

Retórica naturalista

ISABEL VELOSO, U.C.M.

...le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole.

(Zola, carta a H. Céard).

¿Existe una retórica naturalista? ¿Cabe la posibilidad de un nivel analógico en una escritura que se autodenominaba "científica"?

REALISMO OBJETIVO Y REALISMO REFERENCIAL¹

El siglo XIX, convulso y paradójico donde los haya, nos ofrece no pocas contradicciones en lo que a literatura se refiere. Entre ellas, encontramos la esencia misma del movimiento naturalista, cuyos mejores valores surgen de una particular y polémica situación.

La segunda mitad del siglo se caracterizó por la sucesión de dos maneras de entender la obra de arte textual: el *realismo objetivo* y *realismo referencial*. Ambas tuvieron en el trinomio autor-realidad-texto el centro de sus preocupaciones.

La corriente filosófica que gobernaba Europa por aquella época, siguiendo las doctrinas empíricas y racionalistas anteriores, favoreció la primacía de la realidad respecto a su percepción; por otro lado, la corriente cientifista que invadió el continente, originó la identificación ontológica y

¹ Utilizamos los términos empleados por Darío Villanueva en *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa Calpe, 1992.

metodológica de la ciencia moral con la natural. De ambas tendencias surgió el **realismo objetivo o naturalismo**, aglutinado fundamentalmente en Zola. El trinomio del que antes hablábamos se interpretó del siguiente modo:

- la realidad que con toda su fuerza precede al texto, es la razón de ser de todas las formas literarias que tienen como objetivo mostrarla tal y como es. *...el mundo tal cual es, en formas, en movimiento; (...) la probable combinación de accidentes ordinarios, (...) la solidaridad en que existen en realidad los acontecimientos, los seres y sus obras, lo esencial y primero.* (Villanueva, 1992: 37).

- la labor del autor, al igual que la del científico, se centraba en la observación minuciosa y en el estudio objetivo e impersonal de la realidad. El escritor del realismo objetivo, correspondería al modelo del artista aristotélico preocupado por reflejar la realidad de forma global. *L'oeuvre du romancier doit cesser où commence celle du moraliste (...). Contentez-vous de constater, le scalpel en main le mécanisme du cerveau et du coeur.* (Bakker, 1978, II: 27).

- el texto, que sólo existe en función de la realidad representada, debe ser un mero vehículo de información, lo más transparente y sobrio posible; así el lector no verá distraída su atención por factores formales y podrá centrarse en el contenido textual. El texto no crea, reproduce. *L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi point de changement (...): une reproduction exacte, franche, naïve.* (Bakker, 1978, I:).

Estas leyes fueron compiladas por Zola en *Le roman expérimental*, obra de referencia teórica para todos los naturalistas.

Agotado el período del realismo objetivo, el final de siglo se encaminó hacia otra visión de la literatura: el **realismo referencial**. Basándonos nuevamente en el trinomio antes citado, veremos las diferencias básicas respecto a la doctrina anterior:

- la realidad pierde progresivamente la importancia acordada por el realismo objetivo, desconectándose como referente del texto.

- el autor irá sustituyendo la observación por la imaginación creadora, como valor fundamental en la producción textual. No sólo no desaparece, sino que se complace en hacerse presente. Correspondería al modelo platónico de artista formal. *L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voit pas.* (Villanueva, 1992: 61).

- el texto cobra valor en sí mismo como obra de arte independiente de la realidad; se trata de un texto con densidad estilística, un texto más cercano a la idea de arte que a la de ciencia. Ya no pretenderá la obra de arte literaria reproducir la realidad, sino *dar la sensación de realidad: Voir n'est pas tout, il faut rendre. C'est pourquoi après le sens du réel, il y a la personnalité de l'écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l'expression du réel.* (Bakker, 1978, III: 258, n.3).

LA CONTRADICCIÓN NATURALISTA

La decisión de Zola de abandonar la poesía e incorporarse al mundo de la prosa estuvo presidida por las influencias del medio intelectual parisino donde se movía. Las lecturas, no bien digeridas del todo, de Taine, Littré o Claude Bernard², le empujaron a seguir las directrices del realismo objetivo, en su versión más estricta, la que hacía del escritor un científico y de la literatura un experimento. *La formule naturaliste (...) n'est (...) que la méthode scientifique appliquée dans les lettres.* (Bakker, 1978, III: 360, n.2). Sin embargo, y para fortuna de sus muchos admiradores, semejante empresa no pudo llevarse totalmente a cabo. En lo que a exposición teórica y su correspondiente aplicación se refiere, Zola vivió en una fértil y profunda contradicción.

Desde sus años adolescentes -1864- tenemos constancia de la *théorie de l'écran* argumentada acertadísimo sobre los elementos del trinomio antes mencionado. Aceptando la primacía de la realidad, expone la presencia de una pantalla o cristal ineludible, entre la realidad exterior y el texto.

² La *Introduction à la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard, le dio la pauta para elaborar su fundamento teórico, que quiso hacer del naturalismo literario ... *la méthode expérimentale, si merveilleusement appliquée de nos jours en physiologie.* (Carta a Federico Verdiniois, cfr. *Correspondance*, Montréal: Université de Montréal-CNRS, 1978, t.III, p. 360).

Este *écran* de 1864³ se ha mantenido hasta hoy, bajo diferentes denominaciones, como un elemento básico, en autores como Peirce, que lo llama *interpretante* o Genette que lo define como ... *un corpus de maximes et de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs*. (Villanueva, 1992: 49). Su presencia, que contamina la pretendida esterilidad naturalista, en lugar de empobrecer el texto, lo enriquece, devolviéndole su calidad de obra de arte. *L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité. Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. (...) je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des oeuvres d'art*. (Bakker, 1978, I: 379-380).

Se trata pues de un puente tendido entre ambas concepciones del realismo y es desde esta contradicción desde donde hay que entender la obra de Zola. A pesar de la solidez de la teoría, Zola se empeñó en rebatir sus propias ideas en múltiples ocasiones. Veamos unos ejemplos muy ilustrativos. En consonancia con *Le roman expérimental*, Zola exponía, con la rotundidad que lo caracterizaba, que *L'oeuvre du romancier doit cesser où commence celle du moraliste*. (Bakker, 1978, II: 27). Tiempo después, *Pas une page, pas une ligne (...) n'a été écrite par moi sans que ma volonté fut d'y mettre une intention morale*. (Bakker, 1978, IV: 276); pero sólo dos años más tarde, en una entrevista en *Le Figaro*, septiembre de 1884: *Le naturalisme ne se prononce pas. Il examine. Il décrit: Ceci est. C'est au public de tirer les conclusions*. (Mitterand 1960-67: 1859). A pesar de estos bandazos ideológicos, la producción zoliana presenta una coherencia admirable, siguiendo una línea evolutiva muy clara.

³ Llamamos la atención, no tanto sobre el contenido de la teoría zoliana, de sobra conocido, cuanto sobre la fecha de la misma -1860- que nos hace reflexionar sobre:

- la claridad de ideas y su acertada exposición en un jovencito provinciano de veintitantos años.
- la modernidad del concepto, que sigue siendo válido entre los estudiosos de la teoría de la literatura en todo el mundo.

No se trata ahora de hacer un recorrido exhaustivo por la novelística de Zola, sino más bien observar cómo ha ido progresando su obra desde una perspectiva realista.

De sus años adolescentes, de apasionada poesía romántica, le quedó a Zola un gusto no siempre reconocido por figuras retóricas y otros procedimientos estilísticos. Ganado ya para la causa naturalista, su prosa quiso en vano ser ejemplo práctico del más puro realismo objetivo. Y decimos en vano, porque, bien por su temperamento, bien por su poso romántico, las obras de Zola nunca lograron ese *non style* del naturalismo. Si bien es cierto que las novelas anteriores a *Les Rougon-Macquart* e incluso las primeras de esta serie, están más próximas a esa concepción realista. En opinión de Darío Villanueva (1992), la aproximación de Zola al realismo referencial se puede situar a partir de *La Terre* (1887). Si hubiera que destacar un punto de arranque para esta nueva tendencia, nuestro parecer se inclinaría más bien a situarlo en *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), más próxima al simbolismo que a la novela realista⁴. Esta evolución hacia la creatividad y la imaginación tiene su punto máximo en *Les Quatre Évangiles*, que quedan ya muy lejos de las leyes de *Le roman expérimental*. La muerte de Zola dejó en suspenso una producción que a buen seguro, hubiera entrado de lleno en el movimiento simbolista.

RETÓRICA NATURALISTA

Aunque actualmente son ya pocos los que no reconocen la dimensión analógica de las novelas de Zola, resulta conveniente saber que al propio escritor le costó trabajo reconocer tal vertiente en sus textos. En su primera época, la creatividad e imaginación poéticas eran, como ya hemos visto, incompatibles con los presupuestos del realismo objetivo: *Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours prêt à culbuter dans la démente; le grand style est fait de logique et de clarté (...)*. (Bakker, 1978, V: 137).

⁴ Prueba de lo que decimos es que la novela, que no gustó a Flaubert, entusiasmó a Mallarmé:... *ce volume qui n'est point, à proprement parler, un roman, mais bien un poème d'amour et l'un des plus beaux poèmes que je connaisse ...* (Carta de Mallarmé a Zola, del 18 marzo 1876, cfr., Lanoux, A., *Bonjour M. Zola*, Paris: Grasset, 1959, p., 140).

A medida que el tiempo y su producción avanzaban, empezamos a encontrar las primeras palabras que, reconociendo su vertiente poética, irán progresando hasta la defensa de este aspecto como valor tan importante como desconocido de su producción. *Je suis trop de mon temps, hélas! j'ai trop les pieds dans le romantisme (...)*. (Bakker, 1978, IV: 283, n.3). *Pour mon compte je suis poète: tous mes livres en portent la trace. Il n'y a pas un de mes livres (...) qui ne soit pas traversé par une figure de fantaisie. (...) j'ai grandi dans le romantisme; jamais le lyrique n'a voulu mourir en moi.* (Bakker, 1978, IV: 339-340).

Han sido muy pocos los que se han atrevido a estudiar la novelística de Zola desde la perspectiva poética, como fuente de una riqueza inesperada en figuras retóricas. El primero de ellos fue quizá su amigo y discípulo Henri Céard, con el que mantuvo una más que estrecha relación y una nutrida correspondencia. *Sa littérature (de Zola) est avant tout une littérature de retentissement. (...). Les faits pour lui, n'existent qu'à l'état de tremplins sur lesquels rebondit à l'infini son imagination (...). Le travail de son cerveau se substitue à la réalité, et la vérité à laquelle il se dévoue est toujours une vérité subjective. Il voit, mais en lui, à la façon des visionnaires ces qualités sont des qualités essentiellement poétiques.* (Bakker, 1978, V: 250, n.3). Henri Mitterand, Claude Seaussau, Roger Ripoll, han encauzado sus estudios respectivos desde la idea de un discurso mixto: mimético y analógico, ofreciéndonos una nueva visión del concepto "realista": ... *Zola considère le réel comme un palimpseste qu'il faut gratter pour découvrir ce qu'il cache.* (Seaussau, 1989: 14).

El estudio que tenemos en curso sobre la función simbólica de la religión en Zola nos está permitiendo llegar a una conclusiones que, aunque provisionales, no dejan de ser de gran interés; podemos adelantar aquí algunas de ellas.

Un recorrido por el nivel analógico de las novelas de Zola nos sorprende en primera instancia, por el número ingente de figuras retóricas, por su variedad, su complejidad y su belleza; esta vertiente, infraestudiada hasta hace relativamente poco, abre acceso a nuevas perspectivas de estudio - míticas, psicoanalíticas, temáticas- que han dado lugar a notables obras críticas.

Dentro del universo diegético zoliano cabe destacar la presencia mayoritaria de dos construcciones retóricas: la comparación y la metáfora. Además de la existencia de otras como la metonimia, sinécdoque o sinestesia, las dos mencionadas constituyen el núcleo de su recreación textual. Sirvan como muestra algunas notas sobre el esquema comparativo en Zola.

La comparación zoliana actúa en casi todos los casos como *bisagra retórica* uniendo la realidad objetiva con la realidad subjetiva. Su función mediadora sirve para atenuar la posible brusquedad de una estructura metafórica repentina. Por eso es muy frecuente encontrar en una *cadena retórica* varias comparaciones combinadas entre sí o con metáforas para introducir paulatinamente la dimensión diegética, sin abandonar del todo la base realista.

Veamos el ejemplo que sigue. Unas de las tendencias más notables de la simbología zoliana es la que juega con la política del XIX y la religión⁵; viene a ser como una puesta en abismo de la situación histórica real. Pues bien, en *Le Ventre de Paris*, Florent, disidente político que vive escondiéndose de las autoridades, se va metaforizando en una especie de apóstol; sus discursos políticos se acercan a homilías enfervorizadas y su creencia en determinado sistema político tiene la fe ciega de un creyente. ... *il entra dans la république comme les filles désespérées entrent au couvent. (...) Il devint un de ces orateurs illuminés qui prêchèrent la révolution comme une religion nouvelle, toute de douceur et de rédemption.* (Zola 1873, II: 664-665). Ideológicamente tras la construcción analógica, encontramos una doble crítica:

- hacia el socialismo utópico que, perdido en concepciones idealistas, era incapaz de llevar a cabo una propuesta verdaderamente objetiva sobre la reforma de la sociedad moderna;
- de la aproximación entre la república, pretendidamente laica, y la religión, demasiado presente aún en la vida francesa.

Intentamos con esto hacer ver que, en Zola, los recursos estilísticos no son casi nunca gratuitos y en ninguna medida obedecen al culto de la forma por la forma, que Zola siempre rechazó. Se trata de una *retórica de contenido* en la que el arte está al servicio de dos grandes motores: ideología y percepción. Extrapolando algunas de las conclusiones a las que vamos

⁵ En *Son Excellence Eugène Rougon*, aparece frecuentemente la religión vinculada al Imperio de Napoleón II, ya sea en discurso teórico ya sea a nivel analógico, poniendo de manifiesto la paradójica situación histórica. En novelas como *Germinal*, *Le ventre de Paris* o *La Fortune des Rougon*, podemos encontrar la figura del *iluminado socialista* que preconiza la ideología del socialismo como una religión nue-va, de valores similares a los del primitivo cristianismo.

llegando en nuestra tesis en curso, podríamos indicar que cada tropo es más proclive a un contenido que a otro. Así, la metonimia y la sinécdoque, recogen percepciones sensoriales, en especial, aromas y colores; la comparación -aun sin ser tropo- es más empleada para aspectos ideológicos, completados muchas veces con discursos teóricos de determinados actantes, y la metáfora, enormemente desarrollada en Zola, reúne en ella ambas tendencias, transformándose en la reina indiscutible de la retórica naturalista.

LA NUEVA CRÍTICA DEL NATURALISMO

Lo que hemos pretendido en las páginas anteriores ha sido, a grandes rasgos, forzar una nueva perspectiva de estudio para el naturalismo y para Emile Zola. Nos sumamos así a la crítica más reciente -Seassau, Mitterand, Van Buuren, Ripoll, etc...- que está descubriendo en Zola una riqueza poética hasta hace poco desconocida. Muchos de los que hace algunos años tildaron el naturalismo zoliano de tosco y pesado, han tenido que dar marcha atrás y adoptar opiniones muy diferentes. *Certes, dans l'oeuvre de Zola -et je dois faire ici amende honorable- ont peut croire que la sociologie et l'histoire sociologisante écrasent la mythologie de toute leur réalité naturaliste. (...) les personnages et les symboles s'estompent derrière les solides et puissantes descriptions (...). Toutefois, le génie aigu d'un grand romancier lisant Zola⁶ nous met en garde contre cette interprétation épidermique.* (Durand, 1979: 232-233).

Nos ha servido de mucho la obra, de reciente publicación, de Darío Villanueva, para situar la novelística de Zola en el justo camino, del realismo objetivo al referencial. Hemos aprovechado esa misma coyuntura realista para insistir sobre la divergencia práctico-teórica del naturalismo zoliano. Esta divergencia que fue motivo de burla y crítica, está siendo últimamente reinterpretada. Citemos como ejemplo a Michel Butor, para el cual la idea de *roman expérimental* hace alusión a la experiencia del lector en su recorrido por la obra literaria (cfr. Pagès, 1993: 55), o a Michel Serres, que da por supuesta la perfecta coherencia entre el discurso cientifista y la producción literaria de Zola, según él, en perfecto acuerdo con la situación de la física y fisiología del momento (cfr. Pagès, 1993: 55).

⁶ Gilbert Durand se refiere a Thomas Mann, *Présence de Zola*.

Afortunadamente son ya numerosos los estudios sobre la escritura analógica de Zola, por ello no nos hemos detenido en un análisis de las figuras retóricas; simplemente hemos dejado constancia de ellas, de su tipología y carácter, como demostración de esa evolución realista a la que hacíamos mención.

Quizá sea un poco pretencioso hablar de Zola como de un poeta; muchos serán los que pondrán el grito en el cielo ante tal aseveración, sin embargo estamos seguros que llegará a considerársele como tal: *Ils sont encore rares ceux qui veulent bien s'apercevoir que mes oeuvres sont des poèmes (...)*. (Bakker, 1978, t.IV: 256).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BAKKER, B.H. (1978): *Correspondance*. Montréal: Université de Montréal-C.N.R.S.
- * DURAND, G. (1979): *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. París: Breg International.
- * LANOUX, A. (1959): *Bonjour M. Zola*. París: Grasset.
- * MITTERAND, H. (1960-67): *Les Rougon-Macquart*. París: Gallimard. Bibli. de la Pléiade (Estudios, notas y variantes).
- * MITTERAND, H. (1987): *Le Regard et le Signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. París: PUF.
- * PAGÈS, A., (1993): *Emile Zola. Bilan critique*. París: Nathan.
- * RIPOLL, R. (1981): *Réalité et mythe chez Zola*. Lille: H. Champion.
- * SEAUSSAU, C. (1989): *Emile Zola, le réalisme symbolique*. París: José Corti.

* VILLANUEVA, D. (1992): *Teorías del realismo literario*, Madrid: Espasa Calpe.

* ZOLA, E. (1873): *Le Ventre de Paris*. París: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, t.II.