

NOVELAS MANDAN. BLASCO IBAÑEZ Y LA MUSA REALISTA DE LA MODERNIDAD¹.

En J.Oleza y J.Lluch eds. *Vicente Blasco Ibañez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2000. 17-51.

No hay un único Blasco Ibañez, y menos a cien años de distancia, cuando el novelista le ha dado la vuelta al siglo y sucesivas generaciones de lectores han venido depositando en estratos sus diferentes - divergentes - lecturas. A nuevos lectores, nuevas lecturas, es decir, nuevos textos, ya se sabe, y si cada generación está obligada, al insertarse en la historia, a reescribirla, también nosotros tendremos que probar a decir algo sobre la figura de Blasco, más cuando nuestra lectura se hace en un período tan novedoso en la historia española de los tres últimos siglos como es éste, de consenso constitucional, de democracia arraigada, de reintegración parece que asimilada- de uno y otro lado- en Europa.

Porque lo que no parece sensato es esquivarla. Jugó un papel irrefutable en la literatura española y en el panorama internacional de entreguerras - eso aparte del que selló, con la creperenne, en su ciudad de origen -, tanto que esquivarla resultaría no menos inútil que estúpido. Sus novelas nos lo devolverían una y otra vez, envuelto entre sus páginas, como la barca naufragada del tío Pascualo convertida en flotante mausoleo devuelve a la playa y a los suyos sus despojos (*Flor de mayo*).

Esta conferencia, necesariamente introductoria, se ha fijado por objeto uno de los Blascos posibles, el novelista, y un reto, el de situarlo en la coyuntura estética del Fin de Siglo, discutida no sólo por los contemporáneos, que trataron de devolverlo al siglo XIX, sino también por una concepción de la Modernidad demasiado angosta y demasiado unilateral, la que identifica Modernidad con Modernismo.

EL TALLER DE BLASCO.

¹ Esta es la versión completa de la ponencia que se leyó en la sesión inaugural del Congreso. Un anticipo de la misma, dado el retraso en la publicación de las Actas, se publicó en la revista *Debats*, nº64-65, 1999, pp. 95-111.

Las novelas valencianas proceden de un mismo taller. Se inician con un primer capítulo generalmente brillante, un estudio del medio en que se desarrollará la acción. En el caso de *Arroz y tartana*, es la observación, en un día de Nochebuena, de “aquella plaza larga [del Mercado], ligeramente arqueada y estrecha en sus extremos, como un intestino hinchado [...] que es para Valencia vientre y pulmón a un tiempo” (8 y 10)², y el recorrido que acomete, a través del mercado y por sus alrededores, D^a Manuela, seguida de sus criados, mientras atiende sus compras, atraviesa la marea humana, y encuentra uno tras otro a los principales personajes de la novela. Este primer capítulo instala al lector en un escenario en el que resuena la ciudad entera, de la que el mercado es un símbolo, como explicó E. Sebastià³. Lo habitual es, además, que este primer capítulo utilice para su observación del medio un procedimiento itinerante: la entrada en la ciudad, al amanecer, en *La barraca* y *Flor de mayo*, el recorrido por el mercado, a las tres de la tarde, en *Arroz y tartana*, la partida de la barca-correo hacia el Saler, a la atardecida, en *Cañas y barro...* son capítulos que obedecen, en su factura, el primer mandamiento del método experimental, o naturalista: la observación del medio. Es la fábrica de sogas en *La desheredada*, de Galdós, recorrida por Isidora en busca de su hermano; o la panorámica de Vetusta desde lo alto de la torre de la catedral atalayada por el catalejo del Magistral.

A este primer capítulo sigue siempre un segundo de orden más funcional: se trata ahora de retroceder hasta los antecedentes del caso, de reconstruir su prehistoria, para proporcionar al lector los datos que necesita con vistas al correcto cumplimiento del segundo mandamiento naturalista, el de la experimentación. Sin la observación del ambiente y sin la documentación de los antecedentes no es posible la experimentación: como escribía Clarín (1882), con mayor precisión incluso que Zola, la novela se elabora “por medio de la observación atenta, rigurosa de los datos que ofrece el mundo real, y por medio de la experimentación que coloca estos datos en las condiciones que se necesitan para aprender sus leyes”⁴

En *La barraca* el cap.2º recupera la historia entera del tío Barret y de su lucha desesperada por la tierra, hasta aquella tarde aciaga en que armado con la hoz de su abuelo asaltó a D. Salvador entre los juncales, le seccionó una mano y lo degolló. En *Flor de mayo* el segundo capítulo es tan brillante y tan intenso como en *La barraca*. La imagen de la barca naufragada del tío Pascualo, que el mar retorna una semana después de la tempestad, “con la quilla en el aire, negra, lustrosa por la viscosidad del mar, flotando lúgubrememente como un gigantesco ataúd y rodeada de un enjambre de

² Cito por la edición de Madrid, Alianza editorial, 1998

³ E. Sebastià, *València en les novel·les de Blasco Ibáñez*, València, L'Estel, 1966, p.24.

⁴ "Del naturalismo", *La Diana*, 1882. Accesible en S. Beser, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*. Barcelona, Laia, 1972.

extraños peces”⁵, y conteniendo en su interior el cadáver hinchado de su dueño, esa imagen, repito, no pasaría de impresionante para el lector si no siguiera lo que sigue, cuando la viuda, sin más fortuna que esa barca rota que se pudre sobre la arena, la transforma con su industria en un medio de vida, y el que fue siniestro mausoleo se convierte en cafetín de playa, abrevadero donde sacian su frustración y su fatiga los hombres del mar, y donde crecen sus hijos. Entonces la imagen se torna en narrativamente impagable.

Al final del cap. 2º o en el 3º estas novelas recuperan el enlace con la acción iniciada en el 1º y la proseguirán ya sin interrupciones hasta completar una media de diez capítulos (*Flor de mayo, La barraca, Cañas y barro*) o de doce (*Arroz y tartana*), distribución que se repetirá en ciclos posteriores, hasta convertirse en esquema dominante (*Sonnica la cortesana, Los argonautas, Mare Nostrum, Los enemigos de la mujer...*). La excepción es *Entre naranjos* que presenta una estructura más compleja, en tres partes y dieciséis capítulos repartidos desigualmente, según un esquema que repetirá Blasco en algunas novelas posteriores, aunque regularizando el reparto de capítulos (*La maja desnuda, Los muertos mandan, Los cuatro jinetes del Apocalipsis...*).

Blasco plantea de forma rápida el conflicto que dará lugar a la experimentación naturalista. En *Arroz y tartana* no espera ni siquiera al Cap. 3º y ya en las últimas páginas del 2º enfrenta las perspectivas de los dos hermanos, el orden, la tacañería, la conformidad con su destino de D.Juan, frente al desorden, el despilfarro, el querer ser y aparentar de Dª Manuela. Y a partir de este momento las novelas despliegan una intriga continuada, intensa, no ramificada, trabada por una lógica evenemencial que convierte cada episodio en la consecuencia de los anteriores y en la causa de los posteriores, hasta desembocar en un desenlace conclusivo, que clausura la significación del argumento⁶. La intriga es, sin duda, la herramienta más importante del taller de Blasco, que a lo largo de toda su obra es, sobre todo, un contador de historias, un narrador seducido por el acontecimiento y su circunstancia, por la embestida, la subversión, el desorden que el acontecimiento está destinado a producir en el medio. Para Blasco narrar es pasar de una situación inicial a una final por medio de la transformación de significados que los acontecimientos provocan, y en esta época esa transformación tiene siempre que ver con la lucha por la vida, como en *La barraca*. La lucha encarna una dialéctica de energías antagónicas, sin posibilidad de síntesis, cada una con su propia razón inalienable. Está del lado que está Blasco, el antagonismo es inevitable: de un lado los derechos individuales de Batiste, del otro los derechos de clase de la comunidad campesina.

⁵ A menos que especifique lo contrario cito por las Obras Completas, Madrid, Aguilar, diversas ediciones, en este caso, t.I

⁶ Hay tal concentración de la acción que cuando surge la posibilidad de una secundaria la novela se conforma con un esbozo, siguiéndola sin demasiado interés, e incluso abandonándola sin conclusión: tal es el caso de los amores de Roseta y de Tonet, o de la suerte de Rosario, la hija prostituida del tío Barret, en *La barraca*.

El papel que no juegan las acciones secundarias lo juegan en cambio las escenas espectaculares, esos momentos en que la fábula se remansa en vastos cuadros de costumbres, de intenso color de época y frecuente protagonismo popular. Son representaciones vigorosas y abigarradas, herederas a la vez de la escena costumbrista de los románticos y del análisis étnico o sociológico de los naturalistas. *Arroz y tartana* hilvana toda una secuencia, a la manera de aquellos polípticos medievales sobre los meses y las estaciones del año: la Nochebuena en el mercado, el Carnaval en los paseos, las Fallas en el barrio, el Jueves Santo, la Pascua en los chalets de Burjassot, los altares de Sant Vicent, el mercado de flores en primavera, el tiro al palomo en el cauce del río, el Corpus con su cabalgata, sus disfraces y sus rocas, el paseo de carruajes en la Alameda, la Feria de Julio, con sus fuegos artificiales y sus corridas taurinas... Parecería una guía turística de la ciudad de Valencia si no pareciera, todavía más, una novela naturalista. Si contar cosas es la consigna primera a que obedece el escritor valenciano, informar al lector sobre el medio, sus costumbres, su historia, sus tipos, es la segunda, en la que colaboran las herramientas del antropólogo, del sociólogo, del cronista, del reportero, con las del novelista.

No deja de suscitarse una cuestión bien curiosa: ¿qué lector tenía en mente Blasco al escribir las novelas valencianas? De sus condiciones de trabajo en esa época lo sabemos casi todo, por haberlo contado él muchas veces, y ahí están los prólogos de *Flor de mayo* o de *La barraca*, para comprobarlo. Como escritor vive abocado a las circunstancias valencianas, sumido en una actividad político-periodística que absorbe la mayor parte de sus energías, y cuyos avatares de cárcel, destierros y bregas callejeras hacen casi impensable el sosiego que exige la escritura. Tiene una escasa formación literaria y muy poco tiempo para ampliarla. Escribe de prisa, casi sin respiro, sin vueltas atrás, y escribe sobre lo que le rodea de manera inmediata, sobre la ciudad y la huerta, sobre la ribera, sobre la albufera y el mar. Con estas condiciones uno esperaría un lector muy próximo, casi un conciudadano, a la manera en que lo buscaba el Pereda de *Sotileza*. Y sin embargo, ¿cómo entender que a un lector así, casi un vecino, se le explique la pervivencia, la historia, los ritos del Tribunal de las Aguas? A menudo el narrador de Blasco se comporta respecto al lector como un guía local respecto a un turista, y le explica pormenorizadamente cómo se organiza una falla o lo que los vecinos sienten por ella, y entonces uno se pregunta: ¿a quién van dirigidas palabras como las que siguen, a un lector convecino o a un lector turista?:

“Todos se animaban, con ese entusiasmo valenciano que se inflama al pensar en fiestas y bullicios. La falla es la fiesta popular por excelencia: una costumbre árabe, transformada y mejorada a través de los siglos hasta convertirse en caricatura audaz, en protesta de la plebe”, y a continuación cuenta la historia de la tradición festiva de las hogueras desde la época de los moros hasta llegar a su concentración en el día de San José y a su configuración artística; entonces prosigue: “Al principio,

las figuras grotescas y mal pergeñadas representaron escenas de la vida privada, murmuraciones de vecinos; pero después la sátira popular se remontó, metiéndose de rondón en la política, y las fallas se convirtieron en burlas al gobierno y caricaturas de la autoridad” .⁷

En el Blasco Ibáñez de esta época hay un afán de describir y explicar las costumbres locales que parece reclamar un lector foráneo, para el que convierte en curioso, sorprendente o espectacular lo que el lector valenciano conocía desde niño. A mí me parece que Blasco busca el asentimiento de un lector ajeno a las experiencias territoriales que narra, de un lector extraterritorial. Y lo seguirá haciendo más tarde a propósito del Bilbao de *El intruso* , del Gibraltar de *Luna Benamor*, de la Sevilla de *Sangre y arena*, de la Ibiza de *Los muertos mandan...*Una escritura territorial para una lectura extraterritorial, ajena, de espectro indefinido⁸. Blasco es el primer novelista español moderno que convierte la ciudad de Valencia, el territorio del País Valenciano, en interesante novelísticamente, en *tellable*, como diría M^aLouise Pratt ⁹, en digno de ser novelado y de atraer, así, la atención de un lector foráneo. Por su escritura estas novelas hubieran exigido el valenciano, porque todo lo que narran sucede y se expresa en valenciano, pero para esto hubiera hecho falta que se cumplieran dos condiciones: que el valenciano hubiera tenido para los valencianos el prestigio de una lengua literaria normalizada más allá de los Juegos Florales, y que el escritor hubiera tenido en mente a un lector valenciano o catalán. Ninguna de estas condiciones se cumplió.

En estas novelas impregnadas por la sensación de espacio geográfico-social y tiempo objetivo, de crónica, la nómina de personajes con peso en la intriga es más bien escueta, y se caracterizan más por los hechos que les ocurren, por sus antecedentes familiares y sociales y por sus actitudes externas que por su psiquismo. Son personajes para la acción, lejanos a aquellos en los que algunos novelistas del tardo XIX habían explorado las regiones más ocultas, más reprimidas, más inconscientes. Es notable además la preferencia por las capas populares, a la hora de componer su elenco. Excepto en el caso de *Arroz y tartana* , Blasco se hace cargo de conflictos sociales que no son los de su clase, pero sí de clases a las que aspiraba a representar y entre las que el blasquismo municipal buscó sus votantes.

La poética que subyace a estas novelas responde a un programa naturalista. El método experimental seguido, la concepción de un escritor que se documenta rigurosamente y en directo sobre los espacios sociales que quiere abordar, la especialización de cada novela en una franja del universo social, la atracción por los estratos populares o de clases medias, son característicamente naturalistas. Lo es también el papel concedido al determinismo, no tanto el de la herencia como el del

⁷ Cito en este caso por la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 127-28.

⁸ Véase en este sentido lo dicho por Blasco en el prólogo “Al lector” de *El paraíso de las mujeres, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t.II, 8ªed. 1969, pp. 1634-35.

⁹ *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, Indiana U.P. 1977.

medio, aunque no faltan circunstancias étnicas y hereditarias. En *La barraca*, por citar sólo un ejemplo, el narrador insiste a lo largo de toda la novela en la herencia genética africana, moruna, del labrador valenciano, habitante a su vez de unas tierras y de un clima que también son tildadas de africanas. En cuanto al determinismo del medio, resulta omnipresente, y se nutre de esa misma mezcla de análisis antropológico y de mitología, de sociología y fatalidad que tan notable es en otros naturalistas, en especial en D^a Emilia Pardo Bazán. *La barraca* atestigua la barbarie de unos labradores ignorantes, entre los que un miserable maestro rural trata de inculcar rudimentos de cultura - “¡Pobre gente - exclama - ¿Qué culpa tienen si nacieron para vivir como bestias y nadie les saca de su condición?” - como atestigua también la lucha de clases entre aparceros y rentistas: hasta aquí el lado sociológico del determinismo del medio. Pero sobre esas tierras malditas pesa también una especie de fatalidad telúrica, que emana de la tierra misma, del clima, de la violencia salvaje de los hijos de la huerta, que aspiran desde niños con delicia el humo de la pólvora (p.484), que “sienten un completo desprecio por la vida de un semejante”, y que tienen un pasado reciente de guerras encarnizadas y hechos sanguinarios, como evoca complacido el tío Tomba. Una violencia que transforma un cordero como el tío Barret en una fiera o que conduce la porfía de Pimentó y los hermanos Terrerola a una refriega tabernaria, o que empuja en la oscuridad a Batiste y a Pimentó a la caza del hombre entre las aguas estancadas y los juncales, una violencia capaz de acuchillar el vientre de un caballo indefenso o de asar viva a toda una familia y sus animales. Es esa fatalidad que repite los desenlaces, y que en la derrota del tío Barret anuncia la de Batiste, como formula el tío Barret con precisión de norma: “Era algo fatal: aquellas tierras habían sido maldecidas por los pobres, y no podían dar más que frutos de maldición”. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que los presagios funestos se multipliquen, sugiriendo un desenlace inevitable, esto es, fatal. Hay un momento de la novela en que esa fatalidad vibra de forma casi metafísica, y recuerda a Schopenhauer y al triunfo del mal sobre la vida: Batiste percibe “el mal llegando a él por todas partes, surgiendo de los caminos, de las casas, de los cañares [...] para herir a los suyos” (534).

Abundan, como no podía ser de otra manera, los motivos naturalistas de escuela, como las referencias fisiológicas (los desarreglos menstruales de Pepeta, por ejemplo), los detalles groseros, violentos o simplemente feos, la contaminación de lo espiritual por lo material y de lo sublime por lo crudo (cuando Roseta va a la iglesia, en domingo, Tonet la contempla fascinado, mientras va dando al carnicero “pedazos de carnero desollado y espantando la nube de moscas que cubrían la carne” (p.515)). Naturalista es la descripción de la fábrica en que trabaja Roseta, o la pelea entre las niñas en la Fuente de la Reina, ambos pasajes derivados de la lectura de *L'Assommoir*, y naturalista es también el darwinismo de fondo, según el cual Batiste es “un desesperado héroe de la lucha por la vida”(510).

Pero estas novelas son, sobre todo, ideológicamente naturalistas, pues expresan esa imposibilidad de pacto entre individuo y medio en que creyó el realismo, y que constituyó la base de apoyo del sistema liberal. La desconfianza en los poderes del individuo, que acompañó a la crisis del sistema liberal, se traduce en el naturalismo por su simplificación drástica del complejo mecanismo de la vida, regido ahora por leyes supraindividuales que emanan de la especie y del medio, y que le empujan a adaptarse o, de lo contrario, lo destruyen. Esos desenlaces trágicos de las novelas valencianas, en los que el protagonista se ve sobrepasado por la fuerza del medio, por las energías inhumanas de la naturaleza o por el engranaje deshumanizado de la civilización, son programáticamente naturalistas.

Pero la poética naturalista no cubre la totalidad de estas novelas. Tanto en la técnica como en el universo narrativo afloran rasgos propios de la formación romántica de Blasco y de su aprendizaje en los talleres de la novela de folletín.

Tal vez ninguna otra deslealtad naturalista es tan evidente como la que se manifiesta en la modalización: Blasco pone en juego ese tipo de punto de vista que N.Friedman¹⁰, en un trabajo ya clásico, denominó *Omnisciencia del Autor-Editor*, y que encarna en un narrador que es inmediato portavoz del Autor, cuya autoridad administra. Este Autor-Narrador que lo sabe todo sobre sus personajes, incluso lo que ellos ignoran de sí mismos, que ironiza para establecer entre su mundo y él esa distancia que le permite gobernarlo y, a la vez, convertir al lector en su cómplice¹¹, y que se permite análisis de situación omnicomprendidos, sin cabos sueltos, se caracteriza por una actitud eminentemente explicativa: no le basta con mostrar, contar o describir, ha de explicar hasta las más secretas motivaciones y circunstancias, además de las situaciones de vida cotidiana o la incidencia de los hechos históricos. Nada queda fuera del alcance de sus explicaciones. Si Pepeta acude a la barraca de su enemigo Batiste cuando muere el *albaet*, el Narrador lejos de limitarse a constatarlo explica: “era una víctima, por eso sabía comprender la desgracia de ellos, que eran víctimas también”. De ahí ese aire mezcla de maestro de escuela y de guía turístico. De ahí también el incumplimiento de una de las exigencias más conspicuas del método naturalista, la de la impersonalidad del narrador, acorde con la imagen cientifista, de elaboración en laboratorio, de observación y estudio social, de documentación rigurosa, que Zola quería para el *roman*

¹⁰ "Point of View in Fiction", *PMLA*, 70, 1955, pp.1160-84.

¹¹ . La suya no es una ironía tan envolvente como la de Galdós, ni tan afilada como la de Clarín, pero no se priva de comentarios como el que dedica a Visanteta, la criada de D^a Manuela en *Arroz y tartana*, cuando se defiende del acoso masculino en las apreturas del mercado: la suya era “la furia de una virgen salvaje que quiere enterar a todo el mundo de su ruda castidad”, una furia de “amazona de la huerta” (O:C:p.265), contenta en el fondo de que alguien ponga a prueba su virtud. Tampoco se priva este Narrador de ciertos - pocos, a decir verdad - toques de humorismo, o más bien de comicidad, que en *La barraca* se concentran en la divertida y a la vez patética escena de la escuela de D.Joaquín, en la que el famélico maestro y su vacuna esposa tratan de inculcar modales a los pequeños salvajes, como el de no hurgarse las narices.

experimental. El narrador de Blasco, lejos de la neutralidad narrativa, sigue en la órbita de los narradores románticos, de los de Balzac, de los del Galdós de las novelas de tesis, sin ahorrarnos sus juicios, sus diagnósticos, sus simples comentarios, mediatizando nuestra percepción de los personajes, adoptando una actitud dirigista respecto del lector, marcando cada página como un perro los límites de su territorio.

Sin embargo renuncia a la disquisición, y no gusta de ocupar la novela con largos monólogos o diálogos sobre cuestiones civiles, o morales, o filosóficas, a la manera de los noventayochistas. Lo suyo es la pasión narrativa, la pura transitividad, contar y describir, de ahí el predominio de su voz sobre la de los personajes, a los que raramente deja hablar o pensar en directo. También en este aspecto desatiende la poética naturalista, y hace pasar el habla de los personajes por la traducción del estilo indirecto libre, a menudo entrecomillado, y en el que predominan el léxico y la sintaxis del narrador sobre los propios de cada personaje. Hay momentos en que resulta especialmente incomprensible esta renuncia a escuchar a sus personajes en un novelista tan atento a la realidad ajena como es Blasco: todo está pidiendo la representación directa, la escena, el entrecruzamiento de voces, como en aquel pasaje tan dramático de la Fuente de la Reina, cuando la sobrina de Pimentó provoca a Roseta a la pelea, pero el Narrador, una vez más, filtra la escena por medio del estilo indirecto libre, con un léxico y una sintaxis más suyas que de la voz campesina, que queda así amortiguada: “Nunca sería la mujer del nieto del tío *Tomba* . Era un infeliz, un muerto de hambre; pero muy honrado e incapaz de emparentar con una familia de ladrones”(518). ¿Por qué ese “nieto del tío *Tomba*”, si todos los personajes lo conocen, y no Tonet, directamente? ¿Cómo creer que es una niña campesina y analfabeta quien utiliza esta construcción “muy honrado e incapaz de”? ¿De qué labios sale un verbo como “emparentar”? ¿Por qué Blasco, que lo sabía hacer, no suelta algo parecido a “¡Tú qué vas a casarte con Tonet! ¡Ni lo sueñes! Ese será un muerto de hambre, pero tiene vergüenza. ¡Ese no se casa con la hija de un ladrón!” A Blasco no se le puede acusar de falta de oído, lo tenía y no malo, a juzgar por novelas posteriores, como *La horda* o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en que el diálogo aparece más cultivado, a veces incluso por medio de la transcripción fonética - más voluntariosa que precisa -, como en el caso del habla sevillana de *Sangre y arena*, sostenida a lo largo de toda la novela: “¡A ve! ¡Que no se iga de la compañía!...¡Que haiga desensia i disciplina!”¹² .

Es tentadora la suposición diglósica de que la renuncia al habla de los personajes en las novelas valencianas pudo tener que ver con el hecho de escribir en castellano sobre personajes que hablaban en valenciano.

¹² Cito por la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1998, p.285.

Por último, en este rápido repaso de las infidelidades naturalistas es preciso anotar la que Zola hubiera perdonado menos, la tozuda pervivencia del legado romántico, y muy especialmente la abundancia de reminiscencias del período de formación, en que leyó entusiasmado a Victor Hugo, transcribió los folletines que le dictaba Manuel Fernández y González, y él mismo escribió algunos, como *El conde Garci Fernández* (1887) o *¡Por la patria! (Romeu el guerrillero)* (1888). Para no alargarnos demasiado déjeme ceñirme a unas pocas notas, entresacadas de *La barraca*. Ya los epítetos con que caracteriza a los personajes resultan inevitablemente folletinescos: Roseta, por ejemplo, es “la pobre hilandera” y Pepeta “la pobre huérfana”, sin que en el argumento intervenga para nada esta condición de huérfana; el sorprendente encuentro de Pepeta con Rosario, convertida en prostituta (“¡Rosario!...¿eres tú?”) y el relato de la suerte de la familia del tío Barret, con la muerte de éste en presidio, la de la madre en un hospital y la prostitución de las hijas, lo hubiera firmado cualquier especialista en novela popular, como hubiera firmado esta visión de la barraca asolada: “Parecía que del casuco abandonado fuesen a salir fantasmas en cuanto cerrase la noche; que de su interior iban a partir gritos de personas asesinadas; que toda aquella maleza era un sudario ocultando debajo de él centenares de cadáveres”. Don Salvador, “el voraz usurero”, es un malo de folletín, como el tío Barret es el hombre justo y pobre victimizado por los folletines. En todo el relato de la injusta suerte del tío Barret late el recuerdo de *Les misérables*, de Victor Hugo, pero el estilo se parece más al de Fernández y González en pasajes como éste: “El valentón [Pimentó] midió con una mirada al odiado intruso, y le habló con voz melosa, esforzándose por dar a su ferocidad y mala intención un acento de bondadoso consejo” (501). A medio camino entre el folletín y los cuentos infantiles está el sueño de Roseta, en el que un lobo que tiene el hocico de Pimentó la quiere morder y sale en su defensa un perro fiel que se parece a Tonet, y es eco de aquellas interpelaciones que los novelistas románticos hacían a sus lectores, enfatizando tal o cual pasaje, esta interrogación a propósito de la reacción de los huertanos a la muerte de D.Salvador: “¿Habéis visto el gesto hipócrita, el regocijado silencio con que acoge un pueblo la muerte del gobernante que le oprime?”

Pero ningún otro momento de la novela debe tanto al Romanticismo como el cap. VIII, el de la catástrofe moral, con la patética escena del velatorio y entierro del hijo más pequeño de Batiste, el *albaet* . Aquí el narrador elige practicar sin ningún pudor un registro sentimental y justicialista, busca la lágrima del lector, la persigue en todos los detalles, y por ella se demora en las operaciones de preparación del ataúd y de amortajamiento del menudo cadáver:

“Comenzó Pepeta el arreglo de la fúnebre pompa. Primeramente colocó en el centro de la entrada la mesita blanca de pino en que comía la familia, cubriéndola con una sábana y clavando los extremos con alfileres [...] puso sobre ella el pequeño ataúd traído de Valencia, una monada, que

admiraban todas las vecinas: un estuche blanco, galoneado de oro, mullido en su interior como una cuna.

Pepeta sacó de su envoltorio las últimas galas del muertecito: un hábito de gasa tejido con hebras de plata, unas sandalias, una guirnalda de flores, todo blanco, de rizada nieve, como la luz del alba, cuya pureza simbolizaba la del pobrecito *albaet*.

Lentamente, con mimo maternal, fue amortajando el cadáver. Oprimía el cuerpecillo frío contra su pecho con arrebatos de estéril pasión, introducía en la mortaja los rígidos bracitos con escrupuloso cuidado, como fragmentos de vidrio que podía quebrarse al menor golpe, y besaba sus pies de hielo antes de acoplarlos a tirones en las sandalias.

Sobre sus brazos, como una paloma blanca yerta de frío, trasladó al pobre Pascualet a la caja...”¹³

El narrador no se contiene, no se sabe o no se quiere contener, se recrea en los gritos desgarradores de la madre y de la hermana, a las puertas de la barraca, cuando el cortejo se lleva el ataúd hacia el cementerio, y aprieta incluso con recursos tremendistas la congoja del lector, identificado con el dolor de Batiste, hermanándolos en el llanto:

“Y al tener de repente la visión clara de su desgracia, al pensar en el pobre Pascualet, que a tales horas estaba aplastado por una masa de tierra húmeda y hedionda, rozando su blanca envoltura con la corrupción de otros cuerpos, acechado por el gusano inmundo, él, tan hermoso, con aquella piel fina por la que resbalaba su callosa mano, con sus pelos rubios, que tantas veces había acariciado, sintió como una oleada de plomo que subía y subía desde el estómago a su garganta.

Los grillos que cantaban en el vecino ribazo callaron, espantados por un extraño hipo que rasgó el silencio y sonó en la oscuridad gran parte de la noche, como el estertor de una bestia herida”.¹⁴

Si de las novelas valencianas pasamos a las sociales, que Blasco inicia en 1903, con *La catedral*, y concluye dos años después con una cuarta novela, *La horda* (1905), podrá comprobarse que ni se modifica el concepto de ciclo naturalista de novelas especializadas ni la factura misma de las novelas experimenta cambios sustanciales, aunque cambia, y profundamente, el universo novelesco. El taller es el mismo, los materiales distintos.

La contemplación de la cuenca minera de Las Encartaciones, el paisaje de Gallarta, la visita a un infierno proletario como el de Labarga, en *El intruso*, o la llegada al fielato de Cuatro Caminos de

¹³ O.C.I, p.538.

¹⁴ Ibid. 541-42.

una muchedumbre que todos los días, al amanecer, se encamina hacia la gran ciudad desde sus madrigueras en los cinturones de la miseria madrileña, en *La horda*, son estudios de medio articulados por un itinerario muy semejantes a los de las novelas valencianas, como muy semejante es el segundo capítulo de estas novelas, dedicado a resumir los antecedentes de Aresti y la ascensión fulgurante del industrial D. José Sánchez Morneta, en *El intruso*, o el pasado de infancia proletaria, hospicio, posterior desclasamiento y bohemia de Isidro Maltrana, en *La busca*. El conflicto se desencadena tan rápidamente y se desenvuelve con la misma concentración como en las novelas valencianas, y la técnica es la misma, con el predominio del método experimental y la frecuencia de motivos naturalistas de escuela, pero también con la persistencia de un sentimentalismo patético y de otros rasgos procedentes de la novela popular romántica. Si acaso puede observarse una mayor tendencia del narrador a focalizarse en su protagonista, aunque nunca de manera exclusiva, pues retendrá el derecho de volver a su posición omnisciente de Autor-Editor, de Juez Supremo. Se observa también una mayor diversidad y proliferación de la comparsa, la aparición y desaparición de múltiples personajes que apenas dejan de su paso un retrato apresurado o una anécdota fugaz, a la manera barrojana. Los cuadros autónomos, en que la narración se engolfa, alcanzan, si cabe, un mayor peso en la percepción del lector, aunque ahora son menos costumbristas y se traban más estrechamente con la experiencia de los personajes. Para no salir de *La horda* - probablemente la mejor de estas novelas -, al lector le quedan en la memoria cuadros de tanto impacto como el de la entrada de *la busca* en Madrid, por el fielato de Cuatro Caminos; el recorrido por las calles abigarradas del Rastro; la noche de caza furtiva en la dehesa del Pardo; el cortejo del amor y la muerte en la patriarcal de San Martín; la manifestación de los obreros y la carga de la policía; la vida cotidiana en el barrio gitano de Las Cambronerías... Es curioso observar como es en estas novelas, tan sociológicas, donde se inicia la tendencia a la alegorización que alcanzará su máxima expresión en *Los muertos mandan*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* o *Mare Nostrum*, refracción realista del culto al símbolo de los modernistas. En *La horda* la alegoría tiene por referente a la Muerte, y por escenario el cementerio de San Martín:

“La Muerte no era un esqueleto de burlesca risa y grotescas cabriolas, cual la representaba el bárbaro arte de la Edad Media en su horror de la carne. Era una gran señora de belleza triste, pálida, intensamente pálida [...] con unos ojos negros, intensos, helados, profundos, que recogían la luz del espacio sin devolver el más leve fulgor. Era una matrona de potentes caderas, en cuyas entrañas renacía la vida; de robustos y voluminosos pechos, siempre hinchados de leche densa y amarga. A un

pecho se agarraba el Recuerdo, gimiendo al paladear el líquido de acíbar; al otro el Olvido, que chupaba cerrando los ojos, queriendo dormir...”¹⁵.

Pero lo que las novelas sociales aportan fundamentalmente a la trayectoria de Blasco es la ampliación de su geografía novelesca y la novelización de la lucha de clases. En cuanto a la primera, Blasco se emancipa del territorio valenciano, al que ya no volverá más que en contadas ocasiones, la más notable sin duda la de *Mare Nostrum*. La fórmula de novela territorial que manufacturó en la etapa naturalista se extiende ahora a la Andalucía campesina de *La bodega*, a las tierras castellano-manchegas de *La catedral*, a la cuenca industrial de Bilbao en *El intruso*, a la periferia suburbana y madrileña de *La horda*, y ya no parará, en esta exploración progresiva de territorios cada vez más ajenos, hasta llegar a la Patagonia, a las selvas tropicales, al Marne incendiado por la guerra, a la Costa Azul decadente y cosmopolita, o a la geografía fantástica de *El paraíso de las mujeres*.

Es en el terreno de la novelización de la lucha de clases, que estaba ya esbozado en algunas de las novelas valencianas, como analizó Peter Vickers (1974),¹⁶ pero que se desarrolla ahora con ambición de captar el conjunto conflictivo de la sociedad de la Restauración, donde reside sin duda el aspecto más innovador del ciclo, en el que el ideólogo se sobrepone al cronista y a la novela naturalista la de tesis, según B.J.Dendle,¹⁷ o del realismo social, según mi propia visión de las cosas. Las novelas del realismo social abordan como nadie había hecho hasta entonces en España el conflicto generalizado entre clases opresoras (del cacique andaluz al industrial vasco, pasando por los instrumentos de la dominación: la clase política de la restauración, la Iglesia castellana o vasca, el ejército y la policía...) y oprimidas (jornaleros del campo andaluces, hordas obreras o lumpen de las ciudades, maketos del País Vasco...), en un combate a múltiples asaltos y variada geografía, y lo hacen desde una perspectiva que ya no es regeneracionista, heredera del proyecto de reflotar la sociedad liberal desde dentro, por medio de un reforma moral y educativa, predominantemente cultural, sino de lucha de clases, con una desnudez y una radicalidad hasta entonces desconocidas en la literatura española. Las novelas sociales no parecen tanto la respuesta de Blasco al desastre del 98, como interpreta al paso E.Sebastià,¹⁸ como el anuncio de la insurrección de Barcelona durante la Semana Trágica (1909) o de la Huelga Ferroviaria de 1912, o de la Huelga General Revolucionaria de 1917, y representan la etapa ideológicamente más radicalizada del por entonces diputado a Cortes. El observador atento puede encontrar en el entramado de personajes de *La horda* un análisis insólito, en la literatura española, del abanico de respuestas de la clase obrera ante la agresión de la

¹⁵ O.C.I, pp.429-30.

¹⁶ "Vicente Blasco Ibáñez: literatura e ideología (1880-1905)", en J.M. Cuenca ed. *Siete temas sobre historia contemporánea del país valenciano*, Valencia, Universidad, 1974, pp.175-203.

¹⁷ *The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936*. Princeton U.P y Madrid, Castalia, 1968.

¹⁸ Vid. nota 3.

etapa más salvaje del capitalismo liberal. En el señor José se encarna la sumisión dócil al sistema de una parte de esa clase. A su vez, los dos hermanos representan por un lado, el de Pepín, la caída del proletario en la marginalidad y la delincuencia, empujado por la miseria, y por el otro, el de Maltrana, el del desclasamiento traumático y la derivación hacia un proletariado intelectual, la poethambre bohemia. En el Mosco la clase obrera reacciona con una solución romántica, la de los fuera de la ley, la de Robin de los bosques, la del héroe que retorna a la naturaleza salvaje y a sus leyes por repugnancia de esa barbarie impura que es la civilización. Pero en Manolo el Federal, su hermano, y es como si Blasco hubiera aprendido de Galdós a distribuir entre los miembros de una familia las distintas actitudes ante la historia, se expresan las expectativas de la revolución, que él percibe con una mezcla de rasgos republicanos y anarquistas, que también reflejó el Baroja de *Aurora roja*. Manolo el Federal y sus amigos, con los que está sentimentalmente - aunque a una cierta distancia, mucho menor en todo caso que la que siente Baroja - Blasco, viven en un clima de inminencia revolucionaria, esperando que llegue de un momento a otro eso que ellos llaman “la nuestra”.

En el fondo se trata de un giro paralelo al que emprende su maestro Zola a partir, sobre todo, de *Germinal* (1885), cuando el esquema cientifista de la novela empieza a derivar hacia un esquema social, de combate ideológico. Ese giro en el que no le siguen los naturalistas españoles y que lleva a Clarín a romper con la influencia del que fue su maestro hasta entonces (“le ha vencido el espíritu [...] de secta”, le acusa¹⁹) para buscar un punto de referencia alternativo en el espiritualismo de Tolstoi, pero sí Blasco Ibáñez, quien llegó tarde al naturalismo, en 1890, cuando ya había iniciado su declive. En Francia, el *Manifeste des Cinq* o la proclama de F.de Brunetière declarando *la banqueroute du naturalisme* son de 1887, y la histórica *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret, en *L'Echo de Paris*, en que la mayoría de los encuestados constatan la muerte del naturalismo, es de 1891. En España, D^a Emilia Pardo Bazán pronostica que el naturalismo está pasando de moda ya en 1887, en sus conferencias del Ateneo que pasarán a conformar el libro *La revolución y la novela en Rusia* (1887)²⁰, y Galdós comienza a tomar sus distancias, en ese mismo año, con la publicación de *Fortunata y Jacinta*.

¿Acaso Blasco no percibió que el naturalismo estaba en sus últimos momentos y que lo abrazaba cuando todos lo abandonaban? Algo de eso hubo, como podría deducirse de su posterior distanciamiento del naturalismo, en su bien conocida carta a J.Cejador²¹. Pero sólo algo, el resto de

¹⁹ Vid.J.Oleza, ed. Leopoldo Alas, Clarín: *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1986,I, p. 30 -31.

²⁰ Sobre la crisis del naturalismo y la génesis del espiritualismo europeo vid. J.Oleza "El movimiento espiritualista y la novela finisecular", en L.Romero Tovar ed., *Siglo XIX, II*, de la *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp.776-794.

²¹ Del 6-3-1918, y publicada por Cejador en su *Historia de la lengua y la literatura castellana*, vol. IX, Madrid, 1918, pp. 471-78.

la respuesta hay que atribuirlo a que Blasco vio en la poética naturalista posibilidades que se ajustaban a sus intereses, a pesar de su declinación. Algo muy semejante percibió Clarín, cuando en plena declinación del movimiento, pronostica: “¿Quién duda que, pasado algún tiempo, volverá el gusto popular a encontrar interés y atractivo en la pintura viva, *impersonal*, exacta, de las teorías humanas, del *dato*, sin comentario espiritual, del fenómeno natural y social ordinario, aislado, desligado de toda sistematización ideal, moral o poética o científica?”²² Y en un libro reciente S.Miller ²³ha caracterizado una parte de la producción y del pensamiento crítico de Clarín y de Galdós, en los años 90, como una “vuelta al realismo/naturalismo”.

Desde un punto de vista estrictamente social a medida que nos acercamos a la gran crisis de finales de siglo el naturalismo va dejando de representar los gustos y la ideología de la burguesía liberal, se transforma en una estética progresivamente discrepante, en polémica cada vez más áspera con el sistema social que le dio nacimiento. Pero si la burguesía liberal comienza a no reconocerse en el programa y en las obras naturalistas, las clases medias primero, y el proletariado después, que desde 1848 han comenzado a emanciparse ideológica y políticamente de la burguesía, y que buscan una expresión estética a sus gustos y a sus ideas, van a ir sintiéndose atraídas por la propuesta realista-naturalista, una propuesta que les sirve para exponer su crítica del poder y de la sociedad constituida. Pero esta apropiación del naturalismo por los intelectuales procedentes de las clases medias o del proletariado traerá consigo un cambio en profundidad del naturalismo, haciéndolo evolucionar desde la condición de un instrumento casi científico de análisis de la realidad biológica, psíquica o social, a la de un instrumento de transformación de esa realidad. Es el momento del último Zola, pero también el de Máximo Gorki en Rusia, de Gerhardt Hauptmann en Alemania, de George Bernard Shaw en Inglaterra...En España representan este proceso con mayor claridad que nadie dos novelistas valencianos, distintos entre sí, pero convergentes: el Vicente Blasco Ibáñez de estos años (1902-05), y el Manuel Ciges Aparicio de *La romería* (1910) y *Villavieja* (1914). A ellos habría que sumarles al Baroja escéptico pero demoledoramente crítico de *La busca* y *Aurora roja*, al Felipe Trigo de *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914), al Ramón Sánchez Díaz de *Jesús en la fábrica* (1911),o a José Mas, el más directo y prolífico discípulo de Blasco Ibáñez, autor de novelas agrupadas en ciclos y, entre otras, de *El rastrero* (1922), *Hampa y miseria* (1923) o *El rebaño hambriento en tierra feraz* (1935) , y en general a ese conjunto de autores y de obras que han pasado desapercibidos para la historia literaria dominante y que C.Alonso, en un eficaz estudio reivindicatorio, ha caracterizado como “las oscuras raíces del realismo social”²⁴ . De todos ellos, Baroja y Blasco son los pioneros, y en todos ellos el naturalismo evoluciona hacia el realismo social,

²² Galdós, Madrid, Fernando Fe, 1889, pg.226.

²³ *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín*. Las Palmas. Cabildo Insular. 1993.

fase preliminar de lo que unos años después será un vasto movimiento que se extiende como una marea entre los USA y la Rusia posrevolucionaria, haciendo etapa en la España de los años 30, la de la rehumanización del arte, la del *nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, *Caballo verde para la poesía*, de P.Neruda, o las colecciones de novela corta como “La novela social”, “La novela roja” o “La novela proletaria”, la de los novelistas R.J.Sender, J.Arderius, J.Zugazagoitia, C.M.Arconada, A.Carranque de Ríos, J.Díaz Fernández o el Max Aub del *Laberinto mágico*.

La fase final del realismo de Blasco la constituyen las novelas escritas en ese período de transición que transcurre entre el otoño de 1905 y el verano de 1910, cuando parece despertar con resaca del activismo político de todos estos años (su renuncia al acta de diputado es en marzo de 1906), comenzar a otear las posibilidades de una nueva vida, para finalmente dar el salto hacia ella con su alejamiento de Valencia y de España por medio de la aventura argentina (en mayo de 1909 es el primer viaje, en agosto de 1910 el viaje es ya para instalarse). Son cuatro novelas: *La maja desnuda* (1906), *La voluntad de vivir* (1907), *Sangre y arena* (1908) y *Los muertos mandan* (1909), más el conjunto de novelas cortas y relatos agrupados bajo el título de una de ellas, *Luna Benamor* (1909). No podemos demorarnos en su análisis con el mismo detalle que lo hemos hecho en las series anteriores, pero sí tratar de captar lo que suponen en la evolución del taller de Blasco. Bastará para ello comprobar que el modelo de novela que se comenzó a pergeñar con *Arroz y tartana* sigue en buena medida vigente hasta por lo menos *Sangre y arena*, aunque son ya evidentes los indicios de relajación de la fórmula, la tendencia a desplegar ciertos elementos en perjuicio de otros, el cambio de universo temático... para alcanzar el límite de sus posibilidades en la última del ciclo, *Los muertos mandan*, magnífica novela olvidada por la crítica.

En *Los muertos mandan* ya no hay un bien delimitado estudio del medio en el primer capítulo, ni un segundo funcional que resume los antecedentes del caso. Antecedentes y estudio del medio se diseminan por los cuatro capítulos de la primera parte, entremezclándose con el planteamiento del conflicto. Son capítulos brillantes, en los que el itinerario del protagonista, Jaime Febrer, desde que se levanta una mañana hasta que dos días más tarde, mientras se duerme, decide abandonar Mallorca, nos permite recorrer el palacio familiar, tan vasto como hipotecado, la historia del linaje nobiliario de los Febrer, la biografía del protagonista y el papel que jugaron su abuelo y su padre en ella; nos conduce de Palma hasta Valldemossa, se adentra en el histórico conflicto de los chuetas mallorquines, se desvía en múltiples relatos más o menos independientes de la acción

²⁴ *Oscuras raíces del realismo social en la narrativa española. 1890-1923*. Valencia. Anteo. 1993.

principal, como el de las andanzas turístico amorosas compartidas con Miss Mary, que se enamoró de Jaime porque se parecía a Wagner, como el del invierno en Mallorca de Chopin y George Sand , como el del comendador de la Orden de Malta, Don Príamo Febrer, el *Demonio de Malta*, evidentemente inspirada en la leyenda balear de *Lo comte Mal*, como el del intento de fuga de una parte de la comunidad judía, en el siglo XVII, encabezada por el rabino Rafael Valls, que fue abortada y castigada en un terrible auto de fe, acontecimiento siniestro de la historia balear que ha vuelto a contar recientemente Carme Riera en la novela *Dins el darrer blau*,²⁵ probablemente sin conocer el antecedente de Blasco. El conflicto se plantea desde el primer momento, sin esperar a conocer el medio y sus antecedentes, y es un conflicto interior, moral y, a la vez, práctico: ¿qué va a hacer con su vida un Jaime Febrer todavía joven, heredero de uno de los más nobles linajes mallorquines, pero completamente arruinado, una vez que las deudas lo acorralan sin posibilidad de seguir ignorándolas? Pero el despliegue de la intriga ya no tiene esa concentración de las novelas naturalistas y sociales, como ocurría en *Sangre y arena*: el novelista se deja llevar por un principio de dispersión, altera incluso la trabada continuidad del relato. En *Los muertos mandan* la primera parte transcurre en Mallorca, la segunda y tercera en Ibiza, pero para pasar de la primera a la segunda no hay enlace: al final de la primera Jaime se duerme rumiando la decisión de huir, abandonándolo todo, y refugiarse en la última posesión que le queda, una torre ruinoso sobre los acantilados de la costa sudoccidental ibicenca, y la segunda parte se inicia con un Jaime absorto, que contempla fascinado el fondo marino desde una barca de pesca, al sol del mediodía, ante el imponente peñasco del Vedrà, tres meses después de su instalación en la torre. Una solución que hubieran aprobado Azorín o Baroja, pero que en Blasco no es habitual, y que no volverá a repetir en esta²⁶ novela.

De la fórmula narrativa de todos estos años se mantiene plenamente vigente la vocación realista de representación de la realidad, de ahí la evidencia de una documentación rigurosa que acompaña siempre la lectura. En su prólogo “Al Lector” Blasco confiesa que conoció las islas en un rápido viaje en 1902, con motivo de su actividad política, pero que no escribió su novela hasta seis años más tarde, cuando pudo cumplir durante una semana su deseo de documentarse adecuadamente sobre el terreno: “Necesitaba volver a Mallorca e Ibiza para estudiar con más detenimiento los tipos y paisajes de mi obra”. Y realmente es asombrosa la capacidad de detectar y plasmar el ambiente de la sociedad mallorquina, dominada todavía por el prestigio de una clase feudal y sus ritos, en la que la burguesía - mayoritariamente *chueta* - comienza a ostentar un poder económico que no tiene ningún reconocimiento político o social, y permanece constreñida en los

²⁵ Barcelona, Destino , 1994.

²⁶ Véase la edición más asequible actualmente en las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, diversas eds, t.II., p.283.

límites de un ghetto, como es asombrosa la capacidad de retener las leyendas locales de las islas, las líneas de fuerza de su pasado histórico, la fascinación de uno de esos vastos y refinados palacios mallorquines, o la geografía y las costumbres del campesinado ibicenco, especialmente la del cortejo nupcial, la del *festeig*, que vertebra la acción principal del relato. En esta novela, como ya sucediera en la inmediatamente anterior, *Sangre y arena*, los cuadros de costumbres²⁷, con su espectacularidad popular, tienden a reemplazar la primacía de la acción en la novela, lo que llevó al perspicaz Gómez de Baquero a calificarlas de “novelas de escenarios y costumbres”. En todo caso evidencian una vez más a un novelista que concibe la novela, sobre todo, a la manera stendhaliana, como un espejo paseado a lo largo del camino, en este caso de los muy distintos territorios que ahora Blasco Ibáñez explora: Gibraltar, Sevilla, las islas Baleares... Novelar es mirar hacia afuera, contemplar la realidad, esforzarse en aprehender lo que es otro, lo que es ajeno, lo que nos es diferente.²⁸ El espectáculo está en la realidad y su variedad infinita, no en el interior del propio pensamiento. También en esto su concepción fue alternativa a la de los modernistas.

Aunque la intriga de *Los muertos mandan* puede ser interpretada en términos de la lucha por la vida, todo en la novela nos dirige hacia otro tipo de conflicto, menos material y empírico, más moral, más simbólico incluso: la lucha del protagonista por huir primero, y emanciparse después del poder de la tradición, de la historia, del linaje, de los muertos en definitiva. El título de la novela tematiza el conflicto: los muertos mandan, determinan nuestra vida. Leído en términos naturalistas es la lucha del individuo contra el determinismo de la herencia y del medio. Leído en clave espiritualista, es la lucha del individuo contra el pasado, contra las tradiciones, contra el eterno retorno de las cosas, contra todo lo que a su alrededor no le permite la libertad de elegir, de emanciparse. Lo leamos como lo leamos el resultado supone la ruptura de Blasco con el método experimental y la ideología positivista: el protagonista acabará anulando el imperio de los muertos sobre su vida, el determinismo del medio y el de la herencia, proclamando su autodeterminación, emancipándose. Al final de la novela los muertos no mandan. Esta novela ensancha pues el espacio de la esperanza, que ya habían comenzado a abrir las novelas sociales, con su perspectiva de un futuro tal vez mejor que el presente miserable, y desautoriza el desenlace inevitablemente trágico de las novelas naturalistas valencianas. La tragedia, tan rural y aparentemente tan inevitable como en *La barraca*, será finalmente desactivada.

Y si el conflicto se resuelve de manera no naturalista, se despliega también con una técnica que comienza a ser sensiblemente diferente. Los personajes, por ejemplo, se jerarquizan en relación

²⁷ El Capítulo 3 de la II Parte, con su narración del día de domingo en la aldea es verdaderamente impagable, muy especialmente cuando se centra en el baile de los campesinos.

²⁸ Vid “Al lector”. *El paraíso de las mujeres*, O.C.t.II, p. 1634, en que explicita de forma muy significativa su concepción de la novela en 1922.

al protagonista, que pasa a dominar el espectro entero de la novela desde su psiquismo, desde su conciencia y su memoria. El protagonista nada tiene que ver con los estratos populares, preferidos por Blasco en sus novelas anteriores, y durante los capítulos que transcurren en Palma el ambiente es nobiliario o burgués, aunque la acción en Ibiza nos devuelve a un universo campesino y popular. El protagonista, sin embargo, no se mide como los otros personajes por sus actitudes exteriores, por sus acciones, sino por el fluir de su pensamiento, de sus sensaciones, de sus recuerdos. Sigue tratándose, ni que decir tiene, de un narrador explicativo, y sigue dominado por la pasión del estilo indirecto libre, que reprime la transcripción del habla de sus personajes, pero el protagonista aparece netamente interiorizado, y el narrador, que no acaba de desprenderse de sus privilegios de Autor, deriva mayoritariamente hacia un punto de vista focalizado, identificado con el del protagonista. No tiene nada de extraño que el propio Blasco etiquetase las novelas de este ciclo como novelas psicológicas.

Son bien conocidos - gracias sobre todo al minucioso estudio de León Roca²⁹ - los datos de la crisis biográfica que acaba con esta etapa, crisis que se prolonga desde el conflicto con Rodrigo Soriano (1903), primer cuestionamiento de su figura política, hasta las primeras escaramuzas de su pasión por Elena Ortúzar (1906-1907), que vendría a cambiar la dirección de su vida privada y no poco de la pública, pasando por la irrupción de una nada menospreciada violencia de hostigamientos, atentados (como el del Café Iborra, en Valencia), duelos (con Rodrigo Soriano, con el teniente Alestuei), o por la renuncia al Acta de diputado, en 1906, o incluso por el propósito de renuncia definitiva a la política profesional (después de un breve retorno en 1907)... o por el cambio de proyección civil que provocan las traducciones de sus novelas, el éxito de ventas en el mercado internacional, los reconocimientos y homenajes que se multiplican por todo el mundo, y que irán sustituyendo una imagen prioritariamente política y valenciana por otra prioritariamente literaria y cosmopolita

La salida definitiva de este proceso de mutación se efectúa por medio de un gesto de aventurero muy fin de siglo. Blasco, como Artaud, Rimbaud o Gauguin, huye de la civilización europea, pero a diferencia de estos especímenes de artista *maudit*, la huida de Blasco no es sobre todo de repudio. Si por un lado tiene mucho de respuesta nietzscheana a las pulsiones de la voluntad de dominio por medio de la acción, por el otro comporta su contrapartida ideológica en un discurso iluminado, en una nueva utopía americana. Blasco parte guiado por un sueño colonizador, embriagado con los mitos del Nuevo Mundo, de una naturaleza salvaje (Rousseau, Chateaubriand...), de una Frontera por conquistar.

Los años que siguen (1909-1914), y que abarcan los viajes a Argentina - cuatro, como los de Cristóbal Colón - son años de reconversión ideológica y personal. El Blasco panmediterráneo, que en *La barraca* había replicado el mito castellanista de los escritores del 98 con el mito de la herencia árabe, el Blasco federalista, el Blasco crítico con el colonialismo español de unos años atrás, deriva en portavoz de una hispanidad acrítica y entusiasta (no sería justo olvidar el antecedente de los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío, desde el lado de allá). La aventura americana de Blasco no es una anécdota, es un corte profundo, el paso de una frontera, más allá de la cual Blasco no volverá a ser lo que era, ni a escribir como escribía. En el prólogo “Al lector” de *Los muertos mandan*, Blasco no puede reconocer de forma más explícita este corte: “Esta fue la última obra del primer período de mi vida literaria. Apenas publicada me marché a dar conferencias en la República Argentina y Chile. El conferenciante se convirtió, sin saber cómo, en colonizador del desierto, en jinete de la llanura patagónica. Olvidé la pluma [...] Pasé seis años sin escribir novelas. Quise crearlas en la realidad. Y entonces fuí novelista de hechos y no de palabras”.³⁰

Los años que se extienden entre 1914 y 1928 parecen años de síntesis, que todavía hoy calibramos imprecisamente desde el punto de vista estético. La nueva caracterización del personaje, adquirida en la aventura americana, con su legitimación de lo fantástico, que después vendrá a reforzar el cine, ha de ajustarse con las pulsiones de reencuentro de los orígenes que aportan la Guerra Europea - con la amenaza contra Francia, patria ideológica del escritor - y la Dictadura de Primo de Rivera - con las incitaciones que llegan desde Valencia y desde Madrid para que se sume a la actividad conspirativa -, así como con las experiencias que más renuevan su biografía en esta época: la entrada en contacto con la sociedad USA, la poderosísima irrupción del cine en su obra y en su concepción de la literatura, su misma redefinición como escritor, ahora más cosmopolita que español, afectado por un mercado y un público lector que nada tienen que ver con los que determinaron sus novelas de 1898-1905, y sin cuya consideración resultaría bastante ingenuo cualquier análisis de su obra posterior a 1916.

Justo antes de esa profunda frontera que atraviesa en 1910 la vida y la obra de Blasco Ibáñez, el final de *Los muertos mandan* parece atestiguar no sólo el final de una novela, sino el de una estética y el de una etapa biográfica, y lo que dice Jaime Febrer se lo oímos decir también a Blasco Ibáñez: “Matemos a los muertos [...] ¡Vida nueva! [...] Los muertos no mandan; quien manda es la vida, y sobre la vida, el amor”.³¹

²⁹ Reeditado recientemente: *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia. Ajuntament. 1997.

³⁰ Op.cit. pp.283-84.

EL TALLER MODERNISTA.

El taller modernista, en el que trabajan Valle Inclán y los novelistas del grupo noventayochista, factura productos muy diferentes a los que salen del taller de Blasco. En *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz, por ejemplo, se desautoriza el argumento como eje de la novela, se le desnuda de acontecimientos y los pocos que sobreviven o se aletargan en el cúmulo de circunstancias y comentarios, o se les priva de representación directa, o pierden su impacto por habituales y acostumbrados. No hay jerarquía entre los acontecimientos, entremezclándose indiferenciadamente los que producen algún cambio en la situación de los personajes con los puramente episódicos. Los capítulos se superponen sin trabarse ni en el tiempo ni en la continuidad de la intriga, dando por resultado una representación fragmentaria. El factor de cohesión lo aporta la conciencia del personaje, entre cuyos límites transcurre el fluir de paisajes, ideas, tipos, sucesos, lecturas, y sobre todo la percepción del tiempo, su duración psíquica, una vez abolido como cronología. Martínez Ruiz experimenta las posibilidades de la modalización, y pasa de un narrador más distante y omnisciente, casi un Autor-Editor, en la Parte I, a otro en tercera persona y focalizado en el protagonista, Azorín, en la Parte II, hasta llegar al Narrador-Personaje de la III Parte, descendiendo así la escala completa que conduce del Autor-Narrador del siglo XIX al Narrador-Personaje tan característico de buena parte de la novela contemporánea. Martínez Ruiz experimenta también con la pluralidad de discursos, convirtiendo el texto en una suma de textos heterogéneos: crónicas periodísticas, paisajes, debates de ideas, cartas, artículos de prensa, fragmentos de otros libros, monólogos... En este taller la literatura se alimenta de literatura, la literatura se hace con y contra y sobre y a partir de literatura, capítulos enteros son repertorios de citas, ensayos sobre tal o cual libro, reflexiones sobre la novela, un denso culturalismo, en cuya marea flotan aquí y allí las mismas referencias (Schopenhauer, Nietzsche, Montaigne, Larra, Bécquer, Clarín, Baroja...) impregna sus páginas. La novela deriva hacia el manifiesto, tanto por esa condición de ensayo sobre la novela como por los interminables diálogos de ideas, que tratan de esbozar la enciclopedia cultural de una generación. La tendencia al simbolismo de detalle, en especial si es de orden religioso, tanto como al simbolismo estructural (el de la *Voluntad*), así como la elaboradísima factura del lenguaje, que hace del estilo la primera exigencia del escritor, son otros tantos rasgos de una manera azoriniana radicalmente diferente de la de Blasco. Apenas tienen en común la atención al espacio social, que en *La Voluntad* urde la trama de la novela en una triple estancia (ya que no viaje) en Yecla-Madrid-de nuevo Yecla, que conserva de la novela realista el tratamiento sociológico y una densa red de referencias a la realidad contemporánea. Quizás también el desenlace conclusivo, que

³¹ Op.Cit.p.426.

hace de *La Voluntad* no sólo una novela cerrada, a la manera del siglo XIX, sino también una novela de tesis.

Si de Azorín pasamos al Baroja de *El árbol de la ciencia* (1911), toparemos con una factura muy semejante a la de *La Voluntad*, con una macroestructura simbolista (el árbol de la ciencia frente al árbol de la vida), una construcción fragmentada y discontinua, más porosa aun que en Azorín, que prefiere la escena dialogal a la narración o a la descripción, que practica con técnica puntillista, de apunte breve, y leve. Baroja diversifica y disemina la novela con una especie de explosión de personajes fugaces, observaciones desordenadas, anécdotas abundantísimas...ha perdido la voluntad estructuradora de Azorín y muchos de los pequeños fragmentos que componen el conjunto podrían ser cambiados de lugar, o sustituidos por otros procedentes de otras novelas barojianas, o incluso suprimidos, sin que se modificase gran cosa este conjunto. Como en Azorín la novela se deja ocupar por el debate de ideas, pero a diferencia de Azorín, Baroja es reacio a la reflexión metanarrativa. De todos los novelistas modernistas Baroja es el más próximo al realismo del siglo XIX, pues a pesar de la factura modernista de sus novelas, mantiene una concepción funcional y comunicativa del lenguaje, el designio de representar la España de la época de forma mimética, el tratamiento sociológico del espacio novelesco, la fidelidad a la cronología. Por más que fragmente el tiempo, que lo sumerja en una temporalidad iterativa o que lo impregne de duración psíquica, siempre es posible deducir en qué año o estación estamos y cuánto tiempo ha pasado entre uno y otro acontecimiento. También los acontecimientos, por desarticulados y entremezclados que se ofrezcan, conservan la importancia que tenían en la novela realista, a veces se prolongan de novela a novela, como en el caso de la trilogía de *La lucha por la vida*, y a menudo se cierran de forma conclusiva, aunque esto último, que se aplica bien a *El árbol de la ciencia*, por ejemplo, no podría decirse de otras novelas del primer Baroja. El narrador barojiano hereda del XIX su tendencia a identificarse con el autor y todos los poderes de una opinión autoritaria. Son nuevas sin embargo la relatividad de su posición, su perspectivismo, su implicación en el mundo de los personajes, su información insuficiente o su tendencia a focalizarse en el protagonista.

En todo caso Azorín y Baroja, el Azorín y el Baroja de estos años, bien entendido, son con toda su diferencia radical los modernistas menos distantes del universo de Blasco, precisamente por esa persistencia del legado realista del XIX.

El Unamuno posterior a 1902 o el Valle Inclán anterior a 1920 ya nada tienen que ver con este legado. Se da en ambos un cultivo nada funcional ni transparente del lenguaje, refinado y artístico en Valle, puro arte y agudeza de ingenio en Unamuno, sensual y culturalista en Valle, conceptista, coloquial, castizo, amante de las paradojas en Unamuno. También en ambos es notoria la impregnación simbolista: en Valle se corresponde con la fase musicalista, verlainiana, de sugestión

y matices del simbolismo, en Unamuno con la esencialista y metafísica, el uno compone sonatas que se corresponden con las edades del hombre, el otro vertebró sus argumentos en torno al símbolo polisémico de la niebla, en la novela de este título, o de la ciudad sumergida en el lago, en *San Manuel Bueno, mártir*. En ambos queda abolida la cronología, suplantada por la duración bergsoniana, y en ambos se ataca frontalmente la primacía del argumento, ahogándolo Valle en un lujo de circunstancias, desnudándolo Unamuno hasta reducirlo a puro esquema filosófico. Ambos sustituyen el principio narrativo del progreso de la acción por el principio poemático del ritmo y la reiteración de motivos. Ambos gustan de las historias intercaladas, aunque las usan con sentido diferente: son notas que contrapuntean y diversifican la melodía principal en Valle, son variaciones que la refuerzan en Unamuno, el uno tiende a la dispersión, el otro a la concentración. También tejen ambos sus novelas con abundantes alusiones, comentarios, réplicas, homenajes intertextuales, configurando un complejo tejido literario. Ambos tienen en común su radical antirrealismo, su voluntad de deformar los escasos referentes que utilizan, el uno, Valle Inclán, por medio de la poetización de un universo artificioso, una Arcadia irreal, feudal y agraria, ajena a la modernidad; el otro, Unamuno, inyectando en la experiencia más vulgar y cotidiana arquetipos, símbolos, ideas trascendentes, deformándola de modo expresionista. En ambos la deformación de lo real toma a veces una dirección grotesca, bufá, tragicómica en la *nivola* de Unamuno, esperpentizadora en las *Sonatas* o en las *Comedias bárbaras* de Valle Inclán.

Si son muchos los rasgos que comparten, no son menos los que los separan, aunque siempre en una dirección modernista. La *nivola* de Unamuno es autoconsciente, gusta del gesto provocador, rupturista, de manifiesto, y son muy frecuentes las disquisiciones o las imágenes metanarrativas. Sus personajes son puros esquemas, a menudo con un trasfondo arquetípico, como en el caso de Augusto Pérez, tras el que se apuntan las dudas de Hamlet. Sus espacios son antimiméticos, carecen de descripciones, son esqueletos descarnados, ideas de lugares, no lugares. La *nivola* tiene, por último, una condición netamente intelectual, y ama, como la novela de Azorín o Baroja, el debate de ideas, aunque éste tenga un carácter muy distinto, más filosófico que social.

Las *Sonatas* en cambio son un muy temprano ejemplo de estructura evocativa: su verdadero escenario es el de la memoria y todo cuanto ocurre encuentra en ella su nacimiento. Anticipa así el modelo que Marcel Proust, diez años más tarde, impondrá a la novela contemporánea. En la *Sonata de otoño*, incluso, la recuperación de un mundo encantado que emprende el marqués de Bradomín con su viaje a Brandeso tiene algo de precedente de la recuperación del mundo de Guermantes por el novelista francés. A diferencia de la *nivola*, las *Sonatas* tienen una elaborada composición externa, muy modernista, a la manera de un políptico que se despliega en partes independientes, que a su vez se componen de múltiples fragmentos, combinados según un diseño más de ritmo que de temas y

con una técnica de mosaico. Comparte Valle Inclán con todos los modernistas la pasión por las escenas dialogales, pero Valle, como Baroja, tiende a desarticularlas, a tratar la acción con un procedimiento diseminativo, a convertirla en una galaxia de motivos, matices, notas que van y vienen, planos cinematográficos, escenas teatrales... Si Unamuno gusta de problematizar abiertamente el principio de autoridad en la novela y lanza al autor, al narrador y a los personajes a un debate abierto sobre sus competencias, Valle diluye la autoridad del punto de vista en el juego de perspectivas del Personaje-Narrador, desdoblado en viejo Marqués, en Marqués otoñal, en joven o maduro Marqués. En paralelo a la necesidad simbólica de matar al padre, que formuló Freud, o de la de dar por muerto a Dios, que proclamó Nietzsche, Valle Inclán abole el Narrador-Autor-Juez Supremo e instaura en España la narración de personaje, a la manera en que lo harán Joyce o Proust unos años más tarde, una novela en que la autoridad narratorial ha descendido desde el olimpo de la fabulación al ruedo de la fábula, relativizando y democratizando sus poderes. Probablemente el narrador es lo único que el Valle Inclán de esta época estaba dispuesto a democratizar³². Por último, si en Unamuno, en Azorín o en algunas de las del primer Baroja se da un tipo de novela de vocación intelectual, la de Valle Inclán preferirá componer un gesto esteticista, en el que no tardará en acompañarle Azorín.

Con sus semejanzas y sus diferencias estos cuatro novelistas tienen en común, frente a Blasco Ibáñez, su alejamiento de los modelos realistas y naturalistas, que llega a ruptura radical en Valle Inclán y en Unamuno. Su modernismo exige un cambio de taller del novelista, mientras que el realismo de Blasco sólo pide su adaptación.

LA MUSA REALISTA.

Es hora ya de ir recogiendo velas. Las cartas con las que me proponía jugar están sobre la mesa. Falta saber cómo se resuelve el juego. En la compleja coyuntura del Fin de Siglo Español la obra de Blasco se ha interpretado tradicionalmente bien en la línea de un naturalismo rezagado, epigonal y casi anacrónico, bien en la línea de un noventayochismo atípico. Esta segunda opción ha venido perdiendo fuerza en los últimos años de bibliografía especializada, a medida que perdía vigencia el concepto mismo de Generación del 98 aplicado a la literatura. Sabido es que toda una serie de estudiosos como R.Gullón, R.Gutiérrez Girardot, R.Cardwell, F.J.Blasco, o J.Butt retomarán en los años 80-90 trabajos pioneros de R.Ferreres o el propio R.Gullón, para rechazar la

³² Curiosamente este gesto radical del joven Valle Inclán no será irreversible, y a partir de 1920 podrá observarse un regreso, aunque con otro sentido, al Narrador demiurgo, sideral, de *La medianoche* o de *El ruedo ibérico*.

visión dualista de un Fin de Siglo español dividido entre la estética modernista y la noventayochista, tal como la habían establecido un P.Salinas o un G.Díaz Plaja. Todos estos estudiosos, que han buscado su apoyo en la visión unitaria de los propios contemporáneos y en las encuestas de época, en la conocida tesis de Federico de Onís y en las ideas de Juan Ramón Jiménez sobre el Modernismo, y que se han inspirado en los ensayos de Octavio Paz, reformulan el Fin de Siglo como una época estéticamente unitaria que podría caracterizarse con el concepto anglosajón de *Modernism*, distinto del *Modernismo* habitual en la historiografía hispánica. No habría así más que un Fin de Siglo en nuestra literatura y este Fin de Siglo sería *Modernist*, como es *Modernist* toda la época en la literatura occidental.³³ El uso del concepto de Generación del 98 como concepto histórico literario quedaría así desautorizado.

Situados en esta perspectiva, el *Modernism*, cuyo concepto y alcance varía de unos estudiosos a otros, tendría como denominador común su ataque frontal al realismo y a la concepción de la literatura como mimesis, su culto a la experimentación de la forma artística -tanto a la forma estilística como a las textuales o discursivas -, su proclamación del principio de autonomía del arte respecto de la realidad social, de un arte que se gobierna por leyes específicas, de naturaleza exclusivamente estética, y que exige un artista percibido sobre la doble escala del profesional perfeccionista - que domina por encima de todo la técnica de su trabajo - y del sacerdote de la belleza, que se aparta de la prosa de la vida social para entregarse a una religión de seres elegidos, espiritual, ajena a los valores del mercado. Un sacerdote que parece, por cierto, haber escuchado la consigna del profeta de Nietzsche: “No hable al pueblo Zaratustra, sino a compañeros de viaje”, dice, y en otra ocasión:”Y ante la plebe nosotros no queremos ser iguales. ¡Vosotros, hombres superiores, marchaos del mercado!”. Desde esta concepción historiográfica es evidente que no hay sitio para Blasco Ibáñez dentro del *Modernism* . Y alguno de estos estudiosos así lo ha reconocido: “los únicos escritores bien conocidos de aquel período que yo vacilaría en calificar de *Modernists* - escribe John Butt ³⁴ - son Blasco Ibáñez, el Cernuda pos-surrealista y Pío Baroja.”

En esta conferencia he tratado de comprobar hasta qué punto las maneras literarias de Blasco Ibáñez se encuentran en las antípodas de las del Modernismo. Pero tampoco ideológicamente puede

³³ Escribe, por ejemplo, J.Butt: "Con el paso de los años el carácter *Modernist*, de la literatura española del período 1895-1936 se hace cada vez más perceptible. La literatura castellana de estos años va adquiriendo los perfiles de un solo movimiento literario dotado de una compleja pero inconfundible unidad , y cuanto más consciente se hace uno de esta unidad, más frustrante resulta verse obligado a dividir el período en movimientos o componentes diferentes, "modernismo", "Generación del 98", "Generación del 27", e inclasificables como Valle Inclán, Benavente, Gabriel Miró, Francisco Ayala, Pérez de Ayala y otros", en "Modernismo y *Modernism*", en R.A.Cardwell y B. McGuirk, eds. *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. University of Colorado at Boulder, 1993, p. 40. Esta obra puede servir por otra parte al lector de introducción al enfoque y a la bibliografía que acabamos de evocar.

³⁴ Op.cit.p.41.

asimilarse a ellos. Blanco Aguinaga ³⁵ en un trabajo bien conocido, intentó asimilarlo basándose en que Blasco coloca en primer plano de su obra “el problema de España”, como los noventayochistas, y que tanto Blasco como ellos viven, antes de 1900, en plena rebeldía política. Su conclusión es que Blasco sólo aparecería distinto desde la evolución posterior de los hombres del 98. Pero al margen de que una tal tesis presupone hacer abstracción de lo específicamente literario y tratar las obras literarias como meros discursos sociales, o de que se magnifica la brevísima etapa de compromiso político radical de los noventayochistas y se reduce en cambio la de Blasco (que duró no menos de treinta años), mete en un mismo saco actitudes ideológicas profundamente diferentes.

Tienen en común el uno y los otros la procedencia de clase, y con ella el proyecto social y político, económico y cultural, que esas clases medias profesionales y pequeñoburguesas, muy críticas con respecto al sistema liberal impuesto por la burguesía a lo largo de la Restauración, aspiran a imponer en el país, corrigiendo el rumbo de la historia. Pero el compartir un espacio ideológico tan amplio, que sólo podría delimitarse como intermedio entre el de la burguesía, en abierta crisis hacia 1890, y el todavía no cristalizado del proletariado, no puede justificar más que algunas actitudes semejantes (el antiparlamentarismo inicial, por ejemplo) y poner a todos sobre un mismo telón de fondo. Y a partir de aquí todo son diferencias, sobre todo a medida que nos acercamos a 1900. Es diferente la actitud ante la guerra colonial, que en Blasco pasa de la crítica a la política colonialista del gobierno español y de la exigencia de autonomía para la isla, a la aceptación de la guerra contra los Estados Unidos y al rechazo de una paz deshonrosa, y en plena campaña de hostilidades su protesta se dirigirá contra el libramiento de quintas de quienes pueden pagarlo: “Que vayan todos, pobres y ricos”, es el lema con que moviliza a sus partidarios.

Blasco poco o nada tiene que ver con el regeneracionismo liberal, de raíces krausistas, que tanto influye en Ganivet, Azorín, Unamuno o Machado, y mucho menos con la dirección casticista e intrahistoórica en la que los noventayochistas buscan la regeneración del país tras el desastre del 98. Blasco contrapone hasta bien entrada la primera década del siglo revolución a regeneración, incluso cuando ya es diputado a cortes y se aleja de una práctica de agitación de masas, pero sigue postulando su necesidad en novelas como *El intruso* o *La horda*. Blasco predica un panmediterraneísmo ferviente y dionisiaco, sensualista y nada idealista, muy lejano al espiritualismo de los del 98, a su idea de una España eterna y de una tradición nacional castellana, manifestada en la mística, en la pintura y en la literatura, desde el *Poema del Cid* al *Quijote* y al Greco, pasando por Santa Teresa y llegando hasta Larra. Puede que en Blasco Ibáñez hubiera demasiadas antinomias con respecto a los modernistas para que unos y otros se reconocieran. Si Galdós fue Don Benito el garbancero, para Valle Inclán, Blasco bien pudo ser ese hortera valenciano. Les separaba el espíritu

³⁵ *Juventud del 98*. Madrid, Siglo XXI, 1970.

de élite de los modernistas, su convicción de que, como ya predijo Friedrich Schlegel, allá por 1800, el artista es un “egoísta solitario”, “un brahman”, alguien que vela el fuego sagrado en la torre de marfil o en la buhardilla bohemia, actitud imposible de conciliar con el populismo de Blasco, que quería representar a quienes Rubén Darío tildó de “vulgo municipal y espeso”. A Blasco le gustaban en literatura Jonathan Swift y Julio Verne, Victor Hugo y Alexandre Dumas, Balzac y Stendhal, Dickens y Zola, Tolstoi y Edmundo d’Amicis, Galdós y la Pardo Bazán, literatura de gustos democráticos, en definitiva, y en cuanto al *Quijote* lo lee en clave muy diferente de la de Unamuno: si a Unamuno le sobra Cervantes y le falta *Quijote*, a Blasco le sobra *Quijote* porque le falta Cervantes, el primero eleva el libro sobre el autor, el segundo el autor sobre el libro. Si Blasco fue populista en política, lo fue también en literatura, y todavía en 1916, cuando ya era un lector mucho más formado que el de los años de *La barraca*, se propone escribir bajo seudónimo un folletín enloquecido, con todos los ingredientes propios de la novela popular llevados hasta su extremo, una pura “descojonación”, como confiesa a Sempere y a Llorca en una carta impagable que acaba de publicar Miguel Herráez³⁶. El populismo de Blasco no es sólo un carisma ideológico, lo es también estético, psíquico y hasta de clase, y condicionó toda su producción, desde los folletines de su juventud hasta los guiones cinematográficos o las novelas escritas con el punto de mira en las pantallas norteamericanas, como *El paraíso de las mujeres*, pasando por las campañas de *El Pueblo* o por los nueve volúmenes de la *Historia de la Guerra Europea de 1914*.

El españolismo de Blasco es muy diferente del de los noventayochistas, es sentimental donde el de los otros - si se exceptúa a Valle Inclán - es intelectual y metafísico, étnico a la vez que político. El españolismo de Blasco es por otra parte fluctuante, se acrecienta con la aventura argentina y se diluye con la experiencia de la Gran Guerra, cuando vuelve a sentirse embriagado por la lealtad a Francia y a su república. Blasco asimiló casi carnalmente los valores de la Enciclopedia - el justicialismo y el sentimentalismo de Rousseau, el anticlericalismo de Voltaire, la mitología ilustrada de la Educación y el Progreso - y de la Revolución Francesa, y se formó vivencialmente en la añoranza de la Gloriosa (1868) y en la fe en los ideales de la República Federal.

No fueron pues, únicamente, las maneras artísticas, el taller, la poética, las razones de su desencuentro histórico. Ni literaria ni ideológicamente Blasco forma parte de la hermandad modernista, y no tenemos por qué unir su suerte a los escritores mal llamados noventayochistas ni tratar de recuperarlo a costa de enmascarar su radical, y legítima, diferencia.

No por eso hemos de resignarnos a seguir considerándolo como hizo Max Aub, “ante todo [como] un epígono del naturalismo, que con él acaba”³⁷, sino como el enlace necesario, y pionero,

³⁶ M.Herráez ed. *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez y Francisco Sempere (1901-1917)*. València, Generalitat. 1999

³⁷ *Discurso de la novela española contemporánea*. México, El Colegio de México, 1945.

entre el naturalismo del XIX y el realismo social del XX, el que el propio Max Aub defendió y teorizó.

¿Quiere esto decir que su posición en la historia literaria es anacrónica, incapaz de comprender las exigencias de la Modernidad y de acomodar a ellas sus herramientas literarias? ¿O quiere decir más bien que los historiadores que identifican Modernidad, como proceso cultural multiseccular, y Modernismo, como movimiento estético de principios del siglo XX, cometen una superchería interesada? ¿Es que a finales del siglo XX, con la experiencia de la crisis de los grandes metarrelatos, con el agotamiento de los sistemas de pensamiento totalizadores, con la deconstrucción de las explicaciones históricas providencialistas, puede seguir postulándose una única vía de acceso y de desarrollo de la Modernidad? ¿Es que sólo es moderna la tradición que arranca del Romanticismo de Jena, pasa por Baudelaire y Mallarmé, se expande a través del Modernismo internacional, culmina en las Vanguardias, y se reitera sin fin en las neovanguardias? ¿Hay que considerar entonces a la Ilustración, al Romanticismo socializante, al Realismo y al Naturalismo, a las Vanguardias del compromiso revolucionario, al Existencialismo, al Realismo social o al Neorrealismo de la segunda posguerra, al realismo crítico de los años 50 y al realismo de la experiencia de los 80 como manifestaciones esclerotizadas de un Antiguo Régimen estético, como predica F. Jameson³⁸? ¿Es todo lo que convoca al encuentro entre el arte y la vida, a la implicación de escritores y lectores en la práctica social, un anacronismo? ¿O esa idea es sólo el resultado de una concepción de la Modernidad unilateral, y a menudo conservadora, que se afirma desde los hermanos Schlegel hasta el deconstruccionismo norteamericano, pasando por Teodor W. Adorno o por R. Barthes?

Cada uno de ustedes debe optar por una respuesta, porque ése es el dilema estético de base desde los románticos hasta hoy mismo: ¿qué papel ha de jugar la vida social en el arte?, ¿cuál ha de jugar el arte en la vida social?.

Por mi parte prefiero otra explicación de la Modernidad, menos unilateral, más dialéctica, que la concibe como un proceso de modernización civilizatoria, que crece y se despliega en la medida en que se cuestiona, que atraviesa crisis tan profundas como el paso de la Ilustración al Romanticismo o la del Fin de Siglo XIX, y que tras cada crisis resurge sobre bases alteradas y en direcciones a veces paralelas, a veces intersecantes, a veces incluso contradictorias.

Frente a quienes siguen insistiendo en que no hay más Modernidad que la modernista, mi respuesta es que hubo otra manera de ser modernos distinta de la modernista, que hubo y sigue habiendo una manera realista de ser moderno, de contribuir a la Modernidad, y que en esa manera la obra de Blasco Ibáñez jugó un papel decisivo, asegurando la continuidad entre el naturalismo del

³⁸ *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona. Paidós. 1991.

XIX y el primer realismo del XX, el realismo social. Y si Valle Inclán se imaginó a la musa moderna saltando y luciendo la pierna,

¡Pálida flor de locura
con normas de literatura!

Blasco Ibáñez la echó a andar por los caminos, con el espejo de Stendhal en la mano. Y a la vuelta del siglo, cien años después, sigue caminando.

Muchas gracias.

JOAN OLEZA
Noviembre de 1998