

de provincias y del extranjero, algunos de los cuales tenían hecho el pedido ya hacía un año. La prueba es que el mismo día de ponerse en venta, M. Charpentier envió la orden á su impresor de tirar otras diez ediciones. Hoy ha pasado de la centésima edición.

VII

El autor dramático

La idea de escribir Zola para el teatro remonta á muy antiguo. Ya lo he mostrado en los bancos del colegio de Aix en 1856, escribiendo una obra en tres actos y en verso. Naturalmente, la obra era infantil y mala. El manuscrito existe; yo lo he tenido en mis manos. Los tres actos están terminados: es el principal elogio que se puede hacer de él.

Más tarde, en París, en el liceo San Luis, hace el plan de un gran drama en verso: *Rolando el arquero*. El plan comenzaba por este renglón: «Este drama resume la humanidad.» ¡Nada más! Hubiera sido un gran drama romántico á lo Hugo. Pero jamás llega uno á escribir estas obras «que resumen la humanidad.» La humanidad no se deja resumir de ese modo. En los bancos del

mismo liceo San Luis, nuestro autor dramático en canuto escribió un acto en verso, ensayo de comedia sacado de la fábula *La lechera y el cántaro de leche*. El mismo novelista, el bueno de Lafontaine, estaba representado allí en una especie de viejo vagabundo.

Inmediatamente después, en el mismo liceo, escribió otro acto en verso: *Es preciso aullar con los lobos*, cuyo manuscrito se ha perdido.

Más tarde, después de estos ensayos infantiles, la idea de escribir para el teatro no cesa de acosar á Zola. Estando empleado en la casa Hachette, en 1865, escribió *La fea*, en un acto y en prosa, que el Odeón le rechazó.

Más tarde todavía, hay que mencionar dos piezas de que he hablado ya: los *Misterios de Marsella*, drama en cinco actos, en colaboración con Mario Roux, representado tres veces en Marsella, en Octubre de 1867; y *Magdalena*, drama en tres actos, inédito, rechazado por el Gimnasio y el Vaudeville.

De todo aquel pasado obscuro de autor dramático todavía balbuceante y sin estrenar—excepto en Marsella—llegó á las tres tentativas serias que constituyen hasta hoy el «teatro de Emilio Zola.»

La primera de estas tentativas es *Teresa Raquin*, en cuatro actos, representada el 11 de Julio de 1873 en el teatro de la Renaissance.

Habían desafiado varias veces al autor de *Teresa Raquin* á que llevase al teatro el drama violento del libro. «La obra no concluiría de representarse», le predecían ciertos colegas. Y el público, disgustado, tiraría las banquetas á la es-

cena. «¡Ya veremos!» se dijo el novelista menospreciado. Y, á partir de aquel día, fué acosado por el deseo de escribir la obra. Encontrábase en Marsella durante el sitio, y allí hizo el primer plan, sin que le satisficiese.

El verdadero plan lo ideó al año siguiente, y se lo inspiró al autor la idea de conservar en su drama la unidad de lugar. Después de la Comuna, de regreso en París, se puso á trabajar. La obra, escrita con rapidez, constaba de cinco actos.

¿En qué teatro iba á presentarla? Zola no gozaba aún de esa notoriedad que abre todas las puertas. Cinco años antes, con ocasión de *Magdalena*, había sido rechazado en el Vaudeville y el Gimnasio; hacer antesala en los mismos teatros, exponerse á una nueva negativa, le hacía poca gracia. Por otra parte, si *Teresa Raquin* podía ser tachada de peligrosa por el director de un teatro de género, llevarla al Teatro Francés ó al Odeón era un paso absolutamente inútil y perder el tiempo. Entonces, con ese tacto de hombre práctico que siempre ha tenido, llevó su drama á M. Hostein, director de la Renaissance.

Este era el único director que podía recibir y representar en seguida una obra atrevida, excepcional, que contenía una tentativa literaria. Esto, por una razón muy sencilla: habiendo abierto un teatro nuevo, la Renaissance, no para representar opereta, sino para hacer la competencia á sus vecinos, la Porte Saint-Martin y el Gimnasio, pasando del género de uno al de otro, no había tenido suerte y estaba á punto de dejar el negocio y

de cerrar las puertas. Sólo las gentes que lo consideran perdido todo consienten á veces en intentar algo; aun cuando este algo sea literatura.

Sin embargo, á pesar de su situación desesperada, el director de la Renaissance vacilaba. Sólo se decidió cuando una gran artista, María Laurent, se encargó del papel de «madame Raquin», contentándose con un sueldo proporcionado á las ganancias, es decir, problemático. La temporada estaba muy avanzada. Era preciso que María Laurent tuviese mucha fe en la obra y en su papel.

—¡Ah!— suspiraba la artista.—¡Qué lástima que no tenga diez años menos!... En lugar de hacer madame Raquin haría Teresa, y estoy segura que



RETRATO DE ZOLA EN 1887

apasionaría á todo París.

Comenzaron los ensayos. M. Hostein decidió al autor á que redujese la obra. La mutilación fué franca: se suprimió el final del cuarto acto y la primera mitad del quinto. Los dos fragmentos, conservados y unidos, forman el cuarto acto actual.

Tuvo que hacer otra concesión para contentar á María Laurent. Primitivamente, madame Raquin, atacada de parálisis en el acto de la noche de bodas, no recobraba la palabra sino para bal-

bucear la frase con que termina la obra: «¡Qué pronto han muerto!» Queriendo contentar á la artista, cada vez más inconsolable por no representar el papel de Teresa—interpretación que hubiese dado á la obra su verdadero alcance,—Zola consintió en hacer preceder su «¡Qué pronto han muerto!» de una pequeña tirada, según mi parecer, desgraciada, porque deshacía en absoluto el efecto final.

Durante los ensayos—tan cierto es que un joven autor, una vez en el camino de las concesiones no puede detenerse, y no niega nada ni al director atrevido, ni á la actriz de gran talento que se interesan por su obra—sucedió esto: María Laurent y M. Hostein, encontrando la obra demasiado tétrica y desnuda, pidieron á Zola que la cambiase, poniendo á la vista del espectador el cuadro del ahogado en pleno Sena, en Saint-Ouen. Hecho en dos días, leído, aplaudido y aprendido en una semana, mientras que se pintaba una decoración, fué representado el cuadro en el ensayo general, presenciado solamente por la censura y algunos amigos. Había en este cuadro un cambio de decoración; primero la orilla del río con un restaurant lleno de barqueros; después, bruscamente, la soledad del Sena, con una barca en medio en la que Laurent remaba entre Camilo y Teresa. Esta doble decoración había gustado también mucho. Sin embargo, después del ensayo general—hecho sin precedentes de modestia directorial que honra á M. Hostein—el director de la Renaissance llamó aparte al autor y reconoció que era más literario suprimir aquel cuadro que

Zola había añadido contra su voluntad. Por este motivo la bonita decoración no fué utilizada.

Al día siguiente, 11 de Julio de 1873, tuvo lugar la primera representación. La sala estaba llena, á pesar de la estación, y no faltaba ningún individuo de la prensa. La impresión de aquellos cuatro actos que se desarrollaban en una misma habitación triste, fué muy fuerte y punzante. Sin duda alguna no había allí gran atractivo para el público boulevardier de los estrenos. Más de un gomoso, en los pasillos, calificó la obra de aburrida. Más de una coqueta lanzó pequeños gritos pudibundos. Pero aparte de estas disidencias inevitables, la sala entera permaneció sobrecogida y palpitante ante aquel drama tan poco complicado pero tan poderoso, que oprimía el corazón como una catástrofe personal.

—¡Estoy malo! ¡Ese Zola me pone malo!—decía aquella noche en los pasillos M. Sarcey, que va á divertirse al teatro.

Una parte del público estaba indispuesta, tan indispuesta, que al principio de la escena de la noche de bodas hizo algunas protestas á fin de reaccionar y de escapar á la pesadilla. En el momento en que Teresa se quita su vestido de desposada, la sala lanzó algunos ¡hem! ¡hem! en la creencia de que iban á pasar cosas muy atrevidas, lo que, sin duda deseaba. Fingió no comprender la intención de algunas frases á propósito triviales sobre la lluvia y el buen tiempo que Laurent y Teresa cambian en la cámara nupcial. Pero más fuerte que estas malas voluntades y estas hipocresías, el drama venció, oprimiendo los

corazones y agitando las almas. El éxito de *Teresa Raquin* no duró más que aquella noche. La crítica se mostró muy dura con el novel autor. Sufríamos además los calores caniculares del mes de Julio. La obra, por todos estos motivos, no dió dinero. Al cabo de nueve representaciones, no solamente *Teresa Raquin* desapareció del cartel, sino que la Renaissance cerró sus puertas—para no volverlas á abrir hasta el invierno, y con un género nuevo, la opereta.

Un año y algunos meses después de *Teresa Raquin*, el 3 de Noviembre de 1874, estrenó Zola en el teatro Cluny la comedia en tres actos titulada los *Herederos Rabourdin*. Esta vez la estación era propicia. Pero nuestro autor dramático iba á librar la batalla con una compañía inferior. Un teatro de tercer orden no podía proporcionarle más que un conjunto de artistas jóvenes inexpertos, llenos de entusiasmo, sin duda, pero desconocidos y sin autoridad sobre el público.

Naturalmente, si Zola se contentó con estrenar en el teatro Cluny, es porque no había encontrado otro mejor. Había escrito su obra para el Palais-Royal, donde había sido rechazada. Después presentó los *Herederos Rabourdin* á M. Montigny, y estuvieron á punto de ser representados en el Gimnasio. Zola hizo una visita á M. Montigny en Parsy. El viejo director, comprendiendo que tenía en las manos una tentativa poco vulgar, quiso reflexionar antes de aceptarla. Concluyó por devolver el manuscrito de aquella obra, que, en suma, no se amoldaba al género ni á la compañía del Gimnasio. Después de estas dos tentativas inúti-

les fué cuando el autor se resignó á presentarla en Cluny.

El director, M. Camilo Weinschenk, hay que hacerle en esto justicia, hizo todo lo posible de su parte por presentar convenientemente los *Herederos Rabourdin*. No fué culpa suya si esto no bastó. A excepción de la señorita Carlota Reynard, que en su papel de «Carlota» se reveló encantadora de gracia y de travesura, la pieza fué medianamente interpretada. M. Mercier, viejo actor, dotado de un arte bastante natural, pero un poco provinciano, no se portó más que discretamente en el papel de Rabourdin, con el cual hubiera podido crear una gran figura. Pero lo verdaderamente deplorable fué la encarnación del octogenario Chapuzot, en el joven Olona.

El pobre Olona, hijo de buena familia, al cual conocí de estudiante, bachiller, poeta y autor dramático, no sin talento—muerto después de anemia,—formaba entonces parte de la compañía de Cluny, pues sentía por la escena una vocación irresistible y desgraciada. Enamorado de su arte, mal dotado por una naturaleza ingrata, pero entusiasta y trabajador, encargóse el infeliz de representar un anciano de ochenta años. Durante las seis semanas de ensayo, cada día hacía una nueva voz de viejo: voz de garganta, de nariz, de vientre... ¡Parecía un polichinela de la Auvernia!

Algunos días sin embargo, encontraba entonaciones aceptables.

—Muy bien, le decían: ¡Así debe ser!

Pero al ensayo siguiente, el pobre Olona no

encontraba la misma voz. Algunas veces, mientras que se ensayaban las escenas en que no intervenía Chapuzot, oíanse de repente lejanas gangosidades que salían del fondo del teatro: era Oloña que buscaba otra voz de viejo. Al fin, el día del estreno, después de haber ensayado unas cincuenta voces de viejo diferentes, empleó una todavía no oída y más mala que todas las demás.

A pesar de la interpretación, la obra llegó hasta el fin sin ser silbada. Un éxito de primera, en suma, pero enfriado por la escena siniestra del tercer acto, en que la enfermedad y la muerte intervienen en medio de una farsa, formando un contraste, cuya amargura, profundamente filosófica, hubieran saboreado los espectadores de Shakespeare y de Ben Jonson, pero que el público de los estrenos no vió con agrado y menos supo apreciar. La crítica se mostró más severa que con *Teresa Raquin*. En cuatro renglones poco corteses el crítico del *Figaro* deshaució la obra, según él, repugnante, aburrida é inmoral. Los más benévolos dijeron al autor:

«*Teresa Raquin*, al menos, tenía ciertas bondades; hacednos otra *Teresa*.» Otros lo arrojaban del teatro como á un paria sospechoso y sucio que no quisiese más que encanallarlos. Los *Herederos Rabourdin* no se representaron más que diecisiete veces. Dos ó tres domingos por la noche, la obra dió algún dinero: era la buena gente del barrio, la que parecía comprender y se reía mucho. Pero durante las otras noches, la sala estaba vacía: el gran público no se molesta en ir á Cluny nada más que cuando la crítica lo arrastra con un fuerte

trompeteo. Y en aquellas circunstancias la crítica no había dado más que un silbido.

Sin embargo, á pesar de todas estas sombras en el cuadro, Zola y sus amigos no conservan un recuerdo desagradable del estreno de los *Herederos Rabourdin*. Cada vez que me acude á la memoria, pienso en Flaubert. Era preciso verlo en su butaca de orquesta, defendiendo la obra con pasión, gritando á los disidentes: «¡Bravo! ¡esto es magnífico!» aplaudiendo con furia y golpeando el suelo con el bastón para hacer más ruido. Entusiasmo meritorio y conmovedor el del autor del *Candidato*. Tampoco él en materia de teatro había sido mimado por el éxito. La noche de los *Herederos Rabourdin* debía sentir en el corazón una desilusión reciente, muy íntima. Pocos días antes había leído en casa de M. Charpentier, delante de algunos amigos, el *Sexo débil*, comedia inédita que, á imitación de Zola, estaba decidido á representar en Cluny. A pesar de algunas escenas muy bellas, la lectura había gustado poco. A los obligados cumplimientos de los amigos, Flaubert respondió melancólicamente: «No he comprendido...» Y retiró la obra. Yo sabía todo esto, cuando antes de levantarse el telón, mi vecino, señalándome á alguna distancia de nosotros un espectador fuerte y robusto, me dijo que era el autor de *Madame Bovary*, al cual no conocía. No dejé de mirarle y le vi aplaudir á cada instante frenéticamente. ¡Ah! ¡Qué buena persona!, decía para mí. No entablé amistad con él hasta dos años más tarde, pero lo quise desde que me lo enseñaron. Heme al fin en el famoso *Botón de Rosa*. Lo mismo que las obras

éxito, las fracasadas tienen también su historia. He aquí la del *Botón de Rosa*.

Zola conocía á M. Plunkett desde que le habían rechazado los *Herederos Rabourdin* en el Palais-Royal. Sucedió que este director en plena crisis, buscaba en todas partes autores nuevos, y no sabiendo á qué puerta llamar, fué á pedir á Zola una comedia. Este, que al contrario, pensaba escribir un drama, vaciló. La consideración de que la obra que le encargaban estaba desde luego admitida, le decidió al fin. Se propuso escribir un simple sainete, convencido de que no existe género inferior y de que un autor dramático debe saber hacerlo todo. A fines de 1876 entregaba su trabajo á M. Plunkett. Cuando éste la leyó escribió al autor una carta en la cual exponía toda clase de razones para no representar el *Botón de Rosa*. El autor, todavía impresionado por el ardor de la composición, insistió y consiguió al fin leerla á los artistas, distribuir los papeles y que comenzasen los ensayos. Después, á causa del verano y de otras circunstancias quedó todo en suspenso. Entonces partió para la Estaque, donde escribió una *Página de amor*, y no volvió á pensar en el Palais-Royal.

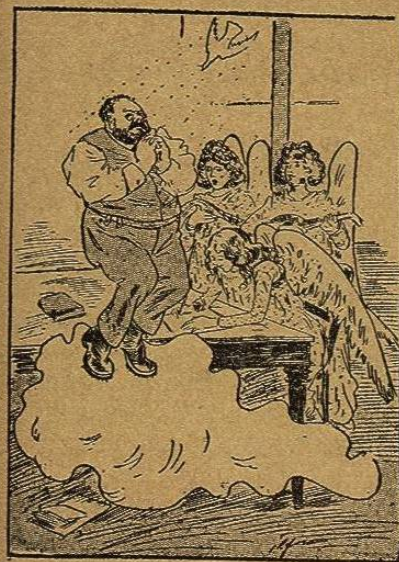
En la Estaque, sin embargo, una tarde en que algunos amigos nos encontrábamos en su casa, nos leyó su sainete, mientras que las olas del Mediterráneo venían á espirar, murmurando bajo las ventanas. Todo le pareció aquel día malo, incompleto. Y se propuso no representarlo nunca.

Vuelto á París con aquella impresión, se encontró en una situación singular. A consecuencia

del gran éxito de *l'Assommoir*, los directores del Palais-Royal querían ahora representar la obra que el novelista se había propuesto dejar dormir

en el fondo de un cajón. Cómico cambio de papeles, ¿no es cierto?

Al fin, sin embargo, se dejó convencer y hasta llegó á escuchar los consejos de M. Dormeuil, uno de los directores que, encontrando el segundo acto un poco flojo, le decidió á introducir en él el famoso ponche de oficiales, que en el segundo acto primitivo pasaba en el cantón, y que la noche del estreno levantó una memorable



«LE RÉVE» DE ZOLA

Dibujo de Forain en *Le Courrier français*: 1888

tempestad de silbidos á pesar de la voz encantadora de la señorita Lemercier, que cantaba los *couplets* del *Pequeño Tonel*.

Hay que añadir además, que en el teatro, después de tantas vacilaciones, habían concluido por perder la cabeza. Se creía en un gran éxito. Co-

rrido el telón en medio de los silbidos, mientras que Geofroy trataba en vano de proclamar el nombre del autor, éste, detrás de un bastidor, volvíase hacia los directores consternados y les decía: «Ya veis, señores, que habéis hecho mal en representar mi sainete contra mi voluntad.» Los tres directores, desconsolados, presentaron sus excusas.

Una hora después, en una gran sala de Vefour, á dos pasos del teatro, Zola cenaba rodeado de todos sus amigos. Estaban presentes Gustavo Flaubert, Goucourt, Alfonso Daudet y su señora, la viuda de Charpentier, los señores de Charpentier y de Montrosier, Alberto Dethez, Mario Roux, los pintores Manet, Guillemet, Beliard, Coste, etcétera, toda la pequeña banda llamada de las *Soirées de Médan*; en fin, éramos treinta. Aquella cena no tuvo nada de triste: el gran Flaubert estaba más lírico que nunca y Zola comió con gran apetito.

Desde el 6 de Mayo de 1878, no volvió á representar más obras. Sin embargo, si yo me detuviese aquí, el boceto de su fisonomía de autor dramático sería incompleto. Es preciso decir algunas palabras de los dramas sacados de *l'Assommoir* y de *Nana*.

Después del excepcional éxito de *l'Assommoir*, se le hicieron al novelista varias proposiciones por autores dramáticos, deseosos de intentar una adaptación teatral. El novelista se decidió por los señores Busnach y Gastineau, y acordóse que él, Zola, no se ocuparía de nada. Sin embargo, á pesar de sus negativas formales y

reiteradas, creo poder decir que no ha sido tan extraño como afirma á la factura de la obra. Se reconoce su mano en muchas partes. Lejos de mí la idea, sin embargo, de querer disminuir en nada la parte de colaboración y los méritos positivos de M. William Busnach. Sin él, el drama de *l'Assommoir* sería diferente; le corresponde, pues, una parte del éxito.

Una palabra más y habré terminado el estudio de Emilio Zola como autor dramático.

Zola quería llevar al teatro la evolución que se ha verificado en la novela con Stendhal, Balzac y Flaubert. Su sueño sería, evidentemente, realizar él mismo esta evolución, que, según su opinión, Alejandro Dumas (hijo), Emilio Augier, Sardou, Meilhac y Halévy no han hecho más que bosquejar.

VIII

El crítico

Al mismo tiempo que Emilio Zola escribía novelas y obras teatrales, hacía crítica literaria. Obedece esto á dos causas principales. En primer lugar ha experimentado siempre esa «comezón crítica» de que habla Saint-Beuve, es decir, la

necesidad de juzgar los hombres y las obras; el deseo de desmontar la anatomía de alguien ó de alguna cosa le tienta continuamente. Además, sin fortuna, obligado á hacer de periodista, menospreciando la política, no siendo *boulevardier* ni *reporter*, ha tenido que hacer crítica literaria para vivir.

Ha habido una tercera causa, que más tarde ha venido á unirse á las dos anteriores: la necesidad de defenderse. Atacado por todos, teniendo algunos periódicos á su disposición y obligado á entregar original en días fijos, concluyó por batirse por sus obras y más aún por sus ideas que, por otra parte, eran las de un pequeño grupo literario, al cual pertenecía desde hacía mucho tiempo. Saco de todo esto una conclusión: que es preciso ver en él, no un jefe de escuela—pretensión que jamás ha tenido y que á menudo le han imputado—sino un simple porta-estandarte, que ha sabido mantener muy altas sus convicciones literarias.

Hace ya dieciséis años, muy joven, todavía empleado en la casa Hachette, simple principiante en las letras, sin haber publicado más que los *Cuentos á Ninón*, Zola, gracias á sus relaciones de librería, descubrió un periódico de provincias, *La Salud pública*, de Lyon, que consintió en admitirle crónicas literarias á... cien francos por mes. Cuestión de dinero, sin duda, pues aquellos pobres cien francos le eran muy necesarios para redondear su presupuesto de empleado. Pero cuestión literaria también, pues desde entonces se le ve afirmar ideas que desde 1865 hasta ahora no han variado.

En efecto, léanse aquellos artículos de *La Salud pública*—coleccionados en el volumen *Mis odios*—sobre todo los que se refieren á Victor Hugo, Taine, Erkmann-Chatrian y Barbey d'Aureville—y se tendrá la prueba de que todo el Zola de hoy existía ya en germen en el Zola de entonces.

Más tarde, trata de pintura y emprende (en *L'Événement*, de Villemessant) aquella primera campaña de *Mi salón*, que produce tanto escándalo. En aquellos artículos expone las mismas teorías que en *Mis odios*. Simple aplicación á las artes plásticas de las ideas ya formuladas para la literatura.

Se le puede seguir desde entonces en todos los periódicos en que ha escrito: el antiguo *Événement*, *La Situación*, *La Campana*, *El Corsario*, *El Porvenir nacional*, y más tarde en el *Bien público*, *El Voltaire*—y en Rusia en *El Mensajero de Europa*:—en todas las cuestiones que trata expone los mismos puntos de vista generales y afirma la misma filosofía artística y literaria.

Veámosle en 1876, cuando entró en el *Bien público*. Aquí todavía vemos obrar las dos causas determinantes: necesidad de equilibrar su presupuesto y comeción de llevar al dominio dramático la misma lucha que había sostenido en el dominio literario y en el dominio artístico. El teatro, como él ha dicho en cierta ocasión, convirtiéndose en «su campo de maniobras.» Lo repetiré: las ideas que sostuvo fueron idénticas á las ideas sostenidas en *Mis odios* y en *Mi salón*. Siempre la vuelta á la naturaleza y la práctica de los métodos de observación y de experimentación. Entonces acaeció

un hecho decisivo. En el prefacio de *Teresa Raquin* había empleado por primera vez la palabra *naturalismo*, que luego repetía frecuentemente. Sus enemigos la recogieron y quisieron ridiculizarla. De repente, la palabra fué como una bandera, en la batalla en que el crítico—no insistiré nunca bastante—no traía nada que no hubiese ya dicho en substancia desde 1865. La escuela naturalista quedó fundada de este modo, sin premeditación, gracias, sobre todo, á los ladridos de la crítica.

Zola permaneció en el *Bien público* mientras que existió este periódico, después pasó al *Voltaire*, cuando éste reemplazó á aquél. Continuó entonces la misma tarea, juzgando á los grandes como á los pequeños con entera sinceridad, levantando tempestades y grandes escándalos en la prensa. Gozaba de una libertad absoluta en aquel periódico y daba en él una nota completamente personal y muy diferente á la de los otros redactores. A mediados del verano de 1880 hubo, sin embargo, un rompimiento entre él y el director del *Voltaire*, rompimiento que sobrevino á causa de un artículo, en que el crítico había tenido la sinceridad de exponer todo su parecer sobre el caso del *Gil Blas*, que reprodujo *in extenso* su trabajo y hasta hizo ofrecimientos magníficos á su defensor inesperado. Los ofrecimientos no fueron aceptados, y el *Gil Blas*, que cuenta en su redacción dos ó tres grandes enemigos literarios del novelista, no desperdicia desde entonces ocasión de zaherirle.

En lugar de ir al *Gil Blas*, Zola volvió al *Fi-*

garo, que había abandonado en 1867. Ha habido siempre en él un poco de misionero y catequista. Estaba decidido á pasar por encima de todo, con tal que su voz llegase á una parte del público que ignoraba aún sus ideas ó que no las conocía más que de oídas. Por otra parte, su antigua comezón crítica se apoderaba de él ante la política. Después de la literatura, del arte y del teatro, creía deber llevar su método á un nuevo campo de observación. Aquella política, aquella caverna obscura donde se agitan ruidosamente tantos hombres pequeños impulsados por el interés personal, era preciso iluminarla con la antorcha del método experimental. Deseoso de ensanchar el círculo de sus investigaciones, de intentar un ensayo de política científica y republicana, escribió entonces sus artículos sobre los hombres que intervenían en la cosa pública.

No he hablado hasta aquí de *El Mensajero de Europa*, Revista de San Petersburgo, en la cual ha publicado, traducidos al ruso, extensos artículos, algunos de los cuales hicieron gran ruido. En aquella época ningún periódico de París—entonces, como ahora, la literatura estaba relegada á la segunda plana—le hubiera admitido los largos artículos literarios que pensaba escribir. Además, la supresión del *Corsario*, á consecuencia de uno de sus trabajos: *Después de la crisis*, era causa de que se le considerase como un periodista muy peligroso. Entonces fué cuando el gran novelista ruso Ivan Tourgueneff le dijo: «Puesto que no quieren vuestros escritos en Francia, ¿os conviene ser corresponsal de un periódico ruso?» Zola aceptó.

Al mes siguiente, en 1875, comenzó la campaña del *Mensajero de Europa*. Zola, naturalmente, defendió en ella las ideas que había defendido en París. Algunos meses, para variar, enviaba cuentos, estudios sociales, fantasías y simples crónicas. El trabajo que tuvo más resonancia fué el famoso estudio *Los novelistas contemporáneos*. Lo había enviado inocente-

mente, sin sospechar, ni por lo más remoto, el ruido y las cóleras que iba á levantar. No era para él aquel trabajo más que un conjunto de notas y de cortas semblanzas rápidamente escritas, que pensaba desenvolver más tarde, una especie de proceso verbal, una simple revista de la

novela actual. Debo añadir que todos estos estudios, publicados en *El Mensajero de Europa*, han sido coleccionados en volúmenes. El autor los ha clasificado lógicamente por grupos. Después de haber pensado en retocarlos, se decidió á publicarlos tal cual aparecieron en el periódico ruso, para responder á las acusaciones que lo presentaban como un calumniador, que escribía en Rusia bajo la máscara de una traducción lo que no se atrevía á escribir en Francia.



EL PINTOR MANET Y ZOLA EN LA MESA. (Caricatura de Rafalli)

He aquí los diversos volúmenes que ha producido aquella colaboración de cinco años en un periódico extranjero:

1.º *La novela experimental*, que contiene: el estudio de este nombre, la *Carta á la juventud*, el *Naturalismo en el teatro*, el *Dinero en la literatura*, la *República y la literatura*.

2.º *Los novelistas naturalistas*, que contiene cinco grandes semblanzas: *Balzac*, *Stendhal*, *Gustavo Flaubert*, *Edmundo y Julio de Goncourt*, *Alfonso Daudet* y el famoso estudio *Los novelistas contemporáneos*, que produjo tanto escándalo.

3.º *Documentos literarios*, otro volumen de semblanzas: *Chateaubriand*, *Victor Hugo*, *Musset*, *Teófilo Gautier*, los *Poetas contemporáneos*, *Jorge Sand*, *Dumas hijo*, *Sainte-Beuve*, la *Critica contemporánea*, de la *Moralidad en la literatura*.

Ha reunido igualmente en dos volúmenes sus artículos de crítica dramática del *Bien público* y del *Voltaire*: *El naturalismo en el teatro* y *Nuestros autores dramáticos*.

Tales son, como *Mis odios*, la colección de artículos publicada en 1866, los resultados de dieciséis años de crítica.