

Del drama *Germinal* de Emile Zola (1888) al melodrama *Germinal* de José Pablo Rivas (1910)¹

A los pocos meses de publicada su novela *Germinal* (1885), Émile Zola preparó con la ayuda de William Busnach una adaptación teatral, cuya representación prohibió de inmediato la censura. A fines de 1887 el Consejo de Ministros autorizó el texto (con modificaciones que “suavizaban” su carga revolucionaria), un “drame en cinq actes et douze tableaux” estrenado por fin el 21 abril de 1888. Este drama no figura en las *Obras completas* de Zola, porque se consideraba que su autor era William Busnach; incluso para quienes creían que su único responsable era Zola, este texto sólo era conocido por la copia manuscrita mutilada por la censura y hoy conservada en los

(1) Este artículo es traducción de nuestra comunicación “Du drame *Germinal* (1888), d’Émile Zola au mélodrame *Germinal* (1910), de José Pablo Rivas”, presentada en el Congreso *Mythologie de la rébellion dans le théâtre en Espagne, en France et Amérique Latine entre 1890 et 1910*, que tuvo lugar en la Université de Franche-Comté, en Besançon (Francia), en noviembre de 1995. A causa de la dilatada demora en la publicación (finalmente cancelada) de sus Actas explicamos sin modificaciones la versión allí leída y la bibliografía aducida, en la que cabría añadir algunas aportaciones posteriores; mencionaremos tan sólo, por tratarse de una investigación en cierto modo relacionada con la nuestra, el artículo de Vilarriño Picos (2001).

Archivos Nacionales, la misma versión que se utilizó para el estreno de 1888. Este *Germinal* ha sido preparado para su edición por J. B. Sanders (1989), quien restituye el texto escrito por Zola y prohibido por la censura en 1885, así como el *scénario* previo preparado en colaboración con Busnach (Sanders, 1989: 9-10).

En agosto de 1910, en el Salón Nacional de Madrid se estrenaba *Germinal*, "melodrama en siete actos y once cuadros, inspirado en la famosa novela del mismo nombre de Emilio Zola"²; Su autor, José Pablo Rivas, era un mejicano asentado en Madrid al menos desde 1880³, el cual no conocía la versión teatral estrenada en 1888 (ni, por supuesto, la prohibida en 1885), por lo que la suya está inspirada directamente en la novela.

Esta comunicación se propone confrontar no la novela de Zola y la adaptación de Rivas (como ha hecho sumariamente López Jiménez, 1994), sino las dos versiones teatrales, con la intención de señalar y comentar las coincidencias y discrepancias en las diferentes soluciones que los dos autores -Zola, Rivas- adoptan ante un mismo problema (hacer «representable» una extensa y muy conflictiva novela).

La experiencia teatral naturalista es aún insuficientemente conocida (Pagés, 1989-1990: 9): las historias literarias suelen decir poco al respecto; pero hay que tener en cuenta que una

(2) Agradecemos a nuestro amigo y colega L. López Jiménez la noticia y fotocopia del texto de Rivas -muy difícil de localizar-, así como la primicia de su propio artículo, que pudimos consultar antes de su publicación.

(3) Disponemos de pocos datos sobre Rivas, todos ellos debidos a López Jiménez (1994, 212: 218): colaborador desde 1880 en *La Ilustración Española y Americana*; autor de teatro, poeta, traductor de Chateaubriand, Flaubert, Scott; director de la revista teatral *Los Estrenos*; muere en 1919. Entre sus obras pueden citarse: *No hay bien donde no hay amor*, comedia, Barcelona, 1898; *La Mimosa*, comedia, Madrid, 1910; *La Rémora*, comedia, Madrid, 1910. El estreno del *Germinal* de Rivas pudo producirse en conmemoración de la Semana Trágica de Barcelona.

gran parte del éxito del naturalismo, a finales del XIX, se debe al eco que obtuvieron las tentativas teatrales de Zola, Goncourt, Daudet... El impacto del teatro naturalista en el público fue notable. Baste un ejemplo: si los personajes de *L'Assommoir* alcanzaron cierta popularidad en los años 1877-1879, no fue por la novela, publicada en 1876-1877, sino por las más de doscientas representaciones que en 1879 alcanzó la versión teatral. Deseosos de sacar más partido económico de sus novelas, los autores naturalistas buscaron añadir a las ventas de libros o folletines las ganancias originadas por las adaptaciones teatrales. De los tres tipos que Pagés distingue dentro del teatro naturalista, esto es, teatro de creación, teatro de ensayo (cuyo máximo representante es Antoine y su "Théâtre Libre") y teatro de adaptación, nos interesa aquí tan sólo este último. El teatro de adaptación, frecuentemente concebido según las muy probadas técnicas del melodrama, cuyo dominio dependía de la ayuda de determinados y hábiles colaboradores, abarca las obras más célebres de Zola y Daudet; en él está sin duda el origen de un cierto naturalismo popular y populista, que perdurará en los años veinte en el cine de Marcel Carné, René Clair o Jean Renoir.

Zola fue, sobra decirlo, el patriarca del teatro naturalista. Su interés por este género se debía al convencimiento de que, mientras la novela estaba destinada a "los amigos de las letras", el éxito en el teatro facilitaba el adoctrinamiento de toda la sociedad. Este deseo de alcanzar al gran público le llevó a asociarse a hábiles colaboradores dramáticos, buenos conocedores de la mecánica teatral (el *vaudevilliste* Busnach, el director de escena Chabrilat) con los que pudo obtener los éxitos de *L'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Le Ventre de Paris*. Busnach no aportaba a la escena ninguna de las preocupaciones literarias de Zola; sólo era un hombre de teatro que no desdeñaba los recursos más efectistas con tal de lograr el beneplácito popular. Si bien Zola no obtuvo él mismo el éxito con sus obras, fue quien inició la batalla; al autorizar a Busnach y otros a que

adaptasen sus novelas al teatro, no veía en ello otra cosa que el medio para destronar el aún imperante melodrama romántico, sustituyéndolo por una forma más racional y moderna de drama popular (Le Blond-Zola, 1945: 204)⁴.

Las teorías teatrales de Zola (Becker *et al.*, 1993: 414-416) surgen del convencimiento de la urgente necesidad de un drama moderno que, muerta la tragedia clásica y desgastado el drama romántico que proclamaba la libertad del arte y exaltaba las pasiones humanas, imponga un exacto análisis de los caracteres, una acción sencilla y un estudio del medio; decorado, trajes e interpretación de los actores deben concurrir en esa pintura de la realidad. Tras haber intentado en vano aplicar esas concepciones a su propio teatro, defendió las adaptaciones de sus novelas que firmaba Busnach; tales adaptaciones le parecían tener un valor didáctico⁵ y podían representar una forma de *melodrama popular*, en el que la pintura del medio y de los personajes fuese sencilla y verdadera. La situación del teatro de su tiempo sitúa a Zola en un cruce de caminos entre la urgencia por renovar la escena francesa y la irremediable condena a plegarse a los medios y convenciones que esta le ofrece. *Germinal* es una buena ilustración de esta disyuntiva de la que hablamos.

“D’abord, je déclare que le drame est entièrement de moi, que Busnach n’a pas écrit une seule ligne. Entendons-nous:

(4) Zola colaboró en diversas adaptaciones teatrales de sus novelas: en 1867, en colaboración con Marius Roux, adapta *Les Mystères de Marseille*; en 1887, con Léon Hennique, *Jacques Damour* (adaptación de un cuento suyo). También intervino en las versiones, realizadas por diversos autores, de *Tout pour l’honneur*, *Une page d’Amour*, *La Terre...* Su principal adaptador fue William Busnach, con quien también colaboró en las versiones de *L’Assommoir* (1878), *Nana* (1881), *Pot-Bouille* (1883), *Germinal* (1885), *Le Ventre de Paris* (1887). Cfr. Becker *et al.* (1993: 413).

(5) “Les pièces tirées des romans, découpées en tableaux, me semblent excellentes pour habituer le public à l’évolution naturaliste, malgré leur infériorité certaine comme unité d’action et comme puissance dramatique” (*Le Figaro*, 7 février 1881; cit. por Becker *et al.*, 1993: 415-416).

Busnach et moi avons discuté et arrêté le plan ensemble mais, pour cette fois, pour ce sujet spécial, j'ai tenu à tout écrire"⁶. Fechada el 25 de abril de 1888, esta declaración de Zola a propósito de *Germinial* tiene una gran importancia. Zola asumía la entera responsabilidad, largamente declinada, de su obra dramática. Ello no significa que se hubiese emancipado de la tutela de Busnach: la huella de este es muy fuerte en el texto de *Germinial*. Las cartas de Busnach a Zola muestran que aquel intentaba básicamente: atenuar ciertos fragmentos del drama considerados políticamente incendiarios o sediciosos; eliminar cualquier pasaje susceptible de ofender la moral pública; desembarazar el texto de ciertos elementos melodramáticos; aumentar la parte cómica; y acelerar el ritmo, pues la representación amenazaba sobrepasar las cuatro horas y media (Sanders, 1989: 14)⁷.

(6) *Le Figaro*, 25 avril 1888; (cit. por Sanders, 1989: 13).

(7) No sabemos exactamente el caso que Zola hizo a estas sugerencias (no conocemos las cartas de Zola a Busnach); pero las modificaciones realizadas sobre el primitivo *scénario* muestran que los consejos del *vaudevilliste* y del director de escena movieron a Zola a potenciar ciertos rasgos cómicos. *Germinial*, drama en 12 cuadros, fue terminado en agosto de 1885; originalmente se titulaba *La Grève d'Anzin* y tenía 15 cuadros. Para los avatares del texto, cfr. Sanders, 1980 y 1989. Para las relaciones entre Busnach, Zola y la censura, cfr. Kanes, 1966; Leblond-Zola, 203; Sanders, 1980: 79-81; y Sanders, 1989: 15-17. La acogida crítica del espectáculo no fue buena. La prensa mayoritariamente declaró que la pieza estaba "mal escrita", con un estilo o declamatorio o mediocre. Las apreciaciones más negativas partían de claros prejuicios ideológico-sociales ("espíritu socialista muy avanzado", susceptible de turbar el orden público en un momento en que "la revolución estaba en el aire", "antisocial", "malsana", "error moral"), aunque también se reprochó a Zola haber recurrido a procedimientos y convenciones del melodrama. Tampoco gustaron las pinceladas cómicas y pintorescas de la obra. La interpretación fue juzgada excelente, en general, pero lo más conseguido fue para la crítica la puesta en escena; especial interés tuvieron los muy exactos decorados del interior de la mina, con abundante maquinaria escénica que Zola había preparado con minuciosa documentación. Pero estos elementos escénicos no fueron suficientes para asegurar el éxito del drama, que sólo se mantuvo en cartel diecisiete representaciones (cfr. Sanders, 1980: 82-85; y 1989: 17-21).

Zola quería un “drama popular”; las intenciones que declara en el *scénario* muestran que busca lo “muy dramático”, “muy emocionante”, “muy tierno”⁸ Aunque la última versión del drama (copia revisada por la censura, en los Archives Nationales) muestra que “Zola fit un effort pour atténuer quelque peu le côté melodramatique qui risquait fausser sa pensée” (Sanders, 1980: 72), la versión que hoy conocemos de *Germinal* altera la novela a través del uso de efectos típicos del melodrama.

Como hace Sanders (1980: 70), podría afirmarse que “en cette fin de siècle, qui dit «drame populaire» dit «mélodrame»” y que Zola quiso entonces “accomoder son drame pour le peuple” asumiendo las técnicas del melodrama. Veamos algunos ejemplos significativos. *Germinal* adopta en primer lugar los temas típicos del melodrama: venganza, persecución, justicia, en detrimento de un verdadero análisis del medio social. El conflicto dramático surge del enfrentamiento entre las fuerzas del Bien y del Mal (Brook, 1976: 12-13), encauzado a través de una serie de encuentros inmediatos y violentos entre los protagonistas. El primer choque entre personajes se produce en la escena tercera del cuadro II, cuando Étienne soporta los insultos de Chaval gracias a las palabras bienintencionadas de Catherine y Maheu. La intriga girará desde este momento alrededor del triángulo amoroso formado por el traidor, el héroe y la heroína. La presencia e importancia de personajes provenientes del medio burgués, que en la novela servía de claro contrapunto para el sufrimiento minero, disminuye, al mismo tiempo que el conflicto social permanece estático a lo largo de muchas fases de la obra. Un ejemplo ya señalado por Best (1985: 137-138) es la escena novena del tercer cuadro, en la que vemos

(8) Ya en el borrador de la novela había escrito: “Pour obtenir un gros effet, il faut que les oppositions soient nettes et poussées au summum de l'intensité possible” (cit. por Sanders, 1980: 70).

cómo Etienne no asiste a la reunión de huelguistas, para quedarse en casa intentando convencer a Catherine de que no abandone a sus padres. El lenguaje utilizado en esta escena es claramente melodramático, como observamos en esta intervención en la que Catherine se defiende de los reproches de Etienne: "Oh! j'ai honte, j'ai honte. Je croyais cela ignoré du monde entier, et tu le sais, toi, toi! Encore les autres, ça me serait égal, mais toi!... Et quel éternel regret, mon Dieu! Si tu avais voulu, si tu avais compris..." (108). El número de escenas colectivas es escaso en relación a la novela. De las ochenta y seis escenas de que consta la pieza, más de un tercio se limita a situar en el escenario a dos o tres personajes que dialogan. Casi una docena está compuesta por el diálogo Catherine-Chaval, Chaval-Etienne, o Catherine Etienne. Este triángulo domina con claridad en el penúltimo cuadro, en el que se produce el desenlace.

Ya hemos visto cómo la parte más violenta de la obra quedaba reducida en su paso al drama. El caso más significativo se encuentra en la escena decimocuarta del séptimo cuadro, cuando, a diferencia de lo que ocurre en la novela, Bonnemort, tras la llegada providencial de Étienne y la Malheude, consigue salvar a la joven Cécile del linchamiento popular. Las palabras del viejo Bonnemort ponen de relieve el grado de alteración con respecto al original: "La première de vous qui touche à cette enfant, je l'étrangle" (154).

No queremos decir con todo esto que la obra esté desprovista de cierto contenido político. Zola, ya lo hemos visto, no desprecia el empleo de auténticos "cuadros vivientes" que tienen como intención provocar la emoción del espectador (la "catarsis barata", diría Pavis) y que contribuyen a dar a la pieza un color sombrío y tenso. Es el caso de las tres primeras escenas del cuadro V, que representan la muerte de Alzire. La acción transcurre en un "dénouement absolu" ("salle froide et nue", "neige au dehors", "cheminée sans feu", 127). Mientras poco a poco se va

reuniendo la familia, el delirio de Alzire va en aumento. La desesperación de la Maheude ante la muerte de su hija se manifiesta en una actitud estática que tiene reminiscencias pictóricas, y sus palabras se erigen en clímax del cuadro: "Mon Dieu, pourquoi en nous prenez-vous pas? Mon Dieu, prenez-nous par pitié, pour en finir! (*Elle tient le corps d'Alzire serré entre ses bras.*)" (132). Pero la escena cuarta se abre con la llegada de Étienne, de manera que todo concluye con un canto a la lucha contra los burgueses. Es sin duda este vaivén entre lo político y lo patético uno de los mejores hallazgos del drama de Zola.

Quizás donde más se observe una carga ideológica sea en el cuadro VI, "Au Cabaret de Rasseneur", en donde el diálogo nos presenta a un Souvarine que defiende la anarquía; a un Rasseneur que aboga por el oportunismo; y a un Étienne que finalmente parece decidirse por un justo medio. No olvidemos tampoco que el personaje de Souvarine tiene, además de su papel en la catástrofe final, una dimensión política: él es por cierto uno de los pocos a los que se da el privilegio del monólogo, como en la escena primera del cuadro I y la cuarta del IX.

"Zola ne cherche pas, semble-t-il, à inquieter le spectateur" (Morgan, 1990: 271), lo que le llevará a suprimir totalmente el mito del renacer ("*germinal*", "le mythe de la renaissance" lo llamará Morgan)⁹ y a sustituirlo por una resignada visión del mundo desde presupuestos cercanos a lo irremediamente trágico. El desenlace del drama es mucho más abrupto: la muerte de Catherine, que no estaba contemplada en el *scénario* original, deja paso a un resumen [nuevamente] de claro tono melodramático en boca de la Malheude y a una más ambigua reflexión final sobre la condición miserable del minero:

(9) Recuérdense las palabras finales de la novela: "Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre" (641).

LA MALHEUDE.- Maheu, il est mort d'une balle... Alzire, elle est morte de faim et de froid... Et je n'avais plus que Catherine, et la voilà morte de la mine à présent... Ah! que cette vie de travail et de misère soit maudite!

ÉTIENNE, *qui s'est levé péniblement*.- Pardonnez moi.

LA MALHEUDE.- Ce n'est pas ta faute, c'est la faute de tous.

ÉTIENNE, *tourné vers la foule et les bourgeois*.- Vous entendez, vous tous... Pitié pour les deshérités de ce monde! (*La Malheude a gardé le corps de sa fille sur ses genoux. Étienne et Bonnemort sont debout derrière elle. La foule les entoure et pleure. Rideau*) (203).

Se diría que Zola deseaba ante todo obtener la atención del espectador, haciendo algunas concesiones a su gusto, con el fin de habituarle paulatinamente a la fórmula de teatro naturalista (Morgan, 1990: 271). En una postura a medio camino entre la ingenuidad y el atrevimiento, Zola decide combatir el melodrama imperante desde dentro, «attaquer le mélodrame chez lui, à l'Ambigu, avec des pièces qui le tuent” (“Preface à la version scénique de *Nana*”, cit. por Best, 1985: 135). Puede discutirse (como hace Best) lo que hay de melodrama en *Germinal*. Es bien cierto que, aunque en él se evidencien rasgos de intriga sentimental, difiere radicalmente del melodrama tradicional, que trata de reconfortar al público, haciéndole asistir al triunfo final del bien y la virtud sobre las fuerzas del mal. Sirviéndose de las estructuras melodramáticas, Zola crea unas expectativas que luego se niega a satisfacer y así obliga al espectador -como hará Brecht- a constatar la distancia que hay entre las convenciones teatrales y el mundo real. Podríamos concluir, en este sentido que, “malgré toutes ses imperfections, *Germinal* est une tentative louable d'élargir les limites du drame populaire” (Sanders, 1980: 86).

Por lo que se refiere a los elementos escénicos empleados por Zola en *Germinal*, estos se adecuan perfectamente a los descritos, por ejemplo, por Josette Féral (1982) para el teatro naturalista. Tras una minuciosa labor de documentación e indagación casi arqueológica, el dramaturgo naturalista buscaba instalar en escena una multitud de detalles decorativos calcados de

la realidad, persuadido de que la observación de las cosas llevaba, de modo "científico", a alcanzar la verdad (Féral, 1982: 122). Este proceso, que confunde el referente real con su representación signica¹⁰, conduce a una propuesta escénica que parte de la "conviction profonde que le décor et les personnages qui l'habitent se voient dotés d'une vie autonome, que les décors en représentent pas un milieu, mais qu'ils *sont* les milieux mêmes où naissent, vivent et meurent les personnages" (Féral, 1982: 126). El escenario pasa a ser un lugar real que ofrece *une tranche de vie* a los privilegiados ojos del espectador. Este interés verista es palpable en alguno de los decorados utilizados en *Germinal*, como el interior que se reproduce en la acotación inicial del cuadro III, "Chez les Maheu": los objetos inicialmente descritos toman vida una vez que sube el telón: "(*Au lever du rideau, Catherine, assise, raccommode une robe; Alzire, debout, nettoie la cafetière; Bonnemort, devant le poêle, fume sa pipe. La Malheude sort de la remise, les manches retroussées, l'air très affairé.*)" (97). En general, Zola demuestra un gran interés por situar en escena aquellos elementos (objetos sobre todo) que han de contribuir a la caracterización del personaje o que son relevantes desde el punto de vista de la acción, de manera que, como sucede en el cuadro V, la representación obtenga el máximo rendimiento funcional de los signos empleados en escena.

En la descripción de los exteriores, y especialmente de la mina, Zola es todavía más minucioso. Véase la acotación del cuadro IX, en la que la precisión llega al extremo de facilitar medidas exactas para el decorado. El "écrivain scénique" que era Zola no dejó de aspirar al uso de los medios más espectacu-

(10) "La vérité d'un objet ne réside point dans sa figuration plus ou moins habile mais dans son volume, son poids et sa matière (...). Le décor doit dégager une impression d'habité (...), les meubles (...), les objets familiers dont «servent même en dehors de l'action projetée, dans les entreactes, les habitants du lieu»" (Bablet, D., *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 118; cit. por Féral, 1982: 123-124; la frase entremillada por Bablet es de las *Causeries sur la mise en scène*, de Antoine).

lares, de aquellos golpes de efecto impresionantes, cuyo uso no era ajeno tampoco a la estética del melodrama y cuyo efecto artificioso acercaba, paradójicamente, la representación al mundo de la ilusión, de la irrealidad. La recepción de *Germinal* incidió en este punto. La crítica elogió la escenificación de la inundación de la mina, "L'Écroulement du Voreux" (X), "réalisée avec la même exactitude qu'on apportait à faire jouer les grandes eaux de Versailles"¹¹. Como ha escrito Kanés, "*Germinal* (...) fut conçu sous forme de décors (...), «a sensation of decor»" (Kanés, 1962; cit. por Sanders, 1980: 84).

Respecto del drama de Zola, son muchas las coincidencias que pueden observarse en el *Germinal* de Rivas¹², derivadas de la fuente novelesca común (cfr. cuadro). El núcleo principal de personajes se mantiene, al igual que una estructura asociada a tres grandes momentos: hundimiento, huelga e inundación (López Jiménez, 1994: 213). Como era entonces usual, se españolizan convenientemente los nombres propios de algunos personajes. Souvarine pasará a ser Demetrio (el personaje ya no es ruso, pues, aunque sigue siendo anarquista); Etienne se convertirá en Esteban; o Maheu en Belisario (nombre por cierto bien significativo)..., aunque la acción siga desarrollándose en el Montsou original. La obra de Rivas, por su temática, puede ser encuadrada bajo el rótulo subgenérico de teatro obrero, aquel que tenía como tema "el didactismo de la miseria" o la denuncia de la desigualdad social (Serrano, 1983). En el *Germinal* de

(11) "L'eau se précipite de toutes parts, de la vraie eau (...), tout s'écroule, tout s'effondre et les mineurs, affolés, sont obligés de remonter par des échelles" (crítica de Georges Clemenceau en *La Justice*, 22 avril 1888, cit. por Sanders, 1980: 84). Así se describe esta escena en el *scénario* de la obra: "Là, si la machinerie le permet, les eaux arriveront par le plan incliné et envahiront lentement la scène, les [= Étienne et Cathérine] forçant à s'accrocher aux parois, à monter sur une saillie. Également, si cela se peut, le cadavre de Chaval sera apporté par les eaux et viendra battre contre ses jambes" (67).

(12) No fue la única adaptación de obras de Zola. Cfr. Bensoussan, 1975, pp. 73-75.

1888 se habla de lucha obrera (aunque no de un episodio concreto), sin descuidar cierta atención al conflicto familiar (sentimental) que ya había descrito Zola en su novela. La trama se organiza aquí también alrededor de acontecimientos cercanos a lo melodramático, si bien éstos están siempre engarzados en una línea argumental claramente política, sin que sea tan patente el desdoblamiento de que hablábamos a propósito de Zola). El mejor ejemplo es la muerte por hambre de Adela (Cuadro VIII, escenas cuarta y quinta), en donde la desesperación de Nicanora, casi locura, se ve de inmediato corregida por una proclama claramente revolucionaria, en boca de Esteban: "De esta sangre nuestra, que ha empapado la tierra, ha de surgir el mundo nuevo, el mundo de los pobres y los humildes", 69). [Ya no es una la pareja], sino que adquiere una especial relevancia la relación entre Juanillo y Filomena, que llega a ocupar por completo la escena primera del cuadro V. No se descarta la presencia de algún personaje que sirva de contrapunto humorístico de la acción, como Juanillo, el Jeanlin de la novela, ausente en la adaptación de Zola, que en seguida se descubre en la obra de Rivas como un gracioso dispuesto a deleitar con sus bailes o con sus chistes al público. Bien es verdad que no faltaban en la adaptación de Zola los elementos cómicos, aunque fuesen menos de los que Busnach habría querido. Al igual que en el drama de Zola, el conflicto se produce en buena medida a raíz del enfrentamiento entre Esteban y Chaval, acentuado por su común atracción hacia Catalina¹³. Sin embargo, habría que precisar que este enfrentamiento se diluye siempre en un fondo mucho más amplio de personajes. Las escenas colectivas son mucho más numerosas. Los pocos casos de duelo entre dos o tres personajes no están reservados para el triángulo amoroso formado por Esteban, Chaval y Catalina. En realidad, tan sólo

(13) Aunque, como señala López Jiménez (1994, 214) Catalina no llega a convivir en ningún momento con Chaval.

en una ocasión dos de estos tres personajes ocupan en exclusiva la escena, en el cuadro X, "El amor y la muerte", algo que es inevitable si tenemos en cuenta que se trata del episodio de la muerte de Catalina tras el derrumbamiento.

El desenlace demuestra asimismo que Rivas fue mucho más fiel a la novela que el propio Zola. Esteban debe huir, pero promete volver para redimir a los obreros:

NICANORA.- [...] Vuelve, Esteban.

ESTEBAN.- Sí, a ponerme al frente del ejército de obreros que ha de conquistar el porvenir (83).

Se sucede la muerte de Catalina a manos de Buena Muerte, y la obra se cierra con estas últimas palabras del viejo minero, ante las acusaciones del burgués don Tomás:

TOMÁS.- (*Poniéndose de pie, yendo hacia Buena Muerte, crispando los puños.*) ¡Ah! viejo bandido... ¡Infame! ¡Asesino!

BUENA.- (*Irguiéndose arrogante, retando a don Tomás.*) ¡Asesino, no! ¡Vengador! (86).

Como vemos en este final, Rivas no elude la colisión abierta entre mineros y burgueses. A diferencia de lo que ocurre en el drama de Zola, en el de Rivas se dedica todo un acto, el cuarto, a la descripción del medio social burgués, dando entrada a un insistente contraste entre la opulencia del comedor del señor Hennebeau, y la miseria de los huelguistas. Algunas réplicas de esta escena recuerdan la novela de Zola:

MATILDE.- ¡Qué fastidio! ¿No podían haberse esperado a otro día? Van a echarnos a perder el almuerzo.

[...]

TOMÁS.- Señores, he aquí un riquísimo salchichón, que de seguro no comerán los huelguistas.

[...]

TOMÁS.- Cuidado, Silveria, no haga usted ruido.

ROSALÍA.- (*Riéndose también.*) Sí; que no oigan el ruido de la plata.

[...]

HENNEBEAU.- Cuando pienso que esa gente se ganaba antes en las minas el doble de lo que ahora ganan... Y vivían con holgura y adquirirían hábitos de lujo. [...]

MATILDE.- Don Tomás... Otra trucha. Están deliciosas, ¿no es cierto? [...]

HENNEBEAU.- Pero, pregunto yo: ¿Tenemos nosotros acaso la culpa?
¿No somos víctimas lo mismo que ellos de la situación general?

MATILDE.- Perdices, don Tomás (49-50).

Los burgueses ríen a expensas de las "fieras mansas" que son los mineros. La enorme carga política de escenas como las citadas se ve completada por la inclusión de discursos que resumen la ideología de la obra: "¿Por qué tanta miseria para unos, para qué tanta riqueza para otros? ¿Por qué han de sufrir los más el yugo irritante de los menos? ¿No sería más justa la igualdad de todos los hombres, una justa partición de todos los bienes de la tierra?" (23). No hay necesidad de Dios, sigue diciendo Esteban: cada uno ha de labrarse con el sudor de la frente su propio futuro. La misión «apostólica» del personaje de Esteban -tan arquetípico como el resto- no varía gran cosa a lo largo de la obra y se verá confirmada en sucesivas intervenciones de este calibre, como en la escena II del cuadro V, en la que se desencadena el conflicto bajo la consigna de que la mina ha de ser para el minero.

Los condicionamientos comerciales a los que estaba sometido el teatro de la época influyeron en la escritura de Rivas, quien sin duda era consciente de los escasos medios de que iba a disponer para representar su obra. El reparto del estreno demuestra, por ejemplo, que algunos actores hubieron de desempeñar dos o hasta tres papeles. Las acotaciones son aquí más breves y menos numerosas y, los decorados, desde luego, no ofrecen la apariencia espectacular del drama de Zola. La escena de la inundación se hurta a los ojos del espectador, que conoce el suceso por el relato de los personajes. El decorado del cuadro X reproduce el del II, que se limita a una escueta referencia a un "filón de mina", con el añadido de un "pequeño montón de rocas" (76). Nada hay de extraño en que su adaptación se acerque más a un teatro de la palabra, verbal, que a un teatro tan "espectacular" como el desarrollado por Zola.

Como hemos visto a través de las dos obras comentadas, es enormemente difícil deslindar entre teatro político y melodrama. Ambos subgéneros, como ha indicado Litvak (1979, 245), apelan con frecuencia a lo patético con la única intención de conmover al espectador. Con este fin se melodramatiza a los personajes, se acude a toda suerte de efectos teatrales, sin que, como en el caso de Zola, importe demasiado el respeto a la novela original. Para plegarse a los gustos del público, Zola se permite alterar sustancialmente la intriga de su novela, dando prioridad, por encima de un verdadero análisis del medio minero, a aquellas situaciones de gran tensión dramática, aunque a veces éstas sean contrapunteadas anticlimáticamente por una intensificación de una carga política que en absoluto se le supone a un melodrama; el resultado hubo de desorientar a un público burgués nada acostumbrado a estas rupturas. En cambio, Rivas, seguramente condicionado por un la presencia en el estreno de un público obrero, se permite ser más fiel al espíritu de la novela de Zola, aunque tampoco esa fidelidad le aleja del todo del género melodramático.

NOVELA	DRAMA: ZOLA	DRAMA: RIVAS
Primera parte: I-VI	Acto I. Cuadro I: "Sans ouvrage". Cuadro II: "La Mine".	Acto I. Cuadro I: "A las puertas del infierno". Cuadro II: "En el infierno"
Segunda parte: I-V Tercera parte: I-V Cuarta parte: I-VII Quinta parte: I-VI	Acto II. Cuadro III: "Chez les Maheu". Cuadro IV: "La Ducasse".	Acto II Cuadro III: "El hundimiento". Cuadro V: "El grito de rebelión".
Sexta parte: I-V	Acto III. Cuadro V: "Misère". Cuadro VI: "Au cabaret de Rasseneur". Cuadro VII: "La Collision".	Acto VI. Cuadro VIII: "Miseria y desaliento". Acto III. Cuadro IV: "En «El filón de oro»". Acto V. Cuadro VII: "La colisión" Acto IV. Cuadro VI: "Los dragones"
Séptima parte: I-III	Acto IV. Cuadro VIII: " La Reprise du travail". Cuadro IX: "Dans le puits" Cuadro X: "L'Eroulement du Voreux". Acto V.	Cuadro IX: "La catástrofe".
Séptima parte: IV-VI	Cuadro XI: "Sous terre". Cuadro XII: "Au soleil".	Cuadro X: "El amor y la muerte". Acto VII Cuadro XI: "¡Ojo por ojo y diente por diente!"

ÁNGEL ABUÍN GONZÁLEZ
 JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
Universidad de Santiago de Compostela

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos:

ZOLA, E., *Germinal*, postface et notes d'Alain Pagés, Paris, Seuil, 1993.

_____, *Germinal. Drame inédit en 5 actes et 12 tableaux (...) précédé du Scénario de la pièce, aussi inédit*, édition de J. B. Sanders, Quebec, Éditions du Préambule, 1989.

RIVAS, J. P., *Germinal. Melodrama en siete actos y once cuadros, Inspirado en la famosa novela del mismo nombre de Émile Zola (...). Estrenado en el Salón Nacional de Madrid, la noche del 18 de agosto de 1910*, Barcelona, Biblioteca «Teatro Mundial», 1915.

2. Estudios:

BECKER, C. et al. (1993), *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont.

BELLIDO NAVARRO, P. (1991), "Texto dramático y visión del mundo en los dramas socialistas de principios de siglo", *Stylistica*, 1, 57-70.

BENSOUSSAN, A. (1975), "Émile Zola sur la scène espagnole: de *L'Assomoir* à *Germinal*, de Juan José a *Daniel*, de Joaquín Dicenta", *Hommage à Ch. V. Aubrun*, Paris, Eds. Hispaniques, 69-78.

BEST, J. (1985), "*Germinal* au théâtre, melodrame ou drame expérimental", *Les Cahiers Naturalistes*, 59, 135-143.

_____, (1986), *Expérimentation et adaptation. Essai sur la méthode naturaliste d'Émile Zola*, Paris, Corti.

BROOK, P. (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.

CARTER, L. A. (1963), *Zola and the Theater*, New Haven, Yale University Press.

FÉRAL, J. (1982), "Le signe en procès: l'expérience du théâtre naturaliste", *Les Cahiers Naturalistes*, 56, 115-130.

KANES, M. (1962), "Zola and Busnach: The Temptation of the Stage", *PMLA*, 77, 109-115.

_____, (1963), "Germinal: Drama and Dramatic Structure", *Modern Philology*, LXI, 12-25.

_____, (1966), "Zola, *Germinal* et la Censure dramatique", *Les Cahiers Naturalistes*, 29, 35-42.

LE BLOND-ZOLA, D. (1932), *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Fasquelle; trad. esp.: *Zola. (Lo que cuenta su hija)*, Buenos Aires, Rueda, 1945.

LITVAK, L. (1979), "Teatro anarquista catalán (1880-1910)", *BMP*, LV, 231-249.

LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1994), "*Germinal* en la escena madrileña", en *Teatro Siglo XX*, Universidad Complutense, Ciencias de la Información, 212-218.

MORGAN, O. (1990), [reseña de E. Zola, *Germinal*, ed. de J. B. Sanders, 1989], *Les Cahiers Naturalistes*, 64, 271-272.

PAGÉS, A. (1989-1990), "Un concept littéraire: le naturalisme", *L'École des Lettres*, II, 6 5-21.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

SANDERS, J. B. (1971), "Antoine, Zola et le théâtre", *Les Cahiers Naturalistes*, 42, 51-60.

_____, (1976), "Antoine et Zola", *Les Cahiers Naturalistes*, 50, 9-18.

_____, (1980), "*Germinal*, mise en pièce(s)", *Les Cahiers Naturalistes*, 54, 68-86.

_____, (1989), "Introduction" a su ed. de *Germinal* [drama], Quebec, Éditions du Préambule, 9-23.

SERRANO, C. (1983), "Notas sobre el teatro obrero a finales del siglo XIX", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de *Segismundo*, 5, CSIC, Madrid, 263-277.

VILARIÑO PICOS, M^a T. (2001), "*Germinal* y *Teresa*. ¿Dos propuestas fracasadas de naturalismo teatral?", en A. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 583-599.