

Naturalismo y religión: Émile Zola

Isabel VELOSO

Universidad Autónoma de Madrid
isabel.veloso@uam.es

RESUMEN

El texto que proponemos tratará de destacar el papel que desempeña la religión en la obra más naturalista de Zola, esto es en *Les Rougon-Macquart*.

Pero, ¿por qué elegir esta obra y no sus novelas posteriores donde el elemento religioso es mucho más evidente?

Nuestra intención es desmentir el tradicional calificativo de *anticlerical* y de *enemigo de la religión* que soportó Zola hasta bien entrado el siglo XX. En efecto, sus libros esconden todo un universo religioso demasiado complejo, sutil y recurrente como para ser considerado simplemente como anticlerical. Muy al contrario, atribuimos a la religión una importancia decisiva en el universo poético zoliano, en su arquitectura narrativa y en la ontología subyacente.

Queremos, pues, contribuir al descubrimiento del verdadero alcance del tema religioso en Zola, fuera ya de las perspectivas sociológicas o ideológicas desde las que más comúnmente se ha tratado.

Palabras clave: religión, novela naturalista, Zola

Naturalisme et Religion: Émile Zola

Résumé

Dans le texte que nous proposons, nous essaierons de mettre en valeur le rôle qu'occupe la religion dans l'œuvre la plus naturaliste de Zola, à savoir : *Les Rougon-Macquart*.

Question que l'on est en droit de se poser: Pourquoi les Rougon-Macquart et non pas sa production postérieure qui, elle, présente –en apparence– un rapport plus étroit avec le sujet religieux?

En effet, pendant longtemps, *Les Rougon-Macquart*, ont été considérés comme des textes anticléricaux et qui dit *anticléric* dit *ennemi de la religion*. Or, ces livres cachent tout un univers religieux trop complexe, trop subtile et trop récurrent pour les classer simplement comme anticléricaux. Au contraire, nous considérons qu'il faut attribuer à la religion un rôle primordial dans l'univers poétique zolien, dans l'architecture narrative de la série et dans la problématique ontologique sous-jacente.

Ainsi, notre contribution s'efforcera de déceler la vraie portée du thème religieux chez Zola, et cela au delà des perspectives sociologiques ou idéologiques dont elle a fait si fréquemment l'objet.

Key words: religion, naturaliste roman, Zola.

SUMARIO 1. Perspectivas de estudio del sentimiento religioso de Émile Zola. 2. Sustrato mítico de contenido religioso. 3. Recreación poética de la religión. 4. El espacio de la iglesia. 5. La intertextualidad religiosa. 6. La deriva religiosa.

1. PERSPECTIVAS DE ESTUDIO DEL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN EMILE ZOLA¹

Desde la progresiva revitalización de Zola se vienen multiplicando los análisis de su obra desde las más variadas perspectivas siguiendo las diferentes tendencias de crítica literaria. El densísimo universo textual de este autor ha ido mostrando sus secretos a quienes se han embarcado en la tarea de rastrearlos; uno de ellos, sin embargo, sigue guardando aún parte de su significado: estamos hablando del sentimiento religioso en Émile Zola.

No pretendemos decir que tal sentimiento no haya sido estudiado; se trata de un aspecto lo suficientemente polémico y contradictorio como para provocar la curiosidad de los críticos, pero tradicionalmente se ha enfocado desde perspectivas extrínsecas a la obra de arte. Faltaba, a nuestro parecer, un nuevo enfoque voluntariamente intrínseco que, sin desprestigiar los posibles aportes de otras líneas de estudio, intentase una aproximación más global.

Nuestra intención es descubrir en qué medida la religión se convierte en el eje principal, tanto estructural como temático, de la producción zoliana, concretamente de *Les Rougon Macquart*². Tras muchos años de estudio y una tesis doctoral³, podemos concluir que, en efecto, el sentimiento religioso informa de manera evidente cada uno de los niveles textuales (las resonancias míticas, la recreación poética, el tratamiento del espacio y del tiempo o el referente histórico), al tiempo que se transforma en la chispa, en el incidente desencadenante del conflicto que pone en marcha todo el funcionamiento de gran parte de las novelas zolianas.

2. SUSTRATO MÍTICO DE CONTENIDO RELIGIOSO

2.1. EL ÁRBOL

Zola, que se quiso adalid del realismo científico, vio cómo su temperamento natural y su herencia romántica provocaban irremediabilmente una serie de derivas que, por suerte, transgredieron los límites del realismo más teórico para alimentarse del sustrato mítico general y procesarlo en el texto en forma de mitología personal.

¹ Todas las referencias a textos de Zola remiten a la edición de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1964-67.

² Este es el título de la obra más representativa del naturalismo zoliano. Es una serie de veinte novelas escritas entre 1871 y 1893 –muchas de las cuales fueron la base para considerar a Zola como enemigo de la religión– donde se narra la historia de las dos ramas de una misma familia, los Rougon y los Macquart durante el Segundo Imperio en Francia. Se escribió entre los años 1871 y 1893.

³ I. Veloso, *La simbología religiosa en «Les Rougon-Macquart» de Émile Zola*, Madrid, 1996, UCM. Esta misma tesis recibió en 1998 el Premio Extraordinario de Doctorado.

Los mitos religiosos más recurrentes en las novelas zolianas nos remiten una y otra vez a las ideas de ciclo y progreso en torno a las imágenes del Hijo, del Árbol y del Germen. Los tres se funden ya desde el planteamiento de la serie como desarrollo y decadencia épico-simbólica de esa familia, cuyo hecho fundacional es la *falta*, de índole sexual, cometida por la matriarca (quizá como símbolo de la historia de la Humanidad) con una proyección de claros ecos católicos: una tara inicial que provoca el desarrollo del germen corrupto, una necesidad de penitencia que purgue esas faltas o *manchas* que van debilitando el árbol familiar, y una redención que permita el rebrote de una savia nueva, de una vida nueva y limpia. *Les Rougon-Macquart* ilustran en sus veinte entregas ese devenir penoso y purgativo necesario para la redención futura que se manifestará en series posteriores, especialmente la última e inconclusa *Les Quatre Évangiles*.

El árbol es la imagen que reúne las claves de la poeticidad zoliana y la salida simbólica a su traumático sentimiento ontológico, roto en un dualismo feroz entre materia y espíritu, en busca desesperada de un ideal de eclecticismo, de reunión gozosa de esos principios dialécticos en un ser total como el árbol mismo.

El árbol genealógico de esta familia (Zola mismo incluyó su dibujo en la última entrega de la serie) está construido sobre un doble modelo, aparentemente contradictorio, especialmente en la época de finales del XIX, en la que ciencia y religión se separaron más que nunca; nos referimos, por una parte al gran árbol darwiniano de las especies, representativo de la inmanencia científica y, por otra parte, al bíblico Árbol del Bien y del Mal como símbolo de la trascendencia religiosa.

La historia de esta familia queda metaforizada en el tronco de un viejo árbol del que surgen dos ramas –la Rougon y la Macquart– que se van multiplicando al tiempo que van perdiendo fuerza y se van pudriendo; cuando el árbol está a punto de perecer, la savia parece milagrosamente regenerada, capaz entonces de hacer brotar en la copa una rama nueva y esperanzada: el bebé sin nombre con quien termina la última novela de la serie. Las imágenes de un recién nacido en la copa de un árbol y del árbol del pecado y de la salvación son claras referencias religiosas⁴ que ilustran la tensión entre pecado y redención, fuerzas indisociables que ponen en marcha todo el universo novelesco, requiriéndose mutuamente como un mismo árbol que origina el pecado y se transforma en madera de cruz redentora. Encarnadas en el árbol suponen, además, en la mitología personal zoliana, el deseo de salvación e inmortalidad del padre en el hijo, aunando progreso y ciclicidad.

Desde el punto de vista más estrictamente cristiano, podemos encontrar la recreación del Árbol de la Vida en *La Faute de l'abbé Mouret*, que utiliza como texto de referencia el mito del Génesis. En su desarrollo narrativo pasamos del Árbol del Conocimiento al Árbol de la Vida en tanto que actualización de la leyenda de la Cruz⁵.

⁴ Apócrifas, obviamente.

⁵ Esta leyenda, de enorme difusión en la Edad Media, era conocida a través del Evangelio de Nicodemo

De Jésus il ne prenait que la croix. Il avait cette folie de la croix (...). (...).
Il voyait en elle la force de l'âme, la joie de l'esprit, la consommation de
la vertu, la perfection de la sainteté. (*La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1480)

El personaje principal, el padre Mouret, en su evolución textual, pasa por tres fases: una obsesión mística mariana; el amor sexual y claramente humano conocido bajo el árbol denso y abovedado que gobierna el jardín llamado Paradou (palabra provenzal para significar *paraíso*); y de ahí a una nueva obsesión espiritualista, esta vez por la Cruz, en la última parte del libro, la de su depuración ascética, la de su intento desesperado por renacer a la vida del espíritu tras la indispensable muerte del cuerpo. Ciclicidad naturalista y regeneración cristiana se dan aquí la mano.

Volvemos a encontrar el dilema ontológico zoliano, la naturaleza dual del hombre vivida como necesariamente dialéctica ya que un principio expulsa inevitablemente al otro haciendo imposible la recuperación de esa síntesis armónica, perdida tras la *falta*.

2.2. LA VIRGEN Y CRISTO

Desde mediados del XIX asistimos a un resurgimiento, especialmente notable en Francia, de la piedad mariana con el apoyo de la Compañía de Jesús y a pesar del tradicional jansenismo de este país.

La ensoñación de esta figura en la obra de Zola se nutre tanto de las creencias tradicionales como de su actualización histórica y del imaginario propio del autor. Toda su recreación parte de la explotación de sus tres naturalezas míticas recogidas en las letanías:

Virgo virginum, Mater amabilis, Regina angelorum.

Estas naturalezas –virginal, maternal y angelical– participan de las dos maneras de concebir lo femenino, especialmente enfrentadas en el siglo XIX:

- la mujer inmanente (cuerpo sexual, ídolo de perversidad, pura fisiología).
- la mujer trascendente (ángel, madre, esposa, mujer muerta, mujer no-cuerpo).

La virgen representaría la eterna e infructuosa búsqueda de lo *real benéfico*, esto es, el intento zoliano de armonizar ambas naturalezas: la sexual (real, pero perversa) con la espiritual (benéfica, pero irreal). Es un ideal de reunión armónica que fatalmente nunca llega a cumplirse, una de las naturalezas se impone siempre a la otra impidiendo, como ya vimos más arriba, su armónica coexistencia. En la serie

y esencialmente a través de la Leyenda Dorada de Giacomo della Vorágine, sobre el que tendremos ocasión de volver más adelante, ya que funciona como hipotexto religioso y referente mítico en otra de las novelas de la serie.

que nos ocupa hay dos novelas que comparten la figura de la virgen como ilustración de este fracaso existencial:

- en *La faute de l'abbé Mouret* la virgen simboliza el sueño de una fecundidad sin sexo, de una maternidad ajena al proceso orgánico⁶; un sueño imposible del que el sacerdote protagonista termina por despertar al ir sensualizando progresivamente su inocente devoción mariana hasta su franca sexualización. Una materialización real, sí, pero inaceptablemente dentro de la perversión.

- *Le Rêve*, tradicionalmente descuidada por la crítica, ilustra la segunda alternativa, la opción espiritual y pura, pero irreal. En esta novela, el arquetipo virginal toma la forma de santa Inés⁷ cuya leyenda queda reproducida en el texto, encarnándose en la protagonista que responde al nombre tan explícito de *Angélique Marie*.

Agnès était la gardienne de son corps (*Le Rêve*, p., 840).

Esta frase, que aparece al principio de la novela, será la que sustente toda la base mitológica cristiana proyectada física y existencialmente en Angélique. Es santa Inés su modelo de virginidad, su paradigma de mujer ideal sublimada en un sueño imposible. De modo que la materialidad de Angélique, su cuerpo, será el objeto de una particular negación que la llevará, a través de una ciclicidad inevitable, a una identificación con la santa en el espacio de la muerte: Angélique nace en la portada de la catedral consagrada a santa Inés y muere en esa misma portada, evocándola igualmente. El texto no hace sino constatar ese determinismo mítico del que ni quiere ni puede escapar. La leyenda de santa Inés se impone, condiciona a priori la trayectoria de Angélique, condenada a repetir el modelo religioso, esto es a morir sin mácula, sin sexo.

Como Angélique, la joven Albine⁸ en *La Faute de l'abbé Mouret* sufre un proceso de *virginización-desmaterialización*, si se me permite el término, que desemboca otra vez en la muerte. Proceso que quedará enormemente enriquecido –como veremos más adelante– por un particular tratamiento cromático centrado en la sobredeterminación del color blanco, en la *ensoñación petrificante* y en la *castración sensorial* como ideales ontológicos.

La virginidad como ideal ontológico desemboca inevitablemente en la muerte teniendo la serie de un profundo pesimismo. Luego, junto al consabido determinismo socio-biológico del naturalismo⁹, hemos de considerar otro determinismo de carácter religioso, igualmente esencial en las novelas de Zola.

⁶ «... cette taille ronde de femme faite, cet enfant nu qu'elle portait sur son bras, l'inquiétaient,(...)» *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1287.

⁷ Respondiendo literalmente al título de su capítulo en *La Leyenda Dorada*: «Santa Inés, virgen»

⁸ De nuevo encontramos un nombre altamente significativo, tanto más cuanto que en las notas preparatorias del texto recibía el nombre de Blanche que luego cambió por el de Albine, más eufónico y menos evidente.

⁹ Uno es lo que el medio social y la carga genética hacen de él, apenas si hay cabida para la acción del hombre sobre sí mismo.

Si la adoración mariana se recrea desde una perspectiva más jesuítica, el mito de Cristo supone el tránsito doloroso, jansenista y ascético a una vivencia más *viril* y adulta del hecho religioso. Es el único acceso a la madurez cristiana, sólo posible desde el conocimiento empírico y no desde la ignorancia infantil:

Maintenant toute cette puérilité était morte. (...) Avec l'âge, avec la faute, il entraînait dans le combat éternel. (*La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1479)

Sin embargo, ninguna de las dos perspectivas ofrece una solución al dilema existencial zoliano: el mito mariano, claramente regresivo e infantil, cálido y generoso deriva peligrosamente hacia una devoción subvertida, contaminada por un componente sensual y material propio de la condición femenina de la virgen. El mito de Cristo, basado en el trabajo arduo y doloroso de la ascesis, encaminado al misticismo verdadero, subvierte la natural trayectoria hacia la vía iluminativa y la vía unitiva para transformarse en una obsesión inmovilista por la vía purgativa y el estado de expiación continua. Una vez más se trata de purgar *la falta* con la muerte del cuerpo en tanto que lastre que impide la purificación del espíritu, de ahí el protagonismo poético de la muerte, la nada estéril y perfecta que tendrá su ensoñación simbólica en la petrificación, la mineralización.

Pero la figura mítica de Cristo se desdobra también ideológica e históricamente para revestirse de los tintes del catolicismo social. Partiendo de las ideas de Lamennais o Lacordaire, Zola se vio durante un tiempo seducido por la idea de Cristo como líder de los más humildes –de los trabajadores– capitaneando esa *religion nouvelle*, fruto de la unión entre el catolicismo y el socialismo naciente. Es la imagen que tenemos de Etienne Lantier en *Germinal*: Etienne (del griego *Stephanos*, *coronado*) seguido del buen Maheu (¿derivado de *Mathieu*?) llevando a los obreros hacia esa utopía religiosa socializante:

On continuait à croire en lui (en Etienne),..., et c'était toujours l'attente religieuse d'un miracle, l'idéal réalisé, l'entrée brusque dans la cité de la justice, (...). (*Germinal*, p. 1474)
... (les Maheu) acceptaient les solutions miraculeuses, avec la foi aveugle des nouveaux croyants, pareils à ces chrétiens des premiers temps de l'église qui attendaient la venue d'une société parfaite... (op., cit., 1279)

Sin embargo, de nuevo, el escepticismo zoliano se desencantará de este bello sueño socio-religioso:

... mon prêtre tâchera dans *Rome* de réconcilier le catholicisme (...) avec la science moderne, le monde moderne, le progrès. Il y échouera.¹⁰

¹⁰ *cfr.*, P. Ouvrard, *Zola et le prêtre*, Paris, Beauchesne, 1986, p. 176.

3. RECREACIÓN POÉTICA DE LA RELIGIÓN

Curiosamente algo tan poco empírico como la religión aparece frecuentemente poetizado a partir de su *materialización*. Los temas materiales son enormemente recurrentes en la producción zoliana, pero no sólo en respuesta al ideario naturalista, sino de un modo mucho más profundo, como base indudable de la notable fuerza poética de sus textos. La poesía que tradicionalmente se le negó al autor, reposa en aquellas figuras retóricas de componente material –metonimia, sinestesia, metáfora– donde el lenguaje pueda fabricar ensoñaciones de color, de formas y de olor. La religión no escapa a este tratamiento, y su condición espiritual aparece enriquecida con el raro aporte de los sentidos. Lo religioso siempre tiene un color o un olor en Zola; la vivencia placentera o desgarrada de ese sentimiento va acompañada de intensísimas sensaciones materiales que pretenden ilustrar, por una parte, la irrefutable naturaleza dual del ser y por otra, contribuir a la creación de lo que podríamos denominar *la poética de la religión*. No es raro, pues, que en sus textos, más que el modelo fisiológico, sea el religioso el que acapare el nivel retórico, tanto de la religión como *metáfora de...* como de las múltiples metáforas de la religión.

El sentimiento religioso en Zola se genera como altamente conflictivo en dos niveles:

- en el nivel poético esa conflictividad resulta muy rentable, pues origina toda una red de ensoñaciones que hacen de la religión uno de los pilares que sustentan lo que con acierto se ha dado en llamar *realismo simbólico* zoliano;
- en el nivel existencial, actualiza la tensión ontológica entre el principio espiritual¹¹ y el material,¹² por los que circula, desorientado, un yo sin norte.

Como ya vimos más arriba, la serie *Les Rougon-Macquart* se podría considerar como un doloroso proceso purgativo consecuencia de una *falta*, paso previo a una futura redención. Este modelo religioso no aparece recreado en los textos en forma de reflexiones filosóficas o teológicas, tampoco en forma de digresiones doctrinales sino desde el punto de vista material y sensual. La religión en Zola no se razona ni se piensa, ante todo se siente y se percibe. De ahí que el pecado original sea la mácula, el sexo y lo rojo; la expiación, la muerte y lo negro; la purificación, la ensoñación del lavado, la piedra, lo blanco y la muerte.

3.1. LA MÁCULA Y LA INTERPRETACIÓN NATURALISTA DE LA GRACIA

Si tenemos en cuenta que Zola cambió varias veces los apellidos de esta familia, hasta dar con los definitivos, deberíamos preguntarnos si son tan aleatorios como él pretendía o bien si tienen alguna significación. Lo cierto es que las investigaciones

¹¹ Vertical, ascensional, luminoso, ascético, puro, blanco o negro, estéril, muerto

¹² Horizontal, descendente, oscuro, manchado, rojo o verde, fértil, vivo.

han descubierto que Rougon-Macquart no es sino una transcripción de *macula* como sinónimo de *tache* (mancha) y de *rouge* (rojo), *mancha roja* pues, para referirse a ese pecado sexual que entraña siempre muerte desde las más antiguas mitologías paganas hasta el catolicismo, pecado siempre transmitido por vía femenina. Toda la serie es un afán por deshacerse de tan simbólicos apellidos, por lavar esa mancha hereditaria que ensucia y contra la que la limpieza y lo blanco deben luchar.

La obsesión zoliana por la higiene y la limpieza está en la intersección de dos caminos ideológicos dispares: el científico (asepsia, genética) y el religioso (penitencia, Gracia) revitalizados ambos en las convulsas conciencias de finales de siglo. De modo que la *tache* zoliana es tributaria tanto de la herencia biológica como del pecado original.

Elle agonisait d'impuissance,..., en chrétienne de la primitive église, que le péché héréditaire terrasse, dès que cesse le secours naturel. (*Le rêve*, p. 957).

Dos parejas de palabras sirven de ejemplo de lo que acabamos de decir:

- *péché héréditaire* (pecado hereditario), empleado en lugar de *péché originel* y de *tache héréditaire*, fusiona magistralmente los términos para crear un nuevo concepto: sustituyendo *originel* por *héréditaire* se insiste más en el cómo positivista que en el porqué metafísico, pero manteniendo la dimensión trascendente y moral de la palabra *péché*.

- *secours naturel* (ayuda natural) en lugar del *secours surnaturel*, término con que se designa normalmente la Gracia; se mantiene la idea de intervención de un agente externo en la salvación del hombre, pero es un agente *naturalizado*, privado de dimensión trascendente.

Aussi, en chrétienne de la primitive Eglise,..., s'abandonnait-elle inerte entre les mains de Dieu, avec la tache du péché originel à effacer; elle n'avait aucune liberté, Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce; et la grâce était de l'avoir amenée sous le toit des Hubert. (*op. cit.*, p. 868)

Hemos elegido esta cita, porque demuestra muy elocuentemente la identificación entre la Gracia y el medio, sobre la base común del determinismo ya sea socio-ambiental o religioso.

Ocorre, sin embargo, que no es ésta una concepción propia de la ontología católica *stricto sensu*, sino más bien del sustrato jansenista, especialmente importante en la cultura francesa. Si ésta ha estado *matizada* a lo largo de su historia por dos corrientes de pensamiento como el jesuitismo y el jansenismo, nos parece hasta cierto punto lógico que, dado el natural casto y jacobino del propio Zola, éste se inclinara hacia la última de ellas. Optaría así por una actitud más rigorista respecto del pecado, más autoritaria y exigente, que hace de la Salvación por la Gracia, algo selecti-

vo que sólo toca a los elegidos. De lado quedaría la laxitud jesuítica y su ideal de la Gracia abundante, ilimitada y universal que todo lo perdona en función de la infinita generosidad divina.

Como el medio, la Gracia opera al margen de la voluntad del hombre que no puede sino seguir sus mandatos; uno y otro condicionarán el devenir humano. Se trata, como ya mencionamos, de una visión pesimista del hombre, esclavo del determinismo ya sea inmanente o trascendente. Este pensamiento gobernó la segunda mitad del siglo y no abandonará las novelas de Zola hasta sus últimas series.

Pero volvamos al tema de la mancha. La mancha que siempre llega por una mujer –Tante Dide, el ancestro familiar, la Eva del mundo *Rougon-Macquart*– por una mujer debe limpiarse (como en la doctrina católica), de ahí que la serie esté llena de mujeres blancas y mujeres que blanquean. *Lavar*, *limpiar*, suponen la recreación material de la redención cristiana. No obstante, como acabamos de ver, es una tarea inútil porque para lavar las manchas hereditarias, para purificar la raza, sublimar la feminidad infecta y recuperar la armonía del yo hace falta un ser singular, diferente y superior, un redentor ajeno al grupo. Se trata del doctor Pascal, protagonista de la última novela, el único de todos ellos que no es conocido por su apellido, solo por su nombre, que evoca tanto la celebración de la resurrección cristiana como la de la liberación del pueblo judío¹³. Pascal es lo blanco que lavará definitivamente la mancha haciendo posible la resurrección completa de la materia y el espíritu reconciliados, preparados para la redención feliz y definitiva. Pero hasta entonces, a pesar de la obsesión de esas *limpiadoras*, la suciedad y la erosión acaban con lo blanco, del todo irre recuperable: Gervaise, la esforzada lavandera de *L'assommoir*, pese a sus esfuerzos, perecerá en medio de la mugre; La Teuse, solícita ama de llaves del padre Mouret, obsesionada por *hacer la colada de Dios*, por limpiar una iglesia decrepita o por remendar las harapientas casullas del sacerdote. Y cuando parece que el blanco triunfa, cegador en su pureza, lo que hace es inaugurar el espacio de la muerte.

Siendo imposible la redención blanca, no queda más que el trabajo de la expiación, ensoñada cromáticamente en el campo semántico de lo rojo-negro. El talante plástico de Zola extiende esa configuración cromática al interior de la iglesia «...nef élaboussée de sang, fosse, caveau, les murs d'une rougeur d'incendie, l'église... toute noire», al culto de Cristo «...grand Christ saignant, Christ de bois noir, la croix démesurée dont la couleur noire coulait.» y al sacerdote. Respecto a este último, cada vez que aparece en los textos lo hace metonimizado respecto a la sotana, en función del color negro. La sotana en su negritud es, pues, el símbolo de esa expiación que determina la muerte del cuerpo:

Enlève ce noir (...). (...) tu es comme mort (*La faute de l'abbé Mouret*, p.

¹³ Del latín popular *pascua*, derivado del latín eclesiástico *pascha*, y éste a su vez por intermediario del griego *paskha*, derivado del hebreo *pesach*, fiesta que conmemora la salida de Egipto del pueblo judío (Cfr. W. V. Wartburg-O. Bloch, *Dictionnaire Étymologique*, P.U.F, Paris, 1986)

1468) (le dice Albine al padre Mouret).

Il ne semblait plus avoir de chair,..., sous cette robe... qui le laissait sans sexe.(*op. cit.*, p. 1468)

La haute figure noire du prêtre faisait une tache de deuil sur la gaîté du mur blanchi à la chaux. (*La Conquête de Plassans*, p. 906); ... sa soutane tachait de noir toutes les verdure. (*op. cit.*, p. 1028).

Recuperamos una vez más el pesimismo zoliano: la redención blanca lleva indiscutiblemente al espacio de la muerte y la expiación en el dolor del negro y el rojo, también.

3.2. LA CICLICIDAD DEL BLANCO

La simbología cromática del color blanco es altamente ambigua. Recogiendo toda la tradición cristiana, es este color paradigma de pureza y vida espiritual que remite en última instancia al espacio de la muerte, en una semiología cíclica y sin resolución, como el drama dual de la ontología zoliana para quien la vida del espíritu supone siempre la muerte de la materia¹⁴.

Là, mourant à lui-même,..., il aurait attendu de n'être plus, de se perdre dans la souveraine blancheur des âmes. (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1232)

Zola asume como propia esta dialéctica revitalizada en el último tercio del XIX y la poetiza desde una perspectiva religiosa, litúrgica incluso. Baste como ejemplo la recreación del sacramento de la extrema unción cuyo fin último es la purificación y que Zola utiliza como vehículo de la *castración sensorial*, muerte del cuerpo que da vida al espíritu.

Todo el capítulo XIII de *Le rêve* está dedicado a la poetización de este sacramento y a su adecuación a la manera que tiene Zola de concebir la naturaleza del hombre. El obispo administra la extrema unción a Angélique en una habitación irreal, inundada por el blanco más puro que ahoga y difumina los objetos y relieves. La joven tendida en la cama es ya una estatua de mármol que se confunde con la candidez del lecho. El desarrollo de la escena es un calco del ritmo y la estructura del sacramento, repitiendo literalmente las fórmulas latinas hasta un total de cinco veces. Porque de lo que se trata, en definitiva, es de cerrar las ventanas por donde el mal entra en el espíritu: los cinco sentidos. La ensoñación petrificante, que veremos

¹⁴ Notemos el sentido del término *candide* recurrente en los textos de Zola, del latín *candidus* (origen también de candidato) para significar el color de aquél que va a cambiar de estado, de condición. «... il ne savait plus, il n'était plus qu'une candeur.» (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1303)

a continuación, forma, junto a esta castración sensorial, un espacio nihilista, la nada más absoluta, la negación del conocimiento, conocimiento que, según los presupuestos naturalistas, implica necesariamente un contacto empírico con la realidad sensible. Ahora bien, este contacto, concebido como impuro, desagradable y obsceno, provoca rechazo y, consiguientemente, la búsqueda deliberada de la ignorancia que conlleva la negación sensorial.

Lo blanco, asociado al campo semántico mineral (lo frío y lo duro), desemboca en la *ensoñación petrificante*, cuyo referente más desarrollado es sin duda la estatua femenina religiosa, las vírgenes del arte sacro que, iconográfica e ideológicamente, responden a la imagen de mujer etérea, evanescente e inmaterial de mediados del XIX:

... la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculée... (*Le rêve*, p.817)

Elle était petite, toute blanche. Son grand voile blanc,..., lui tombait de la tête aux pieds,...). Sa robe, drapée à longs plis droits sur un corps sans sexe, la serrait au cou, (...). (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1311).¹⁵

La ensoñación petrificante o mineralización del cuerpo es la ilustración más importante de esa muerte blanca, del ideal de vida inorgánica. Pero, a diferencia de lo que ocurre en otros autores que la viven desde un sentimiento trágico o desde el complejo de Medusa (petrificación como castigo), en Zola es algo deseado, es el ideal existencial de aquellos personajes que, desgarrados definitivamente por la lucha entre la materia y el espíritu, anhelan el infinito reposo en la piedra¹⁶. Son seres vencidos por esa lucha sin tregua que se rinden a la religión entendida como pureza espiritual, renunciando al principio orgánico. Como vimos es una versión naturalista de la nada mística que entiende el cuerpo como un estorbo del que hay que liberarse:

Elle avait la beauté des saintes délivrées de leur corps (...). (*Le rêve*, p. 963)

J'ai pensé souvent aux saints de pierre (...). Et moi je suis comme un de

¹⁵ Entroncamos aquí con toda la corriente legendaria en torno a las estatuas: estatuas que se animan, seres que se convierten en estatuas, etc.; pero el contexto romántico en el que los seres vivos se relacionaban con las estatuas –a locura– queda ahora sustituido por el de un misticismo religioso exacerbado, ciertamente subvertido, tan ajeno a la razón como el anterior.

¹⁶ Es una imagen que vuelve a aparecer periódicamente en la evolución de las ideas. Recordemos, por ejemplo, el famoso poema de Rubén Darío titulado “Lo Fatal”: Dichoso el árbol que es apenas sensitivo/ y más la piedra dura porque esa ya no siente/pues no hay dolor más grande que le dolor de ser vivo/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

ces saints. (...) Je resterai froid, rigide, avec le sourire sans fin de mes lèvres de granit. (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1506)

3.3. ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA DEL TEMA DE LA VIRGEN

El tema de la Virgen como paradigma de la mujer inmaterial aparece en los textos sometido a un proceso de metaforización integral, de tal modo que en ningún momento se lleva a cabo su tratamiento teológico, ni siquiera social. Estas recreaciones esencialmente poéticas derivan directamente de las letanías católicas dirigidas a la Virgen.

Sin volver sobre la ensoñación cromática en función del color blanco, la Virgen es recreada a través de cuatro ensoñaciones básicas:

- la ensoñación vegetal: de *Rosa mystica* la Virgen pasa a significar cualquier flor e incluso la extensión de un terreno paradisíaco que la metonimiza en jardín.¹⁷ Esta metonimia jardín-cuerpo de mujer será uno de los detonantes de su progresiva sexualización:

... lui se promenait dans ce jardin,..., sous l'enchantement des verdure,..., lui, habitait le bel intérieur de Marie. (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1289)

De ahí que la vegetalización de la Virgen haya que leerla siempre como un paso hacia su hipotética encarnación. Sin embargo la Virgen-flor perdería su condición virginal en caso de materializarse, por eso las vírgenes de *Le rêve* están metonimizadas en flores virtuales: flores de piedra esculpidas en la catedral o bordados florales que representan la flor de lis, que no existe como tal en la naturaleza y que es el símbolo de María.

- la ensoñación como clausura: (*Refugium peccatorum*, *Sedes sapientiae*, *Vas honorabile*, *Domus aurea*). Zola insiste en aquellas imágenes que recrean el espacio femenino en tanto que espacio cerrado como el lugar más idóneo para las ensoñaciones de la intimidad. La Virgen como refugio, como casa, se transforma en un espacio benéfico para un yo infantil que busca encontrarse a salvo, protegido en el seno materno.

- la ensoñación como elemento líquido parte de la advocación *Speculum justitiae* para desembocar en el elemento acuático:

... il la nommait Miroir de justice,..., Source de sa joie, il se voyait pâle d'extase dans ce miroir,..., il buvait à longs traits l'ivresse de cette source. (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1293)

¹⁷ « ... un paradis terrestre, fait d'une terre vierge, avec des parterres de fleurs vertueuses... » (*La faute de l'abbé Mouret*, p. 1289). Recordemos también que el lugar donde se producen los encuentros amorosos entre Angélique y Félicien en *Le rêve* es el jardín de la catedral de Notre-Dame y se llama Clos-Marie.

Si recordamos la omnipresencia del catalizador de *lo blanco* en la estructuración metafórica de la Virgen, su concurrencia con el elemento líquido nos envía al universo lácteo que abre paso de nuevo al universo maternal de la Virgen, de vagas referencias bernardinas:

... lui soupirait après l'eau de cette fontaine... buvant le lait d'amour infini qui tombait goutte à goutte de ce sein virginal. (*op. cit.*, 1289)

Luego el universo mariano quedaría transformado en la utopía de un refugio nutritivo y primordial capaz de garantizar una materialidad pura, una espiritualidad fértil, un espacio armónico para un yo agotado por su eterna búsqueda de la plenitud perdida.

- la ensoñación como tránsito (*Janua caeli*) es la ilustración misma del lema *Ad Jesus per Mariam* que evidencia el papel de la Virgen como mediadora entre Jesús y los hombres. Esta frase resume toda la estructura de la novela *La faute de l'abbé Mouret*, al tiempo que supone un anuncio de la verdadera y utópica redención expresada en las últimas series, en las que cada uno de los protagonistas de la dinastía Froment¹⁸ redimirán por intercesión femenina, a cada uno de los Rougon-Macquart.

4. EL ESPACIO DE LA IGLESIA

4.1 MATERIALIZACIÓN DEL ESPACIO ESPIRITUAL

No hay una sola novela en la serie *Les Rougon-Macquart* en la que no aparezca una iglesia –ermita, capilla, catedral– aunque casi nunca a efectos meramente decorativos; muy al contrario, tales espacios adquieren una enorme pertinencia como fuerza propulsora del relato o como base de recreación poética.

Al margen de ser objeto de una riquísima plástica¹⁹ donde poesía y pintura se dan la mano, el espacio religioso está siempre sometido a terribles procesos subversivos que *contaminan* con su materialidad la espiritualidad de la iglesia. De entre las múltiples figuras poéticas de base sensorial que se aplican a este espacio religioso, destacaremos las dos más recurrentes y significativas: la animalización y la sexualización. Sin embargo, estas imágenes nunca obedecen a intenciones tan simples como el anticlericalismo, la burla o la primacía del modelo naturalista sin más. Hay que buscar un significación más profunda y, desde luego, mucho más pertinente.

Muy a pesar de sus escritos periodísticos anticlericales que pronosticaban el fin de la religión simbolizado en iglesia que se derrumba, las novelas de Zola nos mues-

¹⁸ Froment, es decir *trigo*; volvemos al mito del Germen.

¹⁹ Ver nuestro estudio “El discurso estético en las novelas de Zola”, *Revista de Filología Francesa*, 10 (1996) pp. 243-257 donde repasamos la simbología cromática del espacio religioso.

tran una iglesia sólida, sosteniendo uno de los dos grandes pilares —el espiritual— sobre los que se sustenta el ser humano. (Lamentablemente, este apoyo no le basta al hombre para establecerse firmemente en la vida.) Así, en *La faute de l'abbé Mouret* la ermita del pueblo parece a punto de sucumbir a la invasión de la fuerza de la materia, desde los pájaros que anidan en su interior a la lenta invasión de las hierbas que crecen por entre las piedras del suelo y los bancos de los fieles. Pero no sólo no se derrumba sino que se mantiene firme junto al corral contiguo, dos espacios anti-téticos, separados por una puerta que les permite intuirse pero nunca encontrarse.

... la porte du couloir qui conduisait au presbytère s'ouvrit toute grande (...). Une odeur forte de basse-cour venait par la porte ouverte, soufflant comme un ferment d'éclosion dans l'église. (*op. cit.*, pp. 1224s.)

4.2. UN ESPACIO FEMENINO

Más interesante por lo elaborado y coherente de su construcción resulta la feminización del interior de la iglesia, otro camino hacia su materialización. Este proceso metafórico parte de la presencia mayoritaria de mujeres en las iglesias zolianas donde rara vez aparece algún hombre entre los fieles. Estas mujeres llevan con ellas toda la carga sensorial y sensual de su condición femenina contraria a la pureza inmaterial del espacio religioso²⁰. Esta extraña convivencia es percibida como altamente conflictiva y desencadena siempre unas redes de imágenes de enorme poetividad, como por ejemplo las que contribuyen a hacer de la iglesia una alcoba, un santuario femenino a la pasión amorosa, una intimidad voluptuosa donde se pervierte el sentido de la devoción²¹:

Entre les piliers, des femmes sont toujours là, pâmées sur des chaises retournées, abîmées dans cette volupté noire. (...) Même il y avait une indécence dans cette ombre, un jour et un souffle d'alcôve, qui lui semblaient inconvenables. (*Le ventre de Paris*, p. 809)

Esto supone, una vez más, la imposible coexistencia de los principios material y espiritual en igualdad de condiciones. La iglesia es, más que ningún otro, el espacio donde se libra esa batalla que enfrenta a estos dos principios, nunca enunciados ra-

²⁰ ... il (el padre Faujas) laissa tomber sur elle tout le mépris de la femme. Ah! misérable chair! dit-il. (...) Oui, c'est l'éternelle lutte du mal contre les volontés fortes. Vous êtes la tentation d'en bas, la lâcheté, la chute finale. Le prêtre n'a pas d'autre adversaire que vous, et l'on devait vous chasser des églises, comme impures et maudites. (...) Retirez-vous, allez-vous-en, vous êtes Satan! (*La conquête de Plassans*, p. 1176)

²¹ La devoción, sobre todo la femenina, objeto de frecuentes reflexiones en la época, era percibida por el Zola más teórico y periodístico como el cauce erróneo de un deseo insatisfecho que desembocaba en procesos claramente neuróticos.

cionalmente, siempre recreados poética y artísticamente. Así, los estilos arquitectónicos de las grandes construcciones religiosas son un símbolo de esa dualidad ontológica que venimos viendo en Zola. Todas sus catedrales son edificaciones mixtas que aúnan los estilos románico y gótico. El primero es el que encontramos en las capillas laterales, oscuras y profundas, de sólidos e impenetrables muros, espacio de la religión obsesionada por el pecado y la expiación, donde se concentran las penitentes a la caída de la tarde.

... un confessionnal de la chapelle de Saint Joseph se trouvait occupé par une pénitente (...). (...) Cette chapelle était une des plus enterrées, une des plus sombres de l'antique abside romane. (*Le rêve*, p. 943)

L'éternelle nuit des bas-côtés, sous l'écrasement des chapelles romanes (...). (*op. cit.*, 989)

El segundo de ellos, el gótico, se localiza en la nave central y el altar mayor, todo luz gracias a la bóveda de crucería y la multiplicación de vanos y vidrieras, recreado en función de la luminosidad y la ascensionalidad propia del espíritu y la vida inmaterial despegada de la tierra.

... elles eurent un sentiment de délivrance, en levant les yeux vers les hautes fenêtres gothiques de la nef, qui s'élançaient au-dessus de la lourde assise romane. (*op. cit.*, 981)

Se trata, pues, de la recreación plástica de un conflicto existencial e incluso de la recreación poética del planteamiento estructural de toda su obra: una familia en continua expiación, que vive una existencia oscura y purgativa, de rodillas, en la penumbra de las frías capillas románicas a la espera de que la luz y el color de las naves góticas la eleven hacia la redención armónica de series posteriores.

5. LA INTERTEXTUALIDAD RELIGIOSA

La intertextualidad, o presencia más o menos evidente de otros textos en las obras, es un elemento esencial en la génesis de las novelas de Zola. En Zola la intertextualidad es esencialmente de dos tipos: científica y mítica-novelesca.

La intertextualidad religiosa pertenece obviamente al segundo tipo y bebe de aquellas fuentes de mayor riqueza poética, como el Antiguo Testamento, el Evangelio de San Juan, la literatura mística o la literatura hagiográfica. No podemos descartar otras intertextualidades que nos remiten a la novelística contemporánea (toda una *literatura de curas* que estuvo de moda a finales del XIX) o a la liturgia católica.

En Zola este recurso narrativo no obedece a una mera erudición sino que resul-

ta muy funcional en dos niveles:

- en el nivel narrativo, como ya vimos, suele introducir una suerte de determinismo mítico que, junto con otros determinismos –social, biológico–, coarta la libertad del personaje obligándolo a repetir una serie de parámetros previos, de un modo consciente o no.
- en el nivel poético, la intertextualidad es el soporte para la creación simbólica y la ensoñación que alejan el texto de la voluntad de fiel reproducción de la realidad del naturalismo más teórico.

De entre las múltiples intertextualidades de contenido religioso podemos mencionar la historia del rey David y Abisaig, referencia bíblica del amor entre los protagonistas de la última novela de la serie –*Le docteur Pascal*– punto de arranque de la tan deseada redención²²; la ciudad de París derrotada, en llamas, ensangrentada por la revolución de la Comuna, evoca pasajes del Apocalipsis de San Juan; el pozo minero –*Le Tartaret*– y su misera población siguen el patrón de Sodoma y Gomorra. En *La faute de l'abbé Mouret* se acumulan los intertextos religiosos: la primera parte se estructura sobre las letanías de la Virgen, la parte central es, como ya vimos, la recreación del Génesis, y la tercera sigue el modelo narrativo de las estaciones del Vía Crucis.

Pero es en *Le rêve* donde encontraremos la intertextualidad más amplia y coherentemente desarrollada.

5.1. LA LEYENDA DORADA

Este texto hagiográfico del siglo XIII responde a lo que conocemos como un *libro en abismo*, es decir, una obra que determina el tema y la estructura narrativa de la novela, considerada entonces como *reescritura* de esa obra anterior, y cuya existencia queda explicitada en la novela provocando un juego especular entre ésta y el texto previo, en el que aquélla se mira.

La Leyenda Dorada adquiere protagonismo desde el momento en que no es un libro, sino el libro, el único que Angélique leerá en su vida²³. Además del peso determinante en la evolución existencial de la muchacha, su importancia trasciende lo puramente narrativo e incluso lo simbólico para instalarse cómodamente en el texto en tanto que presencia física.²⁴

²² Esta referencia que informa todo el relato llega incluso a la repetición literal del discurso religioso, como el Salmo atribuido a David: «... mi Señor eres tú/ no hay dicha para mí fuera de ti» (Salmo 16,2) reflejado en el texto del modo siguiente: «... je sentais bien que tu étais mon maître, qu'il n'y avait pas de bonheur en dehors de toi.» (*Le docteur Pascal*, p. 1063)

²³ La Leyenda Dorada actualiza aquí la función más primaria del término “leyenda”, entendido como lo que debe ser leído.

²⁴ El volumen que maneja Angélique y que data de 1549 es el mismo que Zola consultó en la Biblioteca Nacional de París y del que reproduce la lengua, su particular tipografía, e incluso los ornamentos de sus páginas, como si precisara de su aprehensión material.

Cette traduction française, datée de 1549, avait dû être jadis achetée par quelque maître chasublier, (...). (...) elle prenait l'in-quarto, relié en veau jaune, elle le feuilletait lentement: d'abord le faux titre, rouge et noir, avec l'adresse du libraire,...; puis le titre flanqué des médaillons des quatre évangélistes, (...). (...) lettres ornées, grandes et moyennes gravures dans le texte, au courant des pages (...).

Les deux colonnes serrées du texte..., sur le papier jauni, l'effrayaient par l'aspect barbare des caractères gothiques. Pourtant elle s'y accoutuma, déchiffra ces caractères ... , les mots vieillis; et elle finit par lire couramment (...). (*Le rêve*, pp. 830s)

Donde la cercanía entre ambos textos es más evidente, es, sin duda, en lo que respecta a la identificación entre Angélique y santa Inés.

La lectura del itinerario existencial de Angélique no difiere prácticamente en nada de la de cualquiera de las santas de *La Leyenda Dorada*, actuando ésta como el principal vector para la educación de la joven. Cada etapa de su desarrollo está caracterizada por un interés más acusado por determinados aspectos de las vidas de los santos. Ya en la pubertad, Angélique elige sus modelos:

- santa Isabel, representación de la humildad:

... Elisabeth, la fille du roi de Hongrie..., ce modèle de douceur et de simplicité (...). (...). La parfaite humilité chrétienne. (*op. cit.*, 839);

- santa Catalina, la sabiduría:

Ainsi, la sage Catherine ,..., l'enchantait par la science universelle de ses dix-huit ans, (...). (*ibid.*);

Y, sobre todo, santa Inés, paradigma de su vida y de su muerte, encarnación de la virginidad:

Enfin, ..., plus que toutes, une sainte lui était chère, Agnès, l'enfant martyre. (...). Quelle flamme de pur amour! (*op. cit.*, p. 840).

La identificación de Angélique con las santas, especialmente con Santa Inés, viene directamente de la base ontológica que sustenta la leyenda: *el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros*; la Encarnación hace de las vidas de santos una narración *in medios homines*, en la que lo sagrado se manifiesta con toda naturalidad en el transcurso de la temporalidad histórica, empírica, y no en un tiempo ideal o puramente mítico.

Il existe (le miracle) à l'état aigu, continu, s'opère avec une facilité extrême, à

tous propos, se multiplie, s'étale, déborde, (...). On vit de plain-pied avec Dieu. (*op. cit.*, p. 866)

De este hecho se deducen una serie de características formales, entre las que destacamos la hipotiposis²⁵: el fiel, arrastrado por el texto, lleva a cabo una identificación mística con el santo, tanto más si es su santo patrono, de modo que termina casi por confundirse con él, reproduciendo oral o existencialmente lo relatado. Esta suerte de hipotiposis mística tiene un claro soporte iconográfico y plástico que colabora con esa identificación. En el texto de Zola, las representaciones de santa Inés –escultura del pórtico, estatua de madera policroma o bordado en la mitra episcopal– están todas ellas encaminadas a asemejarla a Angélique.

Mais, à regarder fixement la sainte, Angélique venait de faire une découverte qui nuyait de joie son cœur. Agnès lui ressemblait. (*op. cit.*, p. 892).

Asistimos, sin lugar a dudas, a una redundancia identificativa: por una parte encontramos una identificación consciente y voluntaria de Angélique con las santas; por otra parte, narrativamente, vemos cómo su evolución repite de un modo especular la trayectoria existencial de éstas.

Finalmente, respecto a la labor narrativa, es destacable la repetición en el texto de las sólidas estructuras que conforman estos relatos:

- la articulación de cada capítulo en función de tres núcleos (deseo de santidad, proceso de perfeccionamiento y santidad manifiesta –especialmente a través de la muerte beatífica y el tránsito posterior al paraíso–)
- la máxima representación de las virtudes teologales encarnadas en los santos.

6. LA DERIVA RELIGIOSA

El contexto ideológico de la segunda mitad del XIX está marcado por ese terrible dualismo del que venimos hablando y que determina toda la producción zoliana. Este dualismo enfrenta en las conciencias finiseculares las corrientes filosóficas y científicas que proponen el inmanentismo radical como modelo ontológico y epistemológico con el sentimiento religioso –católico y protestante– que considera execrable esa dimensión puramente inmanente ofreciendo el recurso a la trascendencia espiritual.

El pesimismo de finales de siglo comenzó con la crisis del materialismo positivista y su anulación de cualquier dimensión trascendente. Incluso sus más fer-

²⁵ En palabras de Fontanier: «...l'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.» P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390.

vientes defensores aceptaban mal la natural evolución del mismo, esto es, la lógica y tranquila aceptación de los límites del hombre convertido en una pieza más de la mecánica universal que nunca conocerá por completo. Frente a las posibles salidas a este conflicto –nihilismo, misticismo o catolicismo social– Zola deriva hacia una solución diferente, toma un nuevo rumbo, diferente al establecido en las corrientes de pensamiento de la época. Al anularse por completo toda dimensión trascendente –espiritual, religiosa– la redención radicaría en la misma condición humana: por tratarse de un determinismo en el aquí y el ahora del hombre y no de la divinidad, cabría entonces la posibilidad de actuación, de transformación y corrección, impensables en el caso del determinismo trascendente. Para Zola, el determinismo materialista deja a pesar suyo un hueco a la acción del hombre sobre sí mismo y sobre el medio. La acción y el trabajo serán una de las bases de esa utópica redención a la que llegará Zola en sus últimos textos.

... l'homme créait Dieu pour sauver l'homme (...). (*Le Rêve*, p. 868).

Tal confianza en el poder de la voluntad del hombre contrasta con el determinismo ambiental o religioso y su consiguiente minusvalía de la libertad humana. Además de sus resonancias hegelianas o más concretamente de Feuerbach, muerto pocos años antes, estas palabras nos abren las puertas hacia una personal y sutilísima negación de Dios en tanto que realidad para aproximarse a él en tanto que espacio ideal; una visión ontológica de Dios que respondería a un ateísmo espiritualista como tendencia natural de Zola.

Debemos esperar a la última novela de la serie –*Le Docteur Pascal*– para intuir la deriva ideológica zoliana hacia ese redentorismo por el trabajo, la ingeniería y la ciencia, por la familia, en el amor y la caridad. Se trata de una utopía socializante en la que finalmente se reúnen las instancias enfrentadas: la ciencia y la religión reunidas en la utopía médica que liga, en cierta manera, la idea de salvación a la de salud²⁶; lo *real benéfico* que pasa por la rehabilitación de la mujer, no ya como origen de la mancha sino como madre gloriosa y plena; el amor carnal y la religión que dejaría de ser *l'éternelle guerre à la vie* para fomentar la vida fértil y fecunda.

Se completa entonces el círculo ideológico en Zola que nos lleva desde la añoranza de un estado ideal, natural y puro, perdido por *la falta*, al estadio de expiación continua en una realidad histórica negativa, para desembocar de nuevo en la utopía esta vez por el camino evangélico²⁷ primitivo y socializante.

²⁶ Recordemos que el padre de ese *mesías* tan esperado es médico, el doctor Pascal.

²⁷ La última serie que no llegó a terminar, *Les Quatre Évangiles*, constaba de cuatro novelas *Fécondité*, *Travail*, *Vérité*, *Justice* cuyos protagonistas *heredan* los nombres de los evangelistas: Luc, Marc, Mathieu.