

TAUTOLOGÍAS BÉLICAS: *LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS* CABALGAN HACIA EL GÉNESIS

José Manuel Pereiro Otero
The University of Texas at Austin

¡Señor! La guerra es mala y bárbara; la guerra,
odiada por las madres, las almas entigrece;
mientras la guerra pasa, ¿quién sembrará la tierra?
¿Quién segará la espiga que junio amarillece?
Antonio Machado, *Campos de Castilla*

La cuarta estrofa del poema “España en paz”, de Antonio Machado, resuena con familiares y trágicos ecos al encabezar estas páginas. La composición, fechada el 10 de noviembre de 1914, se refiere a la primera de una serie de conflagraciones globales que han marcado el devenir del siglo XX como el más destructivo en la historia de la humanidad. Podría parecer irónico un título inspirado por la denuncia de los enfrentamientos bélicos, si no fuera porque Machado está haciendo referencia a la neutralidad oficial que el gobierno conservador de Eduardo Dato y la monarquía de Alfonso XIII adoptan como estrategia ante la Primera Guerra Mundial tan sólo tres meses antes.¹ A pesar de esta posición estatal, no se puede decir que España permanezca ajena al conflicto. Lo demuestra tanto el poema de Machado, como el clásico estudio de Fernando Díaz-Plaja, *Francófilos y germanófilos* (1973): “el pueblo, la nación, tomó apasionadamente partido por uno u otro de los bandos contendientes” (9).² Ahí se acrecentó una fractura social, económica y cultural, que fue consecuencia de tensiones acumuladas previamente y que de modo inevitable terminó afectando a la estabilidad del país y abonando el terreno para futuros enfrentamientos. De este modo lo ha observado Francisco Romero Salvadó: “It was such a bitter polemic that it had the moral quality of a civil war, a ‘civil war of words’. It represented a verbal clash between the two Spains which was a portent of the real civil war that still lay a generation in the future” (9).³ Si a este dato se añade que la Guerra Civil española del 36 fue “el ensayo de una guerra a escala mundial que se iba a producir más tarde” (Preston 17), podríamos introducir la conclusión preliminar de que las guerras (mundiales) profetizan guerras (civiles), las que, a su vez, anuncian guerras (mundiales), sembrando no la tierra de Machado, sino los campos de batalla, con semillas que prolo(n)gan tanto hacia el futuro como hacia el pasado el ejercicio indiscriminado de la violencia.⁴ La característica fundamental de esta dislocación cronológica bidireccional se relaciona con su carácter híbrido, al mismo tiempo

cíclico y teleológico, ritual e histórico, que forja una cadena cuyo último eslabón siempre es susceptible de ser de nuevo conectado hacia atrás o hacia adelante a otro, y a otro, y a otro..., en un movimiento sin fin que contempla simultáneamente el abismo del génesis y la infinitud del apocalipsis: una inercia detenida en el vértigo de la tautología. Del mismo modo que Gertrude Stein acuñaba su inmortal máxima poética “Rose is a rose is a rose is a rose” en 1913 (Kellner 34; Stimpson 189), un año más tarde, cuando el azote de la Primera Guerra Mundial ya asola varias regiones del mundo, los personajes en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibáñez repiten obsesivamente su tautología bélica “La guerra es la guerra” para marcar una crisis histórica, semántica y lingüística.⁵ En la obra, la guerra forma parte de una cadena traumática que revela la incierta causa original del conflicto y, al mismo tiempo, indaga su permanencia. La tautología bélica es, al mismo tiempo, la muerte de la razón, la ilusión de una temporalidad y la eterna posposición de un apocalipsis que acecha desde el horizonte del destino.

No es sencillo calibrar la importancia de la aparición de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y, sobre todo, las repercusiones de su éxito, a pesar de que en España pasa, en principio, “desapercibida” (Tortosa 408).⁶ Hay pocas obras literarias hispánicas que hayan tenido la fortuna de haber generado tanta descendencia fílmica y teatral en un ámbito internacional.⁷ Asimismo, comparte con la novela de Enrich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente* (*In Westen nichts Neues* [1929]), y con la de Ernest Hemingway, *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms* [1929]), el panteón de las novelas más leídas acerca de la Primera Guerra Mundial.⁸ Sin embargo a la novela de Blasco le corresponde la primacía cronológica, puesto que se adelantó trece años a las otras y las igualó, si no las superó, en impacto internacional, pese a la “discreta” (Reig 176) acogida en España. De prueba sirva el artículo anónimo publicado en *The Illustrated London News* el 12 de febrero de 1921 que anuncia el rodaje de la primera adaptación fílmica en Hollywood: “The original book of *The Four Horsemen of the Apocalypse*, which has gone through 150 editions and probably will reach the 200th edition before present demands of readers throughout the world have been satisfied, is said to have been more widely read than any printed work, with the exception of the Bible” (209).⁹ No es poco mérito el haber conseguido conectar de un modo tan rotundo con la sociedad del momento. Sin embargo, este mismo éxito ha causado que la novela haya sido devaluada, sobre todo, al descalificarla como propaganda aliadófila.¹⁰ En dicho sentido, Ramiro Reig, autor de una biografía sobre Blasco en el año 2002, así como impulsor de una nueva edición de la novela en el 2007, ha recontextualizado esta tradición crítica, observando que “[s]e ha dicho que es una obra de propaganda, de encargo, pero el *Guernica* también lo fue” (Vicente 177). Ese punto de vista adopta una

perspectiva menos reduccionista y más justa a la hora de enjuiciar la obra, aunque, cualesquiera que sean los valores que se le adscriban, hay algo en lo que todos han coincidido: la novela articula a modo de bisagra dos etapas en la carrera de Vicente Blasco Ibáñez.

Es posible afirmar que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* reinventa al escritor, quien atravesaba un franco momento de crisis tras una aventura fundacional en Argentina, en la que habían fracasado sus dos proyectos, las colonias Cervantes y Nueva Valencia. El regreso a Europa, ficcionalizado en los primeros capítulos de la obra, coincide con la preparación de la guerra, pero también con una derrota vital, moral y económica. El refugio, en éste como en otros momentos de la vida de Blasco, fue el trabajo incansable y el regreso a la actividad literaria tras los casi cuatro años de inactividad creadora que median entre *Argentina y sus grandezas* (1910) y *Los Argonautas* (1914). El mismo Blasco explicaba en la famosa y autorreflexiva carta que envía al académico Julio Cejador y Frauca, desde la Costa Azul francesa el 6 de marzo de 1918, cómo el estallido de la guerra afectó su plan de escribir una serie de narraciones centrada en Hispanoamérica: “la guerra estalló quince días después de la aparición de *Los Argonautas*. ¡Adiós novelas hispanoamericanas...!” (*Historia* 477). Este cambio de rumbo propiciado por el conflicto tuvo una serie de consecuencias imprevisibles. La primera de ellas fue un giro radical en las finanzas del escritor. Si bien antes del conflicto, tal y como él mismo confiesa en 1921, “La gente me creía rico, [...] la verdad era que vivía con mil pesetas al mes que me enviaba la casa Prometeo” (Martínez de la Riva).¹¹ La segunda consecuencia, igual de extrema, fue la proyección internacional del escritor. Por último, y centrándonos en cuestiones estéticas, los temas y el estilo de Blasco se ven reconfigurados a partir de este momento. En cierto sentido, pues, *Los cuatro jinetes* escriben el epílogo del autor, pero también anuncian el prólogo de uno diferente, si adoptamos este criterio dualista.¹²

Así lo observaba, ya en 1925, Nicolás González Ruiz apreciando malintencionadamente cómo la obra de Blasco degeneraba al mismo tiempo que su economía se saneaba: “Desde *Los cuatro jinetes* para acá, Blasco prospera, al parecer, prodigiosamente en fortuna y decae con movimiento uniformemente acelerado como escritor” (175).¹³ Sin embargo este cambio conllevó para otros una mayor posibilidad de proyección internacional unida a una mayor accesibilidad. Por eso el anónimo autor de un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, y a continuación reimpresso en mayo de 1928 en la revista académica *Hispania*, observaba que “su estilo, más simplificado y fácil aun a partir de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* —novela de la guerra con que inició una etapa nueva en su labor— le hacía, lógicamente, más susceptible de traducción y más accesible para toda clase de lectores” (“Vicente Blasco” 228); por otra

parte, el autor del artículo argumentaba también que uno de los elementos de su éxito fue que “sus grandes obras últimas estaban vinculadas a un acontecimiento de universal transcendencia” (“Vicente Blasco” 230). De este modo se revela cómo esta novela se sitúa en una encrucijada de múltiples caminos en la que las oposiciones entre lo nacional y lo universal, la neutralidad y el compromiso, la estética y la ideología, entre otras, están negociándose en una continua pugna. Dado su carácter multifacético y liminar, no debería ser tan sencillo encasillarla monológicamente.

Antes de entrar a la discusión y ofrecer una contribución a la lectura de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, es importante trazar un puente que en principio podrá parecer un excursus, pero que, en realidad, es parte constitutiva de esta discusión sobre la historicidad mítica, genésica, apocalíptica y tautológica, que compone la novela y que injerta este enfrentamiento bélico dentro de un paradigma cultural mucho más amplio. Al hacer esto, por una parte, le somos hasta cierto punto infieles a la memoria de Blasco, aunque, por otra, respetamos la excepcionalidad de la novela. Somos infieles porque, como es sabido, el escritor odiaba los prólogos. Tal y como lo reconocía en la ya citada carta enviada a Julio Cejador: “Yo, ante los prólogos, explicaciones técnicas, manifiestos, etc. que muchas veces han aparecido al frente de los libros de otros o sueltos en artículos, siento la misma tentación de gritar: Novelista..., ¡a tus novelas!” (*Historia* 473). No obstante, y a pesar de este declarado aborrecimiento, es necesario recordar que cuando ya *Los cuatro jinetes* ha triunfado, ha sido adaptada al cine con enorme éxito y se ha transformado en un fenómeno cultural internacional, el mismo Blasco paradójicamente escribe en 1923 un prólogo-epílogo a la novela para revelar el génesis del *Apocalipsis*. Permítasenos, pues, poner en paralelo este contrasentido con otro similar y al mismo tiempo diferente, ocurrido en otro lugar de Europa casi cuarenta años antes de la aparición de la obra.

Al dar a la imprenta la segunda edición de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (primera edición en 1872; segunda en 1886), Friedrich Nietzsche inserta antes del prólogo a la primera una nueva introducción. En este pre-texto suplementario que actúa espacialmente de nuevo preámbulo, pero que cronológicamente es un epílogo, se describen las circunstancias de escritura del texto. Dados los antecedentes expuestos, no debería sorprender si la semilla que germina en este campo ha sido sembrada por otro enfrentamiento bélico:

Whatever may lie at the bottom of this questionable book: it must have been a question of the greatest interest and appeal, as well as a deeply personal question—as witnessed by the time in which it was written, *in spite of* which it was written, the exciting time of the

Franco-Prussian War of 1870-1. While the thunder of the battle of Wörth died away over Europe, the exasperated friend of perplexing puzzles who was to father this book sat in some corner or other of the Alps, very perplexed and puzzled, at once very careworn and carefree, and wrote down his thoughts on the *Greeks*—the core of this wonderful and difficult book to which this belated foreword (or afterword) is to be added. (*The Birth* 3; cursivas en el original)

El hecho de que el prólogo-epílogo se narre en tercera persona aumenta la impresión de un discurso neutral, profundizando la dimensión histórica del origen y del fin de *El nacimiento de la tragedia*. En este sentido no se debe minimizar que la escritura sea estrictamente contemporánea de una guerra que no se revela en cuanto causa genésica del libro hasta dieciséis años más tarde. Como es sabido, Nietzsche participa como enfermero en el conflicto franco-prusiano y tiene que ser dado de baja del ejército tras haber contraído disentería y difteria, enfermedades que dejaron trágicas secuelas durante el resto de su vida.¹⁴ Quizá de ahí proviene la necesidad de narrar la genealogía de la composición del libro, la cual continúa reconociendo las circunstancias personales que predeterminaron la escritura y los acontecimientos históricos que la propiciaron:

Some weeks later: he found himself beneath the walls of Metz, still pursued by the question marks which he had added to the alleged ‘serenity’ of the Greeks and of Greek art; until finally in that month of the greatest tension, as peace was being negotiated in Versailles, he made his peace with himself and, during a slow convalescence from an illness brought home from the field of battle, completed the definitive version of the *Birth of Tragedy from the Spirit of Music*. (*The Birth* 3)

Este fragmento autobiográfico se presenta como exordio explicativo y como reconstrucción genética de una filiación seminal al tornar a un origen bélico donde la paz marca el principio del fin de la guerra, así como el fin del principio del *Nacimiento*. Tal y como el propio Nietzsche reconocía en una carta a su todavía amigo, Richard Wagner, en julio de 1870, poco después de iniciada la guerra: “We may be already at the beginning of the end!” (*Selected* 67). Esos dos extremos unidos son consecuencia directa del horror bélico y sirven de correlato para una obra que aparece obsesionada por la cuestión del origen y que, siendo el primer libro en la carrera del filósofo (*The Birth* vii), es simultáneamente consecuencia de la enfermedad provocada por la guerra y de la convalecencia producida por la paz.¹⁵

Efectivamente y como es sabido, en el libro se justifica la tesis de que el génesis de la tragedia griega se produce a través de la unión disonante entre el espíritu dionisiaco, encarnado en la música del

coro, y el apolíneo, representado por los diálogos de los personajes. No obstante, el estudio no trata simplemente de especular sobre la reconstrucción sintética de la identidad cultural griega, sino también intenta explicar cómo ambos espíritus se han perdido en el mundo contemporáneo; ambos han sido traicionados por la ironía socrática que ha exterminado la posibilidad de expresión trágica y que ha gestado la miseria fundamental del mundo moderno: “the loss of myth, [...] the loss of the mythic home, of the mythic maternal womb” (*The Birth* 123). En la base del proyecto, de este modo, se encuentra el deseo y la nostalgia por una permanencia mítica que haga frente a una decadencia concebida en términos históricos: la historia se convierte en el cáncer que devora al mito, mientras éste ofrece una resistencia ante los excesos de aquélla. Por otra parte, Nietzsche no esconde que uno de sus objetivos es una afirmación nacionalista al destacar que el mito todavía pervive en el carácter germano latiendoacompañado bajo el ruido evolutivo y destructor de la modernidad. Curiosamente es éste el único momento cuando el germen histórico y bélico del libro, reconocido *a posteriori* en el prólogo, se manifiesta implícitamente como una lucha entre dos culturas europeas que representan sendos espíritus nacionales:

One would have to have painful doubts too about our German character, if it had already become inextricably entwined, indeed become one, with its culture, as we can observe to our horror in civilized France. And what was for a long time France's great merit and the cause of its vast superiority, precisely that unity of people and culture, might compel us in view of this sight to praise our good fortune that this so questionable culture of ours has so far had nothing in common with the noble core of our character as a people. (*The Birth* 123)

En esta observación pasajera consignada en el antepenúltimo capítulo del libro se resume y se justifica filosóficamente el enfrentamiento bélico franco-alemán apoyándose en la decadencia del espíritu francés y refugiándose en el recio carácter alemán, el que sobrevive de modo intrahistórico bajo la superficie de la modernidad. De esta forma se establece claramente la genealogía que lo liga al futuro prólogo previamente leído como epílogo introductorio y así se justifica tanto el resultado del libro, como la victoria prusiana en la guerra, puesto que, según David Lenson, “much of the nationalist rhetoric in the second half of *The Birth of Tragedy* may be ascribed to Prussia's triumph in the war with France” (2). Es decir, en estas palabras se confirma que todo discurso acerca del origen tiene el objetivo ideológico de

reconstruir una identidad y, en consecuencia, utilizar este conocimiento para apuntalar conscientemente el presente y proyectar toda responsabilidad contemporánea hacia un pasado mítico.

Esta confusión metaléptica asociada, por una parte, al conflicto franco-prusiano entre 1870-71 y, por otra, a una historia que deviene mito y viceversa, sirve de introducción a nuestra discusión por muchas razones, siendo la primera el hecho de que la búsqueda por un origen en el caso de Nietzsche produce un encuentro tautológico con su propio rostro. Paralelamente, es necesario señalar que la guerra representada en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* no es sino un epílogo de ese otro enfrentamiento, el mismo que inspira a Nietzsche, aunque también es una repetición: es decir, es historia al presentarse como narración contemporánea a la Primera Guerra Mundial y es mito al ser la reiteración de una tragedia eterna. El balance entre estos dos aspectos conforma una obra que explora ideas similares a las de Nietzsche, aunque ni desde un punto de vista germánico, ni desde uno esencialista. En breve, si la novela de Blasco ofrece una semilla, aparte del obvio contenido francófilo, sólo puede describirse desde una multiplicidad que dialoga con la filosofía del “uomo di pace, del libertario, dell’antimilitarista” (Fabri 95), que propone “a refusal of xenophobic nationalism, a commitment to international development, an intolerance of political and religious fundamentalisms of Left and Right” (Craven 203) y que articula “una obra pacifista en la que se denuncia la brutalidad de la guerra [...] [con un] mensaje antibelicista” (Corbalán 179).¹⁶

No es totalmente inesperado que la herencia del filósofo alemán sea uno de los asuntos que explícitamente están sujetos a discusión y polémica en la novela de Blasco. No obstante, el Nietzsche citado no es el de *El nacimiento de la tragedia* con su exaltación de las posibilidades de redención que le quedan todavía a la cultura alemana; sino el posterior, el representado por obras como *El crepúsculo de los ídolos* (1889), donde las jerarquías culturales establecidas en aquel libro original se han invertido: “Alemania, en opinión de Nietzsche, no tenía cultura propia por su carencia de estilo” (170), dice el bohemio Argensola, de acuerdo con el ideario tardío del filósofo y en desacuerdo con la lectura simplificada, uniforme y tergiversada realizada por el discurso germanista.¹⁷ Como ya se ha anticipado, el legado del filósofo es debatido en el cuarto capítulo de la primera parte (169-71) en el que Julius von Hartrott —nacido en Argentina, pero asimilado a la cultura alemana— visita a su primo, Julio Desnoyers —nacido igualmente en Argentina, pero asimilado a la cultura francesa—, para advertirle de una segura y rápida victoria del Imperio en la guerra que se avecina. Junto a estas referencias explícitas, existen consonancias más profundas que remiten a las circunstancias examinadas en el seminal estudio de

Nietzsche. La principal de ellas tiene que ver con la obsesión por encontrar el origen, la causa primera, que, en el caso de los dos Julios, se encuentra en otro Julio, Madariaga, el “centauro” argentino, quien en realidad es un “gallego” (94) nacido en Castilla.¹⁸ De esta forma, la novela se resiste a justificar los esencialismos del nacionalismo y de la identidad que vertebran el primer libro de Nietzsche.

Este efecto de fuga temporal en busca de un origen siempre postergado es prototípico de la novela y nos retrotrae en principio al mismo escenario con el que Nietzsche abría su prólogo-epílogo: la guerra franco-prusiana de 1870, detonada, recordemos, por la posibilidad de que el trono español vacante después de la “Gloriosa” de 1868 fuera ocupado por uno de los Hohenzollern. De este modo, la genealogía del conflicto es simultáneamente una aparente causa primera, un efecto y una repetición en la que España sigue jugando un marginal, aunque imprescindible, papel. En la novela, esa “otra” guerra previa a la primera está siempre presente y siempre ausente, actuando como “*Leitmotiv* of the entire work” (Wedel 194). Aparece evocada a través de objetos relacionados con ella, por ejemplo, a través de condecoraciones como “la cinta verde y la negra de 1870” (218) o enseñas adornadas “con recuerdos de 1870” (298-99); incluso también se manifiesta a través de comparaciones basadas en la similitud y la diferencia: “[Argensola] Había admirado a muchos hombres porque presenciaron el sitio de París en 1870. Ahora su buena suerte le proporcionaba el ser testigo de un drama histórico tal vez más interesante” (272). En otras ocasiones esta repetición escalada junto a la atemporalidad es más explícita como cuando, por ejemplo, el senador Lacour admite que “Nos instalaremos en Burdeos, como en 1870” (253) o cuando el ruso Tchernoff reconoce que “Los alemanes iniciaron las hostilidades a estilo antiguo, como si no hubiesen observado nada después de 1870” (384). Dicha paradoja enfatiza al mismo tiempo una teleología histórica y una duplicación redundante para ofrecer como posibilidad la oportunidad de reescribir la derrota francesa del 70 como una victoria. Esa contingencia hace a Marcelo Desnoyers exclamar en principio “Ahora no es como el 70” (239). Sin embargo, y a pesar del interés por no repetir el resultado de la guerra antes de la Primera, los datos textuales que se nos ofrecen obsesivamente apuntan a lo contrario, al hecho de que ahora, el año 1914, es en realidad 1870: el tiempo no ha pasado, nos encontramos ante la reproducción de una tragedia eterna y el período de entreguerras ha sido un paréntesis marginal insertado en el medio de una única frase bélica. Páginas más adelante, al contemplar la retirada francesa, el propio Marcelo lo reconoce explícitamente diciendo que es “[l]o mismo que en el 70” (264) o que, de forma fatalista, “[i]ba a ocurrir lo que en 1870” (344).¹⁹ Dado que cuando Blasco termina su novela todavía quedan largos meses de batallas y el resultado final de la guerra

es incierto, ese ciclo todavía no se ha podido cuestionar. De todos modos, la Primera Guerra Mundial, como es sabido, no ha hecho más que poner los cimientos para la Segunda y prelude la Guerra Civil española.

No es sorprendente que el personaje más obsesionado con esta preguerra que cronológicamente sirve de prólogo e introducción ausente de la narración sea don Marcelo. Recordemos que el motivo por el cual él había emigrado a Argentina es evitar la leva forzosa realizada para ese enfrentamiento que termina con el Segundo Imperio francés e inaugura el Segundo Reich alemán, el que, a su vez, también sucumbirá a consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Por eso, el narrador afirma que a don Marcelo “le pareció que todo lo que sufría era una expiación por la falta cometida en su juventud. Había evitado el servir a su patria, y ahora se encontraba envuelto en los horrores de la guerra, con la humildad de un ser pasivo e indefenso, sin las satisfacciones del soldado, que puede devolver los golpes” (351). El pecado original de la huida exige una absolución que tarda en llegar, una penitencia que terminarán pagando otros y, tras la muerte de su hijo Julio, un luto que no tendrá clausura. En este sentido, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* supone una cuidadosa variación especular del conflicto edípico, en la que los hijos son responsables de saldar las deudas de los padres y llegan a morir por ellas al asumir la herencia del pasado. Ésta es la razón por la cual don Marcelo “miraba atrás. No estaba solo en el mundo tenía un hijo que podría responder por la deuda del padre...” (215). Siempre mirando atrás, trata de enmendar la fractura del ayer que obstinada y obsesivamente quiere reencarnarse en el presente para condicionar el mañana. En palabras de Ian Craven, esta relación patrimonial se hace explícita, al mismo tiempo que se resalta el hecho de que la transferencia de responsabilidades asume cierto carácter teatral: “Julio can come to understand Marcel’s long dormant patriotism, reproduce his commitment of the struggle of 1870 in 1916 and so assume the symbolic place of his father. The law, the family, and the nation will be secured through one highly theatrical act of sacrifice and identification” (208). En un momento se discutirá esta teatralidad bélica, ahora permítase observar cómo la afirmación de la ley, la familia y la nación se apoya en unos valores estériles que niegan la posibilidad del futuro, dada la destructora incorporación de una herencia y la representación performativa de esta asunción.

Todas estas estructuras cíclicas y hereditarias hacen que la novela proponga una reflexión acerca de cómo la experiencia bélica afecta la vivencia del tiempo. La suspensión cronológica y la interrupción del devenir preparan la irrupción de los jinetes apocalípticos, pero también sugieren una revelación acerca de la supuesta singularidad de los procesos históricos al crear una experiencia radicalmente

heterogénea al discurso providencialista de la Historia. Por este motivo la iteración de 1870 se quiere compensar por otra de las líneas que otorga continuidad a la obra: la constante presencia de la Historia escrita siempre con mayúscula inicial. Su densidad se siente en numerosas ocasiones al actuar como moduladora de los actos y las conciencias de los personajes. Así, Julio “se creyó un hombre que había estado a punto de desempeñar un gran papel en la Historia” (70); las costas “ofrecían el aspecto de siempre, pero detrás de ellas se estaba preparando tal vez un nuevo período de Historia” (80); don Marcelo “[r]ugió al enterarse de la entrada de los enemigos en Bélgica, considerando este suceso la traición más inaudita de la Historia” (217); Tchernoff, al explicar la guerra de trincheras, reconoce que se ha formado “el frente de combate más grande que se conocía en la Historia” (383); y, finalmente, el mismo narrador, describe el movimiento del ejército diciendo que “Este hormiguelo varonil recordaba, con su variedad de uniformes y razas, las grandes invasiones de la Historia” (403). Paralelamente, la Historia es especialmente importante para el discurso germanista dado el mesianismo que lo caracteriza en la obra. Así, Julius afirma: “Dichosos los que hemos nacido en la época presente, la más interesante de la Historia. La humanidad cambia de rumbo en estos momentos. Ahora comienza la verdadera civilización” (159); y, un poco más tarde, añade que “Si resultaban vencedores, la Historia no les pediría cuentas por lo que hubiesen hecho” (166). En este contexto, una vez más se regresa a 1870 y, en esta ocasión, los personajes se refieren al telegrama de Ems, cuyo contenido fue manipulado por Otto von Bismark para provocar el inicio de la guerra franco-prusiana. Esa acción es para Julius motivo de orgullo porque “[l]a Historia mira con bondad su hazaña” (165). El único que se opone explícitamente a este monopolio discursivo y singularizante es el bohemio Argensola al expresar la diferencia entre otros imperios previos y éste contemporáneo: “Todos se movían en la Historia por algo que consideraban generoso y estaba por encima de sus intereses. Sólo la Alemania de aquel profesor intentaba imponerse al mundo en nombre de la superioridad de su raza” (161). El imperio que se avecina va a ser, de acuerdo con su visión escatológica, el comienzo de una época diferente basada en la segregación racial. A pesar de todo este énfasis en el rumbo fatal de la Historia, su curso se verá desbocado. En definitiva, es tal la presión que ejerce la inminente guerra sobre la Historia, que esta última revienta cuando ya el conflicto es inevitable: “La Historia se extendía desbordada fuera de sus cauces, sucediéndose los hechos como los oleajes de una inundación” (176). La efectiva imagen conjurada por Blasco retiene los dos movimientos que se trazan: el del vaivén eterno de las olas y el del curso singular del devenir. El resultado de este movimiento híbrido hará que los personajes entren en un mundo diferente en el que no sólo las

referencias a 1870 son significativas, puesto que, tal y como el senador Lacour observa, las tropas francesas “Son los soldados de la Revolución [...] : Francia ha vuelto a 1792” (402). En consecuencia, se puede observar cómo la novela se basa en este efecto de evasión, en el que el devenir y el desarrollo, tanto narrativo como histórico, se hallan coartados por una desenfadada carrera hacia el pasado que lo repite, al mismo tiempo que lo discrimina. Ahora, el lector penetra en una matriz caracterizada por su falta de sentido, o quizá sería más apropiado calificarla de multiplicidad heterogénea de direcciones, casi como la consecuencia de una explosión.²⁰

Las consecuencias de este cambio se perciben tanto a escala diminuta, en las relaciones personales de los personajes, como a escala macrohistórica. En el primero de los casos, está presente en una de las principales líneas argumentales de la novela: la relación adúltera entre Margarita Laurier y Julio Desnoyers. El primer capítulo ya acumula datos acerca de una fatídica cronología que limita sus encuentros amorosos: los amantes se reúnen después de haberse separado durante cinco meses, son las cinco —siempre se encuentran de cinco a siete— de una veraniega tarde de julio, no casualmente el séptimo mes. Dentro de los confines de una relación claramente constreñida por el tiempo, ambos han podido vivir una historia de amor en la que “los dos retrocedieron hasta la adolescencia” (150). De hecho, como el mismo Julio reconoce, “terminamos por donde otros empiezan” (150). La guerra añadirá a la ruptura del marco conceptual y cronológico de su historia, el retroceso, el principio del fin, un punto y aparte que provocará, una vez más, un regreso espiral al pasado y una reescritura. De este modo lo comenta el senador Lacour hacia el final de la novela, “¿Quién se acuerda de las cosas de antes de la guerra? [...] Ellos [el matrimonio Laurier] y sus amigos ya no se acuerdan del divorcio. Vivimos todos una nueva existencia... Yo creo que los dos son ahora más felices que antes” (380). Éste es un mundo que opera de modo diferente desde que estalló la conflagración, borrando el pasado más inmediato, ayudando a olvidar selectivamente y reconfigurando sus elementos previos.

Esta deserción hacia el pasado causada por la guerra y unida a la anomalía temporal que produce, es todavía más inmensa en otras ocasiones, haciendo retroceder literalmente la Historia. Así, el año 1914 fugado a 1870, y, a su vez, retrotraído a 1792, se ve impelido al abismo del origen. Por ejemplo, don Marcelo recuerda las representaciones ilustradas de los periódicos y especialmente una en la que un alemán “reía como debieron reír los hombres de la época de las cavernas” (219). Ante las noticias de los saqueos, su indignación le hace exclamar: “¡Y un pueblo con leyes podía hacer la guerra de este modo, lo mismo que una tribu de indios que parte al combate para robar!” (251); por su parte, Argensola observa

que “estamos en guerra, y toda mujer tiene despierto el entusiasmo ancestral que sintieron sus remotas abuelas por la bestia agresiva y fuerte” (236); y para Tchernoff desde un punto de vista más general: “la última palabra del progreso [...] no era más que la vuelta al despotismo, la violencia, la barbarie de las épocas más primitivas de la Historia” (385). Esta colisión entre origen y final enfatiza la idea de un progreso que avanza retrocediendo y se agudiza según nos acercamos más y más al frente bélico, revelando el origen primigenio de estas aberraciones cronológicas. Por eso hallamos que los soldados son descritos como “viejos en plena juventud” (402) y como “trogloditas” (407), mientras la vanguardia bélica se transforma en la retaguardia de la civilización:

A Lacour le pareció que las filas de cañones cantaban algo monótono y feroz, como debieron ser los himnos guerreros de la humanidad de los tiempos prehistóricos. Esta música de notas secas, ensordecedoras, delirantes, iba despertando en los dos algo que duerme en el fondo de todas las almas: el salvajismo de los remotos abuelos. El aire se caldeaba con olores acres, punzantes, bestialmente embriagadores. (401)

Los cañones entonan el primitivo ritmo previo a la civilización, cuando la diferencia entre el ser humano y la bestia no existía, a través de esos olores brutales y esa disonante música moderna. Si el arte musical revelaba para el Nietzsche de *El origen de la tragedia* la raíz dionisiaca de la tragedia, estas composiciones proponen una partitura alternativa acerca de la destrucción. De esta manera, la guerra termina produciendo la suspensión y la abolición del tiempo, el exterminio de la cronología cultural de la humanidad en una promiscuidad temporal:

Todos los géneros de habitación discurridos por la humanidad, a partir de la caverna, eran utilizados en estas aglomeraciones militares. Las cuevas y canteras servían de cuarteles. Unas chozas recordaban el rancho americano; otras, cónicas y prolongadas, imitaban el *gurbi* de África [...] Además en esta masa de combatientes había tiradores marroquíes, negros y asiáticos, que parecían crecerse lejos de las ciudades, adquiriendo a campo raso una superioridad que los convertía en maestros de los civilizados. (403)

El regreso al pasado acaba por generar el mismo giro que la cinta de Moebius al invertir interior e exterior y al poner en crisis la base urbana, progresista y evolutiva de la civilización occidental.²¹ La guerra produce todas estas perturbaciones en la cronología al mismo tiempo que crea una cultura propia en la que la superstición juega un papel fundamental: todo se halla en retroceso. De esta forma, la tecnología bélica se vuelve la religión de la modernidad, mientras los iniciados en sus secretos se

convierten en la pirámide de una jerarquía sacerdotal que oficia una ceremonia pagana de destrucción y que crea un verdadero culto al misterio sagrado de un holocausto mecanizado: “Los campesinos convertidos en soldados consideraban con admiración al camarada encargado del manejo de estas máquinas. Veían en su persona el mismo poder de los brujos venerados y temidos en los cuentos de la aldea” (404); por otra parte, el imperio de la razón se ve destronado por el retorno a una superstición primitiva: “En otra cueva [Marcelo Desnoyers] encontró, en lugar ostensible, una herradura de siete agujeros. Las creencias religiosas extendían sus alas con toda amplitud en este ambiente de peligro y de muerte, y al mismo tiempo adquirirían nuevo valor las supersticiones más grotescas, sin que nadie osase reírse de ellas” (410). Todas estas ficciones sobrenaturales se convierten en un refugio necesario para enfrentarse a lo extraordinario que se ha vuelto cotidiano; todas estas quimeras siembran las semillas de la fantasía con el objetivo de sobrevivir imaginariamente ante el cataclismo de la guerra. Y, además, siguiendo cierto fondo anarquista que subyace en toda la novela, no son ni más falsas, ni más espurias que otras invenciones cultas basadas en las genealogías históricas.²² Así se le revela a Marcelo Desnoyers contemplando las reacciones de su amigo, el senador: “[Lacour] Hacía esfuerzos por conservar su serenidad estoica de padre a estilo antiguo, recordaba a sus ascendientes gloriosos y a todas las figuras heroicas de la República romana. Pero estas ilusiones de orador se desplomaban pronto; y su amigo le sorprendió llorando más de una vez. ¡Un hijo único, y podía perderlo!” (423). Irónicamente, la situación del propio Desnoyers no es muy desemejante, aunque a diferencia de Lacour, él sí perderá a su hijo en la guerra después de crear, a su vez, la ficción de que a Julio “No hay quien le mate”, tal y como se titula el cuarto capítulo de la tercera parte.

La cercanía a la batalla, a su tecnología y a sus circunstancias es, según hemos visto, un retroceso temporal, pero una vez que se entra en contacto directo con la guerra todavía se genera un efecto más radical: el regreso a la nada, al génesis donde no existe ni el tiempo, ni el espacio. Así ocurre tanto durante el bombardeo del castillo de Desnoyers, como durante las visitas a la vanguardia. En ambas instancias la cronología teleológica se disuelve en una sincronía absoluta, haciendo que el ser humano se enfrente al macabro espectáculo de la destrucción moderna. Esto le sucede a don Marcelo, quien atrapado en medio del bombardeo de su castillo, “presenció cosas maravillosas, instantáneas, como si todas las reglas de la vida acabasen de sufrir un trastorno caprichoso” (349). No solamente la ilusión de sucesión temporal queda anulada por la sobrecarga sensorial en el instante mágico de la revelación destructora, sino que se llega a hurtar la posibilidad de orientarse: “Había perdido la noción del tiempo.

No sabía si llevaba en esta inmovilidad varias horas o un minuto” (350). Así, personaje y lector, ambos extraviados, se confunden y pierden sus puntos de referencia al ser proyectados a un mundo caótico y primordial donde lo que prima es la experiencia de la devastación. Una de las consecuencias de esta confusión provocada por las explosiones de una guerra ajena al tiempo, y al mismo tiempo situada dentro de él, permite la entrada a un mundo visionario. De este modo le sucede al senador Lacour, quien, después de sentir cómo las bombas relativizan el tiempo, se imagina a un monstruo primigenio que sustituye a la tecnología, pero que, al mismo tiempo, la representa:

Pasó un año que en su reloj sólo representaba un segundo; luego pasó un siglo de igual duración [...] y al fin estalló el esperado trueno, temblando el ‘abrigo’, pero con blandura, con sorda elasticidad, como si fuese de caucho [...] Con la imaginación dio forma Lacour a este cataclismo. Y vio una serpiente alada vomitando chispas y humo, una especie de monstruo wagneriano, que al aplastarse contra el suelo abría sus entrañas, esparciendo miles de culebrillas ígneas que lo cubrían todo con sus mortales retorcimientos. (399)

Como se puede observar en la cita, el problema principal es cómo traducir, cómo dar forma, a semejante sinsentido destructivo. Una posibilidad es la abstracción temporal y espacial, mientras la otra es el injerto de lo mítico, de lo imaginario, en lo histórico. El ser humano termina utilizando su poder bélico para satisfacer el impulso de sobrevivir destruyendo, y de esta forma, su sentido de la vida también se ve permanentemente alterado. En otras palabras, el desgarrar de los puntos de referencia temporales que la guerra provoca es simultáneo a la fractura de la realidad. Por este motivo, el lenguaje de la novela se enrosca sobre sí mismo, se pliega sobre su propia ficcionalidad, para revelar cómo la vida misma, atenazada por los ritmos que quiebran su sentido, se transforma en una representación. Consecuentemente, cuando Margarita, la amante de Julio, decide regresar con su marido no puede evitar describir su situación actual en relación con el pasado, así como tampoco puede ocultar que su vida presente es una ficción en la que interpreta un papel: “Hace dos meses, mi situación me hubiese parecido extraordinaria, inverosímil [...] Sólo hace una semana que vivo a su lado. Desfiguro mi voz cuanto puedo, evito frases que le revelen quien soy... Pero esto no se puede prolongar. Únicamente en las novelas resultan aceptables estas situaciones” (287). La novela dentro de la novela cuestiona el estatus ontológico de la realidad y explora todas estas ficciones que ayudan a sobrellevar el efecto de la guerra y sirven de antídoto para la destrucción. No sólo Margarita se ve obligada a representar un papel, sino que

también los países ocultan la verdad bajo una apariencia ficcional. De este modo, la propaganda alemana niega su derrota en la batalla del Marne, tratando de reescribir su retirada: “Así pudo enterarse don Marcelo de que la victoria del Marne no había existido nunca en la realidad: era una invención de los aliados” (367); y, una vez más, “Nadie creía allá [en Alemania] en lo del Marne” (368). Por otra parte, la guerra misma es una trágica comedia teatral perpetrada por ambos gobiernos, aunque representada por víctimas que, al verse involucradas tanto directa como indirectamente en los hechos, no pueden evitar referirse al mundo una y otra vez a través de símiles pertenecientes a los campos semánticos de la ficción. En el texto, en consecuencia, proliferan las alusiones a verosimilitudes, onirismos, teatralidades, cinematografías y mutaciones. Más en concreto, don Marcelo Desnoyers, tras contemplar la retirada del ejército, “Creyó todo lo anterior un mal ensueño. La calma que le rodeaba hizo inverosímil cuanto había presenciado” (267); y, una vez más, combinando la disolución del tiempo con la disolución de la realidad “Era inverosímil que tales horrores hubiesen podido desarrollarse en poco más de una hora” (300-01). Esa inverosimilitud se había transformado en onirismo poco antes y poco después: “aún se imaginaba estar soñando. No podía haber peligro en esta situación irreal: todo era mentira” (269); “Todo esto ocurrió con vertiginosa rapidez, como una escena de pesadilla” (355). Tras la destrucción de su castillo, los restos hacen que todo parezca un decorado o un lienzo: “el cuadro de piedra de un ventanal se mantenía suelto y en equilibrio como un bastidor” (350); literalmente, “Quedaron al descubierto las piezas interiores, lo mismo que una decoración de teatro” (350). De modo paralelo, la violencia más extrema y más material se representa con alusiones a la cinematografía y a la teatralidad, “ocurrió una cosa inverosímil, absurda, algo que le hizo recordar las fantásticas mutaciones del cinematógrafo” (354). Hasta el refugio antibombas en la vanguardia es “semejante a un palco de teatro” (395). Pero no solamente las acciones bélicas y sus resultados se describen de esta forma, sino también los cadáveres, los que han permanecido inmobilizados “en actitudes trágicas y grotescas” (352). Incluso, entre los vivos, existe esa cualidad metaficcional: “El comandante parecía un director de teatro” (393) y el senador, en cuanto “personaje civil”, “se ajustó el chaqué como un manto trágico y siguió adelante, grave y solemne” (396). Todos estos símiles, metáforas y comparaciones revelan la insuficiencia del lenguaje a la hora de poder representar el caos de la guerra y traducir su radical desconexión con la realidad.²³

En una lectura superficial, podría parecer a primera vista que la ficcionalización y la teatralización de la guerra nos presenta un mundo en el que el dolor se ha banalizado, en el que la diferencia entre la vida y la muerte es la repetición de los *topoi* de la vida (o la muerte) como sueño o como teatro. Sin

embargo, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, a pesar de utilizar conscientemente ambas ideas, tiene un propósito de mayor alcance: el cuestionamiento epistemológico de la posibilidad de representar la guerra y sus efectos de una forma estrictamente realista. Tal y como Federico de Onís anticipaba en 1920, la guerra no solamente es la guerra: “no debemos olvidar que no hay solamente la guerra en la obra como en la guerra no había solamente la guerra, es decir, el choque material de los ejércitos” (x). A través de este trabajo hemos visto que (d)escribir el conflicto es principalmente un auténtico problema de simbolización, una cuestión de representar el génesis inherente en el apocalipsis: con el enfrentamiento bélico se trata de poner fin a una narración para descubrir que, en su interior, se encuentra una huida hacia un pasado que de modo inevitable conduce a un principio. En tanto el narrador y los personajes buscan los asideros y los cimientos que permiten establecer una posición estable ante el conflicto, nos damos cuenta de que lo único existente es la frustración de no poder hallar esa base. De este modo, el propósito de traducir a palabras la guerra produce un efecto de fuga constante, de una perspectiva infinita, que, a su vez, encarna un vacío epistemológico. Los ejes espaciales y temporales fluctúan, el progreso es retroceso, la ficción, realidad, y viceversa. Al final, la novela se da cuenta de que los ciclos que trata de representar giran el uno sobre el otro en una espiral duplicada que afecta tanto a los franceses como a los alemanes. Los últimos se preparan porque las trampas que los franceses ponen a sus soldados hacen necesario, “castigar a esta nación traidora que preparaba su suelo como un escenario de melodrama” (300); pero también, el francés Desnoyers, tras haber observado en la paz los espectaculares desfiles germánicos piensa que más tarde “La guerra, con sus realidades, había borrado todo lo que tenía de teatral el formidable organismo de muerte” (298). O sea, la guerra, continuamente teatralizada en el texto, ha terminado con el ejército teatral, esto es, el vértigo sin fin de la metatextualidad resumido en un teatro dentro de un teatro sin posibilidad de salir de la escena. O, desde otro punto de vista, la singularidad del espectáculo se transforma en normalidad para los ojos acostumbrados a lo extraordinario: “No veían el fuego y la destrucción; todo carecía de valor ante sus ojos: era el espectáculo ordinario” (300). Todas estas contradicciones revelan la imposibilidad de hallar una síntesis significativa, la guerra en la novela es una matriz de discursos conflictivos en los que conviven orden y caos en una continua revolución donde lo único que reina es la retórica de la incertidumbre. La única alternativa ante esta crisis va a constituirse a través de una acumulación tautológica.

Efectivamente, uno de los aspectos más notables de la configuración bélica en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* tiene que ver con las continuadas repeticiones que nos salen al paso. Ya se ha hecho referencia a cómo la Primera Guerra recoge el relevo de un paradigma histórico que se reitera, pero estas repeticiones no son las únicas. Se dice que los soldados franceses, al retirarse del Marne, “Caminaban... caminaban... caminaban...” (261), “Caminaban... Caminaban” (405), y, mientras, caminan, caminan, caminan, repiten “No comprendemos... —decían—. No comprendemos” (263). Al terminarse la relación entre Julio y Margarita “‘Qué será de mí?’ murmuró el hombre. Y como un eco, los labios de ella repitieron: ‘¿Qué será de mí?’” (290); de vuelta al campo de batalla “Desnoyers vio hombres, muchos hombres, hombres por todas partes. Eran a modo de hormigueros grises que desfilaban y desfilaban hacia el Sur, saliendo de los bosques, llenando los caminos, atravesando los campos” (298), al mismo tiempo que “un campesino rico, famoso en el pueblo por su avaricia, lloriqueaba desesperado, repitiendo: ‘Yo no quiero morir..., yo no quiero morir’” (303); las mujeres del pueblo piden a Desnoyers “Pan..., pan” y, como él solamente les puede dar oro, vuelven a implorar “Pan..., pan” (337); a la llegada de los convoyes “Bajaban de su interior hombres y más hombres” (338); y “Lacour y Desnoyers se vieron de pronto agitando sus sombreros, moviéndose de un lado a otro como si fuesen a bailar la danza sagrada de la muerte, gritando con la boca seca por el acre vapor de la pólvora: ‘¡Viva... Viva!’” (401). Todas estas reincidencias rítmicas trazan un movimiento circular, obsesivo y repetitivo del que no hay escapatoria; todas estas fragmentaciones discursivas, segmentadas y obstinadamente insistentes son el correlato textual de la vorágine de la guerra, de la metralla transformada en escritura y en sistemática acumulación caótica. Véase, si no, el significativo ejemplo centrado en las visiones de don Marcelo tras la retirada alemana del Marne:

Vio pantalones de grana que emergían de los rastrojos, suelas claveteadas que brillaban en posición vertical junto al camino, cabezas lívidas, cuerpos amputados, vientres abiertos que dejaban escapar hígados enormes y azules, troncos separados, piernas sueltas. Y desprendiéndose de esta amalgama fúnebre, kepis rojos y oscuros, gorros orientales, cascos con melenas de crines, sables retorcidos, bayonetas rotas, fusiles, montones de cartuchos de cañón. Los caballos muertos abullonaban la llanura con sus costillares hinchados. Vehículos de artillería con las maderas consumidas y el armazón de hierro retorcido revelaban el trágico momento de la voladura. Rectángulos de tierra apisonada marcaban el emplazamiento de las baterías enemigas antes de retirarse. Encontró cañones volcados con las ruedas rotas, armones de proyectiles convertidos en

madejas retorcidas de barras de acero, conos de materia carbonizada que eran residuos de hombres y caballos quemados por los alemanes en la noche anterior a su retroceso. (358)

Esta proliferación expresiva nos abruma con su delirante sinsentido, con su yuxtaposición entre arriba y abajo, dentro y fuera, lo orgánico y lo inorgánico, cuerpos sin miembros y miembros sin cuerpo, las vísceras de las máquinas y los engranajes de los organismos. Este exceso ilógico y anárquico es un modo de textualizar la imposibilidad de significar teleológicamente el horror con palabras. Es necesario que la escritura mimetice esta devastación puesto que “los cadáveres de una y otra parte eran infinitos, no tenían límite. Parecía que la tierra hubiese vomitado todos los cuerpos que llevaba recibidos desde los primeros tiempos de la humanidad” (358).²⁴ La imagen textual de lo infinito y de lo racionalmente incomprensible termina por revelarse con toda su fuerza apocalíptica en la visita final a los campos de la muerte, donde el cuerpo de Julio yace sepultado en un desolado océano de cadáveres y donde una cruz y un nombre marcan la caída de un soldado francés. Los alemanes, sin embargo, no han tenido tanta suerte:

La cruz llevaba en su tablilla la indicación de que la tumba contenía alemanes, y a continuación un número: 200... 300... 400...

—Estas cifras obligaban a Desnoyers a realizar un esfuerzo imaginativo. Se decían prontamente, pero no era fácil evocar con exactitud la visión de trescientos muertos juntos, trescientos envoltorios de carne lívida y sangrienta, los correajes rotos, el casco abollado, las botas terminadas en bolas de fango, oliendo a tejidos rígidos en los que se inicia la descomposición, con los ojos vidriosos y tenaces, con el rictus del supremo misterio, alineándose en capas, lo mismo que si fuesen ladrillos, en el fondo de un zanjón que va a cerrarse para siempre... Y este fúnebre alineamiento se repetía a trechos por toda la inmensidad de la llanura. (432-33)

Líneas que se repiten; acumulación de cifras que no sirven para contar, ya que es imposible hacerse una idea cabal de la catástrofe; vidas que se han perdido por una causa incierta y por un origen desconocido; todo este exceso que desborda los cauces expresivos del lenguaje revierte paradójicamente hacia sí mismo para encontrarse con su propio reflejo. De este modo ocurre al enfrentarnos a la tautología que, desde nuestro punto de vista, define *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: “la guerra es la guerra” (210) dice el carpintero francés cuando sale hacia el combate; don Marcelo en el tren que lo lleva al frente, encuentra su vagón ocupado por una muchedumbre que se justifica diciendo “En la guerra como en la guerra”

(275); el ejército alemán tiene muy claro que “La guerra es la guerra” (300); y el propio don Marcelo se justifica del mismo modo, “La guerra era la guerra” (423), para preferir la muerte de alguno de sus sobrinos alemanes a la muerte de su hijo.²⁵ En otras ocasiones la expresión tautológica se representa de modo implícito: “—¡Qué quiere usted!—repitió varias veces—. Es la guerra” (311 y 312), “Es la guerra, señor” (316), “Es la guerra, querido señor” (330); pero esa mutilación de uno de los términos no impide el enfrentamiento con la incoherencia de una justificación que se refugia en palabras vacías, en términos que bajo su tersa causalidad, entierran una muerte infinita, un genocidio lingüístico.²⁶

La repetición de la tautología es la perfecta imagen de la esterilidad bélica originaria, pospuesta infinitamente y suplantada por el espejismo de la comunicación. Ambas se cierran sobre sí mismas pretendiendo ser transparentes pero proyectando el espejismo de un lenguaje blindado en su propia opacidad significativa, en su absurda redundancia y en la aparente explicación de algo que es imposible traducir a palabras que lo interpreten. Así observa Roland Barthes en sus *Mythologies* la raíz de la tautología:

one takes refuge in tautology as one does in fear, or anger, or sadness, when one is at a loss for an explanation: the accidental failure of language is magically identified with what one decides is a natural resistance of the object. In tautology, there is a double murder: one kills rationality because it resists one. Tautology is a faint at the right moment, a saving aphasia, it is a death, or perhaps a comedy, the indignant ‘representation’ of the *rights* of reality over and above language. (152-53; énfasis en el original)

De este modo la tautología se impone sobre la realidad, aunque ahí, disfrazado bajo su impecable racionalidad, se oculta un abismo incoherente donde la identidad absoluta aniquila la posibilidad de significar y de decir. Si para Barthes la tautología es uno de los mecanismos utilizados por la burguesía para desarrollar mitos, en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* puede verse cómo este tipo de figura es la propuesta de un origen sin principio, de cómo el lenguaje se resiste a denotar y, al mismo tiempo, cómo se crea un ciclo rítmico sin prólogo y sin epílogo: es la incorporación perfecta del génesis, es la incorporación de la revelación del apocalipsis.

En este sentido existen dos momentos extraordinariamente significativos, puesto que en ellos el evidente significado tautológico de estas expresiones se revela en toda su dura falsedad. En ambos casos se trata de cómo don Marcelo, quien más tarde, asumirá la tautología para justificarse, se enfrenta a estas

expresiones que no denotan. En el primero, el anciano conversa con su sobrino alemán mientras contempla cómo su castillo está siendo saqueado. Así, “El sobrino, adivinando lo que pensaba [su tío], repitió la eterna excusa: ‘¡Qué hacer!... Es la guerra’”. Ante la disculpa tautológica don Marcelo responde: “Esto no es guerra [...] Es una expedición de bandidos... Tus camaradas son unos ladrones” (313). En la segunda ocasión, el mismo Marcelo habla con un oficial alemán, quien trata de justificar la brutal represión de su ejército diciendo “Es la guerra... Debemos ser duros para que resulte breve. La verdadera bondad consiste en ser crueles, porque así, el enemigo, aterrorizado, se entrega más pronto y el mundo sufre menos”. El narrador registra la reacción del anciano: “Don Marcelo levantó los hombros ante el sofisma” (317). Si en el primer caso la tautología produce un visceral rechazo para romperla observando que la guerra no es la guerra, sino una excusa para robar; en el segundo, se ve cómo la misma tautología conduce a sofismas y a paradojas lógicas que justifican la crueldad y los asesinatos indiscriminados. En ambos casos se confirman las palabras de Barthes, ya que “Tautology testifies to a profound distrust of language, which is rejected because it has failed. Now any refusal of language is a death. Tautology creates a dead, a motionless world” (152-53). Efectivamente, el silencio tautológico de la muerte, más profundo tras el estallido apocalíptico de las bombas, es el signo de la novela y el signo del génesis, del origen al que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se aproxima con el escepticismo de quien sabe que la guerra nunca es la guerra, sino el vacío del horror que germina en los campos de batalla.

Prologábamos estas líneas citando un poema de Antonio Machado escrito al mismo tiempo que Vicente Blasco Ibáñez se encuentra en la capital de Francia recién regresado de su fallida aventura colonialista en Argentina y comienza a idear su novela más internacional.²⁷ El aliento de la guerra inspira tanto al poeta, entregado en la tranquila Baeza y en la neutral España a sus tareas docentes y creativas, como al novelista, prácticamente arruinado y en contacto directo con el vórtice de la vorágine: las semillas de la primera conflagración mundial germinan en escritura y en inspiración para los dos, así como previamente lo habían hecho para Nietzsche en aquella otra guerra. La reveladora sincronía y el diálogo entre ambas voces se profundiza todavía más cuando el narrador de Blasco nos da en las últimas páginas de su novela una posible respuesta a las preguntas que la voz poética de Machado plantea. Si el poeta se pregunta quién sembraría y quién segaría tras la batalla, el narrador parece contestar que “El labriego tenía arado el bancal y relleno de semilla el surco. Podían los hombres seguir matándose; la tierra nada tiene que ver con sus odios, y no por ellos va interrumpirse el curso de su vida” (437). Este labrador abstracto e imaginario que permanece estático al margen del huracán de la historia, ocupado en mantener

un ritmo naturalizado a través de la concordancia entre naturaleza y ser humano, ara, sin embargo, un campo de batalla en el que previamente se han sembrado semillas de muerte, aquellos “proyectiles hundidos en el suelo sin estallar” (437); de igual modo, el labriego debe adaptar las líneas de sus surcos “únicamente al llegar junto a una tumba visible” (437) para respetar el descanso de los muertos; y, finalmente, termina recogiendo y literalmente alimentándose de la muerte: “Las semillas, como pulpos en gestación, se preparaban a extender los tentáculos de sus raíces hasta los cráneos que pocos meses antes contenían gloriosas esperanzas o monstruosas ambiciones” (437). De este modo, el principio se convierte, una vez más, en final, la muerte en vida, la regeneración surge de la decadencia y el epílogo se transforma en prólogo. Este movimiento circular, mítico, antihistórico y vertiginosamente inmóvil no es más que el eterno movimiento del origen producido por la tautología. No es más que la inacabable búsqueda por la causa original de la guerra: es un Apocalipsis que deviene en Génesis. Sin embargo, Blasco no se engaña ya que la revelación ha sido explícita para sus lectores páginas más atrás al identificar al guadañero que se beneficiará de la siguiente cosecha: “La siega de la muerte no había sido por gavillas: todo un campo quedaba liso con sólo un golpe de hoz” (354).²⁸

Obras citadas

- Alcalá Galiano, Álvaro. “Un novelista mundial: Vicente Blasco Ibáñez”. *Figuras excepcionales*. Madrid: Renacimiento, 1930. 53-63.
- Alós Ferrando, Vicente R. *Vicente Blasco Ibáñez, biografía política*. Valencia, España: Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- Altamira y Crevea, Rafael. “Una novela sobre la guerra”. *Arte y realidad*. Barcelona: Cervantes, 1921. 125-30.
- Azorín*. Véase Martínez Ruiz, José.
- Balseiro, José A. *Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja: cuatro individualistas de España*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1949.
- Barja, César. *Libros y autores modernos: siglos XVIII y XIX*. 2ª edición. Nueva York: Las Américas, 1964.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Nueva York: Hill and Wang, 1972.
- Bell, Aubrey F. G. *Contemporary Spanish Literature*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1933.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Die apokalyptischen Reiter: Roman*. Trad. Enrique Koert. Berlín: Mörlins, 1922.

- . *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Ed. Ramiro Reig. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- . *The Four Horsemen of the Apocalypse*. Trad. Charlotte Brewster Jordan. Nueva York: E.P. Dutton & Co., 1918.
- . Introducción. *Historia de la guerra europea de 1914*. Vol. 1. Valencia, España: Prometeo, 1914-1919. 9-12.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Juventud del 98*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- El Caballero Andaz*. Véase, Carretero Novillo, José María.
- Calvet, Agustí, *Gaziel. El año de Verdún*. Barcelona: Estudio, 1918.
- . *De París a Monastir*. Barcelona: Estudio, 1917.
- . *Diario de un estudiante en París*. Barcelona: Estudio, 1915.
- . *En las líneas de fuego*. Barcelona: Estudio, 1917.
- . *Narraciones de tierras heroicas*. Barcelona: La Académica, 1916.
- Carretero Novillo, José María, *El Caballero Andaz. El novelista que vendió a su patria o Tartarín revolucionario (una triste historia de actualidad)*. Madrid: Renacimiento, 1924.
- Casares, Julio. “Los cuatro jinetes del Apocalipsis, por Vicente Blasco Ibáñez”. *Crítica efímera*. Vol. 2. 2ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1944. 89-92.
- Casal, Conde de. “Crítica literaria: Blasco Ibáñez y las novelas de la guerra”. *Raza Española: Revista de España y América* 33 (1921): 41-44.
- Casanova, Sofía. *De la guerra: crónicas de Polonia y Rusia*. Madrid: R. Velasco, 1916.
- . *Impresiones de una mujer en el frente Oriental de la guerra Europea*. Madrid: Gráfica Excelsior, 1919.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*. Vol. 9. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1918. 471-78.
- Company Ramón, Juan Miguel. “‘Argumentos bien trabados para el cine’: Blasco Ibáñez y los equívocos del glamour hollywoodiense”. *En el país del arte: 1er Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglos hispánico: celebrado en la Academia de España de Roma, 3 y 4 de diciembre de 1988*. Eds. Felipe Garín Llombart y Facundo Tomás. Valencia, España: Biblioteca Valenciana, 2000. 59-72.
- . “Enunciados e visibilidades. En torno a dúas versións cinematográficas dunha novela de Blasco Ibáñez”. *Boletín Galego de Literatura* 27 (2002): 147-54.

- Corbalán, Rafael T. *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia, España: Ediciones Filmoteca, 1998.
- Corbett, Elizabeth. "Vicente Blasco Ibáñez Was A Utopian Reformer". *The New York Times Book Review* 5 February 1928: 2.
- Craven, Ian. "Adaptation, Action, Response: *Four Horsemen of the Apocalypse* at the Citizens Theatre, Glasgow". *New Theatre Quarterly* 8 (1992): 203-20.
- Day, A. Grove y Edgar C. Knowlton. *V. Blasco Ibáñez*. Nueva York: Twayne Publishers, 1972.
- Díaz-Plaja, Fernando. *Francófilos y germanófilos: los españoles en la guerra europea*. Barcelona: Dopesa, 1973.
- Elías, Alfredo. "Carta Abierta a Don Vicente Blasco Ibáñez". *Hispania* 9 (1926): 341-344.
- Espinós Moltó, Víctor. *Alfonso XIII y la guerra: espejo de neutrales*. 1918. Madrid: Vassallo de Mumbert, 1977.
- Fabbri, Maurizio. "Blasco Ibáñez e la Grande Guerra". *En el país del arte: 1^{er} Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglos hispánico: celebrado en la Academia de España de Roma, 3 y 4 de diciembre de 1988*. Eds. Felipe Garín Llombart y Facundo Tomás. Valencia, España: Biblioteca Valenciana, 2000. 91-101.
- Förster-Nietzsche, Elisabeth. *The Young Nietzsche*. Trad. Anthony Ludovici. Londres: W. Heinemann, 1912.
- Gaziel*. Véase Calvet, Agustí.
- Gascó Contell, Emilio. *Blasco Ibáñez*. París: Agencia Mundial de Librería, 1926.
- . *Genio y figura de Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*. Madrid: A. Aguado, 1957.
- "A £500,00 Film with 12,000 Performers: *The Four Horsemen of the Apocalypse*". *The Illustrated London News* 12 February 1921: 209.
- González Ruiz, Nicolás. "Vicente Blasco Ibáñez". *En esta hora: ojeada a los valores literarios*. Madrid: Voluntad, 1925. 169-76.
- Hayman, Ronald. *Nietzsche: a Critical Life*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1980.
- Iglesias, Concepción. *Blasco Ibáñez: un novelista para el mundo*. Madrid: Silex, 1985.
- Kaufmann, Walter Arnold. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Kellner, Bruce. *A Gertrude Stein Companion: Content with the Example*. Nueva York: Greenwood P, 1988.
- Lenson, David. *The Birth of Tragedy: A Commentary*. Boston: Twayne, 1987.

- Linares Becerra, Luis. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis: comedia dramática en cinco actos: adaptación teatral de la novela de Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: Siglo XX, 1928.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. 15ª edición. Madrid: Cátedra, 2006.
- Man, Paul de. "Genesis and Genealogy (Nietzsche)". *Allegories of Reading*. New Haven: Yale UP, 1979. 79-118.
- Martínez de la Riva, Ramón. "Vida nacional: Blasco Ibáñez, sus obras y sus triunfos". *Blanco y Negro: Revista Ilustrada* 1566 (22 de mayo de 1921): s.p.
- Martínez Ruiz, José. *Azorín. Entre España y Francia: páginas de un francófilo*. 1917. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1947. 903-1028.
- . *Los norteamericanos*. 1918. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1947. 1069-113.
- . *París bombardeado*. 1919. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1947. 1029-67.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Birth of Tragedy*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- . *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*. Ed. Christopher Middleton. Chicago: U of Chicago P, 1969.
- Onís, Federico de, ed. *La batalla del Marne: An Episode of Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Boston: D.C. Heath, 1920.
- Ortega, Joaquín. "Vicente Blasco Ibáñez". *University of Wisconsin Studies in Language and Literature* 20 (1924): 214-38.
- Palacio Valdés, Armando. *La guerra injusta: cartas de un español*. Barcelona: Bloud & Gay, 1917.
- Pitollet, Camille. *V. Blasco Ibáñez, ses romans et le roman de sa vie*. Paris : Calmann-Lévy, 1921.
- Preston, Paul. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- Reding, Katherine. "Blasco Ibáñez and Zola". *Hispania* 6 (1923): 365-71.
- Reig, Ramiro. *Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: Espasa, 2002.
- Romero Salvadó, Francisco J. *Spain 1914-1918: Between War and Revolution*. Londres: Routledge, 1999.
- Schain, Richard J. *The Legend of Nietzsche's Syphilis*. Westport: Greenwood P, 2001.
- Stein, Gertrude. "Sacred Emily". *Geography and Plays*. 1922. Nueva York: Something Else P, 1968.
- Stimpson, Catharine R. "The Sonograms of Gertrude Stein". *Critical Essays on Gertrude Stein*. Ed. Michael J. Hoffman. Boston: G.K. Hall, 1986. 183-96.
- Thiébaud, Marcel. "Vicente Blasco Ibáñez". *La Revue de Paris* 35.1 (1928): 919-37.
- Thomas, Hugh. *La Guerra Civil española*. 2ª edición. Debolsillo 56. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

Tortosa, Pilar. *La mejor novela de V. Blasco Ibáñez: su vida*. Valencia: Prometeo, 1977.

Valle-Inclán, Ramón del. *La medianoche*. 1917. *Obra completa*. Vol. 1. Madrid: Espasa, 2002. 901-41.

---. *En la luz del día*. 1917. *Obra completa*. Vol. 1. Madrid: Espasa, 2002. 943-60.

“Vicente Blasco Ibáñez”. *Hispania* 11 (1928): 227-32.

Wedel, Alfred R. “Blasco Ibáñez Antipathy toward the Germans”. *Revista de Şi Teorie Literară* 35 (1987): 192-96.

Xandró, Mauricio. *Blasco Ibáñez*. Madrid: E.P.E.S.A., 1971.

Notas

¹ El asesinato del Archiduque Franz Ferdinand, el 28 de junio de 1914, se toma como punto de referencia para el inicio de la Primera Guerra Mundial. El 7 de agosto de 1914 se publica en la prensa española la declaración de neutralidad (Díaz-Plaja 13). Por su parte, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se comienza a gestar, como el propio Blasco reconoce en el prólogo a la obra, a “principios de septiembre de 1914” (57). En marzo de 1916, “al mismo tiempo que *El Heraldo de Madrid* comienza a darla en folletín” (Tortosa 408), se publica en la editorial Prometeo. En la novela de Blasco, la actitud neutral de España aparece representada por el amigo de Julio, el bohemio y español Argensola: “Seamos neutros —afirmaba el bohemio. Neutralidad no significa indiferencia. Gocemos del gran espectáculo, ya que en toda nuestra vida volverá a ofrecerse otro semejante” (221). Obras contemporáneas, como *Alfonso XIII y la guerra: espejo de neutrales* (1918) del musicólogo conservador Víctor Espinós Moltó, defendieron la validez de la neutralidad en connivencia con los poderes políticos. La evolución de Julio y su final aceptación del compromiso como única salida viable al conflicto viene a confirmar una de las tesis que el escritor quiere demostrar con la obra.

² *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es quizá el ejemplo más ilustre en nuestro idioma de obra cuyo centro argumental es la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, recordemos cómo *La medianoche* (1917) y *En la luz del día* (1917) de Ramón María del Valle-Inclán también se inspiran en dicho acontecimiento. A ambas obras, y sin intención de ser exhaustivos, se pueden unir las crónicas de Agustí Calvet, *Gaziel*, recogidas contemporáneamente en varios volúmenes; la trilogía que *Azorín* dedica al conflicto; *La guerra injusta* (1917), de Armando Palacio Valdés; además de la colección de artículos *De la Guerra: crónicas de Polonia y Rusia* (1916) y la conferencia *Impresiones de una mujer en el frente oriental de la guerra europea* (1919), ambas de Sofía Casanova.

³ Es de la misma opinión Maurizio Fabbri en su artículo sobre “Blasco Ibáñez e la Grande Guerra”: “Non v’è dubbio che la spaccatura che la guerra europea produsse tra gli intellettuali spagnoli—definiti nell’accesione

umanística tradicional—ebbe l'effetto di enfatizzare le contraddizioni interne già de tempo esistenti e che, alcuni lustri più tardi, si radicalizarono fino all'esasperazione tragica della guerra civil" (94). Según sus palabras, el enfrentamiento social en la España de la segunda década del siglo, es un prólogo anticipatorio de la Guerra Civil.

⁴ Véanse, igualmente, las páginas 997 a 1013 de la obra de Hugh Thomas donde se abunda en las características de este ensayo destructivo y cómo se beneficiaron de él las potencias neutrales. Éstas, las que querían evitar que la Guerra Civil se convirtiera un "una conflagración europea" (1008) o "en una guerra general" (1009), se vieron involucradas en un conflicto todavía más destructivo pese a su interesado distanciamiento.

⁵ El verso de Gertrude Stein se encuentra en el poema "Sacred Emily" incluido en *Geography And Plays* (1922). Véase el quinto verso de la página 187. Stein retomará este verso en varias ocasiones a lo largo de su carrera y en el libro para niños *The World Is Round* (1939) hará que su niña protagonista, Rose, talle su nombre alrededor del tronco de un árbol hasta que el principio se funda con el final "in a never-ending cicle" (Kellner 69).

⁶ Las valoraciones contemporáneas de la novela se articulan sin sorpresas alrededor de los polos germanófilo y francófilo, injertándola claramente en esa disyuntiva que la guerra provocó en España. El académico y germanófilo Julio Casares, quien firmaría la declaración de "Amistad Hispano-Germana" el 15 de octubre de 1916 (Díaz-Plaja 364), la califica de "engendro" ("*Los cuatro jinetes*" 90); el también firmante de la misma declaración, José María Carretero Novillo, *El Caballero Andaz*, en 1924 protestando contra las recientes opiniones impresas por Blasco acerca de la dictadura de Primo de Rivera y de la connivencia de Alfonso XIII, decía que la novela era "su obra peor, más pesada y falsa, hecha de encargo" (24); igualmente, el Conde de Casal la halla "parcial y hasta partidista" (42); en 1925, el ensayista y narrador Nicolás González Ruiz, en una línea similar, decía "Repugna en ella el observar que un español lleve la 'adopción del odio ajeno' hasta el extremo a que la lleva" (175). Por el bando opuesto, el profesor de la Institución Libre de Enseñanza y futuro exiliado, Rafael Altamira y Crevea afirmaba en un artículo de 1916, posteriormente incluido en un volumen recopilatorio de 1921, que "Es una hermosa novela ésta en la que se describe la gran epopeya" (130).

⁷ A la primera adaptación cinematográfica realizada en Francia por André Heuzé, en 1917, titulada *Debout les morts*, se añade la influyente superproducción hollywoodiense de Rex Ingram, estrenada en 1921, con el título *The Four Horsemen of the Apocalypse*. En 1961, Vicente Minelli dirige una nueva producción, conservando el título original, aunque trasladando la acción a la Segunda Guerra Mundial, lo que confirma el valor ahistórico del núcleo de la novela. Sobre la relación entre Blasco, el cine y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* véanse los dos artículos de Juan Miguel Company, de diferente título pero de mismo contenido, y el libro de Rafael T. Corbalán. Existen, que sepamos, dos adaptaciones teatrales: la realizada por Luis Linares Becerra en 1928 y la realizada en el Citizens Theatre de Glasgow por Peter Granger-Taylor, en marzo de 1990. Sobre ésta última, véase el artículo de Ian Craven.

⁸ Todavía no han sido exploradas las conexiones entre estas tres novelas y la muy posible influencia de la obra de Blasco en las de Remarque y Hemingway. Si se tiene en cuenta que la primera traducción al inglés se realiza en 1918 y la correspondiente traducción al alemán se hace en 1922, la cronología apoya esta posibilidad que planteamos.

⁹ El 22 de mayo de 1921, Ramón Martínez de la Riva entrevista a Blasco a su regreso del viaje por Norteamérica y obtiene la siguiente confesión: “*Los jinetes* va por la doscientas edición con cerca de dos millones de ejemplares”. Aunque Blasco exagera a veces sus éxitos sin necesidad, los datos se pueden confirmar por otras fuentes. En 1926, Emilio Gascó escribe que “A fines de 1924 la Casa Dutton and Company, de Nueva York, editora de la obra, llevaba vendidos más de dos millones de ejemplares. Es un récord” (*Blasco Ibáñez* 112). El mismo Gascó repite datos similares en 1957 (*Genio y figura* 136). En el ambivalente obituario que Elizabeth Corbett firma para *The New York Times Book Review*, el 5 de febrero de 1928, se dice: “Every educated American is supposed to have read *Don Quijote* but it is an easy guess that every American who read anything at all has read *The Four Horsemen of the Apocalypse*, an that even Americans who can’t read have seen in the movies either *The Four Horsemen* or *Mare Nostrum* or *Blood and Sand*”. Igualmente en 1972, A. Grove Day y Edgar C. Knowlton observaban: “The book came out in the United States the week after the Armistice and headed the best-seller list for many months. It went through more than two hundred printings in this country and was translated into a dozen other languages” (37). Sobre el éxito internacional de la novela, véanse Barja (392) e Iglesias (105).

¹⁰ Las acusaciones de obra propagandista se acumulan, comenzando por la reseña de Julio Casares (“*Los cuatro*” 90-91) y siguiendo por el Conde de Casal —“se muestra parcial y hasta partidista” (42)—, Katherine Reding (368), Joaquín Ortega (221), Nicolás González Ruiz —quien considera gran parte de la obra de Blasco “propaganda americana” (172)—, Elizabeth Corbett (2), Emilio Gascó (*Genio y figura* 128), César Barja (402), Mauricio Xandró (108), A. Grove Day y Edgar C. Knowlton (95), Alfred Wedel (195), Juan Miguel Company —quien la califica de “libelo antigermánico” (“Argumentos” 65; “Enunciados” 152)—, Ian Craven —quien dice que en cierto sentido funciona como “‘recruiting’ piece” (204)—, Rafael T. Corbalán (177) y Vicente R. Alós Ferrando (407). Frente a toda esta tradición crítica que repite uno de los *leitmotifs* básicos en la exégesis de la obra, existe un minoritario, aunque significativo, sector crítico que adopta otras perspectivas menos limitadas a la hora de valorarla. Así, Marcel Thiébaud opina que “La plupart de ses oeuvres d’ailleurs, si l’on excepte ses premiers romans, ont été écrites pour soutenir une cause” (919), mientras Álvaro Alcalá Galiano extiende este modo de entender la actividad literaria a toda su carrera al afirmar en 1930 que *Los cuatro jinetes* no era una excepción: “Propagandista lo fue siempre Blasco Ibáñez en sus libros y en sus actos, pero es preciso reconocer que rara vez dejó de ser artista con la palabra o con la pluma” (53). Desde nuestro punto de vista, existe la necesidad de un estudio acerca del rol de esta “propaganda” en la novela para, sobre todo, examinar diferencias y similitudes respecto a la producción previa de Blasco. El

ilustre Federico de Onís, tan visionario en ésta como en otras apreciaciones, decía en 1920 al preparar un prólogo para la edición selectiva del episodio de la Batalla del Marne que “no puede pensarse que sea éste un libro de ocasión y de momento, interesante solamente mientras dure la emoción momentánea y anormal producida por la guerra” (xi).

¹¹ Sobre la composición de la novela en relación con la vida del autor, véanse, sobre todo, las fuentes biográficas, comenzando por la temprana, y en muchos aspectos todavía no superada, aproximación de Camille Pitoulet (148-68). Emilio Gascó, quien tanto le debe a Pitoulet, publica en 1926 un nuevo acercamiento donde las páginas 99-120 narran este momento fundamental en la existencia de Blasco; el mismo crítico regresa sobre el mismo periodo en 1957 (122-42). Concepción Iglesias (104-05), Vicente Alós, marginalmente, (407) y, sobre todo, Ramiro Reig (163-97) han ofrecido aportaciones biográficas considerables en los últimos años.

¹² Esta interpretación dual de la obra de Blasco ha sido utilizada para oponerlo a sus contemporáneos generacionales. Ya desde fechas tan tempranas como 1924, Joaquín Ortega decía que “Blasco Ibáñez está casi desligado del movimiento de renovación artística que se inició en España a raíz del desastre colonial del 98, la familia literaria actual, que busca sus entronques en ese resurgimiento, y que es como si dijéramos la España que piensa” (214). Contra este punto de vista, reaccionó ya hace tiempo Carlos Blanco Aguinaga en su *Juventud del 98* (1970): “ha de estudiarse a Blasco como un miembro de la generación del 98” (228).

¹³ Éste es otro lugar común en la exégesis de la carrera de Blasco. El mismo Julio Casares en su temprana reseña sobre la novela afirmaba que: “El hombre de acción ha suplantado por un momento al literato, y al amparo de su nombre ilustre se ha permitido escribir una novela con la pluma de firmar cheques” (92). Alfredo Elías en 1926 aludía a que la novela supuso el inicio del declive, puesto que “después de las primeras novelas regionales de V. y de los famosos *Cuatro jinetes* ya no queda más que pacotilla” (341). Por su parte, Aubrey Bell señalaba siete años después que “It is this consuming energy and vitality that we admire in his work, even when later he tended to abandon literature for advertisement” (90). Incluso Emilio Gascó, alguien nada sospechoso de antiblasquismo, llega a decir: “Blasco es, a partir de ahora, el hombre que ha obtenido esa especie de adormidera que es la celebridad universal y... la riqueza. Blasco, que no puede planear la novela de su propia vida con el golpe de vista genial con que ha sabido trazar la de algunos de sus más entrañables personajes, no puede advertir que ‘eso’ es la decadencia” (*Genio y figura* 134). En su defensa, José Balseiro, quien lo conoció personalmente, decía en 1949: “Opiniones mal intencionadas —en España y en el extranjero— han querido presentar al Blasco de *Los cuatro jinetes* más o menos como un comerciante de las letras. La acusación es injusta” (52). Aunque el dato del éxito económico producido por la novela es innegable, el sentido de éste, como se puede ver, está sujeto a interpretación.

¹⁴ Así lo reconoce el propio Nietzsche en correspondencia a Richard Wagner y Erwin Rohde (*Selected* 69). Véase igualmente el capítulo XVII, “Official Duties and the War” (1870-1871), que la hermana del filósofo, Elisabeth

Förster-Nietzsche, dedica a este momento en sus vidas (226-39). Según su testimonio, estas enfermedades fueron “the first cause of his subsequent terrible condition” (237), porque, además de las dolencias, los agresivos medicamentos que se le administraron deterioraron gravemente su aparato digestivo. También se ha especulado que en este momento Nietzsche pudo haber contraído una afección sifilítica extragenital que aceleró sus dolencias. A favor de esta posibilidad se ha manifestado Walter Kaufman (58 y 371-72), mientras que Ronald Hayman (129) y Richard Schain han declarado su escepticismo: “The conjecture is impossible to prove or disprove” (19).

¹⁵ Véanse las cartas a Franziska Nietzsche y a Richard Wagner de mayo y septiembre de 1870, que contienen referencias a los horrores que el filósofo presenció en el frente (67-68): “A memory of the terribly devastated battlefield, scattered all over with countless mournful remains and reeking with corpses, comes with this letter” (68). Asimismo, Elisabeth Förster-Nietzsche, añade: “During the first two or three years that followed the war, he [Friedrich] was scarcely able to speak about it” (235).

¹⁶ En un sentido paralelo, pero al mismo tiempo diferente, matiza Ramiro Reig que “la novela es antibelicista, pero no pacifista. Cuando la República, y los valores que representa, está en peligro, los ciudadanos tienen el deber de defenderla” (8). Sin embargo, el narrador no se ahorra puyas al analizar el papel de los medios de comunicación y del gobierno francés durante la guerra: “En el mundo no ocurría nada extraordinario, a juzgar por los periódicos. Seguían publicando historietas de la guerra para mantener el entusiasmo, pero ninguna noticia cierta. El gobierno lanzaba comunicados de vaga y retórica sonoridad” (247); un poco más tarde vuelve sobre la manipulación informativa y el oscurantismo oficial diciendo que “Los periódicos decían poco; el gobierno hablaba con un lenguaje oscuro, que sumía el ánimo en perplejidades” (252); finalmente, también se subraya que “La visión repentina de la verdad —después de las ilusiones que había creado el gobierno con sus partes optimistas—, la certeza de que los alemanes estaban próximos, cuando una semana antes se los imaginaban muchos en plena derrota [...] enloquecían a una parte del vecindario” (271). Creemos que esta diferencia entre el ideal republicano y el gobierno francés de 1914 es clave a la hora de poner en cierta perspectiva la parcialidad francófila de la novela.

¹⁷ El ideario nacionalista de Nietzsche es un tema complicado para poder hacerle justicia en una referencia pasajera o en una nota a pie de página. David Lenson en su comentario a *El nacimiento de la tragedia* dice a propósito de las últimas secciones del libro que “This passage, with its naive cultural nationalism, is one of the few that seem to serve the Nazi revision of Nietzsche [...] Along with his few instances of anti-Semitism, Nietzsche left chauvinism as he matured” (106). Por otra parte es sabido que el filósofo renuncia a la ciudadanía prusiana en 1869, lo que parece confirmar la opinión del profesor Friedrich Wilhelm Ritschl, quien, según recoge Carl Pletsch, decía “Nietzsche is certainly not a political person. He has, by and large, a sympathy for the growing power of Germany, but has as little love for Prussia as I do” (110). Una carta enviada el 23 de noviembre de 1870 a su amigo Erwin Rohde confirma esta dualidad cuando describe esa “fatal anticultural Prussia, where the slaves and the

priests sprout like mushrooms and will soon darken all Germany for us with their vapors” (*Selected* 71). La Prusia imperial y la Alemania eterna parecen oponerse de este modo.

¹⁸ Como curiosidad significativa, aunque quizá aleatoria, recuérdese que, según menciona Paul de Man, el propio Nietzsche caracterizaba *El nacimiento de la tragedia* en una carta de 1870 como “a ‘centaur’” (85). Esa carta a Erwin Rohde, fechada en Basilea el 15 de febrero de 1870, dice “Knowledge, art, and philosophy are now growing into one another so much in me that I shall in any case give birth to a centaur one day” (Nietzsche, *Selected* 63). En el caso de Blasco, es el centauro el que engendrará el linaje familiar escindido y enfrentado por la Primera Guerra Mundial.

¹⁹ Al contrario de lo que sucede en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, los nueve volúmenes de la *Historia de la guerra europea de 1914*, escritos en parte por Blasco, adoptan un criterio estrictamente histórico con respecto a la guerra. De hecho, la introducción que el escritor compone para la obra comienza con las siguientes palabras: “No hay en la historia de la humanidad guerra alguna que pueda compararse con la presente” (9). Frente a esta singularidad, como vemos, la novela adopta moldes de representación iterativos.

²⁰ Al realizar su adaptación teatral en 1990, Peter Granger-Taylor identificó claramente el reto de tratar de reorganizar la trama de la novela. Su solución fue disminuir la importancia del triángulo amoroso y enfocarse en don Marcelo. Al acometer esta labor no pudo evitar señalar la atípica construcción de la obra: “That’s partly a result of an oddity in the novel, which charges off in one direction and then stops and goes off suddenly in another [...] So I ended up with the person who does go all the way through, which is the father, and I started at the point where he meets his future father-in-law. There isn’t a narrative viewpoint in the novel at all. It isn’t really even omniscient, it plunges all over the place” (207). Efectivamente, la trama despliega múltiples direcciones narrativas y, cuando pensamos que se va a convertir en la historia de un héroe en la guerra, vuelve a frustrar nuestras expectativas, al rechazar el protagonismo de un único individuo. En esto la novela de Blasco se parece mucho a *La medianoche* de Valle-Inclán.

²¹ Como ya se ha dicho en la nota 19, la “Introducción” a la *Historia de la guerra europea de 1914* adopta un criterio singularizador a la hora de hablar de la contienda: “todos los horrores de una guerra que puede llamarse única, están ahí” (12). Sin embargo, coincide con la novela en percibir la conflagración como un retorno al pasado: “La humanidad parece retroceder a la época de las cavernas” (12).

²² El revolucionario Tchernoff realizará una significativa comparación entre los anarquistas de principios de siglo y “los terroristas de la guerra” (382). El efecto que consigue con esta inversión es devaluar los discursos oficialistas, mientras alaba los fines ideales del anarquismo: “Los verdaderos anarquistas están ahora en lo alto [...] Todos los que nos asustaban antes eran unos infelices... En un segundo matan los de nuestra época más inocentes que los otros en treinta años” (382).

²³ De modo complementario a las apariciones metaficcionales, existe también la espectacularidad de la guerra, tanto en la vanguardia al parecer de un capitán, quien invita a Desnoyers y a Lacour para “ver de cerca cómo trabajan nuestros cañones. El espectáculo vale la pena” (395); como en la retaguardia, en el París donde la población se reúne para contemplar la función diaria de los bombardeos: “Un espectador de los más puntuales era Argensola [...] Eran como los abonados a un mismo teatro” (270); “Y durante una hora se desarrollaba el espectáculo apasionante de la cacería aérea, ruidosa e inútil” (271).

²⁴ De los muchos pasajes acumulativos presentes en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, señalamos especialmente, aparte de éste, los párrafos que describen la visita de Julio al hospital de campaña donde busca a Margarita (279-81).

²⁵ No es ésta la única tautología que se halla en las páginas de la novela. Existen, además, tautologías económicas: “El dinero es el dinero” (86); tautologías de género: “Las mujeres son las mujeres” (152); y, finalmente, tautologías ideológicas: “La patria... es la patria” (215).

²⁶ La repetición del sintagma “es la guerra” con cierto valor de expectación y no de presencia, como en los casos citados, se repite en múltiples ocasiones en la novela antes del estallido del conflicto. Véanse las páginas 75, 76 (en dos ocasiones), 165, 179.

²⁷ Con estas palabras lo recordaba en el prólogo que en 1923 antepuso a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: “en el París solitario de principios de septiembre de 1914 [...] el ambiente extraordinario de la gran ciudad me sugirió todo el resto de la presente novela” (57).

²⁸ Agradezco a Paco Plata una lectura atenta de este artículo.