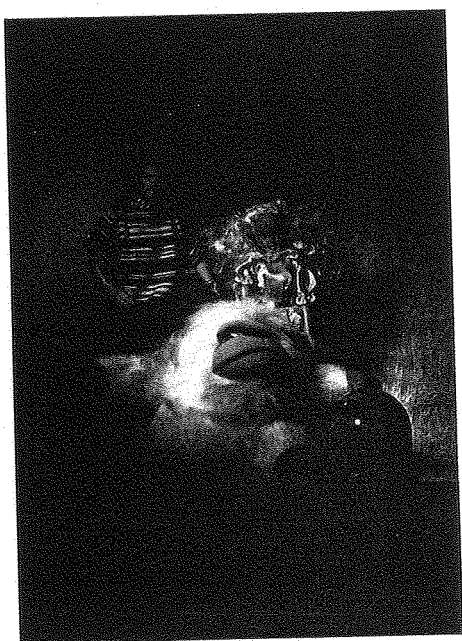


ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 30 diciembre 2000-enero 2001



Carlos Pazos y Luis Ros (Mic y Mau): Un pecado "original", de la serie 10 estampas de mártires y pecadores, 2000. Fotografía, 165 x 126 cm.

L'OEUVRE, LA CABEZA, EL VIENTRE

VICTOR I. STOICHITA

TRADUCCIÓN: ANNA MARIA CODERCH

48

V
I
C
T
O
R

I.

S
T
O
I
C
H
I
T
A

Uno de los sueños de Claude Lantier, protagonista de la novela de Zola *L'oeuvre* (1886) recoge las aspiraciones, las vacilaciones y los fracasos del artista moderno, que aspira a realizar “una formidable serie de cuadros capaces de hacer estallar el Louvre”¹. La forma de plantearse la dialéctica entre lo “nuevo” y lo “antiguo” en esta novela, que se presenta como el Manifiesto de la Modernidad², requiere una atención especial. En el curso de su diatriba contra el museo del Louvre, Lantier llega a declarar que “antes se cortaría las venas que volver a estropear sus ojos con una de estas copias, que ensucian para siempre la visión del mundo en que vivimos. O ¿es que en arte existe otra cosa aparte de dar lo que uno tiene en el vientre?”³.

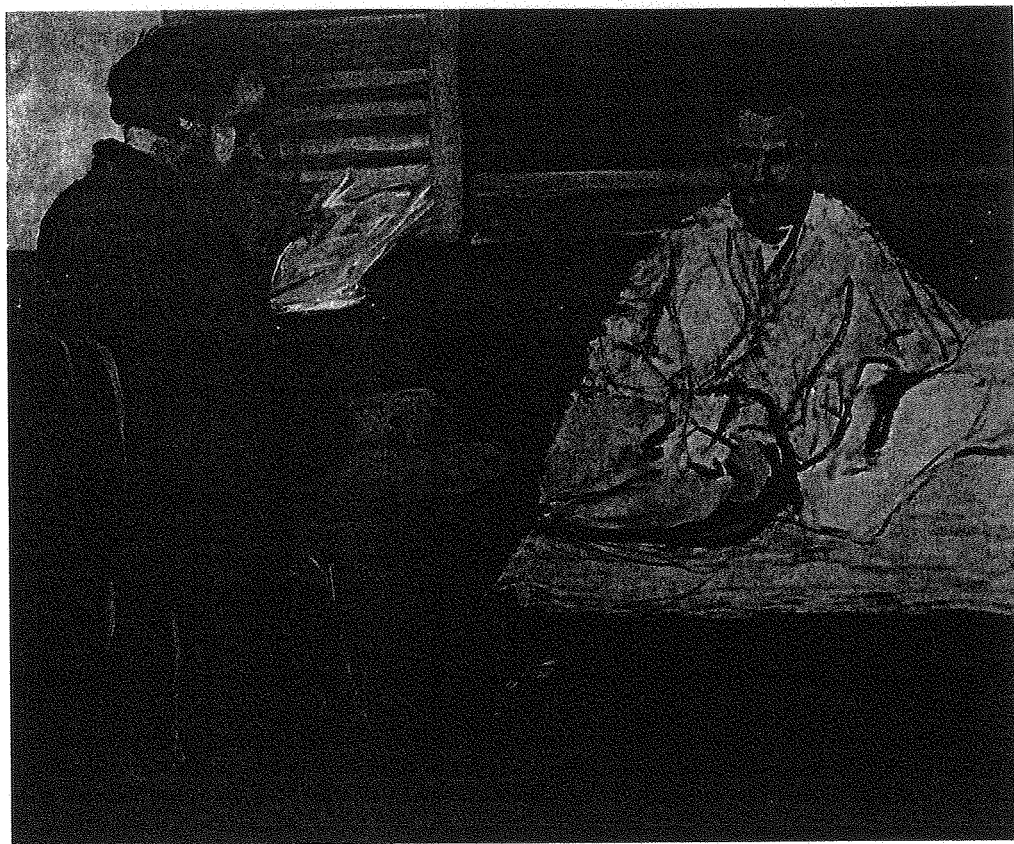
La obra moderna se opone pues a la tradicional en la medida en que es engendrada por las “tripas” del artista y no por esta fábrica de producir imágenes que es el museo. La metáfora de que la creación “visceral” (moderna) se opone a la creación “intelectual” (tradicional) se revela esencial. Y ya que *L'Oeuvre* es uno de los textos fundadores de la Modernidad, analizar las metáforas de la creación que Zola emplea, equivale a realizar una incursión en los mismos orígenes de la formación del mito del arte y del artista modernos. Mi intención es la de investigar las significaciones atribuidas a la metáfora del “vientre”. Para empezar analizaré la oposición vientre/cabeza, indispensable para comprender esta novela-manifiesto y dentro de esta oposición intentaré rastrear la existencia de una segunda distinción: entre “el vientre” y “el bajo-vientre”. Lo que nos conducirá inevitablemente –y anticipo aquí parte de mis pesquisas– a la consideración de dos series posibles de figuras de la creación: las metáforas culinarias y las metáforas eróticas o sexuales.

1. Pintura y cocina

El itinerario más simple y más seguro es el de seguir las modalidades que Lantier imagina en su quimera de lograr una “obra maestra”. Ésta se presenta en varias hipóstasis. La primera vez que éstas aparecen es no ya en *L'Oeuvre*, sino –y esto es muy significativo– en otra novela donde el personaje del pintor Lantier aparece ya: es la titulada *El vientre de París* (1873). Allí se retrata a Claude de manera muy somera, pero dotada de un valor simbólico más que transparente: “Era un muchacho flaco, de huesos grandes, de cabeza grande, con barba. Llevaba un sombrero de fieltro negro”⁴.

Es en esta ocasión precisamente donde se nos habla de la primera obra maestra, sin embargo ésta, como casi todas las demás, seguirá siendo sólo un sueño:

“Durante mucho tiempo soñó en un cuadro colosal, Candine y Marjorlin amándose en medio



Paul Cézanne: Paul Alexis leyendo a Zola, 1869-1870. Óleo sobre lienzo.

de las Halles centrales, entre las verduras, entre el pescado, entre las carnes. Les sentaría sobre un lecho de alimentos, con las manos en torno a su cintura cambiando un beso idílico. El veía esta escena como un manifiesto artístico, el positivismo del arte, el arte moderno todo experimentación y todo materialismo, lo veía además como una sátira de la pintura de ideas, un bofetón propinado a las viejas escuelas. Pero durante casi dos años, estuvo haciendo y rehaciendo esbozos, sin conseguir dar con la nota justa. Destrozó una quincena de telas”⁵.

Así, mientras la primera obra maestra imaginada por Lantier se queda en proyecto jamás realizado, la segunda, que se expone algunas páginas más adelante, se realiza aunque no se puede hablar de un verdadero cuadro ya que se trata en realidad de una “naturaleza muerta real” ejecutada en el aparador de una charcutería:

“El año pasado, la víspera de Navidad, cuando estaba en casa de mi tía Lisa, el mozo de la charcutería, Augusto, este idiota, que sabéis estaba instalando la parada. ¡Ah! el miserable me irritaba al máximo por la manera tan insípida de componer el conjunto. Yo le rogué que se quitase de en medio, diciéndole que le compondría uno mucho más limpiamente. Veréis, yo

tenía los tonos mucho más vigorosos. El rojo de las lenguas rellenas, el amarillo de los codillos de jamón, el azul de los recortes de papel, el rosado de los trozos empezados, el verde de las hojas de helecho, y sobre todo el negro de las morcillas, un negro soberbio que no he podido encontrar jamás sobre mi paleta. Naturalmente, la cenefa, las salchichas, los embutidos, las manos de cerdo empanadas, proporcionándome un gris de gran elegancia. Compuse entonces una verdadera obra de arte. Coloqué las fuentes, los platos, las terrinas, los tarros, combinaba los tonos, levantaba una naturaleza muerta soberbia, en la que estallaban los petardos de color, sostenidos por sabias gamas. Las lenguas rojas se alineaban con llamaradas de glotonería, y los embutidos negros, en el canto claro de las salchichas, componían las tinieblas de una formidable indigestión (...) En lo alto, un enorme pavo mostraba su blanca pechuga, marmórea, bajo su piel, las negras manchas de las trufas. Era bárbaro y soberbio, algo así como un vientre exhibido en toda su gloria, pero con una pincelada de crueldad, un arrebatado de ironía tales que la masa se agolpó ante la vitrina, sorprendida por esta exposición que bruscamente parecía inflamarse. Cuando mi tía Lisa volvió de la cocina, tuvo miedo, imaginando que yo había prendido fuego a las grasas de la tienda. El pavo sobre todo, le pareció tan indecente, que me puso en la puerta mientras que Augusto restablecía las cosas, enseñando su estupidez. Jamás comprenderían estos brutos el lenguaje de una mancha roja junto a una mancha gris. No importa, es mi obra maestra. Nunca he hecho algo mejor”⁶.

Una de las características de estas dos primeras hipóstasis de la obra maestra que obsesiona el espíritu del artista es la abundancia de la alimentación, acompañada de un imaginario erótico que, en cierto modo, prepara su momento culminante: allí, la pareja de amantes sobre el lecho de legumbres, aquí el pavo coronando obscenamente el despliegue de las viandas. El imaginario erótico y culinario se mezclan y resulta difícil diferenciarlos por completo. Pero la importancia de la retórica culinaria de Zola se revela en toda su magnitud cuando se advierte el lenguaje artístico que emplean sus personajes. Es indudable que se trata del argot del artista, vigente (en parte) aún hoy día, aunque, a través de un atento análisis, se descubren las intenciones concretas del autor. La novela aparece efectivamente plagada de metáforas procedentes del lenguaje culinario: “pintar con las salsas”, “hacer una *croûte*”, “cocinar sus pastas”, “hacer hervir”, “flambear los tonos”, “empastar su pintura”, etc⁷. El significado de estas translaciones lexicales que Zola efectúa, destaca con nitidez cuando se advierte, una vez más, la importancia de la oposición entre lo “crudo” (lo “demasiado crudo”) de la nueva pintura y lo “cocido” (lo “demasiado cocido”) de la antigua⁸.

2. Pintura y eros

La tercera hipóstasis de la obra maestra en la novela de Zola es precisamente un trabajo “crudo” (“demasiado crudo”, según la opinión del marchante que vacila en comprarla), un esbozo o bien un fragmento de un estudio que representa: “un vientre de mujer, una carne satinada, estremecida, viva de sangre que corría bajo la piel”⁹.

El tema del vientre de mujer, ya introducido en la escena de la exhibición de la naturaleza muerta de la novela anterior, puntúa todo el trayecto narrativo de *L'Oeuvre*:

“...El vientre, a mí, me ha exaltado siempre. No puedo ver uno sin querer comerme el mundo. Es tan bonito el pintarlo, un verdadero sol de carne”¹⁰. (G/F. p. 300).

Aquí tenemos el emblema de la nueva obra maestra producto “crudo”, es decir, “non-finito”, que se presenta en estado fragmentario y que simboliza el centro del Universo de la pintura moderna.

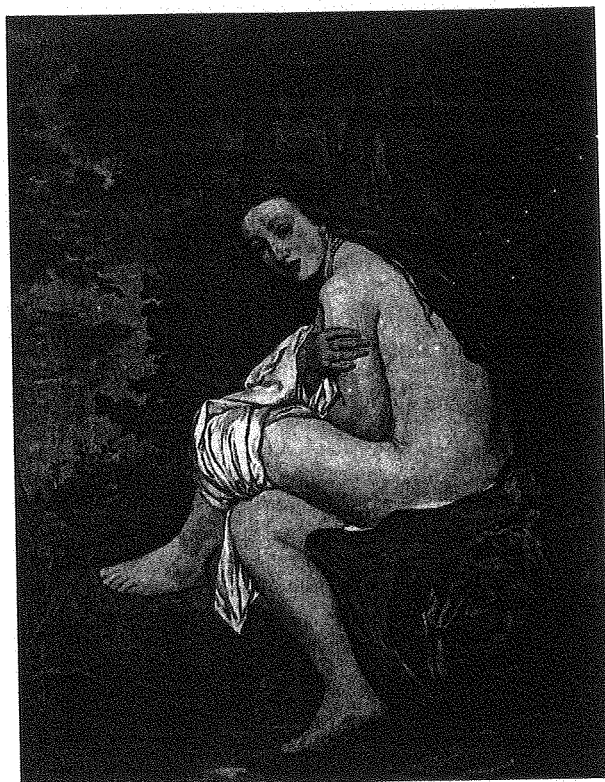
Pero para captar la amplitud del valor emblemático del tema del vientre femenino en *L'Oeuvre*, importa precisar que las escenas claves de la primera parte de la novela transcurren en el estudio del pintor, situado, exactamente, dice Zola, “en la esquina de la calle de la Mujer-sin-cabeza”. Es allí donde cuelga de una pared la pequeña obra maestra del “vientre tembloroso”, es allí también donde Lantier se obstina en acabar su cuadro para el salón titulado *Plein Air*, y es también allí donde su amiga Christine (más tarde su mujer) posa por primera vez.

Veamos cómo describe Zola esta primera sesión de pose; observaremos que, en realidad, se trata de un acto de puro *voyeurisme*:

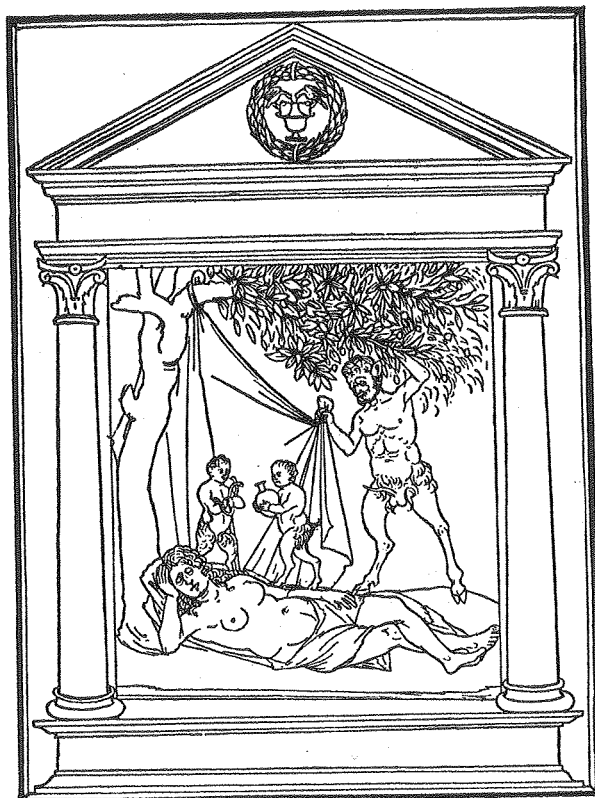
“Desde que se había alzado, Claude tenía ganas de apartar el biombo y mirar. Esta curiosidad que él mismo juzgaba estúpida, incrementaba su mal humor. Finalmente, con su acción habitual de alzar los hombros, empuñaba sus pinceles, y tras balbucear unas palabras, en medio de un ruido de ropas arrugadas, el aliento dulce se reanudó, esta vez él cedió y dejando los pinceles, pasó la cabeza al otro lado. Pero lo que vio, le dejó inmóvil, grave, extasiado, murmurando:

—¡Ah! caramba... ¡ah! caramba!...

La joven, en el calor del invernadero producido por los cristales, acababa de rechazar las sábanas, y exhausta bajo el cansancio de las noches en vela, dormía, bañada por la luz, tan



Édouard Manet: La nymphe surprise (Ninfa sorprendida), 1859-1861. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm.



Anónimo: Sátiro descubriendo una ninfa, Venecia, 1499. Ilustración para *Hypnerotomachia Poliphili*.

historia remonta al menos hasta el *Sueño de Polifilo*: “un sátiro descubriendo una ninfa dormida”. Esta imagen, recogida pictóricamente por Eduardo Manet en uno de sus cuadros de juventud¹², le sirve a Zola de trampolín para pasar del tema al acto de la creación artística considerada como acto erótico. Lantier “viola” la intimidad de la muchacha al dibujarla desnuda y dormida. Cuando ésta despierta, sorprende al indiscreto huésped, nos dice Zola, con el “lápiz en el aire”¹³. La imagen es elocuente y resulta aún más transparente en la que sigue:

“En este momento, él suplicaba, agitaba penosamente su lápiz, en la emoción del gran deseo de artista...”¹⁴.

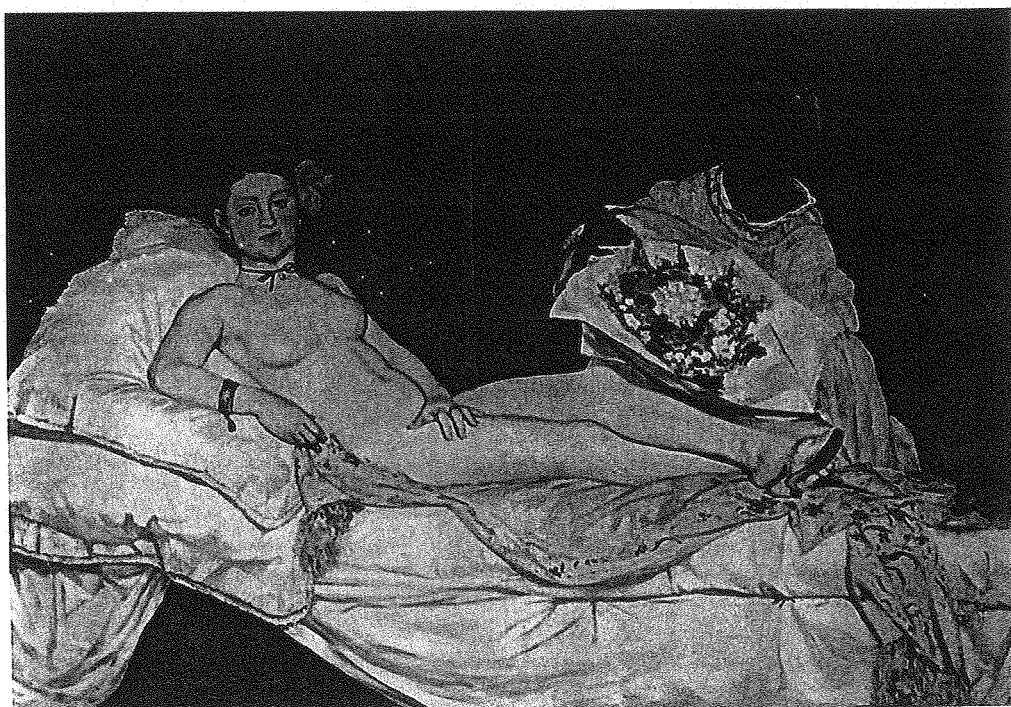
Sin embargo, lo que nos llama la atención, precisamente en este pasaje, cuyo erotismo es innegable, es la introducción de una censura claramente realizada mediante la cesura.

“—Veamos, puesto que esto os enoja, no hablemos más. Aunque, ¡si usted supiera! Tengo allá una figura en mi cuadro que no avanza en absoluto, y vos ¡estáis tan bien en este apunte!... Y, veis, si fuerais amable me daríais aún unos minutos. ¡No, no, quedaros quieta! ¡La espalda no, no os pido la espalda! La cabeza, ¡nada más que la cabeza! ¡Si al menos pudiese terminar la cabeza!...”¹⁵.

ARTE Y PARTE

inconsciente, que ni un pliegue pasaba por encima de su perfecta desnudez (...) Era esto, efectivamente, la figura que él había buscado inútilmente para su cuadro, y casi en la misma pose (...) Con delicadeza, Claude se apresura a tomar su caja de pastel y una gran hoja de papel. Después, agachándose al borde de una silla baja, puso sobre sus rodillas un cartón, y se puso a dibujar, con un semblante radiante. Toda su turbación, su curiosidad carnal, su deseo combatido desembocaban en su admiración de artista, en este entusiasmo por los tonos hermosos y los músculos bien ajustados”¹¹.

Este pasaje —y no sé si esto se ha notado en otros estudios sobre Zola— es la transposición literal de una antigua imagen fuerte, cuya

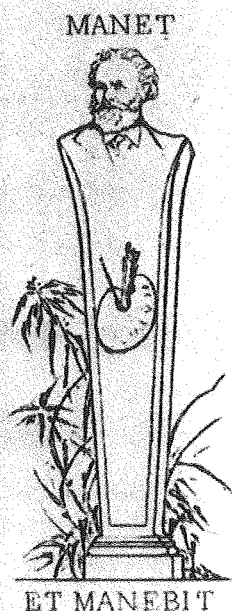


Édouard Manet: Olympia, 1863. Óleo sobre lienzo, 130,5 x 190 cm.

La censura en cuestión concierne a la representación por infracción del desnudo. La cesura separa la cabeza del resto del cuerpo y desexualiza, pero aparentemente tan sólo, la representación. “La cabeza, nada más que la cabeza”, esta frase engañosa de Claude Lantier, en verdad más que un grito de mala fe, es una figura retórica. Mucho más que para aislar efectivamente la cabeza en un cuadro, sirve para introducirnos en el interior de la sesión de pose y, en un segundo tiempo, en el interior de la representación en general, una cesura-signo que tiene el mismo valor retórico que la delgada cinta negra en el cuello de la *Olympia*¹⁶.

La separación lúdica cabeza/cuerpo, que, en Manet, aumentaba el carácter rebelde del gran desnudo, se convierte en Zola en una de las grandes tensiones subyacentes en el texto de *L'Oeuvre*. Christine rehusó durante mucho tiempo a posar desnuda para *Plein Air* y Lantier tuvo que recurrir a modelos profesionales:

“Escogió Zoé Piédefer para la pose del cuerpo, pero ella no le daba lo que quería: la cabeza, tan fina, decía él, no se acoplaba en absoluto sobre sus hombros chabacanos. Sin embargo, se obstinó, rascó y recommenció. A mediados de enero, preso de desesperación, abandonó el cuadro, lo volvió contra la pared, después, quince días más tarde, se volvió a meter con otro modelo, la gran Judith, lo que le obligó a cambiar las tonalidades. Las cosas se estropearon nuevamente, hizo volver a Zoé, ya no sabía por dónde iba, enfermo de incertidumbre y de angustia”¹⁷.



Ex-libris de Édouard Manet, grabado de Braquemond, 1874. Versiones original y censurada.

Los nombres de las modelos que posan para el cuadro *Plein Air* tienen un indudable valor simbólico: Christine, la que da “la cabeza, nada más que la cabeza”, representa, como su nombre indica, los tabúes de la cultura cristiana, en la que el cuerpo es el lugar del pecado. Por el contrario, Zoé y Judith que prestan su cuerpo al pintor, llevan nombres paganos, el primero remite a la cultura griega clásica y acentúa su vitalidad (Zoé=Vida) mientras que la segunda, “la gran Judith”, recuerda un personaje del Antiguo Testamento, altamente representativo de la separación cabeza/cuerpo.

Cuando en la víspera de la apertura del Salón al que Lantier pensaba enviar su obra *Plein Air*, Christine acepta finalmente posar desnuda, la sesión de pose recobra sus connotaciones eróticas sublimadas:

“Durante tres largas horas, se mató trabajando, con un esfuerzo tan viril, que de un tirón acabó un soberbio esbozo del cuerpo entero. Jamás la carne de la mujer lo había embriagado de aquel modo, su corazón latía como ante una desnudez religiosa”¹⁸.

El “esfuerzo viril” de la creación del que Zola habla halla su mejor referente visual en el retrato hecho por Bracquemont para el ex-libris de Manet. Éste le representa bajo la apariencia de un “herma” (un dios de los jardines), en la tradición de los ídolos fálicos de la Antigüedad. El órgano viril –siempre visible en estos “dioses de los jardines”– se substituyó aquí por la paleta y los pinceles. Se sabe que esta idea se juzgó demasiado atrevida y la imagen impropia a la difusión, de forma que Bracquemont realizó una segunda versión sin

el pincel "fálico" ni la paleta "gonádica", lo que provocó las protestas de Manet, que se sentía —decía— "incompleto"¹⁹.

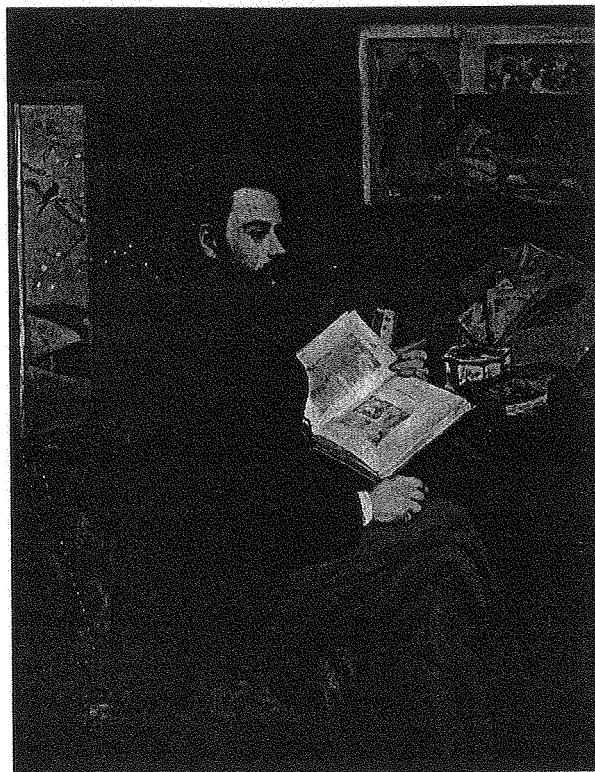
En la versión original de este retrato-ex-libris, el nombre del pintor, a instancias de los instrumentos de la creación pictórica, era fuertemente sexualizada. La alusión contenida con la terminación de la tercera persona del futuro simple latino no podía escapar a nadie, pues el sufijo -BIT tiene una fuerte connotación obscena en francés, que provoca, aun hoy, las risas de los bachilleres de este país cuando se ejercitan en latín. Por tanto, la divisa (MANET ET MANEBIT) debía leerse también y (sobre todo) como una alusión a la "fertilidad" del artista, que "queda y quedará" como quien consideró el acto de la pintura como un acto de engendrar.

Zola crea en *L'Oeuvre* el retrato simbólico y polémico del pintor moderno; su experiencia es mucho más complicada que la de Bracquemont. En un primer tiempo, la pintura de Claude Lantier se vio como la pintura "viril" por excelencia. En un estudio reciente dedicado al léxico de Zola, se ha advertido con razón que en sus recensiones artísticas el escritor recurría a criterios de apreciación poco ortodoxos: "la mayoría de los artistas que exponen en el Salón se consideran como 'eunucos' e 'impotentes', mientras que el talento se caracteriza por su 'virilidad'"²⁰.

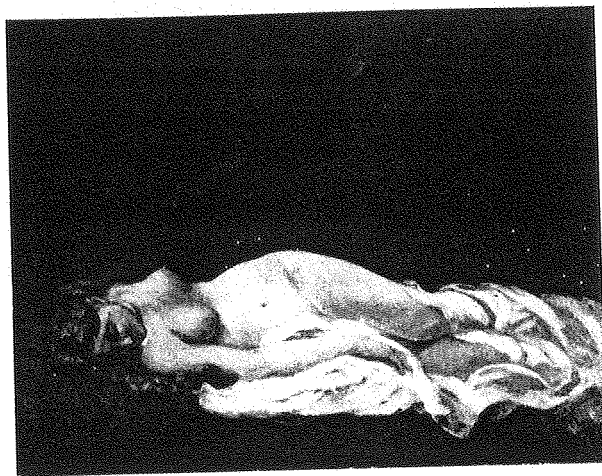
Sin embargo, será precisamente esta virilidad la que se pondrá en entredicho en la segunda parte de *L'Oeuvre*.

3. Eclipse del vientre/auge de la cabeza

La novela de Zola, se divide en doce capítulos, y está conscientemente basada en un ritmo biológico y cósmico. El capítulo noveno de *L'Ouvre* marca el paso del equinoccio hacia un sistema invernal y nocturno de la creación. La obra maestra que hubiera debido representar una mujer desnuda flotando por encima del Sena, tal una diosa pagana, de la *Ville Lumière*, queda definitivamente abortada, y el hijo de Lantier, el pequeño Jacques, muere. Ambos fracasos de



Édouard Manet: Retrato de Émile Zola, 1868. Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm.



Gustave Courbet: La ninphe endormie (Ninfa dormida), 1866.
Óleo sobre tela, 50 x 65 cm.

la creación se entrecruzan hasta formar una unidad inquebrantable. Leámos la escena de esta doble agonía: “Se había hecho de noche, no se veía más que la rígida silueta de la madre, parecía que la respiración ronca del bebé venía de las tinieblas, una enorme y lejana aflicción subía por las calles. En todo el estudio, sumergido en un negro lúgubre, únicamente el gran lienzo guardaba cierta palidez, un último resto del día que se borraba. Se veía, como una visión agonizante, flotar la figu-

ra desnuda, aunque informe, las piernas ya desvanecidas, un brazo comido, no quedaba de neto más que la redondez del vientre, cuya carne brillaba con el color de la luna”²¹.

El vientre femenino, designado algunas páginas antes como “un verdadero sol de carne”²², cambia de registro metafórico y se convierte en un “vientre/luna”. El significado de esta transformación surge rápidamente:

(Es Claude Lantier quien habla)

“La luz desaparecía, y en un momento, bajo el día gris, muy fino, bruscamente lo vi claro, oh, nada se aguanta, sólo los fondos son bellos, la mujer desnuda desentona como un petardo, no tiene ni siquiera aplomo, las piernas son flojas... ¡Ah! era como para abofetearse, sentí que la vida se despegaba de mi cuerpo... Después, las tinieblas se hundieron más y más: vértigo, sensación de ahogo, la tierra enrollada en torno a la nada del vacío, ¡el fin del mundo! Pronto no vi más que su vientre, decreciente como una luna enferma. Y ¡mira! ¡mira! a estas horas, ya no queda nada de ella, ni una luz, está muerta, toda negra”²³.

El crecimiento enfermizo de otro astro corre simétrico con el eclipse del vientre/luna; maléfico y saturniano, la cabeza del pequeño Jacques:

“Muy pálida, la cabeza del niño parecía haber crecido aún, ahora su cráneo era tan pesado, que no podía con él. La cabeza reposaba inerte, se habría dicho que ya estaba muerta, a no ser por el aliento fuerte que salía de sus labios descoloridos”²⁴.

Y, un poco más lejos:

“Por un momento ellos (Christine et Claude) se quedaron boquiabiertos a los pies de la cama... El pequeño ser, tendido sobre sus espaldas, con su cabeza demasiado grande de hijo de genio, exagerada hasta la hinchazón de los cretinos, parecía no haberse movido desde la víspera; únicamente su boca alargada, descolorida, no jadeaba más, y sus ojos vacíos se habían

abierto. El padre lo tocó, halló un frío glacial.

—Es verdad, está muerto²⁵.

Creación biológica y creación artística parecen corresponderse en un ritmo inversamente proporcional de crecimientos y disminuciones. El capítulo noveno de *L'Oeuvre* puede considerarse como una puesta en escena metafórica de un drama equinoccial, por una una parte, y de un drama cósmico, conjunción entre la luna (el vientre) y Saturno (la cabeza), por la otra.

El tema saturniano, sin embargo, planeaba ya sobre la historia desde la primera aparición de Lantier. Su retrato, “Era un muchacho flaco...

una cabeza grande... llevaba un sombrero de fieltro negro²⁶ equivale a una premonición. Así, el pintor que despreciaba el Louvre, al preferir antes el mercado de frutas y verduras, y que en vez de copiar los maestros o el museo, prefería realizar “obras maestras reales” con embutidos y salchichas, se revela nacido bajo el negro signo del planeta de los filósofos melancólicos. No es casual si la única obra que podrá finalmente exponer en el Salón será precisamente un pequeño cuadro que representa el cadáver del niño macrocefálico:

“Durante cinco horas, Claude trabajó. Y a la mañana siguiente, cuando Sandoz lo trajo del cementerio después del entierro, tembló de piedad y de admiración ante el pequeño lienzo. Era uno de estos buenos trozos de antaño, una obra maestra de brillantez y poderío, y además con una inmensa tristeza, el final de todo, la vida moría de la muerte de este niño (...)

—Es cierto, ¿te gusta?... entonces, tú me decides. Puesto que la otra cosa (el gran desnudo) no está acabada, voy a mandar éste al Salón²⁷.

La presentación del pequeño cuadro en el Salón es enormemente simbólica: *El niño muerto* se expuso “en la sala del Este, la sala donde agoniza el gran arte²⁸ muy arriba, casi fuera del alcance de la vista del público, como invitando a un doble movimiento interpretativo. Por un lado, este lugar denota la poca importancia que los organizadores del Salón dieron a esta pieza, reducida casi a la invisibilidad debido a la distancia, mientras que por otro lado, su posición dominante por encima de los demás lienzos de pseudoobras maestras del Salón, puede considerarse como la exaltación del propio pequeño cuadro que cobra el valor de la clave de bóveda



Paul Cézanne: Una moderna Olympia, 1869-1870. Óleo sobre lienzo, 57 x 55 cm.

de la maléfica "sala del Este":

"Allá arriba, estaba efectivamente su lienzo, tan alto, tan alto que vacilaba en reconocerlo, tan pequeño, puesto como una golondrina, sobre el ángulo de un cuadro, un cuadro monumental, un inmenso cuadro de diez metros, representando el Diluvio, el hormigueo de una población joven, derribados en el agua mezclada de vino (...) Y, allí en lo alto, allí en lo alto, en medio de estas vencidades macilentas, el pequeño cuadro, demasiado rudo, estalla con ferocidad, en una mueca dolorosa del monstruo. ¡Ah, el Niño muerto! el pobre pequeño cadáver que, a aquella distancia, era tan sólo un amasijo de carnes, ¡el cuerpo desfallecido de alguna bestia informe! Aquello era quizás un cráneo, aquello otro quizás un vientre, y esto otro ¿sería tal vez una cabeza enorme, hinchada y blanquecina?"²⁹.

La vacilación vientre/cabeza cierra una dialéctica que no podía ser más elocuente. Se repite, en filigrana, en la oración fúnebre que Sandoz, portavoz de Zola, pronuncia en el duodécimo y último capítulo de *L'Oeuvre* cerca de la tumba de Lantier, que evoca así:

"Un trabajador heroico, un observador apasionado cuyo cráneo se había llenado de ciencia, un temperamento de gran pintor admirablemente dotado... Y que no dejó nada..."³⁰.

"Trabajador" y "observador", poseedor de la "ciencia" (cabeza) y del "temperamento" (tripas), Lantier parece haberse construido sobre oposiciones que hubieran debido equilibrarse de manera ejemplar. Y a pesar de que el resultado final sea un gran fracaso ("...¡que no deja nada!..."), el fallo está, parece querer decirnos Zola, en una desarmonía fundamental entre la cabeza y las tripas: "esta lesión demasiado fuerte del genio, tres gramos de más o de menos..."³¹.

Pero la importancia de la novela de Zola no reside en el buen sentido de la moral burguesa de sus conclusiones, sino más bien en la forma mítica que supo dar a la dialéctica del exceso sin la cual la Modernidad en general hubiera conseguido mucho más difícilmente su definición.

¹Emile Zola: *L'Oeuvre* (1866), Garnier-Flammarion, París 1974, p. 103. Todas las citas de *L'Oeuvre* que siguen remiten a esta edición.

²La bibliografía sobre *L'Oeuvre* es inmensa. Cito pues los títulos más importantes: J. Rewal: *Cézanne et Zola*, París, 1936; P. Brady: *L'Oeuvre de Zola, roman sur les arts*, Ginebra, 1967; R.J. Niess: *Zola, Cézanne and Manet. A study of L'Oeuvre*, Ann Arbor, 1968.

³E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 100.

⁴E. Zola: "Le ventre de Paris" (1873), en: *Les Rougons-Macquart*, t. I, Gallimard (Pléiade), 1960, p. 617. Todas las citas de *Le ventre de Paris* remiten a esta edición.

⁵E. Zola: *Le ventre de Paris*, p. 776.

⁶E. Zola: *Le ventre de Paris*, pp. 800-801.

⁷Ver al respecto: Ph. Hamon: *Texte et idéologie*, París, 1984, p. 182.

⁸Dos ejemplos: "¿Qué es esto? ¡Ah! sí, uno de vuestras obras sobre el Midi... Es demasiado crudo, tengo todavía las dos que os había comprado" (*L'Oeuvre*, p. 110) y "Flagerolles) no hablaba de otra cosa que de pintura grasa y sólida, de trozos de naturaleza, arrojados sobre la tela, vivos, rebosantes, tal como eran" (*L'Oeuvre*, p. 139).

⁹E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 100.

¹⁰E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 300.

¹¹E. Zola: *L'Oeuvre*, pp. 74-75.

¹²A. Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, París, 1947, cat. n.º 2.

¹³E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 77.

¹⁴E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 77-78.

¹⁵E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 77.

¹⁶Ver a propósito de esto las observaciones de P. Brady: "Mutilation, fragmentation, creation: Zola's ideology of order", en: J.-M. Guieu/A. Hilton (ed.): *Emile Zola and the Arts*, Georgetown, 1988, pp. 115-122.

¹⁷E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 168.

¹⁸E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 171.

¹⁹Ver los documentos publicados por J.-P. Bouillon: "Manet raconté par lui-même (II): La forma del nombre" en: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XIV, Université Libre de Bruxelles, 1992, pp. 108-110 que reproducimos aquí.

²⁰Anne Lecomte-Hilmy: "L'artiste de tempérament chez Zola et devant le public: essai d'analyse lexicologique et sémio-logique" en: Guieu/Hilton: *Emile Zola and the Arts*, pp. 90-91.

²¹E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 322.

²²E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 300.

²³E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 323.

²⁴E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 316.

²⁵E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 324.

²⁶E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 617.

²⁷E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 325.

²⁸E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 351.

²⁹E. Zola: *L'Oeuvre*, pp. 351-352. Este pasaje debe ponerse en relación con la presentación del pequeño cuadro ante el jurado del Salón: "Una nueva escena los había petrificado en una sala, en torno al Niño muerto, caído por tierra, en medio de otros desechos. Pero esta vez, se bromeaba, un bromista fingía tropezar y poner el pie en medio de la tela, otros corrían a lo largo de pequeños senderos, como para buscar el verdadero sentido del cuadro, declarando que era mucho mejor del revés" (p.339).

³⁰E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 414.

³¹E. Zola: *L'Oeuvre*, p. 415.

59

V
I
C
T
O
R
I
S
T
O
I
C
H
I
T
A

XVI Muestra de

Arteinjuve

*Ixone Arregui, Igor Arrieta, María Cañas / Juan Fco. Romero,
Javier Casaseca, Adrià Julià, Abigail Lazkoz, Cristina Lucas, Noemy Montes,
Fermín Moreno, José Alvaro Perdices, Fernando Renes, Consol Rodríguez,
Carme Romero, Antonio de la Rosa, Eduardo Sourrouille*

*Del 19 de diciembre al 14 de enero
en la Sala de exposiciones del
Círculo de Bellas Artes. Madrid*



Información
Tel: 91 347 78 55-57
Fax: 91 347 78 89
E-mail: programas@mtas.es
www.mtas.es/injuve



ARTE Y PARTE