

Zola, lector de Calderón

Encarnación Medina Arjona

Universidad de Jaén
emedina@ujaen.es

Resumen

Es posible establecer un análisis comparativo entre *La vida es sueño*, de Calderón, y *L'Argent*, la obra de Émile Zola. Las influencias, similitudes o relaciones intertextuales que señalamos entre ambos textos contribuyen al estudio de la fortuna de la obra del dramaturgo español en la literatura francesa del siglo XIX.

Palabras clave

Zola, Calderón de la Barca, naturalismo, recepción

En la obra *La vida es sueño* de Calderón, el protagonista, Segismundo, encerrado y encadenado en una torre, se lamenta y se queja fundamentalmente de desconocer el motivo de su encierro. No sabe quién es, ni su origen, ni el delito que ha cometido para ser castigado de ese modo. Sólo sabe que es desgraciado y que sufre. Sintiendo humillado en relación a los demás humanos e injustamente privado de su libertad, se pregunta si su error no será únicamente vivir. Segismundo, príncipe heredero del trono, fue encarcelado recién nacido pues la reina habiendo soñado un día que su hijo la destruiría al nacer (“del sueño, vio que rompía / sus entrañas, atrevido, / un monstruo en forma de hombre, / y entre su sangre teñido, / le daba muerte” (Calderón, 1978: 24-25), Basilio, rey de Polonia, creyó leer en las estrellas el destino de su hijo: sería un tirano cruel y pensó defenderse del mal encarcelándolo en una torre.

La vida es sueño (1635), la obra más traducida de Pedro Calderón de la Barca, lleva las marcas de una visión dramática del mundo, de un estilo muy cuidado, de una rigurosa lógica, del esquema ideológico de los motivos que la sustentan, de las oposiciones geométricas y de una gran aparición emergente del personaje (Del Río, 1982).

Cuando Auerbach compara las obras de Shakespeare y las de Calderón, con motivo de una referencia a Goethe –gran admirador del dramaturgo español-, considera el realismo español de esta época como más radicalmente popular y penetrado de la vida del pueblo mientras en la mayoría de los Estados europeos, y más aún en Francia, el absolutismo sometió al pueblo al silencio “[...] il s’allia si intimement, en Espagne, à la tradition nationale que le peuple atteignit avec lui l’expression littéraire la plus variée et la plus vivante” (Auerbach, 1994: 336). Tales características podrían corresponder igualmente al escándalo que Zola levantó en su época desvelando al pueblo (Mitterand, 1989: 79). El autor de *Mimesis* continúa refiriéndose al realismo del Siglo de Oro considerándolo una aventura, algo que hace del mundo un teatro maravilloso, en el que, a pesar de todas las aventuras y los milagros, reina un orden riguroso: “[...] Dans le monde tout est songe, mais rien n’est énigme exigeant une résolution; il y a des passions et des conflits, mais pas de problèmes” (Auerbach, 1994: 337).

El desfile de pasiones y conflictos al que se refiere el crítico bien podría identificarse con el gran ciclo novelesco de Zola, donde las figuras del mundo se pasean como en *La Comédie Humaine* de Balzac. El deseo de exhaustividad que preside el fresco de los *Rougon-Macquart* (Becker, 1994: 89) es similar a la ambición barroca de Calderón en su *Gran Teatro del mundo*.

Aunque desde un punto de vista muy plástico, pero no excluyente de lo literario, Jean-Pierre

Leduc-Adine recogió los rasgos estéticos comunes a dos épocas artísticas alejadas en el tiempo, pero próximas en sus ambiciones creadoras, tales como el barroco y el naturalismo. El artista que mira en el interior de sí mismo traduciéndose en literatura por la individualidad y el temperamento; el novelista naturalista que acepta lo extraño proponiendo un estudio con connotaciones de raro, de exceso; el tiempo de las reglas antiguas, de subversión planteando a los artistas problemas insolubles y dando obras que hacen antítesis; las nuevas antropologías se erigen sobre el ‘atroz deseo de saber’, esas líneas convergentes de dos épocas, dan cuenta de que estos “periodos son tanto uno como el otro, más allá, los de las grandes convulsiones tanto en el conocimiento del mundo como en el saber. En este sentido, barroquismo y naturalismo se aprecian en cuanto que categorías estéticas asociadas a otras formas, expresando visiones contrastadas del mundo, del hombre y de la vida” (Leduc-Adine, 1991: 16).

El primer indicio de referencia de *L'Argent* (1891) a *La vida es sueño* nos parece vehiculada por el nombre del personaje. Recordando las notas de Philippe Hamon sobre la motivación fonética del apellido Busch (Hamon, 1983: 125)¹, consideramos que, desde el final del primer capítulo, el nombre de Sigismund va a recordar al lector el Segismundo filósofo del drama del siglo XVII español. Zola aborda alrededor de este personaje su núcleo portador de significación literaria y social. El Sigismund de Zola es un soñador, el socialismo del momento es un sueño, el sueño de Sigismund. Por otra parte, el Sigismund de Zola es un ‘loco’ que viene a unirse a otros locos: a Segismundo, a Quijote. Si bien Zola ha sido lector de la literatura española, nos parece que el Zola conocedor de Calderón queda explícitamente revelado al lector.

La motivación social del nombre podría servir a Zola para construir en perfecta armonía un personaje de doble connotación. Las circunstancias sociales que, quizá, decidieran a Zola a elegir dicho nombre podrían explicarse también por el origen francés de San Segismundo² y no por el carácter polaco del personaje de Calderón, esta idea es posible, pero nos parece poco probable. Creemos, sin embargo, en una cuestión de coincidencia de fechas: dado que la fiesta de Saint Sigismund se celebra el primero de mayo, ésta catalizaría un homenaje a los mártires de Chicago de 1889, ofrenda que, además, está en el origen de la fiesta del trabajo.

Proponiendo, por nuestra parte, para el personaje de Sigismund Busch lo que Philippe Hamon plantea como función del personaje del juez Denizet *La Bête humaine*, podemos decir que Sigismund es “un -personnage qui se pose d'emblée, et surtout, comme un ‘écho’, comme une ‘réponse’ à un autre texte de fiction” (Hamon, 1992: 138) puesto que responde exactamente al perfil de ese tipo de personaje³. Efectivamente, Sigismund Busch sería portador de una información sobre el socialismo, pero remitiría al texto de Calderón.

Después de la determinación de la identidad del personaje, una segunda señal de correspondencia vendría a indicar las circunstancias propias a Segismundo y a Sigismund. Segismundo está

¹ Hamon Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 1983, p.125: “Les Busch, dans *L'Argent*, vivent perpétuellement près de la Bourse, et au milieu des livres (Busch en allemand), de noms, et de dossiers, ces derniers faisant non seulement partie de leur nom, mais de leur vie. Sigismund traduit les lettres de Saccard, écrit des livres, prête des livres (Marx) à Saccard [...]”.

² Saint Sigismund: mort en 523, roi de Bourgogne de 516 à 523. Il fut battu par les fils de Clovis et tué par ordre de Clodomir.

³ “Zola aime volontiers disposer, en arrière-plan, un personnage relativement solitaire, bien caractérisé, qui n’apparaît véritablement (même si le texte le cite plusieurs fois) qu’à une ou deux reprises dans le roman, personnage qu’il charge visiblement de fonctions liées plus ou moins, soit à une production artistique ou à une production de ‘fictions’, soit à la production, à l’interprétation, ou la consommation d’informations” (Ibid, p.137) también Hamon, 1992.

encerrado en una torre, acompañado del sol. Calderón ha insistido en su texto y en las didascalias en esa luz acompañando al solitario:

y porque más me asombre, / en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado / y sólo de la luz acompañado. / Pues huir no podemos, / desde aquí sus desdichas escuchemos. / Sepamos lo que dice. (...) *descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles.*) (Calderón, 1978: 6).

Zola no desprecia en absoluto este efecto teatral y, a la vez, simbólico del príncipe polaco, cuando el jefe de la escuela naturalista presente así a su ideólogo:

Saccard, en entrant dans la chambre voisine, était resté quelques secondes ébloui par la clarté blanche de la fenêtre, aux vitres ensoleillées, sans rideaux. Cette pièce tapissée d'un papier pâle [...] Mais la grande lumière du ciel, à ces hauteurs, mettait dans cette nudité comme une gaieté de jeunesse [...] (Zola, 1993: 76)⁴.

Además, la decoración muy austera de la habitación del quinto piso, las escasísimas necesidades del hermano de Busch envuelven al lugar de un aire de cárcel –además de prisionero de su frágil salud– como la de Segismundo: “puedo determinar, aunque de lejos, / una prisión oscura / que es de un vivo cadáver sepultura” (Calderón, 1978: 6).

Una vez planteada la identificación del personaje, el Sigismond de Zola, en cuanto que portador de la ideología socialista, pasa inmediatamente a ésta las similitudes con la obra filosófica de Calderón, de manera que la correspondencia se establece entonces entre Segismundo y el socialismo.

Las señales indicativas de las razones por las que el príncipe de Calderón está encerrado responden paralelamente a porqué el socialismo está reprimido. Preguntando a ambos textos, el rey Basilio y el astuto Saccard nos responden. Uno leyendo las estrellas del destino de su reino bajo el mando de Segismundo: “por quien su reino vendría / a ser parcial y diviso, / escuela de traiciones / y academia de los vicios” (Calderón, 1978: 26); el otro convencido del nuevo espíritu destructor: “Puis, connaissant les idées de son interlocuteur, il ajoute en riant: ‘Quand balayez-vous tout ça, d'un coup de pied?’” (Zola, 1993:79). Moser, el espectador, también símbolo del capital en la novela de Zola, dirá:

Sans compter que le peuple se remue. Cette Association internationale des travailleurs, qu'on vient de fonder pour améliorer la condition des ouvriers, m'effraye beaucoup, moi. Il y a en France, une protestation, un mouvement révolutionnaire qui s'accroît chaque jour... Je vous dis que le vers est dans le fruit. Tout crèvera (Zola, 1993: 48).

Temerosa ya durante el embarazo, la madre de Segismundo cree tener un monstruo en su vientre. El nacimiento de Segismundo viene marcado por un importante aparato catastrófico: “Los cielos se oscurecieron, / temblaron los edificios, / llovieron piedras las nubes, / corrieron sangre los ríos. / En aqueste, pues, el sol / ya frenesí, o ya delirio, / nació Segismundo” (Calderón, 1978: 25). Así, pues, la naciente ideología del siglo XIX se muestra ante los ojos de la sociedad en la que se fragua como devastadora a juzgar por el final de *Germinal*:

Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre (Zola, 1991: 502).

Sigismond Busch de *L'Argent* es un discípulo de Carlos Marx. Reúne sus escritos, su

⁴ Nuestras referencias entre paréntesis se refieren a la edición de *L'Argent*, prólogo de André Wurmser, edición anotada Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1993.

pensamiento sueña un mundo conforme a la naciente ideología que pretende organizar una nueva estructura social. Para Sigismond, dicho capital, reunido en el estado y repartido en provecho de todos, es un sueño. Sin embargo, un sueño que parece materializarse cuando, en las últimas páginas de la novela, el joven enfermizo confiesa a Mme Caroline: “- Du mal, oh! non. Et puis, qu’importe!... Enfin, cette société de l’avenir, je suis parvenu à la mettre debout, après tant de nuits passées! Tout y est prévu, résolu, c’est toute la justice et tout le bonheur possibles...” (Zola, 1993: 489). La justicia utópica a la que se refiere Sigismond debería mucho, desde el punto de vista literario, de esa otra sociedad deudora del reino de Segismundo, lo que los intelectuales han llamado “pax segismundiana” (Vitse, 1980: 62).

Las ideas expuestas hasta ahora y que, pensamos, son fáciles de percibir en una primera lectura del texto zoliano, queremos proponerlas como otra componente más de la alquimia de la esperanza de Zola. El autor de los Rougon-Macquart escribe con letras del Siglo de Oro español un sueño naciente en la sociedad de su época. La componente quimérica es tan fuerte en este elemento del ciclo, a pesar de responder a un título (*L’Argent / El Dinero*) tan material, que una irradiación de la utopía se esparce entre todos los personajes de la novela.

Saccard parece tener en Gundermand un adversario paciente, en Busch un adversario que lo desconoce, pero sus rivalidades se materializan hacia el final de la novela. Sin embargo, la dualidad Sigismond / Saccard, la confrontación intelectual se establece desde el primer capítulo en virtud de sus sueños. La confrontación de los dos grandes soñadores vuelve a ser retomada por Zola en el capítulo IX justo cuando Saccard tiene la intención de constituir su propia sociedad de capital de ciento cincuenta millones. Y cuando Sigismond reaparece en la escena de la novela una tercera y última vez, es con ocasión de una visita de Caroline Hamelin. El sueño de Sigismond Busch vuelve como leitmotiv a través de tres diálogos que constituyen, como los tres monólogos *segismundianos* del drama español, la columna de oposición socialismo / capitalismo en *L’Argent*.

Saccard, el “capitaine d’aventures” (Zola, 1993: 140), asustado sin embargo por “l’affaire énorme qu’il rêvait depuis des semaines” (Zola, 1993: 50), él que, después de *La Curée*, “rêvait une fois de plus la royauté de l’or” (Zola, 1993: 55), “put recommencer le rêve d’une grande fortune” (Zola, 1993: 88) y redoblar “le rêve de sa vie entière, la conquête de Paris” (Zola, 1993: 94). Como lo hizo con Daigremont, “à larges traits, aec sa parole ardente qui transformait une affaire d’argent en en conte de poète” (Zola, 1993: 148), prolongó su propia ensoñación, su “continuel rêve de l’énorme” (Zola, 1993: 192) sobre todos los que quisieron escucharle.

Los demás hombres y mujeres de ficción adquieren cada uno un relieve de personajes reales cuando, prestando atención al cuentista Saccard, miran en el interior de ellos mismos y revelan una individualidad erigiéndose a través de sus sueños de fortuna. Como Jantrou buscando y esperando “toujours l’occasion qui devait le lancer au succès, à la fortune” (Zola, 1993: 61); como Dejoie, padre e hija, que tiene el mismo “rêve la nuit [...], le même songe, des pièces de cent sous” (Zola, 1993: 346) que recogen con pala; como la Méchain cuando confiesa “cette affaire, mais nous l’avons nourrie pendant des mois, nous y avons rêvé, nous y avons travaillé comme à un de nos chefs-d’œuvre [...]” (Zola, 1993: 368); o incluso como Massias que “espère tout de même” (Zola, 1993: 64) su momento; y es también el caso de Alice Beauvilliers soñando que “ce million flambait, était le salut, le rêve” (Zola, 1993: 307).

En la novela de Zola, se dan otras ocasiones en que el sueño de los personajes crece fuera de la irrealidad de Saccard. Lo vemos en los esfuerzos de los humanos que viven alrededor del mundo de la bolsa luchando solos con sus sueños frente a las condiciones adversas. Es el caso de Jordan que “battait depuis dix ans le pavé de Paris, enragé de littérature, dans une lutte contre la misère noire” (Zola, 1993: 59) y es también la princesa d’Orviedo cuyo “rêve était de soulager toutes les

misères, depuis l'enfant qui souffre d'être né, jusqu'au vieillard qui ne peut mourir sans souffrance" (Zola, 1993: 91). Y no olvidemos a los hermanos Hamelin, dos críos que se adoraban y que "faisaient le rêve de ne se quitter jamais" (Zola, 1993: 97). Incluso la personalidad más dañada de la novela, el pequeño Víctor, sin duda la personificación de la desilusión de la sociedad, tendrá su propio sueño: "Dès lors, il ne fut plus là qu'en révolté, qu'en prisonnier qui rêve de vol et d'évasion [...] Oui ! de la liberté, de la jouissance, tout le temps, il ne voulait rien d'autre" (Zola, 1993: 215-217).

La amplificación del tema desborda los límites temporales del relato. Hay personajes no vivos pero presentes debido a los sueños humanos e inmortales "[...] lorsqu'il [le prince d'Orviedo] était venu d'Espagne, débarquant à Paris au milieu d'une pluie de millions, [...] en attendant le palais de marbre et d'or dont il rêvait d'étonner le monde" (Zola, 1993: 87). Dicho personaje enlaza el tema de la novela de Zola, así como los deseos de Saccard, al infinito pasado y a la esencia humana; mientras que la muerte de Sigismund, "la mort si belle de ce rêveur" (494) y su testigo, Caroline Hamelin, con su "invincible espoir" tienden la mano al futuro infinito.

El exceso de sueño, la hipertrofia sistemática del sentimiento y de la expresión, las hipérbolas y las antítesis de *L'Argent* justifican, pensamos, un paralelismo con esas mismas características en *La vida es sueño*, en la que los hombres y los elementos, el cosmos, aparecen excesivos y exorbitados (Cortina, 1955: XLIX).

Como si de una enfermedad contagiosa se tratara, el vértigo del sueño se extiende sobre una mayor masa de gente: "[...] tous [les actionnaires] rêvèrent du Carmel, de cette miraculeuse pluie d'argent" (Zola, 1993: 228). La intensificación angustiante del tema y el carácter catastrófico que éste impregna cuando toca a la muchedumbre desorganizada, son utilizados por Zola para dotar a París, su personaje principal conductor del ciclo completo, de un espejismo imaginario y malsano, de un "rêve d'inépuisable richesse et de souveraine domination" (Zola, 1993: 300). Y el sueño crece hacia una amplitud más abstracta y universal. Jugando igualmente con el tema sobre la línea del tiempo del eterno pasado ("le rêve d'une antique société tombant en poudre [...]") (100) y del eterno futuro ("[...] et l'humanité n'a pas de rêve plus entêté ni plus ardent, tenter le hasard, obtenir tout de son caprice, être roi, être dieu!" (Zola, 1993: 164)), Zola recorrió, mediante dicha temática, todas las coordenadas espacio-temporales a la vez atravesadas por la profundidad mediante un tercer eje que marca el grado de materialidad.

Además, al servicio de la irrealidad que moldea los sueños, la intertextualidad del enunciado dobla la ilusión con los sueños de los "contes de fées" (Zola, 1993: 438) que se intercalan en el texto zoliano, *Las mil y una noches*, *Ali baba*, etc. Dichas referencias intercaladas unen aún más la novela de Zola a la obra de Calderón en cuanto que esta última está inspirada en Barlaam y Josafat, cuento de *Las Mil y una noches*.

Sin embargo, más allá de la intertextualidad del personaje y la recuperación del tema que crece, se expande y multiplica hasta el infinito, nos parece de gran importancia para encuadrar la relación de *L'Argent* con *La vida es sueño* el tratamiento de la oposición entre saber y creer. Nos parece innegable que Zola ha leído (la obra calderoniana tuvo notable éxito por Europa en el siglo XIX gracias a las traducciones de Schlegel, además el mismo año de 1891 apareció una traducción francesa, *La Vie est un songe*, de Louis Vasco) o asistido a la representación de la obra de Calderón. En el paso del teatro a la narración nos parece que ha dejado conscientemente los rastros que llevarían al lector hasta la estética barroca. Consideramos, sin embargo, que Zola ha retenido de su lectura de Calderón y que ha retomado para *L'Argent* el juego de la confusión de la existencia. El Segismundo de Calderón se ve obligado a creer todo lo que le dicen porque desconoce la realidad. Los tiempos de encarcelamiento y de contacto con la realidad terminan siendo cuestionados incluso los que son ciertos. La dualidad sueño / realidad se instala en el

centro de la obra española. Pensamos que Zola va más allá en la dualidad socialismo / capital. La oposición que plantea lleva a real / irreal, verdad / mentira, saber / creer como categorías sobre las que trabaja el jefe de la escuela naturalista. Y es exactamente uno de los grandes conflictos de *La vida es sueño* de Calderón.

Estaríamos ante una estructura similar a la de *La Bête humaine*, como apuntábamos al principio. El novelista naturalista, como señala Philippe Hamon, estaría encargado de decir lo verdadero y sería tomado como el que dice lo verdadero. Luego, en la transposición literaria, Segismundo estaría encargado de decir lo verdadero pero sería considerado como el que está diciendo lo falso. En oposición a Segismundo, Saccard sería el encargado por el novelista para decir lo falso y ser considerado como el que está diciendo lo verdadero.

Si bien la confusión entre lo vivido y lo soñado estructura internamente *La vida es sueño*, esto no impide a Calderón diferenciar realidad / sueño de verdad / mentira. *L'Argent* va más allá del problema del cuestionamiento de la verdad individual para luchar a favor de la verdad social. Lo contrario de la verdad individual que conlleva la justicia social sería la mentira del capital. Zola establece igualmente una diferencia entre las dos irrealidades de ambos personajes; Segismundo espera un futuro y en esa espera, sueña; mientras que Saccard espera un sueño y esperándolo, miente. Saccard es, pues, portador de información del mundo abstracto de la bolsa. Paul Lafargue dirá en “Sur *L'Argent*”, citado por Wurmser: “Si la Bolsa es un ‘mundo extraño’, si al hombre de la Bolsa, le da absolutamente igual que las cosas representadas por ellas (los ‘valores’) existan o no”. Saccard, el personaje portador de una realidad engañosa, está así planteado en el texto: “Toujours le mensonge, la fiction avait habité ses caisses, que des trous inconnus semblaient vider de leur or” (Zola, 1993: 47), y aún “tant de fois le mensonge avait habité ses caisses, tant de millions y avaient coulé, fuyant par toutes sortes de trous inconnus !” (Zola, 1993: 328), “[...] sur le désir de Saccard, [...] toutes les actions étaient bien souscrites et le capital versé, ce qui n'était pas vrai” (Zola, 1993: 334) y “jamais il n'avait dormi [Saccard] sur le million réel” (Zola, 1993: 49).

Émile Zola no sólo denunció la falsa realidad que puede instalarse en la estructura económica de un país (“et cela dans le surchauffement mensonger de toute la machine, au milieu des souscriptions fictives, des actions gardées par la société pour faire croire au versement intégral [...]” (Zola, 1993: 315)), pero también el falso rostro del Segundo Imperio demasiado complaciente forjándose ficciones en estado de vigilia (“[...] au milieu de la prospérité bruyante du règne, tout un éclat de plaisir et de luxe, dont la prochaine Exposition promnettait d'être la splendeur finale, la menteuse apothéose de féerie” (Zola, 1993: 230), “le resplendissement du règne, où l'empereur apparut, dans un mensonge de féerie, en maître de l'Europe” (Zola, 1993: 328)).

Como consecuencia de la ambivalencia del ser / parecer, saber / creer, cuando “il n'y avait plus ni vérité, ni logique, l'idée de la valeur était pervertie, au point de perdre tout sens réel” (Zola, 1993: 375), la duda se instala. En *L'Argent*, es efectivamente la Bolsa la propuesta como espacio de nacimiento del no-saber: “Mais est-ce qu'on était jamais certain, dans ce monde de mensonge et de ruse? Les choses les plus sûres, les plus annoncées à l'avance, devenaient, au moindre soufflé, des sujets de doute pleins d'angoisse. [...] Vous niez l'évidence [...] Et il ne savait plus que croire” (Zola, 1993: 378).

La incertidumbre dominante en la novela naturalista que hemos tratado y en la obra barroca dan lugar, también en ambas obras, a un exceso de credulidad en el personaje. Segismundo, imbuido en un loco impasse existencial, cree ciegamente las palabras de cualquier otra persona, fundamentalmente de Rosaura, aquellas que marcan el punto poético culminante de la obra, único elemento que lo decide a vencer con la voluntad de la verdad. *L'Argent*, imponiendo la

oscuridad del mundo de la bolsa y exponiendo las tinieblas donde entran los jugadores exhibiendo su desinformación, donde “si l’on a le malheur d’écouter tout ce qu’on invente d’inepte et de contradictoire, on est certain de se casser la figure” (407), es una novela cuyos personajes, como lo señala Wurmser, tienen “una confianza más sorprendente aún en la veracidad del hecho referido: Saccard está convencido de su paternidad por ciertas palabras de Mme Caroline, Gundermann fija su estrategia sobre una afirmación de la baronesa Sandorf y Saccard la suya según un discurso, además erróneo, del diputado Huret”.

Sin certeza posible, los personajes de *L’Argent* sufrirán el engaño. Entre los pocos que se salvan del sueño abortado se encuentra Jordan, el escritor. Dicha elección, quizá podamos explicarla con las palabras de Gérard Genette: “[...] la vida es un sueño, pero tarde o temprano hay despertar”, decía a propósito del Segismundo de Calderón, y podría parecer que el autor naturalista, con su ficción, está encargado de despertar al lector, como si la literatura pareciera decir: no habrá una representación más veraz de la realidad que la da la novela naturalista.

Referencias bibliográficas

- Auerbach, Erich (1994) *Mimésis*, Paris: Gallimard (1946).
- Becker, Colette (1994) *Émile Zola*, Paris: Hachette.
- Calderón de la Barca, Pedro (1978) *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, Madrid: Espasa-Calpe (1635)
- Cortina, Augusto (1978) *Calderón. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, “Prólogo”, Madrid: Espasa-Calpe (1955, 6ª edición).
- Del Río, Ángel (1982) *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Bruguera.
- Hamon, Philippe (1983) *Le personnel du roman*, Genève: Droz.
- Hamon, Philippe (1992) “Le juge Denizet dans *La Bête humaine*”, *Mimesis et Semiosis*, Paris: Nathan.
- Mitterand, Henri (1989) *Zola et le naturalisme*, Paris: PUF.
- Vitse, Marc (1980) *Segismundo et Serafina*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Wurmser, André (1993) *Émile Zola. L’Argent*, “Préface”, Paris: Gallimard.
- Zola, Émile (1991) *Germinal*, Paris: Flammarion (1885).
- Zola, Émile (1993) *L’Argent*, Paris: Gallimard (1891).