso no tiene rumbo. Una modernidad accidentada.

La politicidad de la literatura de Zola se encuentra también en las desviaciones discursivas introducidas, por medio del uso literario del discurso médico a la crítica al progreso y a la modernidad. Un ejemplo de lo anterior es la metáfora de la sangre como una política de clase. En las novelas *Nana* y *La Bête humaine* es posible encontrar personajes aristócratas cuya sangre no estará manchada por la tara hereditaria, sino por sus acciones morales. En cambio, las clases bajas están marcadas por la herencia. La sangre no es democrática. La sangre sigue siendo un lugar del cuerpo aristocrático, una continuación de la nobleza de sangre del Antiguo Régimen. Aunque Zola presenta esta diferencia, la lectura cinematográfica nos permite observar que su crítica radica en el cuestionamiento a la idea del progreso, puesto que la degeneración está en todas las clases sociales, desde el emperador hasta el último de los mineros.

Finalmente, esta investigación y su correspondiente instrumentación metodológica no se agota en el análisis de la obra de Zola ni de la novela naturalista. Es más, la lectura cinematográfica tiene líneas proyectivas para la literatura de otras regiones y de otras temporalidades, como la literatura contemporánea. La lectura cinematográfica es un método de interpretación que sirve para estudiar los procesos de composición narrativa y los saberes que articulan la creación literaria. En el caso de Zola, la lectura cinematográfica encuentra que la fisiología le permitió al autor construir un método de trabajo que concluyó en una corriente literaria como fue el naturalismo. Además, la aplicación del método de lectura cinematográfica al estudio metaforológico permitió rastrear las metáforas que condensaban una época y el impacto en distintos campos como la literatura, la pintura, la filosofía, etcétera. Nuevamente, este análisis puede implementarse en la novela francesa decimonónica, incluso podría implementarse en obras literarias con las cuales exista una distancia histórica, ya que una de las características fundamentales de la metaforología es medir la frecuencia de los

términos para no pasar como *metáfora absoluta* un concepto menor. De igual forma, la distancia histórica resulta conveniente para, como crítico literario, no postular un concepto propio como *metáfora absoluta*.

Por último, la lectura cinematográfica tiene límites. Los límites impuestos por la propia cámara, por la proyección o el tiempo de “rodaje”. Por esta razón, más que un límite metodológico es una apertura para seguir elaborando nuevas imágenes, tanto de la obra de Zola como de otros autores naturalistas. En la *Assommoir*, las fábricas son la metáfora del corazón de Francia, el órgano que “bombea” la sangre obrera para mantener con vida el cuerpo imperial. Un corazón-máquina que produce cuerpos-máquina con necesidades materiales propias de una máquina: “engrasarse” con alcohol. Como lo comentó el abstemio Émile Zola: “el vino es necesario al obrero”; sin embargo, el verdadero peligro de “engrasarse con alcohol” es el olvido del trabajo, la ruptura de la cadena de producción, el parasitismo aristócrata. Lo supo Hegel, lo supo Marx y lo corroboraron los higienistas defensores del Imperio: sin trabajo no hay nación y por el trabajo se degeneró el Imperio.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULHON, Maurice. *El círculo burgués*. Trad. Margarita Polo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- ALMARRAZ Arroyo, Antonio. “Topografía literaria: Madrid, Lisboa y Barcelona en la novela decimonónica”, *Revista de Filología Románica*, no. IX, 2015, pp. 115-132.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_RFRM.2015.48182
- ÁLVAREZ Mora, Alfonso. “La literatura como marco de reflexión urbana. A propósito de tres obras del siglo XIX: « La taberna » y « El paraíso de las damas » de Émile Zola, y « Grandeza y decadencia de César Biroteau » de Honoré de Balzac”. *Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*. no. 11, 2008, pp.275-282.
- ANFRAY, Clélia. “La Faute (originelle) de l’abbé Mouret. Approche mythocritique du roman”, *Cahiers Naturalistes*, no. 79, 2005, pp. 45-58.
- BALZAC, Honoré. *La Comédie humaine. Ouvres complètes*. Tomo v. París: Michel Lévy Frères, éditeurs, 1869.
- _____. *La physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal*. París: Charpentier, Libraire-éditeur, 1838.
- BARBOSA Santolin, Cezar “Historia da obesidades: ‘O ventre de Paris’ (1873), de Zola”. *Educación Física y Ciencia*. vol. XXII, núm. 1, 2020, pp. 1-10.
- BAREL-MOISAN, Claire. “Du Magasin à La Science illustrée. Hybridation du roman vernien dans l’écosystème de la revue”. *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIXe siècle au steampunk*. De François-Emmanuel Boucher y Maxime Prevost (ed.), Québec: Presse de L’Université Laval, 2019, pp. 37-54.
- BENJAMIN, Walter. *El capitalismo como religión seguido de Fragmento teológico-político*. Madrid: La Llama, 2014.
- _____. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- _____. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda e Isidro Herrera. España: Akal, 2005.
- _____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Ítaca, 2008.

- BERGES, Martine. *En son jardin. Une ethnologie du fleurissement*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2011.
- BERNARD, Claude. *El método experimental y otras páginas filosóficas*. México: Colofón, 1994.
- _____. *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine*, 2 vols., Paris : G. Baillière. 1855-1856.
- _____. *Morceaux choisis*. Paris: Gallimard, 1938.
- BIRCH, Edmund. *Fictions of the press in nineteenth-century france*. Inglaterra: Palgrave studies in modern european literature, 2018.
- BLUMENBACH, Johann. *De generis humani varietate natwa*. Gottingae, 1795.
- BLUMENBERG, Hans. *Conceptos en historias*. Traductor César G. Cantón y Daniel Innerarity. Madrid: Editorial Síntesis, 2010.
- _____. *Paradigmas para una metaforología*. Traductor Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003.
- BOËNS-BOISSAU, H. y J.B. Tircher. *Traité pratique des maladies, des accidents et des difformités des houilleurs*. Bruselas: Tircher, imprimeur-libraire, 1862.
- BOISSIERE, Prudence. *Dictionnaire analogique de la Langue Française : répertoire complet des mots par les idées et les idées par les mots*. Paris: Larousse et Boyer, Libraires Éditeurs, 1862.
- BOISTE, Pierre-Claude-Victor. *Dictionnaire Universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie, extrait comparatif, concordance, critique et supplément de tous les dictionnaires français ; Manuel encyclopédique de grammaire, d'ortographe, de vieux langage et de néologie*. Paris: Firmin Didot Frères, imprimeurs de l'Institut/Pierre-Joseph Rey, Libraire, 1851.
- BONET, Laureano. "Introducción" en Émile Zola. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. México: Taurus, 2003.
- BRANCHET, Auguste *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Bibliothèque d'éducation, 1880.

- BRILLAT-Savarin, Jean Anthelme. *Fisiología del gusto*. Barcelona: Editorial Óptima, 2001.
- Maza, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary 1750-1850*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.
- BUFFON, Georges. *Histoire naturelle. Generale et particuliere avec la description du cabinet du Roy*. Tomo XIV. París: L'Imprimerie Royale, 1766.
- CABANIS, Georges. *Rapports du physique et du moral de l'homme*. París: L'Imprimerie de Crapelet, 1802.
- CALATRAVA, Juan. "Jardines de Émile Zola". *Jardín y paisaje, miradas cruzadas*. De Juan Calatrava y José Tito (ed.). Madrid: Abada editores, 2011, pp 87-115.
- CAMPILLO, Neus. *Razón y utopía en la sociedad industrial: un estudio sobre Saint-Simon*. Valencia: Universidad de Valencia, 1992.
- CANGUILHEM, Georges. "Epistemology of Physiology". *A vital rationalist. Selected writings from Georges Canguilhem*. De Francois Delaporte (ed.). Trad. al inglés Arthur Goldhammer. Nueva York: Zone Books, 1994, pp. 90-128.
- _____. *Escritos sobre la medicina*. Traductor Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.
- _____. *Estudios de historia y de filosofía de las ciencias*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009.
- _____. *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*. París: Librairie philosophique J. Vrin, 2000.
- _____. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- CAPONI, Sandra. "Para una genealogía de la anormalidad : la teoría de la degeneración de Morel", *Scientale Studia*, vol. 7, no. 3, 2019, pp. 425-445. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662009000300004>.
- CASCO, Juan. "Las topografías médicas: revisión y cronología", *Asclepio*, vol. 53, no. 1, 2001, pp. 213-244. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2001.v53.i1.178>
- CÓNDOR, María, "Jardines, paraísos en la tierra", *Descubrir el arte*, n. 174, 2013, pp. 26-57.
- CORBIN, Alain. *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVII y XIX*. Trad. Carlota Vallée Lazo. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CUEILLE, Sophie. "La campagne à portée de jardin. L'apport des sociétés horticoles au XIXe siècle". *Revue histoire urbaine*. no.8, 2003, pp. 129-140.

- D'ORBIGNY, Charles. *Dictionnaire universel d'histoire naturelle: Zoologie*. Tomo II. París: Elibron Classics, 2001.
- DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- DAUDET, Alphonse. *L'Immortel*. París: Alphonse Lemerre, éditeur, 1890.
- DE LA METTRIE, Julien Offray. *El hombre máquina*. Madrid: Alhambra, 1987.
- DE LA VELEYE, É. *Le socialismo contemporain*. Bruselas: Librairie Européenne C. Muquardt, 1881.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- DEOTTE, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Trad. Francisca Salas Aguayo. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.
- DESCARTES, René. *Discurso del método*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Gredos, 2011.
- Dictionnaire de l'académie française. Huitième édition*. Tome Premier. París: Librairie Hachette, 1932.
- Dictionnaire des littératures de langue française XIX siècle*. París: Encyclopédie Universalis, 1998.
- DORMOY, É. *Topographie souterraine de bassin houiller de Valenciennes*. París: Imprimerie Impériale, 1867.
- DUQUESNE, Jacques. "Préface" en Émile Zola. *Germinal*. París: Fasquelle, 1983.
- DUSTING, Elizabeth. *L'imaginaire Alimentaire dans les Romans de Zola: Une Analyse de L'Assommoir et de La Curee*. Tesis de maestría. University of British Columbia, Vancouver, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI editores, 2020.
- Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. Nueva York: Garland Publishing, vol. 11, 1977, pp. 41-42.
- FERNÁNDEZ Lladó, María Dolores. "Introducción" en E. y J. De Concourt, *Germinie Lacerteux*. España: Cátedra, 1990.
- FERNÁNDEZ Riquelme, Sergio. "Sobre los orígenes de la Democracia social: Henri de Saint-Simon y Louis Blanc. Corporativismo y política social en el siglo XIX". *Anales de Historia Contemporánea*. no. 25, 2009, pp. 389-406.

- FEVAL, Paul. *Maman Léo. Les habits noirs*. Ebook, 2006.
<https://www.gutenberg.org/ebooks/19919>
- FODÉRE, François-Emmanuel. *Las leyes ilustradas por las ciencias físicas o tratado de Medicina Legal y de Higiene pública*. Madrid: Imprenta Real, 1802.
- _____. *Traité de Médecine légale et d'hygiène publique ou de police de santé : adapté aux codes de l'Empire française et aux connaissances actuelles*. Tomo I. París: L'imprimerie de Mame, 1813.
- FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica*. Trad. Francisca Perujo. Buenos Aires : Siglo XXI editores, 2004.
- _____. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI, 2007.
- _____. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FRAGO Clols, L. y S. Martínez-Rigol. “Las utopías urbanas del siglo XIX, herencias y carencias: la carencia social frente la herencia técnica”. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Universidad de Barcelona, 2016, pp. 1-13.
- FREGIER, Honoré. *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de la rendre meilleurs*. Tomo I. París: J.-B. Baillière, 1840.
- GABORIAU, Émile. *L'affaire Lerouge*. Epublibre 2021. Texto en línea disponible en <https://www.gutenberg.org/ebooks/15579>
- GARCÍA Cotarelo, Ramón. “Los precusores de la Teoría socialista: Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen”. *Teoría política del socialismo*. De José Félix Tezanos (ed.). Madrid: Ed. Sistema, 1993, pp. 27-44.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. España: Taurus, 1989.
- GIRAUD, Victor. *Essai sur Taine, son œuvre et son influence*. París: Librairie Hachette et Cie., 1902.
- GOBINEAU, Joseph Arthur. *Escritos políticos*. Trad. Rodolfo Mattarollo Benasso. México: Editorial Extemporáneos, 1973.
- GONCOURT, E. y J. *Germinie Lacerteux*. Trad. María Dolores Fernández Lladó. Madrid:

- Cátedra, 1990.
- GOT, Olivier. *Les jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*. París: L'Harmattan, 2002.
- GUERIN, Jules. *Mémoire sur les déviations simulées de la colonne vertébrale, et les moyens de les distinguer des déviations pathologiques*. París: Au Bureau de la Gazette médicale, 1838.
- HAUSSMANN, Georges-Eugène. *Mémoires du Baron Haussmann III. Grandes travaux de Paris*. París: Victor-Havard, 1893.
- HOBBS, Thomas. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Trad. Manuel Sánchez Sarto. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- HUART, Louis. *Fisiología del flâneur*. Trad. Delfín Gómez Marcos. España: Gallo Nero, 2018.
- HUGO, Victor. *Les Misérables*. París: Le livre de Poche, 1985.
- HUMBERT, F. y N. Jacquier. *Traité des difformités du système osseux ou de l'emploi des moyens mécaniques et gymnastiques dans le traitement de ces maladies*. Tomo II. París: J.B. Bailliére, 1838.
- JAMESON, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- KACZMAREK, Anna. « Le huis clos zolien. La conception et la signification de l'espace dans le cycle des Rougon-Macquart d'Émile Zola », *Études Romanes de Brno*, no. 32, 2011, pp. 27-38.
- KALIFA, Dominique. *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*. Trad. Álvaro Rodríguez Luévano. Ciudad de México: Instituto Mora, 2018.
- KOLNEY, Fernand. *Le salon de Madame Truphot: mœurs littéraires*. Ebook, 2016. <https://www.gutenberg.org/ebooks/51876>
- KOSELLECK, Reinhart. *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Trad. Luis Fernández Torres. Barcelona: Editorial Trotta, 2012.
- LA METHERIE, Jean-Claude de. *Considerations sur les êtres organisés : de la perfectibilité et de la dégénérescence êtres organisés*. París: Courcier, 1806.
- LACHAISE, Claude. *Topographie médicale de París ou Examen général des causes qui*

- peuvent avoir une influence marquée sur la santé des habitans de cette ville, le caractère de leurs maladies, et le choix des précautions hygiéniques qui leur sont applicables.* París, J.-B. Baillière, 1822.
- LEDOUX, Claude-Nicolas. *De l'Architecture considérée sous la rapport de l'Art, des mœurs et de la législation.* París: L'Imprimerie de H. L. Perronneau, 1804.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio.* Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LEGENDRE, Pierre. *El inestimable objeto de la transmisión.* Traductora Isabel Vericat Núñez. Madrid: Siglo XXI editores, 1996.
- LEROUX, Gaston. *Le Fantôme de l'Opéra.* Epublibre 2020. Texto en línea disponible en <https://www.gutenberg.org/ebooks/62215>
- _____. *Le mystère de la chambre jaune.* Epublibre 2004. Texto en línea disponible en <https://www.gutenberg.org/ebooks/13765>
- LEROY-BEAULIEU, Paul. *La question ouvrière au XIX siècle.* París: G. Charpentier, 1881.
- LITRE, Émile. *Dictionnaire de la langue française.* Tomo II. París : Librairie Hachette et C^{ie}., 1874.
- LLUÍS Barona, Josep. *Historia de la ciencia y de la técnica. La fisiología: origen histórico de una ciencia experimental.* Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- LOCKE, John. *Segundo tratado sobre el gobierno.* Trad. Pablo López Álvarez. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- LOMBROSO, César. *El delito. Sus causas y remedios.* México: INACIPE, 2018.
- LÓPEZ Beltrán, Carlos. "In the Cradle of Heredity; French Physicians and *L'Hérédité naturelle* in the Early 19th Century". *Journal of the History of Biology.* no. 37, 2004, pp. 39-72.
- LÓPEZ César, Isaac. *Exposiciones Universales. Una historia de las estructuras.* Trad. Rebecca S. Ramanathan. UE: Bureau International des Expositions, 2017.
- LÓPEZ Cruz, Paula "La fábula de Menenio Agripa (liv., ii, 32-33)". *Nova tellus.* Vol. 29, no. 2, 2011, pp. 117-128.
- LUCAS, Prosper. *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux.* París: J.B. Baillière, 1847.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica.* México: Ediciones Era, 1966.

- MARCHAND, Bernard. *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes choisis*. Paris: G. Jeannot, 1886.
- MCWILLIAM, Neil; MENEUX, Catherine; RAMOS, Julie (dir.) *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Publication de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014.
- MEDINA-De la Garza, Carlos E. y Martina-Christine Koschwitz. "Johann Peter Frank y la medicina social". *Medicina Universitaria*. vol.13, no. 52, 2011, pp. 163-168
- MENAGE, Giles. *Dictionnaire etymologique de la Langue Française*. Paris: Briasson, 1750.
- MÉNARD, Sophie "L'Empire de la cuisine chez Zola: ethnocritique de *La Conquête de Plassans*". *La Cuisine de l'Ouvre au XIX^e Siècle. Regards d'Artistes et d'Écrivains*. De Éléonore Reverzy y Bertrand Marquer (dir.). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 145-156.
- MEUDEC, Juliette. "Parcs et jardins du 19^e siècle en Indre-et-Loire: du « parc agricole » au « jardin de style »". *Colloque l'Esprit des jardins: entre tradition et création*. Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2008, pp. 6-19.
- MEYRAT-VOL, Claire. *L'imaginaire végétal dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola le régime nocturne*. Tesis doctoral. Universidad de Lille, Lille, 1997.
- MITTERAND, Henri. "Une archéologie mentale: *Le Roman expérimental* et *La Fortune des Rougon*". *Le Discours du roman*. De Henri Mitterand (ed.) Paris: Presses Universitaires de France, 1980, pp. 164-185.
- MOREL, Benedict A. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*. Paris: Baillière, 1857.
- OLLIER, L. *Traité expérimental et clinique de la régénération des os et la production artificielle du tissu osseux*. Tomo II. Paris : Victor Masson et Fils., 1867.
- OZOUF, Mona. "Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux". *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. vol. 21, no. 6, 1966, pp. 1273-1304.
- PARE, Ambroise. *Cinq livres de chirurgie*. Paris: André Wechel avec privilege du Roy, 1572.
- PAUCELLE, Jean-Louis. "Saint-Simon, aux origines de la pensée de Henri Fayol". *Enterprises et Histoire*. no. 34, 2003, pp. 68-83. DOI : 10.3917/eh.034.0069

- PERCHERON, Bénédicte. “Devenir monstre: notions et enjeux de la métamorphose pathologique dans les sciences du vivant et la littérature”, *Les métamorphoses, entre fiction et notion. Littérature et sciences (xvie-xxie siècles)*. Juliette Azoulai; Azélie Fayolle; Gisèle Séginger. Paris: Savoirs en texte, 2019.
- _____. “Le corps dégénéré: des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle”. *Arts et Savoirs*, no. 13, 2016, pp. 1-14.
<https://doi.org/10.4000/aes.935>
- PEREZ Tamayo, Ruy. *El concepto de enfermedad*. México: El Colegio Nacional, 2020.
- PICON, Antoine “The brain and the belly: On the destiny of two urban metaphors”. *Log*. no. 34, 2015, pp. 75-77.
- PIKETTY, Thomas. *Capital in the twenty-first century*. Cambridge/Londres: Harvard UP, 2014.
- PÍO Martínez, Juan. “Higiene y hegemonía en el siglo XIX. Ideas sobre alimentación en Europa, México y Guadalajara”. *Espiral*. vol. VII, no. 23, 2002, pp. 157-177.
- POPPER, Karl. *La responsabilidad de vivir*. Trad. Concha Roldán. España: Altaya, 1999.
- PRADO, Javier, “Du mythe à l’archéologie mythique”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, no. 7, 1995, pp. 129-155.
- PRÉVOST, Marcel. *Les Demi-Vierges*. Ebook, 2004.
<https://www.gutenberg.org/ebooks/11747>
- PUJOL, Alexis. « Essai sur les maladies héréditaires » en F.-G. Boisseau (ed.) *Ouvres de médecine pratique de Alexis Pujol*. Tomo II. Paris: Baillière, 1790.
- ROCHA, Everardo; Marina De Castro Frid y William Corbo. “Negocios y magia: Émile Zola, *El paraíso de las damas* y el consumo moderno”. *Dossier*. vol. 11, no. 32, 2014, pp. 51-71.
- ROQUEFORT-Flaméricourt, Jean-Baptiste-Bonaventure. *Dictionnaire étymologique de la langue française ou les mots sont classés par familles*. Paris: Imprimerie de Mecourchant, 1829.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Barcelona: Alfaguara, 1979.
- _____. *El Contrato Social*. España: EDAF, 2000.
- ROUX, Wilhelm. *La lutte des parties dans l’organisme*. Traducción al francés Laure Cohard,

- Sonia Danizet-Bechet, Anne-Laure Pasco-Saligny y Cyrille Thébault. París: Éditions matériologiques, 2012.
- SÁNCHEZ Luque, María Custodia. “Inserción del concepto de mito en las descripciones del invernadero del hôtel Saccard en *La Curée* de Émile Zola”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. vol. 32, no.2, 2017, pp. 301-313. <http://dx.doi.org/10.5209/THEL.55062>
- _____. *Los jardines pintados” de Émile Zola, lugares de encuentro entre literatura y arte*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.
- SANTOS, José. “Réalité et imaginaire des parc et des jardins dans la deuxième moitié du XIX^e siècle”. *Nineteenth-Century French Studies*. vol. 31, no. 3&4, 2003, pp. 278-296. Doi: 10.1353/ncf.2003.0031
- SCARPA, Marie. “Retour ethnocritique sur les modalités du ventre dans *Le Ventre de Paris* ” *La Cuisine de l’Ouvre au xix^e Siècle. Regards d’Artistes et d’Écrivains*. De Éléonore Reverzy y Bertrand Marquer (dir.). Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, pp. 203-215.
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Barcelona: Alianza, 1997.
- SERRANO Sáseta, Rafael. “La arquitectura del comercio y del consumo en la historia y en la ciudad contemporánea”. *4^a Jornadas Internacionales sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo*. Universidad de Valencia, 2011, pp. 1-22.
- SIMONIN, Louis Laurent. *La vie souterraine ou les mines et les mineurs*. París: Librairie de L. Hachette et G, 1867.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. París : Librairie de Charles Gosselin, 1843.
- TAINE, Hippolyte. *Historia de la literatura inglesa. Tomo I*. Madrid: La España Moderna, 1900.
- TONARD, Jean-François. *Thématique et symbolique de l’espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d’Émile Zola*. Bern: Peter Lang, 1994.
- VALLEJO, Mauro Sebastián. “Paradojas y éxitos de una empresa imposible. Análisis de *Traité philosophique et physiologique de l’hérédité naturelle (1847-1850)* de Prosper Lucas”. *Anuario de Investigaciones*. vol. XVI, 2009, pp. 207-215.

- _____. *Teorías hereditarias del siglo XIX y el problema de la transmisión intergeneracional. Psicoanálisis y Biopolítica*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 2011.
- _____. “Enfermedades hereditarias y enfermedades de familia según Prosper Lucas (1847-1850)”, *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XVI Jornadas de Investigación, Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires, 2009, pp. 453-455.
- VAN BUUREN, Maarten, « *Les Rougon-Macquart* » d'Émile Zola. *De la métaphore au mythe*, París: Corti, 1986.
- VELOSO Santamaría, Isabel. “Grandes espacios zolianos”. *Revista complutense de estudios franceses*. no. 3, 1993, pp. 245-259.
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- VERNE, Jules. *Le Village aérien*. París : Librairie Hachette, 1918.
- VERRET, Arnaud. *Les traces de tératologie végétale dans trois romans du cycle des Rougon-Macquart*. Angers: Presses universitaires de Rennes, 2015.
- VIREY, Julien-Joseph. *Nuevo diccionario de Historia Natural*. Madrid: Imprenta de Antonio Martínez, 1821.
- WAGNER, Charles. *La Vie Simple*. París : Librairie Armand Colin, 1908.
- WALDRON, Philip. “Deprivation and excess in the novels on Emile Zola”. *Food, Power and Community: Essays in the History of Food and Drink*. De Robert Dare (ed.), South Australia: Wakefield Press, 1999, pp. 114-125.
- WEBER, E. *Francia, fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate, 1989.
- ZÉVAÈS, Alexandre. *Emile Zola*. Trad. Luis Enrique Délano. México: Grijalbo, 1958.
- Zola, Émile. *Au Bonheur des dames*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Ediciones península, 2002.
- _____. *Germinal*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *L'Assommoir*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *La Bête humaine*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *La Fortune des Rougon*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.

- _____. *Le Docteur Pascal*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *Le Ventre de Paris*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *Nana*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.
- _____. *Notes et extraits divers*. [Documentos preparatorios para *Germinal*] Biblioteca Nacional de Francia, Nouv. Acq 10308.
- _____. *Notes et extraits divers*. [Documentos sobre el árbol genealógico] Biblioteca Nacional de Francia, Nouv. Acq 10274.
- _____. *Une page d'amour*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1906.