

## Zola, el naturalismo y el cine

Alfredo Rodríguez López-Vázquez  
Universidad de La Coruña

Hablar de Émile Zola, como hablar de Victor Hugo, es adentrarse en los terrenos de la sociología y de la mitología literaria. Zola es al mismo tiempo el precedente ilustre de la literatura de gran éxito popular y del cine del siglo XX. En cuanto a lo primero, tan sólo un dato que hoy en día, a finales del siglo XX, sigue causando asombro: *L'assommoir* se publica a fines de enero de 1877 y sólo en ese año se agotan 38 ediciones; cinco años después alcanzará el centenar. En cuanto al cine, para no salir de *L'Assommoir*, en 1933, en los primeros años del cine sonoro, Gaston Roudès estrena su película, con el título *L'assommoir*; se trata en realidad de la octava vez que se llevaba a la pantalla esta obra; la primera película inspirada en la obra, data de 1902, con el título *Les victimes de l'alcoolisme*; en 1909 es Griffith el que lleva a la pantalla *A drunkard's reformation*, inspirada en esta obra; en 1909 Capellani, y en 1921 Maudru y Mersan se habían ceñido al título exacto de Zola, *L'assommoir* (que en español se ha traducido por *La taberna*, que J. del Prado corrige apuntando fielmente *El matadero*; también sería posible proponer *El tugurio*, que nos sitúa en el ambiente tabernario y alude en la locución "un tugurio de mala muerte" a ese concepto de "matadero" embrutecedor que es la tasca o el asturiano chigre). En cuanto a *L'Assommoir*, además de más de medio centenar de ediciones en los dos primeros años, hay que añadir las 300 representaciones de la obra teatral de Busnach et Gatinéau estrenada el 18 de enero de 1879 en *L'Ambigu*. La obra se representó también en provincias con gran controversia. Este primer gran éxito literario marca un hito cultural europeo, prolongado, tres años después, por el escándalo de *Nana*; escándalo

que , todo hay que decirlo, había sido alimentado por el propio Zola en lo que tal vez sea la primera operación de promoción mercantil de la novela moderna. Voy a dejar la pluma a un contemporáneo de Zola, el joven Jules Laforgue, que con 19 años escribe las crónicas parisinas para el diario *La Guêpe*, de Toulouse; el 2 de octubre de 1879 envía un artículo con este comienzo: " ¡Por fin! ¡Tras ocho meses de espera! París se ha despertado esta mañana cubierto de hermosos carteles rosas. Andaba yo paseando y de pronto miro uno de los carteles, me acerco, y, ¡qué suerte! El *Voltaire* anunciaba en caracteres perfectamente visibles a simple vista -como ya supondrá usted- que publicaría en folletín, y en los primeros días de octubre, *Nana*, la nueva novela de Zola. ¡Por fin! A ver si nos calentamos un poquito. La vida va a dejar de ser tan lamentablemente sosa. ¡Nana! Vaya, ¡qué regusto de escándalo se nos prepara con este título! A uno puede no gustarle la teoría naturalista, lo que le pasa a la mayoría, pero nadie discute que *L'Assommoir* es la obra de un escritor poderoso. Pero vamos a reservarnos para el debate que se avecina, según parece más violento. Habrá discusión *mordicus, unguibus et rostro*. Mucho mejor."<sup>1</sup> Un mes más tarde, el 2 de noviembre, Laforgue apunta "Zola y *Nana* son el tema de las crónicas y las conversaciones del día... todos quieren saberlo todo: el modo de vida, los muebles, los tics de Zola. Me dicen que tiene las paredes repletas de pinturas impresionistas. No me diga, ¡qué horror! Y además se come a los niños crudos; sí, ya sé que está prohibido, pero, mire, un tipo que ha escrito *L'Assommoir*... Parece que incluso fue a Blanche d'Antigny para describir el interior de *Nana*. De veras...etc. [Nota: Blanche d'Antigny (1843-1874), de encanto algo vulgar, pasa por ser la inspiradora del personaje *Nana*. La novela apareció en folletín en el *Voltaire*, de octubre del 79 a marzo del 80].

En todo caso venía precedido, en la evolución estética de Zola, de diez años de búsqueda minuciosa, y de tenacidad personal para defender una trayectoria polémica que comienza en *Thérèse Raquin* (1867); en cuanto al medio sociocultural, la polémica tenía ya veinte años de antigüedad: en 1857 se publicaban dos obras revolucionarias, *Les fleurs du Mal* de Baudelaire y *Madame Bovary* de Flaubert, con todo el proceso judicial

<sup>1</sup> J. Laforgue, *Les pages de La Guêpe*, A.G. Nizet, 1969, ed. J.L. Debauve.

que ambas conllevaron. Todavía en 1879, veintidós años después de su publicación, la crítica asocia a Baudelaire con el Naturalismo: "Baudelaire veut parfumer notre odorat par l'excès même de la corruption qui s'exhale de ses monstrueuses charognes. Mais chez lui le laid est tellement laid, que la laideur s'idéalise et revêt une sorte de beauté étrange qui étonne trop pour inspirer du dégoût. Lisez *Les Fleurs du Mal* et vous verrez combien sont timides les ivrognes de *L'Assommoir* à côté des "fantômes surnaturels du naturalisme de Baudelaire"<sup>2</sup> En ese año de 1857 el joven Émile Zola aún escribe sus primeros versos; dos años después suspenderá el examen de bachillerato, el mismo año en que Charles Darwin publica *El origen de las especies*. Conviene recordar estas cosas porque nos hacen ver en qué medida el talento individual y la rebeldía estética se producen en una época especialmente convulsionada. El año 1864, en que Zola publica sus *Contes à Ninon*, aparece la traducción francesa del *Origen de las especies* de Darwin, y también *Germinie Lacerteux*, la novela de los Goncourt, cuya reseña hace Zola. En 1867, el año de *Thérèse Raquin*, y de *La fille Elisa* de los Goncourt, Carlos Marx publica *Das Kapital*, que se traducirá al francés en 1875, dos años antes de *L'Assommoir*. Entre el 57 y el 67, exactamente al año 62, Victor Hugo publica *Les Misérables*. En 1864, Zola publica su volumen de cuentos *Contes à Ninon* y los hermanos Goncourt la novela *Germinie Lacerteux*, que provoca ya una amplia polémica sobre los límites de la literatura. Parece claro que la reflexión crítica que la novela de los Goncourt le inspira a Zola le va a permitir encontrar su camino, muy alejado del que hacían suponer los cuentos recientemente publicados. Por esas fechas se publican también los trabajos de fisiología de Claude Bernard y en 1865 se funda en Londres la Iª Internacional y los años subsiguientes, hasta 1867 son años de agitación obrera que culminan en 1866 en la huelga de los mineros de Anzin, que le servirá a Zola para tomar contacto con la vida en las minas, que más tarde retratará en *Germinal*.

Pensemos en *Thérèse Raquin*. Básicamente su tema nos sitúa en el ámbito de la novela negra americana. Se trata de la misma historia que cuenta Mc Cain en *El cartero siempre llama dos veces*, uno de los gran-

---

<sup>2</sup> Citado por Debauve, pág. 167.

des mitos de la cinematografía moderna; pero al mismo tiempo estamos en la novela psicológica del XIX, que transita en el análisis de los actos humanos, el mismo camino que Dostoyevsky en *Crimen y Castigo*. Zola ha tocado un mito (al que volverá en una de sus novelas de más éxito popular, *La bête humaine*), posiblemente un mito más hondo que el de Flaubert en *Madame Bovary*; por supuesto, lo que hoy llamamos "escritura" es inferior en la novela zoliana, que él mismo habría podido rehacer, según ya admite en el prólogo a la segunda edición, cuatro meses después. Pero Zola tiene veintisiete años y es difícil exigir, en materia narrativa, que, además de acertar con el tratamiento de un mito que afecta directamente a la estructura de lo imaginario, lo haga revolucionando también la forma narrativa. Por encima de algunos errores evidentes, como el capítulo XXII, en donde la explicación científica del estado anímico de los personajes rompe el ritmo angustioso conseguido por la intrusión del espectro de Camille en la alcoba de los recién casados, la novela delinea los personajes con gran fuerza, propone un ritmo narrativo muy sólido y contiene pasajes y capítulos de auténtica maestría narrativa. Consigue, además, crear un clima agobiante, obsesivo, cruel, proyectado simbólicamente en ese espacio interior que es la mercería de Mme Raquin, subdividida en compartimentos de gran fuerza simbólica: la alcoba, en donde la cohabitación adúltera inicial se transformará en la sede de la expiación y el remordimiento, simblizada en François, el gato de Camille, que, según un planteamiento clásico de la antropología de lo imaginario, representa la figura del Doble; la sala de tertulia, en donde quedan expuestas las mezquindades, miserias y vanidades de la microsociedad que se reúne en ella: se trata, en el terreno de lo imaginario, del ámbito de la Hipocresía; y el piso de abajo, que representa la estabilidad económica del quehacer mercantil. Señalaba Claude-Edmonde Magny que, en el terreno de lo imaginario, la materia elemental que configura la obra de Zola es el fuego; y señala también su maestría en la construcción de espacios simbólicos.

Conviene no confundir los datos: Zola es sin duda un escritor de ideología progresista, un hombre al tanto de los debates científicos, de Darwin a Claude Bernard, en biología y medicina; de Taine a Michelet en Estética e Historia; es también un hombre en primera fila del debate artístico en pintura, amigo de Manet, compañero de infancia de Cézanne, defensor de Courbet. Pero está lejos de esa imagen que parte de la crítica

posterior ha conseguido transmitir, y que su postura en el asunto Dreyfuss ha contribuido a agudizar: un escritor más preocupado por los temas que por las formas, un escritor más comprometido con la sociedad y la cultura que con el arte de escribir. Más preocupado por el acopio documental para sus novelas y por la justificación científica para sus tesis ideológicas progresistas que por el cuidado de los componentes de la estructura literaria. Más preocupado de la elaboración teórica del Naturalismo que de la densidad conceptual de su obra literaria. Este prejuicio crítico no responde a la realidad. Un lector moderno, pertrechado de variopintos saberes: crítica temática, psicocrítica, mitocrítica, teorías textuales, etc, tiene en la obra de Zola una gran cantidad de material para explotar. Sucede únicamente que la aportación de lectura personal resulta pálida frente a lo que es la vigorosa propuesta narrativa de su obra. Y al hablar de propuesta narrativa me refiero tanto a la arquitectura de la narración, como a su acabado final: tanto a la construcción como al estilo. Zola es el maestro de varias generaciones de escritores, de Clarín a Baroja, de Hemingway a Faulkner, Fitzgerald y Malcolm Lowry, de Céline hasta Beckett, de Thomas Mann a Döblin.

*L'Assommoir* provocó en su día una polémica enorme, a la que siguió la publicación por Zola de sus escritos teóricos, entre ellos los libros *Le roman expérimental* y *Mes haines*, en donde se despacha a gusto, entre otros, contra Victor Hugo. La polémica llegará cinco años después a España de la mano de Pardo Bazán, en *La cuestión palpitante*; su vertiente práctica será la obra maestra de Clarín *La regenta*, más inspirada por Zola (*La conquête de Plassans*) que por el Flaubert de *Madame Bovary*. Sin embargo la polémica sobre la parte de contenido del naturalismo, y sobre la parte de exposición teórica, terminaron por hacer olvidar algo esencial de la obra zoliana: la extraordinaria innovación teórica, narrativa, de *L'Assommoir*, primera auténtica obra maestra de la novela moderna. Como señala C.E. Magny, en un párrafo clarividente y poco mencionado, "l'injuste gloire populiste qui auréole l'oeuvre de Zola se trouve en partie justifiée par son style...le pire est que ce travers est la rançon, ou l'envers de l'innovation technique dont s'enorgueillit *L'Assommoir* et qui fit scandale à l'époque: la totale continuité, établie au creu même du style, entre les dialogues, le discours intérieur des personnages et le récit proprement dit...et depuis elle nous est devenue si familière, à travers Flaubert, les

Américains...que nous n'en reconnaissons plus l'originalité"<sup>3</sup>. El joven Laforgue, con sus ávidos 19 años, resume, después de haber señalado que "Zola es un poeta en el sentido más amplio de la palabra" que "todo *joven*, sean quienes sean sus dioses, debe agradecer a Zola el haber sacudido con sus audacias nuestra época, abotargada en la política o la indiferencia".

Cincuenta años después de la polémica de *L'assommoir*, Gustave Lanson sostenía todavía un punto de vista en donde la acusación contra Zola se exponía en estos términos: "Le style de Zola porte la marque de son esprit: il est énergique jusqu'à la brutalité, dépourvu de délicatesse et de nuances; il vaut surtout par la puissance de son mouvement, du reste peu varié, et par l'intensité de ses images. Mais la tendance à l'amplification descriptive est très marquée, et l'abondance des détails encombre singulièrement ce style, déjà monotone. L'infériorité de l'écrivain, dès qu'il s'agit de traduire les réalités morales, est évidente: il les transpose en images matérielles qui les alourdissent et les déforment. Tout devient matière, pesant et puissant comme la matière, dans ce style où rien ne manifeste l'indépendance ni même la présence d'âme."<sup>4</sup>

Es difícil hablar de Zola sin aludir al Naturalismo y sin terminar entrando en los clichés universitarios al uso sobre la retórica, la composición y el estilo. Sin embargo vamos a intentarlo. Vamos a pensar, en la línea de Michel Butor, que Zola es un escritor experimentalista; vamos a sostener también que, como en Dostoyevski, el naturalismo es la vía teórica que le permite al autor entrar en los terrenos más oscuros del ser humano. En el terreno en el que la visión del escritor traspasa el ámbito del dato externo, sociológico, y explora los terrenos de lo colectivo, del mito.

En cuanto a este último aspecto, el psicoanalista Gilles Deleuze señala en el prólogo a su edición de *La Bête humaine* (Folio, Gallimard, 1977) que es en esta obra donde aparece el concepto célebre *la fêlure*, apostillando "Zola lance un grand thème, qui sera repris, sous d'autres formes et avec d'autres moyens par la littérature moderne et toujours dans un

<sup>3</sup> C.-E. Magny, pág. 364.

<sup>4</sup> G. Lanson. P. Tuffrau, *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1929. p.686.

rapport privilégié avec l'alcoolisme"<sup>5</sup>. Entiendo que el concepto teórico del naturalismo, el engarce entre lo psico-fisiológico (las leyes de la herencia) y lo imaginario (las entidades que se manifiestan a través de los personajes), sigue teniendo vigencia, no en el sentido decimonónico, más o menos ingenuamente neopositivista, sino en el terreno psicoanalítico. Deleuze ha visto con claridad esta relación entre *la grieta* y la construcción épica de la obra zoliana. "la fêlure n'est pas un passage pour une hérédité morbide; à elle seule, elle est toute l'hérédité et tout le morbide. Elle ne transmet rien, sauf elle même, d'un corps sain à un autre corps sain (...) la fêlure cérébrale dans un corps vigoureux, la crevasse de la pensée. Sauf accidents que nous allons voir, le soma est vigoureux, sain. Mais le germen est la fêlure, rien d'autre que la fêlure. À ces conditions, celle-ci prend l'aspect d'un destin épique, passant d'une histoire ou d'un corps à l'autre" (p. 8).

Así pues, lo épico está dado por esa *fêlure* que une, como una falta primigenia trágica, a toda una dinastía, tal y como pasa con los Atridas griegos, o con los descendientes de Cadmos; por otra parte, como ha apuntado Magny, la construcción narrativa de toda la obra, digamos la carpintería épica de los Rougon-Macquart "nous en offrent l'équivalent, avec cette inexorabilité symbolique des lieux qui donnent à des récits, si pulpeux ou si jaillissants qu'ils puissent d'abord sembler, la rigidité inflexible du théâtre". Zola es lírico en la frase, dramático en la arquitectura narrativa y épico en la dimensión simbólica de la obra como conjunto.

Lírico en la frase, por su empeño en metaforizar las conductas o los lugares; dramático en el párrafo al trasponer (por ejemplo, en los flashbacks de *El vientre de Paris*) el valor simbólico que tienen los decorados; teatral en la construcción de los decorados, pero también en los engarces de las unidades narrativas con esos espacios simbólicos; voy a recurrir de nuevo a Magny para precisar esto: "l'unité de lieu sert à fournir non seulement le décor monotone indispensable à la tragédie, mais comme l'incarnation matérielle de celle-ci, dont l'essence est de broyer l'homme entre ses parois" (Magny, 369). Otro efecto teatral, dramático, está en el uso del doble final, evidente por ejemplo, en *Germinal*: una vez constatada la

<sup>5</sup> Deleuze, "Zola et la fêlure", p. 7-24.

derrota de la huelga, aún falta por sentirse hundido en la desesperación, en el melodrama nihilista, de la muerte de Alzire en brazos de Étienne Lantier. Se trata del nuevo aspecto que tiene el *fatum*; la función de la *hybris* griega, la ceguera que los dioses envían a quienes quieren perder, toma aquí la forma ciega, oscura, de los momentos en los que se manifiestan los instintos o los temperamentos (en *Thérèse Raquin* el temperamento indolente en contacto con el nervioso de Thérèse conducen al momento brutal del asesinato de Camille), y que son ajenos a la historia personal del personaje; proceden de esa *fêlure* genética que reaparece, como una entidad inextirpable, como algo dormido e imprevisible que en todo momento puede revivir y conducir a la catástrofe. Es la forma moderna, bajo ropaje científico, del mito griego.

Esta sospecha permite rastrear precisamente en el primer Zola, el de los *Cuentos a Ninon*, líneas de parentesco con un novelista experimental como Butor. Recordemos que uno de los hallazgos técnicos de Butor era precisamente la narración en segunda persona, en *La modification*. El germen, en el sentido de asumir un reto narrativo que implica una voz de relato y una perspectiva de mirada, está en ese volumen de cuentos de 1864.

El prólogo "Á Ninon", aparece esa segunda persona: "Aquí están, amiga mía, esos relatos de nuestra juventud, que yo te contaba por los campos de mi amada Provenza, y que tú oías atentamente...". Esta presencia rescatada de Ninon como interlocutora de esos mismos relatos se mantiene de forma persistente en las páginas del prólogo, cosa no demasiado habitual en el subgénero prologuístico, de modo que Ninon pasa a ser un componente necesario del hecho del relato. La presencia de Ninon como interlocutor narrativo nos va a dar el *tono* dialogado de todos esos cuentos; para ser exactos, nos va a dar la diferencia de *tonos* que se pueden asumir; en uno de ellos, "Les voleurs et l'âne", esa instancia que es Ninon, aparece como una forma de articular el relato: "No te tapes los oídos, querida, no vas a tener que ruborizarte"; "Antes de los hechos que te voy a contar..."; y, por último, como colofón del relato: "¿Y luego?. Luego, yo qué sé. Me preguntas demasiado, Ninette. Hace dos meses que Antoinette y Léon viven en su nido celeste..."; Ninon está siempre presente mientras la narración dura: la historia de Antoinette y Léon está siendo contada a Ninon, que aparece en cada uno de los apartados; sin embargo en "Le sang", un



título tan premonitorio del futuro Zola, el narrador avisa "Te voy a contar un cuento tan terrible que no vas a poder dormir en una semana". Pero esto se hace en el párrafo introductorio de lo que es la historia contada; a diferencia del cuento anterior, dentro de lo que es el cuerpo del cuento, con sus apartados en números romanos, ya no vuelve a reaparecer ese tú narrativo que es Ninon. En "Soeur-des-pauvres", en cambio, no está Ninon como presencia narrativa, del mismo modo que tampoco aparece en "Aventures du Grand Sidoine et du petit Médéric", que tiene distinta estructura, al dar un título a cada uno de sus doce apartados. Parece claro, pues, que Zola era ya muy consciente de conceptos narrativos esenciales que hoy en día asociamos al narrador, a la relación del narrador con la historia y a las instancias narrativas intercaladas entre el escritor y el lector.

*Thérèse Raquin* tiene puntos de contacto con la *Germinie Lacerteux* de los hermanos Goncourt si nos atenemos al objeto o tema de la narración, y a la perspectiva posterior que nos ofrece la polémica desatada por su publicación: el artículo de Ferragus, la respuesta de Zola o las cartas cruzadas entre Zola, Sainte-Beuve y Taine. Pero si comparamos el arte narrativo, la conciencia estética que hay detrás de la historia que se nos cuenta, el asunto es muy otro. H. Mitterand, en la edición de esta novela, señala que aunque no faltan algunas torpezas y errores "la robustez de su estructura, el rigor casi geométrico de la arquitectura...la multiplicidad de correlaciones que atraviesan el texto definen una factura absolutamente original para la época, mucho más eficaz que la de los Goncourt, la de Malot o de Dumas hijo, que hemos citado entre los posibles modelos de Zola. Éste, con veintisiete años, conoce las leyes del género, por instinto y por experiencia- la experiencia que le ha dado el ejercicio de la crítica"<sup>6</sup>. En el debate que siguió a la publicación del libro, entre Zola y Ferragus, había una observación importante, que apunta a la conciencia narrativa de Zola y a su nitidez crítica para diferenciar la esencia de lo narrativo y la esencia de lo teatral: Ferragus sostenía que si un personaje de novela no puede ser representado en teatro, se trata de un personaje monstruoso, imposible, ajeno a la verdad. La polémica apunta a cuestiones de moralidad: si es o no lícito, estético, moral, ocuparse de "lo fisiológico", o, en palabra de Ferragus, "lo pútrido".

<sup>6</sup> É. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, GF, 1970, p. 29. [traducción mía].

La observación crítica de Mitterand sobre la calidad novelística de *Thérèse Raquin* me parece correcta en lo que podríamos llamar el ámbito literario de lo narrativo. Pero el debate con Ferragus, Sainte-Beuve y Taine aclara además dos cosas muy importantes: la dirección e intensidad de la posterior evolución narrativa zoliana y la agudeza de su interpretación del conflicto novela/teatro en lo que atañe al diseño de los personajes.

Lo explicaré muy rápidamente acudiendo a dos momentos de *Thérèse Raquin*: en el capítulo segundo, cuando se habla de la relación entre Camille y Thérèse, hay un párrafo que deja ver la percepción novelística como algo distinto de lo teatral en cuanto a la intensidad del gesto:

También la muchacha aparentaba mantenerse indiferente y fría. A veces posaba en Camille sus grandes ojos y lo miraba durante varios minutos con una fijeza de soberana calma. Tan sólo sus labios presentaban entonces movimientos imperceptibles. Nada podía leerse en ese rostro cerrado que una voluntad implacable mantenía siempre dulce y atento.

Es muy fácil ver en qué medida la novela difiere del teatro: esa "varios minutos" no puede trasladarse a escena, salvo que hayamos decidido saltar al siglo XX, con la estética teatral de Beckett. Sin embargo el cine, por medio de la intercalación de planos de detalle sobre la mirada y los labios y combinando en la secuencia los gestos de Camille con los planos de Thérèse, permite traducir, en el tiempo de la representación, esa dureza paciente, esa vivencia agónica del paso del tiempo y del silencio en la biografía de Thérèse.

El segundo fragmento, en donde el personaje femenino se va desvelando, es el momento en el que la mirada de Thérèse recorre su nuevo, domicilio parisino: "Miró la galería sucia y húmeda, visitó el almacén, subió al primer piso, pasó por todas las habitaciones; esos cuartos desnudos, sin muebles, eran espantosos en su soledad y deterioro. La joven no encontró un gesto, no pronunció una palabra. Estaba como helada". Hoy en día podemos captar bien cuál es la percepción narrativa que Zola propone: un travelling minucioso con el que se analiza el espacio físico como metáfora de una situación vivencial. El montaje de la percepción de lo espacial y de su reflejo en la mirada de Thérèse culmina en un gesto corporal: termina sentándose en una maleta, incapaz de llorar.

Zola integra toda la nueva temática urbana en sus novelas; nada de lo real le es ajeno. Explora técnicas de punto de vista pero subordina los hallazgos formales, de estilo, al tono general de la obra; aceptando explorar la realidad material, carnal, el olor, lo pútrido, lo miserable, plantea un problema crítico esencial, que va a afectar tanto al futuro de la narración como al futuro del teatro: lo trágico y lo épico son parte de un punto de vista estético y moral frente a los hechos narrados. Esto es lo que el cine, una vez encontrados conceptos como el montaje (Griffith, Pudovkin, Eisenstein) podrá asumir dentro de una unidad de representación. El cine, al resolver por vía técnica, científica, las imperfecciones que el teatro tiene en su parte más material (los decorados, la bienséance artística, la capacidad de asumir personajes...) hace posible el concepto estético zoliano; una vez que el cine resuelve lo que Zola había planteado en su narrativa, tanto el arte del relato como el arte teatral pueden ya evolucionar en un sentido inmanente: la novela, con Joyce, con Kafka, con Proust, puede explorar conceptos constitutivos del relato, como el tempo y el tiempo, o el ritmo, en experimentos narrativos que han podido llevarse a cabo porque precisamente Zola liberó la narración de un corsé estrecho en el terreno de lo temático, y dotó a su universo vital de una calidad de detalle, la mirada, que procede de la estética pictórica, tanto del impresionismo como del naturalismo courbetiano: en un escenario teatral no es posible ofrecer al mismo tiempo la demorada minucia de los decorados - esencialmente míticos- zolianos, y el cambio de espacios que implica la figura de estilo que Zola expone: no se puede, por problemas de representación, materiales, técnicos, representar en un escenario la historia de Nana (no digamos la de *Germinal*) o la de *L'Assommoir*; no se pueden levantar, retirar y sustituir decorados como los que Zola pinta dentro del tiempo de dos horas que exige una representación teatral; la reproducción de la realidad en su forma natural, exige rehacer las bases estéticas y críticas del hecho escénico, tanto las objetivas (el juego actoral, la tramoya, las unidades escénicas) como las subjetivas (el ritmo y el lenguaje). Todo esto será posible con el cinematógrafo, que no en vano tiene las novelas zolianas como uno de sus grandes repertorios (nueve películas de *L'Assommoir* en cuarenta años); todo esto será posible, una vez inventada la televisión, con la posibilidad de diferir las historias en un ámbito temporal de proyección muy superior a las dos horas del cinematógrafo.

El objetivo central de Zola, el que le lleva a proponer un marco espacial y temporal amplio, un entrelazamiento de historias con personajes que reaparecen con mayor profundidad, es el de rescatar el fluir de lo vital en el entorno de un tiempo caracterizado por la convulsión y el cambio, por el desastre colectivo y el hundimiento personal, pero también por la pasión concreta, por la fascinación de la mirada y por la aceptación del horror, tanto individual como social. La materialidad del personaje zoliano, donde lo más profundo es la piel, resulta, un siglo después, más moderna que la de muchos de sus discípulos: el ser humano como dificultoso monigote indefenso ante la amenaza exterior de las fuerzas sociales y la interior de su propia sangre, ante los demonios biológicos y sociológicos, son el gran cambio revolucionario que Zola aporta al arte de la narración. Sus discípulos investigan y proponen soluciones en el plano técnico en donde Zola había acertado parcialmente o había fracasado en el detalle, porque la empresa que se había marcado era realmente descomunal.

### BIBLIOGRAFÍA

- BONNEFIS, *L'Innommable. Étude sur l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, C.D.U. S.E.D.E.S., 1984.
- BORIE, J., *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.
- BUTOR, M., "É. Zola, romancier expérimental et la flamme bleue", *Critique*, n° 239, 1967.
- DEZALAY, A., *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973.
- HAMON, Ph., *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart*. Ginebra, Droz, 1983.

- GUILLEMIN, H., *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964.
- LANSON, G. et TUFFRAU, P., *Histoire de la Littérature française*, Paris, Hachette, 1929.
- MAGNY, Cl.-E., *Littérature et critique*, Paris, Payot, 1971, pp. 362-382.
- MITTERAND, H., *Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F., 1986.
- PRADO; J. del, "Lectura de *La faute de l'Abbé Mouret*", *Revista de Filología Moderna*, Universidad Complutense, Madrid, 1976.
- SEASSAU, Cl., *Émile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, J. Corti, 1989.
- VISSIÈRE, J. L., "L'art de la phrase dans *L'Assommoir*", en *Cahiers Naturalistes*, n° 11, 1958.
- ZOLA, É., *Contes à Ninon*. Paris, Fasquelle, Livre de Poche, 1973.
- *Thérèse Raquin*, Ed. H. Mitterand, Paris, GF, 1970.
- *La Bête humaine*, prologue Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, Folio, 1977.
- *La fortuna de los Rougon-Macquart*, Trad. Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1982.
- *La jauría*, Madrid, Alianza, Trad. Esther Benítez, 1982.
- *El vientre de Paris* (trad. Esther Benítez), Madrid, Alianza, 1982.
- *La conquista de Plassans*, Trad. Esther Benítez. Madrid, Alianza, 1982.

---- *La taberna*, trad. y edición Francisco Caudet. Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1986.

---- *Nana*, trad. Florentino Trapero, Ed. Francisco Caudet. Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1989.

---- *Germinal*, Trad. y edición Mauro Armiño. Madrid, Espasa-Calpe, Nueva col. Austral, 1994.