

# PARA UNA RELECTURA DE ZOLA

María Teresa Gramuglio

---

CIUNR-UBA

## RESUMEN

*La crítica tradicional ha leído literalmente los textos programáticos de Zola, que proclamaban la subordinación de la novela naturalista a diversas teorías y modelos científicos. Pero tanto esos mismos textos como sus ficciones revelan la tensión entre esos enunciados y unas energías pulsionales que desbordan los paradigmas propuestos. La relectura que se propone mostraría que las novelas de Zola registran aspectos clave del Segundo Imperio con procedimientos que superan la representación naturalista.*

## A MODO DE PLANTEO

En un ensayo de 1950 sobre Balzac, Ernst Robert Curtius comparó la fuerza vital unificadora de la obra balzaciana con la de Zola, para concluir en una rotunda desvalorización del segundo. "El más conocido de [los imitadores de Balzac] – afirmó– es Zola. Su propósito fue ser el Balzac del Segundo Imperio. Su ciclo *Les Rougon-Macquart* había de exponer la historia natural y social de una familia. Intenta, pues, como Balzac, dar un cuadro general de una época, y como en Balzac los personajes aparecen de un volumen a otro. En una cosa creía Zola aventajar a su predecesor: en la utilización de la moderna ciencia natural, o sea, la fisiología y teoría de la herencia en vigor hacia 1870. La pretensión no podía ser más ingenua. Del ambicioso edificio levantado por Zola, no quedan hoy más que algunas ruinas. Era un monumento del antiespíritu." El juicio de Curtius sintetiza admirablemente un argumento frecuente en la crítica del siglo XX sobre Zola, desde las más tradicionales historias de la literatura francesa, como la de Gustave Lanson, hasta los escritos sobre el realismo de Georg Lukács: el que da por cierta la creencia firme de Zola en los principios cientificistas que proclamaba en sus escritos, más que programáticos, propagandísticos sobre el naturalismo. Según estos argumentos, Zola habría alcanzado cierta grandeza artística sólo cuando transgredía los preceptos de una poética acuñada sobre el modelo de los procedimientos de la ciencia de su tiempo, que ponía en obra el doble determinismo de la herencia y del medio y el valor del método experimental para la novela.

A pesar de tales reservas, Lanson reconoció en las descripciones de Zola una intensidad que las convierte en "visiones alucinatorias", y el mismo Lukács, aunque su concepción del realismo le impidió profundizar en esa dirección, intuyó la presencia de una fuerza o pulsión que llevaría al autor a traspasar sus propios límites. "En Zola escritor – se limitó a observar– es demasiado vigorosa la imagen de la grandeza de la vida moderna". Esa percepción vigorosa explicaría, según Lukács, la irrupción en las novelas de momentos singulares de extraordinaria fuerza sugestiva, cuya eficacia, limitada a algunos cuadros o escenas admirables pero superficiales, no alcanzaría a penetrar el conjunto de la obra. También Roland Barthes advirtió la intensidad del impulso creador que pone el ciclo de *Les Rougon-Macquart* entre las "grandes cosmogonías novelescas" y que convierte cada una de sus novelas en "epopeyas del deseo". Pero fue Gilles Deleuze quien modificó radicalmente una tradición crítica tan consolidada, reformulando el alcance de la herencia y el medio como principios rectores de la ficción naturalista y colocando en el centro del imaginario zoliano la potencia de las pulsiones. Deleuze vio en el naturalismo la intensificación del realismo en un "surrealismo particular" y lo relacionó con una figura que construyó para sus estudios sobre cine: la de la "imagen-pulsión". "En literatura – afirmó– el naturalismo es esencialmente Zola: es a Zola a quien se le ocurre duplicar los medios reales con mundos originarios. En cada uno de sus libros describe un medio preciso, pero también lo *agota* y lo devuelve al mundo originario: su fuerza de descripción realista viene de esta fuente superior". Así, Deleuze descubre el impulso que traspasa las supuestas limitaciones mecanicistas de la ley del medio por la proyección hacia lo que llama los "mundos originarios", y las de la herencia, por el juego histórico y social entre los instintos y lo que llama la "grieta", asignando a ambos conceptos un alcance novelesco mucho más rico que el del mero determinismo fisiológico. "Es justo – reconoce en otro de sus libros– señalar la influencia de las teorías científicas y médicas en Zola, pero sería injusto no subrayar la transformación que Zola les hace sufrir, la manera como recrea la concepción de las dos herencias, la potencia poética que da a esta concepción para convertirla en la nueva estructura de la 'novela familiar'. La novela, entonces, integra dos elementos de fondo que hasta entonces le eran extraños: el Drama, con la herencia histórica de los instintos, y el Epos, con la herencia épica de la grieta".

En los fragmentos citados se perfila una polémica sobre los modos de leer a Zola. Para empezar a plantear algunos de sus términos habría que detenerse, por lo menos, en dos aspectos problemáticos de la crítica tradicional: uno, el de la lectura recta, esto es, "ingenua" de los escritos programáticos de Zola; otro, el de la escasa atención prestada a la

vinculación de las intensas representaciones de los objetos del deseo en las novelas del ciclo de *Les Rougon-Macquart* (el sexo, la comida, el alcohol, pero sobre todo el dinero, el poder, la mercancía, la máquina, la ciudad y la creación misma) con un imaginario modelado en las circunstancias históricas, sociales y culturales de la vida moderna en la Francia del Segundo Imperio. En pocas palabras: la energía demoníaca que en los textos de Zola transforma el supuesto registro objetivo de lo real en un "surrealismo particular" ha sido percibida de diversas maneras, pero sin una comprensión precisa de las condiciones y los modos específicos de esa transformación. Trataré de relacionarla con el momento histórico y de mostrar cómo esas construcciones ficcionales de la vida moderna se plasman en algunas figuras y motivos de gran poder simbólico.

### **LOS ESCRITOS PROGRAMÁTICOS: LEER DESDE LA SOSPECHA**

Desde el prefacio de *Thérèse Raquin* [1868] Zola escribió textos programáticos que presentaban la poética de la novela naturalista como una trasposición de los procedimientos experimentales de la ciencia. Los prodigó con insistencia en los prólogos de *Les Rougon-Macquart* [1871] y en los numerosos artículos que publicó en revistas europeas a lo largo de la década del 70.. Pero convendría recordar que la imagen del escritor como naturalista no fue una invención de Zola. Estaba, por así decirlo, en *l'air du temps*, motivada por el enorme prestigio que habían adquirido desde principios del siglo XIX naturalistas como Alexander von Humboldt, Amédée Bompland y Charles Darwin. Balzac y Baudelaire la usaron en los años cuarenta. Víctor Hugo la repitió poco después. Por lo común tomadas en su sentido recto, las proposiciones insistentes de Zola, precisamente por su misma desmesura, que expande hasta lo inverosímil las anteriores analogías entre el escritor y el científico, deberían en cambio ser leídas desde la sospecha. Al revestir la figura del novelista con los ropajes de la ciencia, Zola retomaba una figura apta para otorgar a la novela un lugar de privilegio en la jerarquía de los géneros. Al mismo tiempo, dotaba de una base formidable a una imagen de escritor que reunía el triple mérito de la responsabilidad social, la calidad estética y la autoridad moral.

Es muy sencillo señalar la inconsistencia de los supuestos conocimientos científicos de Zola, que se reducen a una mezcla, típica en los autodidactas, de retazos de distinta procedencia, desde la antigua teoría de los temperamentos hasta las ideas sobre el método

de observación y el determinismo del medio formuladas por Hyppolite Taine, los principios de la medicina experimental de Claude Bernard y el tratado sobre la herencia de Prosper Lucas. Y hasta sería posible poner en duda su buena fe, si se tuviera en cuenta un comentario de los Goncourt en su *Journal*, según el cual Zola habría dicho que la palabra "naturalismo" no le importaba, pero que la repetía una y otra vez porque las cosas debían ser bautizadas para que el público creyera que había algo nuevo. Pero si por un lado se debe tener en cuenta lo que, parafraseando a Lucien Fèvre, podríamos llamar "los límites de la incredulidad", esto es, que la fe en la ciencia y en el progreso eran propias de su época, y formaban parte, por lo tanto, de su horizonte mental, también es imposible ignorar que esa batería de argumentos (los modelos de la ciencia, las ideas del naturalismo y de la novela experimental) es la principal de las estrategias desplegadas por Zola para construirse un lugar en el campo literario. La noción de proyecto creador elaborada por Pierre Bourdieu se revela entonces, en principio, singularmente adecuada para comprender que, en sus propios términos, "el proyecto es siempre proyecto de ser reconocido" y que, en definitiva, las poéticas son políticas, en el sentido de lucha por conquistar una posición de dominio en un campo como el literario, que debe pensarse siempre en su relación con el campo del poder y con el espacio social.

A partir de estas hipótesis, sería necesario dar un paso más, y releer en los textos programáticos de Zola los pasajes que transforman la objetividad científica del sabio en la creatividad inventiva del genio y le adjudican al novelista naturalista los poderes regeneradores del taumaturgo. "Nosotros novelistas somos los jueces de instrucción de los hombres y de sus pasiones"... "es necesario que produzcamos y dirijamos los fenómenos; ésta es nuestra parte de invención, de genio en la obra"; "estudiar los fenómenos para adueñarse de ellos"; "prever y dirigir los fenómenos"; "hacerse amos de la vida para dirigirla"; "hacerse amo del fenómeno de esta pasión para dirigirla"; y este resumen elocuente: "..desligamos el determinismo de los fenómenos humanos y sociales a fin de que un día se pueda dominar y dirigir estos fenómenos. En una palabra, trabajamos con todo el siglo en la gran obra de la conquista de la naturaleza y el poder multiplicado del hombre. Véase, al lado de la nuestra, la tarea de los escritores idealistas... Nosotros tenemos la fuerza, nosotros tenemos la moral". En estos enunciados, que en "La novela experimental" puntúan la paráfrasis de los pasajes de Claude Bernard como un subtexto insistente, se percibe algo más que la creencia en el alcance de los usos de la ciencia, algo más que la mera promoción con miras a conquistar un lugar dominante en el campo literario. Hay aquí cierta *hybris*, cierta

desmesura en la construcción de la imagen de escritor, que si por un lado halla su correlato en la fuerza expansiva de la construcción narrativa, por el otro alimentará el imperativo moral que llevó a Zola a intervenir como lo hizo en el *affaire* Dreyfus, autorizándose en su condición de escritor.

## EL SEGUNDO IMPERIO SEGÚN ZOLA

El proyecto de *Les Rougon-Macquart* implica un objetivo por lo menos doble: "historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio"; es decir: historia de una herencia y de una época. A su vez, cada una de las novelas es también doble: narra más de una historia, o, en otras palabras, desplaza la historia de un lugar a otro. De lo individual y privado a lo colectivo y público. De la familia a la historia. Y esa historia es la de la Francia del Segundo Imperio. Desde esta perspectiva de lectura, la cuestión de los temperamentos o la aplicación de las leyes de la herencia y del medio se revela secundaria. En cambio, la representación de los espacios y del "desborde de los apetitos" resulta indisociable de las circunstancias materiales de la época representada. Temas tradicionales de la novela del siglo XIX, como la carrera del advenedizo y el traslado del provinciano a la capital, o los elementos melodramáticos del folletín urbano y sentimental que gozaba del mayor éxito de público, son reelaborados con referencia a condiciones precisas que cristalizaron en Francia a partir de la derrota de 1848, sin omitir la persistencia ominosa del terror postrevolucionario, con sus espías y soplones. Las novelas van desplegando así, en un registro que traspasa constantemente las premisas de la objetividad naturalista con los modos del exceso, aspectos concretos de la vida social del período: alianzas del poder político con el capital; especulaciones inmobiliarias; especulaciones financieras asociadas con proyectos colonialistas; fantasmagorías vertiginosas del dinero, de la mercancía y del sexo; transformaciones urbanas que tornaban a París irreconocible y laberíntica para sus habitantes; arquitecturas del fierro y del vidrio; la fascinación de los ferrocarriles y las máquinas; la interpenetración de los mundos del teatro, el periodismo y la prostitución; los espacios de la mezcla social: teatros, burdeles, hipódromos; la vida de las clases populares urbanas y la explotación creciente de los obreros y campesinos; la decadencia de los pequeños negocios y el triunfo de las grandes tiendas; la radicalidad de las búsquedas de renovación estética y científica; finalmente, el estallido de la guerra franco-prusiana, con la doble derrota de Francia y de la Comuna, como el final apocalíptico de un imperio de

opereta, que el mismo Zola definió en el prefacio de *Les Rougon-Macquart* como "un reino muerto, una extraña época de locura y vergüenza". Lo que sorprende en este repertorio no es solamente el ímpetu de esa especie de *horror vacui* que no soporta dejar espacios sin cubrir; es también la coincidencia de muchos de los aspectos que Zola consideró significativos para componer el cuadro de esa época con los que, ya en el siglo XX, exploraron Walter Benjamin y Sigfried Kracauer en los estudios que dedicaron al Segundo Imperio para sus arqueologías y análisis culturales de la modernidad.

### **LAS GRANDES ARTICULACIONES DE LA FICCIÓN Y EL LINAJE DE LA TRADICIÓN POPULAR**

Si la semejanza de los materiales es llamativa, las diferencias que imponen la proximidad temporal y el carácter ficcional de la representación son mayores. En el ciclo de *Les Rougon-Macquart* se trata de registros de un pasado tan reciente como para poder considerarlo parte de un presente muy vivo en la experiencia del autor. Las novelas articulan los temas sobre un conjunto de figuras y motivos de gran poder simbólico: un árbol genealógico, con su rama legítima y su rama bastarda; un incesto; una pulsión permanente hacia los enigmas de los orígenes y la generación la vida; un inventario de los apetitos (el sexo, la comida, el alcohol, la propiedad, el dinero, el poder, etc.) que, aunque primarios y por lo tanto fuertemente anclados en el cuerpo físico, se ven siempre configurados por el cuerpo social; una visión temporal que remite a los ciclos de renovación cósmica, representados por la contigüidad de las figuras de la muerte y el renacimiento: de ahí que la proyección, incluso utópica, hacia el futuro prevalezca en el conjunto por sobre las ruinas y catástrofes en que culminan casi todas las historias parciales. Por otra parte, la inmediatez casi periodística de las novelas de Zola resulta permanentemente desestabilizada por los modos del exceso que detienen el curso de la acción y transforman las escenas en un verdaderos paroxismos descriptivos que pasan de la objetividad de lo *visual* al vértigo de lo *visionario*.

A esas figuras se agregan algunos tópicos que, leídos desde la perspectiva de Bajtin, se podrían inscribir en la larga tradición de la cultura popular. Si para Bajtin esa tradición había perdido su potencia regeneradora en las fragmentadas sociedades modernas, parece sin embargo indudable que conserva su eficacia para lograr efectos de reconocimiento en capas amplias del público lector. En las novelas de Zola sobresalen, por su frecuencia o por su

carga significativa, el ya mencionado ciclo de muerte y renacimiento; las funciones del banquete y de los temas conexos de la comida y la bebida; la fuerte presencia de las funciones corporales y sexuales; el motivo jocoso de la guerra entre los Gordos y los Flacos y otros. Junto a esos tópicos se destaca un procedimiento, también asociado por Bajtin a la tradición popular: el recurso a la hipérbole, que refuerza las tendencias al exceso, al paroxismo. En una de sus definiciones clásicas, la hipérbole "es un medio de *amplificatio* gradual y es, como figura de pensamiento, una intensificación de la *evidentia*. Su finalidad, y también su límite, radican en la creación de una momentánea *evidentia* poética. La verosimilitud cede el puesto por un momento en favor de una evidencia penetrante. El mantenerse dentro de los límites es difícil." La hipérbole entraría así en tensión con los principios de la objetividad naturalista y estaría al mismo tiempo corroborando el cambio de función de las formas tradicionales en la literatura de la modernidad: ya no la sola comicidad, sino la crítica del presente. Porque los procedimientos hiperbólicos de las descripciones de Zola, ese "agotar" un medio dado o un objeto, detienen el curso de la acción, debilitan la subordinación de los medios y los objetos a la fábula o a los efectos de verosimilización, y los convierten en piezas cuasi- autónomas de "presentación de sí mismos", dotadas de enorme poder simbólico e incluso, para algunos críticos, alegóricos. Esta combinación de la crítica del presente con motivos y procedimientos provenientes de la tradición popular sería uno de los factores compositivos que otorgaron a las novelas de Zola su fuerza singular. Y tal vez sea también, más que la apelación legitimadora a la ciencia, lo que le ganó el lugar también singular que, según Bourdieu, ocupó en el campo literario de su tiempo: la doble consagración del éxito de público y la consideración de sus pares.