



IV

La novela.—El naturalismo de escuela.—Zola.— Los comienzos.—Los Rougon Macquart.—La ley de la herencia.—La serie de novelas.—Las primeras.—El «*Assommoir*»: Zola «cerdo».—El período militante de la escuela.—Cansancio del público.—«*Germinal*».—«La Tierra».—Manifiesto de los «cinco».—El ocaso.—«El desastre».—El simbolismo.—La imaginación.—El fracaso del método.

Yo le conocí en el «grenier» de Edmundo de Goncourt. Emilio Zola nació el año 40, en París. Su cuerpo era robusto, mediana su estatura, su cara más bien vulgar, la nariz remangada, miopes los ojos. Gastaba quevedos. Dicen que la única singularidad de su organismo fué la finura del olfato. En sus novelas, los olores desempeñan gran papel. Su padre, veneciano, de profesión ingeniero, después de azarosa vida, murió joven, y dejó á su mujer y á su hijo en una estrechez pronto convertida en miseria. Emilio no descoló en los estudios; le desagradaban las humanidades; se jactaba de

no haber leído nunca á Virgilio; y en 1860 se alababa todavía de no conocer la gramática ni la historia. Sus devociones literarias eran Montaigne, Rabelais, Diderot, Víctor Hugo, Musset. A los dieciocho años, reprobado en los exámenes, en la mayor necesidad su madre y él, cayó en la bohemia y escribió versos. Adoraba en Jorge Sand, y soñaba con lo que Musset había satirizado:

«J'accouchai lentément d'un poème effroyable.
La lune et le soleil se battaient dans mes vers...»

Zola escribió un poema así, revelador de su inclinación á las cosas vastas y seriales.

No tardó en renunciar á los versos, y decidido á trabajar, por no ser gravoso á su madre, logró al fin colocarse en casa de Hachette, el librero editor, ganando muy modesto sueldo. Con tal ocasión, empezó á conocer escritores. Todavía soñaba que Hachette le publicase el poema: Hachette le aconsejó que se dejase de rimar y escribiese cuentos en prosa. ¡Y hablarán de la falta de olfato de los editores!

Verdad que después, los cuentos le parecieron muy fuertes á Hachette, y los publicó Lacroix. Desde entonces, Zola escribió en diarios artículos de crítica artística y literaria, hasta que dejó su empleo para dedicarse por completo á las letras. Entró en el *Figaro*, donde trabajó también en crítica de arte y libros, y donde el famoso Villemessant, el director, comenzó á distinguirlo, á pesar de que iba «tra-

jeadó como un zapatero». Sus artículos eran ya manifiestos naturalistas; llamaban la atención demasiado; escandalizaban. Alarmado, Villemessant le obligó á mudar de estilo, y las críticas de Zola, suavizadas, pasaron inadvertidas. Al comprender que ya no le leían, rogó á Villemessant que le dejase ensayar la novela, y escribió *El deseo de una muerta*, obrita azul, que pasó sin pena ni gloria. Y ya tenía Zola veintiséis años; y sólo se le conocía como periodista—un poco—. En vista de la inocencia é insignificancia de la novela, Villemessant, que era expeditivo, le dió el canuto. He aquí como nadie, por ducho que sea, debe aconsejar á un principiante, y por qué yo devuelvo, sin leerlos, los manuscritos que me envían, con la ansiosa interrogación del autor, que pregunta si creo que «puede dedicarse á la carrera literaria».

Con algunas economías, trabajando á salto de mata, realizando tentativas teatrales y efímeras colaboraciones en la prensa, luchó algún tiempo, sin desalentarse, Emilio Zola. Pudo al fin relacionarse con un grupo de literatos que pensaban fundar un periódico atacando al Imperio y defendiendo á Víctor Hugo, y que al fin apareció, titulándose *Le Rappel*. Se le admitió en él, pero, en el *Rappel*, el Dios era Hugo, y Zola se permitía elogiar á otros escritores, especialmente á Balzac. No solamente salió botado de la redacción, sino que, en treinta años, cuando atronaba su fama, no volvió á nombrarle el periódico.

Poco después publicó Zola *Teresa Raquin*. En esta obra ya profesa su doctrina literaria, y se precia de escribir libros científicos, de ser un clínico de la novela. La caída del Imperio se acercaba. Zola vivía en el barrio latino. En 1870 se casó, y se llevó consigo á su madre. Durante el sitio de París, que cogió dentro á tantos escritores señalados, Zola no estaba en la ciudad; hallábase en Marsella con su familia. No produciendo nada en aquellas críticas circunstancias la literatura propiamente dicha, Zola solicitó un empleo, y le nombró subprefecto de Castel Sarrazin el Gobierno de la República. No llegó á desempeñar sus funciones. Terminada la guerra, la literatura renacería sin duda, y renació, y Zola, después de varios incidentes del orden editorial, entre los cuales descuella la generosidad del editor Charpentier, su honradez, que puso á Zola en condiciones de vivir anchamente, empezó la publicación de los *Rougon Macquart*.

Lo que Zola retrató, más ó menos fielmente, en esa serie de novelas, fué la sociedad y sus clases, en el período que media entre el golpe de Estado y el desastre; de 51 á 71. La idea, sin embargo, y parte de la ejecución de estas novelas tan contrarias al Imperio (aunque no faltas de rasgos de imparcialidad al estudiar la figura del Emperador), fueron anteriores á su caída. Los acontecimientos dieron mayor libertad á la pluma de Zola. Y con el *Assommoir* (*La Taberna*) comenzó el estrépito. Desde entonces cosechó el maestro de Medan admiración, cu-

riosidad, insultos á carretadas. Para unos fué el revelador, para otros el cerdo.

No me pararé á estudiar una por una las novelas de Zola. Sólo de algunas hablaré. De la mayor parte de ellas se ha escrito hasta la saturación: más conocidas son, como suele decirse, que la ruda. De las últimas, las *evangelistas*, poco trató la crítica seria, é hizo perfectamente. Apenas pertenecen al arte.

Lo que descuella en la labor de Zola, es principalmente el estudio de costumbres populares, *La Taberna*; el de la vida minera, *Germinál*; el de historia contemporánea, *El desastre*. Lo demás, aunque merezca atención, es, á mi ver, inferior á estas obras, sobre todo considerándolas como documentos. Y esto me obliga á exponer rápidamente el plan que guió la pluma de Zola.

La idea de los *Rougon Macquart* procede, no cabe duda, de la *Comedia humana* de Balzac. La diferencia consiste en que Zola, dominado por una intención científica y prendado de las teorías de Darwin, hizo del principio de la transmisión hereditaria el eje de su vasto proyecto. De un antecesor loco y de otro alcohólico, descienden gran parte de los personajes de sus novelas, y en ellos mostró las neurosis, las inclinaciones funestas y los estigmas degenerativos que llevaban en la sangre. Borrachos, asesinos, meretrices, desequilibrados geniales, agitadores políticos, negociantes defraudadores, son las ramificaciones del famoso árbol genealógico.

No cabe negar la fuerza de la transmisión hereditaria. Todos la comprobamos á cada momento, y la Escritura, en su enérgico lenguaje, nos dice que los padres comieron el agraz y á los hijos les rechinaron los dientes. Sin embargo, muchas influencias naturales y educativas contrastan las fatalidades. Cuando de herencias morbosas se habla, yo recuerdo el caso de los Borgia, familia criminal en Italia, familia santa en España, y toda de la misma sangre. Exagerando el fatalismo de la herencia, Zola cayó—de fijo sin saberlo—en la encerrona teológica de la predestinación. Los *Rougon Macquart*, queriendo probar demasiado, nada prueban.

Si hubiese conseguido su objeto, demostrando algo por medio de tantas páginas impresas, los Rougon serían verdaderamente, como quiso su autor, documentos históricos, en que un Tácito ó un Suetonio moderno estudia á una sociedad corrompida y decadente. No diré que no haya algo de esto en los Rougon, y que no sean un testimonio, pero la observación, en Zola, es demasiado sistemática para que convenza; y, además, del tronco de la loca y el alcoholizado brotan ramas tan diferentes, que ningún principio cabe establecer, dentro del rigor científico á que Zola aspira y no puede alcanzar.

El propósito de Zola—que no quería fiar nada al capricho, y preparó reflexivamente el plan, asunto y sentido de cada novela de la serie—fué, como sabemos, estudiar el estado

de Francia bajo el segundo Imperio, principalmente en las clases populares, por medio de la historia «natural y social» de una familia. El primer tomo de los Rougon lo escribió antes de la caída del régimen, en los momentos favorables, para él, del plebiscito. La tragedia nacional dió libertad á su pluma, y le entregó redondo el brillante y efectista desenlace. «Necesitaba yo—dice—la caída de los Bonapartes, como artista». Así tenía hasta moraleja el cuadro «de un reino muerto, de una época extraña de vergüenza y locura».

Deliberadamente, se circunscribió á los veinte años del reinado, trazándose la tarea por medio del conocido «árbol», curioso pergamino de genealogía novelesca, donde en lugar de la sangre azul, se prueba la sangre viciada. La neurosis corre con la savia de ese árbol maldito, engendrando abyecciones, ignominias, crímenes y torpezas sin número. Pero también aparecen, entre la misma casta, gentes normales y buenas, individuos geniales y sabios, y no hay consecuencias que sacar, al menos con fundamento. Cada novela de la serie, si algo probase, probaría, demostraría una cosa diferente; pero el aspecto de científico y pensador de que anheló revestirse Zola, queda eclipsado por el de artista y poeta (entendida esta última palabra de otro modo que suele entenderse, y fijándose en que, por ejemplo, el Dante, poeta altísimo, no ha omitido el horror, ni aun la escatología, en su *Infierno*, lo mejor de la *Divina Comedia*).

En la primer novela de la serie, *La fortuna de los Rougon*, el golpe de Estado se prepara, con hilos que parten de París, en un medio provinciano, la ciudad de Plassans, que no es sino Aix, en Provenza. Hay una Rougon ambiciosa y solapada que se propone medrar, y encuentra ocasión favorable en la conjura, y otro Rougon, entusiasta republicano, que hasta el último instante defiende la libertad; hay un bonito idilio, muy idealista, entre dos casi niños, Silverio y Miette, y hay un levantamiento popular grandiosamente tratado. Es una sinfonía que contiene parte de los motivos de la ópera.

En *La ralea*, el régimen aparece triunfante, el agio desatado, y la corrupción gangrenando á una sociedad, no diré elegante, ni menos aristocrática, pero sí refinada y pervertida; los personajes pertenecen al alta burguesía y á la banca.

Se destacan en *La ralea* trozos de magnífica intensidad, justamente con aquellos en que el autor se abandona á la fantasía—como las páginas que describen la estufa, nido del incestuoso amor de Renata y Máximo—. No importa que las plantas lleven nombres botánicos exactos, ni que, con fuerza plástica inaudita, Zola nos haga ver de bulto sus velludas hojas y respirar sus ponzoñosas emanaciones. Lo mismo hará años después Mirabeau en el visionario *Jardín de los Suplicios*, y no por eso sentiremos la impresión de lo verdadero natural. En *La ralea* puede notarse ya el predominio de la imagina-

ción sobre los elementos reales. En otras novelas, llegará á imponerse por completo.

También se inicia, en *La ralea*, la absorción y anulación de los seres humanos por los objetos y el medio. Plenamente se mostrará en *El vientre de París*. No hay allí más heroes que el Mercado (*Halles centrales*), y así como en *La ralea* cantan en coro estrofas de perversidad los vegetales raros, en *El vientre* lo hacen los olores de las vituallas, dominando los quesos. Aparece el procedimiento favorito del novelista: sacar de lo repugnante y trivial lo hermoso, mediante el relieve y energía de la descripción. Este mérito lo reconoció Sarcey, que con Zola no fué blando. El caso de una novela en que los personajes interesan menos que el fondo, no era nuevo, por otra parte: recuérdese *Nuestra Señora*, de Victor Hugo, donde la heroína no es Esmeralda, sino la Catedral. La nueva estética difiere en que reemplaza á la Catedral el Mercado, ó el gran Almacén de novedades, ó la mina, ó la red de caminos de hierro, ó la Bolsa.

En *La conquista de Plassans*, Zola rivaliza con Balzac en certera observación de costumbres de provincia. Hay figuras trazadas con energía singular, también *balzaciana*, como la de la vieja labriega, madre del cura ambicioso, y la del pacífico burgués, transformado por el ultraje y la desgracia en loco incendiario.

En *El pecado del cura Mouret*, da Zola rienda suelta á una imaginación calenturienta y hasta visionaria. Los amores de Sergio y Albina, el

género de muerte de ésta, el cuadro del Paradou, son la negación de la ciencia, del método experimental y de la fisiología. No es el naturalismo, sino la Escritura, quien inspiró la leyenda simbólica del árbol enorme, en el centro de una naturaleza paradisiaca, y bajo el cual la humanidad conoce el pecado.

Las cinco ó seis novelas primeras de la serie de los Rougon Macquart, poseían originalidad y vigor más que suficientes para que el público se hubiese fijado en ellas. No fué así, sin embargo, y un biógrafo de Zola nos dice que, si no publica el *Assommoir*, literariamente estaba perdido; que no se le compraba, ni se le leía, y se le hubiese olvidado del todo. Desde el *Assommoir*, recibió Zola las andanadas de injurias y el epíteto de «pornógrafo», y cuando se le clasificó como puerco, los lectores, en masa, vinieron á él.

No sería justo desconocer que entre las novelas de Zola, y á pesar de crudezas y brutalidades, el *Assommoir* es, en su género, una obra maestra. Pudo deberse su extraordinaria resonancia, en gran parte, á causas distintas de su valer: así y todo, no cabe negarlo. Acaso el asunto estaba en armonía con las facultades especiales del autor; acaso encontró, en la psicología elemental del pueblo, mayor campo al dominio de los instintos, á la pintura violenta de la fatalidad del vicio. Sea lo que fuere, en el *Assommoir*—mal llamado así, se ha repetido, pues las tabernas se nombran de otros modos en francés—dió Zola la nota sobreaguda de

su originalidad, se mantuvo en los límites de la verdad y de la verosimilitud (muy repugnantes, convenido), equilibrando bien el elemento descriptivo y el narrativo, cuya medida ha solido perder en otras obras. El Teniers, el Rubens y el Rabelais de que hay rasgos en Zola, se unieron en el *Assommoir*.

Notemos que, en el *Assommoir*, Zola retrata al pueblo (y, para no generalizar, digamos al pueblo de los arrabales parisienses) de un modo imparcial, que se aproxima al estudio científico. Cuando, años después, extraviado por la política, quiera halagar á la muchedumbre, escribirá la rapsodia de *Trabajo...* sentenciada á los limbos de las obras falsas y mediocres. La suma de verdad posible en novela, está en el *Assommoir*. Sin pretender que haya reproducido exactamente el caló ó jerga de los obreros, cosa que se discutió mucho y no tiene gran importancia, las ideas, sentimientos y mentalidad de sus personajes sangran de puro reales y causan la impresión, ya cómica, ya dramática y á veces trágica, de lo que cabe en tal vivir. Lo cómico—sin ingenio, cómico amargo y pesimista—abunda más en el *Assommoir* que en ninguna otra novela de Zola. Son modelos acabados las escenas del lavadero, en bodas de Gervasia y Coupeau, el banquete en el taller de planchado, el entierro de la vieja. Lo cómico no es igual en todos los escritores, ni en todos los artistas plásticos. Hay caricaturas que provocan á risa indulgente, y otras que desuellan y quemán el alma.

Nótese el influjo de esta obra en el destino de su autor. Clasificado, después del *Assommoir*, como reaccionario y enemigo del obrero (más adelante se le declarará enemigo del hogar y de la clase media por *Pot Bouille*), la enorme resonancia y venta insólita del libro fué unida á la impopularidad y la odiosidad furiosa.

Ningún otro autor sufrió tal desate de ignominia y escarnio. Rey de la basura; emperador de los gorrinos; autor que huele á bestia; literato pútrido; insultador de obreros; pocero del alcantarillado; esto y cosas peores le llamaron á gritos, y si es cierto que le hicieron el reclamo, fué á costa de un paseo semejante al que dió el César Aulo Vitelio hacia las Gemonias, entre oleadas de gente que le cubría de dicterios, y no de dicterios tan sólo. Y el ultraje infunde sed de honor. Zola, en apariencia impávido, quedó sediento.

Al *Assommoir* sigue *Una página de amor*, obra sin crudezas, que parece iniciar el sistema de las concesiones, ofreciendo al público cuadros apacibles, en un ambiente honrado. En *Una página de amor* fué donde vió la luz el tan comentado árbol genealógico, que Pompeyo Gener trata de pueril. Ha sido para Zola esto de la pretensión científica, en el arte, el talón de Aquiles. La ciencia y el arte coinciden muchas veces, pero no hay medio de uncirlos al mismo yugo, porque la ciencia es, ó debe ser, bovina, y el arte, aguilero.

Mientras el naturalismo de escuela, discutido, puesto en la picota, era un ruidoso y cla-

moroso acontecimiento—los años de 78 á 88—Zola publica sucesivamente *Nana*, *Pot Bouille*, *Au bonheur des dames*, *Germinal* y *La alegría de vivir*. Traduzco los títulos que puedo, pero algunos me parecen intraducibles. *Nana* es la novela de la *cocotte* parisiense, que realmente ejerció supremacía, como las héteras en Atenas, durante el segundo Imperio, cuando se modelaban copas de la forma del seno de Cora Pearl. Hay que reconocer que Zola no poetizó á su impura, al contrario: separándose de la tradición de las Margaritas Gautier y otras traviatas románticas y sensibles, prestó á *Nana* la vulgaridad, la ignorancia y la ordinariez habituales en sus congéneres. Representa *Nana*, en la serie de los *Rougon Macquart*, la herencia de vicio y lujuria, como el Claudio Lantier de *La obra* la transformación de la neurosis en genio, y Sergio Mouret en misticismo—pues la neurosis es, á decir verdad, un comodín.

En *Pot Bouille*, Zola, como si quisiese demostrar que no sólo en la esfera en que revolotea *Nana*, la «mosca de oro», fermentan las infecciones, disecca la clase media, cobijada en una de esas casas de vecindad, de aspecto respetable, de portero digno y escalera decorada con lujo falso. Detrás de aquellas paredes, suceden tantas indecencias, ó más, que en el taller de planchado de Gervasia. La inmundicia se acumula en proporción superior á la realidad, que no reúne tantos tipos de bajeza moral en un inmueble. Esta novela, sin ser en

conjunto de lo mejor de Zola, tiene páginas de extraordinaria fuerza cómico-triste, como aquella en que madre é hijas vuelven de un sarao, á pie y perdiendo los zapatos en el lodo, y no encuentran en el aparador con qué calmar su hambre, mientras el padre vela, á la luz de un quinqué, haciendo fajas para periódicos, ganando así los guantes y las flores artificiales que han de lucir sus niñas. La vida cursi, el quiero y no puedo, las combinaciones de miseria y vanidad, son estudios magistrales, pero la obra peca, por el procedimiento tan característico en Zola, de condensar y hacer comprimidos de cuanto de vil, mezquino y miserable existe en un medio ambiente, eliminando lo que puede producir la sensación compleja de la vida. Olvidar que también existe lo bueno, y en especial lo indiferente, es grave error de perspectiva. En el *Assommoir*, había algunos obreros honrados, y hasta excelentes, como *Gola de oro*; la heroína era, en el fondo, una bondadosa mujer, y lo propio su marido, y lo serían siempre, á no mediar el alcohol; *Pot Bouille*, en puridad, no presenta un sólo ejemplar humano que no merezca ir á presidio, excepto aquel novelista, en que Zola se representa á sí propio.

Igual método de acumulación encontramos en *La alegría de vivir*. Todos son dolores, sufrimientos, patología, y aunque por desgracia esto suceda á veces, causa depresión.—A partir de *Pot Bouille*, el público empieza á dar señales de fatiga, á girar en otras direcciones; su

curiosidad, exige nuevos excitantes, de más poder; las ediciones no se agotan tan rápidamente. Ni el reporterismo, nota que domina en *Au bonheur des dames*, estimula ya los gastados paladares. La prolija descripción de esos grandes almacenes, que han puesto la tentación del lujo al alcance de las bolsas flacas; el desbordamiento de gasas, rasos y encajes, el ir y venir de vendedoras por las galerías del palacio de la Moda, parecieron, y lo son, algo muy lento y de una documentación sobrado visible. Entonces, Zola, alejándose del brillante y frívolo bazar, bajó á las entrañas de la tierra y publicó *Germinal*, su novela de mineros.

Es *Germinal* obra poderosísima, por momentos miguelangelesca, distante, sin embargo, del robusto equilibrio que se advierte en el *Assommoir*. Hay trozos soberbios en *Germinal*, y otros que más parecen obra de Víctor Hugo que de un pontífice naturalista. La crítica que hizo Valera de algún detalle de *Germinal* es justa, y por mucho que Zola haya estudiado de cerca las costumbres de los mineros, sin duda en el *coron* no existía tanta suciedad moral y física, ni era fácil que ocurriese lo que ocurre entre Esteban y Catalina en el fondo de la galería inundada, después de tales horrores y abstinencias, y que el ilustre escritor calificaba de «Pafos y Amatunte en ayunas y en pocilga». El romanticismo, el temperamento poético (poeta de la miseria humana, pero poeta al fin) de [Zola, brotan en *Germinal* como el fuego

grisú de las fisuras de la cueva, y hacen que, si la mitad de *Germinál* es de verdadera y tremenda observación, la otra mitad sea de una fantasía épica, desatada. Con todo eso, parcialmente, es la obra de Zola donde sus facultades peculiares se desarrollan más impetuosas, se afirman con mayor potencia creatriz, en descripciones magníficas, en trozos de factura magistrales, como el del paso de la horda que pide pan. El asunto de la novela es un acierto, desde el punto de vista del interés: de los obreros, son los mineros los más desgraciados, ó por mejor decir, son los únicos necesariamente desgraciados, por la índole de su trabajo mismo; y la marea de las reivindicaciones socialistas tiene que alzar más irritada espuma, y las huelgas presentar cuadros más lastimosos y terroríficos en el ambiente minero; los hechos reales lo han demostrado. Un tema de importancia mundial, tan actual, tan extenso, en que se pueden mover tan grandes masas y remover tanto instinto, fué, sin duda, hallazgo para el novelista. El primero lo tuvo con el *Assommoir*, el tercero con *El desastre (La débâcle)*. Claro es que la obra no redunde en pacificación social; claro es que no contribuye á calmar las pasiones ni los odios. De sus efectos hemos tenido aquí siniestro testimonio, si es cierto que el anarquista de la tragedia de Santa Agueda murió pronunciando ¡*Germinál!* Sin embargo, no es una novela de tesis; no es una novela á lo Eugenio Sue; no son *Los miserables*, de Víctor Hugo.

A *Germinál* sigue *La obra*. Es la novela de un pintor genial, de un degenerado superior, que no acierta á producir la obra maestra soñada; de quien el público hace befa en la Exposición, comentando con carcajadas mofadoras su envío, y que, desesperado de su impotencia, se ahorca. Hay en la lucha del pintor algo de simbólico; Zola asoma en aquellas páginas, defendiendo su propio litigio. Después aparece *La Tierra*, novela de costumbres labriegas, que merece párrafo aparte.

La Tierra señala el ocaso del naturalismo de escuela, reprobado y detestado en general, en sus principios y en las obras que produce, aunque se lean con avidez y se traduzcan á todos los idiomas.

La protesta, desde la publicación del *Assommoir*, se repite frecuentemente, muchas veces sin examen, otras fundada en censuras razonadas y serias. Los raudales de la sensibilidad, que volvían á manar, eran contrarios á Zola. á quien yo había oído exclamar, paseándose arriba y abajo por el *grenier* de Goncourt: «¡Cuánto misticismo en este fin de siglo!» Los autores rusos se habían hecho populares en París, y su naturalismo, impregnado de ese orden de sentimientos que el cristianismo ha madurado en los pueblos y en las razas, era más sincero, completo y humano. La literatura rusa, en este período, es más que una influencia: es una conquista. La literatura inglesa había influido, sin duda, con Dickens y Thackeray, dados á conocer por Taine, con Emerson traducido, con

el «naturalismo moral» de Jorge Elliot, y con las doctrinas de Darwin; la mentalidad alemana, con la difusión de las enseñanzas de Hegel, Schopenhauer y Strauss, con el culto de Goethe, de Schiller y de Enrique Heine, y con la irrupción batalladora del wagnerismo. Pero todas estas corrientes de pensamiento y de arte, en su mayoría contrarias al naturalismo de escuela, no precipitaron su fin como lo precipitó el descubrimiento del nuevo mundo de la novela rusa, con su pléyade de talentos y de genios: Gogol, Tolstoy, Turguenef, Dostoievsky, Gontcharof. Eran naturalistas tan crudos en lo formal, como podía serlo Zola; eran, en política, más revolucionarios; sus cuadros no cedían en vigor á los del hierofante; sólo que se diferenciaban de él en una cosa sencillísima: para los novelistas eslavos, Cristo había venido al mundo.

De esta fe, de esta convicción, ardiente y difusa, estaba impregnado el naturalismo de aquellos escritores, acaso nihilistas, pero empapados de una invencible piedad religiosa. De esta convicción se derivan páginas que conmueven, que infunden el sentimiento conocido por «religión del sufrimiento humano». Es el naturalismo del pintor español, que hizo vagar las blancas manos de Santa Isabel sobre la tiña y las costras de la cabeza de un mísero, y no infundió repugnancia. Porque no repugna lo material, sino la idea que despierta, y la caridad y el amor pueden sumergirse en el fango y tocar á la podre y salir limpios. Escribir como si

Cristo no hubiese existido, ni su doctrina hubiese sido promulgada jamás, fué el error capital de la escuela, que procedía directamente del modo de ser de Zola, cuya escasa disposición para estudiar la psiquis de la fe y del misticismo se demostró sobradamente en la figura de Sergio Mouret y en la artificiosa construcción de *El ensueño* (*Le rêve*). Y el misticismo eslavo le derrotó, prolongando al mismo tiempo la era del naturalismo en la novela, pero naturalismo con ventanas y respiración, sin pseudo-ciencia y sin positivismo barato.

Ello fué que Zola, en 1887, dió á luz *La Tierra*. Sobre venir el libro en mal momento, pasaba de la raya, llegando á lo que no es fácil tolerar.

No serán los labriegos modelos de pulcritud, mas, si juzgo por los que conozco—y son de un país menos adelantado—, ni hablan ni proceden como quiere Zola. Sin duda les domina la codicia del terruño; sin duda practican, acaso forzosamente, una economía sórdida; pero es gente que, hasta por instinto de prudencia defensiva, no suelta atrocidades; la plebe urbana es más desvergonzada en esto. Y lo que colmó la medida fué la escatología, personificada en un aldeano que lleva un mote divino; todo lo cual tenía que causar náusea. Lo único que se vió, en la larga novela, fué una figura tan apestosa. Los que habíamos reclamado equidad para Zola, justicia para su talento, retrocedimos y echamos mano al pañuelo, rociado de colonia, ó más bien de mentol.

No había ya defensa. Y lo que nosotros llamamos, lo gritaron los «cinco» del manifiesto célebre. Este documento se publicó en *El Figaro*, y lo firmaron Pablo Bonnetain, Rosny, Luciano Descaves, Pablo Margueritte y Gustavo Guiches. La arremetida hervía en juvenil furor. Salía á relucir la falta de experimentación personal, la niñería del árbol genealógico, la ignorancia médica y científica del maestro, la obscenidad de propósito, el descenso á lo más hondo de la grosería y la suciedad. Y se alejaban del maestro «resueltamente, pero no sin tristeza», rehusando el título de naturalistas para sí y para sus obras.

En vano se pudo objetar á esta protesta que Bonnetain hizo cosas incalificables, como el horrible *Charlot s'amuse*, y que «los cinco» no eran verdaderos discípulos de Zola, monaguillos de la iglesia de Medan. (Estos se llamaban Maupassant, Hennique, Huysmanns, Céard y Alexis.) Aunque Zola dijese, al enterarse del manifiesto, «no conozco á esos muchachos», esos muchachos eran eco de muchas voces y reflejo de innumerables impresiones, y cualquiera que fuese el móvil que les impulsaba al acto agresivo, no cabe decir que navegasen contra la corriente. La idea del discípulo, como Zola la entendía, era material y casera. Discípulos de un artista son los que de él reciben impulso, y desde lejos y sin que les conociese, pudieron los del manifiesto haberle considerado maestro hasta entonces.

El ensueño, que sigue á *La Tierra*, dicese que

obedeció, más que al deseo de darse un baño de luz, al de entrar en la Academia, cosa que Zola ansiaba mucho. Pero el tema de *El ensueño* no cuadraba con sus aptitudes. Mejor pudo desenvolverlas en la «novela de los caminos de hierro», inferior, sin embargo, á su modelo *Crimen y castigo*, de Dostoyevsky, y hasta con resabios de folletín.

Luego viene *El desastre*, última obra de Zola en que aun no se advierte marcada decadencia. Como en *Germinál*, en *El desastre* el asunto era de grandiosas proporciones y adecuado á la amplitud épica que ostenta Zola. Debe añadirse que no es fundada la acusación de mal patriota y antimilitarista que con motivo de este libro cayó sobre el autor. Se ve, al contrario, que sentía la indignación y el dolor de la derrota y la mutilación del territorio. Releyendo *Las tardes de Medan*, se nota que lo mismo les sucedía á sus discípulos oficiales, que se propusieron escribir cada cual un cuento «antipatriótico», y sólo dieron la nota del patriotismo herido, de la sátira contra los culpables del desastre, pero no contra Francia. Y el cuento que correspondió á Zola, en esta colección, es francamente *chauvin*.

Cierto que en *El desastre* Zola nada omite, nada oculta. Los soldados, arrojando el fusil antes de haber disparado un tiro, ó desertando para emborracharse mientras dura la batalla; el aldeano negándose á dar de comer á la hambrienta tropa, defensora de la patria común, y rechazando á los heridos, por miedo á «líos con

los prusianos»; la servidumbre del Emperador, sin pensar más que en su comodidad, en beber y regalarse, y en desear la retirada hacia París, para disfrutar al fin «camas limpias»; los generales y los coroneles, indiferentes á las privaciones del ejército, con tal que á ellos no les falte buen alojamiento y abundante manutención; los cultivadores traficando en víveres para el invasor, mientras los franceses sucumben de miseria, y deseando ver fusilados á los franco-tiradores, que pudieran llamarse franco-malhechores; la dama liviana que pasa indiferente y jovial de los brazos del oficial patriota á los del enemigo, haciendo escarnio de esa exaltación del amor por el patriotismo, que inspira tanta abnegación á la mujer; la otra hembra que lleva la economía doméstica al extremo de lamentarse porque le cogen un mantel para izar bandera blanca; el fabricante richachón, que ante la derrota del ejército sólo piensa en su fábrica, no se la vaya á demoler ó á incendiar alguna bomba; el egoísmo, la pequeñez, el raquitismo de alguna parte de la nación, lo pone Zola de manifiesto friamente, con serenidad de médico que refiere los síntomas de una enfermedad vergonzosa.—Entre las observaciones más curiosas y certeras que sugiere la lectura de *El desastre*, incluyo la de la inmensa importancia que Zola atribuye al estómago en los asuntos bélicos.

Así como el que lee las relaciones de guerras y hazañas españolas encuentra inagotable motivo de asombro en nuestra espantosa sobrie-

dad, el que recorre las páginas del libro de Zola se convence de que el francés es una máquina que no funciona sin aceite. Las mayores tribulaciones, penas y clamores del ejército, son por la bucólica. Si engullen, todo marcha á las mil maravillas; si ayunan, todo se lo lleva pateta. Semejante ejército demuestra plenamente la exactitud de nuestro viejo refrán: «Tripas llevan pies, que no pies tripas».—Por lo mismo, la falta de víveres por imprevisiones de una Administración militar lamentable, explica desfallecimientos que á cobardía no pueden atribuirse.

Con igual precisión que los desfallecimientos, Zola narra los heroísmos, la defensa de Bazeilles, digna de todo lauro, las impaciencias de los cuerpos de ejército por encontrar al invisible enemigo y batirse al fin; y la idea que sugiere *El desastre* es que el ejército y la nación francesa fueron víctimas de una serie de fatalidades que se unieron en su daño. Se ve perfectamente en las páginas del libro la falta de plan, el abandono administrativo, la ineptia de los jefes, el desacierto en iniciar y dirigir la campaña. Errores estratégicos, deficiencias de organización incomprensibles, inutilizan el valor, por grande que sea. Y los errores podrán perder y hasta aniquilar á las naciones, pero no las deshonoran, y acaso vale más proclamarlos para que no se repitan. Si comparé la opinión que refleja *El desastre* con otras de historiadores de aquel doloroso momento, no hallo tan severo á Zola.

Reconociendo los rasgos gloriosos y los sacrificios individuales, son escritores franceses los que afirman que Francia sufrió la invasión de un modo pasivo, fatalista, porque le faltaba la fe. Traslado las palabras de Edmundo Lepelletier: «Es muy difícil conquistar á país que no acepte de antemano la conquista. Napoleón, con todo su genio y con sus invencibles *gruñones*, lo aprendió ante Zaragoza.» No podemos considerar antimilitarista un libro que viene á demostrar que un ejército sucumbe, más aún que por falta de armamento y víveres, por falta de subordinación y disciplina; que la guerra es una necesidad, y la obediencia y respeto á los jefes y el entusiasmo patriótico primeros elementos de victoria.

En medio de fragmentos que impresionan, el libro es frío; á trechos no sabe disimular la documentación, fundirla armoniosamente y hacerla invisible en el relato. El antiguo vigor se va, y queda la armazón de notas y apuntes, mostrando el esqueleto del árbol, ya quemado, de fuegos artificiales.

Varias debieron de ser las causas de la decadencia. Los escritos polémicos de Zola, de los cuales trataré al llegar á la crítica, contribuyeron á fijar la atención del público, hasta del más indiferente, en sus novelas; pero el programa era inaplicable, y su mismo autor no pudo atenerse á él, ni casi á los principios fundamentales naturalistas. La ciencia moderna especializa: Zola, al pretender abarcar el conjunto social, se vió obligado á vulgarizar

ideas generales. La tendencia hacia el clasicismo, expresión del genio nacional en Francia, era, sin duda, sana y feliz; pero Zola procedía de la generación romántica, y al aspirar á la suma sencillez y la «lógica» hasta en el lenguaje, sólo consiguió ir perdiendo sus brillantes condiciones de sinfonista y colorista, y condenarse á un estilo mate, sordo, lento y apagado; trocar las joyas de la de Magdala por una cueva y una estera parduzca. Al profesar el determinismo como consecuencia del método experimental, se confinó en una psicología mecánica, quitándole á la lira infinitas y vibrantes cuerdas. Los caracteres en Zola tienen algo de elemental y rudimentario; no profundizó los arcanos del pensar y del sentir; tomó el instinto, no por raíz honda, sino por ley constante, prestando á la mayoría de sus personajes una vida entre automática y—fuerza es estampar la palabra, empleada por muy ciertos críticos—bestial. A consecuencia de este procedimiento, Zola ha solido caracterizar á sus héroes con un gesto, un ademán, una particularidad externa, que graba en nuestra mente la significación que el autor quiere atribuirles: así, el viejo minero de *Germinal*, escupiendo negro; la Dionisia de *Au bonheur des dames*, con sus bandós alisados; la frente «en forma de torre» de los Froments. Tiene el recurso algo de pueril, y descubriríamos sus precedentes en el arte primitivo, en la *Iliada*, con Juno la de los ojos de buey y Aquiles el de los pies veloces; encontraríamos analogías entre este re-

curso artístico y la costumbre popular de los motes y apodos; y, sin embargo, la insistencia de Zola en la pincelada llega á prestar vida á las figuras. Agradariame comparar detenidamente á Homero y á Zola: tal vez no falte quien lo haya hecho, pues existen ciertas similitudes entre el aedo de Esmirna y el burgués de París; son ambos poetas épicos, y poseen, en grado sumo, el don de mover las colectividades, de recoger y transmitir con grandiosas resonancias el confuso rumor de las muchedumbres. En la obra de ambos oímos estrellarse y mugir el «Ponto estrepitoso» de la masa humana, arrastrada por el instinto ciego.

Por el camino de la psicología mecánica y de los signos externos que la descubren, fué Zola derivando á mil leguas de su punto de partida, lejos de la observación y de las intenciones experimentales—si es que las tuvo alguna vez en el terreno de la posibilidad—; fué á incidir en el simbolismo. No cabe nada más opuesto á la estética naturalista; y los novelistas que realmente la practicaron (Flaubert, Maupassant, Daudet), si percibieron y expresaron á veces relaciones misteriosas de los objetos entre sí, recónditas afinidades, las tradujeron con la misma sobriedad y recato con que cruzaban por su espíritu, batiendo apenas las alas y envueltas en mil velos sutiles. En Zola el simbolismo, según va decayendo su arte, se presenta claro como las figuras decorativas de los frescos. Los simbolistas de escuela embozaron á propósito la idea en la oscuridad del len-

guaje: Zola, al contrario, se afaná por comunicarse á todos; el símbolo en él fué democrático, ni breve ni sugestivo, ni gracioso, como los adorables mitos helénicos, sino porfiado, lento, traducido al lenguaje vulgar.

Nana es de las novelas más simbólicas de Zola; y á propósito de este simbolismo, de la consabida *mosca de oro*, nacida de la corrupción social, no quiero omitir con cuánta sorpresa me di cuenta de las singulares semejanzas que existen entre *Nana* y un libro español raro y curioso, cuya existencia Zola ni sospecharía: *La lozana andaluza*. Ambos estudios y narraciones de la vida de una famosa cortesana coinciden—amén de otras analogías que no caben aquí—en hacer de la cortesana signo del rebajamiento de una época y la perversión de una gran capital; en retratar á los altos personajes, obligados á dar ejemplo de dignidad, prosternándose á los pies de la meretriz; en pintar cómo ella los escarnece; y para mayor similitud, si *Nana* termina con el anuncio del castigo providencial de la invasión germánica, *La lozana andaluza* acaba con el del saco de Roma.

El simbolismo de Zola es más utilitario y docente que artístico; y, en efecto, ese escritor, á quien se ha llamado *cerdo*, fué un porfiado moralista, un satírico melancólico—pecando en esto también contra los mandamientos del naturalismo, que no se cuida de enseñar ni de corregir. Si supusiésemos el novelista *experimental* soñado por Zola, uno que experimenta

sobre el alma humana como el químico ó el fisiólogo en su laboratorio sobre la materia, lo primero que le atribuiremos es la indiferencia moral del sabio, el cual ciertamente no pretende desarraigar las viciosas inclinaciones de una sal de cobre, ni modificar la censurable conducta de un conejo de Indias. La pasión de moralista, tan dominante en Zola, es inconciliable con sus teorías estéticas. Comparadle, por ejemplo, á Maupassant—que si figuró algún tiempo entre los discípulos de Zola, va poco á poco, ante el juicio gradualmente sereno de la posteridad, hombreándose con su maestro—. Maupassant tiene el sentimiento hondo, tranquilo, de la fatalidad natural, y lo tiene como un griego, como un clásico; Maupassant no es únicamente los ojos que miran y saben ver y la mano que sabe transcribir; algo recóndito nos insinúa Maupassant, porque algo recóndito é inefable nos insinúan también las estatuas helenas y los broncees del Renacimiento... pero no consintiera Maupassant, por todo el oro del mundo, en deformar la realidad á fin de que las muchedumbres recuerden ciertas verdades ó reciban ciertas enseñanzas provechosas.

Las de Zola son trilladas. ¿Qué nos predica *Nana* con su simbolismo de la *mosca de oro*? Que la sensualidad enflaquece y degrada, no sólo al individuo, sino á los pueblos. ¿Y *El desastre*? Que los ejércitos sólo vencen cuando están bien organizados y cuando se mantiene en ellos la fe en sus jefes y el espíritu de discipli-

na. ¿Y el *Assommoir*? Que los obreros se pierden si no trabajan y que el alcoholismo hace estragos en las clases laboriosas. ¿Y *La ralea*? Que el agio y los chanchullos desprestigian á un régimen y preparan su caída. Son temas de prensa, de conferencia dominical, al alcance de cualquiera; pero Zola los trató del modo intensivo, pintoresco, aumentativo y sugestivo que le pertenecía; los desarrolló con energía brutal; acumuló cuantos rasgos y pinceladas, episodios y pormenores podían concurrir al fin propuesto; apartó sistemáticamente la parte de realidad que no se relacionaba con el tema, y llegó, merced á facultades singularísimas, á una verdadera originalidad, hasta donde nadie ignora; pero llegó, no sujetándose á sus propias teorías, sino prescindiendo de ellas.

No es que Zola no procurase documentarse: al contrario. Hay exceso de documentación en Zola; y andan, sembradas por las páginas del libro, otras hojas secas del árbol de la vida, que no son como la hoja verde nutrida por la savia del tronco. Los expertos en el vivir, los Cervantes, los Tolstoy, cuando narran, hácenlo sin que les estorbe la documentación *reflexiva*, cuyo indigesto peso, cuya *inasimilación*, se advierte en Zola. Los momentos realmente felices de Zola son aquellos en que, dominando al documento, hierve su imaginación.

Mientras Zola, teórico, reniega de la imaginación, la proscribía como á un duende maligno, pide verdad y solo verdad, Zola, artista, vive de la imaginación—de la suya, entendá-

monos—, que no identificaré (á pesar de los envenenamientos y las fúnebres nupcias de *Roma*, el suicidio floreal de Albina, las truculencias de la *Bestia humana* y otros recursos tales) con la imaginación de un Eugenio Sue ó un Alejandro Dumas—. Si en todo novelista, por más idealista que sea, hay buena parte de realidad, y por realista que se profese, buena parte de imaginación— en Zola quizás predomina este último elemento. La imaginación del artista, en efecto, no es sino su modo peculiar de representarse las imágenes y de proyectarlas al exterior, transformadas con arreglo á ese modo peculiar. Nadie dudará que en Zola revista caracteres marcadísimos é inconfundibles la transformación, y se afirma á cada momento una visión propia, aun cuando para confirmar nuestro aserto no recordemos, ni siquiera en el idioma que desafía al pudor, la célebre frase latina en la cual Zola encierra su concepto del mundo.

Del espectáculo de las fuerzas naturales y las instituciones sociales; de los mil aspectos de la realidad, Zola, como todo artista, siente especialmente algunos, que impresionan su imaginación. La imaginación en Zola carece de magia y de encanto: es una cámara negra, es un espejo de metal trágicamente iluminado por relámpagos de pesimismo. No el pesimismo alto y desdeñoso de un Leopardi, sino otro pesimismo clínico, en su tenaz insistencia al mostrarnos el dolor de la carne, la miseria material del hombre. La imaginación de Zola, en cierto respecto (y por más que se refugie en

el sensualismo), está muy impregnada de algunos dogmas del ascetismo cristiano. En este sentido, no pudo escamotear lo religioso, como probablemente creyó hacerlo. Su *hombre* es el de la naturaleza pervertida y viciada por el pecado original; su humanidad, una humanidad doliente, enferma, siempre aguijoneada por la concupiscencia y los apetitos corporales. Difícilmente concibo cómo pudiera Zola, que en sus últimas novelas manifiesta tanta fe en la redención y glorificación futura de la grey humana, y canta himnos á la vida, conciliar este optimismo con la noción del instinto del mal, sombrío y profundo, invencible, que late en otras obras suyas (por ejemplo, *La Bestia humana*).

Con todas sus negruras, la imaginación de Zola es su facultad maestra, el fondo temperamental por donde un escritor se diferencia y se afirma. Busco en Zola otra cualidad equivalente y no la encuentro. En sensibilidad, en equilibrio, en penetración, en observación, en composición, en estilo, en habla, ¡le son superiores tantos artistas contemporáneos suyos! No citaré sino á Daudet—que fué muchísimo más fiel que Zola en la transcripción de la realidad y pesó con balanza más justa la proporción de males y de bienes que nos rodean—, y se comprenderá, pensando en el autor del *Nabab*, que en cuanto á imaginación, con ser la de Daudet risueña, serena, fértil, florida, no puede compararse á la de Zola, cuyo vigor tuvo, en momentos dados, algo de hercúleo.

Situad á cualquiera que no sea Zola ante un

mercado, una taberna, una mina, un almacén de novedades, un huerto abandonado, una casa de vecindad, y no verá allí más que lo inanimado, lo insignificante, la prosa llana, la ganancia, la pérdida, la conveniencia de arrancar las ortigas ó lo abundante del marisco. A lo sumo, un artista verá colores, formas, líneas, efectos de luz, fondo para escenas. Zola verá vivir con extraña vida, con vida *imaginaria*, con vuelo y resuello de dragón ó de grifo, con serpenteos de melusina, al mercado, al almacén, al huerto, y les prestará una personalidad *simbólica*, que ya, para nosotros, han de conservar siempre. He aquí la obra de la creadora fantasía, la obra propia de Zola. Como Homero daba voz y pasiones á los ríos, Zola presta amor al huerto abandonado, misterio maléfico á la mina, fatalidad atrayente á la taberna...

He notado, en Zola, las contradicciones entre el teórico y el artista; no debo omitir que, aun al tratar de aplicar sus teorías, cayó en errores análogos á los que pudieran reprocharse á cualquier autor que no predicase la ciencia experimental, ni el documento exacto. En sus polémicas con Sarcey, éste sacó á relucir anacronismos de Zola, tan graciosos como hacer ver á Elena, la heroína de *Una página de amor*, desde lo alto del Trocadero, el año de 1853, la mole de la Opera, edificio que por entonces no existía, y desatinos tan divertidos como el que otra heroína pesque quisquillas rosa, cuando las quisquillas no son color de rosa sino en aquellos mares donde la langosta viste carde-

nalia púrpura... Y, emitiendo un juicio que la posteridad ha confirmado, añade Sarcey: «A Zola no se le cae de la boca la verdad, y vuelta con la verdad, pero es sencillamente un imaginativo, que toma por verdad las alucinaciones de su cerebro siempre activo y fecundo...» De ese cerebro, de esa imaginación que trabaja sobre datos de la realidad, aunque los aumente, apiñe, altere y desfigure, han salido chispazos de prodigiosas creaciones, entre escorias y cieno candente, como en los volcanes. Y los chispazos pertenecen á la época que queda reseñada aquí; ya veremos, á su tiempo, el enfriamiento y extinción del volcán, y el fin de la carrera, fin que contrasta de extraño modo con sus comienzos, aun cuando de ellos se derive, en la unidad lógica y secreta que existe, analizando bien, en el conjunto de toda vida humana.

