

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA CATEGORIA DE DURACION DE GENETTE, EN

NANA.

Tesis que presenta:

VIOLETA VAZQUEZ CASTRO

Número de cuenta:

7236240-0

Como parte de los requisitos para
optar al título de:

LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

(LETRAS FRANCESAS)



México, D.F.

Septiembre 1983.

M.17991



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"Quel bouquin! C'est raide! Et le bon Zola est un
homme de génie, qu'on se le dise!!!

Nana tourne au mythe, sans cesser d'être réelle"

Gustave Flaubert.

I N T R O D U C C I O N

Entre las corrientes literarias que destacan en la historia literaria francesa del siglo XIX, el naturalismo y el romanticismo parecen contraponerse radicalmente.

Así, por ejemplo, el Naturalismo no concuerda con la fuga de la realidad del Romanticismo y se caracteriza por la exigencia de una exactitud absoluta en la descripción de los hechos, por una obsesión por la impersonalidad y frialdad como garantías de la objetividad y la solidaridad social; actitud que implica no sólo el conocer y describir la realidad, sino el modificarla (1).

Además, ese contraste con el Romanticismo también es resaltado en numerosas definiciones: "le Naturalisme est l'esprit du XIXème siècle débarrassé du romantisme" (2); o el Naturalismo "est l'esprit positiviste qui refuse les goûts romantiques et la tradition spiritualiste" (3). Esta continua contraposición proviene precisamente de la naturaleza del movimiento en sí, que se perfila, según palabras de Charles Beuchat, como un movimiento de reacción que va en contra del romanticismo, de lo conven-

(1) Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte. (Madrid, Guadarrama, 1969. Colección Universitaria de Bolsillo # 21). Tomo III, pág. 83.

(2) Pierre Martino. Le naturalisme français. (Paris, Armand Colin, 1945) pág. 10.

(3) Pierre Martino. Le roman réaliste sous le Second Empire. (Paris, Hachete, 1913) pág. 23.

cional y de lo falso, de lo grandilocuente y lo ampuloso, del -- culto tiránico de la forma, "réaction au nom de la simple réalité" (4).

Por otra parte, una serie de acontecimientos políticos, sociales, económicos, etc., explican el origen del naturalismo -- como un movimiento que expresa el sentir de la época, así como -- sus rasgos antirrománticos. Sin embargo, el Naturalismo comparte muchas características con la corriente que pretende rechazar, a tal punto que, como afirma Hauser, el Naturalismo "es un Romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas (...) de la verosimilitud" (5).

Así pues, la diferencia fundamental entre el Romanticismo y el Naturalismo está en el científicismo de la nueva corriente; basado en la filosofía positivista, el saint-simonismo y el marxismo.

El exagerado optimismo que algunos descubrimientos científicos de la época despertaron en los intelectuales franceses, a veces admiradores devotos y mal informados, invadió igualmente el ánimo de Emile Zola. El escritor expone sus ideas sobre la novela en Le Roman Expérimental; apoyándose en las teorías del Dr. Lucas (leyes de la herencia), de Taine (Influencia del medio), del Dr. Letourneau (el origen puramente fisiológico de los senti-

(4) Charles Beuchat. Histoire du Naturalisme Français. (París, Ed. Corrêa, 1949) Tomo I, pág. 12.

(5) Hauser. Op. cit. pág. 82.

mientos y de las emociones), de Darwin y, sobre todo, del Dr. - Claude Bernard, de cuya obra, la Introduction à l'étude de la -- médecine expérimentale, se nutre y hace una adaptación para la - novela, pretendiendo que el literato debe poseer las cualidades del científico: observador y experimentador, y que el estado de ánimo del científico y del artista deben ser análogos y orientar se hacia la búsqueda de las causas de los fenómenos humanos.

Por esto, Zola considera que los artistas no están para divertir, sino que el escritor sólo es un "homme de science" (6). En consecuencia, las obras adquieren características diferentes a las que imperaron antes: se renuncia a la acción melodramática, se describe la vida cotidiana, monótona, se evita todo juicio sobre los personajes, y se desiste de toda tendencia a la interpretación directa de los hechos.

Al cambiar el concepto y el objetivo de la literatura, los literatos se tornan en experimentadores y según Zola son "les maîtres des phénomènes, des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger. Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par la expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social" (7). Así, la diferencia entre el científico y el literato la constituye tan sólo el objeto de estudio: " nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme les

(6) Zola, Le Roman Experimental, p. 127. "Comme Je l'ai dit, nos oeuvres sont trop noires, trop cruelles surtout, pour chatouiller le public au bon endroit et lui faire plaisir. Elles révoltent, elles ne séduisent pas" Citado por Bernard, Op. Cit. pág. 44

(7) Zola, Op. Cit., pág. 76.

chimistes et les physiciens opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants. Le déterminisme domine tout ..." (8).

Por otra parte, las dotes imaginativas del escritor no deben ser utilizadas en la creación de la obra. Los autores contemporáneos, afirma Zola, no desperdician su talento imaginando hechos, situaciones, dramas, sino que lo utilizan para presentarnos la realidad con toda la intensidad de la vida misma (9). Los hechos que se narran, pues, deberán ser estudiados cuidadosamente, así como sus fuentes. El escritor debe recurrir a los documentos: diccionarios, tratados de jerga, documentos históricos, sociológicos, etc. (10). En ese sentido Zola llega a aseverar, simplificando a la literatura y al acto creador, que el naturalismo es pura y sencillamente una fórmula: "la méthode analytique et expérimentale" (11).

En consecuencia, la tesis que Zola se propone comprobar en sus Rougon-Macquart (puesta en práctica de la Novela Experimental) es la decisiva influencia que la herencia y el medio -- ejercen en todas las manifestaciones del hombre; Zola mismo espe

(8) Ibid. Pág. 71.

(9) Ibid. Pág. 203.

(10) Zola responde a la acusación que se le hace de plagio por L'Assommoir que, aparte de haber utilizado El sublime o el trabajador en 1870 y lo que puede ser de Denis Poulot "me he apoyado también en las obras de Jules Simon y en las de Leroy-Beaulieu (...) me he apoyado en los documentos más serios". Citado por A. Zévaès, Op. Cit. Pág. 71-72.

(11) Zola. Op. Cit. Pág. 127.

cífica cual es su objetivo: "je veux peindre (...) une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux"

(12)

Así pues, en la práctica de su Novela Experimental Zola intentará ofrecer lo real; hasta el grado de convertirse esto en un miedo a "fausser la réalité" (13). Podría decirse, siguiendo a Guy Robert, que "le mot Naturalisme en s'appliquant a Zola pourrait reprendre quelque chose de son premier sens, puisque - c' est bien la Nature qui est le principe suprême" (14), y, retomando a Bernard, que la verdad es su única piedra de toque -- (15).

En Le Roman Expérimental Zola expresa sus ideas sobre el estilo, mismas que van de la mano con su teoría científicista sobre la novela y en las que la lógica toma un lugar preponderante: "Au fond, j'estime que la méthode atteint la forme elle-même, qu'un langage n'est qu'une logique, une construction naturelle - et scientifique"; y más aún: "nous sommes actuellement pourris - de lyrisme, nous croyons bien à tort que la grand style est fait d'un effarement sublime; toujours près de culbuter dans la démence, le grand style est fait de logique et de clarté" (16).

(12) Citado por G. Robert, Emile Zola (Paris, Société d'Éditions les Belles Lettres, 1952), pág. 64

(13) Charles Beuchat., Op. cit., Tomo II, pág. 51

(14) G. Robert, Le sens d'une oeuvre en Les critiques... pág.169

(15) Bernard, Op. cit., pág. 81

(16) Zola, Op. cit., págs. 92-93. El subrayado es nuestro.

A través del análisis de ciertos mecanismos de composición en Nana, pretendemos comparar nuestros resultados con la pensée scientifique de Zola, para poner ésta a prueba; es decir, trataremos de detectar en qué medida Nana se adecua a la teoría del escritor. Y, en ese sentido, empezaremos por hacernos las siguientes preguntas: ¿sigue Zola al pie de la letra sus preceptos "científicos"?; ¿cuál es el papel del tiempo en una obra que pretende ser "científica"?; ¿es Nana una novela "científica"?

Para desarrollar nuestro trabajo hemos elegido un método que nos parece preciso para aproximarnos a la obra y es el que propone Genette en su libro Figures III (17). Creemos que las distinciones que él hace nos proporcionan los instrumentos necesarios para extraer de la obra una nueva serie de relaciones que enriquecen nuestra comprensión, pues nos permiten cubrir las etapas necesarias para reorganizar sus partes "a fin de prepararnos para la entrega total" (18)

(17) Gérard Genette, Figures III (Paris, Ed. du Seuil, 1972).

(18) Joaquín Sánchez Macgregor, Rulfo y Barthes, análisis de un cuento (México, Ed. Domés, 1982), pág. 54

Figuras de la Duración en Nana

En "discours du récit" (1) Genette distingue en el relato tres aspectos distintos: 1. Tiempo: las relaciones de cronología entre el relato y la historia. 2. Modo: las formas y grados de representación mimética; surge igualmente de las relaciones entre relato e historia e incluye tanto el "punto de vista" del narrador, como el "contar" y "mostrar". 3. Voz: las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las narra y, eventualmente, todos los participantes de la instancia narrativa.

De estos tres aspectos nos ocuparemos únicamente de la categoría de Duración, dentro del Tiempo, por parecernos apropiada para alcanzar nuestro objetivo: pensamos que la obra literaria, - en este caso la novela, al igual que la obra musical mantiene un ritmo y una velocidad X; y considerando que Zola, en tanto que científico de la literatura, al concebirla como copia "fiel" de la realidad no puede interferir para acelerar o retardar el ritmo natural de los hechos de la vida.

Por otra parte, esta categoría específica nos permite hacer un enlace con otros autores que nos han proporcionado interesantes sugerencias.

Genette sitúa la Duración en el Tiempo junto con otras categorías :

1. Tiempo. La narración está caracterizada por una duali

(1) El término récit admite tres acepciones: a) como significante, o sea el enunciado; b) historia, lo significado, contenido narrativo; y c) narración, el acto de producción narrativa.

dad temporal: el tiempo de la historia (significado) y el tiempo del relato (significante). Las relaciones entre ambos dan lugar a las siguientes categorías:

1.1 Orden: las relaciones entre el orden temporal en la sucesión de eventos de la diégesis (historia) y el orden pseudo-temporal de su disposición en el relato.

1.2 Frecuencia: las relaciones entre el número de veces que sucede un evento en la historia y el número de veces que es narrado en el relato.

1.3 Duración: las relaciones entre la duración variable de los eventos (segmentos diegéticos) y la pseudo-duración (extensión textual del relato).

En la Duración el punto de referencia o "grado cero" es la coincidencia convencional entre la duración del segmento narrativo y la duración del segmento diegético, y viene a constituirlo la escena (desprovista de toda intervención del narrador y sin elipsis). Genette habla de una coincidencia convencional porque es imposible poder remitirse a una igualdad exacta de duración entre relato e historia, por la simple razón de que no se puede medir la duración del relato (lo que podría llamarse así, sería el tiempo que se necesita para leerlo, y es evidente que el tiempo de lectura es variable según circunstancias particulares fuera del control del crítico). Sin embargo, explica Genette, el isocronismo de un relato puede también definirse comparando la duración de éste con la de la historia, de una manera absoluta y

autónoma; esto es, su velocidad constante. La velocidad del relato se definirá en relación a la duración de la historia (medida en segundos, minutos, horas, días, meses, etc.) y la del texto (medida en líneas y páginas). El relato isócrono, que sería el hipotético grado cero de referencia, sería entonces un relato de velocidad continua, sin aceleraciones ni retardos .

En cualquier relato hay cambios que pueden ser observados y a los que Genette llama movimientos narrativos, y son los siguientes:

1.3.1. Pausa. A este primer movimiento narrativo Genette lo determina de la siguiente manera: a un tiempo de relato -- igual a X, corresponde un tiempo de la historia igual a cero; -- por lo tanto el tiempo del relato es infinitamente mayor que el tiempo de la historia. El esquema queda de la siguiente manera:

$$TR = X; TH = 0; \text{ por lo tanto } TR \infty > TH.$$

1.3.2. Escena: el tiempo del relato corresponde convencionalmente al tiempo de la historia: $TR = TH$.

1.3.3 Resumen: el tiempo del relato es menor al tiempo de la historia: $TR < TH$.

1.3.4. Elipsis: a un tiempo de la historia igual a X, corresponde un tiempo del relato igual a cero:

$$TR = 0; TH = X; \text{ por lo tanto } TR \ll TH.$$

Genette explica en su libro estos movimientos narrativos en este orden; sin embargo, para nuestro análisis de Nana, y por las características que ésta presenta, empezaremos por analizar

la escena, después el resumen, la pausa y la elipsis.

ESCENA

Es posible que Zola, de no ir ello en detrimento de las sensaciones dramáticas, hubiera renunciado a las anisocronías - o efectos de ritmo, que son el resultado de la no concordancia - entre la duración de la historia y la extensión del relato. Con su pretendido científicismo respecto a la literatura, el autor -- se instaura en un riguroso observador imparcial, limitando su pa pel en tanto que narrador; de esta manera la obra adquiere una independencia aparente y dimensiones más reales (1). La velocidad óptima para lograr los fines de mostrar el mecanismo de los hechos, para dar "les faits tels qu'il les a observés" (2), sería por medio de la escena, e inevitablemente la escena.

En Nana, la proliferación y extensión de las escenas es muy numerosa. Considérese la correspondencia entre páginas y tiem po de narración en la siguiente relación:

Cap. I - 26 págs. para 3 hrs. aproximadamente.

Cap. II - 22 págs. para 8 hrs. aprox.

Cap. III - 20 págs. para 2 hrs. De éstas 16 abarcan una hora (explícito) y 3 págs. 1 hora aprox.

Cap. IV - 30 págs. para 6 hrs. aprox.

(1) Existe una relación inversa entre la presencia de la instancia narrativa y el grado mimético de la realidad. Genette, Op. cit., pág. 166

(2) Zola, Op. cit., pág. 63.

Cap. V - 32 págs para 3 hrs. aprox.

Cap. VI - 30 págs. para 8 días (explícito).

Cap. VII - 27 págs para 11 hrs. aprox.

Cap. VIII - 33 págs. para 10 meses aprox.

Cap. IX - 23 págs. para 3 hrs. (explícito).

Cap. X - 28 págs. para 5 meses aprox.

Cap. XI - 32 págs. para 13 hrs. aprox. De ellas, 30 págs. abarcan 8 hrs. aprox., una pág. para una noche, una más para unas horas.

Cap. XII - 21 págs. para 10 días aprox. De las cuales, 20 págs. abarcan unas horas; 8 págs. unas horas de otro día; 10 págs. para una noche; y una pág. - para un día.

Cap. XIII - 38 págs. para 5 meses aprox..

Cap. XIV - 15 págs, para 2 hrs. aprox.

Si a esta relación aunamos el hecho de que Nana tiene una extensión de 400 páginas que abarcan tan sólo un periodo de tres años, cuya historia está fraccionada por 18 elipsis, entonces ca si podríamos afirmar que la novela es una historia en escena, o más precisamente, una novela constituida por una sucesión de escenas.

En el análisis que hace Genette de A la recherche du temps perdu en Figures III observa que las articulaciones narrativas no coinciden con las divisiones en capítulos (3). Esta afirmación no

[3) Genette, Op. cit., pág. 124.

es válida para Nana, ya que Zola la estructuró de tal manera que cada capítulo corresponde a un segmento narrativo, que siguen un orden cronológico.

Así, los capítulos I, II, III, IV, V, IX, XI y XIV, es decir, nueve de los catorce que forman la obra, y que abarcan menos de 13 horas, corresponden en su duración a la escena (4). De los capítulos restantes dos de ellos abarcan quince días y sólo tres capítulos comprenden varios meses.

Por esta características y con el objeto de analizar los efectos temporales en Nana dividiremos la obra en dos partes: la primera estará formada por los nueve capítulos que abarcan unas horas y que llamaremos capítulos-escena; y la segunda por los cinco restantes, a los que denominaremos capítulos-resumen-escena.

Capítulos-escena. Efectos escénicos.

Georges Steiner, en su libro Tolstoi o Dostoievski (5), opone a los dos autores con base en sus técnicas: el primero, dice, es eminentemente épico; el segundo, escritor dramático consumado.

El principal criterio que utiliza Steiner para afirmar lo anterior sobre Dostoievski, es la profusa utilización que éste

(4) Hablando en porcentajes la escena corresponde al 80% del total de la obra.

(5) Georges Steiner, Tolstoi o Dostoievski (México, Ed. Era, -- 1968), pág. 122.

hace de la escena en sus obras; por otro lado, su manera de extraer el material de la realidad misma: "Dostoievski era un devorador de periódicos" (6). Hemos visto cómo Zola en su necesidad por traducir la influencia del medio y la realidad pura, y en su rechazo a la facultad imaginativa, busca sus historias en hechos reales: "il s'agit de partir des faits vrais, réels", -- afirma en Le Roman Expérimental (7), así que, para completar su documentación "Zola se reporte à des journaux" (8). Steiner estima que Dostoievski percibía primero la acción y que en el centro de su creación estaba el suceso dramático (9). Es por la naturaleza escénica de sus obras que se prestan para adaptarlas al teatro (10). En ese sentido, las adaptaciones al teatro de Nana, L'Assommoir, Pot-Bouille, Ventre de Paris, Germinal --algunas hechas por el mismo Zola-- (11), así como su utilización de la escena, nos hacen pensar en una gran similitud, a nivel de la estructura de sus obras, entre los dos escritores.

Después, Steiner habla de la relación entre la utilización de técnicas dramáticas (diálogos profusos, situaciones escénicas, escasa mención de movimientos, descripción y gestos de los personajes) y la percepción de la realidad humana: "el pro-

(6) Ibid., pág. 124

(7) Zola, Op. cit., pág. 33

(8) Guy Robert, Emile Zola, pág. 56

(9) Steiner, loc. cit.

(10) Ibid., pág. 123

(11) Guy Robert, Emile Zola, pág. 49

blema de Dostoievski" e igualmente, creemos, el de Zola, "era este: captar y hacer concretas las realidades de la condición humana en una serie de crisis extremas y definidoras; traducir la experiencia a la manera del drama trágico —el único modo que Dostoievski considera verificable (12)— y, sin embargo, permanecer -- dentro del ambiente naturalista de la vida urbana" (13).

Genette equipara la escena con lo dramático y el resumen con lo no dramático (14). Zola, y Dostoievski, con su concepción de una realidad "brutal" y "erótica" no pueden pertenecer sino a los escritores dramáticos.

Como hemos visto, en Nana Zola se sirve de la escena con mucha frecuencia, y es a través de ella que logra dar a la novela el efecto de lo real.

En la escena, los personajes "actúan" su propio drama; los personajes "son" por ellos mismos y no por la palabra del narrador. Así, nosotros los lectores, los conocemos por lo que dicen y hacen en escena sin tener como mediador el juicio del narra

(12) Nótese la aseveración de Zola sobre cómo el lector puede -- verificar repetidamente cualquier suceso que se haya relatado. Le Roman Expérimental, pág. 79.

(13) Steiner, Op. cit., pág. 180

(14) Genette, Op. cit., pág. 184

dor, nos convertimos en testigos presenciales de los sucesos de la novela. En consecuencia Nana "es" porque nosotros la vemos ser. Así, por ejemplo, en el capítulo II. que Zola consagró en su totalidad a Nana, la conocemos en todas sus facetas: su carácter, su manera de sentir y de pensar, etcétera: Nana-sensual, - Nana-infantil, Nana-caprichosa, Nana-enfurecida, Nana-mil-maneras:

"... Nana se vengea des ennuis qu' on lui causait, - en mâchant de sourds jurons contre les hommes (...) — Ah! ouiche! répondit Nana crûment, ce sont des salauds, ils aiment ça.

Pourtant, elle prit son air de princesse, comme elle disait (...)

— Messieurs, dit la jeune femme avec une politesse étudiée, je regrette de vous avoir fait at--- tendre." (pág. 73)

Así pues, Nana, después de gritar contra estos señores y en contra de todos los señores, cambia "súbitamente" de un estado de ánimo a otro; algunas veces de manera estudiada, pues conoce de memoria la conveniencia de las "buenas maneras" y lo que de "ciertos" señores puede obtener, otras veces de manera espontánea, pues no deja de ser un poco niña. Y más adelante:

"Nana semblait avoir été surprise à sa toilette, la peau humide encore, souriante, effarouchée au milieu de ses dentelles." (pág. 73)

Y ante la terrible miseria que sufren tres mil pobres: -- "des enfants sans pain, des femmes malades, privées de tout secours, mourant de froid...":

"— Les pauvres gens! cria Nana, très ettendrie. Son epitoiement fut tel, que des larmes noyerent ses

beaux yeux. D' un mouvement, elle s'était penchée, ne s'étudiant plus..." (pág. 74) (15)

Otra de las técnicas de la que el escritor se vale en Nana, es el estilo indirecto libre; con esta técnica logra prácticamente borrar al narrador de la escena. Jacques Dubois denomina a las novelas de Zola, en las que el porcentaje de uso de esta técnica es muy elevado, "le roman parlé": una técnica resueltamente moderna (16):

"Zola a le sens du terme faubourien, il fait chanter l'image trivial et surtout il est habile à faire passer, l'une et l'autre, par le canal de l'indirect libre, du discours des protagonistes à sa langue de narrateur" (17).

Veamos algunos de los muchos ejemplos que se encuentran en Nana:

"— En voilà des panés qui m'ont fait mes cinquante francs!

Elle n'était point fâchée, cela lui semblait drôle que les hommes lui eussent emporté de l'argent. Tout de même, c'étaient des cochons, elle n'avait -- plus le sou." (pág. 76)

Al encontrarse Nana a Georges Hugon en su departamento:

"—Tu veux donc qu'on te mouche, bébé?

— Ouí, répondit le petit d'une voix basse et suppliant.

Cette réponse l'égaya davantage. Il avait dix-sept ans, il s'appelait Georges Hugon. La veille, il -- était aux Variétés. Et il venait de la voir" (pág.78)

(15) Zola, Nana. Introducción de Roger Ripoll (Paris, Garnier-Flammarion, 1968). El subrayado es nuestro.

(16) Jacques Dubois, Une technique résolument moderne: le roman parlé en Les critiques..., pág. 84

(17) Ibid., pág. 85

Y el día en que Nana organiza una cena en su departamento para festejar su éxito como actriz:

"... comme on oubliait de nouveau Nana, Vandevres (...) trouva la maîtresse de la maison assise, raidie, les lèvres blanches (...)

— Qu'avez-vous donc? demanda-t-il surpris (...)

— J'ai, cria-t-ell enfin, que je ne veux pas -- qu'on se foute de moi!

Alors, elle lacha ce qui lui vint a la bouche. — Oui, oui, elle n'était pas une bête, elle voyait -- clair. On s'était fichu d'elle pendant le souper, on avait dit des horreurs pour montrer qu'on la méprisait. Un tas de salopes qui ne lui allait pas à la cheville! Plus souvent qu'elle se donnerait encore du tintouin, histoire de se faire becher ensuite! Elle ne savait pas ce qui la retenait de flanquer -- tout ce sale monde à la porte. Et, la rage l'étranglant, sa voix se brisa dans des sanglots". (pág.129) (18).

Los ejemplos al respecto son interminables. Podemos observar cómo el narrador desaparece casi por completo. Para Dubois -- "cette irruption de la 'parole' —parler populaire et discours— dans le corps du récit est source vive d'expressivité" (19). Por esto, consideramos que el estilo indirecto debe ser situado dentro de la escena. Pensamos también que Zola, al utilizar esta técnica logra dar a su novela, Nana, una profunda expresividad; basta -- con observar los ejemplos dados para convencernos de ello.

(19) Jacques Dubois, Op. cit., pág. 85

Por eso, el uso de esta técnica no es de ninguna manera para divertir sino para dar el sentido de lo real, tan crudo como se presente, lo más miméticamente posible. De esta suerte que a Zola no lo abandona nunca esta inquietud: "tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imagination sous le réel" (20). Por lo que la calidad del novelista es su sentido de la realidad.

Por otra parte, mientras más permanezca fuera el narrador, más objetivo será el discurso "científico". El escritor naturalista debe instaurarse únicamente como escrivano, no está dentro de sus funciones el juzgar y sacar conclusiones: "la position de l'écrivain naturaliste est celle d'un être en dehors qui garde ses distances et qui n'use de tous les procédés stylistiques d'agrégation qu'afin de se mieux distinguer de l'indistinct et de l'homogène qu'ils servent à façonner" (21).

Capítulos-resumen-escena.

La extensión de estos capítulos (VI, VIII, X, XII y XIII) no difiere de la de los capítulos-escena a pesar de abarcar periodos mucho mayores. El capítulo V, que comprende sólo tres horas, tiene virtualmente la misma extensión que el capítulo VIII, el cual abarca diez meses aproximadamente. Esta disparidad temporal

(20) Zola, Le Roman Exp., pág 214

(21) Philippe Bonafis, Le Bestiaire d'Emile Zola en Les critiques pág. 124. Para Lukacs esto significa una degradación.

en el mismo número de páginas sólo es viable por el uso de figuras como el resumen y la elipsis.

Esto nos llevaría a pensar que en estos capítulos no se dieran las escenas o, de darse, fueran escasas y breves; sin embargo, esto no es así en ningún momento. Por el contrario, las escenas son numerosas y, aunque de menor extensión que las de los capítulos-escena, ocupan un lugar predominante.

Si hubieramos de trazar la estructura básica correspondiente a la Duración en estos capítulos, en tres de los cinco (capítulos VIII, X y XIII) los que abarcan periodos más largos, esta estructura sería la siguiente: resumen-escena-resumen-escena-resumen-escena. Esta uniformidad se ve interrumpida ocasionalmente por pequeñas pausas o por elipsis que contribuyen a la economía del relato. Observemos este ejemplo:

Resumen	{ "Mais à partir de cette soirée, la vie entre eux devint de plus en plus difficile. D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles (...)
Escena	{ Prullière ricanait d'un air vexé. Vrai, elle devenait joliment bête! (...)
Resumen	{ — Possible, je l'aime comme ça, répondit-elle, un jour, de l'air tranquille d'une femme avouant un goût abominable.
Escena	{ Bosc se contentait de dîner le plus souvent possible. Il haussait les épaules derrière Prullière (...)
Resumen	{ au dessert lorsque Fontan giflait Nana, il continuait de mâcher gravement, trouvant ça naturel (...)
Escena	{ Un soir, il trouva Nana en larmes. Elle ôta sa camisole pour montrer son dos et ses bras noirs de coups (...)
Resumen	{ Puis, sentencieusement: — Ma fille, où il y a des femmes, il y a des claques (...)
Resumen	{ Mais madame Lerat n'avait pas cette philosophie. Chaque fois que Nana lui montrait un nouveau bleu sur sa peau blanche, elle poussait les hauts cris (...)
Resumen	{ Elle lui reprochait surtout d'être mal élevé, avec des mines de femme comme il faut (...)

Escena { -- Oh! ça se voit tout de suite, disait elle à Nana, il n'a pas le sentiment des moindres convenances (...)" (págs. 254-255).

La escena en estos casos, contribuye a dar credibilidad a lo que el narrador cuenta; así el lector no sólo sabe acerca de una situación determinada por medio del narrador, sino que es testigo de ello. En este ejemplo nos damos cuenta de la actitud de los personajes ante el hecho de que Fontan golpea a Nana, por lo que dicen y hacen: Nana ama a Fontan así como es; Bosc mantiene un punto de vista machista en lo que se refiere a las relaciones hombre-mujer; Madame Lerat no coincide con Bosc, para ella Fontan no posee el más mínimo sentido de lo que es la decencia (22). La novela al volverse impersonal permite que el lector sea quien juzgue los sucesos que observa.

La estructura de los capítulos VI y XII no sigue este esquema; aunque también en ellos el papel de la escena es de mucho mayor peso que el del resumen. El capítulo VI, cuya extensión temporal es de ocho días, sigue el siguiente esquema: escena-escena-resumen-escena-escena. De las treinta páginas del capítulo, veintiseis corresponden a las escena. De esta manera, aunque la estructura del capítulo varía, no contradice a los demás en los que se refiere a la importancia que Zola, en Nana, concede a la escena.

El capítulo XII, que bien habríamos podido insertar

(22) Este tipo de reacciones aceptan ser analizados a través de enfoques sociológicos y psicológicos.

en la clasificación de los capítulos-escena, si no fuera porque su extensión temporal es de trece horas aproximadamente, está constituido por cuatro escena, separadas por elipsis; hecho que viene a reforzar lo que hemos estado afirmando.

Como apuntábamos antes, un escritor naturalista como Zola, cuya principal preocupación es el presentar la realidad pura, sin pretender en ningún momento constituirse en un filtro media-dor, sino en fiel reportero, no puede hacer gran uso de categorías distintas a aquellas de la escena; esto, sin embargo, haría de la novela un género estricto y esclavizante. Así pues, había que optar por una solución intermedia: dar a la escena las funciones más importantes dejando a las otras categorías, de acuerdo con su grado de mimesis, las funciones menores correspondientes: el resumen sirve de coyuntura, prepara e introduce a la escena, reduce y concluye; la pausa descriptiva presenta elementos nuevos; la elipsis, al igual que un telón de teatro, marca divisiones dramáticas.

Es, pues, la representación directa la base que sostiene a la novela naturalista Nana, y la escena la que muestra, presenta y encarna a la realidad misma. Esto viene a ratificar nuestra hipótesis respecto a que Zola es un escritor dramático y como tal recurre repetidamente a técnicas dramáticas. Habíamos visto ya, para hacer resaltar la utilización de la escena en Nana, cómo en el capítulo que abarca el periodo más extenso en la novela, y en el que supuestamente debiera predominar el resumen, las escenas ocupan dos terceras partes de la extensión total del capítulo.

.

La representación zolariana, relativamente pobre en ritmos, dependiente de la escena, es probablemente una de las razones que indujeron a Georges Steiner y a otros críticos antinaturalistas a juzgar pobres las técnicas de esta corriente: "cuando el realismo se convierte pintura brutal, como en gran parte de Zola, la representación directa de lo erótico asume, una vez más, importancia. El resultado es un empobrecimiento de las técnicas y de la sensibilidad" (23).

Por otro lado, es en la escena en la que se nos presentan algunos de los momentos más dramáticos de la historia de Nana: la nocturna, interminable, espera de Muffat bajo una ventana, para comprobar la infidelidad de su esposa; el intento de suicidio de Georges; la iniciación de Nana al mundo homosexual. Y es que así el autor logra un impacto mayor en el lector, a quien no quiere divertir sino mostrar el mecanismo de los hechos.

RESUMEN

Relación entre Resumen y Escena.

En los catorce capítulos de Nana encontramos una relación entre escena y resumen. En los cinco capítulos en los que aparece el resumen, éste va intercalado entre las escenas y, en general, es de extensión reducida en comparación con la escena. Su subordinación ante ésta es evidente.

(23) Steiner, Op. cit., pág. 159.

Como señalabamos antes, el resumen hace las veces de introducción al estar colocado antes de la escena; ésta viene a -- comprobar lo que sumariamente se expresó en el resumen. Así por ejemplo:

Resumen	"Puis, Satin lui faisait une peur abominable de la police. Elle était pleine d'histoires, sur ce sujet-là (...) Les agents, pour avoir des gratifications, arrêtaient le plus de femmes possible (...)
Escena.	Justement, vers la fin de septembre, un soir -- qu'elle se promenait avec Satin sur le boulevard de la Poissonnière, celle-ci tout d'un coup se mit à galoper. Et, comme elle l'interrogeait: — Les agents, souffla-t-elle. Hue donc! hue -- donc!" (pág. 261-262) (24).

En este ejemplo la escena confirma lo que se dijo en el resumen. El narrador nos cuenta cómo Satin teme a la policía; en la escena nos lo muestra; somos testigos de ello.

Cuando el resumen sucede a la escena ésta proyecta hacia el futuro la situación expuesta o bien, concluye introduciendo cambios que surgen como enfatizando en el impacto que la escena puede tener en sucesos posteriores. (24).

Tipos de Resumen.

Así pues, el resumen, al sintetizar los sucesos, acelera la velocidad de la narración; pero en Nana estos siempre van inciertos en las escenas, las que ilustran lo que se afirmó, y -- por ello mantienen un lugar preponderante en la obra.

(24) Podemos encontrar más ejemplos en las páginas 302, 310, 401.

Genette afirma en Figures III, que la forma del resumen, antes de Proust, era la narración en algunos párrafos o páginas de muchos días, meses o años de existencia, sin detalles de acción o de diálogos; que esta brevedad da al resumen una inferioridad cuantitativa evidente sobre los capítulos descriptivos y dramáticos; y que, por esto, el resumen ocupa un lugar reducido en el cuerpo narrativo (25).

Y agrega Genette: "il est évident que le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX ème siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le 'fond' sur lequel elles se détachent, est donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène" (26). Así pues que, según Genette, Nana es un relato de forma clásica, en lo que se refiere a su estructura.

Hemos podido diferenciar en Nana cuatro tipos de resumen: el primero, que llamaremos resumen breve porque apenas si puede distinguirse de la escena, resume un sólo suceso, y contribuye a la economía del relato. Ejemplo:

"Et il (Vandevres) appela Foucarmont. Rapidement, ils échangèrent quelques mots. Une complication eut dut se présenter, car tous deux, marchant avec précaution, enjambant les jupes des dames, s'en allèrent trouver un autre jeune homme, avec lequel ils continuèrent l'entretien, dans l'embrasure d'une fenêtre" (pág. 96).

(25) Genette, Op.cit., pág. 130.

(26) Ibid., pág. 131.

Otro ejemplo:

"Alors, on le (Vandeuvres) vit, aimable, souriant, aborder les hommes et causer au quatre coins du salon. Il se melait aux groupes, glissait une phrase dans le cou de chacun, se retournait avec des clignements d'yeux et des signes d'intelligence" (pág. 97).

Como podemos observar en estos ejemplos la velocidad del resumen es casi igual a la de la escena, sin embargo sí ocurre -- una aceleración en el ritmo de la narración.

El resumen que hemos llamado extenso abarca temporales muchos más largos, por lo que los hechos que se suceden en este lapso solo pueden ser narrados en un mayor número de palabras. En el capítulo VIII, por ejemplo, encontramos un resumen de este tipo -- en donde se narra la época en la que Nana, acompañada de Satin, -- recorre las calles obligada por la necesidad económica:

"Il lui fallait de l'argent. Quand la Tricon -- n'avait pas besoin d'elle, ce qui arrivait trop souvent, elle ne savait où donner de son corps. Alors c'était avec Satin des sorties enragées sur le pavé de Paris, dans ce vice d'un bas qui rode le long des ruelles boueuses, sous la clarté trouble du gaz".

Epoca que encierra muchos días, quizás meses:

"Soirées de pluie où les bottines s'éculaient, -- soirées chaudes qui callaient les corsages sur la -- peau, longues factions, promenades sans fin, bousculades et querelles, brutalités dernières d'un passant emmené dans quelque garni borgneset redescendant les-marches grasses avec des jurons."



"L'été finissait, un été orageux, aux nuits brûlantes. Elles partaient ensemble après le dîner, -- vers neuf heures (...). Puis, après être allées dix fois de l'Opéra au Gymnase, Nana et Satin, lorsque -- décidément les hommes se dégageaient et filaient -- plus vite, dans l'obscurité croissante, s'en tenaient aux trottoirs de la rue du Faubourg-Montmartre(...)- Et, les soirs où elles revenaient à vide elles se disputaient entre elles ..." (págs. 258-259-260).

Este resumen ocupa cuatro páginas de las treinta y tres -- del capítulo. En él se dan detalles de los incidentes; al abar-- car un período más largo, los sucesos se repiten. Este tipo de resumen sólo se da en los capítulos-resumen-escena VIII, X y XIII, que son los que abarcan cinco y diez meses.

El resumen que denominamos compacto, por narrar en unas -- cuantas palabras lo sucedido en un período relativamente largo y -- que sintetiza y simplifica los hechos en un solo detalle, es mucho menos frecuente que los otros dos mencionados anteriormente. Vea mos este ejemplo, en el que la vida de Muffat se simplifica tan -- sólo en un suceso; evidentemente, en ese lapso, Muffat debió haber tenido otras preocupaciones, otros incidentes; sin embargo única-- mente es narrado un detalle significativo para la historia, dejan do fuera otros que debieron haberse dado en este tiempo:

"D'ailleurs, depuis trois mois, il vivait au mi-- lieu d'un tel étourdissement sensuel, qu'un dehors -- du besoin de la posséder, il n'éprouvait rien de -- bien net" (pág. 206).

En Nana hay un último tipo de resumen, al que designamos analéptico por ser éste un relato anacrónico con respecto al tiempo de la historia, que en esta novela sigue una cuidadosa cronología. Este tipo de resumen viene a completar algunas lagunas que se dejaron y que no se trataron en su momento; por lo general aclara la elipsis o una parte de ella. Así, sabemos qué pasó en la elipsis que hay entre los capítulos VII y VIII por los datos que se dan, a manera de resumen, en el capítulo - VIII, y nos explicamos en qué circunstancias llegó Nana a vivir con Fontan:

"En deux jours, elle vendit ce qu'elle put sortir, des bibelots, des bijoux, et elle disparu avec une dizaine de mille francs, sans dire un mot à la concierge; un plongeon, une fugue, pas une trace..." (pág. 235)

De esta misma manera sabemos lo que sucedió en parte del tiempo de la elipsis que se encuentra entre los capítulos XIII y XIV:

"Nana brusquement disparut; un nouveau plongeon, une fugue, une envolée dans des pays baroques. Avant son départ, elle s'était donné l'émotion d'une vente, balayant tout, l'hôtel, les meubles, les bijoux, jusqu'aux toilettes et au linge (...) Une dernière fois, Paris l'avait vue dans une féerie (...) on ap- prit un beau matin qu'elle devait être partie la - veille pour Le Caire..." (pág. 425)

El resumen es, pues, una figura indispensable en Nana, ya que sin él sería prácticamente imposible narrar en cuatrocientas páginas lo sucedido en tres años.

PAUSA

Capítulos-escena.

Cada uno de los capítulos-escena están constituidos por una larga escena casi ininterrumpida, de no ser por algunos brevísimos pasajes entre los que figuran las pausas descriptivas.

Genette clasifica dos tipos de pausa: las descriptivas (que en Nana deben ser las más numerosas) y las que están constituidas por intrusiones o intervenciones del autor, no diegéticas (las que, como es de suponerse, deben estar completamente ausentes en el -- texto de Zola, dada la objetividad que se pretende en la novela naturalista) (27).

Al igual que Flaubert, el autor de Nana restringe cuidadosamente su papel de narrador, con el fin de dar a su historia el estatuto de realidad y a sus personajes la estatura de seres reales.

Dorrit Cohn, de la misma manera que Genette, encuentra una relación de proporción inversa entre la presencia del narrador y la de los personajes: "the more conspicuous and idiosyncratic the narrator, the less apt he is to reveal the depth of his characters' - psyches or, of the matter, to create psyches that have depth to reveal". Esta autora agrega más adelante en su libro Transparent minds que no es una coincidencia el que precisamente Flaubert, escritor naturalista, sea uno de los creadores de mentes ficticias de ini--

(27) Ibid., pág. 135

gualable profundidad y complejidad (28)

En Nana, Zola emplea la pausa descriptiva en el momento en que introduce un elemento nuevo significativo en el discurso narrativo, sea éste un nuevo personaje o un nuevo lugar. Así -- pues es en los primeros capítulos en donde este tipo de pausa prolifera.

Veamos un ejemplo en donde Zola rápidamente, como de pasada, como no queriéndose detener, nos da la descripción, un tanto caricaturesca por lo demás, de Zoe:

"Tout en parlant, Zoé, la femme de chambre, ouvrait les persiennes. Le grand jour entra. Zoé, très brune, coiffée de petits bandeaux, avait une figure longue, en museau de chien, livide et couturée, -- avec un nez épaté, de grosses lèvres et des yeux noirs sans cesse en mouvement." (pág. 60) (29)

El acento, sin embargo, recae en la acción: apenas en tres líneas Zola se ocupa de la descripción de un personaje al que nos encontraremos con frecuencia a lo largo de la historia. Esta descripción, la única de Zoé, cumple con su cometido en el momento, pero es tan breve, tan de pasada, que el lector termina por olvidar la apariencia física de este personaje.

He aquí otro ejemplo:

"...Estelle, sa fille, une jeune personne de seize ans, dans l'âge ingrat, mince et insignifiante, -- quitta le tabouret où elle était assise, et vint silencieusement relever une des bûches qui avait roulé." (pág. 84) (29)

(28) Dorrit Cohn, Transparent minds (New Jersey, Princeton University Press, 1978), pág.: 25

(29) El subrayado es nuestro.

Nuevamente nos encontramos con el mismo caso: la descripción insertada en una escena, dando mayor importancia a esta última, y tan reducida que apenas y describe algunas de las características del personaje. Este tipo de pausas en Nana nos llevan a reafirmar que el escritor pretende enfatizar en el desarrollo dramático de la historia.

Por otra parte, la descripción de Nana se va dando a lo largo de la historia y no siempre por medio de pausas descriptivas sino a manera de escena. En la escena del espejo, en donde conocemos a Nana en toda su desnudez, mientras ella se admira :

"Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même (...) Lentement, elle ouvrait les bras pour développer son torse de Vénus grasse..."

Muffat la observa "obsédé, possédé" (pág. 216)

Las descripciones de ambientes y lugares son mucho más extensas. Se encuentran generalmente precediendo a una larga escena y preparan la atmósfera en que ésta toma lugar.

Este pasaje describe las afueras del Variétés, momentos antes del estreno de la Blonde Vénus:

"Sur le trottoir, la rampe de gaz qui flambait à la corniche du théâtre jetait une nappe de vive clarté. Deux petits arbres se détachaient nettement, d'un vert cru; une colonne blanchissait, si vivement éclairée, qu'on y lisait de loin les affiches, comme en plein jour; et, au-delà, la nuit épaissie du boulevard se piquait de feux, dans la vague d'une foule toujours en marche. Beaucoup d'hommes n'entraient pas tout de suite, restaient dehors à causer en achevant un cigare, sous le coup de lumière de la rampe, qui leur donnait une pâleur et découpait sur l'asphalte leurs courts ombres noirs"(p.35)

Este otro pasaje describe el hipódromo de Longchamps el día del Gran Premio de París:

"Ce dimanche-là, par un ciel orageux des premières chaleurs de juin, on courait le Grand Prix de Paris au bois de Boulogne. Le matin, le soleil s'était levé dans une poussière rousse. Mais, vers onze heures, au moment où les voitures arrivaient à l'hippodrome de Longchamp, un vent du sud avait balayé les nuages; des vapeurs grises s'en allaient en longues déchirures, des trouées d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon. Et dans les coups de soleil qui tombaient entre -- deux nuées, tout flambait brusquement, la pelouse peu à peu emplie d'une cohue d'équipages, de cavaliers et de piétons, la piste encore vide, avec la guérite du juge, le poteau d'arrivée, les mâts des tableaux indicateurs, puis en face, au milieu de -- l'enceinte du pesage, les cinq tribunes symétriques, étageant leurs galeries de briques et de charpentes" (pág. 327)

Al observar estas descripciones nos damos cuenta cómo Zola siempre guarda un lado romántico y cae en el romanticismo que tanto rechaza. Veamos ahora lo que Zola juzga debe ser la descripción: "Décrire n'est plus notre but; nous voulons seulement compléter et déterminer (...) Cela revient à dire que nous ne décrivons plus pour décrire, par un caprice et un plaisir de rhétoricien. Nous estimons que l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville et sa province; et dès lors, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son coeur, sans en chercher les

causes ou le contre-coup dans le milieu" (30). La intención de Zola es, pues, mostrarnos la importancia del medio; sin embargo, en estos dos ejemplos advertimos cómo termina por abandonarse a los placeres retóricos de la descripción; y por otro lado, no lo gramos percibir cómo es que "la luz de las lámparas de gas", que hacen ver los árboles "de un verde crudo", o cómo es que la disposición del hipódromo rodeado por el "llano bordado de pequeños árboles", puedan influir en un mundo como el que se describe en Nana : una sociedad en descomposición.

Es evidente que Zola olvida el científicismo y la acuciosidad por ser lo más objetivo posible. Creemos que P. Martino tiene razón al afirmar que Zola utiliza, sobre todo, en los pasajes descriptivos toda la documentación que con tanto esmero recopila (31).

Capítulos-resumen-escena

La categoría de pausa se encuentra en estos capítulos -- con menor frecuencia, aunque son de mayor extensión. Habíamos -- visto ya que su función en Nana era la de introducir nuevos personajes y nuevos lugares en el relato. Los personajes son casi -- todos presentados en los primeros tres capítulos y los cambios -- espaciales, por otro lado, son relativamente pocos a lo largo de la novela.

(30) Zola , Op.cit. pág. 228.

(31) P. Martino , Le Naturalisme..., pág 76.

Los capítulos en donde se dan cambios espaciales importantes son el capítulo VI, VIII y X. Estos cambios coinciden con los que se dan en Nana. En el capítulo VI parece darse una transformación radical en la vida de Nana y en ella misma: de cide dejarlo todo dejarlo todo y pertenecer a un solo hombre:

"Maintenant, cette propriété, tout cette terre à -- elle, la gonflait d'une émotion débordante, tant -- ses ambitions se trouvaient dépassées. Elle était ramenée aux sensations nouvelles d'une gamine; et le -- soir, lorsque, étourdie par sa journée vécue au -- grand air, grise de l'odeur des feuilles, elle mon-- tait rejoindre son Zizi, caché derrière le rideau..." (pág. 189).

Pero este cambio en Nana no sólo es producto de las flores, el campo, el cielo y el hecho de haberse alejado del medio de la burguesía parisina, sino también el contacto que tuvo con Georges Hugon y sobre todo a la pasajera emoción que experimenta ante un lugar completamente nuevo para ella y en donde todo la entusiasma. Así pues, creemos que la teoría del medio aquí no se sostiene, más bien parece que Nana ha perdido momentaneamente el sentido de la realidad; y es en ese mismo lugar, al final -- del capítulo, que termina por olvidarse de lo que había pensado -- "et elle coucha avec Muffat, mais sans plaisir", para regresar -- al tipo de vida que llevaba solo que con un nuevo amante.

En el capítulo VIII somos testigos de otro fuerte cambio en la heroína: no piensa más en explotar a los hombres, y de --

ser su verdugo se convierte en su víctima. A diferencia del capítulo VI, aquí sí parece ser fuertemente influenciada por el medio: el barrio en donde vive con Fontan es el hogar de prostitutas, obreros, de personas que pertenecen a la clase social oprimida. (Ya Zola nos describió este medio en L'Assommoir, medio al que Nana perteneció y en el que se desarrolló hasta los catorce o quince años). Ella sería la excepción si no fuera golpeada por su pareja como lo dijo Bosc alguna vez: "où il y a -- des femmes, il y a des claques"; esta afirmación es sobre todo válida para este medio social. Así, Nana lleva su cruz con la misma resignación con que la llevan las demás mujeres del barrio.

Es en esta etapa de su vida cuando Nana debe regresar a las calles a buscar el dinero que Fontan le niega:

"Nana retourna dans les bastringues de barrière, - où elle avait fait sauter ses premiers jupons sales; elle revit les coins noirs des boulevards extérieurs, les bornes sur lesquelles des hommes, à quinze ans, l'embrassaient, lorsque son père la -- cherchait pour lui enlever le derrière" (pág. 258).

Nos preguntamos si el medio provocó un cambio en ella, - o si fue ella la que cambió y buscó el medio apropiado para su nueva manera de ser; porque es ella la que escoge el lugar donde vivir.

En el capítulo X una nueva transformación transcurre en la vida de Nana: se convierte en "une femme chic"; y en consecuencia ocurre un cambio espacial. Este hecho exige las pausas necesarias para describir el medio que la rodea. Esto hace de las primeras tres páginas del capítulo una serie de pausas -- descriptivas que vienen a ser la excepción a la escritura de -- los capítulos-resumen-escena, siguiendo ésta: resumen-pausa-resumen-pausa-resumen-pausa-resumen-escena... regresando nuevamente a la estructura que se había dado.

Estas causas son muy extensas, en comparación con las - que antes habíamos encontrado, en ella se describe casi al detalle la mansión en la que vivirá Nana por un tiempo, y que corresponde a su nuevo estatus social:

"L'hôtel de Nana se trouvait avenue de Villiers, à l'encoignure de la rue Cardinet, dans ce quartier de luxe, en train de pousser au milieu des terrains vagues de l'ancienne plaine Monceau. Bâti par un jeune peintre, grisé d'un premier succès et qui -- avait dû le revendre, à peine les plâtres essuyés, il était de style Renaissance, avec un air de palais, une ~~fantaisie~~ de distribution intérieure, des commodités modernes dans un cadre d'une originalité un peu voulue. Le comte Muffat avait acheté -- l'hôtel tout meublé, rempli d'un monde de bibelots, de fort belles tentures d'Orient, de vieilles -- crédences, de grands fauteuils Louis XIII..." -- (pág. 297).

Veamos el patio del palacio:

"Dans la cour, sous la grande marquise, un tapis -

montait le perron (...) Un vitrail aux verres jaunes et roses, d'une pâleur blonde de chair, éclairait le large escalier. En bas, un nègre de bois sculpté tendait un plateau d'argent (...) des bronzes et des cloisonnés chinois emplis de fleurs, -- des divans recouverts d'anciens tapis persans, des fauteuils aux vieilles tapisseries, meublaient le vestibule..." (pág. 298).

Y más adelante el interior:

"Les meubles étaient de laque blanche et bleue, incrustée de filets d'argent; partout, des peaux -- d'ours blancs (...) A côté de la chambre, le petit salon offrait un pêle-mêle amusant, d'un art exquis (...) un monde d'objets de tous les pays et de tous les styles, des cabinets italiens, des coffres espagnols et portugais, des pagodes chinoises un paravent japonais d'un fini précieux, puis des faïences, des bronzes, des soies brodées, des tapisseries au petit point; tandis que des fauteuils -- larges comme des lits, et des canapés profonds comme des alcôves, mettaient là une paresse molle -- (...) La pièce gardait le ton du vieil or ..." -- (pág 299).

Zola afirma en Le Roman Expérimental que el hombre no está solo, puesto que vive dentro de una sociedad, dentro de un medio social, "et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes" (32).

A partir del capítulo X, Nana se infiltra en un nuevo medio social en el que ella da la pauta a seguir, del que ella ha aprendido como "comportarse":

"Alors, Nana devint une femme chic, rentière de la bêtise et de l'ordure des mâles, marquise des hauts trottoirs (...) Quand elle passait en voitu-

re sur les boulevards, la foule se retournait et la nommait, avec l'émotion d'un deuple saluant sa souveraine (...). Elle donnait le ton, des grandes dames l'imitaient" (pág. 297).

De esta manera el medio influye en Nana, pero sobre todo es ella la que influye en el medio. El cambio que sufre Sabine Muffat es consecuencia de la cercanía de Nana a su familia; y así el día de la boda de Estelle:

"Nana, invisible, éperdue au-dessus du bal avec ses membres souples, décomposait le monde, le pénétrait de ferment de son odeur flottant dans l'air chaude ..." (pág. 380).

Es en la pausa en donde Zola, a pesar de su horror por la poesía, "horreur de tout ce qui n'est pas l'affirmation de la vérité sèche, dure et positiviste" (33), se deja llevar por un romanticismo olvidando esa verdad pura y seca que ha tomado como piedra de toque.

ELIPSIS.

La elipsis, que desde el punto de vista narrativo es la ruptura temporal más brusca, sólo se da en Nana entre capítulo y capítulo (con tres excepciones de las que hablaremos más adelante). Estas elipsis hacen a cada capítulo independiente de los demás, ayudan a que estos sean más escénicos y permiten que ca

(33) Emilie Henriot, Réalistes et naturalistes (Paris, Albin Michel, 1954), pág. 292.

da uno se encierre en sí mismo (34). En cada capítulo se empieza, se desarrolla y se concluye un pasaje de la historia, en los que se dan excepcionales cambios espaciales. Esta característica no es exclusiva de los capítulos-escena, en donde es más evidente, sino también de los capítulos-resumen-escena. Así por -- ejemplo en los capítulos VI y VIII se desarrolla un fragmento de la vida de Nana y nunca más se regresa ni al lugar ni al suceso.

Entre el capítulo I y II hay una elipsis explícita determinada de una noche. El capítulo II empieza diciendo: "Le - lendemain, à dix heures ...".

Entre el II y el III la elipsis es implícita indeterminada, el período que omite no es conocido sino que se deduce. - Será de cuando mucho cinco días, lo que se infiere porque en el capítulo I, Sabine invita a Fauchery a su reunión de los martes; así es que el primer capítulo debe situarse entre el miércoles y el lunes.

Entre el III y el IV se encuentra una elipsis explícita determinada de una noche. En el capítulo III la última frase es "A demain, chez Nana".

Entre el IV y el V se localiza una elipsis implícita in determinada de aproximadamente un mes. Esto se deduce, ya que -

(34) Roger Ripoll en la introducción a Nana, pág. 22.

el capítulo V se sitúa en la 34ª. representación de la Blonde - Vénus; suponiendo que se da una representación diaria, la elipsis debe ser de aproximadamente treinta días.

Entre el capítulo V y VI la elipsis es implícita indeterminada de aproximadamente tres meses. Si el capítulo VI se sitúa en septiembre y se nos dice que Steiner compró la Mignotte en mayo, entonces el capítulo I tiene lugar un día del mes de abril.

Entre el VI y el VII hay una elipsis explícita determinada. El capítulo VII empieza especificando: "Trois mois plus tard".

Entre el capítulo VII y el VIII la elipsis es implícita indeterminada de tres semanas más o menos. Este capítulo empieza la noche de reyes.

Entre el VIII y el IX, hay una elipsis implícita indeterminada de cuando menos dos días. Se supone que la cita de Nana con Muffat fue dispuesta a través de Labordette, lo que debió haber tomado cuando menos dos días.

Antes de finalizar el capítulo IX, hay un último párrafo que hace las veces de apéndice y que empieza con un texto elíptico: "Un mois plus tard".

Entre el capítulo IX y X la elipsis es implícita indeterminada. Se deduce que no será de más de un mes ya que el capítulo IX termina en el mes de diciembre y en el capítulo X se habla de los dos meses que tomó poner la mansión de Nana en servicio; así pues, colegimos que este capítulo empieza en febrero.

Entre el X y el XI nuevamente encontramos una elipsis implícita indeterminada. El capítulo XI tiene lugar un domingo de junio y en el capítulo anterior Vandevres habla con Nana del Gran Premio, por lo que el capítulo X debe terminar en mayo aproximadamente, siendo la elipsis de un mes más o menos.

Dentro del capítulo XI hay una elipsis explícita determinada de un día: " Ce fut seulement le mardi".

Entre el XI y el XII la elipsis es implícita indeterminada. Difícilmente se puede deducir su duración, puede ser de unas horas, semanas, o uno, dos o tres meses. Este es el único capítulo que presenta problemas para situarlo en el tiempo, ya que Zola no nos da ningún indicio.

Entre el capítulo XII y XIII la elipsis, implícita indeterminada, al igual que la anterior no se puede deducir su duración. El único dato que tenemos es que el capítulo XIII empieza en septiembre.

Entre el XIII y el XIV la elipsis es explícita indeterminada. Sabemos que no puede ser de más de seis meses puesto que entendemos que el capítulo XIII termina en Enero, el día en que los orfebres entregan a Nana la cama que había mandado a hacer y el último capítulo tiene lugar " un soir de juillet ".

Como se puede ver en la relación anterior, las rupturas espacio-temporales entre un capítulo y otro hacen más evidente la correspondencia entre capítulo y escena. La ausencia de elipsis dentro de los capítulos-escena refuerza esta tesis.

Por otro lado, hay un hecho que salta a la vista y que parece ir en contra de la objetividad y científicismo que el escritor naturalista debe acusar, según lo que Zola expone en Le Roman Expérimental: la presencia de menor número de elipsis explícitas que implícitas, y de elipsis determinadas que indeterminadas. Compárese las cifras:

Explícitas	Implícitas
7	11
Determinadas	Indeterminadas
7	11

Esto resulta aún más sorprendente si tomamos en cuenta la evidente acuciosidad de Zola por presentarnos una rigurosa --

cronología. Doce de los catorce capítulos de Nana especifican el tiempo y el lugar en donde se da la acción: "A neuf heures, la salle du théâtre Variétés était encore vide"; "le lendemain, à dix heures, Nana dormait encore"; "Ce mardi vers dix heures, il y avait à peine una douzaine de personnes dans le salon". Además dentro de los capítulos encontramos muy frecuentemente frases que nos indican el tiempo que transcurre; a veces llega hasta especificar el tiempo transcurrido cada quince o veinte minutos, como en el capítulo II y el capítulo VII.

Este es uno de los puntos en donde Zola, aunque nos disfraza su discurso con constantes referencias temporales, parece fallar en tanto que científico de la literatura; y si bien al principio de la novela el tiempo es rigurosamente marcado, y las elipsis explícito-determinadas, conforme avanza la historia y los capítulos abarcan periodos mucho más largos (el capítulo VIII abarca diez meses aproximadamente) se va perdiendo la noción del tiempo, haciéndose vago. Sólo después de una lectura muy minuciosa podemos deducir la duración de la historia y sabemos que empieza en 1867, por las menciones que se hacen sobre la Exposición de París, y que termina en 1870, específicamente el 19 de julio, por el grito que se repite a lo largo del capítulo XIV y que sirve de trasfondo a la escena principal: "A Berlin! à Berlin! à Berlin!", y la duración de los capítulos-resumen-escena

que sólo es inferible a partir de ciertos indicios que se encuentran en ellos. Lo mismo sucede con las elipsis implícito-indeterminadas, que vienen a constituir el 60% del total de las elipsis. Vemos como, tras una apariencia objetiva, buscada a través de técnicas específicas, se encuentran otras tradicionales que excluyen la objetividad minuciosa, la que tanto busca Zola en sus novelas y que a veces se le escapa.

Ahora bien, tenemos tres casos de elipsis que no por sus especificaciones sino por su localización, rompen con el esquema de Nana. Dos de ellas, que se encuentran en los capítulos IX y XI, ambos capítulos-escena, son explícito-determinadas y se localizan cerca del fin del capítulo.

La elipsis del capítulo IX está indicada por "Un mois --- plus tard, la première représentation de la Petite Duchesse fut, pour Nana, un grand desastre" (pág. 294), seguida por un resumen y una escena. La razón por la cual Zola inserta esta parte, que resulta ser un pequeño apéndice a la escena que constituye el capítulo, es indudablemente temática: en su afán por hacer de cada capítulo una unidad temática cerrada independiente, rompe con la unidad espacio-temporal que había venido manteniendo en cada capítulo.

Este capítulo habla del día en que Nana busca a Muffat para obtener el papel principal en la Petite Duchesse y de cómo lo

logra; el apéndice de que hablamos nos informa del fracaso que resultó ser esta presentación. Sirve también para enlazar este capítulo con el siguiente en donde Nana se convierte en una mujer -chic: "elle donnait le ton, des grandes dames l'imitaient". Precisamente el capítulo anterior termina diciendo Nana: "oui, je vais en donner de la grande dame, à ton Paris", al comentar su -- fracaso con Muffat.

Bajo los mismos criterios Zola utiliza la elipsis dentro del capítulo XI. Después de narrar la larga escena en el hipódromo, así como el éxito de Nana, introduce una escena, que vendría a ser el epílogo en donde ella, apenas después de un día se repone de las emociones de la victoria, arregla sus cuentas con Laborde con respecto a las apuestas que se hicieron y comenta el -- suicidio de Vandœuvre quien se quita la vida al perder lo que Nana le dejó de su fortuna.

Estas excepciones a la regla temporal, nos son de esta -- manera explicables.

Hemos mencionado ya que el capítulo XII bien habría podido formar parte de los llamados capítulos-escena, ya que su estructura es muy diferente a la de los demás pues consta de cuatro escenas separadas por tres elipsis, una explícita determinada, una implícita determinada y una implícita indeterminada. Estas elipsis son necesarias puesto que todas las escenas abarcan un perio-

do de aproximadamente diez días. Aparentemente estas escenas no tienen un hilo que las una. Si desearamos poner un título a este capítulo, al contrario de los demás que sí lo aceptan, precisamente por la unidad temática que guardan, nos veríamos en problemas. Si hay una relación entre las escenas de este capítulo esta sería de contraste; así pues las dos primeras, en donde Nana - después de sufrir de insomnio y miedos y un aborto, contrasta con con las dos últimas, en donde la exactriz triunfa nuevamente como invitada de los Muffat a la boda de Estelle, y pasa el día de la boda por la iglesia una noche con el novio, Daguinet, quien le había prometido "l'étrenne de son innocence"; y así, el capítulo se cierra con una escena de amor " dans la chambre obscure, ou - - trainait encore una vague odeur d'éther".

Efectivamente, las elipsis en este capítulo son necesarias pero ¿por qué romper con la estructura de la novela? Este capítulo es el único estructuralmente diferente a los demás, hasta por su localización temporal en la historia; sin embargo en él se narran situaciones nuevas y significativas para el desarrollo de la historia.

Todas las elipsis que preceden a los capítulos-resumen-es cena son implícitas indeterminadas, mientras que en el caso de -- los capítulos-escena la caracterización de la elipsis es la siguiente: tres explícitas determinadas, cuatro implícitas indeter

minadas y una explícita indeterminada, que es la que antecede al último capítulo. Pensamos que, siguiendo los preceptos científicos y de verosimilitud de Zola, la caracterización de la elipsis en Nana debiera ser explícito determinada; sin embargo, observamos una falta de rigor objetivo en la presencia de ellas.

En la elipsis, Zola suprime sucesos con poca importancia que no agregarían nada nuevo a la novela; estos sucesos a veces son retomados, como vimos antes, a manera de resumen evitando así dejar una laguna en la historia.

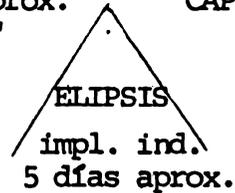
EFFECTOS TEMPORALES EN NANA

ABRIL 1867

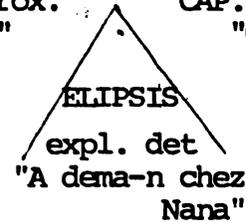
CAP. I-3hrs-aprox.
"Teatro"



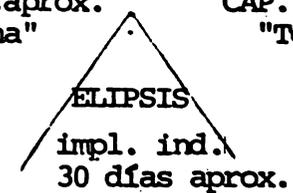
CAP. II-8hrs.aprox.
"Chez Nana"



CAP. III-2hrs.aprox.
"Chez Muffat"

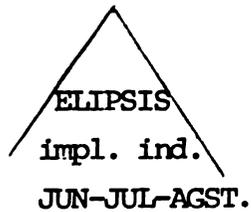


CAP. IV-6hrs.aprox.
"Chez Nana"



CAP. V- 3hrs.
"Teatro"

SEPTIEMBRE
CAP. VI-8 días



"Georges"

DICIEMBRE
CAP. VII-11hrs.
aprox.
"Muffat"



ENERO-OCTUBRE 1868
CAP. VIII-10 meses
aprox.
"Fontan"

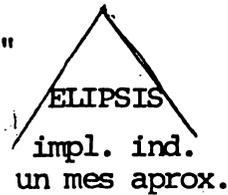


NOVIEMBRE DICIEMBRE
CAP. IX-3hrs. aprox.
"Muffat"

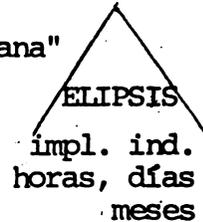


ENERO-MAYO 1869

CAP. X-5 meses
aprox.
"Nana mujer chic"



JUNIO Dom. Martes
CAP. XI-13hrs. aprox.
"Triunfo de Nana"



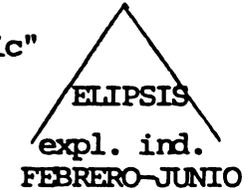
JUN-JUL-AGST.

CAP. XII-10 hrs.
aprox.
"Triunfo de Nana"



SEPTIEMBRE- ENERO 1870

CAP. XIII-5 meses aprox.
"Nana mujer chic"



JULIO 19, 1870

CAP. XIV-2hrs. aprox.

"Fin de Nana"

C O N C L U S I O N E S

Al observar la estructura general de Nana encontramos que los capítulos que la forman pueden agruparse en tres secciones -- que representarían las tres grandes etapas de la historia.

Así, en los capítulos que corresponden a la primera etapa (I, II, III, IV y V) se confrontan dos mundos: el de la gran burguesía y el de la parvenue. En el primero, Nana se abre las -- puertas del gran mundo a raíz de su "éxito"; en el quinto ya es -- buscada por marqueses, príncipes y condes, quienes la visitan en su camerino. Es aquí en donde se va dando una simbiosis entre -- estos dos mundos.

Los cuatro capítulos siguientes, que representan la segunda etapa, vienen a ser la transición para llegar al meollo de la historia, esta sería la total simbiosis en donde burgueses y cortesanas ya no pueden vivir por separado, necesiándose mutuamente en una "fraternité du vice" (1). A cada capítulo corresponde -- un amante, repitiéndose siempre aquél que significa mayores posibilidades para que la actriz llegue a su objetivo: ser una gran dama, pertenecer al gran mundo.

Los siguientes capítulos engloban la época en la que Nana ya alcanzó ese objetivo en ellos, la heroína ayudada por las circunstancias lleva a cabo lo que sería una especie de revancha de las clases populares contra los ricos, de los oprimidos contra los

(1) Roger Ripoll, en la introducción a Nana, pág. 13.

opresores, de la mujer contra el hombre. A fin de cuentas Zola demuestra la verdad de una tesis sociológica y política: el Segundo Imperio es un régimen corrompido que da libre carrera a -- los deseos mal sanos (2).

De esta manera Zola se nos presenta como un escritor parcial, quien evidentemente toma partido por las clases populares, y quien al no ser objetivo tampoco puede ser "científico". Conciente de esto, con la publicación de Le Roman Expérimental, quiere hacer saber al público que él no es un fantasioso y que si Nana "revelait du genre 'audacieux' c'était pour le bon motif" (3). Y este buen motivo es mostrar la realidad de estas "filles", que encarnan y engendran el mal (4).

Si bien por un lado cumple con sus objetivos sociales, -- por otro no alcanza aquéllos que se trazó como científico de la literatura: ser objetivo, observador y experimentador de los fenómenos y así mostrar la sucesión de los hechos y sus mecanismos, sucesión que está determinada por los fenómenos estudiados -- para presentarlos como al final, exáctamente como se dieron, dejando -- su imaginación inventiva fuera.

Zola pretende lograr esto valiéndose de la escena (como -- habíamos visto antes esta ocupa el 80% del total de la obra de dejan

(2) Nathan Kranowski, Paris dans les romans d'Emile Zola (Paris, PMF, 1968), pág. 112.

(3) Henri Guillemain, Presentation des Rougon-Macquart (Paris, -- Gallimar, 1964), pág. 169.

do solo el 20% para las otras figuras aquí mencionadas) y así -- crear en el lector la ilusión de estar presenciando el fenómeno - de ser testigo de los hechos; provocar que el lector observe y es cuche a los personajes al igual que como lo hizo el escritor en - tanto que científico de la literatura, y con ello trata de dar ve rosimilitud a lo que narra, puesto que elimina intermediarios entre los hechos y los lectores. Al hacer de la escena el lugar de concentración dramática logra dar fuerza a su historia, causando así una impresión mucho más fuerte en los lectores: el intento - de suicidio de Geoges Hugon, presentado en escena, al hacer al - lector testigo, resulta mucho más impresionante que el suicidio - de Vandeuves, cuya magnitud se ve minimizada al ser presentado a manera de resumen.

Sin embargo, y aunque la mayor parte de Nana está dada en escena, Zola se ve obligado a utilizar otras técnicas como son el resumen, la pausa y la elipsis, en las que su científicismo se - ve mermado y en donde la presencia del narrador es inevitable.

Creemos que si Zola deseaba presentar los hechos tal y - como se dieron en la realidad, la novela no era el medio apropia do para ello. En tal caso debió limitarse a reportar los hechos al igual que lo hace el científico con sus experimentos; reportes en los que no se puede acelerar los acontecimientos. Imaginemos

que el científico se limitara a decir que durante su experimento tal o cual elemento "fut réellement gentille"; o que utilice pausas descriptivas para hablar de las bellezas del oxígeno o el hidrógeno al condensarse en "longues déchirures"; o hablar de la disposición de las sustancias como "une fantaisie de distribution"; o simplemente elidir hechos por no considerarlos importantes. Y si Zola se pone al nivel del científico y pone a la literatura a nivel de ciencia, y así como en la adaptación que hizo del trabajo de Claude Bernard se limita a cambiar la palabra -- "científico" por la palabra "novelista", así mismo debió, insistimos, limitarse a escribir reportes de los hechos. Evidentemente la literatura no puede ser lo que Zola pretende. Pensamos que la novela no tiene nada que ver con la ciencia aunque "l'état d'esprit du savant et de l'artiste" sean análogos y se orienten hacia la búsqueda de causas de los fenómenos (5).

Sin embargo no podemos minimizar el genio de Zola, que se muestra en su capacidad para penetrar la realidad. Jean Raymond afirma que hubiera sido imposible escribir Nana y La Terre "sans avoir cette capacité d'amour et de vertige qui permet à un romancier de pénétrer assez intimement au coeur du réel —dans cette zone ou les monstres sont beaux et ou les cruautés sont tendres— pour y perdre pied mais non conscience" (6) . Afortunadamente co-

(5) Guy Robért, Emile Zola, pág. 172.

(6) Jean Raymond, La littérature et le réel de Diderot au "Nouveau Roman" (Paris, Albin Michel, 1965), pág. 70

mo novelista no se atiene tan rigurosamente a los preceptos de su teoría. Guy Robert observa que "la recherche du document ne pouvait constituer la partie essentielle de son effort de créateur" (7).

Sin embargo creemos que a pesar de que no logra ser del todo objetivo, sus pretensiones científicas son legítimas. Coincidimos con el punto de vista de Colette Becker: "ce n'est donc plus le 'naturaliste' attiré par les cotés sordides de la vie ou le romancier a prétentions scientifiques qu'on voit désormais -- dans Zola, mais un véritable artiste qui, sous des impulsions -- d'origine profonde, crée un univers dont on explore en profondeur la genèse, les structures et les significations" (8)

A través del análisis estructural de la duración en Nana hemos podido observar cómo tanto las técnicas de las que el escritor se vale, como su propio método lo hacen perderse por momentos, del objetivo que se ha trazado: mostrar la realidad y los mecanismos de los fenómenos; sin embargo creemos, al igual que Guy Robert, que la parte más original y profunda del naturalismo de Zola es--triba en el deseo de llegar a la verdad a través de la realidad, --siguiendo un método preciso y exigente (9). Y si bien Nana, como práctica del Roman Expérimental no se adecua totalmente a éste, sí creemos que Zola logra seguir su concepto sobre el estilo.

(7) Guy Robert, La documentation au service..., pág. 82

(8) Colette Becker, Les critiques..., pág. 18

(9) Guy Robert, Emile Zola, pág. 42.

Así pues, creemos que no se debe ver al Naturalismo como una corriente fútil, ni como una ruptura con el pasado, sino como "un approfondissement de la leçon qu'il a leguée, une prise de conscience plus complète des exigences de vérité qui imposent a l'art" (10).

(10) Guy Robert, Emile Zola, pág. 46.

Bibliografía

- Bernard, Marc. Zola par lui-même. Paris, Editions du Seuil, 1959 (Ecrivains de Toujours No.7).
- Beuchat, Charles. Histoire du Naturalisme Français. Paris, Ed. Correa, 1949) Tomos I y II.
- Cohn, Dorrit. Transparent minds. New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Guillemin, Henri. Présentation des Rougon-Macquart. Paris, Gallimard, 1964.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Madrid, Guadarrama, 1969. (Colección universitaria de bolsillo No. 21. Tomo III).
- Henriot, Emilie. Réalistes et Naturalistes. Paris, Albin Michel, 1964.
- Kranowski, Nathan. Paris dans les romans d'Emile Zola. Paris, PMF, 1968.
- Les critiques de notre temps et Zola. Introducción de Colette Becker. Paris, Garnier, 1972.
- Martino, Pierre. Le Naturalisme Français. Paris, Armand Colin, 1965.

Martino, Pierre. Le roman réaliste sous le Second Empire.
Paris, Hachette, 1913.

Raymond, Jean. La littérature et le réel de Diderot au -
"Nouveau Roman". Paris, Albin Michel, 1965.

Robert, Guy. Emile Zola. Paris, Société d' Editions Les
Belles Lettres, 1952.

Sánchez Macgregor, Joaquín. Rulfo y Barthes, análisis de
un cuento. México, Ed. Domés, 1982.

Steiner, Georges. Tolstoi o Dostoievski. México, Era, --
1968.

Zévaès, Alexandre. Emilio Zola. México, Grijalbo, 1958.

Zola, Emile. Le Roman Expérimental. Cronología y prefa--
cio por Aimé Evedj. Paris, Garnier-Flammarion,
1971..

Nana. Introducción de Roger Ripoll. Paris,
Garnier-Flammarion, 1968.

Bibliografía secundaria.

Duby, Georges y Robert Mandrou. Histoire de la civilisa-
tion Française. XVII XXème siècle. Paris, Armand
Colin, 1958.

Dupeux, Georges. La société française. 1789-1970. Paris,
Armand Colin, 1972.

Euvarđ, Michel. Zola. Paris, Editions Universitaires,
.1967.

INDICE.

	pág.
Introducción	3
Figuras de la <u>Duración</u> en <u>Nana</u>	10
Escena	14
<u>Capítulos-escena. Efectos escénicos</u>	16
<u>Capítulos-resumen-escena</u>	22
Resumen	26
Tipos de resumen	27
Pausa, <u>Capítulos-escena</u>	32
<u>Capítulos-resumen-escena</u>	36
Elipsis	41
Conclusiones	51
Bibliografía	58