

George Sand y *La Ville Noire*: una parábola del mundo obrero con rostro de mujer

Figuerola Cabrol, M. Carme*

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en analizar la visión de George Sand sobre los retos y cambios que el proceso de industrialización provocó en su momento en el marco de la vida obrera cotidiana. Aunque tradicionalmente se ha considerado a Zola como el descubridor literario del mundo minero, Sand se interesa por las duras condiciones en las que vive el colectivo de trabajadores de la industria decimonónica veinte años antes que su coetáneo. Se impone pues, una comparación entre el estilo y los argumentos de ambos autores para destacar las particularidades de la óptica femenina en su valoración positiva del obrero. Además precisaremos el esfuerzo de la novelista por describir un modelo moral encarnado en la figura femenina de Tonine. Con él la escritora pretende establecer las bases para alcanzar una comunidad igualitaria basada en la distribución equitativa de los bienes procurados por el Progreso.

PALABRAS CLAVE

George Sand, Emile Zola, obrero, mujer, progresismo.

ABSTRACT :

The aim of this paper is to analyze George Sand's view about the challenges and changes that, in her time, the industrialization process resulted in the daily life of the workers. Although traditionally Zola has been considered as the literary discoverer of the mining world, twenty years before her contemporary, Sand was interested by the harsh conditions in which the collective of workers lived during the nineteenth-century. We introduce a comparison between the style and the arguments of both authors to highlight the special features of the female vision in her positive assessment of the workers situation. We will also focus on the the novelist's effort to describe a moral model embodied in the female figure of Tonine. The goal of this models was to achieve an egalitarian community based on the equitable distribution of goods procured by the progress.

KEYWORDS

George Sand, Emile Zola, working class, woman, Progressivism.

Las mujeres han tenido que esperar a bien entrado el siglo XX para que, salvo en contadas excepciones, cobraran visibilidad en la historia literaria (Planté, 2003). George Sand no fue ninguna excepción. Aunque el famoso caricaturista la presentara como tal en su conocido "Le Panthéon Nadar", la escritora sufrió los efectos de una mirada simplificadora por parte de sus contemporáneos. A menudo se la ha relegado a la categoría de la novela sentimental, menospreciando así que a través de una intriga de corte amoroso, la autora pudiera poner en entredicho las instituciones y mentalidades reaccionarias. Ese lastre impidió adivinar en su obra a la mujer comprometida con los debates políticos y socioeconómicos de la época, o incluso a la escritora que gustaba de leer a sus coetáneos, célebres o no, y comentar desde una perspectiva crítica sus propuestas. Desde esa visión sesgada, cuando en 1860 *La Revue des deux mondes*

* Universitat de Lleida, cfiguerola@filcef.udl.cat

publica *La Ville Noire*, un relato que toma por objeto el análisis del mundo obrero veinte años antes de que Zola lo consagre en *Germinal*, su acogida es más bien modesta

Aunque otros habían coincidido también en elegir la mina como espacio que generaba peripecias del gusto de la literatura popular, según ha mostrado Diana Cooper-Richet (2004,309-343), Zola se convierte en el exponente decimonónico que retrata la lucha despiadada entre el Trabajo y el Capital, metáfora que él mismo acuña al definir el plan de su futura novela (Mitterand, 2002: 37). Al relatar la vida ordinaria de los mineros, el escritor combinará un épico enfrentamiento entre burguesía y clase obrera con una historia de amor entre los protagonistas. Sin pretender restar mérito al padre del naturalismo, ni contraponer las virtudes de ambos autores, este análisis persigue demostrar que las analogías entre sus obras constituyen una prueba de la trascendencia de los cambios sociales aportados por la industrialización y de cómo estos suscitan interrogantes en una mujer de ideas progresistas como Sand. No insistiremos en las reivindicaciones sociales latentes ya en sus primeras obras. Pese a todo, cabe recordar que en 1840 *Le compagne du Tour de France* se había centrado ya en las sociedades gremiales del ámbito artesanal y por tanto, en el mundo de los asalariados.

Por otra parte, que la dama de Nohant conocía bien la obra de Zola queda fuera de entredicho a juzgar por su propio testimonio a su gran amigo Flaubert con quien, pese a sus diferencias en materia social, la escritora trabó una entrañable amistad gracias a la literatura que actuaba como nexo de unión. Así lo atestigua su correspondencia, rica en debates en torno a la creación literaria y, como no podía ser de otra forma, en comentarios sobre las respectivas lecturas. En 1876 la novelista se pronuncia sobre *Son Excellence Eugène Rougon* en los términos siguientes:

Rougon est un livre de grande valeur, un livre fort, comme tu dis, et digne d'être placé aux premiers rangs. Cela ne change rien à ma manière de voir que l'art doit être la recherche de la vérité, et que la vérité n'est pas la peinture du mal. Elle doit être la peinture du mal et du bien. Un peintre qui ne voit que l'un est aussi faux que celui qui ne voit que l'autre. La vie n'est pas bourrée que de monstres. [...] Que l'on montre et flagelle les coquins, c'est bien, c'est moral même, mais que l'on nous dise et nous montre la contrepartie : autrement, le lecteur naïf, qui est le lecteur en général, se rebute, s'attriste, s'épouvante, et vous nie pour ne pas se désespérer (Sand, 2004c : 1216).

A grandes trazos las posturas de ambos creadores difieren en la metodología empleada: los dos principios en que se basa Zola para elaborar el ciclo de los Rougon-Macquart inciden en el peso influyente de la herencia y del medio (Pagès 2002: 223). Tienen poco que ver con los interrogantes sandianos acerca de la relación entre el artista y la sociedad o los lazos que unen el sentimiento al deseo. Sin embargo, existe un punto de encuentro en cuanto al objetivo final de ambos. Si el proyecto de Zola toma como punto de partida en las grandes leyes de la medicina decimonónica, basándose en la idea de que únicamente puede alcanzarse una sociedad mejor a través del conocimiento de la verdad (Becker, 1988: 22, su objetivo no dista en demasía del empeño de su contemporánea por revelar las cualidades morales del individuo susceptibles de facilitar su marcha hacia el progreso. Desde esa óptica no parece extraño su común interés por el mundo obrero, un sector en continua efervescencia durante su época.

La Ville Noire sitúa la intriga en plena Auvergne, región que su autora conoce puesto que esa zona ha constituido el destino de dos de sus viajes: en 1827 George Sand acude junto a su marido al Mont-Dore para una cura de salud. Posteriormente, en 1859, recorre la región acompañada de su amigo Manceau. Las cuchillerías y papelerías de Thiers, las transformaciones surgidas con motivo del desarrollo de una industria incipiente constituyen el escenario de unas existencias que, sin alcanzar la crudeza vivida por los personajes zolianos, no ceden a la idealización novelesca sino que traducen el sentido histórico de una óptica socioeconómica. El Trabajo se muta en Capital, por utilizar el binomio acuñado por Zola. El ambiente descrito por Sand coincide en muchos aspectos con lo reflejado por su contemporáneo

en cuanto al mundo del trabajo puesto que las tensiones, la marginalidad característica de este ámbito responden tanto a circunstancias naturales como sociales. El espacio geográfico de *La Ville Noire* no sólo configura unas coordenadas necesarias para el despliegue de la trama sino que se tiñe de connotaciones económicas. Su narrador subraya el ensañamiento humano para encauzar las fuerzas de la naturaleza cuando se emprende la vía comercial. Ese esfuerzo sostenido manifiesta su insignificancia acerca del lugar:

... nous avons cassé les reins à une montagne, forcé une rivière folle à travailler pour nous mieux que ne le feraient trente mille chevaux, enfin posé nos chambres, nos lits et nos tables sur des précipices que nos enfants regardent et côtoient sans broncher, et sur des chutes d'eau dont le tremblement les berce encore mieux que le chant de leurs mères !... (Sand, 1978: 5) [... hemos roto el lomo a una montaña, forzado un río loco, á que trabaje por nosotros mejor que lo harían treinta mil caballos, por fin, hemos colocado nuestras camas y nuestras mesas sobre precipicios, que nuestros hijos contemplan y recorren por los bordes sin temor, y sobre saltos de agua, cuyo temblor les mece aun mejor que el canto de sus madres (Sand, 1900: 10).]

en varias ocasiones la naturaleza se rebela contra el destino del hombre, sobre todo en las crecidas del río que arruinarán la fábrica en dificultades de Sept-Épées. A ello se une las exigencias del trabajo. Para probar fortuna, asegura Gaucher, el hombre debe luchar « contre la nature et contre le crédit et les chances du commerce, empêchements plus obstinés et plus menaçants que la nature elle-même » (Sand, 1978 : 5). Sand no se conforma con describir la negrura –epíteto al cual la narradora recurre en varias ocasiones durante el establecimiento de la intriga-, sino que ofrece al paraje un contrapeso en la ciudad abigarrada cuyos colores múltiples traducen la alegría y júbilo a la par que recuerdan el estilo italiano tan del gusto de la autora. Una parecida elaboración de las tonalidades será retomada por Zola para quien el paisaje, salvo algunas manchas rojizas, se tiñe también de negro con todas sus variaciones y termina por convertirse en omnipresente (Zola, 1978: 136) de forma que el recurso parece más una estrategia del propio escritor que asimila dicho color al proletariado –puesto que también se reproduce en otras obras como *L'Assommoir*- y menos un atributo de la realidad observada.

La novelista establece una neta distinción entre ambos espacios recreados por medio de circunstancias geográficas –los doscientos o trescientos metros de rocas-, además de otros razonamientos subjetivos –la ciudad de vida fácil es el producto “d'une vingtaine d'années de courage et d'entêtement”-: entre los dos polos existen apenas contactos a juzgar por las rotundas expresiones de Gaucher quien se siente « enterré pour toujours » en la ciudad baja, sin ninguna ambición para « s'en sortir », en definitiva, reducido a « l'enfer où nous sommes ». Pese a ello, gracias a la ciudad elevada los obreros son llamados a resistir a la suma de adversidades puesto que ésta les ofrece una esperanza. Ese sentimiento predomina aunque Sand deja constancia de la posible amenaza que late entre sus muros: los vicios generados por el lujo existen y dejan sentir su lastre en la conciencia de los obreros. No olvidemos que allí se refugia Molino, prototipo del nuevo rico, tras dejar morir a su esposa de pena y abandonar a la joven Tonine. A primera vista el procedimiento de la escritora aparenta un maniqueísmo evidente. Sin embargo, esa impresión se mitiga mediante el reconocimiento que la autora prodiga a la Ciudad negra: como lo subraya Gaucher, los ocho mil pares de brazos que encuentran ocupación en este emplazamiento alcanzan así la supervivencia y pueden confiar en un futuro mejor. George Sand, muy sensible a las coyunturas económicas, como lo ha demostrado Béatrice Didier (Didier, 1998: 611,624), reivindica el derecho al empleo y a la propiedad –un tema que constituye el centro de los debates a favor de un nuevo orden social en 1848 (Vermeilen, 1984: 229) - al considerarlo un factor indispensable para el progreso del individuo.

Desde una perspectiva novelesca la dicotomía configura un marco apropiado para inscribir a seres marginales. Dicha connotación cobra mayor eco a través de las múltiples alusiones al diablo. No es la primera vez que Sand concentra su atención en las creencias sobrenaturales; el

Berry de su obra adquiere mayor verosimilitud a través de la omnipresencia de las supersticiones que determinan la vida tanto del ciudadano como del habitante del medio rural según se aprecia respectivamente en *La Mare au Diable* o *Le Diable à Paris*. En el caso que nos ocupa, se concibe la presencia demoníaca como un freno para el avance de los protagonistas. Si el demonio constituye una característica intrínseca del lugar a raíz de sus denominaciones variadas aunque reiterativas –Trou d’Enfer, Vallée d’Enfer, Saut d’Enfer...-, es concebido a modo de elemento central que, junto a los reveses económicos, justifica el fracaso de Audebert. Así responde éste a la propuesta de compra de Sept-Épées :

- Quoi ! Malheureux enfant ! s’écria Audebert, tu voudrais acheter cette bicoque ? Non, non ! je t’estime trop pour te conseiller cela ! C’est un endroit maudit : le diable s’y est embusqué, vois-tu, et personne ne fera ses affaires, puisque je n’ai pas pu y faire les miennes ! (Sand, 1978: 54) [-¡Qué! ¡Desgraciado muchacho! –exclamó Audebert- ¿desearías comprar esta barraca? ¡No, no! ¡Te estimo demasiado para aconsejártelo! ¡Es un lugar maldito: el diablo se ha emboscado en él, ves, ya nadie prosperará en ella puesto que no he podido prosperar yo! (Sand, 1900: 55).]

Lejos quedan aquellos Satanes que pueblan la escritura romántica para apelar a menudo al placer carnal. Es cierto que la frase es pronunciada por un ser víctima de la locura, como muestra el acento que el narrador imprime sobre las alucinaciones sufridas por el personaje. No obstante, el valor de sus argumentos se reafirma cuando un tiempo después Va-sans-Peur, al contemplar con tristeza el desmoronamiento de la barraca, atribuye los hechos a esa misma causa (Sand, 1978: 15). La respuesta de un Sept-Épées transformado por la experiencia de su viaje iniciático merece nuestra atención puesto que contiene una de las claves de la intriga:

-Mon cher ami, répondit Sept-Épées, le diable qui s’était embusqué là, c’est l’amour du gain qui pousse les ambitieux jusque dans des précipices où la terre manque sous leurs pieds. Si j’avais su autrefois ce que je sais aujourd’hui, je n’aurais pas mis mes espérances en butte à tout ce qui, d’un moment à l’autre, pouvait les détruire. (Sand, 1978: 152) [-Querido amigo,- contestó Siete Espadas,- el diablo que se había escondido ahí, es el amor de la ganancia que empuja a los ambiciosos hasta los precipicios en los cuales la tierra falta bajo sus piés. Si antes hubiese sabido lo que sé hoy, no habría puesto mis esperanzas expuestas a todo lo que podría destruirlas de un momento a otro. (Sand, 1900: 148).]

Con tales palabras Sand sugiere que la industrialización no culminará mientras los individuos no logren liberarse de dichos fantasmas. Al escenario genérico debe añadirse el microcosmos constituido por Audebert y su entorno: en primer lugar, los atributos que se le asignan abundan en esta idea puesto que en su mente, el hábitat donde transcurre su vida se trata de un paraje « des plus effrayants et des moins fréquentés du Val-d’Enfer ». La soledad de la Auvernia ya había sorprendido a la joven Aurora cuando en 1827, escoltada de su flamante esposo, se trasladó al Mont-Dore para su cura de salud (Sand, 1971: 512). En 1859, en su segunda visita a la región, insiste nuevamente en el aspecto angustioso de la zona debido a sus cualidades naturales: « cette gorge resserrée de la Durolle, là où le soleil ne fait apparition qu’à midi » sólo podía, como asegura Jean Courrier (Courrier, 1978: XI), dar rienda suelta a la imaginación sandiana. De todos modos, parece plausible que en una época en que el transporte es todavía rudimentario y, por consiguiente, las distancias juegan un papel determinante, el emplazamiento elegido por Audebert contribuye a acentuar su exclusión. A ese rasgo se unen las denominaciones atribuidas a la fábrica y a sus alrededores, « *la Baraque*, un nom bien méprisant, et *le Creux-Perdu*, un nom de mauvais augure » (Sand, 1978: 38), donde la narradora insiste en las nefastas influencias de supersticiones y creencias ancestrales. Es evidente que tanto Sand como Zola se enfrentan a una población de usos comunes: el universo minero también desvela un mundo tenebroso, cerrado, poblado de imágenes diabólicas, ya sea en su versión cristiana o pagana. Desde que por los ojos de Etienne Lantier el lector penetra en la mina, se enfrenta a una serie de adversidades (el agua encharcada que dificulta el paso, los cambios de temperatura, la escasa ventilación), que el texto sintetiza a través de un único

término *l'enfer*, latente en el espíritu de los trabajadores del lugar (Zola, 1978: 83). Dicha presencia subyace a lo largo de la trama adquiriendo tal dimensión que el infierno de los obreros se convierte en el infierno de los habitantes del lugar. La trascendencia reviste entonces un alcance social.

Además, la mina provoca el renacimiento o la subsistencia de quimeras y tabús legendarios: no en vano Catherine expresa su temor a *l'Homme noir*, ese minero que acude regularmente para retorcerles el pescuezo a las chicas (Zola, 1978: 95). No se trata de una cuestión individual puesto que más adelante el narrador insiste en las reservas que sigue generando Tartaret -el nombre habla ya por sí mismo-, esa landa de la Costa Verde donde la mina de hulla es objeto de una leyenda entre los mineros que la comparan con Sodoma cuando, víctima del castigo divino, sucumbió en el fuego eterno (Zola, 1978: 358). El escenario forjado por Sand se acompaña de otro elemento muy de su gusto: la montaña. Además de encontrar su razón de ser en la geografía del lugar, en el imaginario de la escritora este paisaje adquiere un perfil simbólico. Por ese motivo la intriga remite a él en circunstancias muy significativas: Sept-Épées busca refugio en la colina tras el rechazo inicial de Tonine. Luego regresa al mismo enclave al tener conocimiento de la probable boda entre la protagonista y el médico. Retomando el estudio de Simone Vierne sobre este motivo (Vierne, 2004: 112-135), coincidimos con ella en su calificación de la montaña como lugar de soledad que, en un procedimiento de corte romántica, ofrece asilo al alma herida. En el caso en cuestión, la montaña se convierte en elemento activo al actuar como catalizador que desencadena la acción del protagonista. Sirve así de punto de referencia respecto a las etapas iniciáticas de Sept-Épées que él mismo resume en una clara muestra de su clarividencia: « Allons ! j'ai mis une fois mon courage à vaincre l'amour pour l'ambition, tâchons de le mettre aujourd'hui à vaincre l'amour pour l'honneur (Sand, 1978: 128) »[¡Vamos! He puesto una vez mi valor á vencer el amor por ambición, procuremos hoy ponerlo á vencer el amor por honor (Sand, 1900: 126).] Aunque la descripción del sitio sea vaga, George Sand concede una particular importancia al carácter escarpado, adverso al paso del hombre. Ese rasgo conlleva la presencia de un más allá peligroso y que se materializa en el precipicio: si Sept-Épées sucumbe a la tentación, si da un paso en falso, pone en riesgo su vida; su actitud es crucial para encauzar su vida. La elevación del terreno aparece ligada a la ascensión mística: la montaña permite una realidad necesaria para obtener la energía necesaria para su renovación, acto presente, por otra parte, en varios ritos iniciáticos (Durand, 1984: 141-143).

De lo anterior se deduce que la naturaleza representa un arma de doble filo: por una parte, destaca como fuerza hostil al individuo, por otra, como fuente de oportunidades reservada a aquellos capaces de su aprovechamiento. Así se justificaría la atmósfera fantástica que rodea a Sept-Épées en su exploración de "La Baraque" donde los elementos simbólicos presentes en el proceso de imaginación -el agua, la roca, la luz- aparecen contenidos en el ámbito natural.

Las circunstancias geoespaciales cobran mayor trascendencia al reforzarse con otros condicionamientos de corte sociológico que la autora manifiesta a través de vías diversas. Una de ellas radica en los nombres concedidos a los personajes. En tanto que gran conocedora del medio rural, Sand utiliza el registro de la clase popular en las denominaciones: el ambiente obrero se adivina a través del diminutivo que adorna el nombre de la protagonista y designa a la vez su juventud, Tonine, o bien a través del artículo que precede los apellidos, al estilo de la Sauvière o la Laurentis. En otros casos, la mayoría, el nombre define al personaje en su aspecto moral: Va-sans-Peur, Sept-Épées, Audebert, père Laguerre... En contrapartida, los burgueses se designan mediante su nombre de familia precedido por el tratamiento "Monsieur" o "Madame" (Madame Molino, M. Trotin, mademoiselle Trotin), único signo de su nuevo estatus puesto que en su mayoría se trata de obreros venidos a más, calidad que se ilustra mediante sus apellidos poco nobles. Con ese procedimiento la narradora manifiesta el respeto de las clases populares a

la autoridad del "patrón". Un caso particular ofrece el personaje del médico: Sand expresa un verdadero respeto por las profesiones liberales y en particular, por quienes practican esta disciplina puesto que ve en ellos un servicio a la comunidad. Por ese motivo, además de acompañarlo del tratamiento de cortesía, le ofrece un nombre de raíces griegas, Anthime, con lo cual lo sitúa en un plano distinto al del resto de los personajes.

En *Germinal* se emplea un procedimiento similar. Para Zola las denominaciones de sus personajes deben ser elocuentes sobre los mismos y por tanto, no responden al azar, sino que constituyen un medio para aludir a los rasgos más característicos de esos seres de papel: La Mouquette evoca la mosca que vuela alrededor de Étienne, la Brülé alude a sus dotes de brujería, Maigrat denota su engrosamiento a costa de aquellos a quienes condena al hambre... El artífice naturalista mantiene la misma jerarquía entre clases de forma que los burgueses se reconocen por el tratamiento que precede sus apellidos, mientras que a los mineros y comerciantes se les designa mediante el nombre patronímico y a los niños se les reserva el nombre de pila. Con todo, un aspecto distingue a ambos escritores: sin pretender calificar a Sand de feminista, nos parece que en su caso se muestra mayor estima de la mujer situándola en una postura de igualdad respecto al varón. En cambio, en Zola las esposas aparecen supeditadas a sus maridos según demuestra su propio nombre consistente en el apellido feminizado: la Maheude, la Pierronne... Zola se muestra mucho más determinista al considerar a sus personajes un mero engranaje del mecanismo social.

Por otra parte, a sus reflexiones iniciadas en obras anteriores a propósito de la estructura familiar, Sand añade en *La Ville noire* una precisión sobre el momento idóneo en que ésta debe constituirse: si consideramos a los protagonistas, no se les permite unirse en matrimonio hasta haber cumplido con su aprendizaje social y logrado una madurez susceptible de contribuir al progreso. A la inexperiencia de la juventud se añade la condición de huérfanos de los personajes sandianos (Mozet, 1997: 161), señalada en varias ocasiones por la crítica. Es cierto que ese aspecto les concede un estado de virginidad social a partir del cual les resulta posible blandir la enseña de la igualdad. *La Ville noire*, además de reproducir tales características, precisa el lastre que afecta al colectivo obrero. Los argumentos de Gaucher determinan la carga que supone la familia: sin desdén, aunque con un cierto pesar, el obrero reconoce que en otros tiempos también él se había sentido tentado por el lujo de la otra ciudad. Con todo, el amor y los hijos llegados demasiado pronto habían obstaculizado, si no truncado, su camino hacia la ascensión. La novelista privilegia una idea idéntica en el discurso de Audebert pues, de la misma forma, él alude a los sacrificios exigidos por su condición de trabajador cuando afirma haberse visto obligado a escoger entre el cariño de una segunda mujer y las "fatigues et les soucis du travail".

Sand denunciaba ya ese lastre en *La Mare au Diable* cuando constataba que el trabajo femenino era « bon pour conserver, non pour acquérir » (Sand, en ligne: 28). Las mujeres, tanto en esta novela como en otras -recordemos *Valentine* donde a Madame Lhéry se la describe normalmente inmersa en las tareas propias de su condición campesina (Sand, 2004: 196)- se presentan al lector por su función en el mundo del trabajo: Tonine pliega papel en la industria papelera; Lise aparece vigilando a la niña que lleva la comida al padre. En esta óptica la escritora adopta una postura innovadora al advertir en el colectivo femenino, partiendo siempre de constataciones reales, un sector al que la miseria afecta con mayor gravedad. La prueba la aporta Lise Gaucher cuyo cuerpo permite visualizar los perjuicios de una posición económica más que modesta:

Une fois brouillé avec l'espérance, on s'abrutit tout doucement dans le travail quotidien : [...] on se néglige, on s'abandonne au moral et au physique. Sans doute Lise est une bonne femme, assez intelligente, et quand Gaucher l'a prise, c'était une rose pour la fraîcheur. Qu'est-elle devenue après deux ans de mariage ? L'ombre d'elle-même, et à présent qu'elle a deux enfants, elle est maigre,

flétrie, souvent malpropre et déguenillée, ce qui est une vertu chez une mère de famille économe, mais ce qui refroidit et rebute un mari, à moins que, comme celui de Lise, il ne perde aussi le goût de l'élégance et le soin de lui-même. (Sand, 1978: 34). [Una vez reñido con la esperanza, uno se embrutece paulatinamente en el trabajo cotidiano; [...] se descuida uno y se abandona en lo moral y en lo físico. sin duda Lise es una buena mujer, bastante inteligente y cuando Gaucher la tomó era una rosa por la frescura. ¿Qué se ha vuelto después de dos años de matrimonio? La sombra de ella misma, y ahora que tiene dos hijos, está flaca, marchita, á menudo sucia y andrajosa, lo cual es una virtud en una madre de familia económica, pero enfria y fastidia a un marido, al menos que, como el de Lise, pierda también el gusto de elegancia y el cuidado de su persona(Sand, 1900: 38).]

La preocupación por las condiciones que rodean a la mujer proletaria, la denuncia contra la alienación nacida de su trabajo confirma la lucidez de George Sand. Sin la desenvoltura de Zola, la novelista explora asimismo los efectos de una sexualidad presente en la rutina de los obreros: desde los albores de la trama, el tío de Sept-Épées recuerda a su sobrino la distinción entre la mujer destinada al matrimonio y la que se persigue para una simple aventura. Su razonamiento adquiere mayores consecuencias al referirse a Tonine. Sand evita mancillar a esa protagonista pura de cuya mano se alcanzará el progreso final. Con todo, le corresponde a ella expiar las veleidades de la propia hermana convirtiéndose por medio de esa experiencia en una doble víctima del dinero y de la sexualidad. En efecto, la boda de Suzanne Gaucher con un obrero venido a más resulta ser un fracaso tanto a nivel económico como afectivo provocando la muerte de su mujer y la orfandad espiritual de la protagonista. Esos constituyen los estigmas que debe acarrear el mundo de los obreros. Desde el *incipit* la autora plantea un anti-modelo que pesa sobre Tonine como una loza puesto que, incluso en la memoria del médico cuando la trama toca ya a su fin permanece el recuerdo de este episodio. La solución propuesta por la protagonista cobra, por consiguiente, mayor relieve: Sand critica el individualismo burgués mediante las figuras de los Molino; en cambio, alaba los beneficios de la acción y del trabajo cuando éstos se orientan hacia un progreso que sobrepasa los beneficios individuales. Quedan lejos las visiones románticas e idealistas. La escritora no se conforma con sentimientos platónicos: si brinda a sus criaturas el arma del amor, capaz de lograr el éxito y vencer las adversidades, éste no basta por sí solo sino que debe acompañarse de ciertos dones y virtudes por parte de los protagonistas. Sin embargo, no puede ser calificada de feminista porque, de hecho, el éxito final de la protagonista tan sólo resulta válido a partir de su asociación con el protagonista masculino. Sand reivindica la complementariedad de ambos sexos, condición necesaria para el éxito de la humanidad.

En cambio *Germinal* construye un entramado de criaturas susceptible de evidenciar la influencia del medio y de la herencia. Su deseo de exhaustividad lo lleva a recrear diferentes posturas ante un problema: el socialismo, la religión... Sand, por su parte, también evoca los distintos posicionamientos ante una realidad socioeconómica y denuncia la marginalidad a través de un personaje singular: Audebert. El emplazamiento espacial de su hogar sugiere, como ya hemos observado, su posición asocial. Ese detalle se ve refrendado por las características físicas de su descripción. La pluma de la novelista lo reduce a una pobre parte: « il passait pour une pauvre cervelle d'homme » (Sand, 1978 : 40). Si el calificativo de *marginal* puede aplicarse a lo que se sitúa al borde, en un extremo, Audebert coincide por su naturaleza con la definición. Ese fenómeno no es producto del azar tal y como confirman los detalles que con posterioridad completan su retrato que muestran la insistencia del narrador al respecto: "C'était un crâne élevé comme ceux des enthousiastes, mais défectueux dans la fuite du front, qui dénotait le manque de suite ou de force dans la réflexion. (Sand, 1978: 41)" [Era un cráneo elevado como los de los entusiastas, pero defectuoso en la caída de la frente, lo que denotaba la falta de continuidad o de fuerza en la reflexión (Sand, 1900: 44).] Sand toma prestados los términos descriptivos de la frenología, doctrina que el neuroanatomista François Joseph Gall había difundido en 1820 en París y que la autora, según escribe a Franz Liszt, había consultado unos años después (Sand, 2004c: 250). Además, según asegura al célebre músico en su VIIª carta de las *Lettres d'un*

voyageur, desde su infancia Aurora Dupin había tenido acceso a las teorías de Lavater sobre la fisonomía, que ella juzga como hipótesis intermedias entre la ciencia y lo fantástico: « Eh bien, je n'en doute pas, l'homme en viendra un jour à pousser si loin l'examen de la forme humaine, qu'il lira les facultés et les penchants de son semblable comme dans un livre ouvert. » (Sand, 2004b: 209). Sand las concibe como un estadio previo para el posterior desarrollo científico del doctor Gall y se esmera en demostrar el carácter complementario respecto a las mismas. Todo ello confirma que la construcción del relato sardiano va más allá del simple impresionismo romántico al hacerse eco de las preocupaciones científicas del momento.

Un nuevo rasgo debe tenerse en cuenta para el análisis de la personalidad del obrero-poeta: el factor existencia-ausencia. Bajo ese binomio nos referimos al hecho de que su presencia desencadena de inmediato un alejamiento de los seres de su entorno, lo cual provoca que, incluso cuando se encuentra en su taller, aparece como ausente: los demás ignoran su persona. La errancia contribuye a ese rechazo puesto que, a diferencia de Sept-Épées a quien la narradora reserva la oportunidad de encontrar su propia vía al principio de la intriga, Audebert en ese mismo momento del relato parece relegado al final de su trayectoria. La focalización elegida por Sand lleva al lector a contemplar su estado a través de la percepción del joven protagonista, perplejo él mismo por la posibilidad de suicidio con la cual lo confronta ese personaje. La autora no condena en ningún modo ese acto; como demuestra Pierre Vermeylen (1984: 84), en momentos anteriores ha criticado los excesos de la prohibición de suicidio. A nuestro entender, Sand recurre a dicho motivo para plantear una fórmula de contestación social y poder así, reivindicar los beneficios de un proceso asociativo: el artesano regresa a la vida cuando el joven salvador le propone constituer una sociedad en común para salvar su negocio. Por ese motivo a lo largo de toda la novela existe una marcada contraposición de la soledad respecto a la hospitalidad evocada como algo más que una simple costumbre de la región del Berry: si la primera representa una fuente de desgracias, la última encarna la medida ideal. La autora subraya con particular ahínco las consecuencias funestas del abandono puesto que son la primera causa de la intención suicida de Audebert e incluso de su locura (Sand, 1978: 53). A diferencia de Gaucher, el obrero carece del amor de una mujer; a diferencia de Laguerre, no tiene sobrino que le mime. Audebert y Sept-Épées no sellan su compromiso hasta después que el desfavorecido comparta el lecho de Laguerre en un acto simbólico que naturalmente, ejerce quien ostenta el poder patriarcal. Por analogía, el banquete del desenlace alude a la perfecta integración de quien constituyó el paria del pueblo. La insistencia en ese aspecto sugiere un mensaje claro: el de la necesaria integración social, el de un comunismo social –expresión que debemos a Simone Vierende (2004: 154)- según el cual los burgueses podrán compartir sus privilegios con los obreros y el artista. Pese a ser una lectora fiel a Rousseau, la propuesta no es nueva en el *corpus* de la escritora, partidaria de que sus personajes se integren en una colectividad si desean alcanzar una cierta felicidad: así lo había probado, por ejemplo, en una obra anterior el ermitaño de *Mauprat* que, después de su aislamiento, decide reencontrarse con sus compatriotas y unirse a una acción común.

El desarrollo de esa idea se convierte en mucho más innovador al sugerir un lazo manifiesto entre la soledad y la locura: la sensatez de Tonine aconseja a Sept-Épées que libere a Audebert de su tarea como contable y lo oriente hacia un trabajo y una vida en el centro de la ciudad con tal de poner remedio a su embrionaria enfermedad mental. Una vez más Sand se muestra hija de un siglo fascinado por las manifestaciones de la locura. En un artículo al respecto Marie-Paule Rambeau distingue dos categorías relativas a las víctimas de la alienación: la primera agrupa las resultantes de una experiencia mística; la segunda, en cambio, concierne a las que son objeto de una regresión hacia el mundo primitivo. Audebert constituiría un ejemplo de esta última modalidad. Además de su dificultad en escribir la presunta inscripción testamentaria y más allá de los conceptos de la frenología, su apariencia denota el desorden a través de la alianza entre

la palidez de su rostro y el ardor de sus ojos. La demencia se acompaña de una degradación física que no se evidencia en su propio cuerpo sino en el estado de su fábrica. A tenor de la complementariedad que el narrador establece entre el destino de ambos, se puede fácilmente admitir que los dos meses invertidos en la reparación de *La Baraque* y de su utillaje indican la excepcionalidad del personaje en relación a lo que debería ser el estado ordinario del obrero-empresedor. En este caso Sand no llega a sumir al desequilibrado personaje en la animalidad tal como había practicado en *Le meunier d'Angibault* respecto a la Bricoline ni tampoco como suele hacer Zola en *Germinal* para traducir la violencia de las clases sociales enfrentadas. No obstante, es palmaria la relación entre el estado actual del individuo y su particular lucha con el mundo del trabajo. La lucidez que debería poseer el contable se disuelve al cabo de tres meses: la fiebre y la agitación que, de una manera muy significativa, coinciden con el desencadenamiento de una temible tempestad, proporcionan a esa crisis un marco idóneo y marcan el principio de una recaída ajena a su propia voluntad. La novelista expresa su reconocimiento a la honestidad de ese empleado que, en pleno delirio, confiesa a Tonine su temor a haber perjudicado a su socio.

La transgresión de las cifras conlleva una nueva ruptura con las duras leyes de ese mundo del trabajo. Por ello su recuperación a través de las acciones de la heroína se convierte en un mérito no sólo de valor moral, sino de repercusiones económicas. Entre otros, la presencia de Audebert impulsa la madurez de Sept-Épées: su locura se erige en producto de una sociedad patriarcal y capitalista, fundada exclusivamente en el interés material. Esa demencia, además del temor del protagonista a un posible contagio de la misma –idea frecuente en el siglo XIX- vehicula la idea de constitución de una comunidad ideal en la que todos pueden aportar sus dones. Lo que para Audebert representaba una deficiencia en el mundo empresarial, en su posterior estado, supone una de sus virtudes puesto que el obrero se asigna como cometido encontrar alternativas a la pobreza de su clase. De este modo Audebert deja atrás su marginalidad y lograr ser aceptado por los demás en virtud de un sistema falansteriano donde cada cual contribuiría con sus mejores competencias al provecho de todos y cada uno. Si los obreros aceptan hacerse cargo de él se debe menos a la conmisericordia que a las enseñanzas recibidas. Pese a sus veleidades y fantasías, en su etapa como simple poeta, el anciano es el único capaz de vislumbrar lo que el resto ni siquiera percibe sin ceder a la enajenación. Por ello la narradora le asigna el reto de revelar al protagonista aquellos sentimientos que el mismo Sept-Épées desconoce todavía. Nuevo Moisés, ilustra a su antiguo colaborador en los términos siguientes:

-Tu as perdu ta fabrique, lui dit-il. La montagne a voulu se venger de nos défis. Je vois que tu prends cela avec courage et sagesse, et tu as bien raison. Le bonheur n'est pas dans un tas de pierres, et, pas plus que moi, tu n'étais destiné à être l'esclave d'une machine. La joie t'attend au véritable logis ; celui de l'amour et de l'amitié (Sand, 1978: 156). [Has perdido tu fábrica –le dijo-. La montaña ha querido vengarse de nuestros desafíos. Veo que lo tomas con valor y cordura y tienes mucha razón. La felicidad no está en un montón de piedras, y lo mismo que yo, no estabas destinado a ser el esclavo de una máquina. (Sand, 1900: 153)]

CONCLUSIONES

Tanto Zola como Sand se hacen eco de la metamorfosis por la que atraviesa el mundo del trabajo sin caer en el simplismo, aunque la escritora prescindiera de detalles insalubres propios de la estética zoliana. Su retrato de los proletarios no sólo reproduce sus sentimientos y pasiones sino que les brinda un modelo moral con el que alcanzar una vía de progreso. Ni *le Voreux* consigue acallar la voz de aquellos a quienes parecía devorar, ni *le Trou d'Enfer* logra derrumbar a quienes debían medir sus fuerzas contra él. Gracias a los esfuerzos de Tonine y de Lantier La Ville noire deja de ser un infierno en la tierra y Montsou engendra un nuevo hombre, producto de la instrucción, del desarrollo e integrado en un sistema capitalista cuyo funcionamiento autónomo

persigue invertir los beneficios en alcanzar una vida más humana para los trabajadores. La industria se percibe, pues, como una actividad económica positiva si cuenta con un buen liderazgo. Sand construye una parábola con la que ilustrar un futuro mejor para el colectivo obrero. Para ello se hace eco de las doctrinas sansimonianas: sin ser desplazado por la máquina, el individuo debe poder beneficiarse del progreso tecnológico. Argumento que manifiestan con creces la modernidad y clarividencia de la escritora. A tenor de la magnitud de la empresa, que un futuro mejor llegue de la mano de un profeta o de una líder, ya poco importa.

BIBLIOGRAFÍA

- Courrier, Jean (1978) : « Présentation » en George Sand: *La Ville Noire*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, (p. VII-XXXI).
- Cooper-Richet, Diana (2004) : « Du choix du sujet et de sa standardisation dans la production de romans populaires à la fin du XIXe siècle : le thème de la mine et des mineurs avant *Germinal* » en Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, *Production(s) du populaire*, Pulim, Limoges, (309-343).
- Didier, Béatrice (1998) : *George Sand écrivain. "Un grand fleuve d'Amérique"*, PUF, Paris.
- Durand, Gilbert (1984) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris.
- Mitterand Henri (2002) : « Zola à Anzin : les mineurs de *Germinal*. », *Travailler*. N° 7 (37-51)
URL: www.cairn.info/revue-travailler-2002-1-page-37.htm.
- Mozet, Nicole (1997) : *George Sand écrivain de romans*, Christian Pirot, Paris.
- Pagès, Alain (2002) : *Guide Émile Zola*, Ellipses, Paris.
- Planté, Christine (2003) : « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? . », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. N° 103, (655-668)
URL: www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm.
- Rambeau, Marie-Paule (1993) : « Maladie mentale et folie dans l'oeuvre de George Sand » en Elio Mosele (ed.), *George Sand et son temps. Hommage à Annarosa Poli*. Vol II., Slatkine, Ginebra. (523-538).
- Sand, George (1900): *La ciudad negra*, Maucci, Barcelona. [Traducción de Emilio Longan].
- Sand, George (1971) : *Voyage en Auvergne* en George Sand: *Œuvres autobiographiques*, Gallimard, Paris.
- Sand, George (1978) : *La Ville Noire*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- Sand, George (2004): *Valentine* en George Sand: *Romans 1830*, Paris, Omnibus, 2004
- Sand, George (2004b) : *Lettres d'un voyageur*, Paris, Garnier-Flammarion.
- Sand, George (2004c) : *Lettres d'une vie*, Gallimard, Paris.
- Sand, George [En ligne]. *La Mare au Diable*. Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents. <http://jydupuis.apinc.org/vents/sand-mare.pdf>. Consultado : 26/04/2007.
- Vermeulen, Pierre (1984) : *Les idées politiques et sociales de George Sand*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Vierne, Simone (2004) : *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- Zola, Émile (1978) : *Germinal*, Gallimard, Paris.
- Zola, Émile (1988) : *Notes sur la marche de l'œuvre* en Colette Becker, *Émile Zola. Germinal*, P.U.F., Paris.