

Naturalismo y prerrafaelismo

Isabel VELOSO SANTAMARÍA

Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Filología Francesa
isabel.veloso@uam.es

Recibido: 20 de febrero de 2009

Aceptado: 10 de marzo de 2009

RESUMEN

La densidad del naturalismo de Zola parece inagotable, pues nos sigue permitiendo nuevas interpretaciones. Este artículo aspira a establecer determinadas relaciones ideológicas y estéticas entre el naturalismo y el prerrafaelismo. Comenzaremos por un sorprendente acercamiento entre Zola y John Ruskin para continuar con el estudio estético de un modelo femenino común a ambos movimientos. Este nuevo enfoque del universo zoliano podrá posiblemente contribuir a la reivindicación de la indiscutible dimensión simbólica del naturalismo.

Palabras clave: Naturalismo - realismo - prerrafaelismo - simbolismo - mujer- inmaterialidad.

Naturalisme et prérphaélisme

RÉSUMÉ

La densité du naturalisme de Zola, donnant toujours lieu à de nouvelles interprétations, semble inépuisable. Cet article vise précisément à établir certains rapports idéologiques et esthétiques entre le naturalisme et le prérphaélisme. Nous partirons d'un rapprochement assez surprenant entre Zola et John Ruskin pour passer ensuite à l'étude esthétique d'un modèle féminin commun aux deux mouvements. Cette approche nouvelle de l'univers zolien pourra éventuellement contribuer à la revendication de l'évidente dimension symbolique du naturalisme.

Mots clés: Naturalisme - réalisme - prérphaélisme - symbolisme - femme - immatériabilité.

Naturalism and preraphaelism

ABSTRACT

The density of Zola's naturalism seems inexhaustible, because it continues allowing us new interpretations. This article aspires to establish some ideological and aesthetic relations between naturalism and prerraphaelism. We will begin by a surprising approach between Zola and John Ruskin to continue with the aesthetic study of a feminine model, common to both movements. This new approach of the universe of Zola will possibly be able to contribute to the vindication of the unquestionable symbolic dimension of naturalism.

Key Words: Naturalism - realism - prerraphaelism - symbolism - woman - immateriality.

Los textos de Émile Zola han logrado dos objetivos que pocas obras literarias pueden conseguir:

- aunar los criterios del público y de la crítica, algo cada vez menos frecuente;
- seguir sorprendiendo a los investigadores con nuevas facetas que descubrir más de un siglo después de ser escritos.

Sin embargo, estos logros distan mucho de haber sido conseguidos de forma inmediata; han sido los años y algunas mentes más abiertas los que hicieron posible cambiar la percepción que hasta mediados de los 50 del siglo XX se tuvo de Zola dentro y fuera de Francia. Durante mucho tiempo, la crítica menospreció las obras de un autor sistemáticamente subestimado en los medios intelectuales, a pesar -o quizás a causa del favor del que disfrutaba entre el público.

Es muy posible que semejante rechazo estuviera anclado, por limitarnos únicamente a cuestiones literarias, en una falsedad que inexplicablemente se había ido perpetuando desde el último cuarto del siglo anterior. Esta falsedad consistía en la certeza de que las novelas zolianas no eran sino una puesta en práctica de las ideas naturalistas que el propio autor había enunciado en sus obras de reflexión (*Le roman expérimental* o *Les romanciers naturalistes*). Desde esta perspectiva era muy cómodo rebajar la calidad de unos textos cuya base teórica es, en eso estamos de acuerdo, altamente cuestionable cuando no francamente insostenible. Ideas como el "documento humano", la reproducción mecánica de la realidad, la adaptación del método experimental a la literatura o el sueño de una escritura "científica" no hicieron sino obstaculizar la correcta aprehensión de esas novelas a menudo interpretadas con cierta miopía analítica, en el mejor de los casos. No era así entre el público que, ajeno a polémicas ideológicas, devoraba los textos de Zola, especialmente los *Rougon-Macquart*, desde el momento mismo de su publicación, con una pasión que se mantiene hasta nuestros días.

Hasta los años cincuenta o sesenta del siglo XX no se descubrió la piedra de toque que cambiaría radicalmente la percepción de Zola dentro de las investigaciones literarias, no sólo en Francia, sino en todo el mundo. El punto de inflexión fue el "descubrimiento" de que las obras zolianas divergen ostensiblemente de sus presupuestos teóricos, y abren, en consecuencia entre ambos una deriva donde radica precisamente la grandeza del novelista, donde éste se desmarca de los llamados "petits naturalistes" obsesionados en seguir al pie de la letra las directrices del "maestro", empeño que los llevó rápidamente al olvido, condenándolos al limbo de la mediocridad.

No es pues de extrañar que a partir de esa época, Zola se convirtiera en uno de los temas más recurrentes de las investigaciones literarias, incrédulas ante las inagotables posibilidades interpretativas que ofrecía su obra. Los *Rougon-Macquart* ofrecieron a los insaciables investigadores toda la plenitud de su carácter poliédrico, sus múltiples facetas capaces de alimentar las más variadas perspectivas críticas lejos del encorsemtamiento naturalista. Pocos casos permiten tal variedad de aproximaciones, muchas de las cuales habrían sido del todo impensables unos años antes. La segunda mitad del siglo XX nos ha ofrecido modos inauditos de leer a Zola: teorías psicoanalíticas, sociocrítica, tematismo y tematismo estructural, narratología, marxismo, genética, teoría de la recepción, perspectivas comparatistas, etc. Todas ellas nos han permitido bucear en universos literarios de enorme densidad y descubrir la riqueza de una obra tildada durante mucho tiempo de monocorde y mediocre.

Muchas de estas aproximaciones, además de perseguir sus intereses particulares, han contribuido de manera excepcional a rescatar una dimensión problemática incluso para el propio Zola, la dimensión poética que permite arriesgar expresiones como "naturalismo simbolista" o "el simbolismo de Zola" que hoy ya no escandalizan a nadie. Es en esta línea donde queremos situar nuestra presente aportación, proponiendo un acercamiento novedoso a la obra de Zola, que quizá pueda abrir acceso a nuevas interpretaciones.

Al amparo de esa capacidad de los textos zolianos para seguir facilitando, más de un siglo después, nuevas interpretaciones, nuestra voluntad es la de establecer conexiones entre Zola y el prerrafaelismo, ampliando así el marco tradicional que vinculaba estética e ideológicamente realismo, naturalismo e impresionismo. De este modo queremos contribuir a la reivindicación de la vertiente más creativa y diegética de la obra zoliana, enriqueciendo al mismo tiempo la esfera ideológica naturalista. A tal efecto, revisaremos interesantes coincidencias entre el ideólogo del prerrafaelismo –John Ruskin– y Zola, para pasar luego a la comparación entre una de las novelas de la serie *Rougon-Macquart* –*Le rêve*– y uno de los cuadros prerrafaelistas más emblemáticos, *Ecce ancilla domini*, de Dante Gabriel Rossetti; estas comparaciones nos permitirán insistir en la dialéctica entre dos versiones de la feminidad presentes, aunque de manera desigual, en la obra de Zola: la feminidad terrible, fisiológica, animalizada, fecunda y poderosa frente a la feminidad espiritualizada, sublimada, benéfica pero estéril, tradicionalmente eclipsada por el modelo anterior. Dialéctica que no es sino una metonimia de la gran tensión ontológica que preside toda la obra zoliana: la lucha entre el principio material y el espiritual por recuperar la armonía perdida.

En el primer cuarto del siglo XIX, en plena época victoriana, un grupo de pintores, poetas y críticos de arte crearon la Hermandad Prerrafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) en un intento de deshacerse de la estrechez estética e ideológica con que la burguesía inglesa trataba a sus artistas. Fue la suya una respuesta insolente y subversiva en contra de un país dominado desde principios de siglo por un capitalismo feroz que mercantilizó todas las esferas de la vida y promovió un arte muy conservador, represivo y moralizante. Curiosamente, se trata del mismo estado de cosas en que se encontraría Francia pocos años después, durante la época del Segundo Imperio. Las dos sociedades estaban asentadas en los valores de la emergente clase burguesa, a saber: el dinero, la familia y la moral. Fuera de estos tres pilares incuestionables solo quedaba el escándalo y la marginalidad. Desde el punto de vista del arte, literario y pictórico esencialmente, la mediocridad, el academicismo estéril, y la voluntad didáctica dominaban el panorama estético contra el que unos pocos osaron rebelarse.

Tanto en un país como en otro se enarboló la bandera del realismo como instrumento de renovación artística, en respuesta a la degeneración en que había caído el arte, una especie de "romanticismo clasicista" poblado de tópicos y artificios deslavazados. Contra este arte alejado de la realidad y saturado de convencionalismos, ingleses y franceses respondieron promoviendo el hecho y "la cotidianidad". La cuestión que los separó fue hacia dónde orientaron sus pasos en busca de ese realismo genuino.

En Francia la pintura y la literatura apostaron por lo banal de la contemporaneidad decimonónica, como podemos comprobar en las obras de Courbet y del impresionismo posterior, la literatura de Balzac y Flaubert, o las novelas de Zola poco después.

Sin embargo, en Inglaterra, pintores como John Everett Millais, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti o Ford Madox Brown, y críticos de arte como William Michael Rossetti y Frederick George Stephens, todos ellos bajo el amparo de Ruskin, localizaron su voluntad realista en épocas pretéritas, concretamente en la Edad Media. Dos países con dos opciones diferentes para un problema similar: una proyectada al presente, y otra, al pasado.

En Inglaterra, los prerrafaelitas escandalizaron a la sociedad con su recreación de un universo medieval y literario extrañamente doméstico y realista, osadamente colorista, alejado de los tópicos y estereotipos perpetuados por la tradición bíblica o histórica, empeñado en representar paisajes y escenas de un modo verosímil y escasamente idealizado. Escándalos similares se desataron en Francia con las primeras obras de un Courbet denostado que tuvo que construirse un pabellón para exponer sus cuadros, rechazados sistemáticamente en los Salones, o con *Madame Bovary* por la que Flaubert fue llevado a los tribunales acusado de atentado a la moral, la religión y las buenas costumbres.

La suerte de ambas tendencias fue dispar. Mientras que el prerrafaelismo se fue consumiendo progresivamente, no sin antes dejar su huella en el simbolismo o el "art nouveau", el realismo francés supo evolucionar hacia nuevas corrientes que renovaron completamente las artes para situar a Francia en cabeza de las vanguardias estéticas a comienzos del siglo XX.

John Ruskin (1819-1900) y Émile Zola (1840-1902)

Es inevitable sorprenderse al ver emparejados estos dos nombres, a priori tan alejados uno del otro. Sin embargo, es posible descubrir entre ambos interesantes puntos en común que, si bien no podrían justificar una influencia directa de Ruskin en Zola¹, sí podrían avanzar una convergencia inédita entre la estética e ideología prerrafaelista y el naturalismo de Zola.

De John Ruskin, brillante dibujante y acuarelista, crítico de arte y base ideológica del movimiento prerrafaelista, se ha perpetuado una imagen confeccionada a base de tópicos y exageraciones que han condicionado muchos de los estudios que se le han dedicado, recordándonos vagamente a lo sucedido con Zola durante mucho tiempo, como ya vimos. Así, Ruskin ha pasado a la historia como un hombre hurano, de una profunda religiosidad, enemigo del progreso y la modernidad, misógino, retrógrado en costumbres, política y estética, y obsesionado con la Edad Media y con las jovencitas. Perfil que, obviamente, lo situaría en el polo opuesto a Émile Zola. Sin embargo, un análisis más detallado de algunos de sus textos —especialmente *Las piedras de Venecia* (*The Stones of Venice*) (1853), *Los pintores modernos* (*Modern Painters*) (5 volúmenes 1843-1860) y *Fors clavigera* (1871-1884)— puede matizar esta visión y mostrar sorprendentes coincidencias entre ambos contemporáneos.

¹ Esencialmente porque es muy posible el conocimiento que Zola tenía de la lengua inglesa no habría bastado para la lectura profunda de los textos complejos, alambicados y barrocos de Ruskin. Por otro lado, la obra del crítico inglés fue escasamente traducida al francés, y cuando lo fue, Zola ya había muerto (ver nota 5).

Desde el punto de vista estético, tanto Zola como Ruskin eran partidarios de una renovación que rescate el arte de la mediocridad a la que le habían condenado las sociedades burguesas de sus respectivos países. Ambos detectaron un inicio de cambio en el paisajismo pictórico –Constable y Turner en Inglaterra, y la escuela de Barbizon en Francia- el primero en recuperar escenas "reales" y cotidianas—"naturalistas", las llama Ruskin- captadas fuera del taller, ajenas a cualquier idealización o cualquier convención.

Nos paysagistes ont franchement rompu avec la tradition. [...] Le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité.

Personne n'oserait dire aujourd'hui que la nature a besoin d'être idéalisée, que les cieux et les eaux sont vulgaires, et qu'il est nécessaire de rendre les horizons harmonieux et corrects, si l'on veut faire de belles œuvres. [...] la foule [...] a déjà admis les vérités de la campagne, les paysages contenant de vraies maisons et de vrais arbres. (Zola, 1868)

(Turner)... se dedicó a pintar el paisaje natural de celajes, montañas y lagos, que hasta entonces no había sido siquiera ensayado. [...] Turner era igualmente grande en todos los elementos del paisaje [...] y sobre él [...] ha sido fundado el paisaje moderno.

[...] nadie antes de Turner, levantó el velo de la naturaleza [...] (Ruskin, 1851: 254-255)

Aunque difieran en su concepción del arte –Ruskin no acepta, muy acertadamente, la posibilidad de un arte (apariciencia e impresión) próximo a la ciencia (hecho y demostración)– él y Zola coinciden en hacer del artista (pintor o novelista) un maestro de la percepción en el que una asombrosa capacidad de observación suple a una "aparente" falta de imaginación, habilitándolo para analizar la realidad y mostrarla, sin enjuiciamientos ni sumisión, a convencionalismos estéticos o morales.

Je ne cherche que la vérité, je suis un simple analyste, decía Zola en una carta a destinatario desconocido, en 1868. De Ruskin, David Barrie, administrador de la Fondation Ruskin, nos dice algo muy similar: *C'était tout d'abord un voyant [...]. Il avait le regard inquisiteur, descriptif et analytique du naturaliste. [...] il apprit à observer de près [...] et à rendre compte le plus fidèlement possible de ce qu'il avait vu.* (VVAA, 2003 :15).

En sus recíprocas reflexiones sobre el realismo encontramos interesantes coincidencias. Ruskin se adelantó al Zola de *la théorie de l'écran* a la hora de percibir la trampa de un hipotético arte realista basado en la objetividad absoluta². En *Los pintores modernos* Ruskin ya advertía del peligro de confundir "copismo" y "realismo": desde el punto de vista del artista, lo primero, lejos de ser considerado arte, se limita a una reproducción mecánica de la realidad percibida por la vista; lo segundo, que a veces denomina "verdad", no se limita a la vista sino a la interiorización a través del sujeto. Esta dimensión subjetiva –que él llama *expression*– sería inherente a cualquier manifestación artística y en ella radicaría la diferencia entre la simple realidad y la "verdad" en el arte, algo sobre lo que volverá Zola al tratar del *tempérament* de su *théorie de l'écran*. Completando lo anterior, esta vez desde el punto de vista del receptor,

² Sus reflexiones sobre el particular antecedieron también las del gran teórico del realismo francés, Champfleury, sintetizadas en su obra *Réalisme* (1857).

Ruskin insistía asimismo, tanto en el primero como en el cuarto volumen de la obra mencionada, en que el resultado del arte realista no era la reproducción fiel de la realidad, sino la creación de un "efecto verosímil"³:

Le but du grand paysagiste [...] doit être bien plus de traduire la vérité profonde de la vision mentale que de reproduire les faits matériels. [...] Son oeuvre [...] pourra produire sur le spectateur [...] exactement la même impression qu'eût produite la réalité même [...] (VVAA, 2003: 139).

Efecto o ilusión que recuperamos en el Zola del artículo "Le sens du réel" de 1878: *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.* (Zola, 1881 : 212)

Estas similitudes nos ayudan a derribar tópicos sobre ambos autores, incluso sobre las bases auténticas del realismo, demostrando que los dos estaban de acuerdo en que se trataba más una cuestión del sujeto que del objeto (aunque Zola perdiera esporádicamente el acierto de esta interpretación por entre los dogmáticos vericuetos de sus obras teóricas).

Pero las semejanzas entre Zola y Ruskin no se limitan a la reflexión estética, sino incluso a la toma de posiciones respecto a la sociedad contemporánea. Uno y otro se fueron implicando progresivamente en el devenir histórico de sus países desarrollando una intensa conciencia social. Llevados por su rebelión ante las injusticias de la modernidad, creyeron en la posibilidad de crear un mundo mejor de justicia, trabajo y fraternidad, una sociedad refundada sobre la base de cierto evangelismo proletario y socializante.

Es la sociedad que aparece reflejada en *Travail* (1901), novela de la serie inconclusa *Les Quatre Évangiles*, donde Zola construye una comunidad utópica sobre las bases del socialismo de Fourier, la fe en el trabajo, la familia y el progreso social⁴.

[...] il allait à leur secours, il les sauverait par le travail régénéré, le travail qui ne séparerait plus les hommes en castes ennemies et dévorantes, qui les réunirait en une seule famille fraternelle, où l'effort de tous serait mis en commun pour le bonheur de tous. (Zola, 1901: 199)

Ruskin ya había expresado antes ideas semejantes –en torno a la redención por el trabajo– en dos series de cartas a los obreros, *Time and Tide* (1888) y *Fors clavigera* (1871-1884), así como en su ensayo *Sesame and Lilies* (1865)⁵. En ellos carga contra

³ A este artificio de la literatura realista le dedicaría Roland Barthes, en 1968, su famoso artículo "L'effet du réel" en la revista *Communications*.

⁴ El trabajo como elemento regenerador de la sociedad aparece también recreado en un cuadro titulado precisamente *El Trabajo (Work)* 1852-1865, del pintor prerrafaelista Ford Madox Brown, que bien podría ser la ilustración gráfica de la novela homónima de Zola.

⁵ Como ya dijimos anteriormente, las obras de Ruskin apenas fueron traducidas en Francia. Algunas de las pocas que sí lo están se las debemos a Marcel Proust que durante algunos años se interesó enormemente por el crítico inglés, hasta el punto de embarcarse, a principios de siglo, en la traducción del ensayo reseñado (*Sésame et les lys*, Mercure de France, 1906) hoy en eds. Complexe, 1990, y de *Bible of Amiens* (1885) (*La Bible d'Amiens*, Mercure de France, 1904) hoy en Bartillat, 2007.

el maquinismo y la explotación de los trabajadores, contra el interés de las autoridades por mantenerlos en la ignorancia, contra los principios del capitalismo esclavista y de una modernidad que, en definitiva, no hace sino perpetuar las injusticias sociales a costa de los más débiles. Pero llegó más lejos que Zola: pasando de la reflexión a la acción, dedicó gran parte de su fortuna a la creación de una cooperativa de trabajadores -Company of Saint George- donde poner en práctica su reformismo social.

De todo lo anterior podemos concluir que, al menos en cuanto a reflexiones teóricas, literarias o sociales se refiere, el ideólogo del prerrafaelismo y el del naturalismo mantenían algunos puntos en común. Esta convergencia vuelve menos esperpéntica la remota posibilidad de encontrar algún contacto entre la estética naturalista y la prerrafaelista. Para ello hay que viajar a los textos de creación.

Zola y el prerrafaelismo

Aunque parezca imposible, se pueden encontrar ecos de la estética prerrafaelista en la literatura de Zola, muy especialmente en la recreación de ciertos tipos de feminidad.

La pintura prerrafaelista tuvo su máxima acogida en Francia en torno a los años 50, muy especialmente con motivo de la exposición universal de 1855, donde los artistas ingleses se dieron a conocer al público francés. Cuando en Inglaterra el movimiento estaba ya en declive, la Francia del Segundo Imperio recibió con una gran curiosidad no exenta de perplejidad la pintura de los prerrafaelistas⁶. Sin embargo, el movimiento que, como vimos, apostaba por un realismo literario y medievalizante para encarar la renovación de las artes, se vería poco después sobrepasado por el impresionismo, un movimiento más osado técnica y temáticamente. El prerrafaelismo pasará de moda en Francia poco después hasta que sea rescatado, como ya mencionamos, por la estética simbolista y el Art Nouveau de finales del XIX. Los dos momentos de presencia de esta escuela en Francia coincidirían precisamente con los dos referentes históricos del trabajo novelístico de Zola:

-el Segundo Imperio que, como sabemos, es el tiempo de la acción del relato en la serie *Les Rougon-Macquart*;

-y el último tercio del siglo XIX, tiempo de la escritura de esta misma serie.

Pero además de compartir un momento histórico, el novelista francés y el prerrafaelismo comparten algunos aspectos más concretos.

El universo femenino en Zola se articula, básicamente, en torno a dos tipos femeninos. Por un lado, el más conocido y analizado: la mujer "material" -pura fisiología- a menudo⁷ consciente del poder de su cuerpo, un poder que no duda en utilizar, llega-

⁶ Recordemos que durante la Restauración y la Monarquía de Julio se había desarrollado en Francia un clima de anglofilia que determinaba la expectación hacia todo lo que viniera de aquel país. Es muy posible que el éxito de los acuarelistas y paisajistas ingleses favoreciera la presencia de los prerrafaelistas en los Salones, aunque su pintura no fuera comprendida del todo.

⁷ Decimos "a menudo" porque algún caso hay de mujer material ajena al poder de su fisiología y de los efectos que produce en los demás, como es el caso de Désirée en *La Conquête de Plassans* y *La faute de l'abbé Mouret*.

do el caso, para conseguir lo que se propone, de ahí que, en pleno ejercicio de moral burguesa, con cierta frecuencia se asocie con la figura de la prostituta, o al menos, con la de mujeres de "moral relajada". Este tipo femenino, presente en textos de Zola como *Madeleine Férat*, *Thérèse Raquin*, *Nana*, *La terre*, *La curée*, *Le ventre de Paris*, etc., provoca en el hombre una sensación de desasosiego y angustia, cuando no de franco temor como comprobamos en la siguiente cita de *Madeleine Férat*:

Il s'absorba dans le spectacle de cette créature demi-nue, dont les formes grasses et fermes n'éveillaient en lui qu'une inquiétude douloureuse; [...] il contemplait la nudité de la jeune femme avec un suprême dégoût; il lui semblait apercevoir sur la gorge et sur les épaules blanches des taches immondes, des meurtrissures ineffaçables et toutes saignantes. (Zola, 1966-68 : 799- 801).

Por otro lado, encontramos el modelo opuesto, que ha suscitado mucho menos interés por parte de los críticos: el de la mujer espiritualizada que, frente al materialismo sexual y fecundo que acabamos de ver, presenta un "angelismo" y una inmaterialidad propios de quien ignora su cuerpo para alcanzar una pureza y beatitud que, sin embargo, van irremediamente de la mano de la esterilidad. Es el modelo que representa Albine o la Inmaculada Concepción en el primer libro de *La faute de l'abbé Mouret*, Miette en *La fortune des Rougon*, y, por encima de todas ellas, Angélique, de nombre tan evocador, en *Le rêve*.

Elle (Angélique) avait la beauté des saintes délivrées de leur corps [...]. (Zola, 1888: 963)...Ysabeau, Gudule, Yvonne, Austreberthe, toutes les Mortes heureuses, aimées de la mort qui leur avait épargné la vie, [...]. (Zola, 1888: 965); Ah! mourir d'amour comme elles, mourir vierge, éclatante de blancheur, au premier baiser de l'époux. (Zola, 1888: 971).

Desde las primeras novelas hasta el final de los *Rougon-Macquart* asistimos a una dialéctica entre ambos modelos, un enfrentamiento irresoluble si no es en la muerte. Habrá que esperar a las series posteriores para ver una utópica reconciliación de ambos principios, material y espiritual, como base para una regeneración de la Humanidad.

Pero hasta que el pensamiento de Zola evolucione hacia posturas más optimistas es en *Le rêve* donde apreciamos el más extenso desarrollo de esa mujer angelical, medievalizante y legendaria, imbuida de pureza y religiosidad, un modelo que, a priori, resulta cuantos menos chocante si tenemos en cuenta los estereotipos que se han perpetuado en torno a la literatura naturalista.

En esta novela encontramos la mayor y más explícita correspondencia entre Zola y la estética prerrafaelista, representada tanto por el muy conocido cuadro de Dante Gabriel Rossetti, *Ecce ancilla domini* (1849-1850) como por el poema de Keats, *The Eve of St. Agnes* (1820) uno de los poetas, junto con Tennyson, Dante y Shakespeare que más influyeron en los pintores prerrafaelistas⁸.

La historia de *Le rêve* puede resumirse así: en Beaumont-l'Église, un pueblecito anclado en plena Edad Media, literalmente adosado a la gran catedral gótica que lo preside, vive un matrimonio de bordadores que adoptan a una chiquilla -Angélique-

⁸ De hecho, Holman Hunt y Arthur Hugues recrearon este mismo poema en algunos cuadros.

encontrada una madrugada de invierno, medio congelada, en el portal principal de la catedral. El libro es la historia de la educación de la joven –perteneciente a la familia Rougon-Macquart– con un solo libro de referencia: *La leyenda dorada*. Tras enamorarse del aristócrata del pueblo, Félicien de Hautecoeur, deciden casarse, pero ella, gravemente enferma, muere tras la ceremonia.

Todos los elementos espacio-temporales, materiales, míticos o históricos sobre los que Zola construye su novela, aparecen asimismo en el cuadro de Rossetti.

La coordenada temporal de la novela está marcada por un evidente retorno al pasado. El texto está lleno de expresiones que valoran cualquier tiempo remoto por oposición a la época contemporánea: *Dans l'atelier, les vieux outils, les vieux murs, tout ce qui restait là, immuable, semblait dormir du sommeil des siècles.* (Zola, 1888: 894) *Il y avait sacrilège à changer de si vieilles choses.* (Zola, 1888: 875) *Ces temps anciens, c'était si magnifique!* (Zola, 1888: 923). Pasado que se concreta en la época medieval, la preferida estética y socialmente por los prerrafaelistas⁹. La Edad Media aparece indirectamente en el texto a través de la presencia recurrente de oficios antiguos como el de bordador o el de pintor de vidrieras, algo que nos remite a los principios del movimiento Arts and Crafts¹⁰ impulsado por Ruskin y algunos artistas prerrafaelistas con voluntad de regenerar las artes decorativas, en respuesta a la mecanización y la producción en serie de la sociedad moderna.

Desde el punto de vista psicosensorial, el texto está dominado por una sobresaturación semántica del blanco, color que inunda de modo semejante el cuadro de Rossetti. Su utilización está sin duda influida, tanto por su valor tradicional como por las teorías científico-simbólicas de la época según las cuales el blanco, considerado como la ausencia de color, permitiría alejarnos de una feminidad material entendida como esencialmente cromática¹¹, de ahí que ese color fuera el símbolo de la espiritualidad o de lo inorgánico. En efecto, así aparece, tanto en esta novela como en *La faute de l'abbé Mouret*, lo que Bachelard llamó "rêverie pétrifiante"¹²: un anhelo de pureza que desemboca en la renuncia a la vida del cuerpo:

[...] la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculée, dans cette raideur immobile du froid [...]. Et à ses pieds, l'autre, l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre [...]. (Zola, 1888: 817).

Parfois elle s'étonnait, se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité. (Zola, 1888 : 868).

[...] elle ne sentait plus ses membres, son être s'évanouissait, comme si son coeur, devenu de glace, se fût arrêté. (Zola, 1888: 819).

⁹ Recordemos que el término "prerrafaelista" responde a la voluntad de mostrar su filiación con una época medieval, pues a partir del siglo XV, el siglo de Rafael, el arte y la sociedad habrían entrado, según estos artistas, en franca e irremediable decadencia.

¹⁰ Totalmente contemporáneo del texto de Zola.

¹¹ "...la couleur est le sexe féminin (de l'art) [...] ...la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève " opinaba Charles Blanc (1813-1882) crítico de arte, director de la Escuela de Bellas Artes de París y miembro de la Academia de Bellas Artes, que fue, junto con Chevreul, uno de los principales teóricos del color del siglo XIX. (Blanc: 22-23).

¹² En *La terre et les rêveries du repos*.

En el texto, como en el cuadro, el blanco se adueña del espacio, de los personajes y de los objetos en una redundancia cromática extraordinaria (mármol, cal, flor de lis, leche, alas, nieve, luz, marfil, algodón, sábana, encaje, plumas, luna, etc.)

Mais un mot restait à dire [...]. Il s'échappa, du vol blanc d'un oiseau matinal montant au jour, dans la blancheur vierge de la chambre. "Je vous aime" (Zola, 1888: 910).

La lune peu à peu montante, [...], les blanchissait d'une transparence laiteuse. (Zola, 1888: 927).

(La chambre) était d'une blancheur d'aurore, avec la nudité de ses murs blancs. Ils avaient couvert la table d'une nappe blanche. [...] Et il y avait [...] deux assiettes de porcelaine blanche, l'une pleine de flocons d'ouate, l'autre de cornets de papier blanc. [...] de grosses roses blanches...comme... un frisson de blanches dentelles. (Zola, 1888: 973)

La chambre [...] tenait toute une moitié du comble [...]. Elle était entièrement blanchie à la chaux, les murs, les solives, jusqu'aux chevrons apparents des parties mansardées; (Zola, 1888: 859).

Angélique extasiée, regardait devant elle, dans la blancheur de la chambre. [...] Surtout, jamais la chambre ne lui avait paru si blanche, les murs blancs, le lit blanc, l'air blanc, comme emplie d'une haleine blanche. [...] Était-ce tout ce blanc qui la retenait ainsi? Toujours elle avait aimé le blanc [...]. (Zola, 1888: 964, 966-967).

No obstante, recordemos que el blanco está dotado en Zola de una simbología ambigua, pues al tiempo que evoca la pureza, también es símbolo de muerte, la muerte del cuerpo y los sentidos, como resultado de la imposibilidad de aunar materialidad y espiritualidad¹³.

Recordemos que el cuadro de Rosetti representa una versión extremadamente realista de la Anunciación, en la que la Virgen no es más que una joven asustada, en su pequeña habitación inundada de blanco, recibiendo la visita de un joven.

A lo largo de todo el texto, Angélique, cuyo nombre ya evoca la figura del ángel, se cree rodeada por estos seres espirituales, que la visitan en su habitación produciéndole un cúmulo de sentimientos confusos:

La nuit, surtout, elle faisait des rêves délicieux, elle voyait passer des ombres, elle défailait en des ravissements, qu'elle n'osait se rappeler au réveil, confuse de ce bonheur que lui donnaient les anges. (Zola, 1888 (b): 81).

Además, en el capítulo VIII, aparece el tema de la Anunciación, recreado en unos bordados medievales conservados por la familia de la joven como si fueran un tesoro. Aunque con anterioridad, en el capítulo VII, sobre el que volveremos a continuación, la visita del enamorado a la joven, en su habitación blanca, los había transformado ya en la Virgen y el ángel bíblicos, con aureola de santidad incluida - *Ses cheveux d'or fin, la nimbaient d'une auréole [...]*.(Zola, 1888: 983) - exactamente tal y como la reproduce Rossetti.

Pero las conexiones con el prerrafaelismo no se limitan a este cuadro. *Le rêve* presenta extraordinarias coincidencias con el poema *La víspera de Santa Inés*, de John Keats. No consta que el romántico inglés estuviera entre las preferencias poéticas de

¹³ " [...] la chambre, d'une paix et d'une blancheur de tombe " (Zola, 1888 : 963), " Angélique allait mourir. Il était dix heures, une claire matinée de la fin de l'hiver, un temps vif, avec un ciel blanc, [...] ". (Zola, 1888 : 973). Una evolución similar -del delirio del blanco a la muerte- la encontramos en el primer libro de *La Faute de l'abbé Mouret*.

Zola, ni siquiera que conociera el texto; aunque sí es más probable que hubiera leído el artículo que en 1868 le dedicó la *Revue des Deux Mondes*, donde, precisamente se analizaba "La veille de Sainte Agnès"¹⁴.

El poema recrea la leyenda según la cual, la víspera del día de santa Inés, patrona de las jóvenes vírgenes, las muchachas pueden ver en sueños a sus futuros maridos. Partiendo únicamente de este brevísimo resumen, ya descubrimos algunos puntos en común:

-la presencia de un ambiente legendario¹⁵:

[...] les féériques voisins qui hantent/Les cervelles juvéniles et les peuplent du gai triomphe/Des vieilles légendes. (Keats, 1820 : 4)¹⁶; [...] Madeline assoupie au sein de légendes vieilles. (Keats, 1820: 12). [...]son ignorance de l'histoire élargissait les faits, les reculait au fond d'une prodigieuse légende. (Zola, 1888 (b): 63); [...] Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, [...], en plein paradis des légendes." (Zola, 1888 (b): 308).

-el protagonismo de santa Inés, alter ego tanto de la joven protagonista de la novela como de la Madeline del poema¹⁷:

Enfin, [...], plus que toutes, une sainte lui était chère, Agnès, l'enfant martyre. [...] Quelle flamme de pur amour! [...] Agnès était la gardienne de son corps (Zola, 1888 : 840). [...] une dame/Dont le coeur tout ce long jour d'hiver/S'est repu d'amour et du saint culte de sainte Agnès ailée (Keats, 1820 :4-5); Madeline, vierge charmée de sainte Agnès [...] (Keats, 1820: 17); el sueño como metáfora de la irrealidad deseada.

[...] au point de ne plus vivre de la vie quotidienne, sans conscience du temps, regardant monter, du fond de l'inconnu, le grand épanouissement du rêve. (Zola, 1888 (b): 30). [...] son coeur était ailleurs/Et soupirait après les songes d'Agnès (Keats, 1820 :6).

-La mujer como quintaesencia de la espiritualidad, de la inmaterialidad:

Et sur ses cheveux une auréole comme aux saintes/ Elle semblait un ange resplendissant, nouvellement paré/Auquel seules manquent des ailes pour le ciel ; [...] dégagée de souillures mortelles. (Keats, 1820: 20) [...] sa face longue et transfigurée de vierge volant au ciel. Les cheveux n'étaient plus que de la lumière, l'âme de neige éclatait sous la soie transparente de la peau. Elle avait la beauté des saintes délivrées de son corps, il en était ébloui [...]. (Zola, 1888 : 963); [...] il la regarda si blanche, d'une légèreté de plume qu'un souffle emporte; (Zola,1888 : 972)

¹⁴ El estudio se titulaba "Litterature anglaise" (ver bibliografía).

¹⁵ En *Le Rêve* hay una proliferación de leyendas que hace que en prácticamente todas sus páginas aparezca el término "légende": la Leyenda Dorada, la leyenda medieval de la familia Hauteceour, "leyenda" como negación de "Historia", etc. " Seule la Légende la passionnait " (Zola, 1888 (b): 30) "Nos murailles de quinze pieds d'épaisseur nous isoleront, nous serons dans la légende... (Zola, 1888 (b): 265); "Dès le crépuscule, la légende renaissait de l'ombre, lumineuse, come une apparition [...]" (Zola, 1888 (b): 85); [...] son visage long de fille de roi, tel qu'il se passe au fond des légendes. (Zola, 1888 (b): 108)

¹⁶ Citas extraídas de la traducción que en 1913 hiciera del poema de Keats la duquesa de Clermont-Tonnerre, Elisabeth de Garmont, in www.gallica.bnf.fr.

¹⁷ Recordemos que la mitología cristiana nos presenta la historia de santa Inés como la de una mártir que dio su vida por defender su virginidad.

En el capítulo VII, que ya mencionamos, se nos narra la visita nocturna del enamorado que entra subrepticamente en la habitación de la joven:

Elle en était certaine maintenant! elle attendait quelqu'un. Si elle avait cessé de pleurer, c'était qu'il allait venir. [...] Il allait venir, la lune messagère n'était entrée avant lui que pour les éclairer de cette blancheur d'aurore. La chambre était tendue de velours blanc, ils pourraient se voir. Alors, elle se leva, elle s'habilla: une robe blanche simplement [...] (Zola, 1888 : 904).

El poema de Keats, a principios de siglo, nos presenta idéntica escena¹⁸:

[...] la veille de Sainte-Agnès/Les jeunes vierges pouvaient avoir des visions délicieuses/ Et recevoir la douce adoration de leurs amoureux/ Vers l'heure de miel du milieu de la nuit [...] [...] elles devaient reposer leurs beautés,/ S'allonger la face au ciel, tels des lys immaculés [...] (Keats, 1820: 5). Il se trouva dans une petite chambre toute pleine de lune/ Blanche, lambrissée, [...] (Keats, 1820: 10).

Angélique y Madeline aparecen tan nerviosas y alteradas por la inminente visita, que llegan a obsesionarse con la imagen de santa Inés, mezclando sueño y realidad:

Aveuglée par l'attente féerique, et comme morte/ A tout ce qui n'était pas sainte Agnès et ses agneaux aux blanches toisons (Keats, 1820: 7) Pensive, un instant elle rêve tout éveillée, et imagine/Qu'elle voit la belle sainte Agnès sur son lit [...] (Keats, 1820: 20).

Elle attendait. Mais elle n'était point seule à attendre, elle les sentait toutes à son entour, les vierges dont le vol blanc l'enveloppait depuis sa jeunesse. Au fond de la nuit brûlante, sans un souffle d'air, le léger frisson qui était pour elle le frôlement de la robe d'Agnès, quand la gardienne de son corps se tenait à son côté. Elle s'égayait de savoir Agnès là, avec les autres. Et elle attendait. (Zola, 1888 (b): 156).

Sin embargo, los dos episodios que discurren en un paralelismo notable, divergen en el desenlace. Mientras que el poema romántico nos muestra a una pareja de amantes que logran escaparse juntos para vivir su pasión, el escritor naturalista, tachado habitualmente de pornográfico, obscuro e inmoral, termina ese capítulo con la llegada del alba y la separación de los jóvenes incapaces de entregarse al placer carnal. Deciden, muy casta e ingenuamente, esperar a ser casados en la catedral por el arzobispo, pero como ya anunciamos, nada más terminar la ceremonia, Angélique muere en brazos de su marido, en el umbral de la catedral. Porque la entelequia de la espiritualidad absoluta no resiste la entrada en el mundo real.

Alors, au seuil de la grand-porte, en haut des marches qui descendaient sur la place, elle chancela. [...] elle mourut. [...] La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. (Zola, 1888: 994).

Este final vuelve a recordarnos la dialéctica de imposible resolución en el universo simbólico de Zola. Una dialéctica perpetuada por el peso de la Iglesia y su eterno menosprecio de la mujer como encarnación (nunca mejor dicho) del poder de la materia. La dimensión espiritual, la que no provoca desasosiego y malestar con sus impe-

¹⁸ Incluso el ama que cuida de la joven Madeline se llama Angèle.

rativos materiales, no tiene cabida en el mundo real. Es una ilusión, un sueño bello pero imposible. Como imposible es una vivencia gozosa del cuerpo en toda su extensión, sin que se cierna sobre ella la sombra de lo impuro y lo pecaminoso. ¿Cómo reconstruir entonces un mundo armónico sobre el que edificar el futuro de la Humanidad? El hombre parece condenado al desgarró que semejantes tensiones provocan en él. Sin embargo, Zola recupera la fe en el progreso y en la capacidad del hombre para reinventarse una existencia de equilibrio entre principios que no deberían ser antagónicos sino complementarios. Pero para que eso llegue, el primer paso será la reivindicación de la mujer como madre y compañera, liberada del lastre religioso, capaz de fundar sobre la familia y el trabajo un orden nuevo, tal y como aparece en *Vérité*:

Désormais elles avaient cessé d'être le terrible piège de la volupté. Et elles étaient devenues normalement des épouses et des mères depuis qu'on les avait arrachées au mensonge morbide de l'époux divin [...] qui a fait tant de pauvres détraquées. (Zola, 1966-68: 1484).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANC, C (1867) : *Grammaire des arts et du dessin*, Jules Renouard, París.
- ÉTIENNE, L (1868) : " Littérature anglaise ", en *Revue des Deux Mondes*, p. 454.
- KEATS, J (1913): "La veille de Sainte Agnès ", (1820) (texto consultable en línea en <http://gallica.bnf.fr>) E. Champion, París.
- RUSKIN, J (1961): *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Ed. Iberia, Barcelona (1851).
- VVAA (2003): *Relire Ruskin*, Musée du Louvre, París.
- ZOLA, E (1868) : *Mon Salon* , "Les paysagistes" in www.cahiers-naturalistes.com
 (1881) : *Le Roman expérimental*, " Le sens du réel " (1878), Charpentier, París (texto en línea <http://gallica.bnf.fr>).
 (1888 (a)) : *Le Rêve*, Gallimard, " La Pléiade " París, 1964-1967.
 (1888 (b)) : *Le Rêve*, Charpentier, París (texto en línea <http://gallica.bnf.fr>)
 (1901) : *Travail*, Fasquelle, París (texto en línea <http://gallica.bnf.fr>)
 (1966-1968) : *Oeuvres Complètes*, t. I, VIII, Cercle du Livre Précieux, París.