Novelas mandan: Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad

Joan Oleza

Joan Oleza es catedrático de Literatura en el Departamento de Filología Española de la Universitat de València-Estudi General. Ha sido el director del Congreso Internacional *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista.*

No hay un único Blasco Ibáñez, 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 irrebatible en la literatura española y en el panorama internacional de entreguerras –eso aparte del que selló, con lacre perenne, 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

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", 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. Sebastià. 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 recorrida 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.

En *La barraca* el cap. 2.º 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 lúgubremente como un gigantesco ataúd y rodeada de un enjambre de extraños peces", 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. 2.º o ya en el 3.º estas novelas recuperan el enlace con la acción iniciada en el 1.º 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*...).

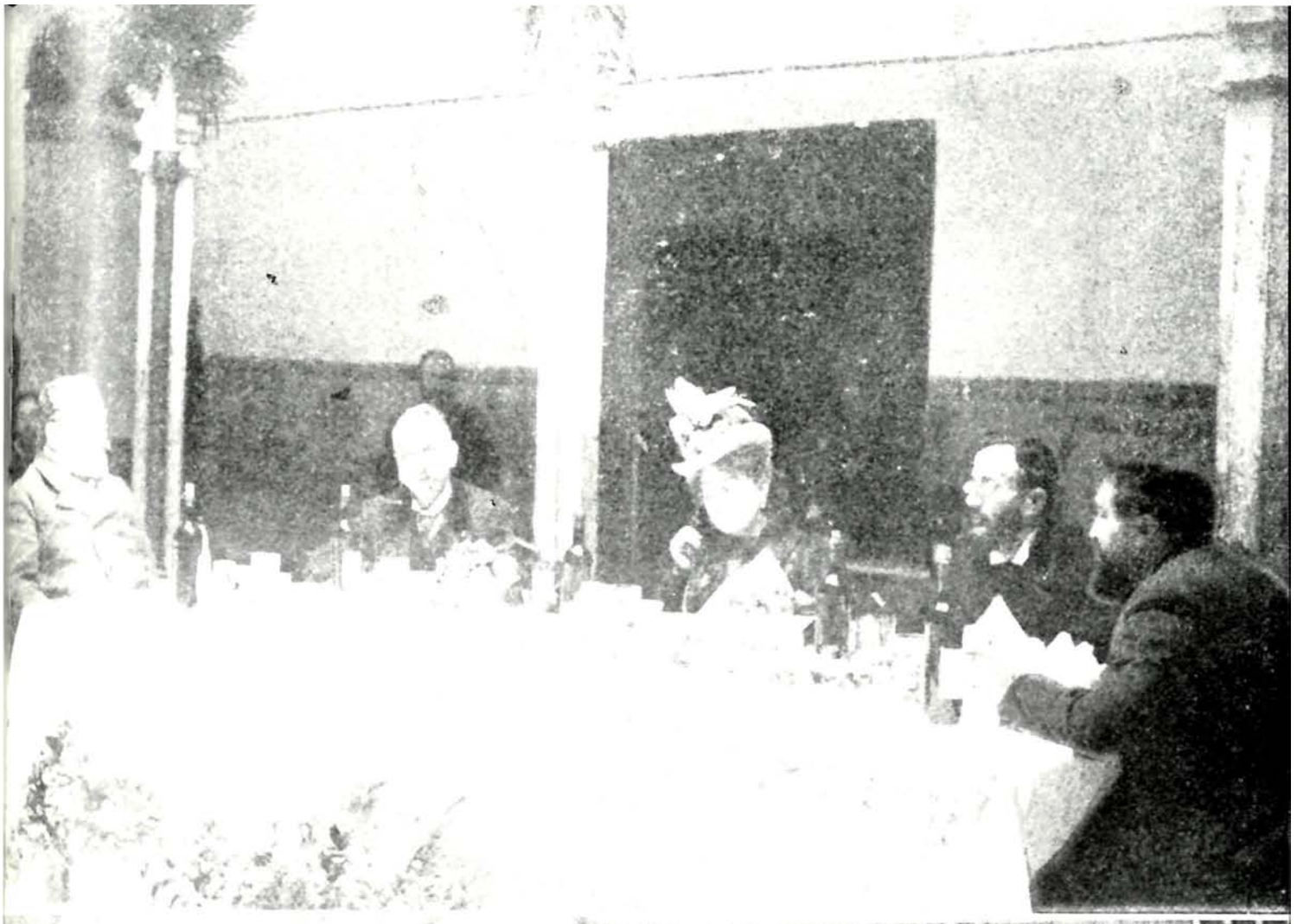
Blasco plantea de forma rápida el conflicto que dará lugar a la experimentación naturalista. En *Arroz y tartana* no espera ni siquiera al Cap. 3.º y ya en las últimas páginas del 2.º enfrenta las perspectivas de los dos hermanos, el orden, la tacañería, la conformidad con su destino de D. Juan, frente al desorden, el despilfarro, el querer ser y aparentar de D.ª 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 desenbocar en un desenlace conclusivo, que clausura la significación del argumento. 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, sobre todo, 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. Esté del lado que esté Blasco, el antagonismo es inevitable: de un lado los derechos individuales de Batiste, del otro los derechos de clase de la comunidad campesina.

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.

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 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?"– y atestigua sobre todo 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 deriva la porfía de Pimentó y los hermanos Terreròla en una refriega tabernaria, o que empuja a Batiste y a Pimentó en la oscuridad a la caza del hombre entre las aguas estancadas y los juncales, una violencia capaz de acuchillar el vientre de un caballo indefenso o 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".
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 crudos, (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"). 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". 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 reducción a una pieza del complejo mecanismo de la vida, regido 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. Friedman 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 esa distancia que le permite gobernarlo y, a la vez, convertir al lector en su cómplice, y que se permite análisis de situación omnicomprensivos, 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 elaboró para el *roman 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 absoluto 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 predomina 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



Vicente Blasco Ibáñez con Emilia Pardo Bazán y otros escritores.

Asistentes a un homenaje a Pérez Galdós, entre ellos Vicente Blasco Ibáñez.

del nieto del tío *Tomba*. Era un infeliz, un muerto de hambre; pero muy honrado e incapaz de emparentar con una familia de ladrones". ¿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 es 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 si no dominante aparece sin embargo 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 disiplina!".

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.

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 déjenme 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 sorpresivo 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".

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.

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 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 que 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. 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 Cambroneras... Es curioso observar cómo 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.

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 pasará, 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, 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 del realismo social. Éstas 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 de 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 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 etapa más salvaje del capitalismo liberal. En el señor José se encarna la sumisión dócil al sistema de una parte de esa clase, 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 para buscar un punto de referencia alternativo en el espiritualismo de Tolstoi, pero sí Blasco Ibáñez, quien había llegado tarde al naturalismo, en 1890, cuando ya había iniciado su declive. En Francia, el *Manifeste des Cinq* o la proclama de F. de Brunetière proclamando *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), 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 célebre carta a J. Cejador (1918). Pero sólo algo , el resto de 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?" (*Galdós*).

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 atraidas por la propuesta realista-naturalista, una propuesta que le 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 (1993), en un eficaz estudio reinvindicatorio, ha englobado como "las oscuras raíces del realismo social". De todos ellos, Baroja y Blasco son los pioneros, y en todos ellos el naturalismo evoluciona hacia el realismo social, 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 roman-*

ticismo, 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.

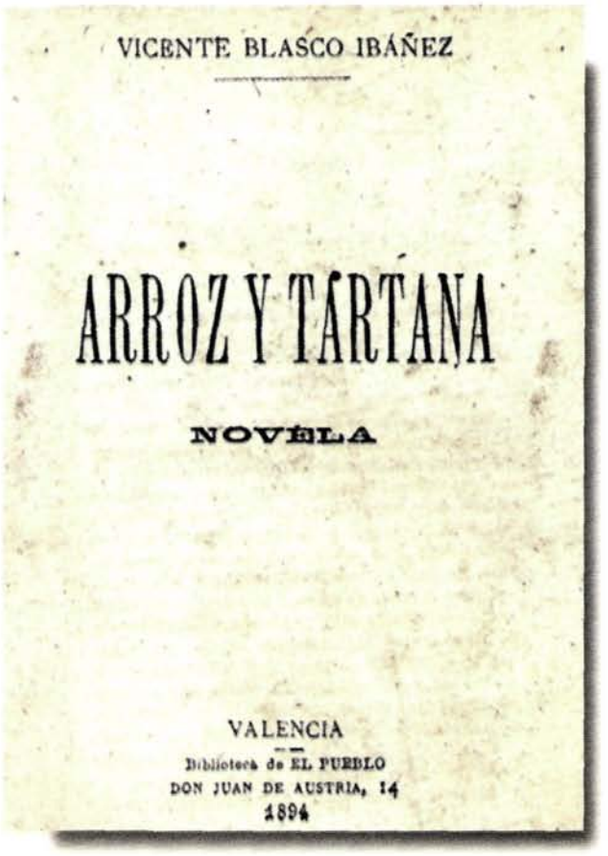
En *Los muertos mandan*, antecedentes y estudio del medio se diseminan por los cuatro capítulos de la primera parte, entremezclándose con el planteamiento del conflicto. Son capítulos brillantes, en los que el itinerario del protagonista, Jaime Febrer, desde que se levanta una mañana hasta que dos días 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 Ferrer, 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 historias más o menos independientes de la acción principal, como las andanzas turístico amorosas compartidas con Miss Mary, que se enamoró de Jaime porque se parecía a Wagner, como la del invierno en Mallorca de Chopin y George Sand, como la del Comendador, Don Príamo Febrer, el *Demonio de Malta*, evidentemente inspirada en la leyenda balear de *Lo comte Mal*, como la 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 vuelto a contar recientemente en la novela *Dins el darrer blau*, por Carme Riera. 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 grandes 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 ya 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 ruinosa sobre los acantilados de la costa sudoccidental ibicenca, de los tiempos de los piratas, 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 la 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 semanas su deseo de documentarse adecuadamente: "Necesitaba volver a Mallorca e Ibiza para estudiar con más detenimiento los tipos y paisajes de mi obra" (*Op. cit.* II, 283). 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 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, que vertebra la acción principal del relato. En esta novela, como ya sucediera en la inmediatamente anterior, *Sangre y arena*, los cuadros de costumbres, 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. 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 rompiendo 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 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 le 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.



VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

ARROZ Y TARTANA

NOVELA

VALENCIA

Biblioteca de EL PUEBLO

DON JUAN DE AUSTRIA, 14

1894

Son bien conocidos –gracias sobre todo al minucioso estudio de León Roca– 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 menospreciable 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 de respuesta nietzscheana a las pulsiones de la voluntad de dominio por medio de la acción, por el otro comporta su contrapartida 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 explicita 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" (*Op. cit.*, II, 283-84).

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". (*Op. cit.*, II, 426).

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 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.[2] 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 mímesis, su culto a la experimentación de la forma artística –tanto la estilística como 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 (1993)– son Blasco Ibáñez, el Cernuda pos-surrealista y Pío Baroja."

En otro lugar [3] he tratado de comprobar hasta qué punto las maneras literarias de Blasco Ibáñez se encuentran en las antípodas del Modernismo. Pero tampoco ideológicamente puede asimilarse a ellos. Blanco Aguinaga, 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 intrahistorica 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 las masas, pero sigue postulando su necesidad en novelas como *El intruso* o *La horda*. Blasco predica un panmediterraneísmo ferviente y dionisíaco, sensualista y nada idealista, muy lejano al espiritualismo, a la 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. Le separaba el espíritu 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 Herráez. 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 epígno del naturalismo, que con él acaba", sino como el enlace necesario, y pionero, 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 multisecular, 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 alemán, 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 escleróticas de un Antiguo Régimen estético? ¿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 Theodor 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 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

• Este artículo deriva de la Conferencia inaugural del Congreso Internacional *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, y se publica aquí como anticipo de la versión completa, que lo hará en las *Actas* del Congreso.