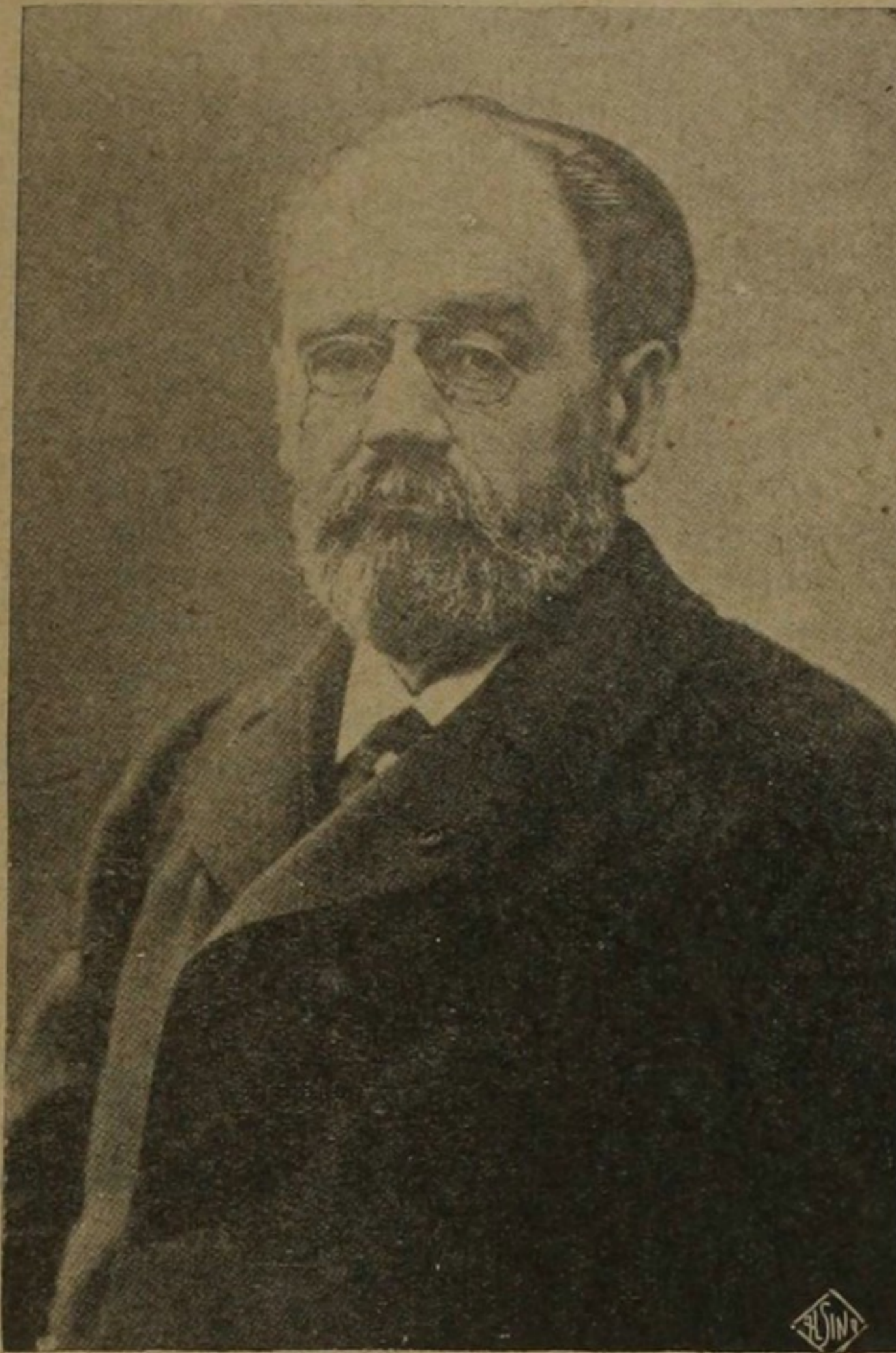


La imagen de Zola

= De La Prensa. Buenos Aires. =



Emilio Zola

Un libro sobre Emilio Zola

= De La Prensa. Buenos Aires. =

La devoción filial ha guiado amorosamente a la señora Denise Le Blond-Zola, a través de la documentación copiosa y dispersa relacionada con la vida y la obra de su ilustre padre. Un libro es su fruto denso (Emilio Zola contó par sa fille. Fasquelle, Paris, 1931); un estudio claro y completo, de estilo sobrio y transparente, sin efusiones ditirámicas ni recriminaciones tardías a los detractores del hombre y del escritor.

El lector prevenido abrirá, tal vez, el volumen, con una curiosidad maliciosa. Mme. Le Blond-Zola y su hermano Jacques no son hijos de la esposa del novelista, la compañera fiel y abnegada que compartió las épocas de miseria y de oscura lucha, así como los años de bienestar y de renombre, y que sobrevivió largamente a la víctima del accidente en que ella misma estuvo a punto de perder la vida. En 1888, Emilio Zola tenía 48 años, era célebre y rico, trabajaba sin descanso en su despacho de Medan y comenzaba a preocuparse de su obesidad creciente. El amor juvenil de Juana Rozerot dió entonces, por una temporada, a su vida regular de trabajador metódico, la voluptuosidad del ocio y del ensueño. La severa disciplina del escritor pasó al servicio de un régimen para adelgazar. Feliz, rejuvenecido en los umbrales de su medio siglo, el poeta de Nipón conoció la ebriedad de la primavera que, a su hora, apenas le había sonreído. Dos hijos, Denise y Jacques, nacieron de aquel arrobamiento.

Nada que pueda satisfacer, a ese respecto, la suspicacia se hallará en este volumen. La autora no elude los episodios escabrosos, pero los relata con una objetividad tan serena y un acento tan natural en su comprensiva delicadeza, que los desnuda de todo misterio y drama-

(Pasa a la página 207.)

Un escritor se ha formado leyendo a los autores naturalistas; en 1887 era un adolescente; leía con avidez cuantos libros caían en sus manos; la literatura francesa le atraía; le gustaba sobremanera la viva palpación de vida que en esas obras hallaba. Las impresiones que se reciben en la primera edad son las que perduran y dan el tono a toda la vida: los libros franceses que leía este mozo, al asomarse por primera vez al arte, son los que han dejado una huella profunda en su sensibilidad. Le gustaban también los clásicos españoles; tenía que leerlos con objeto, entre otras cosas, de procurarse un herramental con que trabajar. Si un carpintero no conoce el manejo de la sierra, de la gubia, del formón, del escoplo, de los demás instrumentos del trabajo en la madera; si no los conoce y además no los tiene, ¿cómo querremos que pueda ser carpintero? Si un escritor no posee vocabulario bastante y no sabe cómo ha de ensamblarlo y matizarlo ¿de qué modo pretenderemos que escriba obras? El conocimiento de los clásicos es necesario, imprescindible; con su lectura aprendemos a dominar el idioma. Pero los clásicos tienen un peligro; y es que pueden hacer que, para siempre, irremisiblemente, perdamos la libertad que nos es necesaria para la creación de un estilo. ¿Cuántos absurdos corren acerca del estilo! Siempre que leemos algo acerca de lo que es el estilo, no podemos menos de sonreír; sonreír como sonreiría un carpintero al escuchar conceptos falsos referentes a la construcción de una puerta o de una silla. Generalmente, un estilo hermoso es un estilo en que se usa una copia de vocablos y en que el giro es elegante; cuantos más vocablos se pongan en circulación, y cuanto más primoroso sea el giro de las frases, tanto más bello será el estilo. Respetamos este concepto de la prosa; pero no participamos de él. Para nosotros, el estilo estriba sencillamente, exactamente, precisamente, en las transiciones; por elegante y rico de léxico que un estilo sea, si las transiciones son las conocidas, ese estilo no tendrá originalidad. Y las transiciones son, naturalmente también, el movimiento que un estilo debe tener. Estilo sin movimiento, estilo muerto; estilo con movimiento, aunque sea pobre de vocablos e incorrecto en su sintaxis, estilo vivo. De la transición depende todo: la vida y la muerte. Pero ¿qué difícil es dar un salto que nadie ha dado, cuando vamos a pasar de un concepto a otro, de un matiz a otro, de una variante a otra! Nos causa pánico sólo el pensarlo; sentimos terror al imaginar que podemos dejar un claro que antes no se dejaba

entre un concepto y otro, entre una variante y otra, entre un matiz y otro. Y cerrando los ojos ante el abismo que veíamos, alejándonos precipitadamente de la solución de continuidad que se presentaba ante nosotros, seguimos sumisos la tradición; renunciamos al salto mortal; procuramos marchar por la vía conocida; ponemos nuestro afán en que la copia de las palabras sea mucha y en que el giro de los pensamientos sea elegantísimo. Y de esta manera nos desquitamos del pánico que durante un momento habíamos sentido. Y así se va perpetuando en la literatura el eterno, tenacísimo prejuicio respecto del estilo.

Los clásicos son necesarios; pero para que con la materia que nos den hagamos nosotros lo que nos plazca; pero para que la abundancia de palabras que en ellos recojamos, la reduzcamos nosotros a un vocabulario esencial y prístino; pero para que ante las transiciones que ellos nos muestren, arrojarnos nosotros a otras que ellos no habían imaginado y ante las cuales retrocederían. El joven que hemos imaginado leía los clásicos y entraba luego lleno de satisfacción, de vivo placer, en la lectura de los libros franceses, libros de cubierta amarilla, libros que desprendían un fuerte olor a tinta de imprenta. ¿Qué emoción sentía con estos volúmenes editados por Charpentier, el editor de París, el editor de Emilio Zola! Y ya hemos nombrado al maestro; los volúmenes de Zola, y los de Flaubert, y los de Daudet, y los de Julio y Edmundo de Goncourt, todos editados por Charpentier, han sido el pasto espiritual de este adolescente. No se ha hecho todavía de un modo imparcial la historia literaria de este período del naturalismo; cuando se haga, se verá que son tan espléndidos estos años como los más brillantes del período romántico o de la gran época del siglo xvii. Gustavo Flaubert es anterior al naturalismo; al comenzar Zola, ya el maestro ha dado a las prensas lo mejor de su obra. Pero Flaubert es inseparable del movimiento naturalista. No podemos pensar en esta época, sin que surja ante nosotros la figura de la Bovary, o la de Federico Moreau, el de *La educación sentimental*, que es, a nuestro juicio, la mejor obra del maestro. Y después de reposar el pensamiento en estas imágenes diletas, imborrables, pasamos a deleznarnos con las otras que Emilio Zola ha puesto en nuestra sensibilidad para siempre. ¿Cómo olvidarnos de los paisajes de llanura de los inmensos trigales que figuran en *La tierra*? Si hemos pasado años de infancia y de adolescencia en-