La estética de la novela en el cambio de siglo:

BLASCO Y EL 98

Carlos A. Longhurst

Carlos-Alex Longhurst es profesor de la Universidad de Exeter

Vicente Blasco Ibáñez en el café "La Rotonda", de París y junto a Unamuno y Ortega y Gasset, entre otros.

En un año, este de 1998, en que en interminables congresos y simposios centenarios, ha habido más ponencias cuestionando el concepto del 98 que defendiéndolo, no voy a reivindicar a Blasco para esa supuesta generación. A Blasco no hay por qué insertarlo en un grupo de escritores que –hay que reconocerlo– en los últimos tiempos han dejado al escritor valenciano un poco a la sombra. A los noventayochistas se les ha venido viendo como innovadores en su arte, y a Blasco más bien como a un rezagado por su adhesión a una fórmula caduca: la naturalista. Sin embargo esta visión contiene unas simplificaciones enormes que convendría desechar. La obra novelesca de Blasco comparte varias de las mismas preocupaciones e incertidumbres sobre la poética del género.

Si la invención del 98 corrió a cargo de Ortega y Azorín, la reinvención o consagración del concepto fue obra de ciertos estudiosos y comentaristas de la época franquista que iban buscando sobre todo lo que estos escritores tenían de 'tradicional hispano'; se buscaba el lado más aceptable, más ortodoxo desde la perspectiva del régimen, a veces con muy poco respeto a la verdad en su forma más completa, como se observa, por ejemplo, en el enorme atropello qure cometió Giménez Caballero con Baroja al 'demostrar' que el escritor vasco era fascista y había augurado la llegada de un hombre fuerte para salvar la nación, olvidando muy convenientemente que Baroja había denunciado a Hitler. A Blasco, claro está, no se le podía hacer pasar por 'políticamente correcto'. Su carrera política altamente visible, su lealtad regionalista, su actitud contestataria con los poderes fácticos enquistados en la capital del país, su entusiasmo aliadófilo, todo ello era demasiado bien conocido. Lo mejor era rebajarlo a la categoría de escritor regionalista. Los verdaderos españoles eran Unamuno y sus compañeros de generación porque su obra encerraba los perennes valores de la España castiza.

A veces tengo la impresión de que la insistencia historicista en la historiografía literaria termina por ver sólo los árboles y no el bosque. ¿No se habrá exagerado el supuesto casticismo del 98 a expensas tanto de lo supranacional como de lo regional? La Generación del 98 fue una generación

periférica. Los noventayochistas que se castellanizaron –y algunos como Baroja o Valle-Inclán no se castellanizaron en absoluto– ya venían con un bagage cultural adquirido de antemano en sus regiones y en parte por su condición autodidacta. Con lo cual quiero decir que la Generación del 98 fue una generación extranjera si lo nativo lo equiparamos exclusivamente con lo castellano. La castellanización de los noventayochistas fue en parte, tal vez en gran parte, un mito creado por el franquismo, o mejor dicho por aquellos simpatizantes del franquismo que querían hacer aceptables al régimen a estos escritores cuya grandeza corría el peligro de perderse. Yo no quisiera cuestionar en absoluto los motivos de algunos de los estudiosos que rehabilitaron a los escritores noventayochistas, como Pedro Laín Entralgo; sólo quisiera recordar que lo hicieron recalcando aspectos poco importantes en su labor de cultivadores de la literatura de imaginación. Tampoco es que yo quiera devolver estos escritores a sus respectivas regiones acorde con la fiebre regional-nacionalista en la España autonómica de hoy. Al fin y al cabo se trata de escritores de rango nacional e internacional. Lo que quiero decir es que lo que estos escritores tuvieron en común resulta más sugestivo e interesante a la luz de su procedencia y su formación en las distintas regiones peninsulares.

Si el 98 ortodoxo de la época de Franco se caracterizó por su casticismo, una consecuencia de esta aproximación pseudopolítica fue la relativa falta de importancia y atención concedidas a las ideas estéticas de los escritores noventaiochistas. Hubo que esperar bastante más tiempo, y sobre todo a la intervención de especialistas extranjeros, para aprender lo más fundamental de las ideas estéticas de Unamuno, Baroja, Azorín o Antonio Machado. Los ideólogos peninsulares, por decirlo de alguna forma, estaban obsesionados con la historia, la filosofía y la política. Esto queda claramente reflejado en la dicotomía inventada por Guillermo Díaz-Plaja con su libro *Modernismo frente a Noventayocho*, en el que creaba dos grupos de escritores, uno con preocupaciones de índole sociopolítica y otro con preocupaciones artísticas. Afortunadamente esta dicotomía y esta forma de hacer historia literaria han quedado superadas. Pero no me cabe ninguna duda de que la politización del 98, su supuesto casticismo, contribuyó a retrasar la dimensión internacional de la obra de estos escritores. La reacción que se opera a partir de los años 70, en que críticos y estudiosos comienzan a insistir de forma sistemática en la labor literaria, que no política ni ideológica, de los noventaiochistas, tampoco ayudó a rescatar a Blasco porque ahora se comenzaba a ver el 98 –y con bastante razón– como el equivalente español del modernismo europeo, y Blasco, tildado de naturalista zolaesco cuando no de furioso propagandista aliadófilo, no encajaba en ese cuadro de innovación literaria. Aquí creo yo que es donde habría que indagar algo más para ver hasta qué punto Blasco o bien se aleja de sus coetáneos o bien se aproxima a ellos. ¿Realmente es tan distinto el Blasco naturalista, discípulo de Zola, de los novelistas del 98? ¿Se puede distinguir tan tajantemente entre la novela modernista (es decir noventaiochista, la de Ganivet, Unamuno, Baroja, Azorín) y la cultivada por los llamados realistas o naturalistas a partir de la última década del siglo diecinueve?

En España, como en Inglaterra, el giro modernista de la novela quizá sea menos perceptible o menos pronunciado que en Francia. El cambio de estética es menos dramático. Distraída por el idealismo alemán, España no produjo ni un fornido defensor del positivismo filosófico ni un practicante de primer rango del naturalismo zolaesco. A pesar de la reacción escandalizada del conservadurismo católico, *La cuestión palpitante* de Doña Emilia era tanto una desfiguración de Zola como una defensa del realismo visto desde una perspectiva católico-liberal. El determinismo materialista de Zola no echó raíces en España, e incluso las representaciones novelescas del hampa, la pobreza, la vida sexual –que por lo demás abundan en la literatura española– se ofrecían sin ninguna clase de soporte teórico. En su frustrada tesis doctoral, *España filosófica contemporánea,* Ángel Ganivet ofrece un análisis del naturalismo español prácticamente contemporáneo y entre otras cosas dice que 'el fondo filosófico de la novela naturalista es un positivismo radical que no acepta ningún novelista español digno de esta consideración'. Según Ganivet, pues, el naturalismo en su forma más pura no existe en España. No tenemos tiempo de adentrarnos en esta aseveración, que aunque habría que matizarla, a mí me parece bastante exacta. La verdad es que incluso después de 1900 y la aparición de los noventaiochistas, la narrativa española sigue estando dominada por los nombres relacionados con el realismo decimonónico: Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, y

muchas otras figuras menores que hoy casi se han olvidado. Lo que habría que ser, claro está, es si estos realistas siguen escribiendo novelas cortadas del mismo patrón que las escritas durante el apogeo del realismo en la década de los ochenta. En algunos ya sabemos que se opera un cambio. El Galdós de los últimos años del siglo XIX ya se estaba apartando visiblemente de su práctica anterior. Y esto no es que lo diga yo cien años después; esto lo dijeron los mismos comentarias de la época, por ejemplo Baroja, el cual escribía en un artículo de 1899: 'Pérez Galdós, el único de nuestros escritores verdaderamente grande y abierto, ha logrado dar un impulso a la literatura española dirigiéndola a nuevos principios, como lo prueban las obras de evolución reciente hacia un misticismo realista'. Al margen de lo que Baroja quiera decir por 'misticismo realista', creo que una obra como *Misericordia* (1897) manifiesta características nuevas y viejas. Por una parte tenemos una serie de rasgos bastante típicos de novela decimonónica. El comienzo de esta obra galdosiana, con su cuidadosa presentación del escenario, en una novela en que el medio ambiente madrileño figura de forma prominente, es un perfecto modelo de la práctica novelesca del realismo en que era normalísimo irse centrando progresivamente en los personajes pasando primero por la descripción del lugar o ambiente físico. Tenemos las intervenciones primopersonales de un narrador pretendidamente no omnisciente en una narración que es plenamente omnisciente, y apóstrofes antiguados del tipo 'pues, señor'. Tenemos, como en las obras anteriores, la representación del declive económico de las clases medias y de sus esfuerzos por mantener las apariencias, aunque en este caso de forma extrema. Y tenemos, finalmente, en esta novela tal vez la mejor descripción en toda la novelística decimonónica española de la chusma urbana y de un proletariado hampesco—vagabundos, mendigos, pordioseros, granujas, lisiados genuinos y falsos: en suma un cuadro de degradación humana. Este aspecto acerca la novela a la ambición naturalista de estudiar la sociedad en sus capas más bajas para mejor comprenderla y así llegar a remediarla. Pues bien, a pesar de todo ello, esta novela de Galdós no sólo está lejos de las aspiraciones cientifistas del naturalismo (Blasco se quejaba de que a Galdós le interesaban más los mendigos que la pobreza), sino que además comparte ciertas características con la novela noventaiochista. Tanto o más que una representación del mundo de la mendicidad en el Madrid finisecular, *Misericordia* es un experimento en fabulación. Ello se nota en diversos aspectos: en el uso, aunque vacilante, del estilo indirecto libre; en el comportamiento, altamente imaginativo de los personajes, especial pero no exclusivamente de la protagonista y su compañero, pues otros personajes, como Obdulia y Frasquito, también utilizan su 'poder imaginativo' (frase no mía sino de Galdós, y además repetida en la novela); y en la forma en que a través de Benina, cuando aparece un don Romualdo de carne y hueso y la deja perpleja y preocupadísima, se refleja intranovelísticamente la preocupación con la relación arte-realidad tan típica del modernismo noventaiochista y del modernismo europeo. Perfecto ejemplo, pues, de lo que Ganivet califica –irónicamente, por supuesto– de colaboración perniciosa de la imaginación. Por cierto que la novela de Ganivet *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* es también un caso muy claro de novela híbrida. Por un lado tenemos rasgos típicamente modernistas (como su evidente autorreflexividad) y por otro rasgos heredados de la novela realista (como su estructura lineal de acontecimientos secuenciales o las circunstancias económicas, sociales y familiares del protagonista). Otro ejemplo de hibridización lo tenemos en *La casa de Aizgorri* de Baroja, cuyo tema no puede ser más zolaesco: la cuestión del determinismo fisiologico y en parte también el medioambiental. Lo que ocurre es que el desenlace rechaza la realidad de tal determinismo que se viene debatiendo a lo largo de la obra: el determinismo finalmente resulta existir sólo en la mente de la protagonista que sospechaba que había heredado una degeneración fisiológica inducida por el consumo de alcohol en su familia durante generaciones.

Otro caso de una figura de la narrativa del XIX que se acerca a la narrativa del los noventaiochistas es el de Pardo Bazán. En la década de los noventa Doña Emilia, actuando bajo la influencia de Paul Bourget y de los novelistas rusos recién descubiertos, se volvió del naturalismo de la década anterior hacia una exploración del mundo interior con todas sus complejidades y ambigüedades. Este psicologismo lo podemos observar también en las primeras novelas de Baroja, la ya mencionada *La casa de Aizgorri* y *Camino de perfección,* publicadas en 1900 y 1902 respectivamente pero cuya primera redacción data de la decada anterior. En Baroja,

que empezó a publicar artículos sobre Dostoyevski y los novelistas rusos a una edad muy temprana, hay un fuerte influjo no sólo de este escritor visto hoy como precursor del modernismo europeo sino de los psicólogos franceses de la segunda mitad del XIX como Théodule Ribot. Es evidente que en esta última década del siglo XIX tanto la generación vieja –la de Galdós y Doña Emilia– como la generación nueva –la de los noventaiochistas– están absorbiendo lecturas e influencias idénticas. En sus primeras manifestaciones podríamos muy bien hablar de la novela modernista como una novela de interés predominantemente psicológico; en España esto se ve clarísimamente en Baroja y Azorín. Pero es que resulta que también hubo por las mismas fechas una novela de interés psicológico en novelistas denominados 'naturalistas', como los mencionados Paul Bourget y Emilia Pardo Bazán. No quiero con ello decir que no vamos a poder distinguir entre la estética naturalista y la estética modernista; pero sí que tenemos que tener cuidado a la hora de establecer las diferencias.

El caso de Unamuno es algo distinto; en él no hay novelas híbridas. *Amor y pedagogía* reduce el determinismo a una tragedia burlesca. Pero en cambio su primera novela, *Paz en la guerra* (1897) es una novela histórica no tan diferente de los episodios galdosianos de las tres primera series, y desde luego cabe insertarla dentro de la robusta tradición decimonónica de la novela histórica con todo lo que ello conlleva de fundamentos positivistas como la acumulación de datos y la causalidad lineal. Lo mismo se puede decir de su obra histórico-filosófica *En torno al casticismo* (1895) con su fácilmente detectable huella taineana. Y sin embargo, este Unamuno inmerso en el determinismo histórico, escribe poco tiempo después una novela en que se burla de estas formas de pensar. Lo que hay aquí, evidentemente, es una subversión de lo que se ha aprendido, pero la subversión es, a su modo, tan reveladora como la adhesión. No podemos subvertir lo que no nos es familiar.

Unamuno, Ganivet, Baroja, todos tuvieron unos comienzos literarios más que ambiguos, pero ello no debe sorprendernos. Lo que ocurrió es que ambas tendencias, la decimonónica adquirida por estos hombres durante su formación y sus primeros escarceos filosófico-culturales, y la de rebelión contra esa forma de pensar, coexistieron en ellos durante un tiempo. Su punto de arranque inicial estuvo claramente influido por las corrientes prevalecientes. Claro que a la larga Unamuno, Baroja, y también Azorín, se alejarían de las fórmulas deterministas. Unamuno sobre todo terminaría por

ser antideterminista a rabiar; pero en un artículo precisamente de 1898, 'Notas sobre el determinismo en la novela' ofrece una crítica mesurada, sobria, nada hostil, del determinismo zolaesco, y desde luego no ataca a Zola; es más, la cuidadosa documentación de la novela naturalista le parece bien, comparable a su intento de 'anovelar la historia' en su propia *Paz en la guerra*. O sea, Unamuno no rechaza el naturalismo porque da una impresión falsa de la realidad, que es lo que luego alegará contra el realismo en su famoso prólogo de 1920 (*Tres novelas ejemplares y un prólogo)*. Si Unamuno rechaza el naturalismo es sólo porque sus pretensiones científicas le parecen un error que le priva de comunicar 'sensación de vida'. La vida no es una abstracción científica sino el reflejo de nuestra conciencia. Al proceder como una ciencia, el naturalismo falsificaba el arte, y 'el arte –escribe Unamuno– debe proceder como la naturaleza, en el orden del ser intuitivamente reflejado en nosotros, no en el orden del conocer discursivamente expuesto'. Esto, observémoslo bien, muy pronto se convertiría en una de las fundamentales creencias del modernismo europeo: la primacía de la conciencia individual como fuente de toda interpretación del mundo. Y añade Unamuno: 'El arte es un saber intuitivo, *gráfico* podría decir, que nos presenta realidades que la ciencia, que sólo opera con cantidades abstractas [...], no consigue determinar'. Seis meses después de que Unamuno publicara este artículo Baroja publicó uno titulado, 'Hacia lo inconsciente'. El cotejo no deja lugar a dudas: Unamuno y Baroja adoptan una posición prácticamente idéntica; lo único que varía es la terminología empleada. Unamuno defiende en el arte lo que el llama 'lo irracional', que no es lo antirracional, sino, como él mismo explica, lo imaginario, lo intuitivo, lo que no se explica por métodos científicos. Baroja por su parte defiende lo inconsciente en el arte, es decir las vertientes más oscuras de la existencia de las cuales la inteligencia científica no se ocupa. Y añade: 'El artista moderno no es, respecto a la Naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones'. ¿No es esto lo mismo que la idea unamuniana de que el arte debe ser una reflexión intuitiva, que no una explicación racionalista, de nuestro ser?

En otro artículo de 1899, escrito para un periódico francés, Baroja dice que de la generación entusiasta de Zola 'ya casi no queda nada. La señora Pardo Bazán, Picón, Narciso Oller, son los únicos escritores de los primeros días del naturalismo que todavía trabajan con éxito'. Curiosamente Baroja no menciona a Blasco al referirse al naturalismo español. De los nuevos o *modernistas* (Baroja utiliza esta palabra aunque, en 1899, sin gran entusiasmo), menciona a Benavente, Valle-Inclán y Rueda como los más prometedores, pero añade que es imposible hablar de una única tendencia o corriente: 'Hay un sinfín de tendencias o de corrientes artísticas. El arte y la literatura varían como la moda. Seguir la moda en el traje es ser elegante; seguirla en literatura es ser modernista. El modernista, el adorador de lo nuevo, no encuentra, como el elegante, una sola moda que adoptar, sino muchas en el mismo momento'. Cuatro años más tarde, en un artículo de 1903, Baroja adopta un tono mucho más positivo y se alza en defensa del modernismo, tilda de imbéciles a sus detractores, y declara que el modernismo es el arte de los hombres fuertes del arte y de la literatura entre los que se hallan Ibsen, Dostoyevski, Nietzsche y Rodin. En cierto sentido este nuevo artículo de Baroja es casi un manifiesto modernista (y que conste que no aludo en absoluto a un estilo poético rubeniano), pues Baroja insiste mucho en la primacía del yo artístico, de la visión subjetiva del artista: 'el escritor debe presentarse tal como es'. Me he referido a los artículos de Unamuno y Baroja porque estos dos noventaiochistas fueron los más prolijos en su juventud (Baroja empezó a publicar en 1890 a los diecisiete años). Pero a partir de 1900 (o incluso antes en el caso de Azorín) podemos hallar sin dificultad ideas muy parecidas en los escritos de otros comentaristas jóvenes, como por ejemplo Pérez de Ayala, el cual coincide en apuntar a 'la bancarrota de la escuela naturalista', a la liberación de 'los prejuicios de técnica ya definida' y de 'preocupaciones de bando' (esto en 1903); pero lo que no dice es qué es lo que ha suplantado al naturalismo. En otro artículo del año siguiente dice que la novela debe evolucionar 'del objetivismo impersonal de los naturalistas al egoísmo psicológico e incoherente de la vida, ampliamente y humanamente considerado'. Como podemos observar, todas éstas son ideas rudimentarias con las que los escritores de la nueva generación intentan sustituir a una estética robusta y persistente pero para ellos caduca. Lo más que podemos decir es que estas ideas, mediada la primera década del

siglo veinte, dejan vislumbrar una nueva poética para la novela. Ahora ya por fin comienza a distinguirse, aunque todavía vagamente, la bifurcación entre las dos estéticas, la vieja y la nueva, la realista y la modernista, que durante la última década del diecinueve han estado sumidas en oscuridad y confusión. La unamuniana *Niebla*, que será un signo incontrovertible, se escribió en 1907 pero no se publicó hasta 1914.

Ahora bien, que la década de los años 90 fuese confusa, de corrientes contradictorias y de tendencias superpuestas, y que hayan de pasar diez o doce años para que podamos (o pudiesen los comentaristas de la época) distinguir con claridad entre lo viejo y lo nuevo, nos ayuda algo a situar y a comprender la problemática transición del realismo/naturalismo al noventayochismo/modernismo. Ambas tendencias coexistieron, incluso en individuos. ¿Cómo podemos situar a Blasco en este cuadro? ¿Cómo se relaciona su novela a la de otros novelistas, concretamente a la de los noventayochistas? Precisamente hay que situarlo, me parece, en esa encrucijada entre el naturalismo y el modernismo novelesco. Su entusiasmo por la personalidad y la obra de Zola no le condujo a una aceptación ciega de la teoría de la novela experimental. No olvidemos que el papel de Zola en el 'affaire Dreyfus' se ganó el respeto y la admiración de muchos que no aceptaban sus teorías literarias. Como todos sabemos, en Blasco el influjo del naturalismo zolaesco es evidente y él mismo lo admitió. Pero incluso en las novelas más zolaescas hay algo no zolaesco. En *Arroz y tartana* (1894), aunque concedamos la importancia del medio ambiente, el fondo documental tiene más de impresionista que de científico. En *Flor de mayo* (1896) las imponentes descripciones del mar tienen más en común con las del capitán de navío anglo-polaco Joseph Conrad que con el autor francés. En *La barraca* (1898) hay un perfecto equilibrio entre el determinismo que asfixia a los personajes y la perseverancia y los ideales humanos que se imponen a la adversidad. En *Entre naranjos* (1900) el naturalismo aparece ya contaminado por una fuerte dosis de simbolismo, lo mismo que en Baroja, que tuvo una primera fase simbolista muy pronunciada en sus años jóvenes. Y además en el personaje Rafael Brull aparece el tema tan noventaiochista de la abulia. Y aunque alguien habló de las cloacas del zolaísmo refiriéndose a *Cañas y barro* (1902), ese determinismo tan terrible que parecer ponerles cerco a los personajes hasta aniquilarlos está templado por unas descripciones y por un colorido que más tienen de poéticos que de científicos. Luego vienen una serie de novelas que dejan atrás el naturalismo y adoptan o bien una actitud ideológica de protesta, o –más interesante desde mi perspectiva actual– un psicologismo nada raro a la vuelta del siglo. Recordemos que en los últimos años del siglo diecinueve y los primeros del veinte Galdós y Pardo Bazán han abandonado la novela que podríamos llamar sociológica a favor de una novela más claramente psicológica. Y lo mismo ocurre con los noventaiochistas, como observamos en el caso de Baroja con su *Camino de perfección* (1902) y de Azorín con su *La voluntad* (1902). En Europa pasa lo mismo –la novela psiciológica se ha puesto de moda. ¿Por qué digo que Blasco adopta ahora una forma de novelar más cercana al psicologismo de la época? Pues porque *La maja desnuda* (1906) incorpora el tema de la psicología del artista, tema universal en la Europa finisecular y alborisecular. *La voluntad de vivir* (1907) trata de la psicología de las pasiones, sobre todo la pasión del amor sexual, y *Sangre y arena* (1908) de la psicología de la fama.

Si comparamos las ideas de Blasco sobre la novela –que no son particularmente extensas ni complicadas– también coinciden en algún aspecto con las de sus coetáneos. Por ejemplo, cuando en su madurez habla de Zola, su actitud es prácticamente la misma que la que ya hemos observado por parte de Miguel de Unamuno. Expresa su admiración por su obra pero rechaza la teoría científica en que se dice estar basada: 'Apoyó Zola toda su obra exageradamente en una teoría científica [...] y esta teoría al derrumbarse en parte se ha llevado detrás las afirmaciones más graves de su labor intelectual'. Blasco escribe 'Al derrumbarse esta teoría', lo cual nos indica que apreció perfectamente el colapso del paradigma positivista y determinista que había dominado el pensamiento occidental durante gran parte del siglo diecinueve. Yo no digo que este cambio lo apreció Blasco con la misma celeridad que lo detectó Unamuno, pero de que lo percibió no cabe duda, lo mismo que lo percibieron muchísimos escritores, pensadores y científicos de la época, que reconocieron que la descripción de la realidad entrañaba unas complicaciones epistemológicas que el mundo decimonónico no había querido o no había sabido reconocer.

Blasco rechaza la idea de que la novela se pueda

escribir desde una teoría anterior y exterior a ella. Para él, la creatividad es una fuerza que surge del subconsciente (la palabra es suya, no mía). En esto, la teoría de la novela de Blasco, si es que se puede llamar teoría, tiene un parecido extraordinario con la de Baroja, y en menor medida con la de Unamuno. Ya hemos visto que Unamuno sostenía que el arte se basa en la intuición, y que, al contrario de la ciencia, depende más de nuestro ser que de nuestro conocer. Baroja por su parte había escrito: 'A las regiones superiores del espíritu sedujo la Ciencia; al arte le han quedado las regiones inferiores del alma, una segunda personalidad inferior llamada subconsciencia'. Y Blasco: 'La obra de arte habla al sentimiento, a todo lo que en nosotros forma el mundo de lo inconsciente, el mundo de la sensibilidad, el mundo más extenso y misterioso que llevamos en nosotros, pues nadie conoce sus límites, mientras que la razón es limitada'. Y también: 'Es preciso que intervenga lo subconsciente como factor principal; la adivinación misteriosa, el presentimiento, los elementos afectivos, que son, las más de las veces, diametralmente opuestos a los elementos intelectuales'. Los mismo perros con distintos collares, y ni siquiera tan distintos.

Baroja también dijo que su escritura era 'la representación de la vida ambiente en mi conciencia', es decir, que el escritor refractaba subjetivamente las impresiones que le llegaban del mundo. En este proceso de refracción lo importante para Baroja era la personalidad del escritor:

> Lo difícil es esto, llegar a descubrir el Yo, parir la personalidad, grande o pequeña, de ruiseñor o de buho, de águila o de insecto, cuando se tiene. El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada, eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar.

Y Blasco por su parte escribió:

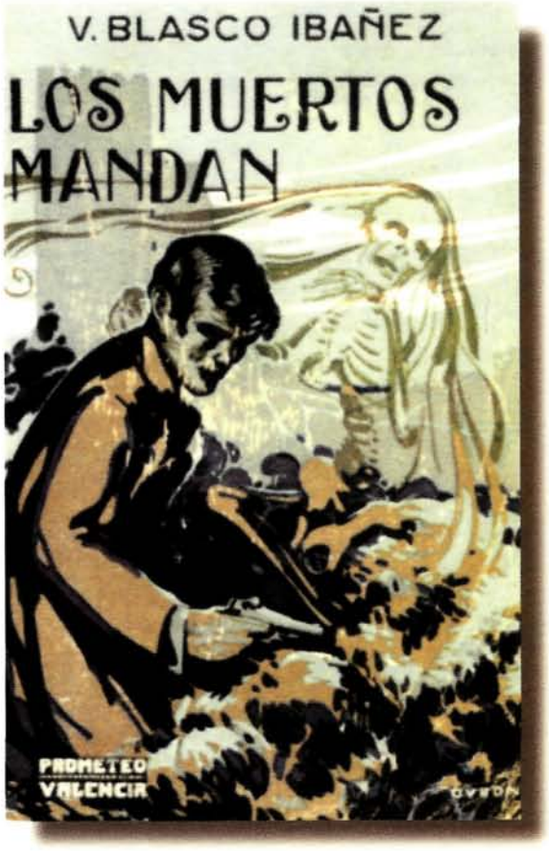
> El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento [...]. Entre la realidad y la obra que reproduce esta realidad existe un prisma luminoso que desfigura las cosas, concentrando su esencia, su alma, y agrandándolas: el temperamento del autor. Para mí, lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo especial y propio de ver la vida. Esto es verdaderamente el estilo en un novelista, aunque escriba con desaliño.

Una vez más la coincidencia entre estos dos escritores es clarísima: nada de cientifismo naturalista: lo que cuenta es la intuición, la personalidad artística del escritor, su personal estilo en el sentido más amplio de la palabra. Y todavía hay un paralelo más entre las respectivas teorías novelísticas del donostiarra y del valenciano En su famoso e irónicamente titulado 'Prólogo casi doctrinal sobre la novela', de 1925, Baroja había explicado que sus obras surgían de lo que él llamaba 'el fondo sentimental del escritor', es decir, impresiones sedimentarias, todas esas ideas e imágenes que se van depositando a lo largo del tiempo en nuestra mente y que descansan en lenta fermentación hasta que nuestra conciencia las reclama. Ese 'sedimento de su personalidad' es lo que cada escritor vierte en su obra. Escribe Baroja: 'Todos los novelistas, aun los más humildes, tienen ese sedimento aprovechable, que es en parte como la arcilla con la que construyen sus muñecos, y en parte como la tela con las que hacen las bambalinas de sus escenarios'. Pues bien, veamos ahora lo que escribe Blasco en la famosa carta de 1918 a Julio Cejador:

> El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto. Con la misma inconsciencia de la máquina, sin enterarse de ello, recoge en la vida diaria fisonomías, gestos, ideas, sensaciones, guardándolas sin saber las que posee. Luego, lentamente, todas estas riquezas de observación se mueven en el misterio[so] inconsciente, se amalgaman, se cristalizan, esperando el momento de exteriorizarse; y el novelista, al escribir bajo el imperativo de una fuerza invisible, cree estar diciendo cosas nuevas y acabadas de nacer, cuando no hace más que transcribir ideas que hace años viven dentro de él y que le fueron sugeridas por un personaje olvidado, por un paisaje remoto, por un libro del que no se acuerda.

La explicación de la génesis de la obra novelesca es exactamente la misma en Blasco y en Baroja; hasta tal punto que ambos escritores se refieren a los mismos aspectos, no sólo a la importancia de lo inconsciente, sino a cómo se construyen personajes y escenarios. La conclusión, por parcial e incompleta que sea, me parece ineludible. En esa fermentación de ideas que fue el cambio de siglo, no resulta nada obvio la separación de la novela blasquista de la novela de los escritores llamados noventaiochistas. La expresión fue por supuesto individualísima en todos ellos; pero los fundamentos tuvieron un parecido de familia dictado evidentemente por la quiebra de la estética decimonónica y la incertidumbre en torno a la nueva orientación que iba a ocupar su lugar.

© Carlos A. Longhurst


V. BLASCO IBAÑEZ
LOS MUERTOS MANDAN
PROMETEO
VALENCIA