

## *Comprobación del tratamiento naturalista del protagonismo femenino en Ley social de García Merou*

LUIS MARTUL

Universidad de Santiago de Compostela

En este trabajo se pretende someter la elaboración de un personaje femenino de *Ley social*, la joven Rosa, a las prescripciones naturalistas para ver en qué medida los procedimientos empleados y la concepción de base las siguen. Por tanto, el objetivo se ciñe estrictamente a la identificación de las técnicas y recursos concretos, sin plantearse otras cuestiones, susceptibles de entrar en el análisis pero que, por la extensión que ello exigiría, iría en contra de la exclusividad del objeto de estudio elegido.

*Ley social*<sup>1</sup>, novela del argentino García Merou, debe situarse en la atmósfera intelectual bonaerense que comienza a agitarse por la llegada de las nuevas corrientes de la modernidad. De hecho, Merou contribuyó con artículos y notas a la difusión y defensa del naturalismo y de su figura más destacada, Eugenio Cambaceres, cuyas novelas habían dado origen a una fuerte reacción en contra durante la década de los noventa.

En *Ley social* el protagonismo de la joven Rosa se divide entre un presente, el propio de la acción principal, y un pasado, que viene a ser el relato de su vida, siguiendo un procedimiento narrativo tradicional. El episodio con el que se introduce en la acción se ve interrumpido por esa historia de su pasado. En este trabajo solamente se tratará el relato de este período anterior, dada su mayor concentración, porque permite seguir de manera más sistemática su evolución, las causas que la impulsaron en su conducta y sus características.

---

<sup>1</sup> García Merou. *Ley social*. Buenos Aires. Félix Lajouane. 1885. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

Tomada en su conjunto la evolución de su vida podría integrarse en ese arsenal de historias banales, corrientes u ordinarias que pueblan las obras naturalistas, ya sea de manera principal o secundaria. Todas ellas tienen en común el que tratan la «historia de la caída» de una mujer. Motivo emblemático del naturalismo, lo cual no garantiza, sin embargo, que sea siempre construida de acuerdo con sus técnicas y presupuestos.

Es posible reconocer unas determinadas fases en la historia de Rosa:

- a) Vida infantil en el espacio familiar y rural.
- b) Traslado a un medio urbano.
- c) Encuentro con el seductor y seducción.
- d) Vida de amante que se cierra con un aborto y abandono por el seductor.

La siguiente fase, consecuencia del último avatar mencionado, es la caída en la prostitución, pero esto ya pertenece al presente del relato. Como se ve, de manera esperable, el sentido de los hechos es el de un progresivo descenso, aunque en la novela no se llega a alcanzar el punto final por la orientación dada al argumento en su conjunto; de hacerlo, la joven sería llevada a la última degradación personal y a su muerte. De hecho, la novela sólo recoge el tiempo del triunfo de Rosa como *demimondaine* en la sociedad madrileña.

A) La primera etapa de la vida de Rosa transcurre en la casa familiar situada en un pequeño pueblo en el campo. Es preciso deslindar dos aspectos para una valoración naturalista:

1. La familia en su dimensión biológica y
2. el espacio del hogar como medio, el cual debe ser completado con el del entorno natural.

1. Respecto al primer punto el autor se sirve del motivo de la condición orgánica de los progenitores. Las características asignadas al padre son las propias de una víctima del alcohol sometido a accesos de violencia, en lo cual se siguen las convenciones naturalistas. Las descripciones enhebran datos físicos y psicológicos: «[ojos] narcotizados», «ojos encendidos y mirada vaga», «[su mente en] profunda atonía». La madre presenta un cuadro clínico también susceptible de ser identificado con las pautas naturalistas: agota-

miento físico por el trabajo diario, partos frecuentes, desnutrición. Todo esto actúa sobre el carácter de la mujer, volviéndola débil psíquicamente y atemorizada ante las reacciones del marido. Según el diagnóstico final, presenta un «idiotismo resignado». Los rasgos hasta ahora recogidos pueden entrar en un modelo naturalista a partir de la determinación del medio y de la herencia. Alcoholismo y naturaleza enfermiza de los padres estarían justificados por su posterior incidencia en la protagonista, pero, como se verá, ningún lance de su conducta se explica o se basa en factores hereditarios, aunque estos se mencionen retóricamente a propósito del hermano recién nacido. Esta es una primera prueba de la inconsistencia constructiva del autor desde la perspectiva naturalista. Merou introduce componentes del código naturalista, pero no sabe articularlos funcionalmente.

Hay un segundo motivo perteneciente a lo biológico que está constituido por el parto de la madre. Este motivo es fácilmente reconocible como naturalista, pero veamos de qué manera lo desarrolla el autor. Se introduce como simple referencia en el nivel de los condicionamientos familiares, en la manera cómo la vida de los integrantes de la familia están sometidos a un haz de determinantes: «Todos los años aquella vida uniforme se interrumpía de idéntica manera». Con estas palabras descubre implícitamente la actuación de una ley que rige sus vidas. Estas se encuentran abocadas a una misma y marcada existencia para la que no hay excepción ni escapatoria. Ahora bien, no hay descripción del parto sino que el objetivo se desplaza a detallar las actitudes o las reacciones de todos ellos. El episodio recoge lo que será la escena propiamente naturalista: los hijos contemplan pasivamente a su nuevo hermano, queriendo indicar con esto cómo en él deben reconocer su común condición orgánica y destino. Al mismo tiempo, sirve para mostrar su grado de insensibilidad o indiferencia moral.

Dos escenas son de factura naturalista:

- a) La descripción del recién nacido, justificado en la mirada de los hermanos, y efectuada en términos canónicamente orgánicos y repulsivos. El contraste exagerado de las palabras de la comadrona —«¿Veis?, se les decía. Es un angelito, un hermano que viene a jugar con vosotros»— se convierte en una destitución de la actitud normativa de la narrativa convencional que quería dar una visión edulcorada de la vida u ocultarla en idealizaciones. En este sentido, la escena es una afirmación de la postura positivista y, que el comentario provenga de la comadrona, la vuelve incluso más irónica.

- b) La descripción de la madre en el postparto amamantando a su hijo, escena en la que los datos físicos inmediatos se desdoblan en consecuencias ulteriores y en implicaciones trascendentes explicadas por el narrador. La descripción de la madre, a quien se llama «la enferma», incluye especialmente la depauperización física y la condición enfermiza, cuya causa primera es la pobreza, puesto que no hay referencias ni a la raza ni a la herencia. Las condiciones fisiológicas del nuevo ser se articulan deterministamente con su destino, al indicar que recoge la herencia del embrutecimiento y de la miseria y, más directamente, de una herencia —simbolizada en la leche de la madre degenerada como «líquido incoloro»— que lo marca desde el primer momento para el sufrimiento:

Y aquel hijo del embrutecimiento y de la miseria, aspiraba ávidamente el líquido incoloro que parecía prepararlo de antemano al sufrimiento, haciéndole probar, desde la cuna, el cáliz de la amargura, mientras el destino remachaba en la sombra el férreo grillete de su esclavitud terrestre<sup>2</sup>.

Las consideraciones con las que se cierra el episodio son la enseñanza obligada que se extrae de la realidad reproducida y por la que se expone el papel de la herencia. Este conjunto de episodios sigue con exigencia suficiente, aunque elemental, los postulados y técnicas naturalistas. Sólo la parte final, desde «el cáliz de la amargura» en adelante, resulta melodramática y declamatoria, impropia, por tanto, de la expresión naturalista que emplea un lenguaje preciso, científico y médico, para dar cuenta de los factores y mecanismos actuantes.

2. *El espacio familiar entendido como medio que incide en los individuos.* El autor le ha prestado escasa atención por lo que no está muy elaborado. Este aspecto cuenta con alguna notación sobre circunstancias concretas de la casa: «una de esas cocinas lugareñas que son, al mismo tiempo, sala y comedor», lo que debe ser puesto en relación con una característica que se utilizará posteriormente como es la promiscuidad de la vida familiar. Llegaremos a saber que los hermanos duermen juntos y que Rosa escucha, com-

---

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pág. 134.

prendiendo a medias, los actos sexuales de sus padres. Hecho que posteriormente intervendrá en las inclinaciones eróticas de la joven. Los ataques violentos del padre, el tipo de vida que se deduce del hecho de que la madre atiende sola el trabajo del hogar, la pobreza, «escasa comida», «niños hambrientos», la cualificación resumidora «hogar humilde», completan el cuadro analítico.

No obstante, el autor no ha realizado una sistemática exposición de los factores determinantes y le ha bastado apuntarlos de manera apresurada. Con todo, este entorno tiene importancia por su incidencia en la protagonista y por incluir con mayor amplitud el conjunto del medio rural en el que vive. El problema es que se encuentra motivado por la rememoración nostálgica de la niña, cuando ya se encuentra en Madrid. De momento es interesante entresacar algún significado que completa el conjunto de mediaciones que Rosa va experimentando. Su tipo de vida en el pueblo deja en evidencia que carece de un código de conducta, no se guía por unas pautas morales definidas. La protagonista es un ser amoral, ignorante del saber que la pudiera integrar en la sociedad. Su forma de ser está regida por una manera instintiva y espontánea de actuar; es un ser de la naturaleza, predispuesta a que sus inclinaciones orgánicas no encuentren ninguna contención, de darse la circunstancia. Más adelante se comprueba, en la secuencia de la seducción, que Rosa está interpretada de acuerdo con un postulado muy influyente del naturalismo: el de que la mujer se encuentra más próxima a la naturaleza que el hombre. Las virtudes femeninas, que Zola defendió tan abiertamente, y la moral eran consideradas factores decisivos en la mujer, precisamente porque controlaban su condición más atávica e impedían que su innata perversidad desembocase en conductas desordenadas, como el adulterio —el de Adela, la otra protagonista de la novela— o la prostitución, las cuales ponían en peligro el orden social. Por tanto, la elección del espacio rural, como espacio original del personaje, quiere dar la idea de una niña joven llena de energía, acostumbrada a la expansión sin trabas de su vitalidad, y esto va a ser un rasgo relevante en la siguiente etapa de su evolución.

B) La segunda secuencia recoge el desplazamiento al medio urbano de la protagonista, puesto que va a vivir a Madrid, a casa de una tía suya, una «casa extraviada» en el espacio confuso de un barrio. Es un sector humilde de la ciudad, una zona vieja, de condiciones precarias de vida y de hacinamiento. Es el espacio propio de las clases modestas. Por tanto, es uno de los

medios sociales privilegiados por los naturalistas, como ya lo habían establecido los Goncourt.

La nueva circunstancia en la que se encuentra la protagonista se encuentra ya con anterioridad en otros escritores del naturalismo: la protagonista es situada en un medio cerrado, constreñido, sórdido, reglamentado. Sus tendencias innatas quedan reprimidas desde el instante mismo en que su tía le da a conocer el tipo de vida que va a tener. Este vuelco de la situación es de la misma índole que el que se halla en *Teresa Raquin*, cuando se muda a la mercería del pasaje. A su vez, la tía de Rosa recuerda, a grandes rasgos, a Mlle de Varandeuille de *Germinie Lacerteux*. El luto de la tía comunica un ambiente mortuorio a la casa, su apariencia física y su psicología establecen un fuerte contraste con Rosa, entre la frialdad y falta de vitalidad de la mujer adulta y la energía vital de la niña-joven, subrayado con el jugueteo que la tía hace con su cabello. La introducción de normas en la vida diaria, incidencia de la religión, obligación de aprender un oficio y advertencia de que debe seguir unas pautas morales en su conducta como muchacha hacendosa, ser «buena y juiciosa», completan el cuadro. El cambio de condiciones de vida suponen que su verdadera manera de ser pasa a un estado latente, el habitat actual reprime sus impulsos vitales, la casa es «una cárcel oscura, infecta y ahogada», define el narrador.

El cambio de medio formaba parte de las prácticas naturalistas, puesto que se buscaba someter al personaje a unas circunstancias concretas nuevas para observar de qué manera el organismo reaccionaba ante los nuevos condicionamientos. Los factores físico-sociales son los que propician el análisis del funcionamiento del organismo en razón de las leyes y determinantes que rigen su constitución fisiológica. A partir de este instante la tarea es hacer que el personaje se conduzca siguiendo reacciones provocadas por la índole de sus pulsiones, aunque la condición infantil del personaje limita, en un principio, sus posibilidades de desarrollo, según el ideario naturalista. La solución elegida se caracteriza por una evocación idealizada de la vida campesina, hecha por el narrador, tanto al utilizar clichés y tópicos, casi pastorales, de las descripciones de la naturaleza o de la vida en ella, del tipo:

[...] el tesoro inagotable de los desheredados, el cuadro cubierto de mieses amarillas, el sol brillante dejando caer una lluvia de rayos dorados [...] y al llegar la noche, el sueño profundo sobre el jergón

común en que dormían sus hermanitos, arrullados por el sonido lejano de la esquila [...]»<sup>3</sup>,

como en la reacción puramente afectiva de Rosa que se sume en la melancolía y en la interiorización; un encerrarse en su mundo para poder desde ahí entregarse al recuerdo nostálgico de su vida anterior, actitud que hay que ver como una defensa respecto al medio hostil. La debilidad mayor se halla en la elaboración de la escena final constituida por un cuadro patético, con el que se quiere incidir afectivamente en el lector, haciéndole percibir el sufrimiento injusto y sin esperanza de Rosa, por medio de una selección de detalles que muestran la soledad de la niña. Aunque la experiencia parece fundamentada verosímelmente en sus circunstancias y reacciones, la manera cómo se efectúa narrativamente pertenece más bien al ámbito de los procedimientos realistas. La acumulación de factores que se agolpan en la descripción del perdido mundo rural y familiar puede hacer pensar que detrás se halla una voluntad naturalista, empeñada en un detallismo analítico, pero no es así, debido a la perspectiva y tono sentimental que adopta —hasta el punto de hacer de la sociedad rural una especie de pequeño paraíso— y que imposibilita aceptar este texto como naturalista. Tal como está realizado puede hablarse de una aproximación *social* al servicio de una reacción espiritual de orden nostálgico y melancólico. Por supuesto que «melancólico» no posee ninguna significación temperamental, por más que al decir «una melancolía incurable», el adjetivo pudiera parecer que apunta a alguna patología, pero esto carece de suficiente fundamentación en el texto, está empleado en una acepción del lenguaje ordinario.

La escena patética, que cierra el capítulo, concluye con una intensificación de los deseos de Rosa por volver a encontrarse en su tierra natal, expresados en una imagen aérea de liberación y de ensoñación. La lengua seleccionada por el autor, el tipo de metaforización y la textura del personaje hacen que este texto esté claramente distanciado de toda práctica naturalista:

«[...] alumbraba con frecuencia sus llantos silenciosos, su ansia de volar, como una ave sedienta de luz y de espacio, en los campos natales, fecundados por el suave calor de la primavera»<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pág. 137.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pág. 138.

C) Esta fase del protagonismo comienza cuando ya han transcurrido varios años y Rosa ya ha dejado de ser una niña. Durante este tiempo ha seguido la vida que se le impuso al llegar a la ciudad y de acuerdo con su actitud introvertida y triste. El primer hecho que reviste interés ahora es su entrega al sentimiento religioso. Como es sabido, la vinculación de religión y mujer constituyó un aspecto ampliamente tratado por Zola, en sus novelas y ensayos. El organismo femenino podía encontrar una manera de exteriorizar o canalizar sus pulsiones por vía del fervor religioso, promovido por el contacto con personas —normalmente curas— y favorecido por el medio, es decir, la vida anodina de las familias burguesas. Esta relación podía acabar en conductas patológicas al promover desordenadamente tendencias innatas de la mujer. Un ejemplo inmediato es el de Marthe de *La conquista de Plassans*.

El tratamiento que el autor da a esto es muy sucinto, pero sintomático de cómo interpreta lo que eran motivos naturalistas. Otra cosa es su desarrollo efectivo. En realidad, la experiencia religiosa está concebida como continuidad de —y no llega a sobrepasar— la situación de la pérdida del mundo familiar y su reacción nostálgica. En consecuencia, todo lo que pudiera haber de transferencia pulsional está ausente a favor de la caracterización espiritualista y ensoñadora y, de esta manera, conectada a sus sueños pre-adultos. Basta observar la semejanza entre el final del episodio patético en el cuarto de la casa de su tía y el final de sus imaginaciones cuando está en la iglesia, llevadas por la música en un movimiento ascensional. En ambos instantes lo que define a Rosa es su imaginación ensoñadora, sin ningún tipo de determinación fisiológica, por lo que el personaje se sigue definiendo por la ingenuidad e inclinación idealista como ámbitos autónomos respecto a sus condicionamientos fisiológicos: ni que decir que la descripción física de movimientos anímicos, el reflejo de estos, está completamente ausente. No hay vinculación a causas orgánicas ni explicaciones fisiológicas. Es la experiencia imaginativa de una joven, llena de vagas idealizaciones, que efectivamente responden a su vida solitaria y recluida como consecuencia de la determinación del medio. De esta manera, sublimación y ensoñación, como parte de una reacción protectora respecto al entorno, se continúa en las impresiones y divagaciones religiosas, y esta evolución no abandona el plano de los procesos espirituales autónomos.

En realidad, el motivo religioso está más para acentuar la condición ingenua de Rosa en relación a la seducción que se avecina y como consecuencia también de un tópico narrativo del XIX que había convertido las iglesias en lugar de encuentros de jóvenes enamoradizos. La seducción precisamente

necesita de una joven delicada, ingenua, guiada por impulsos que remiten a su espiritualidad, pero no a su constitución orgánica. La escisión entre espíritu y cuerpo domina en la caracterización del personaje en este episodio. La religiosidad afectiva e imaginativa debería estar conectada con algún impulso importante que así marcara su conducta de manera efectiva y que mostrara por qué se comporta de esa manera y que, por último, describiese su proceso. Nada de esto ocurre con ella. Merou recogió un motivo naturalista, pero no supo desarrollarlo o simplemente se limitó en su utilización, al situarlo en la lógica de las determinaciones del medio.

Como se apuntó, el papel del sentimiento religioso de la joven está para justificar la rápida aceptación del asedio amoroso de Jorge, el joven militar de extracción burguesa. El encuentro de los dos futuros amantes suele ser un lance importante para los códigos naturalistas, pero en la manera cómo se elabora en esta novela se entremezclan soluciones no naturalistas con otras de intención naturalista. El modo de relatar los primeros contactos no tienen nada de innovador ni de específico. La reacción inicial de Rosa es tópica y encaja en la configuración de ingenuidad adscrita. Jorge se insinúa con sus miradas, luego la persigue silenciosamente por todas partes y finalmente le entrega una carta —inevitablemente en el momento de salir de misa—, a la que seguirán otras y de las que se indica su contenido. Las sucesivas precisiones que dan cuenta de la reacción de la joven, desde «Sin comprender la causa, bajó los ojos ruborizada» o «Enrojecida y aterrada quiso rechazar su audacia, pero sus dedos se cerraron a pesar suyo [...]», hasta la relectura sucesiva de los «billetes» en los que «[...] todo un mundo desconocido y misterioso se entreabría para su alma», no son de orden naturalista. Su conducta no supone la existencia de una subestructura orgánica que diese explicación de ella ni se describe la puesta en marcha de ningún mecanismo psíquico dependiente de otro fisiológico. Como anteriormente, tampoco ahora se sigue el precepto naturalista de dar claves de reacciones mentales o afectivas mediante indicadores físicos. Sentirse ruborizada no implica nada en este sentido y, además, resulta convencional dentro de los códigos literarios, aunque encaje con la personalidad de Rosa.

Posteriores lances del asedio amoroso tampoco pueden situarse en un registro naturalista. La amplia y continuada imagen:

Era como un náufrago arrojado por las olas, en medio de las tinieblas, a una playa desconocida, que, al abrir los ojos medio des-

vanecido todavía, se ve en el centro de un paisaje encantado, al borde de un manantial donde apagar la sed, y a la sombra de árboles que desmayan al peso de la fruta tentadora<sup>5</sup>,

es un residuo trasnochado de la formación juvenil de Merou en el folletín romántico. El texto, o textos, de las cartas del seductor siguen una orientación semejante, ancladas en fórmulas recibidas y, especialmente, la serie de reacciones de Rosa que se completan con: «¡Cuántas luchas íntimas tuvieron entonces por teatro la imaginación turbada de Rosa!», o bien:

¡amor!, ¡amor! —se repetía. Durante largas horas ahondaba esta palabra deslumbrante, quería desenmarañar sus misterios, conocer de golpe todo lo que le dejaba presentir. Se estrellaba contra su ignorancia, y con una especie de sorda irritación, tornaba a sus meditaciones incesantes<sup>6</sup>.

El personaje se construye debatiéndose en sus alternativas psicológicas, en sus meditaciones, en lo que viene a constituir una dinámica del alma.

Junto a este planteamiento dominante de perfil pre-naturalista es posible reconocer otros instantes en que se aprecia la voluntad del autor para incluir componentes naturalistas, aunque frecuentemente éstos queden desconectados por carecer de un planteamiento de base continuado o sistemático. Así, la determinante sexual como causa de la conducta se indica en los primeros momentos:

Ella, sin embargo, no se sentía mortificada por esta persecución. Estaba plenamente desarrollada y su temperamento vigoroso se abría, como una flor tropical al beso de los rayos solares, a los anhelos instintivos del amor<sup>7</sup>.

Con excepción de la imagen, donde Merou no se restringe, es inmediatamente apreciable el cuidado de la expresión. El autor no arriesga una explicación científica, sino que prefiere implicarla. La motivación sexual se da como clave de su personalidad en «plenamente desarrollada», pero de mane-

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, pág. 141.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pág. 142.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pág. 140.

ra muy general. «Temperamento vigoroso» podría referirse al sanguíneo, pero «temperamento» carece aquí de especificidad argumentativa, queriendo decir en realidad, vitalidad. Finalmente, el término «instintivo» es el más claro en cuanto a la determinación sexual del amor, si bien al depender de «anhelos» lo edulcora y le asigna un matiz espiritual.

Otra inclusión naturalista quiere matizar el proceso psicológico de Rosa movido por las dudas, alternativas, indecisiones, en el sentido de otorgarle una dimensión sexual. Para ello, y rebatiendo de improviso la imagen de joven ingenua, el autor sustenta en la promiscuidad de su hogar familiar la condición impura de Rosa, que la había llevado “casi” a descubrir el sexo por las relaciones sexuales de los padres. Concluye diciendo que «[...] la joven estaba lejos de tener la pureza de la inocencia».

La siguiente fase de la historia amorosa, preparada por la mención a esa falta de pureza en ella, se abre con otra de las inclusiones de clara intención naturalista del autor y que cuenta con tres motivos representativos de esta corriente.

1. Se parte de las ideas, ya comentadas, sobre la mayor cercanía de la mujer a su condición natural: su ser es más dependiente de la determinación orgánica. De este modo, la secuencia en la que se recoge la seducción de la joven, comienza con una referencia naturalista en la que se dice que ella siente la aparición de impulsos orgánicos: «Había llegado la primavera y con el despertar de la naturaleza aletargada coincidía en su ser todo un renovamiento íntimo»<sup>8</sup>. Con esta explicación se quiere asignar a un acto de volición un origen que no parte exclusivamente de movimientos anímicos, sino de su fisiología. Se muestra el despertar de la sensualidad juvenil en paralelo con la primavera. La importancia de ese impulso que la domina se refleja en el desentenderse de su tía, a pesar de su mal estado, pero es más revelador el que la mueva una «curiosidad malsana». El calificativo define sin ambigüedades la conducta guiada por una impronta fisiológica, incluso con connotaciones de perversidad guiada.

2. Ya no se habla en términos ambiguos o con generalizadores de la vitalidad de la joven sino que se remite a causas orgánicas definidas de manera inequívoca: «La fiebre de la pubertad hinchaba sus venas y hacía correr

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pág. 142.

fuego por su sangre»<sup>9</sup>. La pulsión sexual se vincula a uno de los principios más extendidos del naturalismo, el de la sangre.

3. Se marca tendencialmente el estado de Rosa al hacer que tenga la menstruación en esos días: «Estaba en ese estado periódicamente interesante que precede y sigue en la mujer al cumplimiento de esa ley eterna que parece atarla a la tierra con las debilidades de una naturaleza enfermiza»<sup>10</sup>. Se recogen varios tópicos como el de la unión del cuerpo de la mujer a lo natural o el de la consideración de «enfermiza». Circularon contemporáneamente a la producción naturalista una serie de teorías médicas que sustentaban la idea, o el mito, de la “catastrófica sexualidad femenina”. La menstruación o la condición histérica eran referentes sistemáticos.

El episodio se cierra con una nueva elaboración de la relación entre organismo, pasión de la mujer y calor de la naturaleza. La condición que se acaba de describir se concretiza en las impresiones sensuales de Rosa, que son acentuadas al contrastarlas con la súbita angustia que la invade cuando se adentra en el interior de la iglesia, donde la oscuridad actúa como un principio hostil a la mujer. Por tanto, es éste uno de los episodios en que Merou reproduce de manera más ajustada motivos e ideas naturalistas, en un discurso explicativo y de intención analítica.

La secuencia de la seducción presenta una continuada y rápida serie de acontecimientos en los que se inserta una mutación importante, en virtud del cambio de enfoque, que va a ser el de la protagonista. La razón de esta sustitución técnica está, como se verá, en la idea de mujer que promociona el narrador a propósito de Rosa.

El encuentro efectivo de ambos amantes está escrito según pautas tradicionales, tanto en la concepción de la anécdota como en los procedimientos técnicos. El contacto no es entre dos temperamentos y sus inevitables reacciones; además, el diálogo y situación son convencionales. Jorge es un personaje que repite características codificadas de manera muy evidente. Es una figura estereotipada que desarrolla las posibilidades del seductor tradicional. Desde una óptica naturalista es perfectamente irrelevante. Jorge no es para Rosa un ejemplo de virilidad ni de sexualidad. La atracción que siente por él no proviene de una inapelable atracción física,

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pág. 143.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pág. 143.

sino del hecho de haber suscitado en ella la posibilidad de realizar sus ilusiones amorosas.

Los signos de la conducta de Jorge son el seguimiento, las miradas, el porte social, las cartas, la voz, pero, en ningún caso, nada de su personalidad ni de su cuerpo pone en marcha un proceso físico concreto en la protagonista. Por esta causa quedan desconectados la inclinación sexual de ésta y el encuentro con el seductor. Esto es así porque es el modelo folletinesco el que realmente organiza el protagonismo: la combinación de relación amorosa y personajes separados por su origen de clase van a promover funciones esperables: el engaño, la conducta injusta e insensible, el dramatismo de la separación. Esto constituye la verdadera dinámica de la acción y no la sexualidad ni las pulsiones orgánicas despertadas a partir de un encuentro de temperamentos. Lo que permite que la seducción ocurra son los componentes del drama folletinesco.

El episodio, entonces, falto de originalidad, está extraído del filón literario sin mayor elaboración. Sólo cabe reseñar una frase de cierto interés. En el instante en el que Jorge la aborda, se dice: «[...] esta vez Rosa se detuvo a medias como si una fuerza incontrastable paralizara sus movimientos»<sup>11</sup>. Es razonable pensar que con «una fuerza incontrastable» se quiere aludir de alguna manera al determinismo fisiológico, por lo menos en el episodio anterior se había dejado constancia de ello. No obstante, la parquedad de la descripción es causa de una inevitable imprecisión, puesto que también puede estar refiriéndose a una circunstancia psicológica en la línea de aquellos procesos mentales de vacilación, confusas apetencias, etc. Lo importante es que no se identifica ni se define de manera distintiva en relación a dictados orgánicos o a un modelo temperamental.

El cambio de perspectiva viene preparada por la disposición de las frases y, en particular, por la interrogación del narrador que quiere atraer la atención hacia la condición del acto de decisión de la joven: «¿Cómo pudo pronunciar la palabra: Vamos? Ella misma jamás se dio cuenta de esto»<sup>12</sup>. Hay una constante en la conducta de la protagonista que es el *no darse cuenta*. Podría pensarse que éste es un elemento naturalista, puesto que vendría a significar que ella estaría bajo el influjo de impulsos fisiológicos tan fuertes que llegan a borrar su conciencia. En primer lugar, se puede ver que no está argumentado

---

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pág. 144.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pág. 144.

de manera naturalista, pero es que sería más apropiado describir la medida en que su conciencia está avivada en una dirección precisa por efecto de sus instintos sexuales. La pérdida de conciencia se inclina una vez más del lado psicologista tradicional, es decir, anterior al naturalismo, y deja abierta la posibilidad de una salvación moral de la joven, al juzgar que no es plenamente consciente o responsable de sus actos. Al mismo tiempo, promueve una actitud de piedad hacia la *pobre desgraciada*, que aparece escindida entre los dictados de su cuerpo y su moral.

Después de esta «introducción» el relato adopta la perspectiva de la joven seducida, a la mañana siguiente, una vez que todo ha pasado. Es gracias a su rememoración que simultáneamente ella se da cuenta de lo sucedido y el lector se va enterando. De manera inevitable esto significa una subjetivización del relato que se opone a la neutralidad e impassibilidad con que debía ser analizada esa experiencia. Lo que debería ser un análisis objetivo y causalizado, se convierte en un relato montado sobre las marcas de la sentimentalidad que se exhibe con toda suerte de altibajos emocionales.

Los tres episodios que completan esta secuencia de la seducción así perspectivizados: interior del carruaje, gabinete de restaurante y habitación de hotel repiten situaciones que se han extraído de la narrativa europea. En *La jauría* de Zola, por ejemplo, se encuentran situaciones semejantes en el carruaje o en el restaurante, salvo que, en este caso, la seducción ocurre en el gabinete y no en el hotel. Pero detalles menores como el de los espejos rayados por anteriores parejas o la relación lujo-comida-sexo se han incorporado directamente al texto de *Ley social*.

1. *Episodio del carruaje*. Ante los avances del seductor, los detalles de la conducta de la protagonista coinciden en destacar al comienzo su pasividad. Inmediatamente se apunta que «un aturdimiento enervante turbaba en ella la percepción exacta de la realidad». Se repite, pues, el dato de la pérdida de conciencia, ahora más claramente remitido a la condición nerviosa, lo «enervante». Y finalmente un conjunto de síntomas y sensaciones que son descritos con voluntad analítica y siguiendo en mayor medida la práctica naturalista:

De cuando en cuando, sus nervios excitados, en una tensión insoportable, la tiranizaban con deseos vivos y renacientes que laceraban sus sentidos. Su garganta estaba seca, sentía ansias de llorar,

los músculos de las piernas, tirantes, le producían calambres en las articulaciones<sup>13</sup>.

Si éste es uno de los instantes en que más claramente se pliega el relato a procedimientos naturalistas, también resulta evidente que no todos los síntomas, que ahí aparecen amalgamados, son convincentes. Zola y sus congéneres se documentaban en la sintomatología, lo que ciertamente no les puso a salvo de llegar a descripciones que rozaban el ridículo, pero Merou en este párrafo, sin apenas documentarse, ha volcado síntomas que resultan poco aceptables en su combinación. No obstante, hay que reconocer que éste es uno de esos breves instantes en que la práctica naturalista se presenta con más precisión, aunque no sea todo lo sistemática que pudiera ser.

2. *Episodio en el restaurante.* Se ciñe a una acumulación rápida, enumerativa, de situaciones que por su novedad sorprenden y emocionan a la protagonista. Se indica que acostumbrada a una vida de reclusión, ignorante del mundo elegante y nocturno de la ciudad, no puede resistirse al aluvión de sensaciones nuevas. Incide en el despertar de ilusiones y en la experiencia de una realidad hasta ese momento sólo imaginada. El episodio es concebido como una ampliación de las bases puestas en el anterior.

3. *Episodio del hotel.* Es donde tiene lugar la seducción o, más exactamente, el forzamiento, dada la violencia con la que se comporta el seductor. La perspectivización desde la joven impide la realización de un análisis objetivo del comportamiento, como también ocurre con el de Jorge, al imponer una interpretación parcial y exclusivamente articulada sobre los sentimientos e ideales destruidos de Rosa. En resumen, los procedimientos naturalistas no se emplean tampoco en esta ocasión.

La perspectiva también tiene el objetivo importante de dar la idea de una mujer que, lejos de los principios naturalistas, está definida por los conceptos del folletín con su idealismo amoroso, sus deseos honestos, su pudor y rechazo de la experiencia erótica. Incluso hay una repugnancia del contacto carnal para reafirmar esos otros rasgos, siguiendo de este modo las pautas de una moral tradicional, o bien, la imagen de mujer que esa moral proponía. Ningún acto de su comportamiento obedece a causas fisiológicas. La perspectivización, al permitir ver a la protagonista desde dentro, sirve

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pág. 145.

para resaltar y hacer más creíble su sinceridad en el rechazo de la relación sexual y, consecuentemente, enfatizar el drama vivido, al ver sus ilusiones destruidas.

La caída de la joven, motivo tan naturalista, de ser narrada según lo prescrito por esta corriente, debería causalizarse en función del signo de las pasiones de acuerdo con el modelo temperamental y hacer intervenir reacciones, síntomas, hechos somáticos, describir la lógica o el mecanismo de la aparición de cierto tipo de pasión o incluso de perversidad o indicar cómo palabras o gestos tienen su origen en un factor hereditario. Nada de esto se encuentra. El motivo de la caída está escrito en términos espiritualistas que desvelan una concepción idealizada de la mujer. La protagonista es, otra vez, la víctima del engaño del hombre, causa de la destrucción de sus sueños de amor. Las lágrimas finales lo atestiguan melodramáticamente. La incapacidad o resistencia a hacer de la protagonista una mujer marcada por sus impulsos fisiológicos, eróticos, comprueba el peso de la tradición idealizadora en el autor.

La última secuencia carece de recursos o procedimientos naturalistas. Rosa sigue caracterizada como heroína de folletín que si acepta la posterior relación con su amante es por no renunciar para siempre a sus ideales sentimentales. Incluso se acentúa ahora la imagen de joven bondadosa, ingenua, devota, hacendosa. La frase aislada y desconectada del narrador: «[...] esa pobre víctima de la sensualidad que amaba [...]» no sirve más que para promover una fusión sentimental con ella. Al no haber ningún vínculo fisiológico que acople los temperamentos (inexistentes) de ambos personajes, cumplida la seducción, la historia posterior en clave naturalista no puede darse. El relato que debería continuar describiendo y analizando las nuevas fases, reacciones, surgimiento de nuevos comportamientos se detiene por el desinterés del seductor y la pasividad de la joven, síntomas de que no están enlazados según una lógica naturalista.

Una vez que se ha convertido en la amante de Jorge, la protagonista no se revela como una mujer que, rotas las inhibiciones, muestre su verdadero carácter. Por el contrario, hay una continuidad de las claves folletinescas ya mencionadas. El hecho de que su sexualidad se haya despertado no ha supuesto ningún cambio en su forma de ser. El discurso del narrador no incluye ningún análisis, ninguna referencia a su etapa infantil en el campo, ningún dato apoyado en los instintos. Su conducta sigue siendo pacata, modesta, pudorosa, ejemplo de virtudes pequeñoburguesas. No presenta una faceta personal de asunción del placer o de liberación de su cuerpo.

La disolución de la relación se produce por el inevitable motivo del embarazo/aborto. El relato se centra ahora más en los conflictos originados en la diferencia de clase social de los dos amantes y en la amenaza de escándalo que supone para el seductor la posibilidad de tener un hijo con una mujer de extracción tan humilde. En el episodio del aborto, la llegada de los médicos, el intento inconvincente de describir una prospección médica, el pudor de Rosa, se realiza con un léxico efectista una vez más:

[...] el médico procedió a un examen al que Rosa se resistía llorando. [Finalmente] se decidió a someterse, temblorosa y avergonzada, a todas las exigencias facultativas. Los tesoros de su cuerpo juvenil, entregados a la voracidad de la ciencia, fueron examinados uno por uno<sup>14</sup>.

A pesar de la expresión hay que sospechar que el médico examinó a la joven de acuerdo con su práctica médica en la que no se suelen buscar tesoros. La utilización enfática de lo científico no puede ocultar la dificultad del autor para elaborar un episodio desde la óptica naturalista. Por lo demás, los diálogos son afectados, propios del tipo de personajes ya analizados. El aborto y el peligro de muerte que corre la joven se vuelven a narrar con toda suerte de tensiones folletinescas que concluyen en la imagen final de la protagonista, llena de efectismo:

Pálida, cadavérica, con el cabello suelto y la mirada fija, recogió las últimas fuerzas que quedaban en su cuerpo extenuado, e incorporándose en su lecho de dolor, fulminando a su amante tembloroso, con un acento débil, silbante, angustioso como el estertor de un moribundo: —Eres un miserable, le dijo. Y, desplomada, cayó sobre las almohadas sin conocimiento<sup>15</sup>.

En realidad, su posterior entrega a la prostitución —parte que aquí no se analiza— no es por haberse desencadenado en ella una tendencia reprimida o simplemente despertada, sino porque su decisión es fruto de la desilusión causada por la traición de su amante y el consecuente deseo de vengarse de los hombres. Por esto resulta al final una mujer pragmatista, cínica, impersonal, alguien que domina su medio social fríamente. Demasiado consciente y

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pág. 152.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pág. 159.

segura, controlando sus impulsos físicos, Rosa no será un personaje femenino naturalista.

Por tanto, la elaboración de esta protagonista deja en evidencia una completa asistematicidad desde el punto de vista de una homogeneidad estética de carácter naturalista. Desde un comienzo no se parte de su trazado temperamental, no se construye su proceso a partir de causas orgánicas —o algo más desde el medio—, no se dan determinantes propias de la concepción naturalista y el lenguaje es inapropiado, anclado en fórmulas pasadas. Sin embargo, ocasional y parcialmente, en alguna secuencia o episodio el autor utiliza motivos, enfoque y manera de narrar aceptables para el naturalismo. También es cierto que algunos de esos componentes, como el posible factor hereditario, aparecen en el texto pero no tiene posterior proyección, resultando inefectivos finalmente. Es la causa de la desconexión de los integrantes de la protagonista que combina unos y otros como una adición mecánica, por puro mimetismo. No es infrecuente la situación pensada sobre un motivo naturalista que es desarrollada con procedimientos no naturalistas mayoritariamente. Parece como si Merou supiese que determinada situación, motivo, técnica, categoría era de filiación naturalista pero las pone en práctica inapropiadamente, porque su conocimiento y dominio insuficiente, su aprendizaje en corrientes estéticas anteriores (folletín), las limitaciones del mismo espacio cultural, actuaron para que su personaje fuese un híbrido donde confluyen procedimientos narrativos contrarios entre los que, casi siempre, dominan los que no son naturalistas.

## Bibliografía

- Borie, Jean. *Mythologies de l'héritité au XIXe siècle*. Paris. Galilée. 1981.
- Bugley, David. *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge. Cambridge University Press. 1990.
- García Merou, Martín. *Ley social*. Buenos Aires. Félix Lajouane. 1985.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système de personnages dans les 'Rougon-Macquart' d'Émile Zola*. Geneva. Droz. 1983.
- Krakowski, Anna. *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola*. Paris. Nizet. 1974.