

FRONTERAS INTERIORES. LOS MUERTOS MANDAN Y LOS LIMITES DEL NATURALISMO EN LA OBRA DE BLASCO IBAÑEZ.

En Facundo Tomás ed. *En el país del arte. 1er. Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez. Literatura y arte en el entresiglo hispánico.* (Roma, 3 y 4 de dic. De 1998) Valencia. Biblioteca Valenciana. 2000. 123-146.

“Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje...Un escritor será tanto más un artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje... Es una emoción completamente, casi completamente moderna.” Quien escribe es José Martínez Ruiz, que todavía no es Azorín, que sólo lo es como personaje, y quien habla es Yuste, en las páginas de *La voluntad* (I, 14)¹. Entonces Yuste muestra a Azorín dos pasajes de dos libros distintos, dos paisajes en suma. El primero “lo he escogido –dice– porque a su autor se le ha elogiado como un soberbio descripcionista”. Yuste no lo nombra, pero lo que va a leer es una página de *Entre naranjos*, correspondiente al capítulo 3 de la I parte. Lee Yuste:

“En el inmenso valle, los naranjales *como un oleaje aterciopelado* ; los grupos de palmeras agitando sus surtidores de plumas, *como chorros de hojas que quisieran tocar el cielo cayendo después con lánguido desmayo* ; villas azules y de color de rosa, entre macizos de jardinería; blancas alquerías ocultas tras el verde bullir de un bosquecillo; las altas chimeneas de las máquinas de riego, amarillentas *como cirios con la punta chamuscada* ; Alcira, con sus casas apiñadas en la isla y desbordándose en la orilla opuesta, todo ello de un color mate de huevo, acribillado de ventanitas, *como roído por una viruela de negros agujeros* . Más allá Carcagente, la ciudad rival, envuelta en el cinturón de sus frondosos huertos; por la parte del mar. Las montañas angulosas esquinadas, con aristas que de lejos *semejant los fantásticos castillos imaginados por Doré*, y en el extremo opuesto los pueblos de la Ribera alta, flotando en los lagos de esmeralda de sus huertos, las lejanas montañas de tono violeta, y el sol que comenzaba a descender *como un erizo de oro*, resbalando entre las gasas formadas por la evaporación del incesante fuego”

Yuste condena esta forma de paisajismo tan característica del taller de Blasco Ibáñez. Y lo condena en primer lugar por su recurso a las comparaciones: “Comparar es evadir la dificultad”, y Blasco Ibáñez en una sola y breve página recurre “nada menos que seis veces a la superchería de la comparación [...] que es lo mismo que si yo no pudiendo contar una cosa llamase al vecino para que la contase por mí”. La segunda acusación es la falta de plasticidad, de tangibilidad: “un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color, y en esta página el autor sólo se ha preocupado de la pintura... No hay nada plástico en esa página, ninguno de esos pequeños detalles sugestivos,

¹. Cito por la ed. de E.Inman Fox, Madrid, Castalia, 5ª ed.1989, p.130.

suscitadores de todo un estado de conciencia... ninguno de esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total” (131).

El segundo pasaje-paisaje que Yuste muestra a Azorín es el “de un novelista joven [...] entre toda la gente joven el de más originalidad y el de más honda emoción estética...” (131) Se trata, como es obvio, de Baroja, y el fragmento escogido pertenece a su primera novela *La casa de Aizgorri* (1900).

Pasaremos de largo por entre los reproches que se le podrían hacer a Martínez Ruiz por su falta de rigor en esta comparación. Entre otros, el de que transcribe muy defectuosamente el texto de Blasco Ibáñez, cometiendo algunos errores imperdonables, como el de sustituir, por ejemplo, la imagen de Blasco “blancas alquerías casi ocultas tras el verde bullón de un bosquecillo” por la incoherente frase “blancas alquerías ocultas tras el verde bullir de un bosquecillo”, como el de cambiar el color de “hueso” de las casas de Alzira por otro de “huevo”, o el de transformar absurdamente “la evaporación del incesante riego” por la del “fuego”. O el de callar que en el fragmento citado de Baroja también hay comparaciones: una chispa “como el ojo inyectado de una fiera”, una nota musical “que desaparece como una estrella errante”. Pasaremos también de largo por la afirmación de que toda comparación es una superchería, no sin dejar constancia que el modernismo escogió a menudo la comparación como recurso esencial de la prosa literaria, y que sólo unos años después, en el primer volumen de *A la recherche du temps perdu*, el titulado *Du côté de chez Swann* (1913), Marcel Proust cambiaría la historia de la literatura contemporánea con un estilo deslumbrante, en el que las comparaciones se asociaban en interminables cadenas, o en que una sola de ellas era capaz de desplegarse durante páginas y más páginas.

El que a Azorín no le gustaran las comparaciones no quiere decir que la nueva literatura fuera a rechazarlas como recurso anticuado, quiere decir simplemente que a Azorín - y antes que a él, a Mallarmé - no le gustaban.

Y sin embargo, en la contraposición del paisaje de Blasco y del paisaje de Baroja, hay una verdad de fondo que subyace, por relativa que sea, la de una manera profundamente distinta de elaborar el paisaje.

En Blasco el paisaje aparece bien delimitado del resto del pasaje, y organizado por una visión panorámica. “Rafael se abismaba en la contemplación del hermoso panorama”, escribe Blasco, antes de correr el telón de su paisaje. Nos avisa de que nos preparemos para disfrutar del espectáculo. Pero antes de dejárnoslo ver, pondera su valor: “Con razón le llamaban paraíso sus antiguos dueños, aquellos moros cuyos abuelos, salidos de los mágicos jardines de Bagdad y acostumbrados a los esplendores de *Las mil y una noches*, se extasiaron, sin embargo, al ver por primera vez la tierra valenciana.”² Sólo entonces, una vez acotado el paisaje, definido el punto de vista panorámico, y valorado en su belleza y en su contrastada historia, el narrador recorre el telón y nos da acceso al panorama. Pero quien lo contempla no somos nosotros, ni tampoco Rafael, sino el propio narrador, a quien pertenecen las palabras y los sentimientos -además del punto de vista -, que nos sirve de guía y de intermediario. Y el paisaje que nos ofrece es un paisaje completo en sí mismo, trabado, analítico, homogéneo en su percepción: los naranjales, las cercas y vallados, los grupos de palmeras, las villas de color azul o rosa, las blancas alquerías, las máquinas de riego...

² .Cito ahora por el texto de Blasco, en la ed. De J.Mas y M^a.T.Mateu, Madrid, Cátedra, 1998, 136.

cada elemento del conjunto aporta una breve nota caracterizadora, siempre de índole visual. De la huerta se desliza a las ciudades, Alzira con sus casas apiñadas sobre el río, Carcaixent envuelta en sus frondosas huertas, ambas en un panorama delimitado hacia el lado del mar por las montañas, y hacia el extremo opuesto por los pueblos de la Ribera Alta, que flotan en los lagos de esmeralda de sus huertos. El toque final del paisaje nos sitúa en un momento preciso, el del atardecer, cuando el sol desciende como un erizo de oro, deslizándose entre las gasas formadas por el vaho del riego.

Si ahora nos acercamos al paisaje de Baroja (V.16) observaremos de qué manera tan diferente elabora su descripción:

“Pocas horas después; en el cuarto de don Lucio. El fuego se va consumiendo en el brasero; una chispa brilla en la oscuridad, sobre la ceniza, como el ojo inyectado de una fiera. Está anocheciendo, y las sombras se han apoderado de los rincones del cuarto. Una candileja, colocada sobre la cómoda, alumbra, de un modo mortecino, la estancia. *Se oye cómo caen y se hunden en el silencio del crepúsculo las campanas del Angelus*”....³

La primera y más notable diferencia estriba en el punto de vista: no se trata de un panorama sino de una mirada focalizada, individual, subjetiva, que el Narrador sitúa dentro de la escena. Lo que esa mirada percibe es movimiento, cambio: “el fuego se va consumiendo”, “una chispa brilla”, “está anocheciendo”, “las sombras se han apoderado de los rincones del cuarto”, “una candileja [...] alumbra, de un modo mortecino, la estancia”, se oyen las campanadas del *ángelus*. Los trazos del paisaje están sueltos, no buscan completar ningún panorama, son las impresiones desorganizadas que alguien que está allí percibe: “Desde la ventana se perciben, a lo lejos, rumores confusos”, continúa el texto. Obviamente se entremezclan los estímulos procedentes de distintos sentidos, en este caso de la vista y del oído. Por último los trazos, no trabados formalmente, persiguen sin embargo envolver al lector en una atmósfera simbólica, con unas vibraciones dominantes: un juego de luces que declinan y de sombras que se extienden, el tránsito del crepúsculo, en el que resuenan las campanadas melancólicas del *ángelus*.

Martínez Ruiz podría haber añadido que en los paisajes de Baroja juegan un papel importante las imágenes, e imágenes que no son pictóricas, sino creacionistas: esa chispa en el brasero, entre la ceniza, es como “el ojo inyectado de una fiera”, las campanadas “caen y se hunden en el silencio del crepúsculo”. Es cierto que en Blasco no faltan imágenes audaces, pero la mayoría, en esta época, siguen basándose en la semejanza objetiva entre los dos planos de la comparación. Y en nuestro ejemplo, en la semejanza visual: los naranjales son como un oleaje aterciopelado o como un lago esmeralda, las palmeras agitan sus surtidores de plumas, las ventanillas en las casas son como las marcas de la viruela en un rostro, el sol es como un erizo de oro.

Tardará Blasco en hacerse con una imaginería creacionista, o como le gustaría decir a Carlos Bousoño, visionaria. He aquí unos pocos ejemplos entresacados de una novela posterior, *Los muertos mandan* (1909)

“Los rayos como serpientes ígneas bajaban con veloz angulosidad a beber en el inmenso abrevadero del mar” (369); “Las olas como furiosos toros azules, topaban entre

³ Sigo la transcripción de Martínez Ruiz, 132.

espumarajos de rabia contra las peñas “(377); “Sus ojos permanecían sumidos en este mundo lóbrego surcado por los rojos cometas de la pesadilla” (419)].⁴

No es que todos los paisajes de Baroja respondan al modelo postimpresionista que he trazado. Algunos de sus paisajes son tan miméticos, organizados y discursivos como, por ejemplo, aquel del capítulo I de *Aurora Roja* (1905), donde se describe “la plazoleta sin nombre cruzada por la calle de Magallanes, cerca de unos antiguos cementerios.” Pero lo cierto es que Baroja tiende a un paisaje que salta a los ojos del lector de forma imprevista, siempre en un momento determinado del tiempo, cuando el personaje de pronto lo percibe, o se fija en él, o simplemente se orienta a través de él, y que ese paisaje - casi siempre un apunte de prosa descriptiva en la marea de sus diálogos - se elabora con impresiones sueltas, con trazos más sugeridores que descriptivos, a menudo desordenados, heterogéneos, y reforzados por imágenes y comentarios muy subjetivos, que tienden a crear una atmósfera simbólica y una sensación dominante.

Los paisajes de Azorín manifiestan un taller muy parecido al de Baroja, pero están más elaborados todavía, se recrean más en la composición, el ritmo o el propio adorno, y son mucho más sistemáticos y persistentes . La nota creacionista o expresionista barojiana es sustituida por un impresionismo más ortodoxo, más fiel a la realidad transmitida, las impresiones son más cuidadosamente heterogéneas, oacentúan su carácter de pinceladas sueltas, procedentes de impresiones distintas, mezclan los planos y los sentidos, el cerca y el lejos, el oído y la vista. La tendencia a la inmediatez, al presente directamente percibido por el personaje, vincula esto paisajes a experiencias anímicas, morosamente degustadas, de expresión simbolista.

“En el Pulpillo, Azorín contempla la campiña infinita. Ante la casa, un camino amarillento se aleja serpenteando en violentos zig-zags. En los días grises, la tierra toma tintes cárdenos, ocre, azulados, rojizos, cenicientos, lívidos; las lomas se ennegrecen; los manchones rojos de las Moratillas emergen como enormes cuajarones de sangre. A ratos, el gemido del viento, el tintinar lejano de una esquila, el silabeo imperceptible de una canción fatigosa, conmueven el espíritu con el ansia perdurable de lo Infinito. Y Azorín contempla a través de los diminutos cristales el cielo gris y la llanura gris.”⁵

Comparen ustedes la descripción del Rastro de Madrid, en *La horda* de Blasco Ibáñez, con la del mismo Rastro en *La Voluntad*, escritas ambas sobre el mismo paisaje de referencia y a poca distancia de años, en 1902 el de Azorín y en 1905 el de Blasco, y comprobarán toda la diferencia que separa la abigarrada y naturalista visión de uno de la no menos abigarrada pero simbolista visión del otro.

En el Unamuno novelista de esta época el paisaje es un recurso casi ignorado, conscientemente ignorado. Sus espacios son expresionistas y de un poderoso contenido simbólico, que disipa los rasgos tangibles, que renuncia casi a las impresiones. En la novela quizás más característica de Unamuno, *Niebla* (1914), hay un solo paisaje, y éste entreverado de narración, es decir, impuro, y urbano: un jardincillo en la solitaria plaza del retirado barrio en que vive Augusto Pérez. Los trazos espirituales predominan sobre los materiales, de la misma manera que el comentario del narrador –focalizado en el personaje– prima a su vez sobre el trabajo descriptivo.

⁴ .Cito por *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, primera reimpresión, 1970.

⁵ . *La Voluntad*, ed. cit. 192.

“Así llegó a aquel retirado jardincillo que había en la solitaria plaza del retirado barrio en que vivía [...] Aquellos árboles domésticos, urbanos, en correcta formación, que recibían riego a horas fijas, cuando no llovía, por una reguera y que extendían sus raíces bajo el enlosado de la plaza; aquellos árboles presos que esperaban ver salir y ponerse el sol sobre los tejados de las casas, aquellos árboles enjaulados, que tal vez añoraban la remota selva, atraíanle con un misterioso tiro”⁶.

La tentación deformante, expresionista, que traduce la percepción mental en seres, situaciones u objetos aparentemente ajenos a ellos, es bien visible en ese gato negro o en esas manos momificadas que se cruzan en el paisaje:

“¡Cuántas veces, sentado solo y solitario en uno de los bancos verdes de aquella plazuela, vio el incendio del ocaso sobre un tejado y alguna vez destacarse sobre el oro en fuego del espléndido arrebol el contorno de un gato negro sobre la chimenea de una casa! Y, en tanto, en otoño, llovían hojas amarillas, anchas como de vid, a modo de manos momificadas, laminadas, sobre los jardincillos del centro con sus arriates y sus macetas de flores.”

Todo el paisaje de dirige y busca su justificación en el motivo del árbol prisionero de la ciudad y de la luz eléctrica, símbolo de la alienación de la naturaleza y, a su vez, por proyección, del sujeto humano, en la civilización moderna.

“¡Qué extraña, qué fantástica apariencia la de su copa en primavera cuando el arco voltaico ese le da aquella apariencia metálica! ¡Y aquí que las brisas no los mecen...! ¡Pobres árboles que no pueden gozar de una de esas negras noches del capo, de esas noches sin luna, con su manto de estrellas palpitantes! Parece que al plantar cada uno de esos árboles en este sitio les ha dicho el hombre: “¡Tú no eres tú!”, y para que no lo olviden le han dado esa iluminación nocturna por luz eléctrica..., para que no se duerman... ¡Pobres árboles trasnochadores!”

De Azorín a Unamuno, pasando por Baroja, el paisaje recorre un camino de desrealización. Omnipresente pero impresionista en Azorín, ocasional y disgregado en Baroja, excepcional y simbolista en Unamuno, relativista y subjetivo en todos ellos, los tres tienen en común su ruptura con el paisajismo del XIX, que es sobre todo análisis del espacio en su materialidad, confianza en la percepción objetiva de un narrador independiente y de visión panorámica, que otea el horizonte desde una posición de privilegio y guía al lector como un cicerone.

Recuerden ustedes el comienzo de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, de Pereda:

“Por esta senda arriba me va a acompañar el lector breves momentos, si quiere orientarse con facilidad en el terreno en que van a desenvolverse los sucesos [...] Supongámonos, pues, colocados ya sobre la cumbre de Carrascosa [...] y mirando hacia la parte opuesta a la vertiente por la cual hemos subido. Domina la vista un extenso valle encajonado entre montañas y dividida por el río que, como he dicho, corta el cerro a nuestra izquierda.”⁷

O evoquen el espléndido capítulo I de *La Regenta* en el que el narrador contempla al Magistral Fermín de Pas quien a su vez, armado de catalejo y desde lo alto de la torre de la catedral, contempla zona por zona, barrio por barrio, la ciudad de

⁶ . Cito por la ed. De M.J.Valdés , Madrid, Cátedra, 1982, 213.

⁷ . *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1934, 646.

Vetusta. Valdría la pena evocar, por comparación, otro espléndido paisaje urbano - a la vez que natural - contemplado desde lo alto de una torre, y que como el de Clarín abre otra novela emblemática de todo un siglo, el *Ulysses* de Joyce.

Blasco Ibáñez es el heredero de los paisajes de Pereda y de Clarín, pero también de Zola, cuya escenografía de mercado en *Le ventre de Paris*, resonará en las brillantes páginas iniciales de *Arroz y tartana*.

*

Si el paisajismo separa a Blasco Ibáñez de sus contemporáneos modernistas, y en especial del grupo noventayochista, no menos les separa la elaboración narrativa. Podríamos seguir comparando la manera de Blasco con la del Azorín o la del Baroja de hacia 1900, ya que con la de Unamuno no tiene nada en común, en esta época ni en ninguna otra. En especial hay dos novelas tempranas, *La horda* (1905) de Blasco Ibáñez y *La busca* (1904) de Pío Baroja, que al elaborar narrativamente el tema de la lucha por la supervivencia en el infierno “lumpen” que la gran urbe, Madrid en este caso, engendra a su alrededor, ofrecen al lector curioso todo un repertorio de escenas y situaciones directamente comparables, hasta tal punto que incitaron a Baroja a insinuar que Blasco le había plagiado, aunque sin razón.

Pero en lugar de volver a comparar el taller de Baroja (a fin de cuentas el más realista de los noventayochistas) con el de Blasco, permítanme dar un salto en el tiempo y en las maneras, a fin de que este trabajo de comparación sea más comprensivo. Haremos entrar en juego a Valle Inclán, pero al Valle Inclán de 1916, al Valle Inclán cronista de guerra enviado por *El Imparcial* y *La nación* (de Buenos Aires) al frente de batalla en torno a Verdun y que publica un año después *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, y lo haremos entrar en juego para compararlo con el también cronista y novelista de la Gran Guerra, el Blasco Ibáñez de ese mismo año de 1916, en que publica *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que reflejan su experiencia directa de escritor en el frente del Marne, en 1914.

Escuchen ustedes un episodio cualquiera de los 40 que componen *La media noche*, el XXXVI, por ejemplo:

“Al amparo de nieblas y tinieblas, las tropas alemanas abandonan las trincheras que la artillería enemiga desmorona y aplasta. Inician una retirada sigilosa, y aun cuando para encubrirla sostienen el fuego en algunos sectores, las patrullas inglesas, que mantienen el contacto, descubren la maniobra. Los cañones alargan sus tiros, y comienza el bombardeo de la segunda línea. Los reflectores esclarecen el campo, y bajo el cielo nebuloso del alba, pasa un vuelo de aviones. Los alemanes se tienden en tierra, cercados por una cortina de fuego; los aviones los descubren, y las granadas comienzan a caer sobre ellos. Entre nubes de humo y turbonadas de tierra, vuelan los cuerpos deshechos: Brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascos puntiagudos sosteniendo las cabezas en las carrilleras, redaños y mondongos que caen sobre los vivos llenándolos de sangre y de inmundicias. Los alemanes, viéndose descubiertos, comienzan a gritar:

- ¡Ingleses! ¡Ingleses! ¡Piedad! ¡Piedad, que somos hombres!

Es un mugir de espanto como en los eclipses de sol tienen los toros en la dehesa. Sobre el horizonte tiembla de continuo el resplandor de la batalla, y el tronar de la artillería parece una voz que saliese de los abismos de la tierra”⁸

Abramos ahora las páginas de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* por uno de los dos capítulos dedicados a la experiencia en el frente, el capítulo 5 de la II parte, sin duda un capítulo que bastaría para legitimar a cualquier novelista, incluso cuando está rodeado de una de las novelas menos consistentes del autor, e incluso cuando se le compara con el brillante fragmento de Valle. Es un capítulo tan extenso como intenso, con escenas de muy diverso tipo⁹, por lo que para compararlo con el brevísimo capítulo de Valle Inclán tendré que seleccionar un pasaje de un cierto parecido con el del escritor gallego, el de un bombardeo aéreo sobre el castillo de Villeblanche, propiedad del protagonista de la novela, Marcelo Desnoyers, en el que los alemanes han instalado sus defensas camuflándolas bajo la apariencia de un hospital de guerra. El ejército francés, en la batalla del Marne, pasa de la retirada a la contraofensiva y se acerca a Villeblanche. Un avión francés sobrevuela el castillo.

““Debe haberlo visto todo - pensó Desnoyers -. Nos ha *reparado* : sabe lo que hay aquí.”

Adivinó que iba a cambiar rápidamente el curso de los sucesos [...] Sintió miedo, el miedo irresistible a lo desconocido, y al mismo tiempo curiosidad, angustia, la impaciencia ante un peligro que amenaza y nunca acaba de llegar.

Una explosión estridente sonó fuera del parque, pero a corta distancia de la tapia: algo semejante a un hachazo gigantesco dado con un hacha enorme como su castillo. Volaron por el aire copas enteras de árboles, varios troncos partidos en dos, terrones negros con cabelleras de hierbas, un chorro de polvo que oscureció el cielo [...]

Don Marcelo no tuvo tiempo para reponerse de su sorpresa: una segunda explosión más cerca de la tapia... una tercera en el interior del parque. Le pareció que había saltado de repente a otro mundo. Vio los hombres y las cosas a través de una atmósfera fantástica que rugía, destruyéndolo todo con la violencia cortante de sus ondulaciones. Había quedado inmóvil por el terror, y sin embargo no tenía miedo. El se había imaginado hasta entonces el miedo en distinta forma. Sentía en el estómago un vacío angustioso [...] Había perdido la facultad auditiva: toda la fuerza de sus sentidos se concentró en la mirada. Sus ojos parecieron adquirir múltiples facetas, como los de ciertos insectos. Vio lo que ocurría delante de su persona, a sus lados, detrás de él. Y presenció cosas maravillosas, instantáneas, como si todas las reglas de la vida acabasen de sufrir un trastorno caprichoso.

Un oficial que estaba a pocos pasos emprendió un vuelo inexplicable. Empezó a elevarse, sin perder su tiesura militar, con el casco en la cabeza, el entrecejo fruncido, el bigote rubio y corto, y más abajo el pecho color de mostaza, las manos enguantadas que sostenían unos gemelos y un papel. Pero aquí terminaba su individualidad. Las piernas grises con su polainas habían quedado en el suelo, inánimes, como fundas vacías,

⁸ . Cito por la ed. De A.López Casanova, *Flor de Santidad. La medianoche*. Madrid, Espasa Calpe, “Austral”, 1978, 214.

⁹ . Una de ellas, en particular, la del fusilamiento del alcalde y otros ciudadanos evoca en el lector aquellos otros fusilamientos del 2 de mayo que pintó Goya, y que tanto impresionaron a Blasco y a su personaje Renovales, protagonista de *La maja desnuda*.

expeliendo al deshincharse su rojo contenido. El tronco, en la violenta ascensión, se desfondaba como un cántaro, soltando su contenido de vísceras”¹⁰

Han pasado muchas cosas entre aquel lejano año de 1902, en que Valle Inclán publicó la *Sonata de Otoño* y Blasco Ibáñez *Cañas y barro*. Ahora, en 1916, año de la muerte de Rubén Darío, Valle Inclán se encuentra en plena evolución hacia el compromiso crítico y el esperpento, y deja atrás su etapa más brillantemente esteticista. Pronto, en 1920, cuando publique *Divinas palabras*, la primera versión de *Luces de Bohemia* y la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, esta evolución habrá cristalizado. Sin embargo los rasgos de una estética modernista siguen estando tan nítidamente marcados como siempre. En la fragmentación extrema del relato, que comienza y acaba en cada capítulo, y configura el libro como una colección -un hilván diría Gabriel Miró- de instantáneas independientes, que sólo forman conjunto en la mente del lector. En segundo lugar la densa elaboración del lenguaje - Umberto Eco hablaría de hipercodificación - , que llama la atención sobre sí mismo por medio de una rica paleta de recursos retóricos: paronomasias como “Al amparo de nieblas y tinieblas”, la composición rítmica de la frase (“Inician una retirada sigilosa... descubren la maniobra”), la selección rigurosa del léxico y la combinación de efectos discursivos de muy diversa procedencia, que mezclan la palabra especializada con el coloquialismo o con la palabra libresca, literaturizada (*carrilleras...redaños... mondongos...turbonadas...esclarecen...*), las comparaciones audaces (“el tronar de la artillería parece una voz que saliese de los abismos de la tierra”), o ese símbolo taurino, que proyecta la escena de guerra sobre un trasfondo mítico: “es un mugir de espanto como en los eclipses de sol tienen los toros en la dehesa.”

Otro rasgo notable en el texto de Valle Inclán es el efecto esperpéntico, que deforma la escena trágica, la deshumaniza, la deriva hacia el guiñol de feria, distanciando al espectador: “brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascós puntiagudos sosteniendo las cabezas en la carrillera, redaños y mondongos...”

En último lugar, para no cansarles, señalaré esa mirada del narrador que llega desde más allá de los hechos, desde un lugar indeterminado en el aire, donde sobrevuela la escena, como esas cámaras cinematográficas transportadas por grúas, insensible como ellas, y que como ellas reduce a una imagen plana cuanto observa. Valle Inclán mismo la teorizó en el prólogo a *La media noche*: “Yo [...] quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencadenada ya, mirase a la tierra desde su estrella”(162).

Si Valle Inclán ha cambiado mucho desde las *Sonatas*, aunque sin abandonar una poética modernista, también lo ha hecho Blasco Ibáñez desde el ya lejano naturalismo de *Arroz y tartana*, pero tampoco él ha traspasado los límites de la que fue su poética de base, la poética realista.

El pasaje citado no es un fragmento de un relato fragmentario, sino una pieza dentro de un capítulo que cierra una de las tres partes en que se organiza, muy discursivamente, y muy orgánicamente también, el conjunto del libro. Comienza la acción del capítulo a continuación de donde la había interrumpido en un capítulo precedente (II.3), cuando Marcelo Desnoyers corre a refugiarse en su castillo ante la llegada del ejército alemán, que avanza hacia París. El capítulo narrará por medio de una

¹⁰ *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, 350-51.

larga sucesión de escenas, perfectamente trabadas entre sí, los múltiples episodios de la ocupación alemana del pueblo de Villeblanche y del castillo hasta la expulsión de los alemanes por la contraofensiva francesa y el regreso de Marcelo Desnoyers a París.

Siguen mandando por tanto las leyes de la intriga: una acción que viene de muy lejos (que ha sido interrumpida momentáneamente para dar acceso a una acción paralela, y de paso acentuar con la interrupción la expectación del lector), que se reanuda por medio de una serie de episodios articulados, siempre dentro de la misma situación, que la desarrollan hasta darle cumplido fin, a la vez que con este fin se abre una situación nueva.

El lenguaje tiene la transparencia de la crónica, no señala la atención sobre su propia urdidumbre, desconoce o desprecia las exigencias de una prosa artística. No sugiere, explica lo que ocurre. No deforma, sino que representa. Y cuando sucede algo fantástico y a la vez terrible, sublime en la medida en que es insoportable, no recurre al expresionismo grotesco de Valle Inclán, sino a una narración coloquial, inmediatamente comunicable. Blasco habla de vísceras, no de redaños ni de mondongos, de piernas grises con sus polainas, no de negros garabatos, del casco en la cabeza, no de la cabeza en la carrillera.

De la comparación de estos paisajes y de estos relatos uno puede pasar a la comparación de la factura misma de los textos, del taller de Blasco en relación al taller de Azorín y de Baroja, de Unamuno y de Valle Inclán, como puede pasar a la comparación pormenorizada de sus respectivos gestos ideológicos. Así traté de hacerlo recientemente¹¹ y no voy a castigarles con la repetición de lo que allí dije. Las Actas, en su momento, tratarán de refrescarnos a todos la memoria. Baste decir ahora que el taller de Blasco, muy diferente del de Azorín y Baroja, y radicalmente distinto del de Valle Inclán y Unamuno, evoluciona desde el programa naturalista de las novelas valencianas a un programa de realismo social sin modificar sustancialmente la factura misma de las novelas, su elaboración narrativa. Blasco cambia de universo social como cambia la naturaleza de los conflictos y la significación ideológica de los mismos, pero no cambia en lo esencial su taller. Es un giro que se empareja con el del Zola posterior a *Germinal*, que tiene como paralelo - Francisco Caudet lo ha mostrado bien en estas mismas jornadas - *Los cuatro Evangelios* y que en España no realiza únicamente Blasco sino también el Manuel Ciges Aparicio de *La romería* (1910) y *Villavieja* (1914), el Baroja escéptico pero demoledoramente crítico de *La busca* y *Aurora roja*, el Felipe Trigo de *El médico rural* (1912) y *Jarrapellejos* (1914), el Ramón Sánchez Díaz de *Jesús en la fábrica* (1911), o 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.Alonso¹², en un eficaz estudio reivindicatorio, 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 extenderá como una marea entre los USA

¹¹ J.Oleza, “Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad”, actualmente en prensa en las Actas del Congreso Internacional “Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista”.Valencia, 23-27 de noviembre de 1998.

¹² .*Oscuras raíces del realismo social en la narrativa española (1890-1923)*. Valencia, Anteo, 1993.

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 Pablo Neruda, la de 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). 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 - y alcanza el límite de sus posibilidades en la última del ciclo, *Los muertos mandan*, magnífica novela olvidada por la crítica, en cuyo examen quisiera demorarme en las líneas que siguen.

En esta novela no se respeta ya la estructura narrativa que ha venido siendo característica de Blasco, una estructura de avance lineal de la acción, con un primer capítulo dedicado al estudio del medio, un segundo a los antecedentes de los personajes, y un desarrollo concentrado de la intriga en aproximadamente ocho o diez capítulos más que la conduce de forma directa e ininterrumpida hasta el desenlace. La estructura se hace ahora¹³ más compuesta, más arquitectónica y armoniosa, desplegándose en tres partes, cada una de ellas con cuatro capítulos entre los que se distribuye regularmente la materia narrativa. La primera parte transcurre en Mallorca y el conflicto que la centra es el del individuo enfrentado a las determinaciones de su medio social, la Mallorca todavía feudal de principios de siglo, y familiar, la aristocracia estancada en el pasado, en sus tradiciones de casta, incapaz de dar el salto a la modernidad. Las otras dos partes cambian de espacio natural y social, ahora estamos en Ibiza, y se reparten las fases de un mismo conflicto: la segunda narra el intento de adaptación del protagonista al nuevo medio, la naturaleza casi salvaje de la isla, adonde ha huido buscando un refugio contra el peso abrumador de la tradición y a la vez contra la insoslayable exigencia de renovar su vida; la tercera explorará el conflicto del individuo con el nuevo medio, su lucha por hacerse un lugar, y el consiguiente triunfo de la voluntad de acción.

Cada una de estas partes, a su vez, se distribuye interiormente con una técnica depurada. La primera, por no recurrir más que a este ejemplo, transcurre desde que el

¹³ . Habría que contar con el antecedente de *Entre naranjos*, novela de estructura más compleja, dividida en partes desiguales, y con el caso paralelo al de *Los muertos mandan* de *La maja desnuda*.

protagonista despierta una mañana en su palacio, consciente de su ruina, hasta que se duerme una noche, dos días después, pensando en abandonar Mallorca camino de la última posesión que le queda libre de trampas, una vieja torre de vigía en la costa ibicenca. Durante estos dos días cada capítulo asume una doble misión, la de proporcionar al lector los datos imprescindibles sobre el medio y los antecedentes y la de ir aportando una cierta progresión a la acción. Así, en el capítulo primero recorremos el palacio de los Febrer, refinado, vasto, despojado, cargado de deudas hasta el punto de ser un puro depósito de los bienes de sus acreedores, a la vez que acompañamos al protagonista desde que se despierta hasta que sale de la casa y se dirige hacia la arteria principal de la ciudad de Palma, el Borne, y le escuchamos declarar su propósito de casarse con una rica heredera chueta para escapar de la ruina y las deudas. El segundo proporciona al lector la historia de los antecedentes del antiguo linaje de los Febrer, del que Jaime es el último descendiente, a la vez que seguimos su itinerario desde el Borne hasta Valldemossa, a través del campo mallorquín, donde debe tratar con el rico chueta D. Benito Valls el casamiento con su hija. En el tercero el narrador analiza y explica, a través de Pablo Valls, el enquistado y ya muy viejo problema de los chuetas mallorquines, casta judía sometida violentamente en el pasado y discriminada todavía en pleno siglo XX, mientras por otra parte tienen lugar los prolegómenos del acuerdo de boda entre Jaime Febrer y la hija del chueta. El cuarto y último capítulo completa la historia de los Febrer y nos muestra el progresivo sometimiento de Jaime al peso de una tradición que condena como ignominiosa toda relación - y mucho más una boda - de un aristócrata con una chueta. La hostilidad del medio social a la boda, y a la vez la imposibilidad de encontrar otra vía para salir de una ruina que ya es irreversible, llevan a Jaime a la decisión de abandonar su patrimonio a su suerte y escapar en busca de refugio a esa isla salvaje que entonces era Ibiza.

En el fondo toda esta primera parte no hace sino cumplir con las tres exigencias de arranque de la novela realista-naturalista, la observación documentada del medio, la exposición de los antecedentes personales, familiares y sociales, y por último el planteamiento del conflicto. Pero ya no se cumplen estas exigencias con el orden y la sobria eficacia de las novelas naturalistas, se ha instalado un principio de dispersión, la materia narrativa ha pasado a componerse artificialmente, el narrador disemina su poder de análisis por medio de la conciencia de su protagonista o de la voz de un tercero, Pablo Valls, el chueta heterodoxo.

Por otra parte se pone en juego algo que hasta ahora no habíamos podido contemplar en la obra de Blasco, un procedimiento de fragmentación, que altera seriamente la trabazón inmediata del relato naturalista. Así, la primera parte transcurre en Mallorca, pero la segunda y la tercera en Ibiza, y no se trata sólo de que ambos medios son representados como radicalmente diferentes sino también de que el paso del uno al otro se produce por una elipsis, por una ruptura narrativa. Al final de la primera parte Jaime se duerme rumiando la decisión de huir y refugiarse en esa última posesión que le queda, una torre ruinoso sobre el acantilado, del tiempo de los piratas, mientras que la segunda se inicia con un Jaime absorto, que contempla fascinado el fondo marino desde la borda de una barca de pesca, bajo el sol de mediodía, ante el imponente peñasco del Vedrà, tres meses después de su instalación en la torre. Una solución narrativa que hubieran aprobado Martínez Ruiz o Baroja, pero que en Blasco sorprende.

El último capítulo de la novela insiste y lleva bastante más lejos este procedimiento de fragmentación, que ahora nos proporciona un desenlace sincopado, roto en instantáneas, en fragmentos que reflejan las percepciones del delirio febril, las alternativas de consciencia, alucinación y pesadilla que preceden al despertar de Jaime - con la salud - a una nueva vida, en la que el mandato de los muertos ha sido derrotado.

Además la novela se deja invadir por toda una serie de historias intercaladas, muy poco frecuentes en el Blasco anterior: los amores itinerantes de Jaime Febrer y Miss Mary, la británica emancipada, que se enamora de él porque se parecía a Wagner, que les conducen a través de una geografía europea, refinadamente cosmopolita; el invierno de George Sand y Chopin en su melancólico idilio de Valldemossa; la visita de Carlos V a Mallorca y las hazañas africanas del Comendador de la Orden de Malta, D. Príamo Febrer, antepasado mítico del protagonista, inspirado más que probablemente en la leyenda balear de “lo Comte Mal”¹⁴, y que en la novela encarna el arquetipo de la insumisión, la libertad sin restricciones, el triunfo de la voluntad individual sobre las determinaciones del pasado y de la tradición; el intento de fuga de la isla de una parte de la comunidad judía, encabezada por el rabino Rafael Valls, en el siglo XVII, que fue abortada por las autoridades y acabó en un terrible auto de fe, relatado eufóricamente por uno de los protagonistas de la represión, el jesuita padre Garau, episodio sangriento en la historia balear que ha vuelto a contar, recientemente, Carme Riera en *Dins el darrer blau* (1994), probablemente sin conocer el texto de Blasco Ibáñez.

Tampoco el tratamiento de los personajes responde a lo habitual en la poética naturalista. Se da esa misma subordinación de la novela entera al conflicto interior del protagonista que articula tantas novelas de Baroja (*Camino de perfección, El árbol de la ciencia., César o nada...*) o de Martínez Ruiz (*La voluntad, Antonio Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo...*). La exploración de los estados de conciencia, del debate interior entre pulsiones contradictorias - escapar, rebelarse, resignarse, actuar, dejarse llevar....- de este personaje hamletiano adquiere un relieve inusitado incluso en las novelas llamadas psicológicas de Blasco, inmediatamente anteriores, como lo adquieren las sensaciones, el paisaje (la ascensión hacia Valldemossa, la fascinación del mar en la costa ibicenca, que anticipa la transformación del mar en fuerza mítica en *Mare Nostrum*, unos años después), y muy especialmente las evocaciones, que acompañan siempre la actividad psíquica de Febrer, desde el recuerdo infantil de las fiestas de moros y cristianos en Sóller hasta el de la aventura amorosa con Miss Mary, pasando por los que arrastra la figura del abuelo, Don Horacio, un esbozo de personaje rico en sugerencias.

Por otra parte el protagonista ya no ha sido extraído de las capas populares, como es norma en la mayor parte de las novelas anteriores, y sobre todo de las naturalistas,¹⁵ sino del núcleo mismo de la aristocracia en decadencia. Mientras nos movemos en la ciudad de Palma los ambientes son nobiliarios o burgueses, aunque al escaparse el protagonista a Ibiza volvemos a encontrar esa comunidad rural, idílica y a la vez bárbara, que habita precariamente una naturaleza salvaje, que ya conocimos en

¹⁴ . Versión balear del “conde Arnau” del romancero catalán. En esta versión balear el conde demoníaco es identificado con un personaje histórico, Pere Ramon Safortesa, segundo conde de Formiguera.

¹⁵ Una vez más *Entre naranjos* aparece como la excepción. Esta novela podría ser considerada como un primer esbozo, muy conseguido por cierto, del tipo de novela que se inicia en 1906 con *La maja desnuda*.

Cañas y barro o en *La barraca*, novela de la que hereda no pocos motivos y situaciones.

En *Los muertos mandan* continúa sobrevolando la novela un punto de vista abarcador y explicativo, que se reserva casi todos los privilegios de lo que N.Friedman denominó “la omnisciencia del Autor Editor”, y muy especialmente el de las opiniones de autor y el de emitir juicios de carácter general, pero ese punto de vista ya no es único, y en la mayor parte de la novela ni siquiera es dominante, por debajo y contra él aflora un narrador focalizado, que ve las cosas a través del protagonista, y las cuenta desde sus percepciones, e incluso - aunque en menor medida - un narrador que cede sus poderes a narradores circunstanciales, a personajes como Don Horacio o como Pepet que asumen - directa o indirectamente - las funciones de narrador. Es tal la evolución que experimenta la modalización narrativa que no sería exagerado afirmar que el punto de vista omnisciente es más el resultado de desfocalizaciones ocasionales que el modo dominante de narrar.

La veta romántica, nunca del todo ausente en la novelística anterior de Blasco (y especialmente en *La barraca*, *Cañas y barro* o *Entre naranjos*) participa como constituyente del clima narrativo. En la primera parte los amores de Chopin y George Sand en la cartuja solitaria preceden a los de Miss Mary y Jaime en el lago de Constanza, y podemos escuchar alusiones a Ossian, a Chateaubriand, a Stendhal...En la segunda y tercera parte la percepción romántica del yo como parte integrante de una naturaleza abarcadora, en simbiosis con el cosmos entero, aflora en momentos como el de la tempestad en el acantilado (II.4), donde la oscura furia del mar remueve las pulsiones suicidas del protagonista, o como aquel en que la calma marina y el idilio del paisaje abrigan su recuperada serenidad (III.2).

Quizás uno de los factores más novedosos en la factura de la novela es la utilización de procedimientos simbolistas como los que desembocarán, años más tarde, en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y en *Mare Nostrum*. La Muerte, que ya había aparecido alegorizada en novelas anteriores (en *La barraca*, por ejemplo), se presenta de nuevo con el mismo aspecto puntual:

“la marinera invencible del cráneo pelado [...] la caminante de piernas de hueso” (360)¹⁶

“la Muerte, la gran señora, la Emperatriz del mundo...” (400).

Pero lo novedoso ahora es que el simbolismo constituye toda una dimensión esencial en la significación de la novela: el imperio de la tradición, el peso del pasado, la fuerza con que nos ligan los determinismos de la herencia y del medio, se tematiza como el poder de los muertos, y la lucha por la emancipación del personaje es una lucha contra el mandato de los muertos, contra la Muerte misma. Es el mismo principio constructivo de muchas novelas modernistas, entrelazadas por un simbolismo de base: la niebla, la voluntad, el árbol de la ciencia...

El mar encarna en su vaivén el eterno retorno de las cosas, un mito nietzscheano muy presente también en esta novela. Las escamas que Jaime cree que se desprenden de sus ojos, con su curación, son las mismas que caen de los del apóstol Pablo, en el camino de Damasco, cuando fue fulminado por la revelación.

¹⁶ . Cito por la edición de las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, tomo II, primera reimpresión de 1970.

El último capítulo cede a los símbolos buena parte de su eficacia narrativa. La lucha del personaje entre la vida y la muerte, pero también entre la derrota moral y la emancipación, se expresa como la pugna de dos alucinaciones: en la primera el protagonista vislumbra una gigantesca rueda que gira a lo largo de los siglos, arrastrando consigo a millones de seres, que creen que se mueven a una velocidad vertiginosa cuando en realidad la rueda no hace sino girar sobre sí misma, provocando el eterno retorno de las cosas, la opresión de los vivos por los muertos; en la segunda la rueda se transforma en un globo terráqueo que si bien gira sobre sí misma, en un movimiento de rotación, también se traslada alrededor del sol, que a su vez también se mueve, con lo que se rompe el eterno retorno de las cosas y es posible escapar al poder de los muertos.

De la fórmula narrativa de todos estos años se mantiene plenamente vigente la vocación realista de representar la realidad, y el esfuerzo de documentación que provoca, muy riguroso - pues se trataba de un medio extraño a Blasco - y cuya evidencia 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 unas semanas su deseo de documentarse adecuadamente: "Necesitaba volver a Mallorca e Ibiza para estudiar con más detenimiento los tipos y paisajes de mi obra" (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, el *festeig*, que vertebraba 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, 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 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.¹⁷ El espectáculo está en la realidad y su variedad infinita, no en el interior del propio pensamiento o en los placeres del lenguaje. 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, a la manera naturalista, sin embargo la novela expande el conflicto en una conflictividad diversificada, más compleja, que tiene una vertiente exterior, de

¹⁷ Vid "Al lector", prólogo de *El paraíso de las mujeres*, texto en que Blasco declara la novela actual "en crisis", precisamente por haberse entregado al cultivo de la prosa artística más que al reflejo del mundo circundante, y postula, bajo el concepto de "novela cinematográfica", una novela capaz de asumir la revolución del cinematógrafo, una novela "con caracteres extraídos de la realidad, observaciones psicológicas y una fábula que mantiene despierto al mismo tiempo el interés del espectador" (O.C. II, 1634)

lucha del individuo contra las determinaciones del medio social o natural, pero también una interior, moral, simbólica incluso, en la que luchan las energías de la vida y las de la muerte. En la primera parte predomina esa vertiente moral: ¿qué va a hacer con su vida un Jaime Febrer que a sus 36 años se siente todavía joven y que es el heredero de uno de los más arraigados linajes mallorquines, con un patrimonio tan esplendoroso como su pasado pero hoy malvendido, hipotecado, arruinado? Contemplando los retratos de sus antecesores, en el solemne recibidor, Jaime no puede sino exclamar: “¡Cuánta gloria...y cuánto polvo!” (289). El conflicto entre individuo y medio ha sido aquí interiorizado, traducido en el debate psíquico del protagonista, en sus dudas, incluso en sus símbolos. En el extenso monólogo interior, en estilo indirecto libre, de I.4, podemos seguir minuciosamente esta traducción:

“¿A qué luchar con el pasado?...¿Cómo libertarse de su cadena?...Cada uno, al nacer, encuentra marcados el sitio y gesto para todo el curso de su existencia, y es inútil querer cambiar de situación y de postura [...]

Los vivos no están solos en ninguna parte. Los rodean los muertos en todos los sitios, y como éstos son más, infinitamente más, gravitan sobre su existencia con la pesadez del tiempo y del número.

No, los muertos no se van aprisa, como cree el refrán popular. Los muertos se quedan inmóviles al borde de la vida, espionando a las nuevas generaciones, haciéndoles sentir la autoridad del pasado[...] La casa en que vivimos la construyeron los muertos; las religiones ellos las crearon[...] La moral, las costumbres, los prejuicios, el honor, todo obra suya[...] Los hombres que se esfuerzan por decir cosas nuevas no hacen más que repetir con diversas palabras lo mismo que los muertos dijeron hace siglos y siglos[...]

El alma de los muertos llenaba el mundo. Los muertos no se van, porque son los amos. Los muertos mandan, y es inútil resistirse a sus órdenes”(336,337).

Incapaz de resolver el dilema en que se encuentra atrapado, Jaime Febrer no encuentra más camino que la huída.

En la segunda parte esta huída va a provocar una diseminación considerable del conflicto.

El solitario en la torre ruinosa, rodeado de una comunidad primitiva y en medio de una naturaleza tan hermosa como salvaje, escenifica el mito de Robinson: “¿Vas a estar toda tu vida como un Robinson en esa torre del pirata?”, le escribe Pablo Valls. Es el escenario ideal para poner a prueba, como hizo el Tolstoi de *Los cosacos*¹⁸, el sueño rousseauiano, la aventura del retorno a la pureza natural, en el idilio de hombre y naturaleza¹⁹, bajo un clima benigno y en contacto con una comunidad campesina en la que los escasos bienes y las duras condiciones de vida son igualitarios. “La verdadera vida era ésta”, piensa Jaime Febrer en sus primeros tiempos en la torre (346), y abomina de su pasado.

Pero la isla no es sólo un escenario bucólico, es también el de la barbarie, el de unos pobladores que han sobrevivido a la historia luchando contra ella, abandonados a sus propias fuerzas, sin ayuda exterior, sin Estado, sin Nación más allá de las aguas que rodean la isla, enfrentándose durante siglos a la rapiña sucesiva de los piratas

¹⁸ Como ha recordado estos días, en su ponencia de Valencia, el profesor Vsevold Bagno.

¹⁹ En un momento en el que se siente derrotado exclama Jaime Febrer: “¡Adiós felicidad buscada en un retroceso a la vida natural y primitiva!” (400).

normandos, de los navegantes turcos y magrebíes, de las galeras de Castilla o de las repúblicas italianas, acogiendo como refugio a la piratería mediterránea. La Ibiza rural de esta novela, en la que vuelve a vibrar esa melodía de fondo africana que ya escuchamos en *La barraca*, es una isla de costumbres ancestrales, como la del “aucamiento” entre los competidores amorosos, como la de los funerales comunitarios, como la bellamente reflejada danza ritual de los pretendientes en torno a la jóvenes doncellas, que giran y giran sobre sí mismas, ensimismadas, ausentes del deseo que provocan, una isla belicosa en la que las iglesias son fortalezas y los adolescentes no sueñan con mejor regalo de iniciación que un cuchillo o una pistola.

Al principio el protagonista es un observador curioso, apartado física y moralmente, que no se implica en la vida comunitaria, pero en la tercera parte esta situación robinsoniana, de testigo de una Arcadía primitiva, va a experimentar un seísmo moral y derivar vertiginosamente hacia la tragedia. La crisis que desencadena la sacudida es una crisis de soledad, de angustia existencial, pero también de deseo, incluso de amor, que a su vez provoca la necesidad de incorporarse al medio, de ser aceptado socialmente, y la resistencia violenta del medio al intruso. El conflicto de adaptación del hombre civilizado a la naturaleza salvaje (robinsoniano) y el de la busca de la felicidad en el retorno a la naturaleza (rousseauiano), que habían centrado la segunda parte, se abren ahora a una conflictividad múltiple: la del individuo asocial frente a la colectividad socializada; la territorial de los ibicencos contra los mallorquines, separados por un recelo de siglos; la del señor terrateniente frente a los campesinos, con su antiguo resentimiento de clase; y más allá aún, el mítico conflicto del extranjero en una tierra cuyas leyes no sabe o no puede asimilar, y contempla con asombro cómo la hostilidad va encerrándole en un cerco cada vez más estrecho, más agresivo, más violento, como aquel en que Pepe Rey fue acorralado por los habitantes de Orbajosa, en la *Doña Perfecta* galdosiana:

“Era un forastero, un extraño, que perturbaba con su presencia la vida tradicional de aquellas gentes” (398).

Y es entonces cuando este nuevo conflicto suscita el viejo, el de la primera parte, el de la pugna entre modernidad y tradición, pero ahora trasladado de escenario:

“¡Un Febrer queriendo casarse con la payesa de Can Mallorquí! ... El mundo ya no era el mismo: parecían trastornadas todas sus leyes”(383).

Reaparece el tema mítico del poder de los muertos, del imperio del pasado y de la tradición, Jaime vuelve a ser consciente de que es “inútil rebelarse contra las cosas establecidas”, de que “los muertos mandan y es inútil que los vivos se resistan a obedecer”, pero ahora al poder de los muertos se agrega, entremezclándose con él, otro tema mítico, el del eterno retorno de las cosas: “la rueda es un símbolo de nuestra vida” , “la vida de la Humanidad, la Historia, todo era un interminable *recomenzamiento de las cosas* [...] ¡el eterno recomenzar de las cosas! ¡Y todas las criaturas del rebaño humano cambiando de aprisco, pero jamás de pastores! ¡Y los pastores siempre eran los mismos, los muertos!” (399-400).

De nuevo surge la decisión de huir, de escapar del conflicto, pero ahora ha ido demasiado lejos, la comunidad campesina ha aceptado el reto, lo ha convertido en desafío y nada que no sea su eliminación física parece ya satisfacerla. Por dos veces el hombre civilizado es desafiado por el bárbaro, por dos veces renuncia a la violencia, decide abandonar la lucha, pero al final el hombre civilizado cede al bárbaro, Jaime siente

renacer en él el instinto de lucha, escucha la llamada ancestral de una casta que se ennobleció con la guerra y el corso, la herencia genética de los Febrer: “Sentíase bárbaro, implacable, como uno de aquellos Febrers leones del mar, que saltaban a las playas enemigas matando para no morir” (387).

Por un momento el lector tiene la sensación de regresar a las páginas de *La barraca*, con sus escenas nocturnas de acecho y cacería humana.

La aceptación del desafío lleva al héroe a las puertas de la muerte pero también, y eso es lo inusitado en la obra anterior de Blasco, a la superación del conflicto. El héroe se emancipa del poder opresor de los muertos y del eterno retorno de las cosas por la acción, que le conduce a enfrentarse al medio, a la naturaleza, al pasado, a las costumbres, y también por la ayuda técnica y la amistad de su adversario de casta, y a la vez amigo, Pablo Valls, quien de una manera muy galdosiana pone orden en los enredos y deudas de Febrer, sana su patrimonio y redime al señor feudal transformándolo en términos modernos, de clase media, de profesional cualificado. La resolución del conflicto que Blasco propone tiene como rasgos más característicos la superación de los odios de clase (entre chuetas y señores, ahora amigos), y por tanto del poder de los muertos (que impedía toda forma de alianza entre ambos), la sabia administración, el cálculo sensato de los obstáculos que opone la realidad, la amistad desinteresada, y también el esfuerzo activo, la explotación de la propia voluntad, aun a costa de una cierta dosis de violencia. Son estos valores “adquiridos” por el protagonista los que le permiten derrotar los valores “heredados”. El desenlace propone una síntesis de Naturaleza (Jaime Febrer se casará con Margalida, la criatura ibicenca) y de Civilización (pero el matrimonio regresará a Mallorca, a vivir en sociedad, en las condiciones “modernas” que Pablo Valls ha dispuesto para Jaime Febrer). Blasco Ibáñez ha aprendido la lección de Walter Scott y encuentra la solución de las antítesis por el camino de enmedio.

Leída en clave naturalista esta novela escenifica la lucha del individuo contra los determinismos de la herencia y del medio. Leída en clave espiritualista, se trataría más bien de la lucha de modernidad y tradición, de la voluntad de progreso y de transformación frente al eterno retorno de las cosas, de la libertad individual frente a las determinaciones extrapersonales. 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 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.

*

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, y que irán sustituyendo una imagen prioritariamente política y valenciana por otra prioritariamente literaria y cosmopolita.

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. 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 fui novelista de hechos y no de palabras” (283-84).

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 casi como una arenga, o al menos como una invitación a sí mismo: “Matemos a los muertos [...] ¡Vida nueva! [...] Los muertos no mandan; quien manda es la vida, y sobre la vida, el amor”. (426)

JOAN OLEZA
Noviembre de 1998