

## UN CASO DE RELACION LITERARIA: EMILE ZOLA Y JOAQUIN GARCIA MONGE

Juan Durán Luzio

En una declaración autobiográfica Joaquín García Monge declaró con modestia que su "novelita" *Hijas del campo* se había inspirado "en las de Zola" (1). Tal confesión resulta indudable puesto que en la breve narración hay escenas e imágenes que llevan a recordar otras tantas de *La Tierra*, *Germinal*, de *El Sueño* e incluso de *Naná*. Sin desconfiar de la aseveración del autor, que conduciría naturalmente a averiguar cuáles novelas de Zola le sirvieron de modelo, proponemos la noción de que García Monge se inspiró, sobre todo, en la teoría general de Zola acerca del género que uniforma, por lo demás, todas sus obras. Tal teoría la expresó el célebre escritor francés en su ensayo "La novela experimental", aparecido en 1880. Esta fecha es tardía con respecto al desarrollo de su tesis, porque Zola ya había afirmado lo sustancial de la misma en 1868, en el prefacio a la segunda edición de su *Thérèse Raquin*, en defensa de los ataques que concitó la aparición de esa obra un año antes. Por tener lugar en París y por la duración y difusión que tuvieron sospechamos que García Monge, a pesar de su juventud, estaba al tanto de aquellas polémicas.

¿Cuáles son, pues, las ideas centrales del ensayo de Zola? La primera y más importante establece un nexo entre las ciencias experimentales y la literatura; según el autor, pronto se viviría un período de predominio de la ciencia en el mundo y por ello le parece que es hora de que la ciencia predomine también en la literatura. De este encuentro necesario entre ciencia y arte Zola propone lo que él llama "novela experimental". Aludía, claro, al ya famoso estudio de Claude Bernard, *Introducción al estudio de la medicina experimental*, aparecido en 1865. Argumentando a través de sus páginas Bernard pretendía situar definitivamente la medicina en el área de las ciencias, sustrayéndola de las artes, en donde había permanecido por siglos. El pensamiento de Bernard, pronto divulgado desde su prestigiosa posición en el Colegio de Francia postulaba, en el fondo, la atractiva tesis acerca de las posibilidades de sistematizar y organizar críticamente cualquier tipo de conocimiento; es decir, de hacer científicas las observaciones que el hombre recogiera de todos los fenómenos. Curiosamente uno de sus primeros y más receptivos des-

cípulos no fue un médico, sino un escritor, un novelista: Emile Zola. Su contribución a la teoría del maestro consistió en postular su validez en el terreno de las letras. Resulta claro que la primera intuición de Zola al leer el estudio de Bernard fue el hacer de sus propias obras vehículos de indagación, instrumentos a través de los cuales fuese posible un pleno conocimiento de lo que él denomina "la vida pasional e intelectual del hombre" (2), como al escritor le era imposible examinar la parte física del ser humano, ahí le quedaban las pasiones, el intelecto, su vida interior. Desde este postulado el método experimental podía adecuarse a las necesidades del arte. Pero esto no era todo; el libro de Bernard, en su segunda parte, aportaba aun otra tesis central que llamó "Determinismo". No es en rigor el mismo del que hablaba otro grande de entonces, Hippolyte Taine, pero como en la de éste, la teoría de Claude Bernard reconocía causas que rigen y determinan la aparición de los fenómenos; su fin, como apunta Zola, "consiste en descubrir las relaciones que ligán un fenómeno cualquiera a su causa próxima o, dicho de otro modo, consiste en determinar las condiciones necesarias para que se produzca este fenómeno..." (3) Estos son los antecedentes básicos que reseña Zola de la obra de Bernard. Lo original y medular de sus reflexiones acerca de aquella lectura se centra en un par de preguntas de capital importancia para el desarrollo del género novelístico: ¿Es posible aplicar el experimento en literatura? ¿Es posible experimentar en una disciplina en la cual hasta ahora solo se ha usado de la observación? Las respuestas de Zola son afirmativas y agrega "el novelista es igualmente observador y experimentador a la vez" (4).

Zola aspira a convertir al artista en un científico; pero para ello el novelista debe recurrir a procedimientos narrativos que le permitan dominar ampliamente su experimento, así como el científico domina los implementos de su laboratorio. No se trata de las ideas o hipótesis que a priori van a conferirle un orden al mundo narrado, se trata de recursos internos que permitan el desdoblamiento del autor en un narrador omnisciente y reflexivo, consistente en sus juicios a lo largo del discurso que elabora. Este es el tipo de narrador que, precisamente, distingue a la novela naturalista. Es claro

que en Zola, como en su discípulo costarricense, como en los naturalistas en general, la distancia entre narrador y autor es mínima: esto lo prueba, por ejemplo, la convicción y los argumentos con que Zola defendió sus obras en el foro público. El grado de identidad entre la voz que organiza el discurso y la mano que escribe es casi absoluto. Provisionalmente afirmaremos que de igual modo ocurre en el caso de García Monge. En él es aún más notoria la inclinación por la omnisciencia narrativa; las frases "no narrativas ni descriptivas" abundan en *Hijas del campo*, (5) y su fin es enjuiciar el desarrollo de los hechos, la conducta de los personajes. El joven autor García Monge tiene conciencia de la doble imposición que significa seguir un modelo como el que se ha propuesto, cuyos requisitos artísticos exigen observar y juzgar. Con respecto al primero cumple dando cuenta detalladamente de los usos, trajes, aspectos, gustos, dichos, diversiones y oficios del lugar en el cual acaecen los acontecimientos novelados. Y no lo hace mal con respecto al segundo, si se le mide por aquellas palabras de Zola según las cuales el novelista es el juez de instrucción de los hombres y sus pasiones (6). Por ello si fuese preciso calificar al narrador naturalista con una función no literaria, ninguna mejor que la de juez. Luego de observar, el narrador está obligado a juzgar; y debe hacerlo puesto que la razón está de su parte. "La superioridad del narrador es siempre manifiesta y puesta en evidencia por los hechos en los términos de un saber y un no saber" (7). A este narrador-científico no lo engañan las apariencias; a pesar de su aspecto el mundo y los hombres tienen una esencia inequívoca que es revelada por las ciencias: sus juicios son inapelables puesto que se apoyan en el método científico; he aquí más razones extratextuales que influyen en la organización interna de la novela.

Otra función de similar importancia que le cabe al narrador —además de juzgar— es organizar la materia de su relato, disponer adecuadamente los documentos que configuran el texto. Organizar y no inventar o imaginar; el genio de este tipo de artista no reside en la invención ni en los alcances de su imaginación. Inventa poco porque sus materiales proceden —o deben proceder— de la realidad, de la vida tal como es; allí han sido fidedignamente observados por el autor-narrador. Esto es particularmente claro en *Hijas del campo*, parca en invención pero rica en juicios éticos acerca de la conducta individual y social del costarricense. Es probable, pues, desde esta perspectiva, que los

nombres y los sucesos incorporados en la novela tengan mucho de verdad. Es decir, que aquellos personajes y acontecimientos no sean más que documentos; pero documentos necesarios en el trabajo de todo científico.

El matiz verídico del mundo novelado se confirma por ejemplo, en el hecho que García Monge prefirió situar esta obra en un lugar que le era perfectamente conocido: su nativa Desamparados; también, en la circunstancia de ser él estrictamente coetáneo de la mayoría de sus personajes novelescos: todos jóvenes de alrededor de veinte años.

Que el escritor sea más bien una especie de compilador que observa, clasifica y analiza se considera un mérito especial de esta escuela para la cual la invención carece de todo prestigio. Es preciso no olvidar, en este punto, que el realismo y su tendencia naturalista surgen como reacciones contra ese brazo apolítico del romanticismo que se había desviado luego hacia el Parnaso y el simbolismo. Para la generación de Zola, crecida bajo el autoritarismo del Segundo Imperio, la idealización irrestricta e imaginaria del mundo resultaba inaceptable. Por eso oponen a las abstracciones, el documento; a la imaginación, la tesis. Observar no es inventar, todo consiste para el nuevo artista en aprehender la naturaleza: "al novelista le será preciso ver, comprender, crear. Un hecho observado le hará surgir la idea de la experiencia a realizar, o sea, de la novela a escribir, a fin de alcanzar el completo conocimiento de una verdad" (8). Es evidente, otra vez, el compromiso de García Monge con la tendencia que sigue. El desarrollo esquemático de su nouvelle, la escasa diversificación de los elementos cooperan, por otra parte, en la claridad del esquema que se propone como verídico; los que presenta más que personajes son casos; los conflictos, más que pertenecen a la tradición novelística, corresponden a una naciente problemática social. Con ello el narrador subraya el valor de su observación sobre unos pocos documentos, semejantes y reiterados, como conviene a la confirmación de su tesis.

La novela se considera una forma de análisis. Para Zola, como para sus discípulos, uno de los grandes logros de las ciencias experimentales fue el perfeccionamiento del método analítico; éste podía liberar a las ciencias del irracionalismo y de lo sobrenatural; pero el análisis, sobre todo, permitía establecer las leyes de los fenómenos. Zola, en su famoso ensayo, efectúa perfectamente el traslado de esos logros de la medicina a la literatura. Confía

que no solo en química o física las leyes conducen a la verdad; anuncia que "las leyes del pensamiento y de las pasiones serán formuladas a su vez" (9). Consecuente con la tesis que el maestro aplica prácticamente en todas sus grandes novelas, el joven García Monge hace de la vehemencia de las pasiones el motor central de los hechos más significativos de *Hijas del campo*. La caída de Casilda, por ejemplo, había comenzado mucho antes: cuando la pasión morbosa de un guarda precipita la desgracia de su hermana Filomena; y es el deseo de Manuel cuando termina de perderla. Igual sucede con Piedad y Nieves: la actuación irracional de ambos, sus pensamientos descarriados, en un medio inapropiado, acaban con un romance que, por su origen estaba destinado a una sana y productiva unión; más el narrador es inflexible con sus personajes: "pero ya era tarde para ambos jóvenes: el problema del matrimonio, que hubiese sido en normales condiciones quizá realizable, había tenido una violenta resolución, traída por caminos extraños, que decidieron el porvenir de los dos" (10). El juicio del narrador es definitivo, y esto no debe sorprender por cuanto varias advertencias había formulado a lo largo del discurso acerca del peligro de seguir aquellos "extraños caminos". El relato entero está dominado por la pasión, y no podía ser de otro modo: nada compete más al escritor naturalista que ese aspecto del hombre.

Es claro como en el proceso de la escritura el novelista se va transformando en analista y éste era un logro muy alto para Zola, porque aproxima al escritor con el científico. Nos parece que esta apreciación del novelista francés define toda la misión del autor de *Hijas del campo*. García Monge asume el papel de un analista social para el cual la novela es un medio, una herramienta. De este modo es aceptable considerar su obra más como la demostración de una tesis que como un ejercicio rigurosamente estético. El mismo, hombre de la campiña, confronta los valores rurales con los ciudadanos y, como Zola, se inclina por las creaturas más cercanas a la naturaleza: pero a pesar de esa simpatía el enfrentamiento es inevitable y parejamente destructivo. Sin embargo, como enseñaba Emile Zola, conocer el determinismo de los fenómenos era el primer paso para controlarlos (11). Se desprende de aquí una actitud didáctica nada ajena a los fines del naturalismo: denunciar los más agudos males de la sociedad.

Notable vocación la de Joaquín García Monge quien a los diecinueve años toma su pluma con el propósito de indagar entre los hechos sociales

situaciones que le parecían dignas de controlarse y corregirse. La novela experimental no podía venirle más a propósito a esta conciencia responsable; no era en esencia un novelista, sino un pedagogo. Por esa razón —tal vez— no insistió en su madurez en la narrativa ficticia; floreció, en cambio, ampliamente en sus afanes didácticos.

Si al novelista experimental le conciernen las pasiones de los hombres, esto ocurre, además, porque una pasión involucra a otros, en suma, a la sociedad. "El hombre no está solo: vive en una sociedad, en un medio social que modifica sin cesar los fenómenos. Aquí reside, sobre todo, nuestro gran estudio, es decir, en el trabajo recíproco de la sociedad sobre el individuo y del individuo sobre la sociedad" (12). "El medio social", "la actividad de la sociedad" he aquí expresiones claves de la novelística perfeccionada por el maestro francés que tienen particular valor en la del joven costarricense. Nuevamente podría afirmarse, por ejemplo, que todos los personajes de *Hijas del campo* están determinados por la dinámica entre el hombre y su contorno; desde las muchachas campesinas víctimas de los excesos permitidos en la ciudad hasta los aristócratas jóvenes, libertinos que se entregan irreflexivamente a las modas licenciosas de Europa. El fracaso de todos los destinos individuales que se tronchan en la obra se debe, según la conclusión final del narrador a "la prostitución que hoy roe todas las escalas sociales, las leyes del país, la mala educación que dan las madres a sus hijas, esa hipócrita libertad sin freno de que gozan bajo un cielo siempre de color turquí y en un clima tropical como éste, muy propio para provocar impresiones fuertes" (p. 100). Este balance aparece en la última página de la novela y por su desarrollo podemos concluir la presencia de un postulado zolaciano que guía al narrador: "mostrar de qué manera se comporta una pasión en un medio social" (13). El medio social está constituido por clases y, en *Hijas del campo*, al igual que en casi toda la novelística de Zola, los agentes corruptores son elementos de la burguesía que actúan en contra de la clase trabajadora. Esta división conlleva una perspectiva ética del país: la burguesía reside en la ciudad; las masas trabajadoras, en el campo; cuando se incorporan a la vida urbana lo hacen en funciones de servicio de la clase alta: son sirvientas o soldados. La desproporción de bienes entre un grupo y otro resulta de una realidad numérica: según el censo ocupacional de 1892 había en el país 22.000 jornaleros y solo 896 hacendados (14).

Como bien se observa en la novela es el trabajo de la clase campesina lo que permite el auge de la minoría que disfruta de un tipo de vida superior: "Ahora solo falta una temporada de teatro para que seamos felices" (p. 56) acota un joven rico de la capital. En efecto, contaba este grupo con un novísimo Teatro Nacional —hecho a imitación rigurosa de la Pequeña Opera de París— y con otros lujos que llegaban a cambio de las crecientes exportaciones de café. Pero García Monge como Emile Zola es de algún modo solidario con aquellos que quedaban fuera de esos beneficios (15).

El capital y el trabajo comienzan a distanciarse notablemente, el ritmo de producción del país crecía con rapidez imponiendo un cambio en el modelo de explotación agraria reducido y tradicional; se produce así un "veloz desarrollo de la riqueza pública, que tiene ya cifras altas en 1906 y alcanza su clímax en la primera administración Jiménez Oreamuno (1910-1914)" (16). Solley Güell aporta las siguientes cifras acerca de ese período: "la importación pasó de 61 a 76 millones y la exportación de 72 a 80 millones" (17).

La fecha de aparición de la novela es igualmente sugestiva: en pleno umbral del presente siglo. "El paso al siglo veinte en Costa Rica significó una transformación profunda en todas las formas de vida del costarricense... el siglo veinte se inicia en el país con una economía fundamentalmente agrícola, girando alrededor del café, el banano y la caña, economía bastante bien desarrollada para la época que, originó cambios en el paisaje geográfico del Valle Central así como en la vida de los habitantes y en las obras de infraestructura. El desarrollo y tránsito de nuestra economía y sociedad a formas más avanzadas de progreso material y espiritual, hizo también que los problemas sociales se agudizaran" (18). Este era, a grandes rasgos, el contexto social de un joven con inquietudes literarias que decide probar suerte en la novela; el modelo del consagrado escritor francés debe haberle resultado entonces muy sugestivo; García Monge ha comprendido en sus lecturas de Zola que el discurso narrativo, por el fin previo que se proponía —confirmar una hipótesis de significación social— podía convertirse en un elemento pedagógicamente útil, socialmente valioso. Su preferencia por este modelo muestra también la distancia que conscientemente estableció entre su obra naciente y el difundido credo anterior del arte por el arte, que en nuestros países encontraba notorios emisarios en los primeros modernistas.

Como se sabe, las doctrinas que Zola termina de esclarecer tuvieron sus primeras expresiones en Flaubert y en los Goncourt. Allí estaban las bases para una respuesta definitiva al insolente postulado que Théophile Gautier había escrito en el prefacio de sus *Poesías*, en 1832, y repetido al año siguiente en sus *Jóvenes Francia*: "el arte no sirve para nada, el arte no es ni para la sociedad ni para la moral". Es bien probable que García Monge tuviese conocimiento de las polémicas que esas palabras suscitaban; así nos lo indica la disciplina con que asume el credo de un arte utilitario, moral y socialmente comprometido y el afán con que su pluma, en años posteriores, continuó la misión pedagógica. Parafraseando a Gautier, García Monge habría afirmado que el arte sirve para denunciar y acaso coregir los excesos visibles en una sociedad joven de súbito expuesta ante deformaciones cosmopolitas; esto se explicita acremente a través de las reflexiones de uno de sus personajes, el joven belga: "disculpaba a Casilda porque ésta era pobre [de recibir propinas de su patrón] y el dinero servíale de mucho; sabía que en este mundo por la plata bailan todos. Y en Costa Rica más que en cualquier parte: uno de sus males salientes es el mercantilismo abyecto en las cosas sociales y políticas, así en las clases bajas como en las encumbradas" (p. 35). "Los males naciotes" son preocupación central del narrador y por lo mismo uno de los móviles de la novela. Conviene detenerse en este punto pues se encierra en él una reflexión estimable del discurso novelesco sobre el tiempo. Arnold Hauser afirma que Zola "juza el presente de manera totalmente pesimista, pero con respecto al futuro no se siente en modo alguno desesperanzado. Este antagonismo coincide también con su concepto científico del mundo. Es, como él mismo explica, determinista pero no fatalista: es completamente consciente del hecho que los hombres en su hacer y en su dejar de hacer dependen de las condiciones materiales de su existencia, pero no cree que estas condiciones sean inalterables" (19). Las reflexiones de Hauser son del todo aplicables a la situación de García Monge; también en éste la crítica del presente es dura, sea por medio del narrador o de los personajes. Apenas iniciada la obra uno de ellos exclama: "Hoy los ricos dan la ley y el pueblo irremediamente se ahoga entre las redes de los usureros... ¡Al paso que vamos quién sabe qué va a ser de nosotros!" (p. 9). Estas palabras denuncian una situación económica injusta; otras, se refieren a la educación, tanto a la del Liceo, que el narrador califica de "superficial" (p. 15), como a su carencia, factor que estimula la corrupción "consecuencia

de la ignorancia en que vive el pueblo" (p. 62). Otras veces enjuicia hábitos sociales "que hacen más estragos en el país que la tuberculosis o la fiebre" (p. 97).

Si las advertencias de Zola miran hacia el pasado para prevenir el futuro a través de la crítica de su presente, es porque el pueblo, el cuarto estado, comienza a expresarse políticamente en contra del capital industrial, al tiempo que exige sufragio universal y educación para mejorar sus condiciones de vida. Emile Zola es el testigo literario por excelencia de ese gran cambio que se estaba operando en la sociedad francesa. Joaquín García Monge atestigua, igualmente, una época de crisis, de significativos cambios sociales, tales como el acelerado incremento de la población en las villas y ciudades del Valle Central: "en 1890 vivían en el territorio nacional 247 mil habitantes; en 1900 habían ascendido a 303.762; en 1912 se alcanzaba ya a 400 mil". Este proceso, según el historiador, "condicionó el nacimiento del obrero, cuya figura empieza a destacarse y a actuar ya en los primeros años del siglo XX" (20). Puede afirmarse, pues, que el joven García Monge asiste reflexivamente a la aparición del cuarto estado en la sociedad costarricense, y tiene ideas que expresar al respecto, temas que discutir como el grave problema de la emigración del campo hacia las ciudades, o la falta de enseñanza, constante del discurso que encuentra explicación en el contexto social: "en 1892 el analfabetismo alcanzaba a 68, 58% y funcionaban 282 escuelas e impartían enseñanza 477 maestros; en 1912 el analfabetismo había bajado a un 30%, e impartían enseñanza más de 900 maestros" (21). En síntesis, los problemas presentados en *Hijas del campo* son los de su contorno socio-histórico, vistos por una mente aguda y analítica, capaz de expresar advertencias constructivas. Esto confirma la buena asimilación de la doctrina del maestro francés por parte de su discípulo costarricense. Para uno y otro los contenidos de sus obras se tornaron ineludibles.

Dado que el fin de la novela experimental es conocer las causas de ciertos problemas sociales, no le queda al escritor más alternativa que dirigir su mirada hacia aquellas "llagas graves que emponzoñan la sociedad" (22). Aquí aparece categórica la razón del tema de *Hijas del campo*. La perversión de las jóvenes campesinas llegadas a la ciudad por medio de la prostitución, con su remanente de lacras como enfermedades venéreas, alcoholismo, desintegración familiar son hechos socialmente dolorosos ante los cuales el novelista quiere crear opiniones. La voz del escritor es una de alerta: no

quiere ver en su tiempo la caída de ciertos valores tradicionales puesto que en ellos están las bases de un futuro que comienza con el siglo. Tal vez esa viva preocupación puede explicar otra constante interna del discurso novelesco: la obsesiva mención acerca del valor otorgado a la virginidad de la mujer, quien no aparece medida más que por ese rasero. Su caída definitiva se consume con la entrega fuera del matrimonio; Casilda, por ejemplo, alcanza el fondo de su descenso en solo una noche: "dos meses antes Casilda estaba como fruta en el árbol: sana. Pero... ¡maldita noche! ¡oh borrascas de la pasión! Ahora habrá rodado por el suelo" (96). La trayectoria de Piedad es idéntica, aunque más explícita su doble caída; como la otra, pierde primero sus nobles sentimientos campesinos: "las historias de campesinas hechas prostitutas en pocos meses, las expresiones toscas y malignas... acabaron con los puros sentimientos de Piedad, la despojaron de su virginidad de corazón y la hicieron concebir muchas cosas temerarias. Ya no era la misma de antes..." (p. 71). Pronto vendrá su falta definitiva, cuando las pasiones imponen control sobre los actos. Esta es la joven cristiana, la Hija de María, que sucumbe; y es con respecto a ella que aparecen en el texto las pocas menciones a la religión. Curiosa omisión de un narrador que ha puesto bajo su prisma una sociedad eminentemente católica; pero es preciso advertir que al naturalismo le ha dejado ya de preocupar la cuestión religiosa —obsesión de los románticos. Cuando más —como observa Lukacs en Zola— "aparece el aspecto decorativo de Roma como pintoresco trasfondo para la acción" (23). Además, es necesario aclarar que, aparte de su fe, las mujeres según la estética naturalista no tienen un futuro moral demasiado promisorio. No pueden redimirse a través del amor porque el amor es raro entre Zola y discípulos. Ciertamente hay erotismo en esta tendencia, pero solo como una vía hacia la voluptuosidad. Si la relación del hombre con la mujer había sido concebida por el Romanticismo como una alta e ideal, para el naturalismo es lo contrario. La relación amorosa, como ha dicho un crítico de Zola, representa para éste un "descenso a los infiernos" (24).

En *Hijas del campo* la belleza femenina aparece como un señuelo para el pecado. Tal es el modo riguroso según el cual el narrador se adscribe al canon naturalista. Ahonda en el pecado porque el pecado le permite moralizar; era ésta otra de las exigencias del maestro, quien afirmó: "los novelistas son, en realidad, moralistas experimenta-

les" (25). Es decir, científicos capaces de detectar, observar, analizar y juzgar un hecho social. En pro de tal fin se llega incluso a sacrificar las posibilidades de un tema novelístico: primero el escritor debe formular una tesis, aun reduciendo la acción a un esquema simple (en nuestro caso no hay más acción que el traslado del campo a la ciudad), de este modo los personajes quedan expuestos a no ser más que caricaturas antes que seres humanos; son arquetipos porque sirven así mejor a los fines que, con antelación, se les ha señalado. Esto muestra, por otra parte, las demandas que la tendencia naturalista imponía sobre sus seguidores. Sin embargo, todo lo anterior se resume prestigiosamente al comparar esa labor con la de un científico; científico que recurre a un método cuya expresión es, finalmente, una novela.

La aplicación del método experimental al estudio de la naturaleza y del hombre es la esencia del naturalismo; sin cuestionar mayormente la cali-

dad estética de su esfuerzo, hay que reconocer la fidelidad del joven García Monge a tales postulados. Caben, a manera de apéndice, unas últimas cuestiones: ¿Qué motivó a ese novel autor hacia la escritura de esta obra? ¿Se trata de una simple imitación de un modelo literario-prestigioso? ¿Es en verdad un miembro del proletariado que describe los abusos padecidos? En verdad, no es un miembro del proletariado puesto que su padre le costeó una educación burguesa. Menos aún creemos que imitó a Emile Zola simplemente por moda; al contrario, era su inclinación por la cuestión social, por la suerte de sus compatriotas menos favorecidos, por el destino de su país, lo que confrontó a este joven luminoso con una tarea que más tarde continuó con la devoción que hoy le ha hecho justamente famoso.

Juan Durán Luzio  
Universidad de Costa Rica

#### NOTAS

- (1) En una "Autobiografía comentada", dispuesta por Eugenio García Carrillo, se incluye una declaración del autor al respecto: "En 1900 publiqué tres novelitas: *El moto* (de factura perediana; bajo el ejemplo del español, novelista, José María de Pereda). *Las [sic] hijas del campo* (inspirada en las de Zola). *Abnegación* (inspirada en Tolstoi, *Resurrección*). Cfr. Joaquín García Monge, *El moto*. Edición de Eugenio García Carrillo (San José: Lehmann, 1980) p. 54.
- (2) Citaremos el ensayo de Zola según la versión de José Promis Ojeda. Cfr. Emile Zola, *La novela experimental* y Mercedes Cabello de Carbonera, *La novela moderna. Estudio filosófico*. Edición de José Promis Ojeda (Santiago de Chile: Nascimento, 1975) p. 22.
- (3) Emile Zola, pp. 23-24.
- (4) Emile Zola, p. 28.
- (5) Este concepto analítico proviene de Félix Martínez Bonati, quien define así estas partes del discurso novelesco: "son opiniones, ideas propias del narrador; están desde el comienzo relativizadas a su persona; y no es imagen de mundo lo que fluye de estas frases sino imagen del narrador, pues estos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento, interioridad. Es la personalidad del Narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases". Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960) p. 54.
- (6) Al respecto había escrito Emile Zola: "Citaré además esta imagen de Claude Bernard que me ha impresionado de manera particular: 'El experimentador es el juez de instrucción de la naturaleza'. Nosotros los novelistas somos asimismo los jueces de instrucción de los hombres y de sus pasiones". P. 30.
- (7) La frase pertenece a C. Goic, quien ha dicho sobre el narrador de esta tendencia: "Distinguen al narrador naturalista, discreto o gárrulo, comentarios y digresiones, explicaciones y sumarios de variada extensión y de ocurrencia reiterada que proporcionan la motivación del acontecer o del carácter del personaje o hacen del escenario una expresión particular del temperamento de las figuras o de éstas un producto de aquél. La capacidad del narrador como intérprete de la realidad es objeto de ostentación sistemática. Lo es también el sentimiento de seguro saber que se apoya en el prestigio de la ciencia y en la conciencia de haber alcanzado ésta una etapa nueva en el desenvolvimiento del pensamiento humano". Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile: 1972) pp. 106-107.
- (8) Emile Zola, p. 32. En el párrafo inmediatamente a continuación finaliza el maestro su primera parte con estas palabras: "Resumo esta primera parte repitiendo que los novelistas naturalistas observan y experimentan, y que toda su tarea nace de la duda, desde donde enfrentan cara a cara las verdades mal conocidas, los fenómenos no explicados, hasta que una idea experimental despierta bruscamente un

- día su genio y los impulsa a establecer un experimento para analizar y llegar a dominar los hechos" p. 33.
- (9) Emile Zola, p. 36.
- (10) Joaquín García Monge, *Hijas del campo* (San José: Editorial Costa Rica, 1981) p. 85. En adelante todas las citas de la novela indicarán la página respectiva según esta edición.
- (11) Al respecto había escrito Zola en su célebre ensayo: "Si el propio Claude Bernard parte de 'verdades restringidas y precarias de la ciencia biológica', bien se puede confesar que las verdades de la ciencia del hombre son todavía más precarias y restringidas. Balbuceamos; somos los recién llegados, pero esto no debe ser más que un aguijón que nos impulse a los estudios exactos, ya que tenemos el instrumento, el método experimental, y que nuestro objetivo es muy claro: conocer el determinismo de los fenómenos y así, poder controlarlos" p. 39.
- (12) Emile Zola, p. 40.
- (13) Emile Zola, p. 45. Agrega a continuación: "Por eso hacemos una socióloga práctica y nuestra tarea ayuda a las ciencias políticas y económicas. No conozco, lo repito, un trabajo más noble ni una aplicación más amplia. Dominar el bien y el mal, normatizar la vida, normatizar la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, otorgar sobre todo bases sólidas a la justicia al resolver gracias a los experimentos los problemas de la criminalidad, ¿no es esto ser los obreros más útiles y morales del trabajo humano?" pp. 45-46.
- (14) Cfr. Mario Samper Kutchbach, "Los productores directos en el siglo del café", *Revista de Historia* (Universidad Nacional, Heredia) No. 7 (1978) p. 172.
- (15) Auerbach ha estudiado agudamente este sentido social del naturalismo, y afirma: "El arte estilístico ha renunciado por completo al logro de efectos agradables en el sentido habitual, y se halla únicamente al servicio de la verdad ingrata, tiránica y desconsoladora. Pero esta verdad se convierte, al mismo tiempo, en llamamiento a la acción encaminada a la reforma social. Ya no se trata, como en el caso de los Goncourt, del encanto sensible de lo feo, sino, sin duda alguna, de la médula de los problemas sociales de la época, de la lucha entre el capital industrial y la clase trabajadora: el principio l'art pour l'art se ha liquidado". Erich Auerbach, "*Germinie Lacerteux*", *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) p. 480.
- (16) Carlos Monge Alfaro, *Nuestra historia y los seguros* (San José: Editorial Costa Rica, 1974) p. 81.
- (17) Tomás Soley Güell, *Historia económica y hacendaria de Costa Rica* (San José: Editorial Universitaria, 1949) II, p. 76.
- (18) Vladimir de la Cruz, *Las luchas sociales en Costa Rica. 1870-1930* (San José: Editorial Costa Rica, 1980) p. 59.
- (19) Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Naturalismo e impresionismo* (Madrid, Guadarrama, 1968) III, p. 107.
- (20) Carlos Monge Alfaro, p. 81.
- (21) Carlos Monge Alfaro, p. 81.
- (22) Emile Zola, p. 48. Mercedes Cabello de Carbonera en su interesante ensayo "La novela moderna", aparecido en Buenos Aires en 1892, había señalado las aristas más duras del naturalismo aclarando sus razones; escribió allí la autora peruana: "Y estas influencias de la pasión y el capricho hanse dejado sentir más aún en las obras literarias, y de allí ha partido el impulso que ha lanzado obras puramente de combate, con el fin de extremar los principios de la escuela y retemplar los ánimos para la lucha: de allí que el naturalismo, aportando un riquísimo contingente de observación y estudio, ha pecado con la exageración de la nota pornográfica, repugnante y vitanda, para mejor escandalizar a sus enemigos; los que, más que en defensa de la moral, en defensa de sus opiniones, han dirigido toda suerte de acusaciones e insultos a los escritores naturalistas". El ensayo completo de Cabello de Carbonera se encuentra en el tomo citado en la nota 2.
- (23) Georg Lukács, *La novela histórica* (México: Era, 1971) p. 297.
- (24) Cfr. Chantal Bertrand Jennings, *L'eros et la femme chez Zola* (París: Editions Klincksieck, 1977).
- (25) Emile Zola, p. 49.

