LO QUE CLARÍN DICE Y LO QUE ACALLA EN SU TRADUCCIÓN DE ZOLA

Javier del PRADO
Universidad Complutense

A todos los que han consagrado su vida y su escritura a la defensa de un socialismo total y que, si levantaran los ojos de sus tumbas de papel, verían con desolación cómo Occidente se aleja a pasos desmesurados y vergonzantes de la utopía.

0. "Traduttore, traditore"; sí, pero sólo a veces

Se ha dicho en múltiples ocasiones, tan múltiples como erróneas, que el traductor es un traidor respecto del texto que traduce y de su autor. Este juego de palabras que, como traductor, incluso desde mi propia experiencia, no puedo admitir, pretende imponer un fatalismo negativo al hecho de la traducción: toda traducción es *necesariamente* una traición. Fatalismo que, como todo determinismo, evita plantearse los problemas de la traducción y, cuando los hay, los de la posible traición.

Traduzco y puedo *equivocarme*; es decir, puedo emplear de manera errónea *mi voz*. Pero sé que yo no traiciono.

La traición es un concepto ético. Implica la voluntad manifiesta, mediante trampas y argucias, de hacer caer en el error al amigo. La traición es un engaño por abuso de acción o por omisión voluntaria. El error, sin embargo, es un simple problema epistemológico. Implica un conocimiento impropio. Conocimiento que, por otro lado, por impropio y por perezoso, también puede ser culpable. Pero a veces el error es, simplemente, un problema técnico, lingüístico, cuando se asienta en una equivocación: incapacidad para una realización lingüística acertada.

Pero, ¿es siempre así? ¿No existen ocasiones en las que el traductor es, en el sentido estricto de la palabra, un traidor cuyo gesto lingüístico trasciende tanto el problema epistemológico de su conocimiento como el problema técnico de su realización? Traidor o, simplemente, trabajador que se equivoca: el planteamiento es muy diferente en uno y en otro caso.

Existe, en la segunda actitud, la posibilidad de hacerse una doble pregunta, para poder constestar al cómo y al porqué del error intelectual o técnico que se encuentra en la traducción. A veces se trata, simplemente, de que no sabe francés o español, hablando desde el interior de nuestro coloquio. Se trata, otras veces, de que el traductor no domina el entorno cultural y social de la lengua que traduce. Carmina Martín Gaite, en su traducción de *Madame Bovary*, traduce la expresión francesa "ils allèrent visiter les Italiens" por "fueron a visitar a los italianos", como si los italianos fueran unos señores a los que los protagonistas hacen una visita de cortesía, cuando *Les Italiens* es el teatro tan conocido en toda la historia de la escena francesa. La *Nouvelle Revue Critique*, después de la muerte de Franco, en un extenso artículo sobre la situación de la España del momento, reproduce de la revista *Triunfo* un chiste gráfico que representa a una mujer con los pechos descubiertos y, llevada por la ignorancia profunda, a pesar de las apariencias, traduce el magnífico pie de página: "Después de Franco, el *destete*" por "Après Franco, le *sévrage*", como si el pueblo español fuera, en su inmadurez política y social, un niño de pecho al que le han quitado la madre, o mejor, el padre en este caso, e iniciara un proceso doloroso de orfandad, y no un periodo de desenfreno sexual cristalizado, al menos en el mundo de las variedades teatrales y de las revistas ilustradas por lo que en aquellos días se llamó el *destape*.

El traductor, en otras ocasiones, no tiene instrumentos críticos para penetrar en el paisaje interior de su autor. Instrumentos críticos o simplemente psicológicos, y a pesar de traducir bien lo que podríamos llamar el nivel conceptual del texto, abandona al azar de la improvisación el nivel simbólico en el que se desvela la estructura psicosensorial: Jáuregui, un barroco vasco-sevillano, seco y adusto, traduce el *Aminta* de Tasso del y se olvida, a pesar de la bondad aparente de la traducción, de toda la sensibilidad *fanciullesca* y *boscarescia* del texto italiano.

Existe, por el contrario, en la intencionalidad ética de la traición, un interrogante más profundo y más complejo: ¿qué compromiso se esconde tras la traición? ¿Acaso se busca un beneficio personal? Lo dudo. ¿Acaso se busca una defensa colectiva? Tal vez. Y, si no es así, ¿por qué entonces se traduce, y no se calla uno?

Todo cuanto acabo de decir arrastra tras sí una serie de problemas teóricos que no puedo desarrollar aquí, pero que tengo que mencionar necesariamente.

En otro contexto he dividido por razones de método el texto literario en tres niveles, llevando a cabo un hipotético corte transversal que nos permitiría hablar de una *infraestructura* o nivel anagógico -1, una *estructura* o nivel textual 1, y una *superestructura* o nivel anagógico +1. Del mismo modo que estos niveles nos permitían una formulación dinámica de la organización ascendente del sentido del texto, creo que también son aptos para clasificar los problemas de la traducción en tres categorías que podemos bautizar de la manera siguiente:

—problemas relativos a la dinámica del texto (narratividad, discursividad) y a la organización estrictamente lingüística que le sirve de vehículo;

—problemas relativos a la captación de la infraestructura psicosensorial (el imaginario, el paisaje interior, la geografía mágica) del autor;

—problemas relativos a la superestructura ideológica, es decir, a la función metalingüística que todo texto conlleva y a la relación que ésta establece entre el texto y la Historia.

Creo que cualquier teoría de la traducción, y cualquier práctica, debe contemplar estos tres niveles, so pena de ser, aunque involuntariamente, una equivocación.

¿Y qué pinta Clarín en todo esto?, podrán preguntarse algunos.

Personalmente, ya me he acercado a los problemas que genera el nivel anagógico -1, estudiando la traducción de Juan de Jáuregui. También me he acercado, aunque sólo en parte, a los problemas que plantea el nivel de la superestructura en la adaptación o recreación que Corneille hace en *Le Menteur* de *La verdad sospechosa* de Alarcón.

Clarín, en su acercamiento a la obra de Zola, era un caso ejemplar para estudiar los problemas planteados por este nivel, sobre todo cuando sospechamos que el novelista conoce bastante bien el francés, domina excepcionalmente el español y ha penetrado como pocos el ámbito ideológico en el que nace la obra de Zola —eso, al menos, creemos—. Por otro lado, circunstancias editoriales me llevaron en 1982 a publicar un precioso volumen en el que aparecían juntas la última novela de Zola, *Travail*, traducida y prologada por Clarín, y la "primera" gran obra de Huysmans *À Rebours* con prólogo de Blasco Ibáñez: un quiasmo magistral desde el punto de vista ideológico entre autores traducidos y prologuistas, que merecía la pena ser estudiado.

No voy a entrar ahora en los problemas técnicos de la traducción que Clarín lleva a cabo, que puedo calificar en líneas generales de magnífica, pero sí me voy a detener en el prólogo, que podemos considerar como una justificación pervertida de su traducción. De ahí que haya cambiado el título de mi ponencia, y donde decía "lo que Clarín dice y lo que calla en su traducción de Zola", ahora diga "lo que acalla", porque el prólogo es como una sordina que intenta amortiguar la intensidad y el alcance de la voz del autor naturalista francés.

1. Cómo se sitúa Clarín frente a su traducción

Se sitúa como un maestro jesuítico del distingo; con una cuquería monjil del halago que precede al sablazo, maestro consumado de la presentación argumental.

Comienza por un reconocimiento admirativo de la figura de Zola: "Zola es el primer novelista de su país, a mi ver, entre los vivos; y acaso también del mundo entero. Tolstoi, espíritu más profundo, no es tan fuerte ni tan variado y tan abundante como Zola, con serlo mucho".[1]

Después de este reconocimiento, que sitúa a Zola frente a Tolstoi, oposición muy acertada y significativa de cara al problema que vamos a tratar, viene el distanciamiento respecto del autor francés: "Mi alma está más cerca de Tolstoi que de Zola, sin embargo; tal vez principalmente por la fórmulas dogmáticas en que Zola expresa sus aventuradas negociaciones". Luego veremos en qué consisten dichas negociaciones aventuradas y dichas fórmulas dogmáticas, porque en ellas se encierra el *quid* de la cuestión.

Y, después del distanciamiento, la concesión magnánima que Clarín le hace a Zola: "Para una traducción española de *Resurrección* de Tolstoi, escribí no hace mucho un prólogo con entusiasmo que no necesitaba *distingos ni reservas* (...) A Zola, en un libro como *Trabajo*, sólo puedo traducirlo yo por espíritu de tolerancia". ¿Por qué un libro como *Trabajo*, posiblemente el libro más idealista, suave, y menos "procaz" de Zola? Y vemos que, tras estos distingos y reservas, frente al dogmatismo de Zola, se dibuja la tolerancia de Clarín. ¿De qué tolerancia se trata? Porque la tolerancia puede ser compresión de las ideas y de los comportamientos del otro, pero la tolerancia también puede ser paternalismo de aquél que se cree en la Verdad.

---

(1) Las citas pertenecen todas a la edición realizada por mí para Cupsa Editorial en 1982, en el volumen III de *Las mejores novelas de la literatura universal.*

No voy a entrar ahora en las teorías de la traducción que Clarín formula en este prólogo y en otros trabajos. Mi querido amigo Luis López Jiménez ya ha publicado acerca de ello; tampoco voy a entrar en las consideraciones más o menos sinceras, más o menos narcisistas, que Clarín hace respecto de la elección por parte del editor de su persona para llevar a cabo la traducción. Todos estamos de acuerdo en que es algo más que "la humilde medianía superior, sin duda, a las nulidades anónimas que están convirtiendo en un escándalo esta parte del comercio literario". Pero sí nos conviene poner de manifiesto cómo se sitúa Clarín frente a los problemas que suscita, no a su técnica, pero sí a su conciencia, la traducción del texto de Zola.

1.1. La fidelidad a Zola

Clarín traduce, según dice, la totalidad del texto de *Travail: "Trabajo* en español es todo el libro de Zola, tal como ha pasado por mis manos en los pliegos franceses, que guardo como prueba". Esta totalidad traducida viene enmarcada en un cúmulo de dificultades que el texto del autor francés presenta: "no será un arco de iglesia, peros tampoco es grano de anís una traducción mediana, al menos, de una novela de Zola, como *Trabajo*". Y Clarín se equivoca, sin lugar a dudas, porque *Travail* no es un arco de iglesia, es toda una catedral.

Esta dificultad viene dada por el "genio que anima el estilo de Zola"; ese demonio que se encarna en la analogía; pero éste no es el principal problema de Clarín. El principal problema que tiene el autor español es darse cuenta de que, al traducir a Zola, no puede escribir un libro *castizo*; porque al intentar dar "al lector español que no lee francés *lo más de Zola que pudiera*", Clarín se ve obligado a escribir en un lenguaje que no sólo no es español, sino que tampoco es propio del autor de *La Regenta*: "he hablado de un *modo metafórico* a veces, que no es de corte muy castellano, ni yo empleo cuando escribo por mi cuenta". Problema que nos remite de lleno al mundo de la infraestructura psicosensorial, al que luego volveremos.

Pero el libro que Clarín va a escribir tampoco va a ser un libro *purista*, problema éste que preocupa menos al traductor, pues ve en él un resultado de la pobreza opresora de la Academia. La noble institución no se ha situado en la modernidad lingüística, que para Clarín parece situarse de manera especial en el nivel de los tecnicismos de la ciencia y de la industria: "Con la Academia no se puede escribir una carta, !cómo traducir a Zola!". Y el trabajador honrado hace uso de glosarios, prospectos y libros de texto de la minería y de la industria,

aunque a veces sea consciente de que introduce algún asturianismo.

Pero observamos que, frente a la voluntad de conservar la modernidad de la escritura de Zola en lo que se refiere al neologismo técnico e ideológico, existe ya una desconfianza respecto de un estilo que abandona no sólo lo castizo español, sino también las normas de objetividad que imponía el realismo. Clarín fuerza su gusto y su técnica de escritor, pero no siempre.

1.2. La posible traición

Donde Clarín se aleja del texto de Zola, y es consciente de ello, razón por la cual no podemos hablar de error o de equivocación, y tendremos que buscar razones más profundas, es cuando se enfrenta con lo que él mismo llama *las repeticiones de Zola*: "Zola no sólo fía a las repeticiones casi cabalísticas y como hieráticas ciertos misteriosos efectos, sino que parece, en cambio, desconfiar de la memoria del lector (...) y casi siempre, cuando recuerda un episodio de atrás, lo reproduce; y cada personaje lo acompaña, en cuanto vuelve a él, de su oficio ya conocido". Si observamos bien, lo que Clarín no entiende en Zola es, por un lado, la redundancia poética, y por otro, el calificativo épico; ello es lógico, pues estas repeticiones, inútiles en apariencia para la evolución de la dinámica narrativa, difícilmente pueden ser admitidas desde una perspectiva puramente realista.

En analogía con estas repeticiones que afectan a la "forma" del texto de Zola, Clarín tampoco admite la reiteración de las ideas (intertextos) de Fourier: "yo en este principio, sin faltar a la ley principal, la fidelidad, sin dejar de repetir una idea repetida, he procurado reducir en esta parte del libro (la tercera), principalmente las perífrasis y las paráfrasis a las palabras substanciales, sin omitir nada de lo que puede ser pensamiento, emoción, olor, fuerza, dibujo". Dejando de lado la eliminación de la magia emblemática de la cita, Clarín pretende reducir el texto a la idea y al sentimiento expresado; y reduce el texto al puro enunciado (pero éste no existe), eliminando el proceso enunciativo de la frase de Zola, lo que equivale a destruir la escritura *como estilo*.

Clarín acalla así un énfasis estilístico y un énfasis ideológico que, a pesar de todo, persiste en la traducción, énfasis que arranca al texto de Zola del realismo y del naturalismo no zoliano, para llevarlo hacia ese ámbito de escritura en el cual, durante toda una época, es único.

¿Cuáles son, entonces, las razones de su traducción, si se ve obligado a corregirla continuamente con estos reparos y dis-

tingos del prólogo? Tenemos una razón banal, inadmisible (pero más vale así): "Si *Trabajo* no lo hubiera traducido yo, lo hubiera traducido otro". Existe luego una razón que podemos tildar de nacionalista: ha traducido el texto de Zola al sucumbir a la tentación de servir modestamente a la lengua castellana; y en este servicio, su voluntad se aúna a la del editor, que, al proponerle la traducción, ha dado "un noble ejemplo de amor a nuestra lengua y a la fidelidad del texto literario". A pesar de todo, la traducción ha sido un sacrificio para el editor, pues ha tenido que pagarle mejor que a otros, y también un sacrificio para el autor, porque, aunque bien pagado, ha tenido que abandonar otros trabajos.

"No traduzco a Zola por espíritu de propaganda, pues no participo de muchas de sus ideas, aunque siempre le venero y admiro". El *traditore* no está en la traducción, sino en el prólogo.

2. Repercusión de estos presupuestos en el texto

2.1. Tenemos, en primer lugar, una fidelidad literal a la estructura anecdótica y discursiva del texto. Clarín traduce toda la anécdota, toda la historia y las historias de Lucas, de Jordán, de Josina, etc.; tanto la historia amorosa y sentimental como la aventura industrial, sin abandonar el devenir político y social de la vida de los pueblos que nos cuenta. En utopía, la historia ascendente de La Crécherie y la evolución catastrófica que destruye El Abismo crean una historia social con ecos análogos a los de Germinal.

Clarín traduce también todo el "lenguaje", ya sea el técnico, ya sea el político (a veces, en bastardilla), e incluso el metafórico: es ejemplar el esfuerzo que hace para conservar las estructuraciones metafóricas en torno a los catalizadores acuático y floral, tan esenciales en el imaginario zoliano.

Ideológicamente, como el traductor dice, no falta una idea; ¿no falta una idea? Tal vez. En cualquier caso, las ideas no se repiten, no se magnifican y no se interiorizan lo suficiente; y veremos que, al no traducir alguno de los elementos básicos de la estructura simbólica del texto, alguna idea, y de las más importantes, se pierde.

El lector del 'texto de Zola' tendrá frente a esas ideas, como punto de referencia el prólogo que las ha pervertido, que en todo momento intenta, al menos, acallarlas; porque, claro, uno no lee el prólogo de cualquier traductor; pero un prólogo de Clarín en 1902, sí. Existe fidelidad literaria: ¿podemos decir lo mismo si hablamos de una fidelidad espiritual o profunda?

2.2. Todos conocemos el axioma: "Di lo que no es verdad, que aunque luego se pruebe que es mentira, algo quedará".

El primer aspecto grave de esta perversión se refiere al ateísmo de Zola y a su *banalización espiritualista*. Para Clarín, Zola sólo es ateo *de nombre*; es un católico *al revés*; lo que equivale a decir: lo que existe de bueno en él procede de ese catolicismo ignorado que lo domina, y no de una lectura laica auténtica del hombre y de la Historia. Frente a este catolicismo ignorado, Clarín afirma el suyo: "yo creo en Dios, en el espíritu, en el misterio...", y confunde la espiritualidad, aunque laica (que ésta también existe), con el catolicismo. Además de esta confusión, Clarín parece ignorar la infraestructura psicosensorial de Zola, forjada en primer lugar en el romanticismo social, que subvierte, al integrarlo a la historia material del hombre, el redentorismo espiritualista del evangelio, ligado a una fe en la otra vida; y en segundo lugar a una organización simbólica del mundo que Zola hereda de una infancia *a la italiana* (el tema del pesebre, María, etc.).

El segundo aspecto, complementario del primero, atañe a lo que Clarín denomina el *dogmatismo zoliano*. ¿De qué dogmatismo se trata? Sin lugar a dudas, y hasta este momento tiene razón, del materialismo original o, por llamarlo con palabra de Zola, del naturalismo. Existe en el autor francés una fe en la evolución material del hombre, en el origen sensuista del alma; existe también una deseperanza en el fin de la vida. Pero este dogmatismo no se formula con ningún presupuesto politico o ideológico: todos sabemos que el motor de la revolución social en Zola es el amor, y que éste actúa en función de procesos individuales que transcienden la organización materialista de las masas. No hay marxismo; y el fourierismo de Zola es un fourierismo patriarcalista de origen netamente primitivo o primario. Jordán y Lucas defenderán siempre la evolución frente a la revolución, basada en la dinámica del binomio industria-ciencia y en la trinidad educación-sanidad-urbanismo; todo ello desde el interior de los propios personajes.

Releamos la discusión política que enfrenta a Lucas y Bonnaire mientras se dirigen por primera vez a casa de Lange, el alfarero: "Lucas pensaba otra vez que la reconciliación no era posible más que en la ciudad fundada al fin, cuando todas las sectas se aplacaran ante el sueño común realizado". Recordemos también la discusión sobre la enseñanza que tienen el cura Marle y el maestro Hermeline, éstos sí, dogmáticos, desde presupuestos religiosos el primero y cientifistas el segundo. En esta discusión tercian Soeurette, llamando a la conciliación desde la ternura, el doctor Novarre desde la ciencia auténtica y

Lucas desde el naturalismo que supone que el hombre, en condiciones normales, es *bueno por naturaleza*.

El tercer aspecto se refiere al *anarquismo zoliano*. ¿Anarquismo? Desde la libertad, nada hay más organizado en *Travail* que la enseñanza, que el trabajo y que la ciudad, que, como capta perfectamente Clarín, remeda la estructura reticular, en su circularidad, de la Ciudad del Sol de Campanella. Organización en torno al patriarca, pero ¿acaso no responde este último aspecto a una cierta jerarquización social si bien primitiva ajena a cualquier anarquismo? Ahora bien, y aquí subyace la pertinencia de la observación de Clarín desde el punto de vista perverso que nos ocupa: esta observación se lleva a cabo no sobre leyes externas al hombre, sino sobre el principio del respecto a la fuerza natural básica del hombre, al impulso básico natural: *la pasión*, que desde una perspectiva naturalista no puede ser sino sana.

No menos importantes son las advertencias que se hacen respecto del *hedonismo zoliano*: "Todo su *Trabajo*, con el amor necesario, la abnegación por la felicidad suprema, postula a Dios, como dicen los filósofos. Sólo que es contradictorio poner la mayor dicha en la dicha de los demás y después darnos como contenido de la felicidad los placeres más ordinarios, aunque Zola no diga nunca sino *bonheur* donde en rigor debería decir *plaisir*". Observemos la mala intención que no pervierte directamente una traducción, pero que invita a leer equivocadamente los términos que en ella se emplean. No. Donde Zola dice *bonheur* hay que leer *bonheur*. Pero el 'bonheur' zoliano, y permítanme que no lo traduzca por 'felicidad', pues desvirtuaría su contenido semántico y su resonancia filosófica, nada tiene que ver con un alto espiritualismo de carácter religioso. Clarín demuestra una clara y sonora ignorancia (a no ser que demuestre otra cosa) de las fuentes dieciochescas del pensamiento de Zola. "L'idée du bonheur au XVIIIe siècle", para emplear el magnífico título de Mauzi, nada tiene que ver con la felicidad de los bienaventurados, como tampoco con el placer de la *débauche* y del materialismo bajo que puede reinar en algunos sectores del Siglo de las Luces. El *bonheur* dieciochesco (y Zola siempre está aludiendo a los orígenes dieciochescos de su naturalismo; léase *La Faute de l'abbé Mouret*) es un equilibrio natural del alma entre la realidad y el deseo, entre el deber y la razón... Pero luego volveré sobre este aspecto.

2.3. Como conclusión a este apartado, podemos decir que el prólogo de Clarín es una puesta en guardia contra lo que, bien traducido, se va a leer; y esta puesta en guardia intenta prote-

ger cuatro de los principios básicos de la sociedad establecidad, en Francia y en España, pero sobre todo en España.

—*El espiritualismo católico* frente al *naturalismo material:* "olvidemos las ideas metafísicas del autor".

—*El clericalismo* frente a la *espiritualidad laica*: "olvidemos sus preocupaciones antirreligiosas. Confunde la religión con determinadas formas históricas".

—*La propiedad privada* frente a una *conciencia social de los bienes de la humanidad*: "olvidemos su fourierismo redivivo".

—*El orden moral* frente a la *libertad moral del individuo*: "olvidemos su anarquismo bonachón".

Pero, si olvidamos tantas cosas, ¿qué nos queda, entonces, de *Travail*? Nada. La utopía narrativa que clausura, aunque de manera accidental, la evolución literaria, ideológica y existencial de Zola se resuelve, o mejor, se disuelve en narración torpe y abortada (a pesar de sus cualidades, que Clarín reconoce). La literatura, entonces —Zola no podría admitirlo— es, en el peor sentido de la palabra, ficción: función irrealizante del yo.

3. Fidelidad problemática a la infraestructura simbólica

Fidelidad hasta donde puede, y puede bastante. Perfecta recreación de las estructuras metafóricas de la ingestión, de la digestión y de la deyección. Estructuras metafóricas de la fecundación y de la *noyade* que ya he estudiado en otro lugar; catálisis metafórica asentada en el elemento acuático y en el floral. Clarín nos describe el trabajo en el alto horno: "Entonces fue la erupción. La ola salió en un chorro tumultuoso, corrió por el reguero de arena, arroyo de metal en fusión, y fue a esparcirse y a llenar los moldes extendiéndose en charcos ardientes cuyo brillo y color quemaban los ojos. Y de aquel surco, de aquellos campos de fuego, salía sin cesar el fruto de chispas azules de una ligereza delicada, cohetes de oro de una deliciosa finura, toda una floración de azulejos del campo entre espigas de oro". (Un fallo al final. Pero este fallo no le viene a Clarín porque no sepa francés, sino porque no domina el campo floral de la metáfora zoliana: ha leído en el texto francés *bleuets*; ha ido al diccionario, donde ha encontrado *azulejo*, para traducirlo; pero la palabra 'azulejo' no tiene para él ningún significado profundo, salvo el que alude a la pieza de cerámica, y entonces se ve obligado, para poder comprender él mismo lo que escribe, a traducir 'azulejos del campo', cuando hubiera bastado 'azulejos', o cuando, mejor, podía haber traducido *bleuet* por 'aciano'; pero Clarín,

como la mayoría de los escritores españoles, no es sensible a la dimensión vegetal de la naturaleza; y en Zola ésta es esencial).

Fidelidad problemática, y llego al punto central de mi intervención; al punto, al menos, más importante de mi intervención. A alguno le podrá parecer una tontería, pero a mí no. ¿Por qué no traduce Clarín el nombre del pueblo del que nace y sobre el que se construye toda la utopía basada en el Nuevo Evangelio del trabajo y del socialismo —*La Crécherie*? Sí traduce, en cambio, el complejo rival, *L'Abîme*, por 'El Abismo'. Y surge en mí una duda. Que un pueblo, que una fábrica, se llame 'El Abismo', pertenece a toda la simbología negativa de una sociedad pervertida. El abismo de *Travail* nos remite a aquel otro abismo tan terrible, y también destruido, a su vez, de *Germinal* —*Le Voreux*—, la mina, el monstruo; y Clarín es sensible a esta organización simbólica que nos remite a la parte negativa del naturalismo, la parte que significa, en narración y en metáforas, la perversión de la sociedad y de la Historia.

Sin embargo, no se da cuenta de que en torno a *La Crécherie* —'conjunto de pesebres' o 'lugar de los pesebres'— se organiza, a su vez, toda una estructuración simbólica que nos remite a la fuerza contraria a partir de la cual el abismo social podrá ser regenerado. En relación con el 'Paradou' de *La Faute de l'abbé Mouret*; pero la analogía con éste la veré luego. *La Crécherie*, para un español, no significa nada. 'Abismo' sí. Y sobre un nombre propio cuyo significado se ignora no puede florecer en la imaginación del lector una organización simbólica que nos remite al conjunto de la obra de Zola. Si 'El abismo' es la fábrica de la que salen cañones para la guerra, *La Crécherie* será el complejo industrial del que saldrán herramienta y rieles para el progreso y para la paz. *La Crécherie* —*la crèche*— es el Belén del nuevo evangelio. Y entonces, lo más importante no es que Lucas se llame como uno de los evangelistas, sino que Lucas se apellide *Froment* —'grano en sazón'—, es decir, origen, siembra de la buena nueva: el grano del evangelio que nos remite, a su vez, a las últimas páginas de *Germinal* —espacio, tiempo de la germinación.

No sé cómo Clarín podría haber traducido *Crécherie*. El nombre, no aparece, al menos de manera notable, en la topografía francesa. Encontramos un *Crèches-sur-Rhône*, que puede venir de *crèche*, 'pesebre' ('kripia', en *francique*), o de *crispia*, 'lugar de un tal Crispius'. Poco importa su origen. Lo importante es su resonancia actual, que sin duda es la que dirige a Zola en su elección, como cuando elige *El Paradou*. En España, podría haber valido 'El Pesebre', 'El Pesebral', 'Las Pesebreras', imitando a 'El Romeral', 'El Chaparral', 'Las Madrigueras', 'Las Conejeras'; o, por lo menos, una nota a pie de página.

Las consencuencias son graves de cara a la recepción del texto por el lector español: la pérdida del sentido global de la utopía, zoliana. Esta se nos presenta en dos espacios en cierto modo antagónicos y en cierto modo complementarios: la utopía natural, originaria, perdida, que encarna *El Paradou* de *La Faute de l'abbé Mouret*, y la utopía socialista, final —objetivo, meta—, que encarna *La Crécherie* de *Travail*. Ambos espacios están construidos de manera totalmente análoga, si bien el primero tiene sus orígenes en un parque dieciochesco, como el naturalismo filosófico de Zola, y el segundo en una casa más rústica del siglo XIX, como las ideas sociales de Zola.

Veamos, aunque sólo sea por el placer de la lectura, la descripción del lugar sobre el que se asienta *La Crécherie*.

"Lucas pasó la mañana vagando por el parque de La Crécherie, de veinte hectáreas a lo más, pero cuya situación excepcional, fuentes bullidoras y admirable verdura, hacían de él un rincón del paraíso, célebre en toda la comarca (...) El parque, abrigado a los vientos del Norte, parecía al Mediodía una estufa natural en que reinaba una suave primavera, toda una vegetación vigorosa cubría esta muralla de rocas gracias a los arroyos que de ella caían por todas partes, mientras senderos de cabras subían como escaleras abiertas en la roca, entre plantas trepadoras y arbustos siempre verdes. (...) Jordán, que quería dejar esta naturaleza entregada a sí misma, no tenía más que un jardinero y dos ayudantes encargados únicamente de la limpieza, más un huerto y algunos cuadros de flores cultivados delante de la terraza".

Los ecos de *La Faute* no pueden ser más evidentes. Pero en el interior de estas utopías vegetales, las analogías, en distancia, son aún más significativas: ensoñaciones de la redención a través del amor y de la fecundidad, *El Paradou* tiene a Albine, cuyo hijo muerto, en cierto modo, la condena, mientras que el hijo que tiene Josine en *La Crécherie* redime a la madre; Jeanbernat, "filósofo dieciochesco" que lee afanosamente los textos de los pensadores de la Ilustración en la biblioteca del *Paradou*, se corresponde con el doctor Michon, que ha organizado personalmente la biblioteca socialista de los filósofos del XIX. Se trata, en el primer caso, de recuperar en ensoñación la utopía naturalista primitiva, y en el segundo, de crear la utopía sociopolítica; el primer espacio nos remite al *Génesis*, en la pura ensoñación retrospectiva de la naturaleza en el amor inocente; el segundo nos presenta ante los ojos un socialismo por crear, ensoñación prospectiva en el trabajo y en la educación un paraíso en la tierra. Pero el primero estuvo condenado al fracaso, y sólo podemos añorarlo (si es que existió). El segundo se organiza en función de una voluntad de triunfo, y la ilusión zoliana piensa que un día podrá ser creado.

4. Conclusiones

Después de cuanto acabamos de decir, ¿cuál fue la verdadera relación que Clarín mantuvo con el texto que tradujo?

Desde el punto de vista literario, en un principio da la impresión de que el autor de *La Regenta* tiene una visión certera. Se da cuenta de que está ante un "poema", ve claro que el texto es una utopía. "Es una Atlántida, una utopía, Ciudad del Sol". Y, sin embargo, no acierta a comprender lo que ve. Clarín sigue anclado, en 1902, en un realismo objetivo, y es incapaz de asumir tanto la estructura simbólica, repetitiva, simétrica ("esquema de la obra"), tan propia de la dinámica de la narración épica —y popular—, como la escritura poética, simbolizante, construida sobre la constante analogía de los seres y las cosas que Zola practica en perfecta comunión con el movimiento de sus amigos, en el que se integra, el Simbolismo. No lo comprende, aunque lo tolera; pero previene al lector contra él. Clarín es incapaz de darse cuenta de que la narrativa francesa, en Zola, ya ha evolucionado hacia la inmersión de la función poética en el interior de la novela, como factor básico de la narratividad, y no simplemente como mero adorno (Proust, y ya lo he dicho en repetidas ocasiones, no está tan lejos de Zola). Del mismo modo que reduce el espiritualismo socialista, histórico, a una vaga creencia en Dios a pesar suyo, Clarín intenta reducir, pero no puede, el texto de Zola a un realismo objetivo, cuando de lo que se trata, ya, es de un post-naturalismo simbólico: "Creo que si Zola, prescidiendo de sus sistemáticas perífrasis y hasta paráfrasis, a las que da sobre todo, en estos sus singulares *Evangelios*, un valor simbólico casi cabalístico, hubiera preferido atender buenamente a las *eternas leyes del buen gusto en la proporción* (el subrayado es mío, y subrayo con pavor ante tamaña conciencia reaccionaria), *Trabajo* hubiese sido lo que se llama una obra maestra".

Trabajo no sería *Trabajo*, evidentemente. Una utopía, y no una novelita realista más o menos vulgar.

Pero vayamos más a fondo en el problema. ¿Qué puede ser el naturalismo zoliano —materialista, histórico, socializante— para un español? Llegamos con ello al gran problema de la recepción y de la reinvención del naturalismo en España —y este problema atañe a Clarín como a la Pardo Bazán, a Pereda y, en mayor o menor medida, a Galdós. Clarín, sin embargo, nos dice: "En España, tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola, de entonces (para mí las mejores de las suyas) y hasta su *teoría naturalista*, con reservas, como un oportunismo, pero sin admi-

tir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico". ¡Si no hay que admitir o dejar de admitir la supuesta solidaridad de la estética con la filosofía: la estética nace de la existencia y de la filosofía! No existe naturalismo estético en Zola sin fundamento filosófico y político. ¿Desde cuándo existe una estética sin filosofía? ¿Cómo se puede ensoñar un naturalismo idealista, cuando el naturalismo, en filosofía, nos remite esencialmente al origen material de todos los procesos de la mente y de la sensibilidad? Zola tenía razón cuando se dignó poner unas palabras a la edición francesa de *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán: pero no llegó a comprender cómo se puede ser naturalista siendo católica militante. ¿No será que ese naturalismo es sólo un naturalismo literario (digo yo: de efectos y de trucajes simplemente retóricos)?

Es lógico. Tanto la Pardo Bazán como Clarín estaban obligados a abandonar a Zola tarde o temprano, y pasarse a los novelistas rusos, pero antes, al mismo tiempo que se rinde el último homenaje al maestro incomprendido, se previene al lector para que tenga cuidado con lo que va a leer.