

## EL CLASICISMO GRECO-ROMANO EN «LA CUREE», DE ZOLA

Cuando Zola concibió *La Curée*, no parece que pensara inicialmente en la antigüedad clásica. En 1869, tres años antes de la publicación, dijo al editor que trataría en su novela «de la vida estúpida y de crápula elegante de nuestros jóvenes ricos» y «de las turbias y desenfrenadas especulaciones del Segundo Imperio»<sup>1</sup>. La idea de lo clásico debió de presentársele luego, al introducir el incesto, que le traería inmediatamente a la mente la tragedia de Racine *Fedra* (1677), inspirada en la griega de Eurípides (s. V a. de J.C.) y en la latina del cordobés Séneca (s. I d. de J.C.); se le iría imponiendo esa idea de introducir lo clásico en la novela, movido por la fuerza poética del tema y el prestigio literario y artístico de la antigüedad greco-latina. Obedecería, pues, en un principio a su propósito de reflejar un sector de la sociedad pudiente corrompida de París bajo Napolón III, y sólo más tarde forzó la comparación con el tema de Fedra, introdujo la fábula de Eco y Narciso y añadió otros elementos ambientales y literarios de la antigüedad clásica.

En las notas preparatorias de la novela, escribió Zola pretensiosa e ingenuamente, según Guy Robert<sup>2</sup>, uno de los críticos, sin embargo, que comenzó con rigor la rehabilitación literaria del novelista: «Decididamente, voy a hacer una nueva Fedra»<sup>3</sup>. Parece claro que al escribir «decididamente» muestra Zola una resolución tomada tras los primeros tanteos, después de tener trazadas las grandes líneas de la novela. La convicción de que había logrado su empeño, se

1. Emile ZOLA: *Les Rougon-Macquart...I*. Préface d'Arnaud Lanoux, études, notes et variantes par M. Mitterand, Gallimard, 1960, Bibliothèque de la Pléiade, p.1574. *La Curée* es la segunda novela de las veinte que comprende la serie de *Les Rougon-Macquart*. Citado en adelante: *Les Rougon-Macquart*.

2. Guy ROBERT: «Zola et le classicisme», *Revue des Sciences Humaines*, n.º 49 y 50, 1948, p. 148.

3. *Les Rougon-Macquart*.I, p. 1605. Es un indicio más del deseo de Zola de realizar una renovada *Fedra* en sus aspectos esenciales, el hecho de que adaptara la novela a la escena, esto es, al género tradicional en el que el tema había adquirido toda su gloria y prestigio. Se estrenó en el teatro del «Vaudeville» en 1887, cinco años después de la publicación de la novela, con el título de *Renée*.

manifiesta en *La Curée* donde escribe: «Fedra llevaba sangre de Pasifae, y ella [Renée, la protagonista de la novela] se preguntaba qué sangre podía llevar, ella, la incestuosa de los tiempos modernos»<sup>4</sup>. Una incestuosa cuya falta no la origina una pasión amorosa fatal, como en la *Fedra* tradicional, sino el deseo desenfrenado de hallar algo no gustado aún, fueren cuales fueren las barreras transgredidas<sup>5</sup>.

En un pasaje de la novela, los protagonistas Renée y Maxime ven lejamente reflejado, con rasgos nobles y dolorosos, en una representación teatral de la *Fedra* de Racine, su adulterio prosaico y cenagoso. Zola debió de tomar ese elemento novelístico de Flaubert, el cual presenta, en un pasaje de *Madame Bovary* (1857), a Emma en el teatro donde se canta la ópera de Donizetti *Lucía de Lamermoor* (1835), en la que se produce el drama de un casamiento sin amor, nudo estructural, como es sabido, de la novela de Flaubert. El origen de la representación teatral alusiva al protagonista, incluida en la novela, lo encontramos en el retablo de maese Pedro del *Quijote*, novela cuyo magisterio aceptado fue declarado abiertamente por el autor de *Madame Bovary*.

Flaubert captó la eficacia de este recurso literario para dar más fuerza de realidad a la narración. Le siguió Zola en la novela que nos ocupa. En España, Clarín empleó también la misma técnica en *La Regenta* (1885), cuando Ana Ozores, atraída por Alvaro Mesía asiste, al mismo tiempo que éste, a la representación del *Don Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla.

Maxime y Renée van al teatro con la intención de admirar a una trágica italiana, la Ristori, personaje histórico que había ya actuado en París varias temporadas<sup>6</sup>, la última dos años antes de publicarse *La Curée*, es decir, cuando Zola estaba en plena preparación de esa novela. En ella, la Ristori interpreta en la capital francesa la traducción italiana de la *Fedra* de Racine, hecho nada chocante entonces<sup>7</sup>.

4. Emile ZOLA: *Les Rougon-Macquart*. I, p. 508

5. ...«la chute devenait fatale. Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son coeur meurtri» (*La Curée*, p. 226). Nótese de pasada las concomitancias con Baudelaire y otros poetas simbolistas, que desembocan en el Decadentismo.

6. Adelaida Ristori (1822-1906) gozó de gran fama como actriz, por sus dotes sobresalientes en la comedia y en el drama, y por su atractivo físico. Empezó muy joven la carrera teatral, pero se retiró de la escena entre los 25 y 33 años, al casarse con un aristócrata italiano. Volvió al teatro y obtuvo grandes éxitos en los principales teatros de Europa, América y Australia; en 1857 triunfó en España. En París representó en francés varias obras, entre otras, *Béatrix*, de Légouvé (1807-1903), escrita expresamente para la actriz.

7. En España también actuaban frecuente y prolongadamente compañías francesas, italianas y portuguesas. Se puede comprobar repasando los periódicos madrileños de la segunda mitad del siglo XIX. No era raro que compañías italianas representaran obras francesas traducidas a la lengua de Manzoni, de autores de moda entonces (Dumas hijo, Sardou, etc.). No he visto, en cambio, obras españolas traducidas a la lengua de los actores, como es el caso, muy notable de la Ristori y su compañía encarnando en París la *Fedra* francesa de Racine, en italiano.

Los dos personajes de Zola presencian la tragedia. Maxime, individuo sin principios, no entiende a Hipólito. En cambio, la Ristori conmueve profundamente a Renée hasta el punto de hacerla pensar que su

«caída era fatal. Esta caída se le apareció bruscamente como una necesidad de su tedio, como un goce raro y extremado que sólo podía despertar sus sentidos cansados, su corazón maltrecho»<sup>8</sup>.

Y cuando Fedra se maldice, la heroína de *La Curée*

«sentía pasar por su cuerpo uno por uno los estremecimientos de su deseo y de sus remordimientos»<sup>9</sup>.

Zola se vale del mito griego, a través de Racine, para dar una ascendencia literariamente prestigiosa a la novela. Aunque afirma en sus notas que no debe hacer demasiado indignos a los personajes, porque perdería interés la narración<sup>10</sup>, presenta a Maxime sin dignidad alguna, totalmente opuesto a Hipólito, «modelo de pureza masculina», como le califica exactamente Rodríguez Adrados<sup>11</sup>. Ni siquiera ofrece atractivos físicos varoniles que pudieran estimular los sentidos de Renée. La pasión de ésta, movida por deseos físicos morbosos, es impulsada por el tedio y la venganza contra un marido a quien no ama. Sus motivaciones están muy por debajo de las de Fedra. No obstante, al apartarse de ella Maxime, Renée adquiere cierta densidad dramática, iniciada desde que se consuma el incesto. La conciencia de la falta crea en ella

«la creencia absoluta de haber cometido un pecado monstruoso y su condena eterna»<sup>12</sup>.

Ella es quien, despechada por el apartamiento de su desmedrado hijastro, le acusa (como hace Fedra) de haber pretendido forzarla (recordemos que en Eurípides y Séneca, Fedra acusa a Hipólito de haberla violado; en Racine, es la doncella Oenone la acusadora, con lo que el autor descarga así a la protagonista). Subrayemos, de pasada, el uso que hace este agnóstico, sólo racionalmente, Zola, del «pecado» y de «la condenación eterna», dando así intensidad trágica a la conciencia de Renée.

El mismo Zola, por medio de la heroína, reconoce en su novela la degradación del mito:

«qué mezquino y bochornoso era su drama —piensa Renée— comparado con el del poema antiguo».

8. Emile ZOLA: *Les Rougon-Macquart*, t.5, p. 483

9. Id., id., p. 509

10. *Les Rougon-Macquart*, t.I, p. 1576

11. Prólogo de la traducción del *Hipólito*, de Eurípides.

12. *Les Rougon-Macquart*, t.I, p. 508. Cf. también p. 421 y p. 470, en que es presa de la fiebre y cuidada por su doncella Celeste, encubridora, nombre cuyo parecido con Celestina cuesta trabajo aceptar como casual. Si bien son muy antiguas algunas traducciones al francés que pudo leer Zola de la célebre obra de nuestro fernando de Rojas, que dio nombre a la alcahueta por excelencia (tenemos noticia de una de 1527 y otra, hecha por Lavardin, de 1578), la de 1841, de Germond de Lavigne, bien pudo caer en sus manos.

Aún insiste Renée en su degradación, mayor que en la tragedia clásica, cuando piensa en «ese fin vulgar e innoble», «en ese amor maldito que la había quemado durante meses»<sup>13</sup>.

La fuerza de esta segunda novela de los *Rougon-Macquart*, en la que Zola no ha adquirido aún su maestría en la amplitud épica y en la tensión y crisis trágicas —objeto ambas de varios estudios<sup>14</sup>— reside en la avidez de los especuladores nacidos de las demoliciones urbanísticas de París, y en las descripciones.

El mito de Fedra no es esporádico en la literatura francesa<sup>15</sup>. Recordemos que fue tratado en el Renacimiento, y luego en el Barroco clasicista por Racine, y por Pradon, que quiso temerariamente competir con el gran trágico. A fines del siglo XVIII recoge el tema François-Benoît Hoffman. Luego volverían a él Chateaubriand y Baudelaire. Bastante menos parece haber sido tratado en España, donde el autor más ilustre de una *Fedra* es Unamuno, después del clásico latino cordobés Séneca.

El mito de Eco y Narciso está presente a lo largo de la historia literaria de Francia<sup>16</sup>. Según el relato tradicional, la ninfa Eco por haber enfadado a Júpiter, es convertida en un peñasco y condenada a repetir las últimas palabras de quienes la hablaban. Narciso, del que se enamora Eco, la rechaza por enamorarse de sí mismo, al ver reflejada su imagen en un manantial donde le sumerge su pasión, y es metamorfoseado en la flor que lleva su nombre.

La época naturalista es de esos momentos, a nuestro entender, «aparentemente menos propicios» para la supervivencia del mito clásico. Sin embargo, ha subsistido en ellos, como ha advertido José S. Lasso de la Vega<sup>17</sup>: Zola lo confirma incluyendo en *La Curée*, junto con una versión de Fedra, la fábula de Eco y Narciso, pero la modifica haciendo de ella tres cuadros vivos, representados en una fiesta social en el palacio de Saccard, marido de la incestuosa y

13. *Les Rougon-Macquart*, t.I, p. 509. En la p. 572 piensa la protagonista en «cette fin plate et ignoble» de «cet amour maudit qui l'avait brûlée pendant des mois».

14. J. CHAMBRON, «Réalisme et épique chez Zola de «L'Assommoir» á «Germinal», *La Pensée*, n.º 44, 1952; H. POULAILLE, «Zola hier et aujourd'hui. Le poète épique», *Preuves*, n.º 21, 1952; Ivan LEWUILLON, «Emile Zola ou l'épopée ouvrière», *Socialisme*, VII, n.º 2, 1966; Alfred C. PROULX, *Aspects épiques des «Rougon-Macquart» de Zola*, París, Mouton, 1966; BORLE, «la fatalité du corps dans «Les Rougon-Macquart», *Les temps modernes*, XXIV, n.º 273; WONG CHUN KUEI [«Zola y la tragedia de la inundación»], Sun Tin Dey (Tay-Pei). El aspecto épico fue señalado en un principio por J.Lemaitre. El trágico también fue indicado pronto y de él se hacía eco *La Ilustración Española y Americana* del 30.3.1900 (cf. G. DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a* 98, p. 65).

15. V. Winifred NEWTON: *La thème de Phèdre et Hippolyte dans la littérature française*. Thèse de doctorat, París, 1939.

16. R. DERCHE: *Quatre mythes poétiques: Oedipe, Narcisse, Psyche-Lorelei*, París, 1962. H. PEYRE, en *L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne. Etat des travaux*. New Haven, Yale University, 1941, p. 22, echaba de menos el estudio de la importante influencia de Ovidio en su totalidad.

17. José S. LASSO DE LA VEGA: *Helenismo y literatura contemporánea*. Madrid, Prensa Española, 1967, p. 12

personaje sin escrúpulos (¡a qué distancia humana está Teseo!). En este caso no parece que haya transmisión indirecta del mito: la fuente de inspiración debió ser Ovidio (43 a. de J.C. —17 d. de J.C.), citado en la novela<sup>18</sup>, aunque el autor tuviera en cuenta episódicamente algún otro poeta. Con él, Zola lleva de nuevo a su obra un tema de ascendencia prestigiosa.

La figura de Narciso es representada en *La Curée (La ralea)* por Maxime, a instancias de Renée, que hace el papel de Eco, todo por el placer depravado de ofrecerse a su hijastro en público. Los cuadros escénicos, obra en la novela del señor Hupel de la Noue, hombre entrado en años, prefecto, llevan por título *Los amores del bello Narciso y de la Ninfa Eco*<sup>19</sup>. En el primer cuadro, Zola amplifica la fábula conduciendo Eco a Narciso ante la morada de Venus, una gruta marina, de acuerdo con el origen dado por el poeta griego Hesiodo (s. VIII a. de J.C.) a la diosa; pero el poder de Venus se manifiesta impotente ante Narciso. En la gruta se encuentran Cupido, las tres Gracias, dos de ellas representadas por mujeres cuyas relaciones conocidas hacían recordar Lesbos a los espectadores, y la Voluptuosidad.

El cuadro siguiente, también inventado por Zola, presenta a Narciso llevado por Eco ante Plutón, para ver si el oro le tienta, ya que no ha podido hacerlo la carne. En el tercer cuadro, ninfas de todas las especies rodean a Venus y Plutón, testigos todos del castigo del Olimpo: siguiendo ahora más de cerca a Ovidio, Narciso se contempla en las aguas de un arroyo y se le ve ya medio transformado en flor, para lo que se disfraza a Maxime convenientemente. Eco expira cerca de él.

Las descripciones de los tres cuadros son propias de un maestro, aunque esta novela es aún casi de los comienzos de su carrera.

Zola cursó seriamente cinco años de latín en un instituto de Aix-en-Provence. Hizo otro curso más en París, por lo que pudo leer el original de las *Metamorfosis*; pero en todo caso, existía desde 1838 una traducción al francés de Charles Nisard, además de la edición bilingüe, en latín y francés, editada en Bruselas en 1677.

En el cuadro final, algo debió de influir la pintura de Poussin «Eco y Narciso» del Louvre, obra muy discreta de tamaño... y de calidad; en ella figura el dios Cupido.

Si Zola leyó el *Roman de la rose* —había una edición de 1814 y otra más reciente de 1864— encontraría en él la fábula de Narciso. Sin duda conoció la obra de François Villon —muy admirado en el s. XIX, desde la edición de 1832— donde leería las alusiones a Eco en la *Ballade des dames du temps jadis*, y a Narciso, «el bello honesto», en *Double ballade* y en la *Ballade contre les ennemis de la France*. Pudo conocer también la comedia *Narcisse* de Jean Jacques Rousseau, representada sin éxito en 1752<sup>20</sup>.

18. *Metamorfosis*, libro III, vv. 324-510

19. *Les Rougon-Macquart*, t.I cap. VI, pp. 537-580

20. A. ADAM, etc. *Littérature française*, Larousse, 1967, t.I, p. 368 y G. MAY, *Rousseau par*

Después de *La Curée* de Zola, Mallarmé incluyó la fábula de Eco y Narciso en su libro *Les dieux antiques* (1880), manual de mitología para estudiantes. Una de las primeras obras de André Gide es el *Traité du Narcisse* (1891). Valéry evocó el mito de Narciso en *Narcisse parle* (1891) y en *Charmes* (1922), donde se encuentra «Fragments du Narcisse», y en *La cantate du Narcisse* (1942).

La arquitectura y su ornamentación ayudaron a Zola a aumentar la «atmósfera clásica» en su novela. El conserje del palacio de Saccard «vivía en un elegante pabellón que recordaba vagamente un templete griego». Las fachadas del palacio presentan abundantes frontones<sup>21</sup>. En otro lugar de París, describe unas construcciones dedicadas a orgías por los nobles del tiempo de Luis XV que semejabán también «templos griegos»<sup>22</sup>.

La decoración ofrece abundante representación de Cupido: en fuentes<sup>23</sup>, en la alcoba conyugal<sup>24</sup>, en casas derribadas<sup>25</sup> y en objetos, como un reloj de mesa<sup>26</sup>. Símbolo el de Cupido muy apropiado al caso.

También se encuentra algún recuerdo histórico: así el dedicado a la emperatriz romana, célebre por sus vicios, mujer de Claudio, al comparar una flor, el Hibiscus de China —tan abundantes en nuestra entrañables Islas Canarias— con «los labios doloridos e insaciables de una Mesalina gigante»<sup>27</sup>; una nueva alusión a los vicios de Lesbos<sup>28</sup>, y la comparación de Maxime con un efebo por su «elegante delgadez»<sup>29</sup>.

Volvamos a las divinidades clásicas. Nada más comenzar *La Curée*, el autor compara el Bois de Boulogne de noche, por donde se pasean en coche los protagonistas del futuro incesto, con «un bosque sagrado, uno de esos claros de vegetación ideales, en los cuales los dioses antiguos ocultaban sus enormes amores, sus adulterios y sus incestos divinos»<sup>30</sup>. En la última parte hay otra alusión a la mitología griega: Renée «acaba creyendo que vivía en un mundo situado por encima de la moral común, en el que los sentidos se agudizaban y se desplegaban, donde estaba permitido desnudarse para alegrar el Olimpo entero»<sup>31</sup>. Se evoca a las ninfas del mar, al describir una plantas del inverna-

*lui-même*, Seuil 1961, p. 231. El mito de Narciso se encuentra con relativa frecuencia en Francia: *Li Romans d'Alixandre*, Christine de Pisan, Coquillart, Ronsard, Scève, Bensarede, Scudéry, Tristan l'Hermitte, La Fontaine, Fontenelle, R. de Régnier y otros. En España, podemos citar a Fernán Pérez de Guzmán, Tamayo de Salazar, Lope de Vega, Calderón, Juana Inés de la Cruz, etc.

21. *Les Rougon-Macquart*, t.I pp. 331, 493.

22. Id., id., p. 585.

23. Id., id., pp. 332, 493.

24. Id., id., pp. 479, 576.

25. Id., id., p. 586.

26. Id., id., p. 478.

27. Id., id., pp. 489, 356.

28. Id., id., p. 544.

29. Id., id., p. 485.

30. Id., id., p. 326.

31. Id., id., p. 511.

dero (las tornelas), que «dejaban pender su maleza, parecida a melenas de Nereidas desmayadas» o a las ninfas del bosque al describir a Renée, muy escotada, «semejante a las ninfas cuyo busto surge de las encinas sagradas»<sup>32</sup>. El cincelado de un centro de mesa representa, mezclando una vez más la mitología griega y latina, «un grupo de faunos raptando a unas ninfas». Unos candelabros tienen la forma «de un sátiro corriendo con una mujer en los brazos, desvanecida»<sup>33</sup>. Refiriéndose irónicamente a un creador de la modo femenina, las comparaciones del escritor hacen referencia de nuevo al mundo griego: «Se ensimismaba otra vez, parecía descender a lo más recóndito de su genio y, con un ademán triunfante de pitonisa en el trípode, setenciaba: —Pondremos en el pelo, sobre esta risueña cabeza, la mariposa soñadora de Psiquis de alas tornasoladas de azul».

Dando testimonio de la época, alude a las representaciones de *La bella Elena*, opereta de Offenbach, parodia irrespetuosa de Homero perpetrada por los libretistas de la ópera *Carmen*, Meilhac y Halévy, de gran éxito en la sociedad decadente del Segundo Imperio.

Hay en *La Curée* algunas citas relativas a la esfinge: «Renée tenía la postura y la sonrisa del monstruo [la esfinge] con cabeza de mujer y caídas sus ropas íntimas, parecía la hermana blanca de ese dios negro»<sup>34</sup>. Zola se vale del mito de la esfinge para dar una nota inquietante a la personalidad de la protagonista, aunque todo su enigma reside en su insaciable deseo de placer. Un par de veces más cita a la esfinge, con una interpretación personal, simbolizando la lubricidad<sup>35</sup>.

En varias ocasiones, Renée es comparada a Diana, para subrayar su belleza física, recordando el autor sin duda la espléndida iconografía inspirada por la diosa latina<sup>36</sup>.

Cupido, además de abundante motivo ornamental, le sirve para comparar la piel afeminada de Maxime<sup>37</sup>, lo que hace más morbosa la falta de Renée.

Aún podría citarse «la abundancia de estatuas» de «grandes mujeres desnudas»<sup>38</sup>, que contribuyen al ambiente pagano de la novela. Algunas de ellas recuerdan las situadas en los flancos de la Opera de París<sup>39</sup>.

Como en una contaminación del ambiente escultórico que rodea a unos seres apenas sensibles, salvo Renée paradójicamente, el novelista llega a petrificar más de una vez el cuerpo de ésta, describiéndolo con «blancura inmóvil de estatua»<sup>40</sup>, hecha exclusivamente para los sentidos.

32. Id., id., p. 336.

33. Id., id., p. 339.

34. Id., id., p. 485.

35. Id., id., pp. 358, 488.

36. Id., id., pp. 351, 484.

37. Id., id.

38. Id., id., pp. 331, 492, 493.

39. Id., id., p. 333.

40. Id., id., pp. 475, 535.

Se podrá ser riguroso con Zola por los resultados literarios obtenidos en *La Curée* con lo tomado de la antigüedad grecolatina, pero habrá que salvar siempre una parte de la personalidad de la protagonista y la brillantez de las descripciones. Lo indiscutible y significativo es que Zola fue atraído por la belleza del mundo clásico antiguo, a pesar de ser refractario en su obra crítica y teórica al clasicismo.

El conocimiento del mundo clásico siempre ha sido en Occidente signo de cultura, como lo ha sido de incultura la ignorancia de sus mitos. En todas las épocas. También en la nuestra. Porque son raíces importantes de nuestra civilización humanística. Zola, pues, no fue hombre tan inculto como lo juzgaron sus contemporáneos Brunetière, en Francia, y Menéndez Pelayo y Valera, en España<sup>41</sup>.

LUIS LÓPEZ JIMÉNEZ

41. Luis LÓPEZ JIMÉNEZ, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*. Madrid, Alhambra, p. 277