

# IMPRESIONISMO Y EXPRESIONISMO EN LA OBRA DE ZOLA

**MARIA JESUS SANTOS MALDONADO**

*Profesora de Lengua Francesa*

## 1.—RELACIONES DE ZOLA CON LOS PINTORES DEL SIGLO XIX

Toda la vida de Emilio Zola se confunde con la de los pintores de su tiempo. Amigo íntimo de Cézanne desde su infancia en Aix-en-Provence, frecuenta asiduamente en París á Courbet, Manet, Monet, Pissarro, Bazille, Degas, Renoir, Fantin-Latour, etc.

Es, además, colaborador habitual en varios periódicos, donde escribe como crítico de arte de las diversas exposiciones impresionistas y de los Salones de pintura.

Por otra parte, la afición pictórica de Zola le lleva a publicar en 1886 "La obra"; novela que por su temática, historia de un pintor frustrado que acaba suicidándose, provocará la ruptura de su amistad con Cézanne.

Conviene señalar, sin embargo, que si bien Zola apoya a los impresionistas durante toda su vida, las últimas exposiciones de estos pintores le decepcionan profundamente por su falta de originalidad: abuso excesivo de la nota clara, de las manchas y de los reflejos en los cuadros. En algunas de estas exposiciones ya aparecen muestras de nuevos movimientos artísticos: neo-impresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo.

## 2.—INFLUENCIAS ENTRE LA PINTURA Y LA OBRA DE ZOLA: CARACTERES GENERALES

Para captar las formas, los colores, los juegos de luz y sombra, los movimientos, etc., el modo de proceder de Zola es similar al de la técnica pictórica. El escritor sigue los mismos pasos que el pintor, hasta crear la obra de arte definitiva: búsqueda del motivo, toma de apuntes, bosquejo del paisaje, primer esbozo de la obra...

Parece, además, que existe una especie de diálogo entre el novelista y sus amigos los pintores. Cada uno a su manera intenta traducir o interpretar los "cuadros" o los "retratos" del otro. El mismo Zola confía a Henri Hertz:

“Yo no sólo he apoyado a los impresionistas, sino que los he traducido en literatura; en el estilo, las notas, las coloraciones, en la paleta de muchas de mis descripciones (...) Los pintores me han ayudado a pintar de una forma nueva, literariamente...” (1).

Por otro lado, algunos intérpretes de la obra de Zola buscan a menudo en la pintura aspectos pintorescos o coloristas que, de alguna manera, se relacionan con el impresionismo o el expresionismo de su arte de escritor. Así, Henri Mitterand leía las primeras novelas de Zola con la ayuda de los cuadros de Manet, y otro crítico, Joy Newton, intenta encontrar en la pintura de la época ilustraciones e interpretaciones de la realidad descrita por el novelista:

(El genio de Zola) “reúne la pasión por la luz de Monet, la sensibilidad de Cézanne por los matices de color, la respuesta de Renoir a la forma y a la textura, y el genio de Degas, quien ha sabido dar a lo feo y a lo sórdido aspectos líricos”. (2).

Tras los impresionistas será, sobre todo, Van Gogh quien mostrará a través de sus cuadros las cualidades esenciales del naturalismo patético y violentamente expresionista de Zola. Lo que más atrae a Van Gogh del autor de *Germinal* es esa animalización del ser humano que, en cierto modo, el pintor traducirá hacia 1885 en una serie de estudios de campesinos.

Por su parte, un profundo conocedor de la obra de Zola, Auguste Dezalay, reivindica el expresionismo del escritor, poniendo de relieve sus rasgos más sobresalientes:

“Lo que nos impresiona en tantas escenas brutales de sus novelas es, por decirlo así, la tensión del estilo, la exacerbación de los caracteres, el rictus de los rostros casi dementes, la visión alucinada de los seres y de las cosas, elementos todos que encontramos en los cuadros de Van Gogh, de Much o de Ensor.” (3).

Y es que a las imágenes del mundo real, Zola intercala las visiones violentas de los personajes. Cuando los sentimientos o las pasiones se proyectan sobre el entorno, éste se vuelve alucinación y lo fantástico reemplaza a lo real. Las imágenes, entonces, se hacen enormemente ricas por su fuerza expresiva y por su valor simbólico.

En las páginas siguientes trataremos de analizar aquellos aspectos de la obra de Zola en los que el impresionismo y/o el expresionismo de su estilo se manifiestan de forma evidente. Para ello nos hemos basado en la lectura de tres de las obras más representativas del escritor: “El Vientre de París”, “L’Assommoir” y “Germinal”.

### 3.—ASPECTOS ESPECIFICOS DEL IMPRESIONISMO Y DEL EXPRESIONISMO EN LA OBRA DE ZOLA.

#### 3.1.—Temas.

Como los pintores realistas e impresionistas, Zola coge sus temas de la vida cotidiana. Pero, además, transforma en obra maestra aquellos "motivos" considerados hasta entonces como banales e indignos del arte: el mundo del trabajo, la agitación de los bulevares, los interiores de café, los mercados, etc.

Cuando Henri Guillemin, en el prólogo del "Ventre de París", afirma que Zola "hace Courbet en literatura", se está refiriendo, sin duda, a la forma en que ambos autores dirigen su mirada hacia lo cotidiano.

El dramático realismo de un cuadro como "Les Casseurs de Pierres", de Courbet, es comparable al que vierte Zola en cualquiera de las descripciones del trabajo de los mineros en "Germinal".

Por otra parte, el cuadro de "Les Blanchisseuses" (1884), de Degas, recuerda a una escena del "Assommoir" en la que vemos a Clémence y a Gervaise en su trabajo.

Asimismo, la escena en la que Gervaise se queda a beber con Coupeau en la taberna del Padre Colombe, estaba quizá presente en la mente de Degas cuando éste pintó "L'Absinthe" en 1876.

Esa observación de lo cotidiano se refleja también en los largos pasajes que Zola dedica a la descripción de los alimentos en "El Ventre de París", que son verdaderas "naturalezas muertas" por el colorido que se desprende del vocabulario.

Y también está la ciudad: París, ese París que atrae tanto a Pissarro por sus colores y sus juegos de luz y que Zola nos pinta admirablemente con palabras:

"Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes, où roulait une houle de toitures; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré; et du bord de ce nuage, frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétilllement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage." Ass. p. 107.

Sin duda, en esa cotidianeidad de los temas hay por parte de los autores una preocupación realista, pero también un deseo de socializar la obra de arte, de hacerla testimonio de los problemas de una época.

En este sentido, el mérito de Zola consiste en haber sabido otorgar a un tema banal proporciones épicas, convirtiéndolo en denuncia y en

visión alucinadora. La multitud de "Germinal" es "un troupeau de bêtes fauves" (p. 345); el alambique de "L'Assommoir", "une cuisine du diable" (p. 355). Gigantismo, animalización y violencia son rasgos que ponen de relieve el expresionismo del novelista.

### 3.2.—Formas y volúmenes.

Si en el cuadro impresionista, al haberse abandonado casi por completo el dibujo, las formas y los volúmenes son construidos por el ojo del espectador, mediante la fusión de manchas y colores, en el expresionismo son precisamente las formas y los volúmenes los que dan valor al cuadro al ser exagerados o deformados según la subjetividad del artista.

Podemos afirmar, según esto, que el modo de proceder de Zola al evocar una silueta o al captar un gesto en instantánea, está mucho más cerca del expresionismo, por la fuerza de significación de las palabras utilizadas que nos hacen sensible la atmósfera de una escena o el valor simbólico de sus elementos.

A veces, dentro de la descripción, las formas y los volúmenes constituyen un signo independiente y autónomo que transforma la realidad en visión:

*"Des formes spectrales s'y agitaient, les lueurs perdues laissaient entrevoir une rondeur de hanche, un bras noueux, une tête violente, barbouillée comme pour un crime. Parfois, en se détachant, luisaient des blocs de houille, des pans et des arêtes, brusquement allumés d'un reflet de cristal. Puis, tout retombait au noir, les rivelines tapaient a grands coups sourds, il n'y avait plus que le halètement des poitrines, le grognement de gêne et de fatigue, sous la pesanteur de l'air et la pluie des sources."*  
("Germ.", pág. 63.)

En esta escena, toda identidad humana ha desaparecido para dejar paso a la herramienta. Zola hace sentir el peso aplastante del trabajo que reduce el hombre al anonimato.

Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones las formas y los volúmenes son interpretados por la mirada de un personaje, el cual deforma o agranda la imagen al proyectar en ella sus sentimientos o sus ideas.

En el "Assommoir", las formas del alambique producen en Gervaise un malestar inquietante: el miedo a la herencia alcohólica.

*"Et l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde."* ("Ass.", pág. 355.)

### 3.3.—Luz y sombra.

Zola siente la misma atracción por los juegos de luz y sombra que los pintores de su época. Acostumbrado a observar la realidad con ojo de artista, sabe traducir en sus descripciones la transformación que experimentan los objetos por la incidencia de la luz, las diferentes coloraciones, la fugacidad de las impresiones, etc., rasgos todos que caracterizan claramente a la pintura impresionista.

En "El Vientre de París" los colores se avivan resplandecientes a la luz del sol, o se uniformizan en la oscuridad.

Otras veces los juegos de luz "manchan" caprichosamente los objetos como en los cuadros de Monet o de Renoir:

"Quelques jupes de femmes faisaient des taches sombres dans l'effacement jaunâtre des chaises." ("Ventre", pág. 307.)

Pero lo que más nos llama la atención es el cambio constante que sufren "Les Halles", según la climatología o el momento en que son "captadas" por la pluma del escritor. En este sentido, la proximidad entre las descripciones de Zola y las célebres series de Monet ("La Cathédrale de Rouen", 1892-1895) es innegable:

"A chaque heure, les jeux de lumière changeaient ainsi les profils des Halles, depuis les bleuissements du matin, et les ombres noires de midi, jusqu'à l'incendie du soleil couchant, s'éteignant dans la cendre grise du crépuscule." ("Ventre", pág. 202.)

Sin embargo, también Zola se muestra profundamente subjetivo al hablar de luz y sombra en sus descripciones. Y sin duda, en el tema de la noche, es donde mejor apreciamos su lado expresionista.

Identificada con el mal, con la miseria y con la muerte, la noche nos es presentada como el medio natural de la condición obrera. En su oscuridad se acentúa el dramatismo de las escenas y los seres y las cosas adquieren un aspecto grotesco o fantasmagórico.

Pero la noche es también símbolo de ignorancia, de incertidumbre, de miedo a lo desconocido. Tales son los sentimientos de Etienne cuando llega por vez primera a Montsou:

"Et les yeux errants, il s'efforçait de percer les ombres, tourmenté du désir et de la peur de voir." ("Germ.", pág. 55.)

En este universo de tinieblas, la aparición de cualquier fuente de luz adquiere un carácter simbólico. Así la luna que se levanta lentamente

sobre la Forêt de Vendame, se convierte en un mito profético que invade a la multitud de un fervor religioso y la empuja a la insurrección y a la violencia.

El sol en cambio aparece la mayoría de las veces como símbolo de la esperanza del hombre en un mañana de verdad y de justicia. Es así como se presenta en el último capítulo de *Germinal*, dando pleno sentido al título de la novela.

“Le soleil paraissait à l’horizon glorieux, c’était un réveil d’allégresse, dans la campagne entière. (...) Il faisait bon vivre, le vieux monde voulait vivre un printemps encore.” (“Germ.”, pág. 499.)

### 3.4.—La visión evanescente.

En cierto modo ya hemos señalado que el estilo de Zola tiende menos a describir la realidad tal como es, que a traducir el efecto que una imagen tiene sobre la sensibilidad de los personajes.

Se comprende así la importancia que para nuestro autor tiene la calidad del aire. Son muchas las visiones difuminadas, veladas o deformadas por el humo, el vapor o la niebla que encontramos en sus novelas. La escena del lavadero en el *Assommoir* es un buen ejemplo.

También en este aspecto, Zola se muestra influido por sus amigos los pintores. Sin embargo hay que señalar en sus descripciones el carácter “invasor” de esos elementos que progresivamente espesan el aire. Como una marea se extienden, se desbordan, inundan y ahogan los seres y las cosas. Esto se hace evidente cuando Zola desea poner de relieve la maldición del cuerpo víctima del vicio y de las condiciones de vida.

De esta forma se recarga la atmósfera del *Assommoir* hasta hacerse irrespirable:

“Il faisait très chaud, la fumée des pipes montait dans la clarté aveuglante du gaz, où elle roulait comme une poussière, noyant les consommateurs d’une buée, lentement épaisse.” (“Ass.”, pág. 355.)

También es la visión excremental que inunda el Vientre de París. Esa digestión continua de la “honesto burguesía” que provoca la náusea de Florent.

### 3.5.—Colores.

De la misma forma que otras manifestaciones sensoriales: olores, sonidos, etc., los colores en Zola dan testimonio de las condiciones de vida, de las costumbres y de los sentimientos de un pueblo. Están presentes en el lenguaje y caracterizan a los individuos y a las colectividades.

No es de extrañar, por tanto, que la utilización que Zola hace de los colores en sus novelas contribuya ampliamente a la fuerza expresiva de su estilo.

En los próximos apartados trataremos de analizar aquellos aspectos que, por su referencia con el tema del color, adquieren una especial relevancia en las tres novelas de nuestro estudio.

### 3.5.1.—*Retratos.*

Según Henri Mitterand, los retratos de los personajes en la obra de Zola, se caracterizan por unos "indicios" en los que están presentes los rasgos físicos y las connotaciones psico-sociológicas.

Estos indicios se manifiestan también a través del color, por una parte en las ropas de los personajes y por otra en sus cuerpos y rostros.

#### A) ROPAS:

Al igual que en la pintura, el color de las ropas de los personajes determina en ocasiones, la monocromía o policromía de las escenas descritas por Zola.

Vestidos claros o de colores vivos destacando sobre negros profundos como en numerosos cuadros de Manet, que traducen el momento psicológico de los personajes.

Vivacidad y vitalidad de Gervaise y de Virginie al lado de la seriedad de Goujet:

"entre Goujet tout noir, les deux femmes semblaient deux cocottes mouchetées, la couturière avec sa toilette de mousseline semée de bouquets roses, la blanchisseuse en robe de percale blanche à pois bleus, ..." ("Ass.", pág. 224).

Colores oscuros, reflejo de un simbolismo bastante primitivo de duelo y de muerte:

"Le père Bazouge, un croque-mort d'une cinquantaine d'années, avait son pantalon *noir* taché de boue, son manteau *noir* agrafé sur l'épaule, son chapeau de cuir *noir* cabossé, aplati dans quelque chute." ("Ass.", pág.119.)

Sin embargo, es en la pintura de las colectividades donde mejor apreciamos el estilo artista de Zola. Un ejemplo de su impresionismo, es esta escena del Assommoir en la que los obreros se dirigen al trabajo. Los detalles se difuminan y son precisamente los colores de los uniformes los que determinan la pertenencia laboral y proporcionan la tonalidad del cuadro:

“On reconnaissait les serruriers à leurs bourgerons bleus, les maçons a leurs cottes blanches, les peintres a leurs paletots, sous lesquels de longues blouses passaient. Cette foule, de loin, gardait un effacement plâtreux, un ton neutre où le bleu déteint et le gris sale dominaient.” (“Ass.”, pág. 38.)

## B) CUERPOS Y ROSTROS.

Zola está verdaderamente obsesionado con el cuerpo. Palabras como “desnudo” y “desnudez” se repiten constantemente en sus novelas. Esta sensualidad desbordante le acerca sin duda a esos cuadros de Renoir que, en boca del propio pintor “invitan a pasar la mano por un pecho o una espalda, si se trata de una figura femenina”.

¿Deseo sexual sublimado por la escritura? ¿Necesidad de explicar las condiciones de vida y la historia de los individuos? Son éstas cuestiones que de alguna manera intervienen en el tratamiento que Zola hace de los colores del cuerpo y del rostro.

Resulta evidente la atracción que siente nuestro autor por esas mujeres de piel blanca y de labios rosas que pueblan sus novelas, pero lo que más le seduce es la blancura del cuello. Ese cuello de Nana que despierta el deseo sexual, o el de Cecile que incita a Bonnemort a la estrangulación.

Sin embargo es sobre todo la influencia del medio, lo que traduce el color del cuerpo en las descripciones de Zola.

El cuerpo de Coupeau, en el Assormmoir, toma los colores del alcohol que ha reemplazado la sangre de sus venas:

“Il se plombait avec des tons verts de macchabée pourrissant dans une mare.” (“Ass.”, pág. 346.)

En Germinal, al negro del carbón que ensucia la piel de los mineros, se une la blancura anémica de sus cuerpos.

Marcel Girard, en un interesante artículo sobre Germinal, pone de relieve los matices de ese color blanco, dándoles una significación simbólica:

“C’est le blanc terne, dont Zola nous offre toutes les variétés possibles, le pâle, le blême, le livide, le hâve, le blafard, toutes les nuances douteuses du blanc vers le bleuté, le jaunâtre ou le gris. Loin d’engendrer des images de volupté et de chair bien nourrie, ces tons correspondent à l’idée du vide, du néant: Sur la peau des mineurs, le blanc signifie le manque de sang.” (4).

Los ejemplos son numerosos: Zacharie tiene "la pâleur anémique de toute la famille" (pág. 42). Maheu "une face plate et livide sous les cheveux jaunes" (pág. 44) y sobre todo Cathérine, "dont la blancheur de lait tranchait sur le teint blême du visage" (pág. 41).

Por otra parte, los colores del cuerpo en *Germinal*, muestran también los determinismos sociales base de las oposiciones y antagonismos entre la burguesía y el proletariado.

Así, a la palidez anémica de los Maheu, se oponen las carnes magníficas de los Grégoire: "peau rose" de M. Grégoire, "fraîcheur de lait" de Cécile. A los cabellos sin brillo de los mineros "à cause de ce savon noir dont l'usage séculaire décolore et jaunit les cheveux de la race" (pág. 132), se oponen los colores puros y luminosos de los cabellos de los burgueses: "blancheur éclatante" de los cabellos de Mme. Grégoire, "cheveux de neige" de M. Grégoire, cabellos castaños de Cécile, rubios de Mme. Hennebeau, etc.

En todo este determinismo podemos reconocer la influencia del positivismo de Taine. Se diría que por su apariencia física, los personajes de Zola no pueden ser más que lo que son en la sociedad.

### 3.5.2.—Entorno.

Ya hemos señalado que el Vientre de París puede ser considerado como una inmensa naturaleza muerta; donde la profusión de colores es tal, que podemos recrearnos en los tonos, en los matices, en las armonías o en los contrastes. Además para que el espectáculo del color sea más atrayente a la sensibilidad del lector, Zola asocia otros elementos: el agua, el fuego, la música, etc.:

"Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débacle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil." ("*Ventre*", pág. 63.)

Pero el entorno no solo decora, también rodea, condiciona e incluso prolonga a los personajes.

En *Germinal* toda la miseria de la condición obrera se define en ese color negro que domina toda la novela. Realismo del color del carbón que justifica el empleo masivo del adjetivo "noir", el negro es también el símbolo de la desesperación, de la desgracia y de la muerte.

Pero al drama del minero contribuye también la naturaleza. Y en el punto culminante de la miseria y del hambre, durante la huelga, aparece

el blanco de la nieve que añade al frío y al silencio del paisaje una impresión de desnudez y de muerte:

“Depuis deux jours, la neige tombait; elle avait cessé le matin, une gelée intense glaçait l’immense nappe; et ce pays noir, aux routes d’encre, aux murs et aux arbres poudrés des poussières de la houille, était tout blanc, d’une blancheur unique a l’infini. (...) (Le coron) Ce n’était plus qu’une carrière de dalles blanches, dans la plaine blanche, une vision de village mort, drapé de son linceul.” (“Germ.”, pág. 378.)

Y por último, en el entorno de Germinal aparece el rojo. Rojo de sangre y de fuego que traduce un deseo de venganza y de muerte. De esta forma se explica “la vision Rouge de la révolution” para los burgueses que contemplan la desbandada de los huelguistas.

Sin embargo, la sangre roja es también símbolo de vida; y Zola lo utiliza además como principio de generación y de fertilidad, como promotor de cambio en la Sociedad:

“Du sang nouveau ferait la société nouvelle. Et dans cette attente d’un envahissement des barbares, régénérant les vieilles nations caduques, reparaissait sa foi absolue à une révolution prochaine, la vraie, celle des travailleurs, dont l’incendie embraserait la fin du siècle de cette pourpre de soleil levant, qu’il regardait saigner au ciel.” (“Germ.”, pág. 500.)

Debemos señalar que estos colores que tan claramente aparecen en Germinal, pertenecen a la simbología general del universo mítico de Zola.

Así en L’Assommoir también encontramos el negro del entorno, que agrava la degradación física y moral de Gervaise. Y el rojo aparece al principio y al final de la novela, materializado en la sangre de los mataderos, como signo premonitorio de desgracia y de muerte.

No obstante en L’Assommoir el pesimismo está marcado especialmente por esa suciedad que invade todas las cosas, ensombrece los colores y les da un aspecto siniestro:

“Un jour sale, d’un gris de cendre, s’épaississait derrière les rideaux.” (“Ass.”, pág. 230.)

“... des murs peints de réclames géantes, salis de la même teinte jaunâtre par la suie des machines.” (“Ass.”, pág. 418.)

Esta suciedad contrasta con la “boutique bleue, couleur du ciel” que

simboliza el sueño romántico y efímero de Gervaise en una vida mejor.

En contraste lógico con la suciedad, el color blanco que aparece en *l'Assommoir*, es sinónimo de limpieza; pero también un símbolo de honestidad y de pureza. La habitación de Goujet maravilla a Gervaise y la llena de respeto:

“C’était gentil et blanc comme dans la chambre d’une fille.” (“Ass.”, pág. 130.)

En el *Ventre de París* sin embargo, la blancura que se desprende de la charcutería Quenu-Gradelle no es más que una máscara de la abominable “honestidad” de Lisa.

Sea cual sea el proceder utilizado por Zola para asociar el personaje a su entorno, es evidente que de dicha asociación nace el significado de los colores en su obra, lo que constituye sin duda una clara característica de su expresionismo.

El ejemplo más flagrante lo tenemos en *L'Assommoir*, en esas aguas de la tintorería, que bajo el porche de la gran casa obrera, corren variando el color según los pensamientos de Gervaise: verdes como la esperanza o negras como el duelo.

Diremos para concluir, que Zola definió la obra de arte como “un coin de nature vu à travers un tempérament”. De alguna forma, esta frase viene a resumir lo que hemos intentado demostrar en el contenido de este trabajo: la perfecta conjugación del impresionismo y del expresionismo en la obra literaria del escritor naturalista.

(1) Citado por ABASTADO, C.: “*Germinal*”. Profil d’une oeuvre. Hatier. Paris, 1978, pág. 48.

(2) NEWTON, J.: “Emile Zola impressionniste”. *Les Cahiers Naturalistes*, n.º 33 y 34, 1979. Citado por DEZALAY, A., “*Lectures de Zola*”. Armand Colin. Paris, 1973, pág. 198.

(3) DEZALAY, A.: Op. Cit. pág. 201.

(4) GIRARD, M.: “*L’Univers de Germinal*”. *Revue des Sciences Humaines*. 1953. Citado por BECKER, C.: “*Les critiques de notre temps et Zola*”. Garnier. 1972, pág. 142.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE ZOLA

- "Le Ventre de Paris". Gallimard. Folio. París. 1979.  
"L'Assommoir". Garnier-Flammarion. París. 1969.  
"Germinal". Garnier-Flammarion. París. 1968.  
"Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes". (Anthologie d'écrits sur l'art). Hermann. Coll. Savoir. París. 1974.

### ESTUDIOS CRITICOS SOBRE ZOLA

- ABASTADO, C.: "Germinal". Profil d'une oeuvre. Hatier. París. 1970.  
BECKER, C. (presenté par): "Les critiques de notre temps et Zola". Garnier. París. 1972.  
BERNARD, M.: "Zola". Ecrivains de toujours. Ed. Seuil. París. 1976.  
BORIE, J.: "Zola et les mythes ou de la nausée au salut". Pierres Vives. Ed. Du Seuil. París. 1971.  
COGNY, P.: "Zola et son temps". Larousse. París. 1976.  
DEZALAY, A.: "Lectures de Zola". Armand Colin. París. 1973.

### OTRAS FUENTES BIBLIOGRAFICAS

- CASALS, J.: "El expresionismo". Montesinos. Biblioteca de divulgación temática. Montesinos. Barcelona. 1982.  
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.: "Dictionnaire des symboles". Robert Laffont/Jupiter. Coll. Bouquins. París. 1982.  
OCAMPO, E.: "El impresionismo". Montesinos. Biblioteca de divulgación temática. Barcelona. 1981.  
SERULLAZ, M.: "Enciclopedia del Impresionismo". Ed. Poligrafía, S. A. Barcelona. 1981.

## INTRODUCCION - RESUMEN

*En este trabajo hemos intentado demostrar de qué forma dos corrientes artísticas: el impresionismo y el expresionismo, intervienen en la formación del genio literario de Zola, así como en la expresión de su estilo naturalista.*

*Partiendo del hecho de sus relaciones con los pintores de su tiempo, damos cuenta de las mutuas aportaciones e influencias. Seguidamente analizamos aquellos aspectos que en la obra literaria de Zola, mejor traducen el impresionismo y el expresionismo de su estilo.*

*Hemos basado nuestro estudio en la lectura de tres de las novelas más representativas del escritor, cuyos títulos en las citas están abreviados de la forma siguiente:*

- "Le Ventre de Paris" = Ventre.
- "L'Assommoir" = Ass.
- "Germinal" = Germ.

*Dado que las fuentes bibliográficas utilizadas han sido escritas en lengua francesa, hemos traducido solamente aquellas citas en las que el significado de las palabras no sufre menoscabo con la versión castellana.*