

NARCISISMO, «OFELISMO» Y COSIFICACIÓN DE LA MUJER EN FORTUNATA Y JACINTA Y NANA

Rosa Delia González Santana

«¿Ignoras que no hay nada más digno de ser contemplado por el hombre que su propio rostro?»

APULEYO.

«Ningún espejo es inocente ante una mujer. Éste pone el cuerpo en espectáculo y no precisamente para aquella que se cree», nos advierte Corinne Chaponnière en su obra *Le mystère féminin*¹; y también resulta evidente que utilizado por pintores y escritores es un instrumento fascinante y poderoso.

Los espejos, las ventanas, las imágenes reflejadas en cristales, y superficies acuosas nos remiten a muchas obras de arte y cómo no, también a algunos mitos.

En las dos novelas que vamos a estudiar a continuación, encontramos dos mujeres que se miran al espejo. En este caso como en otros tantos el espejo no sólo sirve para que se mire a sí mismo quien se refleja en él, sino también para que los que estamos detrás del personaje, podamos ver lo que ocurre desde múltiples perspectivas; ellos serán el escenario en el que se desarrollarán los cambios, las metamorfosis de los principales personajes femeninos en las dos novelas que trataremos aquí; a través de ellos descubriremos cómo se producen los fenómenos del narcisismo y «ofelismo»², provocados y asumidos por Nana y Fortunata; y por otro lado, la cosificación que sus amantes quieren ejercer sobre ellas.

Nana y Fortunata recogen en su gesto coqueto y sencillo toda una tradición mitológica, pictórica y literaria de siglos atrás.

Nana, la *grisette* parisina es la sombra, tal vez tan sólo un eco de todas las mujeres que han desfilado ante un boudoir, como las que fueron pintadas por Frédéric Schall, *Encantos multiplicados*, (siglo XVIII); Octave

¹ CHAPONNIÈRE, Corinne, *Le mystère féminin*. (Ou vingt siècles de déni de sens). Olivier Orban, Paris, 1989, pág. 123.

² Neologismo utilizado por Julien EYMARD como equivalente del narcisismo masculino en *Ophélie ou le narcissisme au féminin*. *Thèmes et mythes*, n.º 14. Lettres modernes, Minard, Paris, 1977.

Tassaert, *Ante el espejo* (1830); Frédéric Bouchot, *Diableries* (Litografía de 1830); por Charles Traviès, *Un padre de familia* (1830); Auguste Lamy, *En el tocador* (1850); Edouard Manet, *Mujer con espejo* (1852) y *Mujer ante espejo* (1876); Antoine Wiertz, *El espejo del Diablo* (1856); Paul Cézanne, *En el tocador* (1875-1877); Edgar Degas con su monotipia *Intimidación* (1877-80)...En todos estos cuadros la mujer recrea su belleza ante sí misma, bien únicamente su rostro, o todo su cuerpo, como hace Nana en muchas escenas de la novela, como una Venus calipigica³, casi danzando frente a sí misma hasta examinar cada pliegue de su piel y embriagarse de complacencia y satisfacción ante su doble.

Fortunata, sin embargo sólo se mira una vez en un espejo, en el que sólo puede ver su rostro, trayéndonos a la memoria otra Venus, la de Velázquez, imagen serena de una belleza que casi hay que adivinar.

La imagen reflejada, o el espejo por sí mismo, sirve aquí de pretexto para traernos un monólogo, una historia compartida. Ellas representan otras muchas mujeres de su misma condición, con idénticos gestos cotidianos: la vanidad, la ociosidad, la vaciedad, todos ellos meticulosamente aprendidos durante generaciones hasta formar parte inherente de la propia esencia femenina, hecho que fue destacado por los hermanos Goncourt, en *L'Art du XVIII^e siècle*: «...tout le savoir que les miroirs du siècle dernier ont appris à la femme, de la mimique, de la grâce⁴».

El naturalismo y el realismo recurrían con frecuencia a las descripciones detalladas, hasta conseguir el retrato perfecto, la fotografía narrada, así lo advierte Mariano Baquero Goyanes, en *La novela naturalista española*⁵: «Es precisamente la pretensión fotográfica la que da superfluidad a tantas descripciones naturalistas. Sucede entonces que la descripción pierde funcionalidad, deja de estar, en ocasiones, al servicio de la novela para casi desgajarse de ella y vivir por su cuenta. (...) La técnica del cuadro es típicamente costumbrista y, aplicada a grandes dosis a la novela, es casi seguro que tiende a desnovelizarla.»

No podemos negar que algunas escenas de *Nana* parecen inspiradas en cuadros que fueron realizados con anterioridad a la novela, (con lo que indirectamente admitimos que muchos cuadros son verdaderos lienzos novelados, a través de los cuales el espectador descubre en las formas un diálogo, una historia).

La obsesión de Emile Zola por la imagen es un tema que ya ha sido estudiado por varios investigadores, ello unido a su afición por la fotografía, parece dejar bien patente la importancia que el autor de *Nana* concedía a la imagen, a la descripción del cuadro perfecto donde ningún elemento necesario debe estar ausente⁶.

³ Copia romana del f. del s. I a. C. (Museo Arqueológico de Nápoles).

⁴ GONCOURT, E. y J., *L'Art du XVIII^e siècle*, éd. Hermann, Paris, 1967, pág. 66.

⁵ BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española*, Universidad de Murcia, 1986, pág. 143.

⁶ WALKER, Phillip, «The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction», en *Yale French Studies*, Zola, Yale University, U.S.A., 1969, pág. 59: «Zola, like Balzac, Flaubert

La fuente de inspiración de la novela cuya protagonista es Anne Coupeau es un tanto ambigua, pero de cualquier manera estuvo vinculada al mundo de la pintura. Autores hay que atribuyen la existencia del personaje al cuadro titulado *Nana* realizado por Manet en 1877, cuya modelo es Henriette Hauser, (recordemos que la novela con el mismo nombre apareció en 1880); otros autores explican que Manet se inspiró a su vez en la joven Nana que aparece en la anterior novela de Zola, *L'Assomoir*, y que a partir del lienzo, Emile Zola proyectó convertir a Nana en personaje central de su siguiente novela; incluso otros opinan que el modelo origen de todas estas Nana está en la *Olympia* de Cézanne. De cualquier manera, la relación estrecha entre el escritor y el impresionismo es evidente ⁷.

Ahora bien, centrándonos en el motivo pictórico que nos ocupa, pasaremos a analizar el significado simbólico del espejo sobre el que muchos investigadores se han manifestado y aplicaremos algunas de sus teorías al argumento de estas dos novelas.

Los espejos han existido siempre. Ya antes de que fueran fabricados con fines estéticos, la misma naturaleza proporcionaba al ser humano un medio para descubrirse a sí mismo: éste es el agua.

La mitología y la simbología alrededor de este objeto y sus variantes es muy rica. Tenemos que el espejo es un camino hacia la introspección, la eternización del yo, la búsqueda del doble, de la verdad o de la mentira. Pero este camino tan tentador es ambiguo, peligroso y está lleno de fantasmas y tinieblas; conduce a la complacencia, a la ensoñación; contiene el poder de la revelación, la magia de ver lo que no ha sido visto y la de mirar a través de él sin ser visto.

Ahora bien, ¿qué son los espejos?, según el *Diccionario de símbolos*, son superficies que reflejan ⁸, su función es la de refractar una imagen, o incluso el alma que se transforma mientras se proyecta. Para nuestro estudio, y con el fin de no divagar, nos remitiremos a varios autores que han investigado este tema, contando pues con la ventaja de conocer más ampliamente este símbolo:

and Proust—not to mention those more recent novelist whom we sometimes refer to collectively as the Ecole du Regard— has done far more than create a world; he has imposed upon us a mode of vision. He has a man obsessed with the phenomena of optics and the psychology of perception.”

⁷ NEWTON, Joy, «Emile Zola impréssioniste», en *Les Cahiers Naturalistes*, 13^e année, n.º 33, Paris, 1967, pág. 48: «Il est frappant de constater que les véritables toiles impréssionistes de Zola sont le romans qu'il a écrits quand l'impressionisme était à son apogée (*La Curée*, 1872, *Le Ventre de Paris*, 1873, *La Faute de l'Abbé Mouret*, 1875, *Une page d'amour*, 1878, *Nana*, 1880).»

⁸ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, éd. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, pág. 635.

EL ESPEJO

Para Michel Guiomar, en *Miroirs et ténèbres*, el espejo es un mundo de más allá, en el que se encuentra «l'être occulte du Double», es un reflejo de las tinieblas, donde se dan cita fantasmas y objetos de poder⁹.

Para Lucien Dällenbach, en *Le récit spéculaire*¹⁰ es: «l'organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion», y destaca también el poder revelador de los espejos, la posibilidad de ver lo que no es fácilmente visible, y la de ver desde un ángulo sin ser visto».

El sujeto que se mira, es absorbido por su doble según Corinne Chaponnière (155): «le miroir a ceci de "magique" que l'image qu'il renvoie est une pure apparence, préservée, par l'indifférence délibérée du narrateur, de toute identité.» Y siguiendo en la misma línea, Gérard Simon, en *Du rayon visuel au rayon lumineux*, llama la atención sobre el individuo que es víctima de su propia fascinación: «L'image dans le miroir n'était pas issue de l'objet comme le rayon peut l'être de sa source. C'était un eidolon, un double affaibli, un quasi-être, les formes d'apparaître qui ne sont pas la chose proprement dite: fantôme, fantasma, apparence, manifestation¹¹».

Y por último, Jurgis Baltrusaitis, en *El Espejo*¹², explica la doble significación de éstos, por un lado, para los viejos filósofos es la sabiduría, la prudencia; y por otra parte, es la representación del Demonio y lo Maligno. Esta dualidad ambigua nos conduce pues al llamado «diálogo invisible», en este caso en concreto, de la mujer con el espejo.

LA MUJER FRENTE AL ESPEJO

El espejo capta fugazmente una imagen, la duplica, la copia y emite un mensaje al mismo tiempo prohibido y tentador, según Julien Eymard (pág. 8): «le miroir, signe et cause de l'asservissement des femmes, est l'obstacle qui les empêche de sortir de leur condition. Il les confine dans la situation d'objet —bel objet sans doute, objet d'amour, de passion, de culte, mais objet aussi d'une pensée étrangère, dominatrice et progressive».

Volvemos de nuevo a las palabras de Chaponnière, quien en su estudio hace referencia a cuatro situaciones que sirven de pretexto para presentar a la mujer en proximidad con los espejos, éstas son: el baño, el

⁹ GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres: images et reflets du double démoniaque*, éd. José Corti, Paris, 1984, pág. 13.

¹⁰ DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire (essai sur la mise en abyme)*, coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1977, págs. 19-20.

¹¹ SIMON, Gérard, «Du rayon visuel au rayon lumineux», en *Psychanalyse à l'université*, n.º. 5-6, juillet, 1989, pág. 41.

¹² BALTRUSAITIS, Jurgis, *El Espejo*, ed. Miraguano/Polifemo, Madrid, 1988, pág. 11.

aseo, el reposo, y reuniones entre ellas. La que nos interesa destacar, por ser la que encontramos en las novelas que analizamos, es la escena de aseo o peinado.

La mujer que se mira detenidamente hasta abandonarse, sugiere la vaciedad y la disponibilidad frente al hombre: «l'“inoccupation” de la femme laisse en quelque sorte le champ libre à son investissement par le regard masculin: c'est la condition de sa réversibilité en champ de vision, et potentiellement champ du désir de l'homme» (Chaponnière, 121).

Llegamos de esta forma a la transformación de la mujer en objeto, precisamente a causa de la mirada del hombre «pour masquer, disculper et exprimer tout à la fois la pure disponibilité du corps féminin au regard ou au plaisir de l'homme» (Chaponnière, 126).

Para Marx Milner en *On est prié de fermer les yeux*: «...regarder et être regardé sont les deux faces d'une même situation, sur lesquelles l'accent peut être mis tour à tour selon les circonstances¹³».

Dällenbach (pág. 21) afirma que el espejo invita a mirar y coincide con Roger Ripoll en que el espejo «acusa a los culpables» y «devuelve una mirada acusadora»¹⁴.

Ahora bien, el espejo, y en algunos casos el agua, nos conducen a los mitos de Narciso y Ofelia, que también conviene definir antes de pasar al análisis de las dos novelas.

Para partir de unas bases sólidas nos remitiremos a definiciones establecidas por algunos investigadores sobre el tema.

El narcisismo según Nacht¹⁵ es el abandono de sí mismo y la autodestrucción del individuo; para Chaponnière (118) es la vanidad y la inutilidad unidas en la seducción femenina. El «ofelismo» por el contrario, nos trae el mensaje de la autodestrucción por el amor hacia los demás.

Pasaremos a continuación al estudio de este motivo en ambas obras. Una lectura detenida de *Fortunata y Jacinta* y de *Nana* nos permite descubrir que las dos novelas presentan escenas de tocador, aseo, etc. Concretamente en la obra de Emile Zola son en total siete; mientras que en la obra de Benito Pérez Galdós encontramos tan sólo una.

NANA

La protagonista de esta novela es una joven prostituta; su cuerpo es un objeto sexual con el que ella comercia; sus relaciones con los hombres se reducen a esta «industria del sexo»¹⁶, fuera de ahí, su belleza y

¹³ MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, éd. Gallimard, Paris, 1991, págs. 12-13.

¹⁴ RIPOLL, Roger, «Fascination et fatalité: le regard dans l'oeuvre de Zola», en *Les Cahiers Naturalistes*, n.º 32, Paris 1966, pág. 114.

¹⁵ NACHT, «Le narcissisme, gardien de la vie», en *Revue française de psychanalyse*, t. XXIX, n.º 5-6, sept.-déc., 1965, págs. 529-530.

¹⁶ SCHOR, Naomi, «Le sourire du sphinx: Zola et l'énigme de la féminité», en *Revue du XIX^e siècle. Romantisme*, 1976, pág. 183.

voluptuosidad las reserva la protagonista para sí misma en sus momentos de esparcimiento ante el espejo.

Las escenas en las que aparece son las siguientes:

1. Nana es peinanda: «Assise devant la glace, baissant la tête sous les mains agiles du coiffeur, elle restait muette et revêuse,...» (*Nana*, 1141).

2. En su camerino, en el teatro: «Une grande psyché faisait face à la toilette de marbre blanc, garnie d'une débandade de flacons et de boîtes de cristal, pour les huiles, les essences et les poudres. Le comte s'approcha de la psyché, se vit très rouge, de fines gouttes de sueur au front; il baissa les yeux, il vint se planter devant la toilette...» (*Nana*, 1211 y continua en fragmentos en 1212, 1213 y 1214).

3. Nana se desnuda en su habitación ante un espejo de cuerpo entero. Muffat la observa desde otro ángulo: «Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle même» (*Nana*, 1269, y continua en fragmentos en 1270 y 1271).

4. Sueña con una vida diferente: «Dans son coup de tendresse pour Fontan, elle rêvait une jolie petite chambre claire, retournant à son ancien idéal de fleuriste, lorsqu'elle ne voyait pas au-delà d'une armoire à glace...» (*Nana*, 1287).

5. Después de discutir con Philippe Hugon: «Quand Georges osa rentrer dans le salon, la jeune femme, debout devant la glace, se regardait» (*Nana*, 1355).

6. La idea de la muerte le asalta al pasar delante de un espejo: «Une glace l'arrêta, elle s'oublia comme autrefois, dans le spectacle de sa nudité. Mais la vue de sa gorge, de ses hanches et de ses cuisses, redoublait sa peur. Elle finit par se tâter les os de la face, longuement, avec les deux mains. "On est laid, quand on est mort", dit-elle d'une voix lente» (*Nana*, 1410).

7. Nana está muerta y sus compañeras del teatro recuerdan su última aparición, en una cueva, rodeada de cristales: «Oh! épatante, ma chère, lorsqu'elle paraissait au fond de la grotte de cristal! (...). Autour d'elle, la grotte, toute en glace; des cascades de diamants se déroulaient, des colliers de perles blanches ruisselaient parmi les stalactites de la voûte; et, dans cette transparence, dans cette eau de source, traversée d'un large rayon électrique, elle semblait un soleil, avec sa peau et ses cheveux de flamme. Paris la verrait toujours comme ça, allumée au milieu du cristal...» (*Nana*, 1475 y 1476).

Nana, en cuanto personaje, es depositaria de una larga tradición negativa sobre la mujer. Concretamente en el mundo ficticio de Zola, la

mujer es un ser tabú, temible, es un «continente oscuro»¹⁷. Anne Coupeau, la «mouche d'or», «incarne l'ordure morale (...), elle pourrit les corps, elle pue». Su relación con los hombres es sadomasoquista: por una parte es víctima de sus amantes, que la acosan; y por otra, es la gran tirana castigadora de los errores y debilidades de sus amantes; y si bien en algunos momentos intentará erigirse en salvadora, no se consolidará como tal¹⁸.

Aunque se declara inocente de todos los males que provoca, y víctima de todos los hombres, Nana se descubre a sí misma ante el espejo, es la Nana perversa.

La diferencia de este personaje con otros en escenas similares, es que su admiración no se detiene en la simple satisfacción de saberse bella, sino que transgrede los límites de la contemplación placentera y vanidosa. «Ce n'était pas pour les autres, c'était pour elle» (Nana, pág. 1269) indica el narrador en una ocasión. Nana llega a amarse a sí misma hasta la pravedad, desviación del amor narcisista, que al introducir este componente de perversión, provocará la muerte como consecuencia¹⁹.

De entre todas las escenas anteriormente señaladas, dos destacan por su importancia dentro del conjunto de la obra. La primera de ellas es la tercera en orden de aparición. En esta escena Muffat contempla a Nana mientras ésta se mira ante el espejo de su armario. Según la concepción del narcisismo de Balint, la actitud de este personaje se corresponde con una postura pasiva en la que el deseo erótico del sujeto tiene por meta ser amado y satisfecho sin dar nada a cambio; cuando el individuo no recibe del entorno la atención esperada, se repliega sobre sí mismo buscando en su propio ser el amor y las gratificaciones de las que carece²⁰. El conde Muffat será espectador de esta escena y aunque la desea, no se atreve a exigir nada a Nana; aunque su amor tampoco es gratuito, pues a cambio pretende llegar a ser amado por Nana, por lo que intenta-

¹⁷ ARON, Jean-Paul, *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*. Editions Complexes, Paris, 1984 Bruxelles. (Historiques, n.º 171/15). Première édition, Fayard, Paris 1980, pág. 43.

¹⁸ Por ejemplo, cuando intercede para que Dagueunet, su antiguo amante, pueda casarse con la hija y única heredera de Muffat; o cuando propone a Muffat que se reconcilie con su esposa y rehaga su vida matrimonial.

¹⁹ «Le narcissisme désigne communément l'amour de soi dans ses différentes modalités. Avant que la psychanalyse avec Freud ne donne au narcissisme la place qui lui revient dans le développement de tout être humain, il définissait de façon sélective une perversion sexuelle dans laquelle l'amour du sujet s'adressait à son propre corps», Dessuant, Pierre, *Le Narcissisme*. Coll. Que sais-je? n.º 2058, P.U.F., Paris, 1983.

²⁰ DESSUANT, págs. 74-75: «Selon Balint, cette relation d'objet primaire est originellement passive et son but se résume dans une formule: "je dois être aimé et satisfait sans avoir rien à donner en échange". C'est le but final de tout désir érotique qui pour être atteint doit se plier à la réalité, laquelle lui impose ses détours. Le narcissisme (qui ne peut être que secondaire dans la pensée de Balint) serait précisément un de ces détours: "si je suis pas assez aimé par le monde, si je ne reçois pas assez de gratifications, je dois m'aimer et me gratifier moi-même". En d'autres termes, le narcissisme ne s'observe que como défense contre l'objet dispensateur défectueux d'amour.»



rá incansablemente comprar su fidelidad. Muffat la cosifica y la convierte una vez más en el objeto del deseo, igual que al principio de la novela, cuando espía a través de una rendija del decorado a la Blonde Vénus, la misma Nana disfrazada de diosa sobre el escenario (Nana, pág. 1220). La reducción de la mirada a un único ojo, convirtiéndolo en un ojo heterotópico o desplazado es habitual durante el siglo XIX, y permite infundir un «determinado sentimiento de asombro mágico en el contemplador»²¹.

La segunda escena importante es la penúltima, cuando el espejo que detiene a Nana cumple una función anticipadora anunciándole su muerte y su desfiguración.

Estas dos escenas son importantes porque en ellas asistimos a la transformación de Nana. La perversidad del personaje se duplica en el espejo dando paso a la «sonrisa interior» que según Buytendijk esboza toda mujer ante un espejo²².

La metamorfosis de Anne en el monstruo de las Escrituras (Nana, 1271), prelude a su vez la caída de Muffat y lo que éste representa; el conde, que era un hombre profundamente religioso, destruyó la armonía de su hogar, y será castigado por sus pecados, pues como dice Bruxó Rey en *Antropología de la mujer*, los objetos tabuados implican cierta peligrosidad; la accesibilidad a los mismos comportan una sanción que el individuo trasgresor ha de asumir²³.

Muffat se deja tiranizar por la mirada de Nana en el espejo, la mirada que promete desvelar un secreto, que incita al deseo y despierta sus viejos temores hacia el sexo femenino; no tendrá voluntad para continuar su camino y dejarla sin mirar atrás, como tampoco lo hiciera Orfeo a las puertas del infierno, y es ahí, en el reino maligno del espejo, en esa perspectiva sin retorno, en el abismo de Nana multiplicada, donde el conde se perderá para siempre²⁴, consciente de su degradación:

«... il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais» (Nana, 1271).

²¹ CIRLOT, Juan Eduardo, en *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, ed. Literarias, Madrid, 1992, (pág. 64) ha recalcado la importancia de la independización del órgano, con lo cual abandona definitivamente su valor literal y fisiológico, para convertirse en símbolo (pág. 12).

²² BUYTENDIJK, *La femme, ses modes d'être, de paraître, d'exister*, éd. Deselée, Paris, 1954, pág. 282.

²³ BRUXO REY, María Jesús, *Antropología de la mujer (cognición, lengua e ideología cultural)*, ed. Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 20.

²⁴ CIRLOT, pág. 30, hace referencia en su libro a una leyenda hindú en la que la forma del ojo se asemejaba a la del sexo femenino (la figura de *yoni*). Los ojos pueden simbolizar las estrellas o el sexo femenino, considerados los ojos y el sexo como los orígenes del poder vital; por ello es necesario proteger los ojos y protegerse del poder de la mirada (pág. 58).

El dulce rostro de Narciso se desvanece, y aparece la bestia; ahora nos enfrentamos al mito de la «vagina dentata»; el sexo de Nana se transforma en un abismo que corrompe, intoxica y provoca la muerte de sus amantes ²⁵.

La obsesión que domina a los personajes no les permite distinguir en qué momento la cortesana se convierte en ese monstruo devastador, y la mayor parte de ellos sucumben: como Philippe Hugon, a quien una mirada de Nana transformaba bajo «une sorte d'extase sensuelle» (Nana, 1435); La Falaise; Muffat; incluso el joven Georges Hugon, quien en un arrebato de desesperación, intenta suicidarse en el dormitorio de Nana, dejando sobre la moqueta una mancha de sangre que ya no se borraría, a pesar de las muchas visitas que otros hombres hicieran después a la cortesana.

La sangre nos trae de nuevo el espejo, pues por su naturaleza acuosa hace referencia al agua, maligna y negativa en este caso al igual que la sangre de la escena del aborto de Nana ²⁶.

Nana, como la Medusa, lleva a los hombres a la locura ²⁷ o la ceguera, castigo que recibió Erymanthos por atreverse a mirar a la diosa (Afrodita), por violar el tabú y haber deseado poseer lo que veía. Así, la que fuera codiciada, deseada y prostituida por los hombres, se revela más poderosa que todos ellos; su sexualidad, su desmedido apetito de cosas y personas, queda fuera de control; incluso su función maternal, pues

²⁵ CHAPONNIÈRE (81): «Mythe du vagina dentata, ce sexe dépourvu de crocs qui rappelle l'un de ses mécanismes les plus classiques du piège. Mais la castration sanglante n'est pas le seul danger que le sexe féminin fait courir à l'homme... Il risque encore l'affaiblissement, la féminisation, la contamination, l'intoxication et la mort.»

²⁶ CHARVOZ, J., «Le monde imaginaire d'Emile Zola d'après les Rougon-Macquart», en *Le retour du Mythe* (otros autores BONARDEL, F. CHARVOZ, J. C. SANSONETTI, P. G. SIRONNEAU, J. P.). Bibliothèque de l'imaginaire. Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980, pág. 94: «Le symbolisme du sang prend aussi, chez Zola, tout son sens en rejoignant la conscience mythique universelle et les rites religieux de coupure et d'ablation, qui expriment la séparation "tranchée" entre le bien et le mal». Y BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*. Librairie José Corti, Paris, 1984, p. 84: «On s'explique donc que, pour un psychisme aussi marqué, tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, mystérieusement soit comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort (...) C'est une poétique du drame et de la douleur du sang car le sang n'est jamais heureux.» Existe otra escena en la que la sangre es protagonista, cuando Steiner se daña un dedo al tocar el vestido de Nana en el que estaba prendido un alfiler y que queda manchado por una gota de sangre; ella diría tan sólo: «Maintenant, c'est signé.» (Nana, 1193).

²⁷ MILNER (pág. 19): «Si le rayonnement issu d'un être divin est capable d'apporter aux hommes la cécité ou le trépas, la vue d'uns monstre dont toutes les attaches se situent de côté du Noir Absolu, du royaume de la damnation et de la mort, présente des dangers bien plus redoutables»; y pág. 27: «La vision de la tête de la Méduse nous paraît être l'exemple par excellence de ce "voir sexuel", constitué, comme le montre l'analyse des voyeurs, de ceux courants, l'un libidinal, et ayant pour fin la jouissance, l'autre agressif ou destructeur, qui peu se détourner pour le sujet et lui renvoyer son intentionnalité mortifère. "La mort dans les yeux", certes, mais une mort qui provient moins d'une puissance mauvaise extérieure à l'homme que du pouvoir mystérieux qu'à le regard d'anéantir l'objet de son désir et d'être anéanti par lui.»

cuando se queda embarazada por segunda vez, aborta la criatura que podía pertenecer a cualquiera de sus amantes y a ninguno. Se hace mantener por varios hombres a la vez y a todos los engaña; impone incluso su relación lesbiana con Satin y hace que Muffat las mantenga a ambas, negándole sus servicios y reservando sus caricias para su amiga; definitivamente, es ella quien cosifica a los hombres... Su casa queda descrita como «un gouffre, où les hommes avec leurs biens, leurs corps, jusqu'à leurs noms, s'y engloutissaient, sans laisser la trace d'un peu de poussière» (Nana, 1433). Nana devora su entorno y olvida rápidamente. Su anhelo de ser reconocida como víctima la empuja a eludir con frecuencia su parte de responsabilidad en la estela de infortunio que deja tras de sí.

Su muerte será acuosa, como la naturaleza de los espejos, pero no encontraremos aquí el agua pura, sino viscosa, recordemos que muere víctima de la viruela, su rostro y cuerpo cubiertos de pústulas abiertas y supurantes, imagen que nos remite a la disolución de la materia orgánica²⁸.

Venus, Narciso en femenino, Medusa Vengadora, Vagina Dentata, Diablo incluso²⁹, Nana constituye un compendio de todas ellas sin ser en concreto ninguna. Zola crea a partir de ella un nuevo mito, la «mouche d'or», la mosca como símbolo de la persecución y la putrefacción incessantes.

Nana, como Narciso, no murió por haberse mirado en un espejo, ni en una fuente de Grecia, sino por haber tomado su reflejo por un cuerpo y haber sometido su existencia al pancalismo de su cuerpo³⁰. Ella es de nuevo Narciso sumergiéndose en el agua, en busca del objeto deseado.

FORTUNATA Y JACINTA

Fortunata, como Nana, se prostituye, pero no antes de conocer a Juanito Santa Cruz. Ella se somete voluntariamente a la acción cosificadora de su amante, y cuando éste la abandona, sin recursos, ni educación, ni oficio, accede a ser objeto sexual deseado para el resto de los hombres a los que vende sus servicios para seguir subsistiendo, o bien acepta la protección de uno en concreto.

Si Nana sufrió una horrible metamorfosis, no ocurre lo mismo con Fortunata, pues su transformación se debe a una evolución, a un progreso. Este peregrinaje hacia la búsqueda de su propia identidad no lo hará

²⁸ Sobre el significado de la muerte en el agua, BACHELARD, pág. 158.

²⁹ «Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelque temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe gonflées de vices.» (Nana, 1213).

³⁰ BACHELARD, pág. 38: «Le narcissisme, première conscience d'une beauté, est donc le germe d'un pancalisme.»

sola; paralelamente a ella marchará Jacinta. Aunque ambas son rivales, las circunstancias las aproximarán, de hecho están cerca desde el comienzo de la historia, pues Juanito las cosifica a las dos, las engaña a las dos, y finalmente las pierde, a las dos al mismo tiempo. Fortunata y Jacinta alcanzan juntas la identidad y la liberación, intercambiando aquellas características que más las determinan y tienen en demasía: Fortunata tomará parte del «angelismo» de Jacinta, y ésta parte de la maternidad de la primera. El niño que nace es el gran acto de rebeldía de Fortunata. Ya sabemos que Juanito no quería tener más hijos con ella, sin embargo la joven asume el desafío de la negativa de su amante y el rechazo de la sociedad. Jacinta participará después con ella en esta rebelión.

En cuanto a los espejos, a lo largo de toda la novela, tan sólo aparece, como ya anunciamos anteriormente, una única escena.

Nos encontramos una Fortunata que rehace su vida con Maxi Rubín, una mujer joven y hermosa que se arregla ante un espejo y hace comentarios para sí misma (*Fortuna y Jacinta*, 620): «Al ver en el espejo su linda cara pálida... (...) ¡Cuánto más guapa estoy ahora que... antes! He ganado mucho. (...) ¡Si me viera ahora!...» Como rasgos curiosos y diferenciales con respecto a Nana, notamos los siguientes: a) se nos dice que es un espejo, pero no cómo es, podemos suponer que es grande, pues en otro fragmento se añade: «... y volviendo a mirarse, animóse con la reflexión de su buen palmito en el espejo», la palabra «palmito» puede conducirnos a pensar que ella veía su cuerpo entero; pero sólo se describe el rostro, que es el instrumento que sirve para seducir e indica Bachelard (pág. 32) que es típicamente narcisista «l'amour de l'homme pour sa propre image, pour ce visage tel qu'il se reflète dans une eau tranquille»; b) es una escena de peinado (no hay aseo, ni maquillaje, etc).

En Fortunata la contemplación se convierte en voluntad de ver y ser vista³¹.

Fortunata se mira mientras se peina y la escena se detiene sobre sus cabellos, como el poeta o el pintor se detuvieron en los cabellos flotantes de Ofelia; para Bachelard «il suffit qu'une chevelure tombe —coule— sur des épaules nues pour que se réanime le symbole des eaux.(...)...ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement» (Bachelard, 115 y 117). Pero la satisfacción narcisista de la protagonista se transforma de súbito en una carencia, o en una ausencia, pues el valor de su belleza adquirida se proyecta en la mirada de alguien que no comparte el escenario pero por quien ella desearía ser vista, este personaje es Juanito Santa Cruz. Fortunata realza la estima que tiene de sí misma al suponerse admirada y/o amada por alguien de valor, como lo es el señorito Santa Cruz, tendencia reconocida dentro del narcisismo, según las teorías de Bela Grunberger (Dessuant, 83). Fortunata, como Nana, pierde su identidad ante su doble, pero no como una

³¹ BACHELARD, pág. 42: «la volonté, prise dans son aspect schopenhaurien, crée des yeux pour contempler, pour se repaître de beauté.»

locura ante la carne lujuriosa, como ocurriera en *Nana*, pues el personaje galdosiano se orienta por amor hacia otro ser³². Gina Lombroso en *L'âme de la femme*, explica este comportamiento como propio de la mujer altruista o alterocentrista, pues proyecta su satisfacción no en sí misma, sino en otro ser. La ensoñación la ahoga en su propio espejo³³.

La escena que comienza siendo narcisista, se aleja por completo de lo que significa el narcisismo: «amor por y para sí mismo». Para Eymard (pág. 89) al final de la aventura de la mujer ante el espejo ya no encontramos a Narciso, sino a Ofelia. El «ofelismo» se realiza a través del agua y de los espejos, éstos últimos sirven como útiles de la ensoñación y nos introducen en la vida onírica del sujeto que se mira (Bachelard, 32); toda mirada pensativa, es una mirada de agua (Eymard, pág. 130), como lo es la de Fortunata frente al espejo: «Bajo el peso de esta consideración estuvo largo rato quieta y muda, la vista independiente a fuerza de estar fija. Despertó al fin de aquello que parecía letargo y volviendo a mirarse...» (*Fortunata y Jacinta*, 620). Para Bachelard «l'oeil véritable de la terre, c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est l'eau qui rêve» (pág. 45)

Fortunata ante su reflejo conserva su inocencia, y como todas las imágenes que surgen del agua se materializa poco a poco, a lo largo de toda la novela; es un deseo antes de ser una imagen, y una imagen hermosa antes de ser ella misma y no un juguete en las manos de Santa Cruz.

La historia de amor de la protagonista con el joven burgués nos recuerdan los amores de Psique y Eros, que representan respectivamente la personificación del alma y la perversidad, por lo que Psique y Fortunata son fácilmente seducidas por Eros y Juanito Santa Cruz.

La progresión del personaje es doble, así avanza hasta definirse como una voluntad, independiente de su amante, de los Rubín, de Mauricia, etc, pero también en esta evolución muere a cada minuto; su progresión es vertigo, Fortunata se convierte en ser para extinguirse.

Cuando la Pitusa muere también aparece la sangre, así diría Plácido ante la moribunda: «¡Pobre mujer! (...) ¡Virgen del Carmen si se va en sangre! (Galdós, 971); sin embargo no se trata de la sangre como agua impura, sino del agua de la maternidad. La muerte de Fortunata es casi un suicidio, pues su estado de postparto empeoró a raíz de su salida para ir a disputarse con Aurora Samaniego.

El agua, patria de las ninfas vivas, también lo es de las ninfas muertas; el agua es la verdadera materia de la muerte femenina (Bachelard, 111); es el elemento de la muerte joven y bella, y como señala Bachelard, en cuanto elemento literario, representa la muerte sin orgullo,

³² LOMBROSO, Gina, *L'âme de la femme*, éd. Payot, Paris, 1941, pág. 21: «... La femme est altruiste, ou plus exactement altérocentriste, en ce sens qu'elle place le centre de son plaisir, de son ambition nom en elle-même, mais en une autre personne qu'elle aime et de qui elle veut être aimée: mari, enfants, père, ami, etc.»

³³ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, citado por BACHELARD, pág. 29: «Il y a eu beaucoup de gens qui se sont noyés dans un miroir...» de *Gustavo el Incongruente*.

ni venganza, un suicidio masoquista. El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que llora sus penas, y cuyos ojos están ahogados en lágrimas (Bachelard, 113).

Fortunata está condenada a sumergirse en las aguas, en la muerte como si fuera un sueño; se va hermosa, con los ojos cerrados: «(...) y luego inclinó la cabeza como quien se va a dormir» (Galdós, 974)., como la Ofelia de Shakespeare que muere por los errores y pecados de otros. Su partida es silenciosa, obedeciendo el destino de la ensoñación que es la muerte (Bachelard, 65) pues ella se abandona a ésta después de vengarse por la pérdida o «robo» del ser amado. Sus últimos actos son de reconciliación con su rival Jacinta y con la sociedad que la marginó.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar, Emile Zola y Benito Pérez Galdós escogieron personajes femeninos para representar el final de dos momentos históricos: en Francia, la extinción del Segundo Imperio, cuya decadencia estaba personificada por Nana; y en España, Fortunata representa la transición de una sociedad de estamentos a una sociedad más igualitaria, hecho que queda anunciado cuando su hijo se convierte en el nuevo y único «Delfín» de la familia Santa Cruz.

El mensaje de estas dos novelas es doble: por una parte tenemos dos mujeres que se miran, son la representación de la condición de vida de la mujer en otra época, vinculada al mal y al pecado, abocada a ser víctima de la sociedad; por otro lado, están las mujeres que miran desde el fondo de los espejos, son la respuesta de la sociedad que las posee, las cosifica, las distorsiona o las sacrifica.

«En la ficción, fines y medios están a disposición del novelista» escribió Mme. Bonaparte, citada por Bachelard (pág. 110), a propósito de unas consideraciones suyas acerca de la muerte elegida por las personas y por los personajes de ficción, coincidiendo ambos en que ésta nunca es azarosa, por lo que no debemos pasar por alto el final de enfermedad-muerte-disolución de Nana y el desenlace maternidad y vida-muerte-regeneración de Fortunata, pues Nana con su tendencia pancalista sucumbe ante el espejo, al no poder sustraerse al deseo perverso de su doble y llevando hasta sus últimas consecuencias el mecanismo de retorno pulsional del «voyeurisme» y exhibicionismo, en el que el placer de la contemplación del objeto se transforma en placer de ser mirado y poseído por el objeto (Dessuant, 22); la belleza aquí se convierte en causa de muerte. Ella ha sido la perdición de su sociedad; su vientre es la corrupción y la muerte, de ella no nacerá un mundo nuevo. Nana es el fin.

Fortunata, sin embargo, se rebela contra la subyugación de Juanito, en realidad, de su propia sexualidad incontrolada; ella es la esperanza,

su hijo es el principio de algo nuevo³⁴. Ella es una fuerza fecunda y renovadora.

Dijo Stendhal, que «la novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino»³⁵ y Emile Zola que «toda obra de arte es una ventana abierta a la creación»³⁶ «... Espejos y ventanas, de nuevo: el abismo, el misterio, la ambigüedad y el miedo siguen ahí; recordaremos a R. M. Rilke en sus *Sonetos a Orfeo*: «Espejos, aún nadie ha dicho lo que en verdad sois»³⁷, y el temor de P.-C. Racamier «Espejo, si alguna vez te olvidó, ya fuera como Perseo o Narciso, estaré perdido»³⁸.

³⁴ TILLETTE, Xavier, «La femme et la féminité. La femme, la nature et la vocation», en *Cahiers du C.C.I.F.*, n.º 45, déc. 1963, pág. 116: «Il semble que l'homme soit crée pour lui-même et la femme pour un autre et qu'elle ne devienne soi que par autre.» Fortunata seguiría existiendo a través de su hijo.

³⁵ STENDHAL, *Rajo y Negro*, ed. Orbis/Origen, Madrid, 1982, pág. 84.

³⁶ ZOLA, Emile, «Correspondance, Les Lettres et les Arts», éd. Charpentier, Paris, 1908 (Lettre à Valabrègue, citado por MARCUSSEN y OLRİK en «Le réel chez Zola et les peintres impressionistes: perception et représentation», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc., 1980, pág. 967).

³⁷ RILKE, R. M., *Sonetos a Orfeo*, 1922, citado por BALTRUSAITIS, pág. 5.

³⁸ RACAMIER, P.-C., *Les schizophrènes*, Payot, Paris, 1980, pág. 6: «Miroir, si jamais je t'oublie, que je sois Narcisse ou Persée, je me perds.» (Traducción al castellano de la autora).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE HESS, Josefina, *Galdós y la novela del adulterio*, ed. Pliegos, Madrid, 1988.
- ARON, Jean-Paul, *Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle*. Editions Complexes, Paris, 1984. Bruxelles. (Historiques, n.º 171/15). Première édition, Fayard, Paris, 1980.
- AURIANT, «La véritable histoire de Nana», en *Mercure de France*, Paris, 1942.
- AVILA AVELLANO, Julián, «Fortunata Izquierdo. Signo, símbolo en la obra de Galdós», en *Actas del Congreso Internacional, Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta, 1887-1987*. Facultad de Ciencias de la Información, 23-28 de noviembre 1989, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Actas de las Segundas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria *La mujer en la Historia de España (Siglos XVI-XX)*, organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1984.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *El Espejo*, ed. Miraguano/Polifemo, Madrid, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*. Librairie José Cortí, Paris, 1984.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española*. Universidad de Murcia, 1986.
- BEAUPRÉ, Jules, *Histoire de la galanterie*, T. VII, Bourgeoisie et libertinage, éd. Fanot, Genève, 1980.
- BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation*. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola, éd. José Cortí, Paris, 1986.
- BORIE, Jean, *Mythologie de l'hérédité au XIX^e siècle*, éd. Galilée, Paris, 1981.
- BRUXÓ REY, María Jesús, *Antropología de la mujer (cognición, lengua e ideología cultural)*, ed. Anthropos, Barcelona, 1988.
- BUYTENDIJK, *La femme, ses modes d'être, de paraître, d'exister*, éd. Deselée, Paris, 1954.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *El ojo en la mitología. Su simbolismo*, ed. Literarias, Madrid, 1992.
- CHAPONNIÈRE, Corinne, *Le mystère féminin*. (Ou vingt siècles de déni de sens). Olivier Orban, Paris, 1989.
- CHARVOZ, J., «Le monde imaginaire d'Émile Zola d'après les Rougon-Macquart», en *Le retour du Mythe* (otros autores BONARDEL, F. CHARVOZ, J. C. SANSONETTI, P. G. SIRONNEAU, J. P.). Bibliothèque de l'imaginaire. Presses Universitaires de Grenoble. Grenoble, 1980.
- CHEVALIER, Jean y CHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, éd. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire (essai sur la mise en abyme)*, coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1977.
- DESSUANT, Pierre, *Le Narcissisme*. Coll. Que sais-je? nº 2058, P.U.F., Paris, 1983.
- DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español*. Cátedra. Ensayos y Arte. Madrid, 1987.
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la Bible, l'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique*, éd. Payot, Paris, 1975.

- DURAND, Gilbert, *Les mythes et symboles de l'intimité et le XIX^e siècle*. Contribution à la mythocritique. Société d'Études Romantiques. Centre de Recherche spécialisée Lettres, Arts, Pensée, XIX^e siècle. Intime, intimité, intimisme. P.U. de Lille III, éditions Universitaires, Lille-1976.
- EYMARD, Julien, *Ophélie ou le narcissisme au féminin*. Thèmes et mythes, n.º 14. Lettres modernes, Minard, Paris, 1977.
- GUIOMAR, Michel, *Miroirs de ténèbres: images et reflets du double démoniaque*, éd. José Corti, Paris, 1984.
- GULLÓN, Germán, *Fortunata y Jacinta*, Taurus, Madrid, 1986.
- GUZMÁNDEZ, Carlos, *Estudios sobre el amor*, ed. Anthropos, Barcelona 1985.
- GRUMBERGER, «Étude sur le narcissisme», en *Revue française de psychanalyse*, t. XXIX, n.º 5-6. sept.-déc. 1965.
- HAMON, Philippe, «A propos de l'impressionisme de Zola», en *Les Cahiers Naturalistes*, 13^e Année, n.º 43, Paris, 1967.
- HOFFMANN, Werner, *Nana, mito y realidad*, ed. Alianza Forma, Madrid 1991.
- JENNINGS BERTRAND, Chantal, «Les trois visages de Nana», en *The French Review*, vol. XLIV, Especial Issue, n.º 2, winter 1971, Spain.
- JENNINGS BERTRAND, Chantal, *L'Eros et la femme chez Zola*, éd. Klincksieck, Paris, 1977.
- KRAKOWSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'oeuvre de Zola*, éd. A.-G. Nizet, Paris, 1974.
- KRONIK, John W., «Sociología de la sexualidad, semiótica de la seducción: "Fortunata y Jacinta"», en *Actas del Congreso Internacional, Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta, 1887-1987*. Facultad de Ciencias de la Información, 23-28 de noviembre 1989, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- LAPP, John C., «The watcher betrayed and the fatal woman some recurring patterns in Zola», en *P.M.L.A.*, n.º 74 (1-3), march-june, 1959.
- LOMBROSO, Gina, *L'âme de la femme*, éd. Payot, Paris, 1941.
- MARCUSSEN, Marianne y OLRIK, Hilda, «Le réel chez Zola et les peintres impressionistes: perception et représentation», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc., 1980.
- MERCIER, Michel, *Le roman féminin*, P.U.F., Littératures Modernes, Paris, 1976
- MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux: le regard interdit*, éd. Gallimard, Paris, 1991.
- MOLINA, Estrella, *Claves de "Fortunata y Jacinta"*, ed. Ciclo, Madrid, 1991
- MONTERO-PAULSON, Daria J., *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*, ed. Pliegos, Madrid, 1988.
- NACHT, «Le narcissisme, gardien de la vie», en *Revue française de psychanalyse*, t. XXIX, n.º 5-6, sept.-déc., 1965.
- NEWTON, Joy, «Emile Zola impressioniste», en *Les Cahiers Naturalistes*, 13^e année, n.º 33, Paris, 1967.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Obras Completas, vol. II, ed. Aguilar, Madrid, 1990.
- PÉROT, Philippe, *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*, éd. Seuil, Paris, 1984.
- RACAMIER, P.-C., *Les schizophrènes*, Payot, Paris, 1980.
- RIBBANS, Geoffrey y VAREY, J. E., *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta"*, ed. Castalia, Madrid, 1988
- RIPOLL, Roger, «Fascination et fatalité: le regard dans l'oeuvre de Zola», en *Les Cahiers Naturalistes*, n.º 32, Paris 1966.
- RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, vol. I-II, Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, Paris, le 18 juin 1977.
- ROBERT, Guy, *Emile Zola, principes et caractères généraux de son oeuvre*, éd. société Les Belles Lettres, Paris, 1952.
- SCHOR, Naomi, «Le sourire du sphinx: Zola et l'énigme de la féminité», en *Revue du XIX^e siècle*. Romantisme, 1976.
- SIMON, Gérard, «Du rayon visuel au rayon lumineux», en *Psychanalyse à l'université*, n.º 5-6, juillet, 1989

- STHENDAL, *Rojo y Negro*, ed. Orbis/Origen, Madrid, 1982.
- TARRIO, Angel, *Lectura semiológica de «Fortunata y Jacinta»*, éd. del Excmo. Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 1982.
- TILLIETTE, Xavier, «La femme et la féminité. La femme, la nature et la vocation», en *Cahiers du C.C.I.F.*, n.º 45, déc. 1963.
- VAN BUUREN, Maarten, *De la métaphore au mythe*, José Corti, Paris, 1986.
- VOLTES, María José y Pedro, *Las mujeres en la historia de España*, ed. Planeta, Barcelona, 1986.
- WALKER, Philip, «The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction», en *Yale French Studies*, Zola, Yale University, U.S.A., 1969.
- ZOLA, Emile, *Nana*, Oeuvres Complètes, vol.II, Coll. La Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1961.