

V ICENTE BLASCO IBÁÑEZ:

ESE DIEDRO DE LUCES Y DE SOMBRAS



colección **literaria** José Mas y M^{ra} Teresa Maten







V ICENTE BLASCO IBÁÑEZ:

ESE DIEDRO DE LUCES

Y DE SOMBRAS

José Mas y M^a Teresa Mateu

© Los autores
© Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperados de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado -electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.-, sin el permiso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Diseño de la publicación: R. Ramírez Blanco

Biblioteca  Valenciana

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ
DIRECCIÓ GENERAL DEL LLIBRE, ARXIVS I BIBLIOTEQUES

Director: José Luis Villacañas Berlanga

ISBN: 84-482-2755-7

Depósito Legal: V-2774-2001

Impresión: Gráficas Hurtado, S.L.

BIBLIOTECA VALENCIANA
Monasterio de San Miguel de los Reyes
Av. de la Constitución, 284
Valencia (España)

*A todos los que nos quieren,
nos han querido
o tal vez nos quieran*





BLASCO IBÁÑEZ: LA PASIÓN DE VIVIR Y DE CONTAR	11
BLASCO IBÁÑEZ, AUTOR DEL 98	20
EL MUNDO NARRATIVO DE BLASCO IBÁÑEZ	23
EL AMOR.....	24
LA MÚSICA.....	65
EL MAR	87
LA LUCHA POR LA VIDA	99
LA RELIGIÓN.....	101
LA POLÍTICA.....	118
LA GUERRA	125
LENGUAJE, ESTILO Y MODALIZACIÓN	149
RASGOS DE ESTILO	156
EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN	171
ESTRUCTURA.....	194
PERSONAJES PARADIGMÁTICOS	233
EL PERSONAJE COLECTIVO.....	252
JUSTIFICACIÓN Y BALANCE.....	261
BIBLIOGRAFÍA.....	264



“Venía de Valencia, del penal de San Miguel de los Reyes, llamado *Niza*, a causa de la dulzura de su clima, por los habituales pensionistas de dichos establecimientos. Hablaba con orgullo de esta casa, lo mismo que un rico estudiante recuerda los años pasados en una universidad inglesa o alemana. Altas palmeras sombreaban los patios, ondeando su capitel de plumas por encima de los tejados. Desde las rejas llegaba a verse toda la extensión de la huerta valenciana, con los frontones triangulares y blancos de sus barracas, y más allá el Mediterráneo, una faja azul inmensa, tras cuyo lomo se ocultaba el peñón natural, la isla amada. Tal vez había pasado por ella el viento cargado de emanaciones salinas y ardores vegetales que se colaba como una bendición en las hediondas cuadras del presidio, ¡qué más podía desear un preso!... La vida era dulce, se comía a sus horas, siempre de caliente; había orden, y el hombre no tenía más que obedecer, dejarse llevar”.

Vicente Blasco Ibáñez
Los muertos mandan



BLASCO IBÁÑEZ:
LA VOLUNTAD DE VIVIR Y CONTAR

Vicente Blasco Ibáñez nació en Valencia, en la calle de la Jabonería Nueva, número 2, llamada luego Flor de Mayo y hoy en día Barón de Cárcer, el 27 de Enero de 1867, no el 28, como se había señalado siempre. Tomamos este dato de Pigmalión, quien asegura haberlo recogido de los labios del propio novelista, el cual estaba orgulloso de tal fecha, puesto que un 27 de enero había nacido también Mozart.

Nació en las inmediaciones del Mercado Central, barrio destacado en la acción narrativa de *Arroz y tartana* (1894) y en *Flor de mayo* (1895) —las dos primeras novelas de las que se siente satisfecho el autor— quien relega al olvido una vasta producción anterior con certero criterio ya que, si desde su más temprana infancia brotó incontenible un venero de imaginación, el novelista no había encontrado aún su estilo inconfundible, y su lenguaje —salvo chispazos aislados— era demasiado discursivo y grandilocuente.

Sus padres —don Gaspar Blasco Teruel y doña Ramona Ibáñez Martínez— eran oriundos de la provincia de Teruel, de cuyas tierras áridas y frías tantos aragoneses emigraron en busca del grato clima y de la riqueza floreciente de Valencia. Gran parte del comercio —sobre todo el del ramo de la alimentación y del vestido, así como el de la servidumbre— era desempeñado por aragoneses, “churros” en la terminología entre compasiva y despectiva de los oriundos levantinos¹.

La situación económica de los padres de Blasco no era tan precaria como la de la mayoría de aragoneses que, temporal o definitivamente, tenían que dejar sus tierras de origen. El futuro novelista sintetizaría como las dos notas más destacadas de su carácter la valentía y la gallardía, propias del valenciano, y la tozudez, típica del aragonés.

¹ Esta denominación, aunque más atenuada, vive aún en algunos pueblos valencianoparlantes, quienes la hacen extensible a los que no hablan valenciano.

12 Pronto el pequeño Vicente dio a conocer entre los niños del barrio sus dotes de líder, tanto en la acción de los juegos como en el hechizo de su palabra, que inmovilizaba a sus compañeros contándoles historias leídas o inventadas. Por tanto, desde sus primeros años la personalidad de Blasco —escindida entre la acción y la meditación— germina con la velocidad de lo precoz. Julio Just refiere una anécdota que quizás no sea cierta, pero que tiene sabor de vida y por ello merecería ser verdadera. Cuando Blasco contaría dos años de edad, Valencia era una ciudad agitada por los milicianos, que hacían en las calles frecuentes barricadas; en momentos de tregua, Esparza —que tenía su farmacia junto a la tiendecita de los padres de Blasco— le preguntaba al niño, que apenas sabía hablar, por su identidad política: “Tú, ¿qué eres, Vicentín? Yo, cano fino (republicano fino)”.

Esta anécdota apócrifa nos da el perfil ideológico de alguien que, como Blasco, consagró toda su vida a defender la república como la mejor forma de gobierno.

Tres personajes influyeron decisivamente en la gestación de su carácter: su tío abuelo, Mosén Francisco, —guerrillero carlista que disfrutaba contándole al niño las aventuras de la juventud— (estos recuerdos dan sabor de autenticidad al capítulo II de *La catedral*); el editor Mariano Cabrerizo, quien había estado encerrado en la cárcel de las torres de Cuarte por atacar la monarquía, que lo colmaba de golosinas y libros, y se lo llevaba muchas veces a un huerto suyo de la Alameda para jugar; y el propio don Gaspar, a quien Mosén Francisco le había enseñado latín e imbuido el amor a los libros cuando quería hacerlo sacerdote.

A los once años fue expulsado de las Escuelas Pías como castigo por su apartamiento de las ceremonias religiosas y su despego hacia las vidas de los santos. Sólo san Ignacio de Loyola, especialmente en su faceta educativa, parece que llamaba su atención. En *El intruso* y en *La bodega* serán lúcidos y acerados los ataques a los jesuitas.

Tras los castigos de la madre, amenizados con golpes y encierros en el cuarto oscuro, el niño se sentía un mártir de la incomprensión, y doña Ramona y los maestros consideraban la conducta infantil como dictada por el propio Lucifer.

No fue nunca un buen estudiante, ni en su etapa de instituto ni en su época de universitario. Prefería deambular por la huerta o por las inmediaciones del mar embebiendo su espíritu con el colorido y el bullir de la vida de labriegos y de pescadores.

Pese a las desviaciones apuntadas, hasta los doce años tuvo una formación religiosa y una cierta propensión visionaria que le llevó a la creencia propia de los iluminados de haber visto a los santos y a Dios. Pero de repente dos libros le cambiaron su visión del mundo: la *Vida de Jesús*, de Renan, y los estudios sobre la Edad Media del que sería ya para siempre su maestro en política: Pi y Margall. Precocemente se hizo librepensador y revolucionario, partidario ferviente de un republicanismo federalista. A los dieciséis años tuvieron lugar dos hechos importantes en la vida de Blasco: la composición de un soneto en el que se invitaba a degollar a todos los monarcas de Europa y la fuga del domicilio paterno para instalarse en Madrid, ciudad en la que era más fácil seguir su vocación de novelista². El poema contra la realeza le acarreó un proceso que al final fue sobreseído teniendo en cuenta la juventud del poeta. (A no ser que le absolvieran, como con gracejo irónico comentó más tarde el propio Blasco, por la escasa calidad del soneto en cuestión). Su escapatoria a Madrid duró casi dos meses y durante este período trabajó como amanuense de un novelista de fecundidad torrencial y talento malogrado: Fernández y González, a la sazón casi ciego y con la vena de la inspiración casi exhausta. El bueno de don Manuel acostumbraba a dictarle al discípulo noches enteras, pero mermado ya en sus fuerzas se quedaba dormido en medio de un pasaje y, mientras tanto, la pluma del joven escritor no se paraba y llenaba con su fantasía la ancha laguna de los silencios. Pero una noche Blasco no acudió a la cita, puesto que la policía lo detuvo, no por acaudillar un mitin, como él creyera en principio, sino por ser reclamado por sus padres desde Valencia. Pero aunque las vicisitudes iban a ser muchas, ya nadie podría detener el impulso de su pluma, ni acallar la voz de un hombre valiente que expuso su vida en aras de un ideal que hiciera a los pobres, dignos y merecedores de unos derechos que habían sido secularmente ignorados y pisoteados.

En 1890, por liderar un motín contra la toma de gobierno del conservador Cánovas del Castillo, se vio obligado a exiliarse en París donde residiría año y medio en la plaza del Panteón en el hotel “Les Grands Hommes”. Sus artículos literarios, junto al dinero que sus padres le enviaban, le suponían una suma de

² Gascó Contell sitúa entre el 8 de diciembre de 1883 y el 2 de febrero de 1884 la fuga y regreso del aprendiz de escritor; en cambio, Blasco coloca su escapada a los catorce años, haciendo durar su estancia en Madrid seis meses.

trescientos francos, lo que entonces era reputado por la bohemia parisiense como una verdadera fortuna³. Recuerdos autobiográficos teñidos de una cierta ironía aparecerán en *La voluntad de vivir*, libro escrito en 1907 y mandado quemar por el propio escritor a instancias de su amigo Luis Morote, un día antes de su aparición. El consejo de Morote era bienintencionado, ya que muchos de los personajes retratados eran fácilmente detectables y podrían haberse sentido molestos. Menos mal que se salvaron del incendio algunos ejemplares que servirían de base años más tarde para la publicación de la novela.

En 1891, el día 18 de Noviembre, se casó con doña María Blasco del Cacho. En el otoño de 1893 y con motivo de una multitudinaria peregrinación católica a Roma encabezada por diez obispos, Blasco Ibáñez promovió un motín que tuvo como consecuencia el ser prendido en Sabadell y trasladado a Barcelona, donde la gente lo apedreó por confundirlo con un anarquista francés al que se le imputaba el haber hecho estallar un mes atrás una bomba en el teatro del Liceo.

El año 1894 es clave en la vida y en la obra de Blasco. En el teatro Apolo de Valencia se estrenó su única obra teatral, *El juez*, en la que hizo el papel de segundo galán Fernando Díaz de Mendoza, quien más tarde formaría compañía con la célebre María Guerrero⁴. La noche del estreno le comunicaron a Blasco la triste noticia del fallecimiento de su madre.

En ese mismo año, el 12 de noviembre apareció el primer número del diario de oposición *El Pueblo* con dibujos de su amigo Joaquín Sorolla. En él se insertaba la primera entrega de *Arroz y tartana*, la que Blasco consideró su primera novela. Fue también en *El Pueblo* —confeccionado casi en su integridad por el propio director— donde aparecieron sus *Cuentos valencianos*, *Flor de mayo*, *En el país del arte*, *La barraca* y *La condenada*. Cuando no era suspendido el periódico y su director detenido, Blasco Ibáñez trabajaba desde las seis de la tarde hasta la madrugada con intervalos de mítines —donde a veces se producían tiroteos— y

³ A título de ejemplo ilustrativo del poder pecuniario del escritor podemos dar tres muestras: una gran comida costaba un franco y medio, un libro de éxito como *Salambó*, tres y medio, y un ramo de flores capaz de hacer enloquecer de amor a una Margarita Gautier, cincuenta.

⁴ Aunque algunas de las novelas de Blasco se adaptaron al teatro cuando su fama de novelista era ya internacional, él siempre prefirió el cine por la variedad de sus escenas y su libertad de creación.

un epílogo creador, donde el novelista, casi en estado sonambúlico y de extremo cansancio iba dando voz y sangre a sus personajes inolvidables.

Desde la tribuna de *El Pueblo* Blasco tronó contra la guerra de Cuba y, según sus recuerdos, tuvo que huir de la persecución policial tras una colisión entre la masa y las fuerzas del orden en 1895; y embarcado en el vapor *Sagunto* llegó a Italia, donde escribió *En el país del arte*. León Roca corrige la fecha que da Blasco situando el motín el día ocho de marzo del 96 y detalla a continuación los pasos seguidos por éste en su fuga: primeramente se refugió en una barraca de Almacera, desde donde se abismó su mirada en la contemplación cromática y vivificante de la huerta. Luego halló un escondite seguro en una taberna del Cabañal, en cuyo desván escribió un cuento, “Venganza moruna”, que es el esbozo de *La barraca*. Dos años más tarde y con motivo de un mitin para ser elegido diputado, uno de los asistentes le devolvió el manuscrito perdido que, convenientemente desarrollado, daría lugar a una de las mejores novelas de la época.

El 4 de junio de 1896 se presentó Blasco Ibáñez ante las autoridades militares, quienes le otorgaron la libertad provisional; tal situación de precariedad no arredró al periodista, quien siguió publicando en *El Pueblo* vibrantes artículos contra la guerra colonial y contra una ley injusta que permitía comprar por mil quinientas pesetas la exención del servicio militar. Transcribamos el comienzo del artículo “Carne de pobres” aparecido el día 19 de agosto:

... Y cuando el hijo es ya un hombre que contribuye con su jornal al mantenimiento de la que tanto se sacrificó por él, cuando en el mismo hogar comienza a acariciarse la esperanza de una mayor comodidad, se presenta el Estado con sus absurdos privilegios de clase para decirle a la madre:

—¿Tienes mil quinientas pesetas? ¿No? Pues dame a tu hijo. Sois pobres y esto basta. Lleváis sobre vuestra frente ese sello de maldición social que os hace eternos esclavos del dolor. En la paz, debéis sufrir resignados y agotar vuestro cuerpo poco a poco para que una minoría viva tranquila y plazeramente sin hacer nada; en la guerra, debéis morir para que los demás, que por el dinero están libres de tal peligro, puedan ser belicosos desde su casa. Resignaos: siempre ha habido un rebaño explotado para bien y tranquilidad de los de arriba⁵.

⁵ *El Pueblo*, 19-8-1896.

16 Estas palabras incendiarias, que aparentemente tienen un sello naturalista de fatalismo, son todo lo contrario: un acicate a la rebeldía. Al conocer la noticia de la bendición papal dada a los soldados a petición de la reina, escribe con profundo sarcasmo: “¡Pobres soldados que peleáis en Cuba! En adelante, las balas que os dirijan los filibusteros, los tremendos machetazos que desgarran vuestras carnes, los crueles espasmos que os producen las fiebres y el insano clima, todas las penalidades que sufráis en el suelo de Cuba, tierra ingrata que si os teje laureles antes os abre la tumba, en adelante, por amor de vuestra reina y señora, no amenguarán vuestros sufrimientos, pero disfrutaréis el último consuelo, la inmensa satisfacción de expirar en gracia de Dios, bendecidos por el jefe de la iglesia católica”. El poder agitador de Blasco no podía dejar indiferentes a los militares, que le juzgaron en consejo de guerra:

La escena pasó en un dormitorio, en 1896, pidiendo para mí el fiscal —un coronel— una condena de catorce años de presidio. Dicha escena tuvo una teatralidad que no olvidaré nunca. Después de larguísimo debate, me fue leída la sentencia, por la noche, en medio del patio, entre bayonetas y a la luz de un candil. Se había rebajado la pena a cuatro años de presidio, de los que pasé catorce meses encerrado en uno de los dos penales que tenía entonces Valencia, un convento viejo, situado en el centro de la ciudad y con capacidad para trescientos penados, si bien estaban más de mil. Allí perdí hasta el nombre, sustituido por un número (...) Una parte de mi reclusión la pude pasar, por especial y secreto favor de los empleados, en la enfermería del establecimiento, entre tísicos y cadáveres. Allí compuse un cuento: “El despertar del Buda”⁶.

En el 98, siendo ya diputado, tomó partido en su periódico por los que se amotinaban contra Touchet, que quería privar a la ciudad del alumbrado gratuito que durante años había disfrutado.

Varios de los artículos, a partir del 28 de septiembre, aparecen totalmente censurados, reducidos al título y la firma, con el espacio reservado al texto en blanco; entre los artículos prohibidos figuran: “El pueblo valenciano” del mismo 28 de septiembre y el del 4 de octubre con el sugestivo título de “Ladrones”. Tal vez en

⁶ De la carta enviada en 1925 a Isidro López Lapuya.

estos casos lo más elocuente sea el silencio que, no obstante, no es una novedad expresiva, pues ya le había sucedido lo mismo a Larra en tiempos del absolutismo. Si quisiéramos agrupar estos artículos bajo un rótulo modernista cuyo objetivo, sin embargo, no es la belleza, podríamos hacerlo con éste: artículos en blanco mayor de cárcel. Y, en efecto, a la cárcel le arrastraron —pese a su condición de diputado— aunque por muy pocos días, ya que se produjo un enorme clamor popular.

Aunque el día 2 de octubre, *El Pueblo* anuncia la inminente publicación de *La barraca*, la primera entrega no se producirá hasta el 6 de noviembre, y el 16 del mismo mes ya se publica como volumen independiente.

Del alto nivel de intensidad de la vida de Blasco Ibáñez en unos tiempos de permanente revuelta callejera, dan fe su prodigiosa fiebre creadora y su dinamismo político-social que le hizo participar en mítines y desafíos; el propio novelista confiesa haber sido herido de muerte tres veces antes de escribir *La barraca*, y hasta 1909, año en que renunció a su acta de diputado, participó en unos quince duelos, uno de los cuales —el celebrado con el teniente Alestuei— estuvo a punto de costarle la vida a no ser por una estratagema: no se quitó el cinturón, según era preceptivo en estos lances, que quedó traspasado por la bala del rival. Los padrinos de Blasco no consintieron, según pretendían los padrinos del teniente, en invalidar el reto⁷.

En una especie de paréntesis donde se hermanan la sed de aventuras, el riesgo y el testimonio literario, hay que reseñar su viaje de 1907 a través de los Balcanes hasta Turquía. Países, ciudades, costumbres y gentes, con paradas importantes en Munich —la Atenas alemana— Salzburgo y Turquía, fueron percibidos y expresados con lucidez realista en su libro *Oriente*. El viaje terminó en tragedia que, una vez más, rozó a Blasco, pero de la que salió ileso. Cerca de Budapest, a la confortable hora del desayuno, un tren, debido a un fallo de un jefe de estación, chocó contra el Orient Express, quedando dos vagones reducidos a astillas:

⁷ Citado por Emilio Gascó Contell, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez*, Murta, Fundación Cañada Blanch, 1996, pág.76.

De pronto, un choque, un tropezón gigantesco contra un obstáculo. Luego, la milésima de un segundo, que nos parece un siglo, y durante este espacio nos contemplamos todos con los ojos desmesuradamente abiertos y en ellos una expresión loca de espanto. (...) Me levanto. Un pie se me hunde en una cosa blanda y elástica envuelta en un paño azul con botones de oro. Es el camarero que nos servía momentos antes. Está de espaldas, con los brazos en cruz, los ojos agrandados por el espanto, y no se mueve del suelo a pesar de mi pisotón.

Después de seguir enumerando los restos de la catástrofe con la perplejidad de un sonámbulo, anota patéticamente:

Cuerpos en el suelo, mesas caídas, manteles rasgados, líquidos que chorrean, no sabiéndose ciertamente lo que es café, lo que es licor y lo que es sangre⁸.

Tras describir su fuga y la desbandada de los sobrevivientes, alarmados por el incendio del puente de madera y por el rumor de que el tren contenía dinamita, entra el novelista en Budapest, dándole a su entrada el típico sabor blasquiano de una estampa medieval:

Y así entro en la verdadera Europa, a pie, a través de los campos, llevando mi hato al hombro, lo mismo que un invasor oriental de hace siglos atraído por los esplendores de Occidente⁹.

En 1909 realizó durante nueve meses una campaña triunfal como conferencian- te por Argentina, Paraguay y Chile. La ciudad de Buenos Aires se le entregó espontáneamente custodiando al novelista desde el puerto a la Avenida de Mayo; desde el balcón de su hotel tuvo que hablar a la multitud, que lo aguardaba entu- siasmada. En esta gira pronunció unos cien discursos sobre los más variados aspectos, basados en su elocuencia innata y en su poder de improvisación; igual hablaba de Cervantes o de Wagner, que de los pintores del Renacimiento, la Revolución Francesa o cualquier tema de interés puramente local.

El éxito alcanzado en Santiago de Chile fue elaborado a base de intrepidez, ya que se había orquestado contra él desde algunos periódicos reaccionarios una campaña hostil por las ideas religiosas del escritor. Una vez más Blasco Ibáñez

⁸ *Oriente*, O.C., tomo II, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 115.

⁹ *Ibid.*, cit., pág. 117.

no se dejó ganar por el miedo o la prudencia y anunció una conferencia gratuita en el Teatro Municipal. Tras un intento por parte del público de hacer fracasar el acto, la elocuencia del orador, unida a su ademán aguerrido, le permitió adueñarse del auditorio, cosechando un triunfo que no se hubieran atrevido a vaticinar ni sus más entusiastas partidarios.

Aunque su designio era visitar, dando charlas, casi todos los países hispanoamericanos, a los nueve meses de gira se cansó del éxito y cambiaron sus planes: con la ayuda del presidente argentino, José Figueras, decidió hacerse colonizador. Primero fundó en Río Negro —en plena zona desértica de la Patagonia— la colonia Cervantes y poco más tarde, la denominada Nueva Valencia en Corrientes, en el extremo opuesto del país.

El denodado esfuerzo de roturar y poblar unas tierras vírgenes se veía duplicado o más bien multiplicado al tener que enfrentarse con dos climas tan diversos y dos zonas tan alejadas la una de la otra: cuatro días con sus noches separaban en tren ambos territorios que don Vicente tenía que visitar con frecuencia. A menudo le sucedía bajarse del tren en Cervantes por la mañana —después de cuatro días de viaje— para por la tarde del mismo día reemprender el camino de regreso a Nueva Valencia.

En 1913 hubo una quiebra financiera en Argentina y un desaliento en la vida de un hombre de acción que, después de un largo letargo, volvía a sentir en su espíritu la permanente llamada de la literatura.

Una nueva etapa se iniciaba en la vida y en la obra de Blasco: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* le abrieron el mercado editorial de Estados Unidos y luego las puertas de Hollywood y el novelista se hizo internacionalmente famoso y millonario.

Cuando nadie conocía aún a Blasco Ibáñez en Estados Unidos, Charlotte Brewster le pidió permiso al novelista para traducir sus *Cuatro jinetes*; no suponiendo, ni siquiera de lejos, el éxito que la obra llegaría a tener, el escritor le vendió a la traductora por tan solo trescientos dólares todos los derechos de la edición y posibles futuras ediciones. Dado, no obstante, que en pocos años la novela alcanzó un récord de ventas —dos millones de ejemplares— el editor le giró al novelista veinte mil dólares indicando que el hecho no sentaba ningún precedente. Doscientos mil dólares, nada menos, percibió el escritor por autorizar la

²⁰ adaptación al cine de su novela. Este triunfo inesperado y multitudinario lo animó a viajar a Estados Unidos, donde pronunció discursos siempre en español y donde se dispensaron numerosos homenajes, el más importante de los cuales fue el nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Washington.

Un año después de tales honores, en 1921, la ciudad de Valencia en su conjunto le dedicó una serie de homenajes que duraron una semana entera. De tales homenajes hay que mencionar los tres días destinados a la conmemoración de sus más famosas novelas valencianas: el día dedicado a *Mare nostrum*, con la fundación de un grupo escolar y un paseo en barco, el consagrado a *Cañas y barro* con un viaje a la Albufera en medio de una lluvia torrencial, pero compensado por un fuego aromático y un suculento guiso de anguilas en El Palmar, y el día de *La barraca*, donde los personajes tomaron carne y voz ante su creador en una barraca de los poblados marítimos.

Los últimos años de su vida los pasó Blasco Ibáñez en Mentón, en su espléndida mansión de *Fontana Rosa*, con Elena Ortúzar, la mujer que amaba desde hacía muchos años, con quien contraería matrimonio civil en 1925, al morir la esposa. Gascó Contell en la página 192 relata la agonía delirante y lírica de Blasco Ibáñez producida el 29 de enero de 1928¹⁰. Tras una alucinación en la que se le presentó su admirado Víctor Hugo, reclinando la cabeza en el hombro de su mujer, dijo sus últimas palabras: “Mi jardín, mi jardín”. Si la estampa es verdadera, la muerte fue el mejor triunfo de Vicente Blasco Ibáñez.

BLASCO IBÁÑEZ, AUTOR DEL 98

Cada vez desconfiamos más del término “generación” que, en el mejor de los casos, no pasa de ser un referente didáctico. Muy frecuentemente son puntos de vista ideológicos o personales —entendiendo aquí por personal un amplio abanico de intereses, simpatías y fobias— los que definen los caracteres de una generación y cierran la nómina de sus componentes.

¹⁰ Según Pigmalión, Blasco no murió el 29, sino el 28 de enero.

Fue Azorín el que acuñó el término “generación del 98” en 1913, tras dos tentativas fallidas de fechar el grupo de autores en el 96 y 97. Siempre se señala como rasgo distintivo de esta generación la preocupación por España y su desastre colonial.

Pero la preocupación por España es sentida de muy diversas formas y con distinto grado de compromiso por los integrantes del 98. Quien se jugó el tipo denunciando injusticias políticas cometidas por el Estado en connivencia con la Iglesia, que culminarían en el desastre colonial del 98 fue Blasco Ibáñez, que fue encarcelado varias veces, incluso siendo ya diputado. En el año 1898 Pío Baroja pasaba totalmente desapercibido, mientras Azorín recibía una carta de felicitación de Emilia Pardo Bazán por su artículo sobre Santa Teresa, y Unamuno se niega a leer la prensa.

También será en este mismo año cuando Blasco consigue un apoyo de miles de lectores para defender a su maestro Emilio Zola, con motivo de su carta “J'accuse” que tanta importancia revistió en el “*affaire Dreyfus*”.

Mientras en la primera guerra mundial Blasco Ibáñez dedicó todas sus energías, las creativas y las difusoras, al servicio de la causa de los aliados, los noventayochistas se manifestaban como germanófilos. En 1915 se prohibió a Blasco dar mitin alguno en España y, paradoja del destino, tuvo que ser protegido por la guardia civil en Barcelona de las iras de los defensores de Alemania.

Tres años antes de morir, abandona nuestro escritor su cómodo refugio en la Costa Azul para trasladarse a París, donde se reúne con Unamuno para hacer frente común contra la dictadura de Primo de Rivera y contra Alfonso XIII. Por sus panfletos combativos publicados en “España con honra” colección que él dirigía, fue encarcelado en Valencia su hijo Sigfrido.

Otro motivo que los críticos literarios —generalmente desinformados— aducían para excluir a Blasco del elenco noventayochista, es la consideración de ser un autor rezagado, calco del naturalismo zolesco, cuando la literatura iba por otros derroteros. Aunque Blasco Ibáñez tenga en algunas obras influencias de Zola, sabe despegarse de su modelo y dejar constancia de un estilo muy personal que se nutre de otras corrientes, como el impresionismo o realismo e incluso del esperpento antes que lo inventara Valle-Inclán. Más adelante, al hablar de las

22 aportaciones estilísticas, señalaremos sus avances más significativos, aquellos que no han sido nunca destacados por la crítica y que son evidentes.

Para ver lo que le diferencia de Zola fijémonos en algunos postulados del genial escritor francés:

J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair [...] J'ai simplement fait sur des corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres¹¹.

Sobre el pensamiento de Zola influyen las ideas deterministas y positivistas de Darwin, Comte y Taine, además del método experimental del doctor Claude Bernard.

El naturalismo zolesco se articula en torno a un triple determinismo: fisiológico, hereditario y ambiental.

Zola pretendía con su método experimental eliminar la imaginación del arte y convertir la literatura en ciencia.

Salvo el determinismo ambiental de algunas novelas de Blasco y la observación exacta y exhaustiva de la realidad novelada, poco más —a no ser la amistad— vincula a ambos escritores.

Seguidamente entresacamos algunas de las ideas principales que sostenía Blasco Ibáñez acerca del arte de novelar, de su famosa carta a Cejador:

Yo acepto la conocida definición de que “la novela es la realidad vista a través de un temperamento”. También creo, como Stendhal, que “una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino”. Pero claro está que el temperamento modifica la realidad y que el espejo no reproduce exactamente las cosas con su dureza material, pues da a la imagen esa fluidez ligera y azulada que parece nadar en el fondo de los cristales venecianos. El novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento, escogiendo en esa realidad lo que es saliente y despreciando, por inútil, lo mediocre y lo monótono. Lo mismo hace el pintor, por realista que sea.

¹¹ Citado por José Manuel González Herrán, *La cuestión palpante*, Emilia Pardo Bazán, Barcelona, Antropos, en coedición con el Servicio de Publicación e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

Velázquez reproduce como nadie la vida. Sus personajes viven. Pero si estos personajes hubiesen sido fotografiados directamente, tal vez serían más exactos y “vivirían mucho menos”. 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 autor¹².

Después de aceptar la influencia de Zola en sus primeras novelas matiza así sus divergencias:

En la actualidad, por más que busco, encuentro muy escasas relaciones con el que fue considerado como mi padre literario. Ni por el método de trabajo, ni por el estilo, tenemos la menor semejanza: Zola era un reflexivo en literatura, y yo soy un impulsivo. Él llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente. Él escribía un libro en un año, pacientemente, con una labor lenta e igual, como la del arado; yo llevo una novela en la cabeza mucho tiempo (algunas veces son dos o tres); pero cuando llega el momento de exteriorizarla me acomete una fiebre de actividad, vivo una existencia que puede llamarse subconsciente, y escribo el libro en el tiempo que emplearía un simple escribiente para copiarlo¹³.

Esta facilidad de escritura no implica en modo alguno concesión al gran público; su río creador es de corriente impetuosa, pero la intuición del artista sabe trazar las riberas estructuradoras y elegir el adecuado cauce para que las aguas fluyan veloces o se ralenticen.

EL MUNDO NARRATIVO DE BLASCO IBÁÑEZ

Los temas principales que configuran el orbe narrativo de nuestro escritor son: el amor, la música, el mar y la lucha por la vida —que más que un tema propiamente dicho— es una constelación temática formada por tres temas: el de la religión, el de la política y el de la guerra.

También podría considerarse el paisaje como un tema de singular importancia, pero como quiera que su presencia se halla ligada al estado de ánimo de los per-

¹² De una carta dirigida a Cejador en 1918 y reproducida en una “Nota biobibliográfica” en el tomo I de las *Obras Completas*, pág. 14.

¹³ *Ibid.*, págs. 15-16.

sonajes o responde a la función dinámica de enmarcar los hechos novelados condicionándolos o refrenándolos, hemos preferido incluir las reflexiones paisajísticas dentro de otros apartados, como son, por ejemplo, el arte de la descripción o el análisis de las estructuras narrativas.

EL AMOR

Pero el amor es como la muerte y como todos los grandes accidentes de la existencia. En otros parece regular, ordinario, sin que merezca atención; pero cuando se experimenta en la propia persona, adquiere las proporciones inauditas de uno de esos acontecimientos que deben influir en la suerte del mundo. (V. Blasco Ibáñez, *Los argonautas*)

El amor es el motor primordial que mueve el orbe narrativo de Blasco Ibáñez. Se trata de un amor pasional que brota, como acontece a menudo en la literatura, al margen del matrimonio. Aunque naturalmente el amor es un asunto al menos de dos, queda protagonizado, de modo singular, en la obra de nuestro escritor, por la mujer. No es que no existan personajes masculinos interesantes en las páginas de Blasco, pero sus heroínas tienen un ansia de libertad y una fuerza, no sólo espiritual, sino también física, que las separa cuidadosamente del modelo de mujer vigente en la época. Otro gran escritor valenciano y universal, Gabriel Miró, profundizó en el alma femenina, pero adoptando un enfoque bien diferente: las heroínas mironianas tienen el alma abrasada, pero no lo manifiestan, la sensualidad queda refrenada por la religiosidad y la sumisión; son rebeldes íntimas, pero nadie lo sabe.

En cambio las mujeres que cruzan las páginas de Blasco Ibáñez tienen la pasión a flor de piel y aspiran a regir sus vidas por el patrón de sus ideas y de sus sentimientos. No abundan en nuestro escritor las mujeres apacibles y sumisas, sólo Tónica, en *Arroz y tartana* protagoniza un noviazgo sin sobresaltos, cortado por el patrón de la costumbre y la timidez, pero su apacible primavera queda destruida por la ruina y la muerte de Juanito.

Hay mujeres tradicionales que han nacido, por lo tanto, para supeditar sus vidas a las del hombre elegido, como Josefina en *La maja desnuda*, Margalida en *Los muertos mandan*, Feli en *La horda* y María de la Luz en *La bodega*. Pero como veremos más adelante ninguna de ellas se ajusta al molde prefijado.

LAS HEROÍNAS DE LA PASIÓN

Podemos clasificarlas en dos grupos: las primitivas, que no han podido acceder a ningún tipo de educación y que se dejan llevar por sus instintos, y las refinadas y cosmopolitas, voluptuosas e inteligentes que arrastran en su tránsito por la vida una fuerte carga de decepciones, lo que las hace muchas veces inabordables y crueles.

Se inscriben en el primer grupo Neleta en *Cañas y barro* y Dolores en *Flor de mayo*. Al grupo más nutrido de las refinadas pertenecen Leonora en *Entre naranjos*, Freya en *Mare Nostrum*, doña Sol en *Sangre y arena*, Concha Ceballos en *La reina Calafia*, Lucha en *La voluntad de vivir*, la marquesa de Torrebianca en *La tierra de todos*, Alicia en *Los enemigos de la mujer*, María Teresa en *Los argonautas*.

Lugar aparte ocupan Sónnica, la cortesana, y su esclava Ranto, ya que sus vidas se miden con cánones diferentes al pertenecer a la novela histórica. Al situarse la acción en la Sagunto helenizada del siglo III a. C. la exaltación del cuerpo desnudo no produce escándalo alguno.

MUJERES PRIMITIVAS

Dolores

Dolores es un ser marcado desde la infancia por la mala educación recibida de su padre, el *tío Paella*, quien llevaba en su tartana a las prostitutas del barrio de Pescadores y que no se recataba ante la hija ni en el uso de un lenguaje escabroso, ni en el relato de aventuras escatológicas.

Es Dolores la prefiguración de Neleta, en *Cañas y barro*, aunque no tenga la complejidad psicológica de ésta, ni por supuesto, la de Leonora en *Entre naranjos*. Con todo, tiene el mérito de ser la primera hembra de rompe y rasga que aparece en la variada galería de tipos femeninos diseñados por Blasco. Muy al comienzo de la novela se hace el retrato de Dolores, coincidente con otras heroínas blasquianas en el poder seductor de su pelo rubio y su mirada verde y en el temor y admiración que causan en los demás su fuerza y su descaro. De forma imprevista irrumpe Dolores en el rebaño de mujeres que apenas lo son, como un golpe de vigorosa belleza:

Era una morena cariancha, con el rubio y alborotado pelo como una aureola en torno de la pequeña frente. Sus ojos verdes tenían la oscura transparencia del mar,

y en ciertos momentos reflejábanse la luz en ellos, abriendo un círculo brillante de puntos dorados.

Reía como una loca, entreabriendo sus mandíbulas poderosas de hembra de sólida osamenta. Los labios carnosos, de un rojo tostado, mostraban al separarse una dentadura igual, fuerte, y tan brillante, que parecía iluminar la cara con la pálida claridad del marfil ¹⁴.

A excepción de Rosario, su rival en los sentimientos, nadie se atreve a enfrentar la fuerza de sus puños y el amparo del *Retor*. Segura de su situación, desafía la opinión pública a lo largo de la novela. El ímpetu amoroso del adulterio no está pintado de modo directo sino sugerido entre los bastidores de la opinión pública, que es donde se incuba el germen de la tragedia.

Neleta

El amor entre Neleta y Tonet atraviesa varias fases, desde la camaradería ingenua de la infancia a la pasión desbordante del adulterio y el crimen, pasando por una etapa de noviazgo rutinario, cuyas riendas volubles estaban siempre en manos de Tonet.

Las gentes de El Palmar –isla de la Albufera— los proclamaron novios desde niños, cuando —por extraviarse en la selva de la Dehesa— pasaron una noche juntos dándose calor y compañía.

Esa noche de dicha infantil nos trae a la memoria la aventura de Ana Ozores en *La regenta*, aunque el eco que despertaron ambos hechos en la conciencia colectiva fueron muy distintos.

El miedo a lo desconocido se va iluminando con luz elegida de aventura por la presencia de la luna, que va surgiendo con atinadas pinceladas impresionistas sobre la negrura de los pinos:

Algo brillante comenzó a asomar sobre las copas de la arboleda; primero fue una pequeña línea ligeramente arqueada como una ceja de plata; después un semicírculo deslumbrante, y por fin, una cara enorme, de suave color de miel, que arras-

¹⁴ *Flor de mayo*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 67.

traba por entre las estrellas inmediatas su cabellera de resplandores. La luna parecía sonreír a los dos muchachos, que la contemplaban con adoración de pequeños salvajes¹⁵.

La primera turbación de los sentidos no invita a la acción sino a la quietud y al sueño:

Tonet sentía una embriaguez extraña, inexplicable. Nunca el cuerpo de su compañera, golpeado más de una vez en los rudos juegos, había tenido para él aquel calor dulce que parecía esparcirse por sus venas y subirse a su cabeza, causándole la misma turbación que los vasos de vino que el abuelo le ofrecía en la taberna.

[...] Ella abría sus ojos verdes, en cuyo fondo se reflejaba la luna como una gota de rocío, y revolviéndose para encontrar postura mejor, volvía a cerrarlos¹⁶.

En el umbral del sueño aparece la música zumbadora de los mosquitos desmenuzada poéticamente con oído finísimo en su gama sutil:

De los susurros del bosque sólo percibía el zumbido de los mosquitos que aleteaban como un nimbo de sombra sobre sus duras epidermis de hijos del lago. Era un extraño concierto que los arrullaba, meciéndolos sobre las primeras ondas del sueño. Chillaban unos como violines estridentes, prolongando hasta lo infinito la misma nota; otros, más graves, modulaban una corta escala, y los gordos, los enormes, zumbaban con sorda vibración, como profundos contrabajos o lejanas campanadas de reloj¹⁷.

Cuando años más tarde Tonet vuelva de Cuba, derrotado, pero aureolado por el prestigio de lo exótico, encuentra a su compañera casada por conveniencias con el obeso, rico y enfermizo Cañamel. Los dos antiguos novios se dedican a escarceos amorosos ambiguos y celados, hasta desembocar en el acto de amor realizado sobre una barca inmóvil en medio de la oscuridad y del silencio de la Albufera. Las aves del lago ponen música, como en el clímax de *Entre naranjos*, al amor de los personajes:

¹⁵ *Cañas y barro*, Valencia, Prometeo, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

En una mata cercana lanzaban las fúlicas su lamento, como si las matasen, y cantaban los *buiqueròts* con interminables escalas¹⁸.

La superposición temporal siguiente es un acierto de singular maestría, por la antítesis y la semejanza de ambas situaciones y por lo nuevo del procedimiento, aparecido en Marcel Proust y en *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi:

Tonet, en este silencio poblado de rumores y cantos, creía que no había transcurrido el tiempo, que era pequeño aún y estaba en un claro de la selva, al lado de su infantil compañera, la hija de la vendedora de anguilas. Ahora no sentía miedo; únicamente le intimidaba el calor misterioso de su compañera, el ambiente embriagador que parecía emanar de su cuerpo, subiéndosele al cerebro como un licor fuerte¹⁹.

Tras un acercamiento tímido y dulce va progresando el encuentro de los dos:

Levantó la mirada y vio a corta distancia, en la obscuridad, unos ojos que brillaban fijos en él, reflejando el punto de luz de una lejana estrella. Sintió en las sienes el cosquilleo de los pelos rubios y finos que rodeaban la cabeza de Neleta como una aureola. Aquellos perfumes fuertes de que se impregnaba la tabernera parecieron entrar de golpe hasta lo más profundo de su ser²⁰.

Los indicios —caída de unos cuerpos sobre un montón de cáñamo sin voluntad de levantarse más, la canción perezosa de unos pescadores, la inmovilidad de la barca que parece abandonada— preceden al cierre majestuoso del capítulo, con el mecerse de unas tablas, que tanto puede aludir al vaivén de los cuerpos como al éxtasis del abandono:

Perchaban sobre el agua poblada de susurros, sin sospechar que a corta distancia, en la calma de la noche, arrullado por el gorjeo de los pájaros del lago, el Amor, soberano del mundo, se mecía sobre unas tablas²¹.

Es lástima que el Amor, que tan brillantemente remata el capítulo, se vuelva pasión criminal al mancharse por la codicia.

¹⁸ *Ibid.*, p. 150-151.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²¹ *Ibid.*, p. 152.

Leonora

Es Leonora uno de los mejores personajes que han salido de la pluma de Blasco Ibáñez. Dos pasiones caldean de intensidad la vida de la joven soprano: la música y el amor. Su aprendizaje en ambos campos fue costoso y sórdido.

A los veintitrés años había ya conocido nuestra heroína las punzadas del hambre y el frío, el dolor brutal de la violación a cargo de Boldini, su maestro de canto, y las humillaciones múltiples del tenor Salvati, de quien luego, en posesión del triunfo, sabría vengarse con premeditado sadismo.

El descubrimiento de la música de Wagner transformó su vida y, especializada en el papel de la walkiria, cosechó aplausos y elogios en los teatros más importantes del mundo. Un discípulo de Wagner —que no existió en la realidad, pero que bien merecía haber existido— Hans Keller, actuó de intermediario entre el genio y la cantante, quien amó al alumno predilecto con la energía de unas flechas desviadas por apuntar a un blanco más alto: Wagner.

Cuando Keller la traicionó por otra mujer, Leonora se sintió estafada en su amor idealizado y decidió ser de todos y de nadie.

Tras una serie frenética de aventuras que no la hicieron feliz decidió abandonar su profesión para buscar en Alcira, junto a una tía beata que rezaría por ella, la paz interior que tanto necesitaba.

En Alcira, su ciudad natal, conoce a Rafael, de quien se prenda pronto, pero al que rechaza insistentemente, con elegancia unas veces y otras con la brutalidad de su fuerza física porque desconfía de los hombres, en general, y del joven diputado, en particular, ya que intuye que le faltan redaños para enfrentarse a una madre autoritaria y a un pueblo mercantilista apegado en exceso a sus costumbres y prejuicios.

La relación entre Leonora y Rafael está hecha de encuentros y desencuentros que van del desdén manifestado por la mujer en la montaña de San Salvador, al ofrecimiento de amistad teñida de protección maternal, en la peripecia de la riada y en el huerto de la casa azul, hasta llegar a la entrega plena tras una repulsa feroz en el mismo escenario.

En el capítulo V, cuando Rafael arrostra los riesgos de la riada por salvarla, ella se lo agradece, pero desde su puesto de mujer superior, que desafía a la muerte y a lo único que teme es a la fealdad de un destino indigno:

¡Morir!... Le confieso a usted que al principio tuve algún miedo; no de morir, que yo le temo poco a la muerte. Estoy algo cansada de la vida; ya se convencerá usted de ello cuando me conozca más. Pero morir ahogada en el barro, sofocada por esa agua que huele tan mal, no me hacía gracia. ¡Si al menos fuese el agua verde y transparente de los lagos suizos!... Yo busco la belleza hasta en la muerte: me preocupo de la última postura, como los romanos, y temía perecer aquí como una rata sitiada en la alcantarilla... Y sin embargo, ¡si supiera usted lo que he reído viendo el terror de mi tía y de esas pobres gentes que nos sirven!...²².

El toque final de humor resalta la singularidad de esta excepcional mujer.

Recluida en la paz campesina de una vida mediocre trata Leonora de disuadir a Rafael en sus intentos de seducción. Con lucidez serena usa la cantante la imagen recurrente en Blasco de la barca vieja:

¿Sabe usted lo que soy? Una de esas barcas viejas caídas en la playa, que vistas de lejos aún conservan el color de sus primeros viajes, pero que sólo piden el olvido para ir envejeciendo y pudriéndose sobre la arena. Y usted que empieza ahora, ¿se presenta pidiendo un puesto en la peligrosa carroña que al volver al oleaje parecería, llevándose al fondo?²³.

Pero el tenaz asedio de Rafael termina por dismantelar la resistencia de Leonora, debilitada extraordinariamente por la belleza de una noche de luna y por el hechizo turbador del perfume del azahar. Nadie en Alcira se libra de la invasora llamada del perfume a excepción de doña Bernarda, que es un ténpano que alienta y manda.

Aunque ya en el huerto de la casa azul se consuma el amor, su apoteosis de sensualidad mística se sitúa en el capítulo V de la segunda parte, en una isleta del río Júcar donde un ruiseñor le transfiere a la noche la magia del canto. Y tras la fusión de los cuerpos la travesía del río rumbo a la ciudad que amanece; entre el ruiseñor y la soprano se entabla un dúo de amor y de despedida.

A partir de este instante de plenitud, todo —muy en especial la madre de Rafael— se confabula contra la dicha de los amantes. Cuando doña Bernarda,

²² *Entre naranjos*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 190.

²³ *Ibid.*, p. 223.

cuya estrategia no se para en barras, asesta el golpe de gracia a la cantante en lo único que le queda, su crédula tía, decide Leonora abandonar el campo no por cobardía, antes al contrario porque su talante de mujer singular no solo se mide por la intensidad del placer, sino también por la grandeza de la renuncia. La grandeza del comportamiento de ella contagia, siquiera un momento, el proceder de él, que pretende ser digno de la devoción femenina; trazan juntos un plan de huida que al final no cuaja por la cobardía del hombre.

Antes del viaje hay un espléndido pasaje pasional en el que se gesta, de modo inconsciente, la necesidad de separarse, ya que Rafael no aguanta el ímpetu desmesurado de la diva:

¡Ah , niño! !niño mío! ...!Cómo me quieres! !Cómo te adoro!

Y cayó sobre él frenética de pasión, impetuosa, loca, apresándole entre sus brazos como una fiera. Rafael se sintió acariciado con un ardor que casi le dio miedo, envuelto en una espiral de placer que no tenía fin. Estremecióse empujado, descoyuntado, arrollado por una ola tan voluptuosa, tan inmensa, que le hacía daño. Creyó morir desmenuzado, hecho polvo sobre aquel cuerpo que le agarrotaba, absorbiéndole con la fiera voracidad de esas simas lóbregas donde desaparecen de un golpe los torrentes sin dejar una gota de su avalancha tumultuosa. Y desfalleciendo sus sentidos en aquel tembloroso ofuscamiento, cerró los ojos²⁴.

La pasión salvaje queda troquelada en el molde del clímax y de una metáfora de cósmica absorción. Es éste el instante, tal vez, del que habla d'Annunzio en *Le vergine delle rocce* en la frontera de la vida y de la muerte y del que ya no se regresa siendo el mismo.

En la cima del éxtasis germina ya la desgarradora despedida. Cuando ocho años después intente el diputado atraer de nuevo a la amada, ésta le cerrará el camino ya para siempre porque el amor sólo pasa, si es que pasa, una vez en la vida de los hombres.

Accidentalmente volveremos a encontrarnos con Leonora al hablar de la música y al destacar algún aspecto señero en el arte narrativo de Blasco. Blasco Ibáñez nos informa sobre la gestación del personaje, cuyo modelo viviente fue la tiple

²⁴ Ibid., p. 304-305.

32 rusa Nadina Bulichiof, con la que tuvo el novelista un intenso y efímero episodio de amor. Y aunque la verdad literaria debe discurrir por cauces diferentes, suele ser más convincente cuando se llena con la sangre de lo vivido.

El amor al aire libre —fuera de los espacios convencionales— aparece en *Entre naranjos*, en *Cañas y barro*, *Mare nostrum* y en el relato “Dimoni”. Este tema se da también en una novela reciente: *Sofía de los presagios* de Gioconda Belli. La pasión de la protagonista y su amante se derrama por los montes, jardines y playas promoviendo un escándalo en el pueblo, al ser sorprendido el amor por unos niños que se ríen y cuentan lo que han visto.

Por no haber sido aludido extraigamos el rapto lujurioso del doctor Ferragut, que pone en fuga a las hembras ribereñas como huyen de los dioses, en los vasos pintados, las princesas griegas:

Odiaba el amor entre cuatro paredes. Necesitaba la Naturaleza libre como fondo de su voluptuosidad, la persecución y el asalto lo mismo que en los tiempos primitivos, sentir en sus pies la caricia de la ola muerta, mientras se agitaba sobre su presa rugiendo de pasión lo mismo que un monstruo marino²⁵.

Freya

Entre las heroínas blasquianas de seducción mortífera Freya ocupa el primer lugar, seguida a muy corta distancia por Elena, la marquesa de Torrebianca. Ulises Ferragut la conoce en Pompeya dedicándole una hazaña galante; la ve de nuevo en Salerno y en las ruinas griegas de Pestum, donde es creencia que los rosales florecen dos veces al año.

Durante gran parte de *Mare nostrum* Freya nos encubre su profesión de espía al servicio de Alemania. Es esta profesión la responsable de los numerosos repliegues del alma femenina, de su pericia en el manejo de varias lenguas y en el lujo-refinamiento en el que envuelve su persona.

En la avenida Parténope de Nápoles, ante el templete de Virgilio, se produce el rechazo del pretendiente con la contundencia de una enemiga del hombre:

²⁵ *Mare nostrum*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 119.

Quisiera ser inmensamente hermosa, la mujer más hermosa de la tierra, y poseer el talento de todos los sabios concentrado en mi cerebro; y ser rica, y ser reina, para que todos los hombres del mundo, locos de deseo, vinieran a postrarse ante mí... Y yo levantaría mis pies con tacones de hierro, e iría aplastando cabezas... así... ¡así...²⁶.

En el fragmento transcrito se adivina plásticamente, con rítmico movimiento de danza, la destrucción subrayada atinadamente por los puntos suspensivos:

Quisiera ser —continuó pensativa— uno de esos animales de mar que cortan con las tenazas de sus patas... que tienen en los brazos tijeras, sierras, pinzas... que devoran a sus semejantes y absorben todo lo que les rodea.

Miró después una rama de árbol, de la que pendían varios hilos de plata sosteniendo a un insecto de activos tentáculos.

Quisiera ser araña, una araña enorme, y que todos los hombres fuesen moscas y viniesen a mí, irresistiblemente. ¡Con qué fruición los ahogaría entre mis patas!

¡Cómo pegaría mi boca a sus corazones!... ¡Y los chuparía... los chuparía, hasta que no les quedase una gota de sangre, arrojando luego sus cadáveres huecos!...²⁷.

Este monólogo colérico articulado en torno a dos metáforas carnívoras dictadas por un doble impulso, el del despecho y el de la seducción, ahuyentaría al amante más audaz; pero después de tan vehemente proclama, Freya va replegando velas para dar un aire de amistad a la despedida; y con ello sabe que la puerta no se ha cerrado definitivamente a sus espaldas, ni siquiera queda entornada, sino que el desconcierto y lo inalcanzable del deseo hace crecer la llama hasta el incendio.

Él la espera muchas veces en el acuario y un día la encuentra contemplando a los pulpos, crueles y voraces. Freya cree que la mirada del pulpo, atravesando la imposible muralla de cristal, la reconoce, por lo cual se alegra. Con entusiasmo realza la inteligencia de los pulpos y su amor a la libertad:

Si llevaban más de un año encerrados en el Acuario, enfermaban de tristeza, y roían sus patas hasta matarse²⁸.

²⁶ *Ibid.*, p. 207.

²⁷ *Ibid.*, p. 208.

²⁸ *Ibid.*, p. 233.

La voracidad observada en el comportamiento del pulpo excita los nervios de Freya, quien se contagia de idéntica fiebre devoradora. Aunque la cita es larga merece la pena darla en su integridad por tres motivos esenciales: el poderío pasional y estético del fragmento, la metamorfosis acaecida en el ser de Freya que, a pesar de su ataque, resistirá —incluso con la amenaza de un pequeño revólver— la acometida de Ulises a la salida de un restaurante, y el diálogo que el novelista establece con otros textos suyos: el pasaje de Leonora ya reproducido y el protagonizado por Elena en *La tierra de todos* que veremos también en este mismo trabajo:

—¡Ah! —suspiró Freya, echándose atrás como si fuese a desmayarse sobre el pecho de Ulises.

Éste se estremeció, sintiendo que se había enroscado a su cuerpo un anillo de temblona presión. Los actos de aquella desequilibrada habían acabado por excitar sus nervios.

Creyó que un monstruo de la misma clase que los del estanque, pero mucho mayor, un pulpo gigantesco de los fondos oceánicos, se había deslizado traidoramente a sus espaldas, echándole de pronto uno de sus tentáculos. Sentía la presión de esta garra en su cintura, cada vez más apretada, más feroz.

Freya le tenía sujeto con uno de sus brazos. Violentamente se había enroscado a él y le apretaba el talle con toda su fuerza, como si pretendiese partir en dos su cuerpo vigoroso.

Luego vio aproximarse la cabeza de esta mujer con una rapidez agresiva, cual si fuese a morderle... Sus ojos agrandados, lagrimeantes y vagorosos, parecían estar lejos, muy lejos. Tal vez no le veían... Su boca temblona y azuleada por la emoción, una boca redonda y en relieve como un músculo absorbente, buscó la boca del marino, apoderándose de ella, tirando de sus labios.

Fue un beso de ventosa, largo, dominador, doloroso. Ulises reconoció que nunca había sido besado así. El agua de aquella boca, remontándose al filo de los dientes, se desbordó en la suya como dulce veneno. Un estremecimiento desconocido hasta entonces corrió a lo largo de su espalda, haciéndole cerrar los ojos.

Se sintió vaciado, como si todo su interior se liquidase, pasando al otro cuerpo a través de la imperiosa succión. Tuvo el presentimiento de que este beso iba a datar en su vida; de que empezaba para él una nueva existencia; de que nunca llegaría a despegarse de estos labios mordedores y acariciantes que tenían un

lejano sabor de canela, de incienso, de selva asiática poblada de voluptuosidades y asechanzas.

Y se dejó arrastrar por la caricia de fiera, con el pensamiento perdido y el cuerpo inerte y resignado; lo mismo que el náufrago que desciende y desciende las infinitas capas del abismo, sin llegar nunca al fondo²⁹.

La comparación con el náufrago anticipa, por vía simbólica, el final de la novela.

Ulises había adorado de niño la imagen de la basilisa Constanza, que él viera en la iglesia de San Juan del Hospital de Valencia. Cuando siguiendo las órdenes superiores, Freya cambia de estrategia para convertirse en la amante del capitán, éste la ve por la noche en el hotel como una vaporosa materialización del sueño infantil, envuelta en los velos indostánicos, bordados y sutiles como de aire multicolor.

A la mañana siguiente, durante el desayuno, Freya se presenta con un pijama de hombre que, no obstante, delata las curvas voluptuosas y Ferragut la adora como un andrógino o un paje. La imagen del andrógino, que potenciaría años más tarde José Luis Sampedro, había aparecido ya en *Los argonautas*, publicada en 1914. Resulta chocante en Blasco la aparición de este ser tan ajeno a las exuberancias elegidas por el autor en otras novelas.

Cuando la desgracia y la culpa han abierto un foso insalvable entre los dos, Freya le confiesa sus antiguas oscilaciones entre la entrega y la repulsa. Resulta enormemente expresiva la comparación del pasado con una campana:

Mi pasado se desplomaba en mi memoria como una campana vieja que se desprende de una torre. Había olvidado este pasado, y al caer, me aturdí con su peso sonoro, vibrante de recuerdos. «¡Pobre hombre!... ¡En qué mundo de compromisos y enredos voy a meterle!... ¡No! ¡no!» Y huía de ti con astucias de colegiala traviesa, saliendo del hotel cuando tú te habías alejado por unos momentos, doblando otras veces una esquina en el preciso instante que ibas a volver los ojos...³⁰.

²⁹ Ibid., p. 238.

³⁰ Ibid., p. 412.

Lucha, la protagonista de *La voluntad de vivir* —novela que el propio Blasco mandó quemar la víspera de su lanzamiento editorial— es una mujer fatal que, con rasgos personales propios, reproduce el modelo frecuente en la narrativa blasquiiana. Se admite comúnmente que el personaje está tomado de Elena Ortúzar, la amante, primero, y luego esposa del novelista.

Lucha, oriunda de una imaginaria república americana de transparente título —Santa María de los Andes— es hija del general Andrade, aclamado varias veces como salvador de la patria, pero que no dejó más herencia que unas espadas con empuñadura de diamante.

Pese a su pobreza, Lucha no tenía empacho en hacer su santo capricho, escandalizando a las gentes con su proceder excéntrico: montaba a caballo, entraba en los cafés donde sólo podían entrar los hombres, iba a todas partes acompañada de sus admiradores, incluso fumaba en las calles e iba a misa vestida de rojo.

Acostumbraba desde bien temprano a coquetear con los hombres, seduciéndolos y dejándolos, al ritmo alterno de su presunción, conquistó el afecto del general Valenzuela, que llegaría a ser dictador. Este general, con el nombre de Urdaneta, aparece en *A los pies de Venus* y *El Papa del mar*, además de en el relato “*El comediante Fonseca*”.

Lucha sabía gastar la plata que generosamente le brindaba el esposo al tiempo que se complacía en adornarle la frente en varios amoríos.

Esta mujer enciende los deseos del doctor Enrique Valdivia, quien había consagrado toda su vida a la investigación científica. Y aunque él la desprecia al comienzo, calificándola de loro vistoso y de tonta, cae fulminado bajo los encantos de la dama.

Elijamos dos momentos de intensidad pasional con distinto enfoque y desenlace. (Estamos en un cuarto junto al Sena y el fragmento se inserta tras la voluptuosidad de un beso y unas palabras de melosa ternura):

Ella apretaba sus brazos con nervioso esfuerzo en torno de su cuello, abandonándole el resto del cuerpo. Entonces sintió Valdivia concretarse sus deseos. Una necesidad de acción pronta y brutal le sacudió desde el cráneo a los talones, como un latigazo medular. Sus brazos, que abarcaban el talle, resbalaron, y sus manos se perdieron de pronto, con impulsiva audacia, en un oleaje de telas finas, suaves y crujientes.

!No!, !no!

Fue un rugido feroz, un alarido de bestia herida, y el doctor viose empujado por unas manos nerviosas, a las que la emoción del peligro daba una fuerza extraordinaria³¹.

En el segundo pasaje la entrega se cuenta con una técnica muy original, a través de la elipsis que protagonizan unas cortinas, las cuales ponen un acertado contrapunto onomatopéyico al amor consumado. El narrador, además, personifica a las cortinas como si fueran un testigo discreto de la escena tan bellamente contada:

Estaba en el centro del cuarto, blanca como una estatua, absorbiendo en su divina desnudez toda la luz que entraba por la ventana, y devolviéndola con el temblor suave del nácar. En torno de los pies, todavía calzados, enroscábanse las ropas recién caídas, como un redondel de espuma.

Ella gritó sobresaltada, sintiendo un retorno de su pudor:

—¡No, derecha no!... ¡Qué vergüenza!

Y de un salto corrió a refugiarse en la cama.

Allí gritó otra vez. ¡La luz! ¡Qué miedo le daba la luz!... Y Valdivia, que estaba junto a ella, volvió a la ventana, corriendo su doble cortinaje.

Las rojas telas quedaron inmóviles, rígidas, aislando como muro impenetrable el fondo de la habitación del resto del mundo. De vez en cuando la brisa del río las movía con ligero vaivén, que hacía arrastrar sus franjas sobre el encerado pavimento. *Ric... ric*, gemían con largas pausas los tendidos cortinajes al rozar la madera del suelo. Sus pliegues, empolvados y rígidos por la larga permanencia en el recogimiento de las abrazaderas, estremecíanse como si al quedar en libertad hubiesen adquirido esa vida misteriosa de los objetos inanimados que tiene por lenguaje crujidos y frotamientos. Temblaban a impulsos de imperceptibles sensaciones; tal vez la brisa del río, tal vez algo que presenciaban con su doble cara, el nacimiento a una vida nueva, el despertar de una sensibilidad. *Ric... ric*, seguían gimiendo las cortinas con leves estremecimientos que agitaban su superficie, y este suspiro monótono duró más de una hora, con diversas alternativas, murmurando unas veces como murmura una voz en el oído amado, aleteando otras ruidosamente con chasquidos de desordenado movimiento³².

³¹ *La voluntad de vivir*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 318.

³² *Ibid.*, p. 323-324.

38 Luego las manos de Valdivia recorren las cortinas y penetra otra vez el sol en la estancia y otro sol había alumbrado su alma: después de tantos avatares, él había gozado la inverosímil virginidad.

Una lluvia de flores cae sobre el amante certificando la apoteosis de la felicidad; a partir de este momento se iniciará, irremisible, el declive.

Elena, marquesa de Torrebianca

Este personaje es el prototipo de la mujer fatal. Aunque algunas otras heroínas, como ya hemos visto, tuvieran también este signo distintivo, Elena es el punto culminante de la seducción destructiva. Lucha vive intensamente —aunque sea efímero— su amor hacia Valdivia, y Freya, con todos sus repliegues psicológicos, ama también a Ulises Ferragut. Elena sólo se ama a sí misma y lo que le importa exclusivamente es conseguir el lujo que conoció de niña y que le fue arrebatado en la juventud. Para ella el distintivo de la mujer moderna es el automóvil y el collar de perlas y, para conseguirlos, no dudaría un instante en vender su alma al diablo, si es que acaso la tiene.

Después de haber arrastrado a la ruina a su marido en París, marcha con él a Río Negro en los confines del mundo, y allí, entre rústicos seres dedicados con tesón a ganar una fortuna arrancándola de la aridez del desierto, todavía logra durante algún tiempo instaurar el lujo de la elegancia y la música. Sin ningún tipo de escrúpulos gana el corazón del contratista Pirovani, de Canterac, de Moreno e, incluso, de un gaucho matón y del ingeniero Ricardo Watson, que sucumbe momentáneamente a los encantos femeninos olvidando su verdadero amor: el de Celinda, la Flor de Río Negro, inocente y salvaje, diestra en el arte de tirar el lazo, que, al final, fructifica en lazo de amor.

Elena lanza en el desierto la manzana de la discordia que termina por alcanzarla en su impacto. Su poder de adaptación a las más variadas circunstancias le hace planear cuanto le es posible por encima de la desgracia que ella misma provoca.

Veamos cómo el narrador describe la fuerza subyugadora del beso que Elena le da a Ricardo:

Experimentaba la sorpresa del que al entrar en un palacio maravilloso ve francas las puertas de un segundo salón todavía más admirable, y luego penetra en un ter-

cero que le parece superior, perdiéndose en lontananza la sucesión de habitaciones deslumbradoras abiertas ante él. Cuando se imaginaba haber poseído por entero aquella boca, los labios se entreabrían con un bostezo de fiera, dejándole avanzar para revelarle inéditos contactos de estremecedora voluptuosidad³³.

Pero como hemos dicho Ricardo sucumbe un momento sólo a la seducción de la vampiresa; un hecho fortuito, sabiamente insertado en la novela, le devuelve al dominio de sus sentidos y dirige la mirada del recuerdo hacia su verdadera amada.

El español Robledo, impermeable a los encantos de la marquesa, la encuentra años más tarde en París, hecha una ruina en todo el alcance de la palabra. Y él, que la había despreciado y temido, la compadece, comparándola en una acertada alegoría con un ave majestuosa que sobrevuela el mar mientras es posible:

¡Pobre bella Elena! Había pasado por la vida como pasan los mares australes los grandes albatros, orgullosos de su blancura y de la fuerza de sus alas abatiéndose con una voracidad implacable sobre las presas que descubren a través de las olas, creyendo que todo cuanto existe ha sido creado únicamente para que ellos lo devoren. Era un águila atlántica majestuosa y fiera, con el perfume salino de la inmensidad y la carne coriácea de la fuerza³⁴.

En comparación con la vida azarosa de ella, la suya y la de sus amigos es semejante a la de los bueyes que rumian el pienso de la existencia sin sobresaltos. Él, en otro tiempo la había calificado —como también hacían las gentes humildes— como Gualicho, el diablo indígena que se complace en sembrar la discordia. Y él, que siempre había tenido las ideas claras acerca de su destino, reflexiona sobre los dos modos de concebir el mundo con una perplejidad que no descarta la envidia:

¿Quién había vivido mejor su existencia?... ¿Era aquella mujer de biografía fabulosa incapaz de recordar exactamente su origen y sus aventuras, como si su cerebro humano no pudiera contener una historia tan extensa como un mundo?... ¿Eran ellos, honrados rumiantes de la felicidad, que ya habían hecho sobre la tierra cuanto debían hacer?...³⁵.

³³ *La tierra de todos*, O.C. III, Madrid, Aguilar, p. 91.

³⁴ *Ibid.*, p. 144.

³⁵ *Ibid.*, p. 145.

El personaje femenino que más evoluciona en toda la obra de Blasco Ibáñez es sin duda, Alicia, la protagonista de *Los enemigos de la mujer*. Criada en el lujo y el despilfarro atesora amoríos y experiencias raras en busca de sensaciones inéditas. Enfrente de sí tiene a un personaje tan rico y sensual como ella con el que vivirá una historia extraña y turbulenta.

A los quince años sufrió Alicia un trato vejatorio de su digno oponente, el príncipe Miguel Lubimoff, el cual intentó golpearla con la fusta en pleno rostro. Bastante tiempo después, arruinados ambos contendientes por la guerra, se encontrarán y se atraerán con un frenesí punteado por los altibajos del juego en la ruleta y las vicisitudes de la contienda armada, que acabarán con la desgracia de la protagonista, la cual arrastrará en su caída al amante.

Siendo la duquesa todavía rica, atrajo a su mansión, que figuraba en todas las revistas de moda, al príncipe. Lo recibió en un salón en el que no había ni una sola silla y donde el suelo estaba lleno de cojines multicolores. Buscando seducirle, preparó manjares exóticos y bebidas altamente estimulantes, ya que el paladar debía ser la antesala del paraíso artificial creado por el temible opio:

No había un solo plato que recordase el armónico curso de una comida ordinaria. El paladar influía en la imaginación, evocando recuerdos de remotos viajes, visiones de países antitéticos. Las confituras exóticas alternaban con los platos calientes; las pastelerías aderezadas con violentos perfumes eran servidas al mismo tiempo que ciertas salsas agrias, picantes o de intensa amargura.

Alicia estaba casi tendida en los cojines, mirando los platos con inapetencia, y sólo avanzaba un brazo perezoso sobre los manjares más raros y de sabor ardiente, demostrando la honda perversión de su paladar. Ella misma se encargaba de ir llenando el vaso del convidado con una bebida de su invención a base de champaña, que anesthesiaba la boca con arañazos de frescura y de cautiverio y hacía subir a las fosas nasales un perfume de flores raras y especias asiáticas³⁶.

En el mismo banquete en el que trataba de seducir al príncipe, Alicia se compara con Afrodita y con Elena, la cual hacía olvidar a los viejos troyanos su desgracia cuando ella se dignaba deslumbrarlos con su sola presencia:

³⁶ O. C., II, p. 1249.

—Me gusta que los hombres padezcan por mí. ¡Qué gloria si yo pudiese ser la causa de una gran matanza, como esa abuela inmortal...! Siento un orgullo profundo cuando noto que a mis espaldas mugen la envidia y el despecho, lanzando todas esas murmuraciones que enfurecen a mi madre. Sólo las personas extraordinarias levantamos tempestades... Y luego, en los salones los mismos personajes austeros que han hecho coro a sus esposas y sus hijas me miran al pasar con unos ojos disimulados y admirativos; unos enrojecen, otros se ponen pálidos. Adivino que no tendría más que hacer una seña a su muda admiración... Yo también tengo mi *banco de los viejos*³⁷.

Tras el intento fallido de seducción a cargo de la mujer, pasa el tiempo y el olvido entre los dos hasta que la guerra pone un incentivo diferente en la vida del príncipe. En Villa Sirena se fabrica para él y unos cuantos amigos un refugio contra las mujeres y contra los riesgos y responsabilidades de la vida circundante; pero la vida resulta más fuerte que todas sus artimañas para combatirla. Y resurge Alicia en su Villa Rosa, sorprendida en su habitación sola y hacendosa porque las circunstancias mandan. Cuando Miguel le ayuda a hacer la cama, ella le envía contra el rostro una sábana en un espontáneo gesto de coquetería:

Miguel se vio envuelto en una nube de batista impregnada de perfume femenino. Fue por un instante nada más, pero a él le pareció algo extraordinario, de duración sin límites, más allá del tiempo y del espacio. Tuvo el presentimiento de que este hecho insignificante iba a datar en su vida.

Sintió cómo resucitaba el pasado en su interior con una fuerza nueva que tal vez era la excitación de la abstinencia. Creyó ver la sonrisa irónica de Castro, y también se vio a sí mismo con lástima y con asombro viviendo como un solitario allá en Villa Sirena y predicando la hostilidad a la mujer. Sus oídos zumbaban; sus ojos, cegados momentáneamente, contemplaron un cielo inmenso de color de rosa, el mismo rosa pálido y jugoso de la carne femenil. Algo entraba por su nariz, en doble columna embriagadora, que estremecía su cerebro, reflejándose con la violencia de un latigazo al otro extremo de su organismo. Cuando la sábana hubo caído sobre el lecho, Miguel apareció intensamente pálido, con una luz agresiva en sus pupilas. Ella, creyéndole enfadado por su broma, rió maliciosamente, apoyando las manos

³⁷ Ibid., p. 1251-1252.

en el colchón. El jadear de esta risa entreabría el escote de su bata, dejando ver en perspectiva horizontal el secreto de unas redondeces blancas y trémulas perdiéndose en misteriosa penumbra³⁸.

En el pasaje anterior dominado por la constante blasquiiana del perfume, hay una alternancia curiosa entre el adjetivo “femenil” —insistentemente usado por Blasco— y el acuñado por la lengua común “femenino” muy raramente empleado por nuestro autor. Tras el encuentro imprevisto, empiezan a surgir, alternativamente, las esperanzas y los inconvenientes. Alicia elige al príncipe como confidente de una historia extraña que roza el incesto. Ella tuvo un hijo no deseado que, no obstante, daría un sentido a su vivir. Durante meses se exhibió Alicia con un misterioso joven, experto en la danza y de aspecto deportivo, al que la gente tomaría por un flirt de la duquesa. Pero este tiempo de dicha tan semejante al amor, terminaría con el alistamiento del muchacho en las fuerzas aéreas francesas.

No deja de resultar chocante la evolución sufrida por la mujer, quien puede entregarse a la pasión del juego sin sentir remordimiento alguno, y en cambio, se siente culpable del amor hacia el príncipe. Al romper con Miguel acoge en su casa al teniente Martínez, eco —en la juventud y en la condena a muerte— del hijo. Ello motivará los celos del príncipe Lubimoff.

El trazado sicológico de los jugadores y de Alicia en particular, es singularmente intenso y detallado. Durante dos semanas la duquesa de Delille protagoniza la expectación del casino al ganar todas las noches hasta que se produce la inevitable derrota. Aunque Miguel la desee, la jugadora toma ante sus ojos la fisonomía de una enajenada que se vuelve fea y vieja a medida que hace sus apuestas. Claro que la imagina rejuvenecida y otra vez hermosa cuando acabe la partida.

La muerte de Alicia tiene el carácter de excepción propio de la vida intensa y original de uno de los personajes más estudiados por Blasco Ibáñez. Lo único que se le puede criticar al novelista es la pintura macabra del final.

María Teresa

Cuando a Blasco le preguntaban los periodistas sobre cuál era su mejor novela, él siempre contestaba que la que estaba escribiendo, pues de no ser así carece-

³⁸ Ibid., p. 1303.

ría del entusiasmo estimulante para escribirla. Prescindiendo de esta apuesta a fondo perdido —o ganado— sobre la ilusión creadora, el escritor declaraba que *Los argonautas* era su mejor novela, y que el primer capítulo era lo único de su obra que podía releer aguantando a duras penas las ganas de llorar.

Desde luego, *Los argonautas* no es, ni con mucho, la mejor novela de Blasco Ibáñez; tal afirmación sólo podía sostenerla teniendo en cuenta el fondo autobiográfico sobre el que la novela se levantaba: el dolor de una separación y un largo período sin escribir, dedicado el novelista a crear novelas de acción colonizadora y transformante en las inhóspitas tierras de la Patagonia, usando el esfuerzo del músculo y la resistencia del hueso en vez de la conocida y consoladora pluma.

El primer capítulo queda constituido por el encuentro y sobre todo la despedida entre Fernando Ojeda y María Teresa. Los pormenores de la despedida, ensanchada por la realización material del amor, están magistralmente descritos; de modo especial, las sensaciones táctiles y las auditivas. Antes de detallar el cortejo de las caricias que acompañarán el gozo y el dolor, aparece una sensación visual que por necesitar del concurso de la memoria reconstructora, puede considerarse como una mirada anterior que, en realidad, no difiere mucho del tacto:

Una gran mancha roja temblaba sobre el empapelado de una pared; era el reflejo de incendio del carbón amontonado en la chimenea, única luz del dormitorio. Y sobre este fondo rojo, parpadeante, una sombra horizontal de contornos humanos. Ojeda conocía bien las líneas de este cuerpo: era ella, pegada a él, bajo las cubiertas de la cama, empequeñecida, humilde por el dolor de una desesperación silenciosa. Él también permanecía callado, con la nuca en las almohadas, percibiendo entre sus brazos el dulce contacto de unas espaldas sedosas envueltas en blondas; sintiendo en un hombro la leve pesadumbre de su cabeza, que parecía querer ocultarse, hundirse. Una caricia húmeda refrescaba su cuello: tal vez era el contacto de su boca abandonada, tal vez eran lágrimas. Y los dos permanecían en dolorosa inmovilidad, temiendo que sus ojos se encontrasen, evitando una palabra que hiciese estallar la callada pena; pero los dos, al fingir esta indiferencia heroica, se adivinaban mutuamente³⁹.

Luego el novelista nos presenta con toques certeros los diversos ruidos de la calle, ruidos conocidos y rutinarios que, por eso mismo, tienen mayor peso sobre

³⁹ O.C., II, p. 495.

el alma: el pregón de un vendedor de patatas asadas —denominadas *chuletas de huerta*— que los amantes nunca sabrán si es un hombre, un niño o una vieja; el reclamo de unos chicuelos que vocean la venta de periódicos, el vals⁴⁰ de un orga-
nillo y el canto vibrante de una jota con acompañamiento de guitarra, casta-
ñuelas y triángulo; y como colofón, la voz, casi de mujer, que es el son de una
campana que ellos conocen como “la campana de don Miguel” homenaje a
Cervantes, cuyos huesos habían sido sepultados en el convento de monjas desde
donde clamaba la campana.

Cuando los amantes tienen que dejar ya su habitación del último amor, María
Teresa —que odiaba la luz eléctrica, como también lo hacía Lucha— íbase visi-
tando a tiendas, recogiendo la siembra de prendas que la pasión apresurada
había esparcido por el suelo. La ceremonia del vestirse tiene observaciones agu-
das sobre la psicología del momento y sobre la moda:

Bregaba jadeante y frunciendo el ceño con la angostura del corsé que se resistía
a encerrarla en su molde. Siempre ocurría lo mismo: su cuerpo, después de los
supremos espasmos, parecía dilatarse en el reposo de la más noble de las fatigas.
La veía encerrada en un mallón de seda, vestido interior puesto por la estrechez
de los trajes de moda, con cierto aire masculino y gracioso de doncel medieval,
agitando sus crenchas cortas de gruesos bucles negros, su pelo verdadero, libre
de los postizos del peinado, que esperaban sobre el mármol de la chimenea el
momento del acople⁴¹.

Al salir del apartamento para siempre, la pareja recorre las calles del Madrid
popular donde en otro tiempo vivieron Lope, Calderón y Cervantes, y una boca-
nada del pasado literario prestigia el encuentro entre un pretendido artista y
una dama refinada que, no obstante, carece de dinero. Como quiera que es el
dinero el que aleja los amantes, de ahí que María Teresa ansíe para no separar-
se de Fernando, llevar una existencia gris como la de tantas mujeres humildes
con las que se cruza por los aledaños de la Carrera de San Jerónimo. Su largo
monólogo, que va contrabalanceándose entre el sueño de ser otra y las diatribas
y arrepentimientos anillados en torno al dinero, tiene como objeto dilatar el
tiempo de la separación.

⁴⁰ También un vals, juguetón y burlón se escucha a través del tabique del apartamento parisino de *La voluntad de vivir*.

⁴¹ Op. cit., p. 597.

El columpio de la divagación lleva a María Teresa a creerse rica:

Sí, señor, te mantendré, te guardaré como un pájaro en su jaula, y harás versos y no harás nada. Cumplirás conmigo sólo con quererme mucho... Yo me daré el gusto de sostener a mi hombre, y regalarlo y mimarlo, de preocuparme con sus cosas y llevarlo hecho siempre un brazo de mar, serás mi chulo; serás mi *socio*, como dicen las de los barrios bajos...⁴².

Finalmente ella le pide que la lleve con él a Argentina, petición imposible. Igual petición, aunque cimentada en circunstancias diferentes, sí se cumplirá en *La tierra de todos*.

Concha Ceballos

Concha Ceballos es una californiana millonaria e inteligente que ha pasado por la vida, libre de preocupaciones, con el alma cerrada al amor y el cuerpo curtido por el entrenamiento del boxeo.

El propio Blasco relacionaba *Entre naranjos* con esta novela —sin duda mucho menos valiosa— por el ambiente de floridos naranjos de California y por el carácter fuerte y sensitivo de la protagonista, que vive una sola experiencia de amor verdadero. En ambos casos el amor se corta en el momento mejor por la inopinada despedida; pero *La reina Calafia* es el reverso romántico de la novela de juventud. Concha no llega a entregarse a Florestán aunque lo vela herido y lo besa con ternura repetidas veces y, una sola, con pasión. La renuncia de ella nace de un doble estímulo: la diferencia de edad entre ambos —ella tiene alrededor de diez años más que él— y la petición que le hace Consuelito, la joven prometida del muchacho, quien se sabe inferior a la elegante dama, pero que también tiene derecho a una felicidad tranquila. Tal felicidad no podría darse entre Florestán y Concha: la pasión sería sin duda mucho mayor, pero el desgaste del tiempo podría abrir un foso entre los amantes.

Son bellos momentos de la obra el sentimiento virginal de la que ha conocido el matrimonio, pero no el amor, y la dolorosa elaboración de una falsedad que impida el encuentro definitivo anhelado por los dos.

⁴² Ibid, p. 500.

⁴⁶ El novelista sabe preparar el desenlace ajustándolo al temple heroico de la protagonista, pero tal vez la decisión de la heroína esté viciada por escrúpulos de conciencia que son también una forma disimulada de cobardía. De cualquier forma, la ideación del final con la lenta gestación del impedimento y el abrupto corte evitan que la novela caiga en un peligro difícil de esquivar: el melodramático.

Doña Sol

En *Sangre y arena* el torero Gallardo se enamora con todas sus fuerzas de doña Sol, aristócrata, caprichosa y apasionada, que recorre el mundo buscando estímulos fuertes para vencer su *tedium vitae*. Una aureola de distinción y de misterio hace su figura más atractiva para el matador de moda que acertó a salvarse de la miseria. La dama se encaprichó de él durante algún tiempo, para olvidarlo pronto; pero incluso cuando lo deseaba, siempre supo poner una distancia entre los dos.

Cuando ella ya se ha cansado de él, Juan Gallardo la elogia ante su amigo y compañero de cuadrilla:

Tú, Sebastián, eres un infeliz que no conoses lo que es güeno. ¿Ves juntas toas las mujeres de Seviya? Pues na. ¿Ves las de toos los pueblos donde hemos estao? Na tampoco. No hay más que doña Zol. Cuando se conoce una señora como ésa, no quean ganas pa más... ¡Si la conosieses como yo, gachó! Las mujeres de nuestro brazo huelen a carne limpia, a ropa blanca. Pero ésta, Sebastián, ¡ésta!... Figúrate juntas toas las rosas de los jardines del Alcázar... No, es argo mejor: es jazmín, madreseva, perfume de enreaeras como las que habría en el huerto del Paraíso; y estos güenos olores vienen de aentro, como si no se los pusiera, como si fuesen de su propia sangre. Y además, no es una panoli de las que vistas una vez ya está visto too. Con ella siempre quea argo que desear, argo que se espera y no yega...⁴³.

Doña Sol da rienda suelta a sus oscuros pensamientos y a su sadismo en esta escena que reproducimos parcialmente:

⁴³ *Sangre y arena*, Valencia, Prometeo, 1919, p. 190-191.

—¿ Por qué te perfumas?— protestaba ella, como si percibiese los más repugnantes hedores—. Es una cosa indigna de ti... Yo quiero que huelas a toro, que huelas a caballo... ¡Qué olores tan ricos! ¿No te gustan?... ¡Di que sí, Juanín, bestia de Dios, animal mío!⁴⁴.

Cierta noche Gallardo se estremeció de desconcierto al oírla hablar de sus deseos reprimidos: ser toro con simuladas cornadas de puñetazos y perro de pastor que hincaba con fuerza sus dientes sobre el brazo del amante, quien lanzaba una blasfemia de dolor.

Sónnica

La inteligencia vuela mejor cuando no siente el peso del cuerpo atormentado por la castidad (Blasco Ibáñez)

Sónnica, de joven, Mirrina, se remontó desde lo más bajo de la degradación infantil hasta la cima del lujo y la cultura, gracias a su belleza, que entusiasmó al afamado poeta Simalión, quien consumió en su adoración los dos últimos años de su vida. Le enseñó a recitar los mejores versos tanto propios como ajenos, la adiestró en el arte de tocar la lira, la atavió con los vestidos más sutiles traídos de Asia, le cubría con polvo de oro los cabellos para que su color rubio emulara el ideal de la belleza de las diosas, según las concebían los artistas, y la exhibió en banquetes en toda la magnificencia de su belleza desnuda.

Simalión, consumido por la enfermedad y el amor, murió sobre el césped de su jardín en el regazo de la bella:

Así pasó dos años, hasta que, tendido sobre el césped de su jardín, una tarde de otoño, con la cabeza apoyada en las rodillas de la hermosa, oyó por última vez sus versos cantados por la fresca voz de Mirrina, siguiendo el aleteo de los blancos dedos sobre las cuerdas de la lira. El sol poniente hacía brillar en lo más alto de la ciudad, como un ascua, la lanza de la Minerva del Parthenón. Su mano débil apenas si podía sostener la copa de oro llena de vino con miel. Hizo un esfuerzo para besar a su amante. Las rosas que le coronaban se deshojaron, cubriendo con

⁴⁴ Ibid., p. 170.

una lluvia de pétalos el pecho de Mirrina, y lanzando un quejido de mujer cerró los ojos, cayendo sobre aquel regazo en el que había dejado los últimos restos de su vida⁴⁵.

Tras esta bella muerte en el jardín, que parece preludiar la muerte del propio novelista, al menos en la versión, —no sabemos si idealizada— de Gascó Contell y de León Roca, Mirrina se entregó a un riguroso luto del que, al fin, la sacó la admiración asidua de un rico saguntino: Bomaro, quien la llevaría a su tierra, denominada entonces Zazynto, y allí el poder y el hechizo de Sónnica no conocerían límites hasta el estallido de la guerra.

El capítulo tercero se abre con el voluptuoso despertar de Sónnica, que se sabe todavía deseable y se complace reconociendo con la yema de sus dedos los contornos de su cuerpo, como un escultor narcisista:

Sus manos, ávidas de embriagarse con el tacto de su hermosura, acariciaban la redonda y firme garganta, los globos de nácar terminados por un sutil pétalo de rosa, apreciando su firme elasticidad y la tortuosa red de venillas azules que se dibujaban débilmente bajo la satinada epidermis. Después bajaban y bajaban, rozando las entradas del talle, las fuertes caderas, el vientre de curva suave, semejante al de una crátera, y las piernas, cuya armoniosa redondez era comparada en otros tiempos a la trompa del elefante por los mercaderes asiáticos que la visitaban en Atenas.

El amor había pasado sobre ella su lengua de fuego sin consumirla. Había vivido en medio de sus ardores fría, insensible y blanca, como la estatua de mármol bajo el resplandor del sol. Y al verse joven aún, hermosa y con una frescura de virgen, sonreía satisfecha de sí misma, contenta de la vida⁴⁶.

Luego asistimos al baño de Sónnica, cuyo cuerpo se ve —a través del agua verdosa de la piscina— con brillo misterioso de aparición, y al demorado ceremonial del embellecimiento meridiano. La esclava Odacis coloreó con fino pincel las mejillas, las orejas, las puntas de los pechos, el ombligo, los codos y los hoyuelos que se marcaban en las nalgas. Luego le pintó con rojo egipcio —extraído de los excrementos de los cocodrilos— las uñas de pies y manos. Y la perfumó con los costosos y variados perfumes traídos de Egipto, de Arabia y de Asia, cayendo la

⁴⁵ Sónnica la cortesana, Valencia, Prometeo, p. 82-83.

⁴⁶ *ibid.*, p. 96-97.

rociada de aromas sobre diversas partes del cuerpo, para convertirlo en un ramo de flores.

Aunque todas las mañanas Sónnica se acicalaría de modo semejante, en el momento que la sorprendemos su intención tenía destinatario: seducir a Acteón, el griego con porte divino llegado la noche anterior a Sagunto.

Tras el encuentro en la biblioteca espléndida de Sónnica, formada por más de cien volúmenes —lo que suponía una fortuna y un refinamiento extraordinario entonces —Acteón y Sónnica salen al jardín de laureles y plátanos que, según puntualiza el novelista, se regaban con vino para acelerar su crecimiento.

Acteón desea a la griega al sentirla desnuda bajo la transparencia del xitón o túnica abierta; dentro del vaporoso vestido se parece Sónnica a Afrodita. Y ella le corresponde con la vehemencia de un anhelo de absoluto, largamente incubado en el cuerpo y en la mente. Los abundantes puntos suspensivos subrayan, atinadamente y con técnica modernista, el acezar de la pasión:

—Eres Atenas que vuelve —murmuró ella con dulce desmayo—. Cuando te encontré esta mañana en las gradas de Afrodita, creí que eras Apolo descendido al mundo... Y sentí en mis entrañas el fuego de los dioses... Imposible de resistir... He despreciado al Amor por mucho tiempo... Pero el dios se venga ahora, y yo te deseo. Ven... ¡Ven!...⁴⁷.

Y tras el tirón hacia sí que de Acteón realiza Sónnica, el amor se consume en una elipsis sintética, muy del gusto de Blasco. El pasaje tiene un ritmo muy musical, del que destacan los anfibracos que señalamos con cursiva: “Se soltaron los broches de la túnica, resbaló ésta a lo largo del cuerpo, y en el crepúsculo de la gruta *brilló por algunos instantes con pálida luz* la desnudez de la griega”⁴⁸.

Cuando Acteón se ausenta siguiendo al celtíbero Alorco, recién proclamado rey tras la muerte del padre, Sónnica entra en una crisis histérica, con momentos de gímateos de niña y otros de crueldad gratuita que alcanzan a todos. Pero el amante vuelve y la vida adquiere el color perdido del regocijo. En la transfor-

⁴⁷ Ibid., p. 113-114.

⁴⁸ Ibid., p. 113-114.

50 mación de las cosas, el novelista duda entre la metamorfosis plena o la atenuación racionalista protagonizada por el verbo comparativo “parecía”. Según se mire, esta vacilación estilística puede ser un acierto o un tropiezo. La aparición del esperado se introduce con imperfectos de apertura narrativa que sustituyen, eficazmente, al indefinido normal:

Pero de repente, una mañana, se presentaba el griego ante la quinta, montando un caballo polvoriento y sudoroso, despedía a los bárbaros de feroz catadura que venían escoltándole, corría con los brazos abiertos hacia la trémula Sónnica, y todo el inmenso dominio parecía resucitar; la señora sonreía, el jardín se mostraba más hermoso, en la terraza brillaban con mayor esplendor los plumajes de las aves raras, parecían más sonar más alegres las flautas de las aulétridas, y a los esclavos les parecía dulce el aire y más puro el cielo⁴⁹.

En la obra reviste también gran importancia el idilio amoroso entre Ranto —la esclava de Sónnica— y Eroción, el alfarero, quien trata de inmortalizar su amor moldeando en la arcilla la desnudez de la joven; luego desistirá de su intento artístico, que juzga inferior al simple deleite vital. La pasión adolescente transcurre de espaldas a la guerra, mientras resulta posible; pero Eroción muere, y Ranto pierde la razón y se presenta en el campo de batalla entonando canciones y coronada con guirnaldas de hierbas de las murallas. Las gentes la creen en contacto con los dioses y le preguntan sobre el destino de Sagunto.

Ranto muere sonriendo porque cree que se encontrará con Eroción: “...cerca de los dioses, entre las nubes de rosa y oro, por donde pasea la madre del Amor, seguida de los que en la tierra se amaron mucho”⁵⁰.

Después de muerta, Acteón la besa ante la majestad del ocaso, que se refleja en los ojos de ella, y la mirada atónita y desilusionada de Sónnica descubre el destello de un amor que perfora la muerte.

En esta novela, regida por fuerzas opuestas —la belleza y el horror, el amor y la muerte— hay un personaje fugaz que, a pesar de su hediondez y su miserable aspecto descubre el gozo de darse entera y desinteresadamente, ella que ha vivido de recibir; recibir monedas o pateras de vino y más frecuentemente malos tratos:

⁴⁹ Ibid., p. 169.

⁵⁰ Ibid., p. 299.

Pero ahora llegas tú, pobre y hambriento, tú que no me buscas, que huyes de mí, que nada me das, y ha bastado que estés a mi lado para que se difunda por mi cuerpo una felicidad desconocida. Al darte de comer me siento ebria como si saliese de un festín. Di, griego: ¿eres realmente un hombre o eres el padre de los dioses que ha venido a honrarme descendiendo a la tierra?...⁵¹.

MUJERES SUMISAS Y TRADICIONALES

Veamos a continuación cinco representantes de la sumisión femenina.

Feli

En *La horda* el pugilato diario con la miseria y con las veleidades de Maltrana arrastran a Feliciano a la enfermedad y la muerte, pero en su viacrucis cotidiano tiene la dignidad extraña del junco flexible que se dobla, pero no se doblaba ante el embate de la vida. Antes de su bajada a los infiernos conoció instantes intensos de placer furtivo. La mejor estampa amorosa de *La horda* y una de las mejores de la obra de Blasco se nos presenta en el abandonado cementerio de San Martín; el silencio del recinto, el gorjeo de pájaros, la luz de la tarde y la contemplación de tumbas de damas hermosas y elegantes mezclan, al amor de ambos, armónicos de lujo y de belleza que magnifican sus vidas humildes. En un primer momento la audacia del joven halla su eco en Feli, quien, no obstante, se repone pronto del asalto amoroso porque su único tesoro es la virginidad.

Luego acontece un hecho extraordinario que trastorna a Feli por la belleza imprevisible de la luz de la vidriera y, ya entonces, la joven amada abate sus defensas en la apoteosis polícroma de los besos:

La luz de la vidriera envolvía a Feli. Era una faja de colores palpitantes, que abarcaba a la joven de pies a cabeza, haciendo temblar todo su cuerpo como si estuviese formado con las cintas del iris.

⁵¹ Ibid., p. 34.

—¡Qué bonita! —exclamó Maltrana con arrobamiento— ¡Si pudieras verte!... Tienes la falda verde y el pecho azul. Tu boca es de color naranja; una mejilla es violeta, y la otra, ámbar. Parece que tengas claveles en la frente.

Feli permanecía inmóvil, sonriendo con femenino complacencia, gozosa de que su novio la viese tan bella. Sentía la caricia del rayo mágico del sol; entornaba los ojos, cegada por la ola de colores que palpitaba en sus ropas y en su carne.

[...]

Algo más que el contacto ardoroso de la luz sintió de pronto Feli. Su novio la estrujaba otra vez; pero con mayores arrebatos, sin que ella intentase resistir.

Deja que bese ese amarillo de oro. Ahora el morado; ahora, el azul..., el rosa de tu frente..., el heliotropo de tus labios..., las violetas de tus ojos.

[...]

Feli revolvióse entre sus brazos, intentando en vano librarse de ellos. Al moverse, los colores cambiaban de sitio, pasando de una parte a otra de su cuerpo adorable. Todos los resplandores de la luz desfilaban por su boca. Maltrana no perdonó uno; quiso saborearlos todos, en medio de aquella gloria de colores que envolvía su amoroso grupo⁵².

La impregnación sensual del amor late en un tejido sinestésico de colores, sabor y tacto. Poco después se nos introduce en la sensibilidad escalofriada de ella, quien se debate entre el placer que sabe prohibido y la resistencia que debe oponer por formación ancestral.

María de la Luz

En *La bodega*, María de la Luz —o Mariquilla, según se la llama familiarmente— tiene amores puros con Rafael, pero decide cortar con éste por haber perdido su virginidad⁵³ en una bacanal improvisada e impuesta por Luis Dupont, el

⁵² O. C., tomo I, p. 1432.

⁵³ El tema de la virginidad, con su valoración y sus ritos ancestrales de comprobación, aparece muy bien descrito en *La horda* al hablar de la boda entre gitanos. El diagnóstico de la virginidad estaba a cargo de una gitana vieja que introducía entre las piernas de la candidata al matrimonio un pañuelo que, tras hábil manipulación, había de mostrar en su tejido tres flores blancas. La ausencia de flores o las manchas rojas convertían a la adolescente en un ser impuro que merecía el rechazo de la tribu.

terratiente que considera como propiedades suyas no sólo las tierras, sino también todas las personas que la sirven. A pesar de ser violentada, Mariquilla se siente indigna del hombre que ama, pues según la moral impuesta a las mujeres, la virginidad es un único e insustituible tesoro. El tabú de la virginidad perdida, la justicia primaria del hermano, la incomprensión del padre, el desengaño de Rafael, quien al fin se da cuenta de la inocencia de la amada, crean una atmósfera dramática en torno a los personajes muy cerca de los dramas de Lope o de Calderón⁵⁴.

Margalida

La protagonista de *Los muertos mandan* es un diamante sin tallar. Su belleza de “flor de almendro”, sobrenombre con el que es conocida gracias a los versos del *cantó*, se aúna a una inteligencia natural que se abre en dos haces de poderío: el don de la creación que la hace triunfar en el torneo literario entablado con el *cantó* y el don de mando que ejerce en su casa con la madre, el padre y el hermano, con la suavidad de un ser superior.

Estas dotes la vuelven apetecible para innumerables pretendientes que, siguiendo una costumbre ancestral de Ibiza, participan en el cortejo amoroso llamado “festeig”. Hay muchachos que vienen a verla andando tres horas de camino al ir y otras tres de regreso. La chica, ataviada con su mejor falda y envuelta en múltiples faldas interiores y zagalejos que anulan sus encantos íntimos, se deja festejar por quienes la pretenden ante la vigilancia del padre y elige al que cree mejor.

Margalida sufre y goza el acoso consuetudinario de más de treinta “atlóts” sin decidirse por nadie, porque agradece el cortejo, pero no le interesa por el momento casarse con ninguno de ellos.

La relación entre Jaime Febrer y Margalida pasa por estos estadios:

Jaime la ve como una niña y ella se halla atraída por el prestigio legendario del señor.

⁵⁴ Véase el tema de la música y el tema del lenguaje.

⁵⁴ Jaime se va interesando rápidamente por ella, cuando la sabe cortejada e, inopinadamente, contraviniendo todas las leyes sociales, se incluye en el grupo de los cortejadores.

El amor va creciendo en Febrer a medida que este sentimiento se siente amenazado por la violencia del “Ferrer” y por la prohibición del padre de la “atlóta”.

De vuelta de la ermita de los Cubells, Jaime le declara su amor, ante la perplejidad, primero, y el miedo, después, que obligan a la chica a salir huyendo.

Finalmente, al ser gravemente herido, Margalida rompe las barreras del pudor impuesto. Casi en estado inconsciente experimenta el placer de saberse acariciado y querido:

Sintió que unos brazos suaves, de fina epidermis y dulce calor, le cogían la cabeza. Una voz, la misma de antes, trémula y llorosa, sonó en sus oídos:

—*¡Don Chaume! ¡Ay, don Chaume!...*

Percibió en su boca el roce dulce, algo suave que le acariciaba sedosamente, y poco a poco fue extremando su contacto hasta convertirse en un beso frenético, desesperado, rabioso de dolor.

El herido, antes de perder la vista, sonrió débilmente al reconocer junto a sus ojos unos ojos lacrimosos de amor y de pena: los ojos de Margalida⁵⁵.

La actitud maternal, entre adorante y temerosa, de Margalida, preside, solícita, la larga convalecencia del enfermo, quien siente en momentos de semiinconsciencia el aliento sedoso de los labios femeninos posados en los suyos y el mirar piadoso y teñido de lágrimas.

La fuerza del amor rompe la rueda fatal de la repetición humana dictada por los muertos. La rueda giratoria que siempre pasa por los mismos sitios atormenta los delirios de la pulmonía traumática que padece Febrer y es el eco inconsciente del fatalismo inicial profesado por el personaje; pero hay que matar a los muertos en nombre del amor. Así pues, el título de la novela resulta a la postre, sonreidoramente irónico.

⁵⁵ *Los muertos mandan*, O.C., I, Valencia, Prometeo, 1929, p. 942.

El amor en la desgracia

Gabriel Luna, siendo joven y animoso luchó por los de abajo junto a una compañera —Lucy— a la que amó no con la pasión de los sentidos, sino por la afinidad de los ideales elegidos. Años más tarde, ya destruido su cuerpo por la tortura, junta los restos de su vida muriente a Sagrario, envejecida prematuramente por la prostitución y las calamidades al haberla abandonado el cadete que la deshonró. Gabriel siente una piedad comprensiva por su sobrina, a la que protege y de la que termina por enamorarse con un amor puro y desesperado, ya que los dos están estigmatizados por la precocidad irreversible de la desgracia. Desde el desaliento de lo destrozado suena noble y armoniosa la voz de Gabriel:

—Nuestra vida será como uno de esos jardines abandonados, donde entre troncos caídos y ramas secas rebrotan nuevos follajes. Compañera, amémonos. Hagamos que sobre nuestra miseria de parias surja la primavera. Será una primavera triste y sin frutos, pero tendrá flores. El sol sale para los que están en lo alto; para nosotros, dulce compañera, está muy lejos; pero en el negro fondo de nuestro pozo abracémonos, irgamos la cabeza, y ya que no nos reanima su calor, adorémosle como una estrella lejana⁵⁶.

El amor-odio

La maja desnuda es una novela psicológica donde se enfrentan, en un duelo sin cuartel, dos temperamentos opuestos: el pasional y el artístico de Renovales y el frío, o tal vez enfriado por la tradición religiosa, de Josefina. Mariano Renovales es un enamorado del desnudo femenino, que enlaza con el ideal griego y renacentista, no con el arte represivo del catolicismo español.

En esta novela no es Josefina exclusivamente nuestro objeto de estudio, ya que no es protagonista del amor, sino del sentimiento opuesto. El objeto de análisis es aquí la evolución psicológica de la pareja y la proyección espiritual de Josefina sobre Renovales, después de muerta.

El deslumbramiento inicial del amor se va apagando desde el momento en el que Mariano, comparando la belleza de su mujer con la Maja desnuda de Goya, deci-

⁵⁶ *La catedral*, O. C., I, 1969, p. 1057.

⁵⁶ de pintarla. Aunque ella acepta inicialmente la petición, se enfurece al verse desnuda en el lienzo y lo rasga. Algo más que un lienzo ha rasgado sus manos. La vida entre ellos va degenerando hasta convertirse en un infierno. Durante largo tiempo Mariano es fiel a la esposa, pues no la engaña con ninguna mujer concreta; sus engaños son las fantasías íntimas que consumen su vida al no poder pintar el desnudo en su plenitud. El cuadro que querría pintar Renovales tendría como tema la desnudez regia de Friné sobre la playa de Delfos, frente a una procesión de paralíticos, leprosos, hidrójicos y monstruos humanos de todo jaez que se arrodillarían ante la divinidad mortal, desdeñando la divinidad del templo. He aquí cuando Friné se arranca los velos:

El cuerpo blanco, luminoso, destaca la armoniosa curva del vientre y la punta aguda de sus firmes senos sobre el azul oscuro del mar. El viento arremolina sus cabellos como serpientes de oro sobre los hombros de marfil; las ondas, al morir cerca de sus pies, le envían estrellas de espuma que, con su caricia, estremecen su piel desde la nuca de ámbar a los talones sonrosados. La arena mojada, tersa y brillante como un espejo, reproduce invertida y confusa la soberana desnudez en líneas serpenteadas, que adquieren al perderse el temblor del iris. Y los peregrinos, caídos de rodillas, en el éxtasis de la admiración, tienden los brazos hacia la diosa mortal, creyendo que la Belleza y la eterna Salud salen a su encuentro⁵⁷.

El cuadro nunca llegará a finalizarse, la infidelidad sí: Renovales somete a un largo asedio a la condesa de Alberca, mujer casquivana que, sin embargo, opone tenaz resistencia, pero al final se entrega.

Al comienzo del asedio amoroso, la condesa de Alberca, líder de un movimiento feminista en el que no cree, se burla de su corte de admiradoras ante Renovales. Resulta siempre aventurado afirmar que el autor es el portavoz de unas determinadas ideas, simplemente por el hecho de ponerlas en boca de alguno de sus personajes. No estamos de acuerdo, a este respecto, con la opinión sustentada por Facundo Tomás en su edición de Cátedra. Citamos primero, para tratar de rebatir después:

En el capítulo V de la primera parte (Ibid, pp. 281-292) Blasco hace una divertida burla del feminismo naciente utilizando un diálogo entre el pintor y la condesa:

⁵⁷ *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 272-273.

El pintor le oyó el relato de sus trabajos como presidenta de la Liga Feminista, de las grandes cosas que se proponía hacer en la santa empresa de la emancipación de su sexo. Y de paso, arrastrada por su afán de ridiculizar a todas las mujeres, burlábase donosamente de sus colaboradoras en la grande obra: literatas desconocidas, maestras amargadas por su fealdad, pintoras de flores y palomas; una turba de pobres mujeres con sombreros extravagantes y faldas que parecían colgadas de una percha; bohemia femenil, rebelde y rabiosa contra su suerte, que se enorgullecía de tenerla por directora y a cada dos palabras la soltaban todas ellas un tratamiento sonoro de “condesa”, para halagarse a sí mismas con el honor de esta amistad. A la de Alberca la divertía mucho su séquito de admiradoras; reía de sus intransigencias y propósitos.

—Sí; ya sé lo que es eso —dijo Renovales rompiendo su largo mutismo—. Quieren ustedes anularnos; reinar sobre el hombre, al que odian.

La condesa recordaba entre risas el feminismo feroz de algunas de sus acólitas. Como las más de ellas eran feas, abominaban de la hermosura femenil como un signo de debilidad. Querían la mujer del porvenir sin caderas, sin pechos, lisa, huesuda, musculosa, apta para todos los trabajos de fuerza, libre de la esclavitud del amor y de la reproducción. ¡Guerra a la grasa femenil!...

—¡Qué horror! ¿No le parece a usted, Mariano? —continuaba ella—. ¡La mujer lisa y escueta por delante y por detrás, con el pelo cortado y las manos duras, en competencia con el hombre para toda clase de luchas! ¡Y a esto llaman emancipación!... ¡Buenos son ustedes! A los pocos días de vernos en esa facha, nos dirigirían a bofetadas.

No; ella no era de éstas. Deseaba el triunfo de la mujer, pero aumentando aún más sus encantos y seducciones. Si le quitaban la hermosura, ¿qué quedaría de ella? La quería igual al hombre en inteligencia, pero superior a él por la magia de su belleza.

—Yo no aborrezco al hombre, Mariano. Yo soy muy mujer, y me gusta... ¿por qué he de negarlo?⁵⁸.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 139-140.

58 Aunque haya ideas del propio Blasco en el parlamento de Concha, hay que saber filtrarlas teniendo en cuenta lo siguiente: Concha es una mujer frívola que puede hacer uso de su libertad, porque pertenece a un estadio social elevado y porque está casada con un marido *complaciente*. Pero su refinamiento no es de signo intelectual, sino superficial.

En el texto se nos ofrece también lo contradictorio de unas mujeres que aspiran a la emancipación y que idolatran la aristocracia.

Y finalmente, el desajuste existente entre la ambición de un proyecto —no importa si es defendible o no en todos sus puntos— y la escasa valía de la materia prima de las reformadoras.

Lo que sí creemos es que el propio Blasco sostenía las últimas palabras del personaje: “La quería igual al hombre en inteligencia, pero superior a él por la magia de su belleza”⁵⁹.

Resulta inesperado el cambio que se produce en el alma del pintor a la muerte de la esposa quien le amargó la vida con reproches constantes, con incomprendimientos y crisis de celos. Cuando parecería que él iba a cumplir sus anhelos de libertad, es cuando se hace más poderosa la imagen de la desaparecida.

El cementerio despierta en Mariano el amor, que él creía definitivamente apagado; la escena tiene evidentes toques macabros: “¡Si él pudiera abrir aquella caja blanca! ¡Si pudiera besar los últimos escombros del cuerpo adorado, llevárselos con él, para que le acompañasen en su peregrinación, como las divinidades domésticas de los antiguos!...”⁶⁰.

El fervor amoroso es el responsable de la momentánea resurrección de ella:

Ella le perdonaba; su cuerpo surgía ante él tal como había sido en su juventud, como había quedado en los lienzos pintada por su mano. Su mirada profunda se fijaba en la suya: la mirada de los tiempos de amor. Le parecía oír su voz, la voz de entonaciones infantiles, la que reía admirando pequeñas insignificancias, en la época feliz. Era una resurrección; la imagen de la muerta estaba ante él, formada, sin duda, por moléculas invisibles de su ser que flotaban sobre la tumba, por algo

⁵⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 430.

de su esencia vital que aún aleteaba en torno de los restos materiales con cierto retardo de dolorosa despedida antes de emprender la carrera a las profundidades de lo infinito⁶¹.

La escena prosigue con toques patéticos que aminoran los ecos burlones de los mausoleos y un desenlace tal vez demasiado macabro.

A partir de entonces la presencia de Josefina dominará la casa y la vida de Renovales, quien ya nunca podrá salir de su obsesión.

Tendido en los colchones del clausurado cuarto nupcial, evoca el pintor un bello momento de amor en Venecia:

Algunas veces sonaba un grito lúgubre rasgando el silencio. “¡Aooo!” Era un gondolero que avisaba antes de doblar la esquina. Por la mancha de luz que cabrilleaba en el techo deslizábase una gondolita negra, liliputiense, un juguete de sombra, en cuya popa se doblaba, dándole al remo, un monigote del tamaño de una mosca. Y los dos, pensando en los que pasaban bajo la lluvia, perseguidos por las ráfagas glaciales, paladeaban una nueva voluptuosidad, y sus cuerpos se apretaban con más fuerza bajo la suave caricia del edredón, y sus bocas se encontraban, conmoviendo la calma de su nido con la insolencia ruidosa de la juventud y el amor...⁶².

En este bello pasaje destaca —además de la dicha recordada— el impresionismo de la *gondolita liliputiense*, porque podría estar aquí, en leve esbozo, el mundo diminuto de *El paraíso de las mujeres*.

Si quisiéramos retener el mensaje final de *La maja desnuda* en breves palabras lo podríamos hacer con el título del famoso drama de Vélez de Guevara *Reinar después de morir*.

El amor a doble escala

El paraíso de las mujeres —novela desigual que nació con la intención de ser un guión de cine— nos presenta el amor a una doble escala: la humana entre Gillespie y Margaret, la de los liliputienses Popito y Ra-ra —fotografía en minia-

⁶¹ Ibid., p. 430-431.

⁶² Ibid., p. 422-423.

⁶⁰ tura de los protagonistas humanos— y el amor unilateral y descompensado entre Flipnap y el propio Edward Gillespie. En esta novela de final malogrado resulta muy interesante el juego de espejos y de escalas que acercan o distancian ambos mundos.

La sexualidad mítica y zoomórfica

En *Mare nostrum* el amor no sólo es asunto de los hombres, sino que participan de él los animales y los dioses griegos del mar.

Las bandadas espesas de arenques luchan contra la destrucción copulando incesantemente:

El amor era para ellos una navegación y en su ruta iban derramando torrentes de fecundidad. El agua desaparecía bajo la abundancia del flujo materno, en el que nadaban racimos de huevos. Al surgir el sol, el mar aparecía blanco hasta perderse de vista; blanco de jugo masculino⁶³.

El amor de los tiburones tiene tonalidades fuertes de épica majestad:

Por primera vez el macho no devoraba: era ella la que lo absorbía, arrastrándolo. Y confundidos los dos monstruos rodaban en las olas semanas enteras, sufriendo los tormentos de un hambre sin fin a cambio de las delicias del amor, dejando escapar a las víctimas asustadas, resistiendo a las tempestades con su áspero abrazo de colmillos y epidermis de lija, corriendo centenares de leguas entre el principio y el fin de uno de sus espasmos de placer⁶⁴.

El Tritón repasa con deleite algunos mitos griegos referidos a las deidades mediterráneas. He aquí a Poseidón enamorado de las nereidas:

Sus ojos amorosos se fijaban en las cincuenta princesas mediterráneas, las Nereidas, que tomaban sus nombres de los colores y aspectos de las olas: la Glauca, la Verde, la Rápida, la Melosa... “Ninfas de los verdes abismos, de rostros frescos como el botón de rosa; vírgenes aromáticas que tomáis las formas de todos los monstruos que nutre el mar”, cantaba el himno orfeico en la ribera griega. Y

⁶³ Op. cit., p. 138.

⁶⁴ Ibid., p. 139.

Poseidón distinguía entre todas a la nereida de la espuma, la blanca Anfitrita, que se negaba a aceptar su amor⁶⁵.

Al fin Anfitrita se casó con Poseidón y el Mediterráneo se tiñó de la nueva hermosura:

Ella era la aurora que asoma sus dedos de rosa por la inmensa rendija entre el cielo y el mar; la hora tibia del mediodía que adormece las aguas bajo un manto de oros inquietos; la bifurcada lengua de espuma que lame las dos caras de la proa rumorosa; el viento cargado de aromas que hincha la vela como un suspiro de virgen; el beso piadoso que hace adormecerse al ahogado, sin cólera y resistencia antes de bajar al abismo⁶⁶.

La magia poética de Anfitrita con la reminiscencia homérica de los dedos de rosa, se ajusta a un ritmo de oleaje y espuma que podría haberse presentado perfectamente en verso libre, lo que contradice la opinión de que Blasco Ibáñez no era un poeta de la prosa y que escribía sin cuidar la forma.

El amor en la narrativa breve

En los cuentos y en las novelas cortas de Blasco el amor no puede estudiarse desde el papel protagónico de la mujer. Sólo una vez el novelista se detiene en la presentación del fulgurante ascenso de una actriz de cine, así, en “Piedra de luna”. Aún así, lo más interesante del relato es el amor platónico de un joven sevillano que se cartea con ella; al menos eso es lo que él cree, ya que es la secretaria de la estrella la corresponsal usurpadora.

En los demás casos importa, más que el trazado de caracteres, el componente sensual que la religión prohíbe y que puede desembocar en la muerte o en la renuncia: renuncia placentera en “El despertar del Buda”, requemada en “Noche de boda” y fatalista en *Luna Benamor*, donde se da el eco antitético de *Los muertos mandan*.

Sigamos la marcha del amor o del deseo en los principales relatos.

⁶⁵ Ibid., p. 112.

⁶⁶ Ibid., p. 113.

⁶² "El despertar del Buda" fue escrito en 1896 en la enfermería de la cárcel, estando el autor rodeado de tísicos y muertos. A pesar del sitio, poco propicio para la creación artística, todavía tenía que dar gracias nuestro autor a unos funcionarios comprensivos que le suministraban papel y pluma, contraviniendo las disposiciones penitenciarias. En la nota al lector redactada por Blasco en 1926 al revisar la novelita para su publicación definitiva, niega la posibilidad de que Cervantes hubiera escrito buena parte de *El Quijote* en la prisión; quien tal decía era un gran conocedor de las limitaciones carcelarias, aun contando con la complicidad de los guardianes.

"El despertar del Buda" es un largo cuento exótico, lleno de intensidad, descoyuntado por dos fuerzas antagónicas: un amor desmedido a la vida con todos sus placeres y lujos y la renuncia extrema para poder vencer al dolor y a la muerte.

Fotografiemos el ritual de sensualidad que acompaña las bodas de Sidarta y de Gopa:

La joven llegó de noche a las puertas del palacio de los Cisnes.

Centenares de doncellas la precedían en fantástica procesión, alumbrando el camino con faroles en forma de rosas y flores de loto, a cuya suave luz brillaban sus faldas de seda, sus turbantes verdes y blancos y las joyas centelleantes sobre sus morenos pechos. Detrás caminaba con majestuosa lentitud un elefante blanco sosteniendo sobre su lomo el dorado palanquín, afiligranado y puntiagudo como una pagoda, del que descendió la gentil Gopa, envuelta en sutiles velos que transparentaban su carne virgen, sedosa, fina y sonrosada⁶⁷.

Tras la boda, el príncipe Sidarta se disfrazaba con vestiduras femeninas elegantes para mejor disfrutar de los placeres del palacio, rodeado de tres mil doncellas que constituían su numeroso harén.

La visión de la vejez, la miseria y la muerte trastornó la vida y las ideas de Sidarta, quien renunció a los goces para, como un paria, entrar en contacto con la nada. Es sobrecogedor el pasaje en el que las fieras huyen de la inmovilidad del príncipe, tomándolo por muerto, y sobre cuyo cuerpo brota exuberante la vegetación.

⁶⁷ "El despertar del Buda", O.C., III, p. 868.

Sidarta vence finalmente a Mara, el dios de la muerte y del amor quien le envía, para tentarlo, visiones aterradoras o llenas de encanto. Así pues, la victoria de Buda se consigue a través de la renuncia, que da lugar a la nada florecida.

El amor pasional entre el dulzainero *Dimoni* y la borracha se da al margen del matrimonio y, siguiendo la vida elemental de sus protagonistas, por los caminos, sin ocultarse a la mirada indiscreta de los otros. El amor al aire libre anticipa el clímax amoroso entre Leonora y Rafael de *Entre naranjos*, novela estudiada por nosotros y editada también por Cátedra. En "*Dimoni*" la pasión al aire libre es más episódica y se halla justificada por el carácter marginal de los personajes.

Los excesos de amor y vino agotan las fuerzas de la borracha, quien muere, dejando sumido en la desesperación a su amante.

En "Noche de bodas" la sensualidad ignorada y largamente reprimida del joven sacerdote Vicente, estalla en ímpetu de amor hacia Toneta, la compañera y casi hermana de su infancia y de su adolescencia. En ella veía el futuro clérigo una imitación viva de la Virgen; por lo tanto, alejada de las demás mujeres, a las que temía y despreciaba. Sus sentidos y su imaginación le hacen ver el placer de las nupcias en la noche estival en la que los ruidos campestres suenan con chasquidos de besos. Descubierta el amor en su turbulencia, el joven sacerdote maldice su sino como poco antes lo hiciera don Fermín de Pas en *La Regenta*.

"Venganza moruna" es un cuento escalofriante por el proceder inhumano de Teulaí, un bravucón sin escrúpulos que se cree el depositario del honor familiar y que, en su opinión, ha manchado la guapa Marieta, conocida por "la hija de la bruja". En esta ocasión el amor desenfrenado se da excepcionalmente en el matrimonio, pero se trata de un matrimonio breve, sellado con doble estigma: la mala fama de la bella que, según el decir de las gentes, ayudaba a su madre a confeccionar ungüentos mágicos con las mantecas de los niños vagabundos, y la pasión frenética que consume al marido:

Aquello no era vivir como cristianos. Eran perros furiosos persiguiéndose con la sed de la pasión nunca extinguida. ¡Ah la grandísima perdida! Ella y la madre le abrazaban las entrañas con sus bebidas⁶⁸.

⁶⁸ O. C., I, p. 139.

⁶⁴ El amor se nutre de pasión romántica que dignifica el pecado y proyecta toda su grandeza en el más allá en "El réprobo". Ni en las ansias de la muerte sor Lirio y su amante, el organista Valdés, se arrepienten de su amor aunque se saben condenados al fuego del infierno. Esta novelita, escrita por Blasco en 1926, recrea el ambiente finisecular de Toledo, marco muy bien conocido y descrito en *La catedral*. En el ambiente cerrado del convento, con el halo del arte y de la religión parece proyectarse, con variaciones, el tema del amor de ultratumba de don Juan y doña Inés en el célebre drama de Zorrilla.

La intensa novelita *Luna Benamor* nos presenta el amor entre un diplomático español "Luis Aguirre" y una bella judía cuyo nombre inicial era Horabuena y que, para conjurar al demonio de la enfermedad, la madre le cambió por el de Luna. La pasión se enriquece con el conflicto racial, que durante un tiempo actúa de estímulo. El novelista ha elegido muy oportunamente como marco de la acción Gibraltar, cruce de razas y de culturas. Un espejismo de libertad y de tolerancia flota en el ambiente cosmopolita.

La cima del amor entre ambos se produce junto a un murallón inmenso en la orilla del mar. Circundados por la majestad de la naturaleza, Luis y Luna se explican con la solemnidad que el marco natural les impone:

Te quiero —dijo con la incongruencia del que pasa sin transición de largas reflexiones a la palabra—, te quiero, porque eres de mi raza y no lo eres, porque hablas mi idioma y, sin embargo, tu sangre no es mi sangre. Tienes la gracia y la belleza de la española; pero hay en ti algo más, algo exótico que me habla de lejanos países, de cosas poéticas, de perfumes desconocidos que me parece oler cada vez que me aproximo a ti... Y tú, Luna, ¿por qué me quieres?

Te quiero —contestó ella, tras larga pausa, con voz grave y pastosa de soprano emocionada—, te quiero, porque también tienes algo en tu rostro de los de mi raza y, sin embargo, te diferencias de ellos como se diferencia el señor del siervo⁶⁹.

Páginas atrás ella había reproducido la caracterización que su antigua nodriza hacía de los judíos frente a los de otra raza: los judíos andaban inclinados, como si hicieran el ademán de arrodillarse; habían sido siempre tan perseguidos, que

⁶⁹ Ibid., II, p. 444.

un estigma de servidumbre y de miedo se adivinaba en sus gestos, aunque más tarde pudieran actuar valerosamente.

Y prosigue Luna su declaración:

Te quiero... no sé por qué. Vive en mí el alma de las antiguas hebreas del desierto que iban al pozo del oasis con el pelo suelto y el cántaro en la cabeza. Llegaba el gentil extranjero, con sus camellos, pidiendo de beber; ella lo contemplaba con ojos graves y profundos, y al darle agua entre sus manos blancas le daba el corazón, el alma entera, y lo seguía como esclava...⁷⁰.

Luego termina su parlamento con la decisión de ser su esclava, pese al daño que los antepasados de él causaron a sus hermanos de raza. Pero la embriaguez amorosa dura poco y es el resultado del adormecimiento en ella de su origen racial. El cañonazo del atardecer, que obliga a todos los habitantes de Gibraltar a volver al interior del recinto amurallado, es el cañonazo que pulveriza el sueño de amor. Los suyos la convencen para que no abandone su raza y ella se reintegra al parecer sin demasiado esfuerzo al engranaje de lo programado: se casará con el esposo al que está destinada sin ni siquiera conocerlo. La despedida de los amantes tiene penetración psicológica, hondura sentimental y maestría técnica.

LA MÚSICA

Tanto en las novelas como en los cuentos de Blasco Ibáñez la música tiene un papel relevante. En ocasiones hace el oportuno contracanto a la melodía del amor, otras enriquece su contenido pasional con la presencia adivinada de la muerte o el componente turbador de la tentación y el pecado. Puede ser la música un acertado espejo de las creencias y de las costumbres populares o un fondo que dulcifica las faenas del horno o las horas humilladas de la cárcel. En *La Catedral* la música da sentido a la vida de don Luis, el maestro de capilla, quien se regodea en ella como en su verdadera religión. Finalmente, hay ciudades que se distinguen por su culto musical, como otras lo hacen por su coloración o sus olores. Invitamos al lector a acompañarnos en un itinerario emocionado por el orbe sonoro de nuestro novelista. Aunque nuestro viaje tenga los minutos conta-

⁷⁰ Ibid., II, p. 444.

66 dos, como acontece en cualquier gira turística, nos detendremos con la morosidad que estimemos oportuna en los logros mayores. Iniciaremos nuestra andadura siguiendo las huellas del músico preferido de Blasco: Wagner.

En *Entre naranjos* la música no actúa como un ornamento literario, sino que subraya siempre los momentos de la pasión y se halla siempre viva en el recuerdo de Leonora quien, por ser soprano, —y soprano wagneriana— lleva consigo la música como una segunda piel emocionada.

Muy significativamente es Wagner quien aureola de prestigio el inicio del amor en el capítulo V de la primera parte, y quien lo acompaña en su culminación en el capítulo V también de la segunda parte. La simetría de los capítulos no parece fruto del azar.

Cuando Rafael, en compañía de Cupido, va a salvar a Leonora de la devastación de la riada, amarra su barca al balcón de la casa azul, acudiendo como Lohengrin a salvar a Elsa. Tras la consumación del amor en la isleta del río, Leonora entona en su peregrinación fluvial el Himno de los maestros cantores, y la naturaleza y la conciencia de las gentes queda conmovida o escandalizada por la voz femenina que suena en la noche “como gigantesca campana de plata”. Antes de dicha culminación en el capítulo IV de la segunda parte, Leonora rechaza violentamente a Rafael en el huerto, lanzando el famoso grito de la Walkiria mientras aplasta al personaje con su pie. Por un instante, no se distinguen en la vida real, la soprano de carne y hueso del personaje escénico que tanta fama le diera. El ¡hojotoho! de la Walkiria es un verdadero leitmotiv en *Entre naranjos*.

En *La horda*, en el episodio de amor entre Feli y Maltrana en la sacramental de San Martín, el joven evoca a Wagner, cantor de la muerte de la que renace la vida, aunque su aparición provoque sentimientos contradictorios:

Ella era el abono de la vida, la hoz que siega el prado para que resurja con mayor fuerza. Maltrana la conocía: la había visto pasar ante sus ojos, con todo su esplendor melancólico, evocada por la más sublime de las exaltaciones artísticas. Wagner la sacaba de las tinieblas de lo misterioso, haciéndola marchar entre graves melodías que eran ecos del dolor humano. Por dos veces la había contemplado Maltrana cerrando los ojos, con su piel pálida, sus ojos negros y fríos, que brillaban hacia adentro; sus caderas de eterna creadora y sus pechos amargos: cuando el salvaje Sigmundo dialoga con la valquiria que le anuncia la muerte; cuando la desesperada Iseo se enrosca de dolor y se mesa los cabellos, agitados por el viento del mar ante el cadáver de Tristán.

Era ella, la verdadera, la única, la que inspira miedo y consuelo; la belleza triste que nunca se aja; la pálida señora del mundo; la beldad que llega puntual a la cita con su beso de olvido y de paz, con el supremo espasmo de la insensibilidad y el anadamiento⁷¹.

En *El Papa del mar*, protagonizado por el tozudo aragonés Pedro Luna, aparece como personaje principal del siglo XX el poeta Claudio Borja, que comparte ideas y predilecciones con el propio autor. El personaje que Claudio hubiera querido ser era el ambicioso y siempre descontento Tannhäuser.

Claudio Borja nunca había visto como los demás hombres un ideal de serena majestad en la antigüedad clásica: a él lo que de veras le interesaba eran los dioses mediterráneos deformados por el prisma romántico de la Edad Media:

El Olimpo era más bello en plena noche, cuando el diablo tomaba asiento entre los antiguos dioses, bajo una luz humosa de cirios cristianos. El viejo Pan, con sus jocundas tropas de faunos, sólo empezaba a interesarle a partir del momento en que la superstición lo convertía en Satanás seguido de legiones de trasgos, y las antiguas bacanales campestres se transformaban en el impío aquelarre del sábado⁷².

La Venus que amaba Borja no era la desnuda diosa de la espuma y las nubes coronada por permanente lluvia de flores, sino la Venus tentadora que en figura de Lilit había copulado con Adán, para engendrar las fuerzas infernales que ponían una brasa pecaminosa en el alma de los rabinos y de los padres de la Iglesia.

En el marco subyugante de una prosa musical pone su turbación subconsciente la Venus-Lilit:

Era ella la que tentaba con nacaradas desnudeces a los ascetas en sus pobres chozas del desierto; ella la que perturbaba con lúbricas pesadillas el sueño de los monjes castos; la que daba rumor de música voluptuosa al viento que sopla en las cumbres desiertas; la que ponía una ninfa de carne marfileña y velos verdes en cada fuente, una dama blanca peinándose en guedejas de oro en cada torre encantada, un gentilhomme de capa roja, penacho enhiesto y patas de macho cabrío en todo

⁷¹ O. C., I, p. 1430.

⁷² Ibid., O. C., III, p. 892.

camino de la selva, para presentarse al viandante con una pluma y un pergamino en sus manos, ofreciendo amor, gloria y riqueza a cambio de una firma⁷³.

Como síntesis de esta atmósfera perturbadora interpreta Borja el poema wagneriano:

Nada faltaba en él; los trovadores, hambrientos de belleza, sin la cual la vida no vale la pena de ser vivida; las muchedumbres de peregrinos ansiosos de lavarse del pecado afluyendo a Roma desde los cuatro puntos del horizonte; Tannhäuser, el eterno descontento, suspirando por lo que no tiene y olvidándolo cuando lo consigue, para solicitar de nuevo lo que abandonó; Venus, la tentación, la voluptuosidad, el pecado; y el Santo Padre, sucesor omnipotente de los antiguos Césares, indignándose al saber que un mortal ha sido compañero de lecho de la terrible Lilit, reina de las abominaciones, negándose a absolver al réprobo, colocándolo con su interdicción por encima de todos los hombres, haciendo de él un ser excepcional de grandiosa y lóbrega majestad, téticamente hermoso como el ángel caído⁷⁴.

Aunque la cita es demasiado extensa no nos hemos podido sustraer a darla casi en su integridad por el poder sugestivo del texto, que es una síntesis interpretativa de la amalgama de ideas y sentimientos que configuran el orbe expresivo de Wagner, cuya llamada subconsciente tiene igual o mayor resonancia que a principios de este siglo.

La protagonista de *Mare nostrum* se llama Freya, la cuñada del dios Wotan, que, según Blasco, significa “tierra y libertad”; aunque la interpretación del nombre se aviene muy bien con el carácter fuerte y complejo del personaje, en realidad Freya significa “libertad e inmortalidad de los dioses”, y es el nombre de Erda el que significa tierra. En *El oro del Rhin* Wotan les ofrece a dos gigantes la mano de Freya con el fin de que le construyan un castillo maravilloso en el Walhalla; pero, arrepintiéndose de su promesa, les da el oro del Rhin a cambio de amor.

Como escena incidental, pero valiosa por su ironía, que subraya el provincianismo del auditorio, citemos este pasaje:

Estos mercaderes sólo interrumpían sus críticas [alude al gobierno de Madrid] para oír con religioso silencio la música de Wagner golpeada en el piano por las niñas de

⁷³ Ibid., p. 893.

⁷⁴ Ibid., p. 893.

la familia. Un amigo con voz de tenor cantaba *Lohengrin* en catalán. El entusiasmo hacía rugir a los más exaltados: “¡El himno..., el himno!” No era posible equivocarse. Para ellos sólo existía un himno. Y acompañaban con una canturria a media voz la música litúrgica de *Los segadores*⁷⁵.

Como Leonora ama a Wagner a través del discípulo, así Mary Gordon, una doctora en música por la universidad de Melbourne se enamora de Jaime Febrer, el protagonista de *Los muertos mandan*, que guarda un remoto parecido físico con el genio alemán. Blasco Ibáñez retrata así a Mary:

Era una inglesa alta, esbelta, de pocas y finas carnes; un cuerpo de gimnasta, en el que los deportes habían contenido las amenas redondeces femeniles, dándola un aspecto juvenil, sano y asexual de bello muchacho. La cabeza era lo más hermoso, una cabeza de paje, con transparencias de porcelana, sonrosadas naricillas de perro juguetero, húmedos ojos azules y una cabellera rubia, de oro blanquecino en la superficie y oro oscuro en sus profundidades. Su belleza era adorable y frágil; la belleza británica que se pierde a los treinta años bajo violáceas rubicundeces y granulaciones de la piel⁷⁶.

Huérfana de madre e hija de un padre rico que nada le niega, va por el mundo para completar sus estudios musicales. Febrer, no teniendo mejor cosa de la que alardear, lo hace de su isla, con las cuevas del Dragón y sus lagos dormidos de donde parece que van a salir de un momento a otro las hijas del Rhin que guardan el tesoro de los Nibelungos.

Los escasos conocimientos pianísticos de Febrer no le impiden tocar conjuntamente composiciones elegidas por Mary en el piano que ella tiene en su salón del hotel.

Una tarde de lluvia y música tocando casi a tientas resuenan cómplices la selva de rumores wagnerianos y el hechizo de Jaime forjado en el molde del rostro suplantado:

...en la creciente obscuridad del salón sonaron los rudos acordes que acompañan al héroe a la tumba; la fúnebre marcha de los guerreros llevando sobre el pavés el cuerpo membrudo, blanco y rubio de Sigfrido, interrumpido por la frase melancóli-

⁷⁵ Op., cit., p. 158.

⁷⁶ O., C., Prometeo, p. 715.

ca del dios de los dioses. Mary seguía temblando, hasta que de pronto sus manos abandonaron el teclado y su cabeza fue a posarse en un hombro de Jaime, como un pájaro que abate sus alas.

—¡Oh, Richard!... ¡Richard, mon bien aimé!⁷⁷.

Él la abandona tras un año de amor por un doble motivo: cuando pase el tiempo sobre él, ella podrá enamorarse de otro que se parezca más al ídolo. También le asusta el misterio en el que ella se envuelve: siendo distante y austera durante el día y apasionada por las noches. Lo que acicateaba sus deseos al comienzo termina por desconcertarle.

En *Los argonautas* el mar se encrespa haciendo bailar y crujir a sillones y mesas. Fernando de Ojeda está escribiendo una carta para María Teresa, pero la música lo conquista y se queda clavado a su silla dominado por la vibración de la música, que es también vibración de amor y dolor. Su quietud, opuesta al vaivén de las olas, es un intento de parar el curso del tiempo:

¿Qué cantaba el violonchelo?...Vio de pronto, como dibujada en el aire por los sonos graves de dicho instrumento, la varonil figura de Wolfram de Eschembach, el noble trovador consejero de Tannhauser el maldito, y su imaginación puso palabras al canto melancólico de las cuerdas. “¡Oh tú, dulce estrella de la tarde, que lanzas desde el fondo del cielo tu suave resplandor!...” El wagneriano canto le hizo recordar otra estrella aparecida en un momento doloroso de su existencia, y de nuevo olvidó el presente y quedó inmóvil en su asiento, como un cuerpo sin alma, como un faquir en rígida meditación, en torno del cual crecen las lianas, y se enroscan las serpientes mientras su espíritu vive a miles de leguas⁷⁸.

Mariano Renovales percibe a través del olfato y de la vista, e incluso del oído, los diversos fragmentos de su pasado a través del vestuario de la esposa muerta: “Un traje completo azul le hacía ver con la imaginación la plaza de San Marcos, y creía sentir el aleteo de los palomos y oír como un zumbido lejano la ruidosa cabalgada de las walkyrias⁷⁹”.

⁷⁷ Ibid., p. 720-721.

⁷⁸ O., C., II, p. 497.

⁷⁹ Op., cit., p. 400.

Otros músicos

Entre los numerosos músicos que aparecen en la obra de Blasco figuran Beethoven —el preferido después de Wagner—, Schubert, Mozart y una larga lista de músicos españoles, unos pertenecientes al género chico y otros entresacados de diversas épocas, a los que la historia no les ha hecho la justicia que les corresponde. Blasco cita entre ellos a Ureña, el cual añadió la nota *si* a la escala musical, y a Nebra, antecedente de Wagner en casi un siglo, quien al presentar la partitura del réquiem por la reina Bárbara de Braganza se vio obligado a advertir que los papeles no estaban equivocados, ya que la disonancia abundaba en la obra.

Del vasto saber musical de don Luis, el maestro de capilla en *La catedral*, destacaremos algunas intuiciones en las que se visualizan —de forma contagiosa— los sonidos: Schubert le evoca siempre parejas de amantes bajo un tilo, algunos músicos franceses despiertan en la retina de la fantasía parterres de rosales por donde pasean damas vestidas de violeta. Pero la pintura mejor está en la pormenorizada visión de la novena sinfonía de Beethoven, su músico favorito; citemos sólo lo referente al *adagio*:

¿Conoce algo más dulce, más amoroso y de tan divina serenidad? Los seres humanos no llegarán a hablar así por más progresos que hagan. Juntos todos los amantes famosos no encontrarían las inflexiones de ternura de aquellos instrumentos que parecen acariciarse. Oyéndolo, pensaba en esos techos pintados al fresco, con figuras mitológicas. Veía desnudeces, carnes jugosas de suaves curvas, algo así como Apolo y Venus requebrándose sobre un montón de nubes de color de rosa a la luz de oro del amanecer.

—Capellán, que se cae usted —dijo Gabriel—. Eso no es muy cristiano.

— Pero es artístico —dijo con sencillez el músico—. Yo me ocupo poco de religión. Creo lo que me enseñaron, y no me tomo el trabajo de averiguar más. Sólo me preocupa la música, que alguien ha dicho que será *la religión del porvenir*, la manifestación más pura del ideal⁸⁰.

⁸⁰O., C., I, p. 972-973.

El pintor Renovales siente una atracción por la condesa de Alberca, que cristaliza en vehemencia inminente de deseo cuando la aristócrata toca en el armonium el *Largo* de Haendel. La hora del crepúsculo —proclive en la obra de Blasco a la seducción amorosa— la solemnidad mística de la música y su resonancia por los estudios del pintor, que evocan las reverberaciones de una catedral desierta, todo coadyuva a la tensión eléctrica que se apodera de Mariano y que la protagonista refrena y aumenta.

Blasco hace un encendido elogio a la zarzuela, como hecho diferencial español que proyecta su gracia pegadiza en el extranjero. Como ejemplos de este éxito musical nos da el de *La verbena de la Paloma* en Francia, Italia y Estados Unidos para ilustrarnos, a renglón seguido, sobre las preferencias del público napolitano y veneciano:

En Nápoles (país de los concursos de romanzas, que cada año da al mundo una canción de moda) los músicos callejeros y las orquestas de los cafés no tienen otra música amada que la de Caballero, Chapí, Chueca y otros españoles.

En Venecia, la de las serenatas románticas, he visto las góndolas, cargadas de cantores y orladas de luces, navegar por el Gran Canal bajo las ventanas de los hoteles, poblando el silencio de la noche con la «Marcha de los marineritos» de *La Gran Vía*⁸¹.

LAS CIUDADES Y LA MÚSICA

Varias son las ciudades que tienen una atmósfera musical, como otras se distinguen por la coloración de sus piedras. Entre las ciudades musicales hay que recordar a Milán, centro obligado para todos los artistas —especialmente cantantes— que quieran triunfar; Nápoles, a la que se designa expresamente como «Ciudad Cantante» en *En el país del arte*, y Vichy, magistralmente evocada en el libro *Oriente* que, en calidad de ciudad-balneario, funde las aguas curativas a la terapia musical. Desde las primeras horas de la mañana hasta la medianoche la música más diversa y cosmopolita baña las calles de Vichy:

⁸¹ Oriente. O., C., II, p. 11.

Desde el *Fuego encantado*, de Wagner, hasta nuestra jota aragonesa y la Marcha Real, la música de todos los tiempos y de todos los países halaga los oídos de la muchedumbre extranjera, tropel de aves de paso que llena Vichy durante algunas semanas⁸².

En esta ciudad bulliciosa y alegre donde alternan el diabólico tango con Bach, la música española con la de Wagner —a la que se impone en el gusto popular— parece no existir la enfermedad, y hasta la muerte, presumiblemente, debe presentarse con su carné de baile para elegir pareja «al arrullo del último vals de moda».

LA MÚSICA DE LAS FESTIVIDADES

Blasco Ibáñez trata también por extenso el tema de la música popular, que acompaña, de modo preferente, las fiestas religiosas; lo normal es que las gentes no se contenten con la celebración litúrgica, y la religión sólo sea un pretexto para romper la monotonía de la vida trabajosa y diaria e irrumpa —con el permiso de las autoridades— el paganismo del baile, de la ronda amorosa y picante o del simple desfile callejero.

Las bandas de música siempre han tenido gran implantación en los pueblos de Valencia. Aquí solo vamos a seguir las evoluciones de los músicos por las calles de El Palmar en *Cañas y barro*. Este pueblo, a la sazón isla de la Albufera, celebraba la festividad de su patrono, el niño Jesús, el segundo y el tercer día de Navidad. El día 26 llegaba la banda de música del vecino pueblo de Catarroja y al día siguiente se invitaba a una orquesta de Valencia para que participara en la misa.

Las gentes seguían con asombro teñido de una cierta veneración la intervención de los músicos:

Al romper a tocar el ruidoso pasodoble, todos experimentaban sobresalto y extrañeza. Sus oídos, acostumbrados al profundo silencio del lago, conmovíanse dolorosamente con los rugidos de los instrumentos, que hacían temblar las paredes de barro de las barracas. Pero repuestos de esta primera sorpresa que turbaba la calma conventual del pueblo, la gente sonreía dulcemente, acariciada por la músi-

⁸² *Ibid.*, p.10.

ca, que llegaba hasta ellos como la voz de un mundo remoto, como la majestad de una vida misteriosa que se desarrollaba más allá de las aguas de la Albufera⁸³.

La música, como un viento de vida, sacude la modorra del pueblo: las mujeres sienten ganas de llorar sin saber la causa, los hombres, encorvados por su trabajo, se yerguen desfilando con paso marcial, las muchachas sonríen a sus novios entre rubor de felicidad y los viejos se infantilizan.

Este infantilismo sacude a todos, ya que los instrumentos son más importantes en función de su tamaño, por ello son los huéspedes de las mejores viviendas los que tocan el bombo.

Cuando cesa el desfile de la banda llega *Dimoni* el célebre dulzaneiro, acompañando sus escalas traviesas con el redoble del tamboril o atabal. Este famoso personaje popular da vida a dos cuentos valencianos: el titulado así, "Dimoni", y, aunque no como protagonista, también interviene en "La cencerrada"

El desembarco de los instrumentos llegados de Valencia está presidido por la expectación y la ignorancia:

...todos discutían el empleo de aquellos calderos, semejantes a los que se usaban para guisar el pescado. [Alude a los timbales] Los contrabajos alcanzaron una ovación, y la gente corrió hasta la iglesia, siguiendo a los portadores de las *guitarras gordas*⁸⁴.

En la iglesia se cantaba la misa de Mercadante —como en otros pueblos valencianos— donde las romanzas napolitanas enternecían a las mujeres y animaban a los hombres; entre tanto, en la plaza, sonaban los disparos de los "masclels" (cohetes fuertes) interrumpiendo los cantos o las palabras del predicador, traído también de Valencia.

Aunque las noches eran frías y húmedas, los mozos, acompañados por *Dimoni*, entonaban "les albaes" (albadas), que eran redondillas improvisadas de tono amoroso y generalmente picante.

También en la plaza y al son de la dulzaina de *Dimoni* bailaban las muchachas las danzas del folclore valenciano con mención y breve explicación de los bailes típicos de la zona.

⁸³ Op. cit., p.164.

⁸⁴ Ibid., p.168.

El poder imitativo de *Dimoni* despertaba brutales carcajadas entre los parroquianos de la taberna y conmovía el corral vecino poblándolo de relinchos: estruendo natural complementario de la música. Pero el virtuosismo de *Dimoni* no se detenía en lo meramente burlesco, sino que se hacía poesía de interpretación tanto por parte del dulzaneiro, como del narrador:

imitaba la charla de los gorriones, el murmullo de los campos de trigo en los días de viento, el lejano sonar de las campanas, todo lo que le sorprendía cuando, por las tardes, despertaba en medio del campo sin comprender cómo le había llevado allí la borrachera pillada la noche anterior⁸⁵.

Embriagados también de música y de fiesta, despertamos, casi sin darnos cuenta, en otra ciudad y otra obra.

En la Semana Santa de Sevilla tiene un papel destacado la música, no en balde el pueblo andaluz tiene fama de aficionado al canto o al cante. En este pasaje hay una concomitancia entre la música de Mercadante y la de Eslava, aunque el primero sea napolitano y el segundo español. Resulta sugestiva la comparación de la música con el batir de alas de un pájaro:

El *Miserere* de Eslava esparcía sus alegres melodías italianas en este ambiente terrorífico de sombra y misterio. Era un *Miserere* andaluz, algo juguetón y gracioso, como el batir de alas de un pájaro, con romanzas semejantes a romanzas de amor y coros que parecían rondas de bebedores; la alegría de vivir en un país dulce que hace olvidar a la muerte y se rebela contra las lobregeces de la Pasión⁸⁶.

Las calles de Sevilla quedan convertidas, por el fervor artístico y religioso, en verdaderos escenarios donde alternan el mejor cantaor con otros cantaores anónimos en sana competencia solidaria:

El primer *cantaor* del mundo, apoyado en un amigo, con las piernas temblonas y pasando a otro su vaso, avanzaba hasta la imagen, y luego de toser, soltaba el torrente de su voz ronca, en la que los gorgoritos borraban toda claridad a las palabras. Sólo se entendía que cantaba a la "mare", la madre de Dios, y al frasear esta palabra, su voz adquiría temblores de emoción, con esa sensibilidad de la poesía popular, que encuentra sus más sinceras inspiraciones en el amor maternal.

⁸⁵O., C., I., p. 26.

⁸⁶Op. cit., I., p. 273-274.

Aún no había llegado el *cantaor* a mitad de su lenta copla, cuando sonaba otra voz, y luego otra, como si se entablase un pugilato musical, y la calle se poblaba de invisibles pájaros, unos roncós, con estremecimientos de pulmón quebrantado, otros chillones, con alarido perforante que hacía pensar en un cuello rojo e hinchado próximo a desgarrarse. Los más de los cantores permanecían ocultos en la muchedumbre, con la simpleza de una devoción que no necesita ser vista en sus expansiones; otros, orgullosos de su voz y de su "estilo", ansiaban exhibirse, plantándose en mitad del arroyo ante la santa Macarena⁸⁷.

Tras introducir también el canto débil y quebradizo de muchachas flacas y desaseadas, se nos ofrece la actuación de un gitano que, sinestésicamente, huele a viruelas. La sinestesia ahonda el dramatismo de la estampa:

A los pocos pasos, un gitano joven, bronceado, con las mejillas roídas, oliendo a ropa sucia y a viruelas, quedaba como en éxtasis, con el sombrero pendiente de las dos manos, y rompía a cantar también a "la mare", "maresita der arma", "maresita e Dió", admirado por un grupo de camaradas que aprobaban con la cabeza la belleza de su "estilo"⁸⁸.

En la continuación del pasaje que copiamos, también queremos advertir el efecto admirativo que en el narrador produce la polifonía a destiempo, medida por el compás de la fe. El polisíndeton del comienzo y las comparaciones finales subrayan el efecto admirativo y aislante:

Y los tambores seguían redoblando detrás de la imagen, y las trompetas lanzaban su lamento, y todos cantaban a la vez, mezclando sus voces discordantes, sin que nadie se confundiese, comenzando y acabando cada uno su "saeta" sin tropiezo, como si todos fuesen sordos, como si el fervor religioso los aislase, sin otra vida exterior que la voz de temblona adoración y los ojos fijos en la imagen con una tenacidad hipnótica⁸⁹.

El novelista describe los matices variados de la voz de María de la Luz con la destreza de un crítico y el entusiasmo de un enamorado del arte allí donde se manifieste. Es sorprendente la valoración artística del cante jondo bastantes

⁸⁷ Ibid., p. 281-282.

⁸⁸ Ibid., p. 282.

⁸⁹ Ibid., p.282.

años antes de la llevada a cabo por un Falla o un García Lorca como expresión sagrada e histórica de un pueblo:

—¡Venga de ahí, Mariquita de la Lú! Hay que alegrar un poquiyo al enfermo.

Y la muchacha rompía a cantar, con la cara grave y los ojos entornados, como si cumpliese un rito sacerdotal. Únicamente sonreía al encontrarse su mirada con la de Rafael. El mozo la oía en éxtasis, acompañando con débil palmeteo el rasguear melancólico de la guitarra del señor Fermín.

¡Oh la voz de María de la Luz! Una voz grave, de entonaciones melancólicas, una voz de mora habituada a eterna clausura, que canta para oídos invisibles tras las tupidas celosías. Temblaba en sus modulaciones, con litúrgica solemnidad, como si meciese el sueño de una religión misteriosa sólo de ella conocida. De repente, se adelgazaba, partiendo como un relámpago hacia las alturas, hasta convertirse en un alarido agudo, en un grito que serpenteaba, formando complicados arabescos de salvaje bizarria.

Las coplas vulgares, oídas tantas veces por Rafael en sus juergas con las gitanas, parecían nuevas en los labios de María de la Luz. Adquirían un sentimentalismo conmovedor, una unción religiosa en el silencio del campo, como si aquella poesía ingenua y gallarda, cansada de rodar sobre las mesas manchadas de vino y de sangre, se rejuveneciese al tenderse soñolienta en los surcos de la tierra, bajo los pabellones de pámpanos. La voz de María de la Luz era famosa en la ciudad. En Semana Santa, la gente que presenciaba el paso de las procesiones de encapuchados a altas horas de la noche corría para oírla de más cerca.

—Es la niña del capataz de Marchamalo, que va a echarle una *saeta* al Cristo.

Empujada por las amigas, abría los labios y ladeaba la cabeza con un gesto lacrimoso igual al de la Dolorosa, y el silencio de la noche, que parecía agrandado por la emoción de una religiosidad lúgubre, rasgábase ante el lento y melódico quejido de aquella voz de cristal que lloraba las trágicas escenas de la Pasión. Más de una vez, la muchedumbre, olvidando la santidad de la noche, prorrumpía en elogios a la gracia de la chiquilla y en bendiciones a la madre que la había parido, sin respetar el aparato inquisitorial del sagrado Entierro, con sus negros encapuchados y sus fúnebres blandones.

En la viña no despertaba menos entusiasmo la voz de María de la Luz. Oyéndola los dos hombres bajo las arcadas, sentíanse conmovidos, y sus almas sencillas abrí-

anse a la ráfaga de poesía del crepúsculo, mientras se coloreaban las lejanas montañas con la puesta del sol y Jerez teñía su blancura de resplandores de incendio, destacándose sobre un cielo de violeta en el que comenzaban a brillar las primeras estrellas.

El canto quejumbroso y melancólico de los pueblos tristes despertaba inexplicables recuerdos, ecos de una existencia anterior. El alma morisca se estremecía en ellos oyendo aquellas coplas de muerte, de sangre, de amores desesperados y fanfarroñas amenazas. El viejo capataz, enardecido por la voz de María de la Luz, parecía olvidar que era su hija, y soltaba la guitarra para echarla su sombrero a los pies.

—¡Olé mi niña! ¡Viva su pico de oro, la mare que la crió... y el pare también!⁹⁰.

LA MÚSICA DE LAS NOCHES Y LOS DÍAS

El baile es el espejo en el que se refleja el temperamento de un pueblo. En *Los muertos mandan* se nos describe, con el acierto que caracteriza a Blasco, la danza primitiva de Ibiza en la que se nos presenta la pasividad danzarina y el acrobatismo del bailarín. Aunque se mencionan dos tipos de danzas, (la corta y la larga) Febrer no sabe distinguir las.

Acompañemos con la mirada y el oído las evoluciones de los que danzan:

La moza, con un brazo doblado sobre la cintura en forma de asa y pendiente el otro a lo largo de la hueca faldamenta, comenzó a girar. No debía hacer más: ésta era toda su danza. Bajaba los ojos, fruncía la boca, como era de rigor, con un gesto de virtuoso desprecio, cual si bailase contra su voluntad, y así giraba y giraba, trazando en sus evoluciones sobre el suelo grandes números ochos. El bailarín era el hombre. Reproduciase en esta danza tradicional, inventada sin duda por los primeros pobladores de la isla, rudos piratas de la edad heroica, la eterna historia de los humanos, la persecución y la caza de la hembra. Ella giraba fría e insensible, con la altivez asexual de una virtud ruda, huyendo de los saltos y contorsiones varoniles, presentando la espalda con gesto de desprecio, y el fatigoso trabajo de él consistía en colocarse ante sus ojos, en ponerse ante su

⁹⁰ *La bodega*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 272-274.

paso, en salirle al encuentro para que le viera y le admirase. El bailarín saltaba sin regla alguna, sin otra disciplina que la del ritmo de la música, rebotando sobre el suelo con incansable elasticidad⁹¹.

Margalida, tras haber agotado en el baile a varios acompañantes, recibe el brutal homenaje del "Ferrer": el disparo de su pistola ante los pies de la bailarina.

El ceremonial de acoso a la hembra aparece descrito por Blasco en otras danzas; así, la cueca chilena en *La tierra de todos* o la zarabanda en *La voluntad de vivir*.

En "¡Cosas de hombres!" la música tiene un carácter testimonial y costumbrista, con el añadido de un importante componente psicológico: en las noches de verano los vecinos de la calle de Borrull de Valencia completaban la digestión de la popular sandía con la música torpe de los acordeones, que ellos tomaban por "angélicas melodías".

El coro de *El dúo de la africana* (zarzuela del Maestro Caballero, estrenada en 1893), desencadena el drama de los celos y de la venganza, con lo que el dúo de amor se hace trío de desgracia:

Ahora cantaban a coro en casa de Pepeta:

Vente conmigo y no temas
estos parajes dejar...

Adivinaba la voz de ella, rígida y fría, como siempre, y la otra, aguda y mimosa, la del cubano, que decía "Vente conmigo" con una intención que al *Menuet* parecía arañarle en el pecho⁹².

En el relato popular de la huerta "En la puerta del cielo" hay una breve mención musical que destacamos sólo por prolongar en el más allá el más acá del folclore conocido:

Oyendo a lo lejos los guitarros y las flautas de los angelitos, que aquella noche obsesquiaban con *albaes* a las santas más guapas⁹³.

⁹¹ Op., cit., p. 833.

⁹² O., C., I, p. 31-32.

⁹³ Ibid, p. 80.

80 Hasta en el horno y en la cárcel pone la música su toque de alivio. Los horneros, primitivos y toscos, acompañan su esfuerzo con canciones lentas y monótonas que no finalizan. Magdalena, el trompeta de la cárcel, adorna con escalas y trinos su toque de diana y su llamado de presos al locutorio para recibir la visita de sus familiares. El incipiente arte de Magdalena en "El hallazgo" es como una prolongación de su talante noble y sencillo.

En el espléndido cuento "En el mar" la música es un elemento clave en la vida de los veraneantes, sirve de acertado contrapunto a la desmedida lucha por la subsistencia de los pescadores que se cobra la vida de Antoñico, un niño de nueve años. En este breve fragmento domina el ritmo hexasílabo o eneasílabo reforzado por la gradación de tres adjetivos seguidos de una aposición explicativa formada también de tres elementos. Todo ello se aviene muy bien con el compás de tres por cuatro propio del vals:

Y el vals elegante, rítmico y voluptuoso, himno de la alegre locura, deslizábase armonioso sobre las aguas, acariciando con un soplo la eterna hermosura del mar⁹⁴.

LA MÚSICA EXÓTICA Y MISTERIOSA

En *La vuelta al mundo de un novelista* Blasco describe todo aquello que llama su atención con la plástica exactitud que le caracteriza. Y aunque su mente está siempre abierta para percibir, comprender y transmitir la peculiar forma de vivir de cada nación reteniendo las principales formas de cultura, hay momentos en los que su sensibilidad no logra estremecerse ante el espectáculo que tiene delante. Hay barreras que es muy difícil traspasar. Esto es lo que sucede en la descripción de las novelas bailadas en un teatro de Corea.

Se dispone a presenciar la primera novela bailada, que trata del amor no correspondido entre una viuda que se insinúa y un bonzo que se atrinchera en su castidad:

Empieza a sonar la orquesta, compuesta de violines de una sola cuerda, guitarras de largo mástil, timbales y un *gong* enorme. La viuda sale bailando lentamente de los bastidores. Estas coreanas son menos exiguas de estatura que las japonesas;

⁹⁴Ibid., p. 104.

hay en ellas un poquito más de material femenino. La danzarina lleva una vestidura parda, de luengas mangas que casi tocan el suelo. Gira por el escenario moviendo los brazos y la cabeza, y cuando va transcurrido mucho tiempo sin otra novedad, avanza el músico del *gong* y lo coloca cerca de ella.

La viuda da vueltas alrededor del metálico redondel como si éste la atrajese. Luego lo golpea con las puntas de sus mangas, y así se entretiene varios minutos. ¿Cuándo saldrá el bonzo?... Después ya no da con sus mangas al gigantesco cuenco. Lo aporrea con ambos puños, mostrando un frenesí creciente hasta que, vencida por el estruendo y por su propia excitación cae al suelo⁹⁵.

El público aplaude porque tiene la clave simbólica del espectáculo pero el novelista se queda a buenas noches, preparado para el próximo baile.

La segunda danza se refiere a la revolución cuya causa son los celos; y el novelista comenta irónicamente lo que espera y esperpénticamente lo que ve:

Como ya estoy en pleno simbolismo coreano, espero que una sola bailarina representará con sus gestos al guerrero, al general, a un ejército de varios miles de hombres, al pueblo que aclama al nuevo monarca, etc. Pero los organizadores de la representación se han lanzado a hacer gastos extraordinarios por darnos gusto, y en vez de una bailarina veo aparecer dos, con casquetes dorados y unas espaditas de a palmo en sus diestras.

Bailan y bailan con diferentes ritmos. Luego hacen gestos, primeramente en pie y a continuación sentadas, una frente a otra. Chocan sus espaditas, corren, y de pronto saludan y se retiran. Ya está contada la historia, sin que hayamos perdido un solo episodio de ella.

No oso reírme de los bailes coreanos. Temo que a un empresario se le ocurra llevarlos a París con un conferenciante joven que explique sus simbolismos en relación con los cánones de la nueva estética. Las damas *snobs*, siempre al acecho de la última moda, pondrán los ojos en blanco al hablar de ellos, y no faltará quien escriba artículos, y hasta los libros sobre las sublimidades de un arte incomprensible para los miserables burgueses⁹⁶.

⁹⁵ O.C., III, p. 484-485.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 485.

82 En las riberas del Nilo se canta la canción milenaria del agua, que los árabes enmarcan entre dos músicas más que favorecen la ensoñación:

El murmullo del agua, la voz de la mujer querida y el retintín del oro son las tres músicas más dulces, según los poetas árabes.

¡Ah la divina y fresca canción del agua, primera melodía conocida por los hombres, bajo cuyo arrullo favorecedor del ensueño, empezaron a pensar!...⁹⁷.

El novelista pone de relieve la costumbre egipcia de acompañar todo trabajo colectivo del canto coral, frente a la costumbre europea del canto individual:

Tal vez procede esto de la época en que se levantaron las Pirámides y otras obras semejantes, cuando las muchedumbres convocadas por el faraón subían masas enormes de roca y planos inclinados, obedeciendo sus impulsos al ritmo de un canto que excitaba y reglamentaba el esfuerzo de todos. En las obras de albañilería, en las navegaciones nilóticas, en todo acto de laboriosidad colectivo, cantan los trabajadores, y muchas veces da medida a la actividad de sus manos una flauta con acompañamiento de tamboril⁹⁸.

Entre los remeros de diversas barcas se entabla un diálogo coral hecho de palabras de amor en labios del solista, coreadas por onomatopeyas melódicas:

Es una canción en la que, tal vez, tiene más importancia la sonoridad de las palabras que el pensamiento poético expresado en ellas.

"Una bella muchacha ha bajado al jardín", gorjea el adolescente de la proa con su voz de mujer.

Y todos los bogadores contestan en diversos tonos, armonizados por su instinto: "¡Oh..., ¡oh!, ¡Oh!..., ¡oh!"

Describe el pequeño cantor cómo la bella recoge flores, cómo piensa en su amante, etcétera, y los remeros nubios repiten su "¡Oh!" con entusiasmo, temblándoles los párpados, cual si viesan a la hermosa doncella y la tuvieran al alcance de sus manazas, en este país donde las hembras cuestan muy caras y las que no son bestias de trabajo sólo se dejan ver de los hombres cubiertas con un dominó negro⁹⁹.

⁹⁷ Ibid., p. 713.

⁹⁸ Ibid., p. 732.

⁹⁹ Ibid., p. 733.

Blasco Ibáñez es un entusiasta del piano, que hace sonar en los más diversos ambientes y en situaciones intensas e inesperadas.

De todos los pianos coleccionados por el interés del novelista, ninguno tan extraño y sugestivo como esta ruina de Ondurmán:

Vemos un piano con sus maderas rotas, y cuyas entrañas contienen montoncitos de arena depositados por el viento. Cuando llegan visitantes, uno de los guardianes sudaneses encargados de vigilar estas ruinas toca a capricho las teclas con sus codazos y sonríe, mostrando el marfil feroz de sus dientes. Una musiquita débil, temblona, sale del fondo del instrumento despanzurrado, y por breves momentos da cierto ambiente melancólico a esta mansión de monarca derviche obedecido por hordas de fanáticos¹⁰⁰.

Cuando Freya visita a Ulises Ferragut en su *Mare nostrum*, descubre la presencia de un piano que, aunque desafinado, cede sonidos de una cajita de música bajo las yemas acariciadoras de la exquisita dama. La aparición imprevista del piano, su desafinación y su sonido infantil dejan un poso de turbación en el alma del lector, viniendo a ser un prelude del amor fracasado.

En Río Negro, cerca del polo Sur, transcurre la mayor parte de *La tierra de todos* y el capítulo segundo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En estas tierras inhóspitas y secas que tanto conocía Blasco por haber fundado allí la colonia Cervantes, la marquesa de Torrebianca ejerce su seducción valiéndose de todos sus encantos, no siendo el menor de ellos su facultad de tocar el piano. Los colonos, acostumbrados al rasguear de la guitarra y al danzar popular, piensan que una mujer que es capaz de tocar el piano y de cantar con el refinamiento con que ella lo hace, pertenece a otra especie: algo así como una diosa o un ángel.

También la homónima y romántica Elena de *Los cuatro jinetes* toca el piano en idéntico escenario, aunque su poder de seducir no tenga el halo fatídico de la marquesa.

En *La voluntad de vivir* es también un piano el que preside los momentos de amor y desamor entre Lucha y el doctor Valdivia en el apartamento alquilado junto al Sena. Lo exótico o misterioso de la música consiste aquí en hacerse pre-

¹⁰⁰ Ibid., p. 716.

sente en las citas clandestinas tamizada por un tabique. Nunca sabremos quién pulsa las teclas del piano espía y confidente; pero siempre se trata de una única pieza —posiblemente el Claro de luna de Beethoven— la que subraya los instantes del goce y del encuentro. Y cuando surge el desamor, la melodía romántica es sustituida por un vals de moda, pegadizo y burlón.

Pero a pesar de las predilecciones pianísticas de Blasco, el colmo del refinamiento exótico se da en *Los enemigos de la mujer*, cuyo protagonista puede permitirse el lujo de contratar a una orquesta de cincuenta afamados ejecutantes para que, embarcados en su yate, mezclen sus melodías con el rumor del mar:

En las noches tibias del trópico, bajo una luna enorme de color de miel que convertía el mar en planicie de azogue, los ejecutantes, vestidos de frac y sentados en la cubierta superior ante las filas de atriles iluminados por lamparillas eléctricas, iban desarrollando en una atmósfera dormida —que guardaba tal vez los primeros vagidos del nacimiento del planeta— las melodías más originales, las combinaciones de sonidos más refinadas que engendró el sublime delirio del artista hecho dios. La música iba quedando detrás del buque, en el misterio oceánico, como una cinta que se estira, se rompe y se pierde en fragmentos lo mismo que el humo de las chimeneas. Durante las pausas de la orquesta surgía el sordo y lejano rodar de las hélices levantando un zumbido de espumas; luego, de tarde en tarde, el lento badajeo de la campana anunciando el paso del tiempo, o el grito del vigía acurrucado en el nido del palo mayor, revelando su vigilancia con una melopea igual a la del almuédano en lo alto de su minarete. Y esta música monótona del mar comunicaba una sensación de noche y de inmensidad a la música de los hombres¹⁰¹.

La música exótica puede transformarse, en ocasiones, en música esnob. Así sucede en *La tierra de todos* cuando Elena y sus acompañantes visitan un restaurante de Montmartre, con falsa decoración persa e iluminación de tubos de mercurio que daban lividez de ahogados a los asistentes. Oigamos estas estridencias vanguardistas:

Dos orquestas se reemplazaban incesantemente en la tarea de poblar el aire de disparates rítmicos. Los violines colaboraban con desafinados instrumentos de metal,

¹⁰¹ O., C., II, p. 1254-1255.

uniéndose a esta cencerradaailable un claxon de automóvil y varios artefactos musicales de reciente invención, que imitaban dos tablores que chocan, un fardo arrastrado por el suelo, una piedra sillar que cae... [...].

Con la música estridente de las orquestas venía a juntarse un estrépito de feria. Los que no estaban ocupados en bailar lanzaban por el aire serpentinas y bolas de algodón o insistían con deleite infantil en hacer sonar pequeñas gaitas y otros instrumentos pueriles¹⁰².

La música callada

Lugar aparte merece la presencia de una música simbólica que es hechura de las ganas de vivir y cuyo ritmo incesante es el pentagrama donde debe anotarse la melodía de la novedad. Veamos seguidamente dos pasajes de idéntica factura, el primero perteneciente a “El sol de los muertos” y el segundo a *Los enemigos de la mujer*:

Todos llevamos —añadía— una orquesta dentro de nosotros. Lo importante es hacerla funcionar, que toque sin descanso la sinfonía de la ilusión y el Deseo, únicos temas que sostienen nuestra vida. No hay que dejar que la orquesta se calle. Una vez terminada la partitura, pongamos inmediatamente otra en el atril¹⁰³.

Pero en su vida no había el aliciente de una partitura virgen, todo tenía la monotonía de lo repetido y excesivamente conocido.

La grisura de la vida de Montalvo —afamado escritor, trasunto literario del propio Blasco— se colorea con la aparición en su sueño de la jovencísima Faustina, con la que decide, pese a la barrera de la edad, contraer matrimonio. Para mejor cautivar a la joven, Montalvo realiza ante los escandalizados burgueses provincianos una diablura imaginativa que, aunque no es musical, sí que tiene un modelo musical: Wagner —siempre Wagner— arrastró por la calle en una carretilla a la que sería su segunda esposa; idéntica travesura protagonizó nuestro personaje.

Castro le comunica al príncipe el secreto de su juventud:

He descubierto que la gran sabiduría de la vida, lo más importante, es pasar el rato; y lleno el vacío que todos llevamos dentro con una orquesta: la orquesta de mis ilu-

¹⁰² O., C., I, p. 18.

¹⁰³ O., C., III, p. 292.

siones. Lo necesario es que toque siempre, que no queden los atriles vacíos; una vez terminada la partitura, hay que colocar otra nueva. A veces la sinfonía es de amor... las mías han sido hermosas, pero breves. Por eso las he reemplazado por otra interminable, la de la ambición y la codicia, cuyos compases son infinitos como las estrellas del cielo, como las combinaciones de las cartas. Juego. Veo en el girar de la ruleta un castillo que será mío, un castillo más suntuoso que todos los que existen; un yate superior al que tú tenías; fiestas interminables. La baraja me hace contemplar magnificencias como no las soñaron los cuentistas persas. Sus colores son montones de gemas preciosas. Las más de las veces pierdo y la orquesta me acompaña en sordina, con una marcha fúnebre de hermosa desesperación; pero a los pocos compases, esta marcha se convierte en himno triunfal: la salida del nuevo sol, la resurrección de la esperanza¹⁰⁴.

CODA

Tan importante es la música en la obra de Blasco Ibáñez que su audición al aire libre frente al mar repleto de amenazas hace irreales el tiempo y la guerra:

La música se amplificaba voluptuosamente al resbalar sobre la epidermis violeta del Mediterráneo y el cristal opalino de la tarde.

Nadie pensaba en la guerra; era una calamidad de otras tierras y otros cielos. Hasta los convalencientes con uniforme, que vivían esta hora dulce, respirando la brisa salada, escuchando los quejidos de los violines y rodeados de mujeres vistosas, parecían no acordarse. Muchos ojos seguían el avance por la línea del horizonte de un rosario de vapores pintarrajeados, como bestias fabulosas, a los que daban escolta varios torpederos. Pero el arrullo de la música, penetrando al mismo tiempo por los oídos, quitaba toda significación a este medroso disfraz de los buques y a la lentitud recelosa con que se deslizaban frente a la costa del placer¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Op., cit., II, p. 1278.

¹⁰⁵ Ibid., p. 1420.

EL MAR

El mare nostrum de los latinos era para Ferragut una especie de bestia azul, poderosa y de gran inteligencia, un animal sagrado como los dragones y las serpientes que adoran ciertas religiones, viendo en ellos manantiales de vida¹⁰⁶.

En *Flor de mayo* y en *Mare nostrum* el mar condiciona el temperamento y el destino de los personajes, que nacen y viven junto a él y, muchas veces, en él mueren. Por lo tanto, no es el mar el escenario pasivo de unas vidas, sino ingrediente básico del vivir.

En *Flor de mayo* los personajes no tienen la posibilidad de elección: han nacido a orillas del Mediterráneo y tendrán que ser pescadores como lo fueron sus padres y sus abuelos, y como, probablemente, lo serán sus descendientes.

Algunos personajes aman el mar y su oficio de pescadores: no eligen su destino, pero creen hacerlo, porque se sienten realizados en su trabajo puesto que lo conocen bien y porque el diario enfrentamiento con el riesgo, que puede desembocar en la muerte, llega a darles una insospechada dimensión de grandeza épica o trágica. Esto es lo que sucede con Pascualo, el manso panzudo, con el tío Batiste o el tío *Borrasca*.

Tonet, valentón y aventurero, intenta eludir su sino, sin poder escapar de su engranaje fatal. Las mujeres cuentan menos aún a la hora de diseñar sus vidas, puesto que tienen que supeditarse al hombre. El único espacio que se les reserva es el del trabajo —a veces más duro aún que el de los hombres— y el de la pasión, insatisfecha o prohibida.

El mar puede convertirse también en personaje, que tiene la risueña faz de un amigo, pero que, a la larga, muestra su verdadera cara hostil y destructora.

Aunque no estén exentos, ni mucho menos, de la amenaza aniquiladora, los personajes de *Mare nostrum* tienen la majestad del marino que sí ha elegido su profesión y, en ocasiones, se nos presenta como un ser mítico, muy por encima de los demás mortales.

Despleguemos la carta marina para señalar las principales zonas de calma y de tempestad en las que se inscriba cuanto acabamos de apuntar:

¹⁰⁶ *Mare nostrum*, cit., p. 108.

88 Puesto que los pescadores no pueden salir de la pobreza, a veces intentan un golpe de suerte, que se apoya también en el desafío a la ley y al mar: el contrabando. El siguiente pasaje nos ofrece el regreso de Argel de la irónicamente llamada *Garbosa*. La comparación final es uno de esos hallazgos estilísticos y psicológicos de Blasco imposible de ser olvidado:

Lo único que tranquilizaba al *Retor* era el tiempo. Viento favorable y mar bella. Aún así, le vendría justo a la barca el llegar a Valencia. Ahora comprendía el patrón su temeridad al acometer el negocio con tal zapato. Y a pesar de que no conocía verdaderamente el miedo, pensó algunas veces en su padre, aquel valiente que se burlaba del mar como de un amigo manso, lo que no impidió que lo recogiesen en la playa deshecho y corrompido, como un salivazo de las olas¹⁰⁷.

Para evitar ser apresado por una escampavía y porque la mar se encrespa, el personaje tiene que buscar un refugio en las islas Columbretes, pero viendo que el temporal no cesa, decide dejar el asilo y afrontar el peligro. El humor del personaje es una última forma de temeridad:

El egoísmo de la propiedad aceleró su determinación. ¡A la mar, aunque el tabaco se lo fumasen los tiburones! Todo era preferible a que aquellos ladrones guardacostas se hiciesen dueños de lo que no era suyo¹⁰⁸.

Tras describir la tempestad de una forma sintética que es el anticipo de la tempestad final, se yergue la carcajada desafiante del *Retor* frente al miedo de Tonet:

En el mar debe verse a los hombres, y no haciendo el majo en las tabernas... ¡Atención con la que viene!... ¡Brrrum! Ya pasó... Si llegaba la mala, un Credo al Cristo del Grao y a cerrar los ojos. De todos modos, el infierno está en este mundo, y allá arriba ni se come ni se trabaja. Además, aunque se llegue a viejo, nadie escapa; y para morir, vale más que se lo coman a uno los marrajos y tiburones, gente brava, que no ser chupado por los gusanos como el estiércol¹⁰⁹.

La onomatopeya auditiva de las olas y la contradicción entre la religiosidad de la costumbre y el descreimiento real realzan con toques primitivos la estampa.

¹⁰⁷ Flor de mayo, Madrid, Cátedra, 1999, p. 158.

¹⁰⁸ Ibid., p. 161.

¹⁰⁹ Ibid., p. 162.

La alusión al Cristo del Grao aparece insistente y dramática tanto en *Flor de mayo* como en *Mare nostrum*.

Para el tío Batiste, hombre que había pasado sus setenta años en el mar, no había bache ni agujero desconocido en todo el golfo de Valencia. Su mirada, su tacto y su gusto eran antenas infalibles a la hora de recoger y descifrar el mensaje que el mar le enviaba:

La superficie del mar, muda para otros, la leía con la mayor facilidad, adivinando su fondo.

Sentado sobre la cubierta de la barca, parecía sentir todas las ondulaciones del suelo submarino. Le bastaba una ojeada para saber si estaban sobre los profundos algares, sobre el *Fanc* o sobre las colinas misteriosas llamadas los *Pedrusquets*, que evitan los pescadores por miedo a que se enrosquen en ellas las redes y se hagan trizas. (...) En las noches oscuras, cuando no se veía nada a cuatro metros de la barca y la luz de los faroles sorbía sin rastro alguno la lobreguez de las aguas, bastábale gustar con la lengua el fango de las redes para decir con certeza el sitio donde estaba¹¹⁰.

Idéntica facultad concedora manifiestan en *Mare nostrum* Ulises y su tío, si bien la experiencia viajera de éstos agranda el panorama: el mar Mediterráneo no tiene secretos para ellos. Más adelante nos fijaremos en el conocimiento oceanográfico de Ulises.

El puerto de Valencia, encrucijada de las más variadas mercancías, se nos presenta en toda su gama de sensaciones, sobre todo las táctiles, olfativas y gustativas. Y erguido en la escollera, el *Tritón* despliega frente a su sobrino la geografía esencial y sintética del Mediterráneo, con las costumbres placenteras y exóticas de los puertos que bordean el mar Negro y Alejandría “en cuyos cafetuchos bailan las falsas almeas sin más ropa que un pañuelo en la mano, y cada mujer es de una nación diferente, y suenan a coro todos los idiomas de la tierra...”¹¹¹.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹¹¹ *Op.*, cit., p. 96.

90 En esta visión sintética del Mediterráneo, que aúna la mirada real a la mirada surgida de la memoria, no puede faltar el hechizo de Nápoles, volcánico y musical, que tanta importancia tendrá en el desarrollo de la novela.

El doctor Ferragut es una de esas fuerzas, a un tiempo culta y salvaje, modelada según los cambios de humor y la grandeza del mar. Parece hecho a la medida de Poseidón en sus arrebatos amorosos y en su resistencia para la natación y el buceo. Si no nos falta el oxígeno acompañemos al personaje en su inmersión y ascensión a la superficie:

Ulises le veía descender por el centro del anillo de espumas abierto con su cuerpo. Ahora se daba cuenta de la profundidad de este mundo fantástico, compuesto de rocas vidriosas, plantas animales y animales piedras. El cuerpo moreno del nadador tomaba, al descender, las transparencias de la porcelana. Parecía de cristal azulado; una estatua fundida con pasta de espejo de Venecia que iba a romperse apenas tocase el fondo.

Caminaba como un dios de la profundidad, arrancando plantas, persiguiendo con sus manos los relámpagos de bermellón y oro que se ocultaban en las grietas de las peñas. Transcurrían minutos enteros: se iba a quedar para siempre abajo; no subiría. El muchacho pensaba con inquietud en la posibilidad de tener que guiar la barca él solo hasta la costa. De pronto, el cuerpo de blanco cristal se coloreaba de verde, creciendo y creciendo. Luego pasaba a ser moreno cobrizo, y aparecía sobre la superficie la cabeza del nadador, dando bufidos, levantando los brazos, que ofrecían al pequeño toda su cosecha submarina¹¹².

Aunque desprovistas de la técnica impresionista y magnificadora de *Mare nostrum*, las proezas de coger una moneda con la boca, arrojadas por los turistas al puerto, quedan protagonizadas por Tonet en *Flor de mayo* y por los pilluelos de *Los argonautas*.

En el polo opuesto de la divinización está la deshumanización de los pescadores y de sus mujeres, que arrastran una existencia indigna para poder subsistir. El siguiente fragmento es una muestra de fatalismo y de injusticia social:

¹¹² Ibid., p. 105.

Por las tablas en pendiente que unían las barcas con el muelle iban pasando pies descalzos, calzones amarillos, caras tostadas, todo el mísero rebaño que nace y muere en la playa, sin conocer otro mundo que la extensión azul. Esta gente embrutecida por el peligro, sentenciada tal vez a muerte, iba al mar para que otros seres vieran sobre su blanco mantel los moluscos rojos que huelen a violeta y tienen el aspecto de joyas de coral, los succulentos pescados con su mortaja de apetitosas salsas. La miseria iba a lanzarse en el peligro para satisfacer a la opulencia¹¹³.

La presentación troceada de pescadores —que podíamos calificar de técnica cinematográfica en el mismo año de crearse el cine— tiene su equivalencia en el descenso de la tartana, protagonizado por las pescadoras: “y fueron descendiendo por sus estribos zapatos en chancleta, medias rotas mostrando el talón sucio, faldas recogidas que dejaban al descubierto zagalejos amarillos con negros arabescos”¹¹⁴.

EL IMAGINARIO DEL MAR

El mar, por su inmensidad desconocida, siempre ha producido en el hombre un sentimiento doble de temor y de curiosidad investigadora. La llamada del misterio, además de movilizar en el hombre la sed de aventuras, estimula también su facultad creadora y surgen entonces los dioses y los monstruos, la religión y la literatura.

Embarcados en el trasatlántico *Goethe*, el poeta y dramaturgo Fernando Ojeda y su amigo Isidro Maltrana —cronista bohemio que alquila su pluma para sobrevivir, quien protagoniza *La horda* y aparece como personaje testigo en el relato “El automóvil del general”— discurren morosamente, acerca de la historia y la leyenda marinas.

Los antiguos llamaron “Tenebroso” al mar, porque siempre es tenebroso lo que se desconoce y lo que se siente como amenaza.

Es Fernando quien habla:

¹¹³ *Flor de mayo*, p. 196.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

Yo confieso que la geografía del mar Tenebroso, antes que la brújula hiciera posible las largas exploraciones, es una geografía que me encanta y rejuvenece. Es como esos cuentos de hadas que tienen para nosotros un perfume de flores marchitas al evocar las primeras impresiones de la niñez¹¹⁵.

Luego, los dos amigos evocan las navegaciones de cartagineses, griegos, árabes y cristianos, que a la vez que hacían parciales avances iban dejando atrás prodigios entrevistados, soñados o, sencillamente, inventados.

Los cartagineses llevaban a Roma colmillos de elefante, que colgaban de los templos, y pellejos de hombres con rabo, y los romanos no revelaban las rutas de los navegantes por si aquellas tierras remotas pudieran servirles de refugio tras una guerra singularmente sangrienta.

Homero y Hesiodo, viajando con la imaginación, situaban el Elíseo y las Hespérides tras las columnas de Hércules.

Los geógrafos árabes hablaban de descubrimientos fantásticos que tenían el sabor de los cuentos de *Las mil y una noches*:

El emir Edirsi hablaba de las islas de uac-uac, último término del mundo en el siglo XII por la parte de Oriente: islas tan abundantes en riquezas, que los monos y perros llevaban collares de oro. Un árbol, del que había grandes bosques, daba su nombre a las islas: *uac-uac*, llamado así porque gritaba o ladraba con iguales sonidos a todo el que ponía por vez primera el pie en el archipiélago. Y este árbol tenía en la extremidad de sus ramas, primero, abundantes flores; luego en vez de frutas, hermosas muchachas, beldades vírgenes, que podían ser objeto de exportación para los harenes¹¹⁶.

En el siglo XII ocho moros de Lisboa navegaron cuanto pudieron rumbo a Occidente, descubriendo la isla de los *Carneros amargos* y la isla de los *hombres rojos*, que hicieron pensar a algunos si habrían llegado a América.

También los cristianos hacían brotar del mar islas misteriosas, como la de las Siete Ciudades, cuyas arenas eran de oro, pero que nadie podía encontrar tras haberla abandonado o yendo deliberadamente en su busca.

¹¹⁵ *Los argonautas*, O. C., II, p. 531.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 531.

Y desde luego, la isla fantasma de San Borondón, que todavía en el siglo XVIII, impulsaba una expedición de gentes de Tenerife.

En *Mare nostrum* las divinidades griegas no son sólo un aditamento cultural, sino un elemento actuante que embellece el recinto marino, dándole calor de hogar, según observa atinadamente María José Navarro en su edición de *Cátedra*. El siguiente pasaje es un bello ejemplo de reminiscencia helénica; el ritmo ternario describe el galopar del dios:

Y Poseidón se instalaba en los palacios de nácar con sus blancos corceles de cascos de bronce y crines de oro.

Sus ojos amorosos se fijaban en las cincuenta princesas mediterráneas, las Nereidas, que tomaban sus nombres de los colores y aspectos de las olas: la Glauca, la Verde, la Rápida, la Melosa... “Ninfas de los verdes abismos, de rostros frescos como el botón de rosa; vírgenes aromáticas que toman las formas de todos los monstruos que nutre el mar”, cantaba el himno orfeico en la ribera griega. Y Poseidón distinguía entre todas a la nereida de la espuma, la blanca Anfítrita, que se negaba a aceptar su amor¹¹⁷.

Anfítrita no es sólo un mito inoperante, sino que representa para Ulises el arquetipo de la belleza femenina, que encuentra en el naufragio, viniendo a sellar con un beso de plenitud salada y majestuosamente serenadora el debatirse de la agonía.

Los otros habitantes del mar: la oceanografía al servicio de la poesía

En el Acuario de Nápoles se produce uno de los encuentros más intensos entre Ulises y Freya, cuya aparición se retarda con una doble finalidad: describir las maravillas recién descubiertas de la vida oceánica con su poder de destrucción, y el presentar a la mujer como espectadora fascinada y protagonista fascinante que arrastrará a su amante a la desgracia y la muerte.

La descripción de la fauna hubiera podido sin duda aligerarse para plegarla al diseño narrativo, pero Blasco Ibáñez, ávido de saber en los más variados campos,

¹¹⁷Op. cit., p. 112.

goza extraordinariamente desplegando todos sus conocimientos ante el lector. El novelista paraliza la acción cuando lo estima oportuno: al congelar el tiempo del relato nos obliga a sumergirnos en la contemplación de un cuadro que algo tiene que ver con la eternidad. La técnica congeladora del presente se aplica en novelas posteriores como *A los pies de Venus* y *El papa del mar*, con fines distintos y más discutibles: minimizar la peripecia de la vida actual a expensas de la peripecia histórica.

De las cualidades de los peces destaquemos en primer lugar el mimetismo:

que les hacía confundirse con objetos inanimados o pasar en pocos momentos por toda la gama de colores. Unos, de nerviosa actividad, se inmovilizaban y encogían, llenándose de rugosidades, tomando el tono oscuro de las rocas. Otros, en momentos de irritación o fiebre amorosa, se cubrían de rayas y temblonas manchas, extendiéndose por su epidermis nubes diversas con cada uno de sus estremecimientos. Las sepias y calamares, al verse perseguidos, se hacían invisibles dentro de una nube, lo mismo que los encantadores de los libros de caballerías enturbiando el agua con la tinta almacenada en sus glándulas¹¹⁸.

Entre la belleza codiciada, la indefensión y el ansia de supervivencia gira la vida de los crustáceos:

Nacían acorazados, y el crecimiento les obligaba repetidas veces a cambiar de armadura. Mudaban de piel como los reptiles, pero éstos, al ser cilíndricos, podían ejecutar la operación con la misma facilidad que una pierna que abandona su media. Los crustáceos habían de sacar de su coraza, que empezaba a rajarse, el múltiple mecanismo de sus miembros y sus apéndices: las patas, las antenas, las gruesas pinzas, operación lenta y peligrosa en la que muchos perecían rasgados por su propio esfuerzo¹¹⁹.

Desde el microscópico plancton, recién descubierto, hasta la ballena, que aparece como “un campanario tumbado”, toda la fauna marina desfila ante el lector. Entre los ejemplares exóticos puede citarse el paguro —llamado también *Bernardo el eremita*— que es la asociación de tres organismos: el paguro propiamente dicho,

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

una concha que le sirve para resguardar sus partes blandas —y que encuentra o conquista— y una anémona que lo corona como torre.

Bajo la autoridad del patriarca de la oceanografía, el príncipe de Mónaco, se menciona también el fabuloso kraken, capaz de apresar una pata de pulpo de ocho metros.

De las maravillas del fondo del mar destaca la singular pintura de la luz animal:

En los abismos abisales resultaban muy contados los seres ciegos, contra la opinión del vulgo que se los imagina a casi todos faltos de ojos por su lejanía del sol. Los filamentos de los árboles carnívoros eran guirnaldas de lámparas; los ojos de los animales cazadores, globos eléctricos; las insignificantes bacterias, glándulas fotógenas, y todos ellos abrían o cerraban sus conmutadores fosforescentes según la necesidad del momento, unas veces para perseguir y devorar, otras para mantenerse disimulados en las tinieblas¹²⁰.

Luego se pinta la luminosidad cazadora de los animales-planta, para finalizar diciendo que ninguna luz de la tierra era comparable a la luz animal.

EL RELATIVISMO FILOSÓFICO

Los hombres nos acostumbramos fácilmente a valernos de los más grandes inventos. Ello no impide admirar o, al menos, disfrutar, de las comodidades que nos brindan las máquinas y los vehículos destinados a mejorar nuestras condiciones de vida. Isidro Maltrana observa esta facultad de los pasajeros del *Goethe* para centrar su atención en las enormes ventajas del lujoso trasatlántico, ignorando la vertiginosa grandeza del océano que palpita bajo sus pies. Sólo al llegar en sus paseos hasta la proa o la popa, sentían los navegantes su pequeñez frente a la inmensidad de lo azul: el más intenso hasta la raya del horizonte y el azul más claro del cielo. He aquí el contraste entre las grandes máquinas humanas y la vastedad marina:

Algunas veces, allá en el fondo, un punto negro, casi imperceptible, un jironcito tenue de vapor, un buque, igual al otro, sólo que tal vez más grande.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 211.

—Y, sin embargo —continuó Maltrana— con menos valor que una hormiga en medio de las llanuras de la Mancha...¹²¹.

Y sigue Maltrana ironizando sobre la condición humana:

¡Qué animal tan interesante el hombre, amigo Ojeda!... Como bestia de razón reconoce la enormidad del peligro mejor que las otras bestias; pero vive alegre porque dispone del olvido, y tiene, además, la certeza de que existe una Providencia sin otra ocupación que velar por él¹²².

Prosiguiendo en su argumentación que, a la postre, pretende ser consoladora, Isidro establece dos ejes en su discurso relativista: comparación hacia arriba, por lo que la tierra y el sol son una insignificancia en la amplitud del universo, y en la relación descendente, por la que cada siglo aventaja en invenciones al anterior. Demos dos ejemplos extremos de esta visión retrospectiva de la historia:

A este *Goethe* se lo puede tragar una tempestad, conforme; pero con su panza de acero y su triple quilla, es como una isla en medio de estos mares que hace menos de un siglo se llevaban lo mismo que plumas a las fragatas y bergantines en que fueron a América los ascendientes de los millonarios actuales [...].

Y el primero que a fuerza de hacha y fuego vació el fondo de un árbol y se echó al agua en él fue un semidiós para los infelices que habían de pasar ríos y estuarios nadando como anguilas...¹²³.

El mar, principio de la vida, tiene pulso humano y sangre de mareas, pero en su grandeza desconoce al hombre:

Este mar salado, como nuestra sangre, que tiene un corazón, un pulso y una circulación de dos sangres distintas, renovadas y transformadas incesantemente, se encolerizaba lo mismo que una criatura orgánica cuando a las corrientes horizontales de su seno venían a añadirse las corrientes verticales descendidas de la atmósfera. Las violencias pasajeras de los vientos, las crisis de la evaporación, las oscuras fuerzas eléctricas, producían las tempestades.

¹²¹ *Los argonautas*, p. 519.

¹²² *Ibid.*, p. 519.

¹²³ *Ibid.*, p. 520.

No eran más que estremecimientos cutáneos. La tormenta mortal para los hombres sólo contraía la epidermis marina, mientras la masa profunda de sus aguas permanecía en lóbrega calma, para cumplir la gran función de amamantar y renovar los seres. El padre Océano desconocía la existencia de los infusorios humanos que osaban deslizarse por su superficie en microscópicos cascarones. No se enteraba de los incidentes que podían desarrollarse en el techo de su vivienda. Su vida continuaba equilibrada, calmada, infinita, engendrando millones de millones de seres por milésima de segundo¹²⁴.

¹²⁴ *Mare nostrum*, cit., p. 135.



LA LUCHA POR LA VIDA

Más que de un verdadero tema, se trata, en rigor, de una constelación temática formada por los siguientes temas: la religión, la política y la guerra, que es una culminación de la ambición y de la intransigencia.

En las mejores creaciones de Blasco Ibáñez se presenta la vida como una pugna constante con el medio para tratar de adaptarlo a las necesidades más elementales de la subsistencia o como una lucha, abierta o implícita, con los otros hombres. En las novelas sociales: *La catedral*, *El intruso*, *La bodega* y *La horda*, es evidente la lucha de clases que siempre concluye con el aplastamiento de los débiles, quienes no consiguen ver reconocidos ninguno de sus derechos primarios. Como es en estas novelas donde el pensamiento político de Blasco está mejor definido nos detendremos de modo especial en algunos aspectos relevantes de la desigualdad social, generada y acrecentada por dos poderes coaligados: el estado y la iglesia.

La pugna mantenida con el medio adquiere un dramatismo singular en *Flor de mayo* y en *La barraca*, donde el problema se hace más complejo al darse la rivalidad que lleva al crimen entre los propios huertanos, aunque detrás estén los dueños de la tierra manipulando los hilos desde la sombra.

Antes de estudiar de modo especial el papel concedido a la política y a la religión en la creación de un orden injusto veamos, muy brevemente, algunas ideas políticas del pensamiento blasquiano, para ver cómo se proyectan y se enriquecen en su narrativa que, a la postre, es lo que verdaderamente nos interesa: las ideas políticas de Blasco Ibáñez deben mucho a las de Pi y Margall, quien profesa un republicanismo federalista que, aunque coincidió primero con el concepto marxista y anarquista de revolución contra el capital, más tarde suavizaría su postura defendiendo la propiedad privada y tildando de retrógrado el colectivismo. Aunque Blasco venera a Pi, sin embargo, en el volumen III de la *Historia de la Revolución Española* da su asentimiento a la proclama de los internacionales:

Queremos cambiar por completo las bases de esta sociedad de esclavos y señores, sustituyéndola por una sola clase, la de productores libres... Pretendéis destruir *La Internacional*. ¡Vano empeño! ¡Para destruir *La Internacional* es preciso que destruyáis la causa que le dio el ser! Si nos declaráis fuera de la ley, trabajare-

mos a la sombra; si esto no nos conviene prescindiremos de la organización que tenemos, formaremos un partido obrero colectivista e iremos a la revolución social inmediatamente.

Especialmente significativas del pensamiento revolucionario de Blasco nos parecen estas palabras en las que se exalta el triunfo republicano como hijo de la lucha y del fervor del pueblo:

Sólo la que se forje [se refiere a la república] sobre el yunque de la barricada; la que tenga por verdadero padre el pueblo; la que nazca entre entusiasmo heroico y supremas convulsiones que remuevan hasta las últimas capas del país, será la que vivirá, pues tendrá siempre quien la defienda en los momentos difíciles y la haga resucitar como Fénix de la libertad cuando la reacción la empuje a la muerte¹²⁵.

La apolillada paz de la Restauración empieza a ser sacudida por tres fuerzas no siempre convergentes en sus métodos y en sus objetivos: el socialismo, el anarquismo y el republicanismo blasquista. A finales del siglo XIX y a principios del XX los socialistas y los blasquistas suelen estar enfrentados por dos motivos fundamentales: mientras los blasquistas son partidarios de un interclasismo y, por tanto, de una negociación entre los obreros y patronos, los socialistas ven inviable este procedimiento. Y por la lucha electoral, ya que al concurrir ambos partidos a las elecciones, se restan votos.

Suelen los blasquistas ponerse más de acuerdo con los anarquistas, pues aunque éstos son más radicales, no concurren a las elecciones.

Según Vicente Franch, éstos son los postulados principales del blasquismo:

... l'anticlericalisme, la conciliació de les classes socials, el caràcter progressiu i creador de la ciència, la República, com a panacea capaç de donar resolució a tots els problemes individuals i col·lectius de la societat espanyola, la reivindicació dels drets essencials de la persona i un antidinastisme visceral i apriorístic. Tot això en un seguit de repeticions tòpiques que s'heretaven a si mateixes¹²⁶.

Para contrarrestar el asociacionismo blasquista y el sindicalismo de clase surge el populismo católico, siguiendo las directrices del papa León XIII con

¹²⁵ *Historia de la Revolución Española*, vol. III. Pág. 635.

¹²⁶ *El Blasquisme. Reorganització i conflictes polítics, 1929-1936*, Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1983, p. 8.

una intención paternalista que, en lugar de poner el acento sobre la palabra justicia, lo hace sobre la caridad.

El partido blasquista tuvo enorme implantación en Valencia y algunos pueblos de la provincia, como Cullera, Játiva y Alcira. Merece la pena hacer una breve parada en este pueblo de la Ribera, por ser el escenario de *Entre naranjos*. En esta novela se nos presenta el poder omnímodo del partido conservador al que sólo se atreve a plantarle cara el barbero Cupido, —que por ser un personaje secundario y pintoresco— es fácilmente absorbido por el sistema.

Habiendo renunciado ya Blasco Ibáñez a su acta de diputado y hallándose a la sazón embarcado en la empresa de sacar adelante las colonias de Cervantes y Nueva Valencia en Argentina, estalla en 1911 el movimiento obrero contra el caciquismo, con motivo de la guerra contra Marruecos. M. Chust nos cuenta así el amotinamiento popular:

En [sic] Alzira, la gent va fer baixar dels trens els soldats que anaven a Málaga per embarcar cap a Melilla, i els allotjà a les seues cases després d'haver desfet els vagons. Més tard, marxaren cap a la casa del cacic del poble, el diputat conservador Josep Bolea, la façana de la qual van destruir, [tiraren els mobles per la finestra matant accidentalment un xiquet]; finalment, incendiaren el Casino Conservador¹²⁷.

LA RELIGIÓN

Donde el tema adquiere mayor virulencia es en *El intruso*, novela en la que se analiza el papel opresor ejercido por los jesuitas, que se instalan en los lugares donde hay riqueza. El fanatismo religioso, aliado a la oligarquía de los terratenientes andaluces tiene especial relieve también en *La bodega*. En *La catedral* el marco religioso es el responsable, sin duda, del estancamiento de la vida en el templo; pero el tratamiento del tema es más complejo, pues, aunque también hay denuncia de inmovilismo, la crítica de la religión es poliédrica y, por lo tanto, comporta aspectos también de recreación o de solaz, como cuando se hace una investigación

¹²⁷ Cullera 1911: ¿*Mite o realitat social?*, citado por Pilar Rovira, págs. 83-84 de *Mobilització social, canvi polític i revolució. Associacionisme, Segona República y Guerra Civil, Alzira, 1900-1939, Quaderns d'Estudis Locals*, 5, Germania, Alcira, 1996.

sobre la historia de la música, o sobre los tesoros que la catedral contiene. Tampoco hay que perder la perspectiva de que el anarquista Gabriel Luna elige el sagrado recinto para huir de la persecución de la policía, y aunque la catedral sea una nave varada en el siglo XV, el personaje la ve como un refugio y como una plasmación de su infancia lejana y feliz.

El título *El intruso* alude al poder invisible que ejercen los jesuitas, pero, que es, paradójicamente, palpable y comprobable en las víctimas que va haciendo en su camino; el nombre está tomando de la obra teatral *La intrusa* de Maeterlink: Blasco Ibáñez, con el didactismo que le caracteriza y, desde luego, con la oportunidad literaria que también le distingue, cuenta con acertados toques sintéticos el efecto avasallador y misterioso que la muerte representa en el drama turbador del gran dramaturgo belga, injustamente olvidado hoy.

Alborg habla de que los intrusos, además de los jesuitas, son también los forasteros españoles que van a trabajar a las minas, recientemente descubiertas en Bilbao. Y aunque en la obra sí que hay una mención a los intrusos en esta acepción y, como veremos, el odio nacionalista a los españoles crece al amparo de la religión, este intrusismo es de segundo grado y, a nuestro parecer, queda fuera del alcance del título.

Lo que nos parece más atinado en el enjuiciamiento que Alborg hace de la novela es la relación que establece entre *El intruso* y *La familia de León Roch* de Galdós:

El intruso tiene casi exactamente la mitad de extensión que *La familia*. Blasco ha suprimido en su novela toda la excesiva hojarasca que amontona Galdós en torno a los misticismos y escrupulosa religiosidad de su protagonista, y la ha reducido a los términos más simples. Pero además con una importante diferencia. La religiosidad de María Egipcíaca, la heroína de *La familia*, y toda la participación del padre Paoletti para incrementarla y deformarla, están limitadas al plano individual, y a la relación de María con el marido, por supuesto, pues éste es el tema de la obra, pero su misma limitación lo hace todo exagerado e inverosímil; y, por supuesto —esta es la capital diferencia—, no tiene repercusión alguna en el plano social, no hay consecuencias fuera del terreno particular, doméstico, que puede muy bien calificarse de un caso de locura religiosa, del que entrarán pocos en libra, y del que sería absurdo deducir consecuencia alguna. En cambio, la religiosidad de la señora de Murueta se remonta sobre el plano particular,

íntimo, para convertirse en una realidad pública, colectiva: es la religiosidad burguesa y egoísta —sin todos esos misticismos que le endosa Galdós a su pobre heroína con parrafadas y sutilezas inacabables—; una religiosidad hecha de tradiciones, de costumbres piadosas, de aparatosas exhibiciones públicas y de alianzas con todo género de intereses, sobre los cuales se erige la religión como el baluarte mejor fortificado¹²⁸.

El nacionalista Goicoechea —secretario de Sánchez Murueta— le refiere al protagonista, Luis Aresti, el fasto de la peregrinación de la Virgen de Begoña; procesión que duró quince días y que incorporó a todos los estamentos vascos: desde las señoras a sus criadas, los párrocos y los padres jesuitas y religiosos de todas las órdenes que pronunciaban sermones al aire libre:

pero sermones buenos de veras, en vascuence, diciendo lo que significaba la coronación de la Virgen como Señora de Vizcaya. Fíjese usted bien... ¡señora! Vizcaya sólo ha tenido señores. Hasta Dios es para nosotros *Jaungoicoa*, o sea ‘Señor de arriba’. Eso de reyes y reinas es cosa de los *maketos*. Desde el día de la coronación de la Señora, que moralmente hemos liquidado nuestras cuentas con los que viven del Ebro para abajo, separándonos para siempre¹²⁹.

Goicoechea, carlista en otro tiempo, abomina de don Carlos, al que cree un make-to más y liberal, pues, según él, no le da a la religión la importancia debida. Su nacionalismo, que reivindica la grafía de Bizkaya, —como él dice, con "b" alta— queda sintetizado aquí:

—Se hará sin guerra. Es asunto de tiempo, don Luis; de tiempo y buena dirección. Poco a poco se hace camino. O nosotros impondremos a España las sanas costumbres y creencias de nuestros antepasados o nos aislaremos como ciertas repúblicas de América, que han vivido felices gobernadas por el Sagrado Corazón de Jesús. [...] allí se prepara el porvenir.

Y señalaba en dirección a la ría, como si al través de las inmediatas alturas viese con la imaginación la Universidad de Deusto, santuario, para él, de la sabiduría humana¹³⁰.

Y apostilla con palabras que no merecen ser comentadas:

¹²⁸ Alborg, *Historia de la literatura española*, Realismo y naturalismo. La novela. Madrid, Gredos, 1999, pág. 663.

¹²⁹ *El intruso*, Bilbao, Librería San Antonio, 1999, p. 88.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 90.

Yo pienso lo que García Moreno, aquel gobernador del Ecuador, que, según cuentan los padres de Deusto, fue el estadista más grande del siglo. ¿Sabe usted lo que dijo al recibir la puñalada que lo mató? "Dios no muere nunca..." Pues eso mismo digo yo. Dios no muere, y tampoco morirá Vizcaya, que, por el amor que siente hacia su Santísima Madre, es su hija predilecta¹³¹.

El jesuita se introduce subrepticamente hasta en el dormitorio de quienes no van a misa, a través de las mujeres beatas. Luis Aresti rompe al fin, con su vida conyugal porque, siguiendo las indicaciones del confesor, la esposa siempre se muestra frígida, como una estatua:

"Déjame, Luis, —decía su esposa—; mañana tengo comunión en las Hijas de María, y necesito hacer examen de conciencia." Otras veces era Cuaresma, y el ayuno se hacía extensivo a la vida conyugal. Aresti se decía amargamente que su mujer no era suya, que disponía de ella menos que a medias, compartiéndola en una especie de adulterio moral con incógnitos directores de su conciencia¹³².

Doña Cristina, la esposa de Sánchez Morueta, sigue las orientaciones del padre Paulí, ataja los impulsos del esposo, quien tiene que buscarse, —transitoriamente— unos amoríos que, finalmente, terminan en traición y desencanto y que serán el abono de su posterior conversión. He aquí la concepción tradicional del amor que el catolicismo y, desde luego los jesuitas, defendían y no hace mucho defendía incluso el papa:

Lo que llamaban amor las personas corrompidas era un pecado repugnante, propio de gentes sin religión. Tratar un marido a su mujer con "melifluidades" de esas que sólo se ven en amantes de comedia, era envilecerla, igualarla con las que viven de su cuerpo. La esposa cristiana había de ser casta en el pensamiento, cuidar de la salud material y moral del esposo, aconsejarle el bien y dirigir el hogar¹³³.

Pese a esta concepción tan negativa del amor, los jesuitas, cuando lo estimaban oportuno porque perdían influjo sobre un alto personaje, no dudaban en aconsejar todo lo contrario; doña Cristina para perfeccionarse iba sucia y se infligía castigos corporales; pero cuando su confesor se da cuenta de que se le escapa el prócer, no

¹³¹ *Ibid.*, p. 91.

¹³² *Ibid.*, p. 102.

¹³³ *Ibid.*, p. 123.

vacila en cambiar la estrategia y en mandarle a la penitente que eche mano de sus encantos reprimidos. En esta estrategia, acomodable a la situación, es donde se echaba de ver el carácter moderno y pragmático de la Compañía de Jesús, que no en balde había nacido y era entonces como una milicia cristiana.

La separación de sexos en la vida ciudadana y el odio a la mujer —ironía del destino— que era la cliente de los confesionarios, quedan reflejados en las representaciones teatrales que se hacían en los colegios de la Compañía. La caricatura coincide con la realidad:

Hasta en esto admiraba doña Cristina el talento y la virtud de los Padres. ¡Si todos los teatros fuesen como aquél, podrían asistir sin miedo las madres cristianas! La música era de las zarzuelitas y revistas en boga; pero en la letra está el pecado, y las palabras eran de ciertos Padres aficionados a la versificación. La mujer estaba excluida de todas las obras. Con el mismo ritmo que las chulas cantan "la falda de percal planchá", moviendo las caderas, un alumno cantaba las dificultades del Derecho natural con tanta gracia, que hasta parecía sonreír el sombrío San Ignacio que volaba en el techo¹³⁴.

La dinámica comparación final que produce la carcajada es una hábil manipulación literaria que no les haría mucha gracia a los destinatarios de la crítica que, de todos modos, habían hecho mérito suficiente para encajarla.

El padre Paulí no se recataba en sus sermones ni en sus campañas electorales de decir abiertamente lo que pensaba, y no contento con la expansión de la voz desde el púlpito acudió al folleto combativo:

En su folleto tronaba contra el lujo de las mujeres y el dinero que desperdiciaban en la caridad. Nada de vestidos nuevos ni de limosnas: todo debían dedicarlo a las elecciones, a comprar votos, a corromper la voluntad de la gente, para sacar triunfante al candidato de Dios y deshonorar de paso aquella institución del sufragio, que, borrando las clases y colocando el pequeño al nivel del grande, trastornaba las leyes de la antigua sociedad¹³⁵.

Al finalizar la novela se encuentran en un choque de creencias y de intereses los participantes en la romería de la Virgen de Begoña y los obreros manifestantes

¹³⁴ Ibid., p. 183.

¹³⁵ Ibid., p. 200.

que ven cómo la fe de los otros es una barrera para que ellos puedan vivir con dignidad sobre la tierra. El doctor Aresti, que cura a los heridos de uno y otro bando, reflexiona sobre la absurdidad de enfrentarse hermanos contra hermanos cuando todos deberían estar embarcados en una misma causa: erradicar la injusticia y el hambre:

¡Matarse, herirse por un pedazo de leño groseramente tallado que estaba allá en lo alto, entre luces y flores, mientras existían en el mundo terribles enemigos, como el hambre y la injusticia, que hacían necesario el esfuerzo común y fraternal de todos los humanos!

Mientras los hombres se mataban por la gloria de la Virgen de Begoña, la carcoma, más sabia que ellos, seguiría mordiendo las entrañas de madera del sonriente fetiche: tal vez a aquellas horas algún ratón roía las patas del ídolo milagroso bajo su hueca saya de pedrería¹³⁶.

En *La bodega* los terratenientes hacen de la religión un instrumento poderoso para anestesiar las conciencias de los jornaleros y distraerlos de la reivindicación de sus derechos. Luis Dupont, el señorito calavera que oprime y viola a las muchachas que se le antoja —tal sucede con María de la Luz— perora ante un auditorio incondicional acerca de los males de los trabajadores que no conocen las dulzuras balsámicas de la religión:

No tenían la esperanza de la vida eterna, consuelo y compensación de las miserias de aquí abajo, que son insignificantes, pues sólo duran unas cuantas docenas de años, y como resultado lógico de tanta impiedad, encontraban su pobreza más dura, con nuevos tonos sombríos¹³⁷.

Tras decir que los amos no son los responsables de las miserias de los jornaleros, sino los instigadores que les quitan la fe, truena contra la escasa previsión del trabajador español:

Vean ustedes el obrero de otros países: trabaja más que el de esta tierra y guarda un capitalito para la vejez. ¡Pero aquí!... Aquí el bracero, de joven, no piensa más que en coger descuidada a alguna muchacha detrás de un pajar o en la gañanía durante el

¹³⁶ *Ibid.*, p. 313.

¹³⁷ *La bodega*, cit., p. 439.

sueño; y de viejo, apenas tiene reunidos algunos céntimos, los emplea en vino y se emborracha¹³⁸.

Luis tenía el remedio para sofocar las muestras de cualquier descontento: el gobierno debería reprimir con cañones las protestas de los asalariados. Y no contento con tan expeditivo método alardeaba, todavía, de liberal, separándose de los jesuitas en tal punto:

Él estaba con los que mandaban, y no mencionaba una sola vez a las personas reales, que no echase por delante el título de "Su Majestad", como si pudiesen oír de lejos estas muestras de exagerado respeto y premiárselas con lo que él deseaba. Era liberal; pero su libertad era la de las personas decentes. Libertad para los que tuvieran algo que perder; y para la gente baja, todo el pan que fuese posible, y palo, mucho palo, único medio de anonadar la maldad que nace con el hombre y se desarrolla sin freno de la religión¹³⁹.

Y concluye su exposición con un dato histórico, pues él se jacta de ser más culto que sus oyentes: el modelo es Francia que aplastó la resistencia de la Comuna matando a cuarenta mil hombres. Y aunque Francia sea, en su opinión un modelo de impiedad, sí que considera a Thiers como un modelo de eficacia: "Pero quisiera para este país un hombre como Thiers. Esto es lo que aquí hace falta: un hombre que sonría y ametralle a la canalla."¹⁴⁰

Don Pablo Dupont se cree un verdadero padre para sus empleados ya que no atiende sólo al bienestar de sus cuerpos, sino a lo que es más importante: la salud de sus almas. Por eso toma como una imperdonable ofensa personal la petición de un aumento de salario. A él el dinero no le importa y buena prueba de ello es que no tiene inconveniente en que se eche a perder toda la cosecha de Marchamalo; pero el dinero es suyo, porque es el amo, y lo dará si quiere: no porque alguien se lo pida o se lo exija.

El propio don Pablo —que pone siempre por delante de todo la religión— les hizo tragar a unos trabajadores que habían sido mordidos por un perro una estampa

¹³⁸ Ibid., pp. 439-440.

¹³⁹ Ibid., p. 440.

¹⁴⁰ Ibid., p. 441.

del santo milagroso del que era devoto su madre por si acaso el perro estuviera rabioso. Luego les pagó también la asistencia médica, pero la fe era lo primero: la ciencia sólo daba resultado, si Dios lo permitía.

Al final del capítulo VI de la obra, hay un pasaje lleno de poesía en el que el revolucionario y descreído Salvatierra consuela a un gitano que ha perdido a su prima querida. Estos vestigios irracionales de panteísmo se presentan con cierto carácter vergonzante por parte del personaje, pero es la religión del amor, que consideramos como el filón más auténtico de religiosidad de *La bodega*:

¡Según eso, ¿cree su mercé que Mari-Crú no ha muerto del too? ¿Qué aún podré verla, cuando me ajogue su recuerdo?... [...]

Su afirmación fue rotunda. Sí; *Alcaparrón* sentiría cerca de él a su amada muerta. Algo de ella subiría hasta su rostro como un perfume cuando arañase la tierra con el azadón y el surco nuevo enviase a su olfato la frescura del suelo removido. Algo habría también de su alma en las espigas del trigo, en las amapolas que goteaban de rojo los flancos de oro de la mies, en los pájaros que cantaban al amanecer cuando el rebaño humano iba hacia el tajo, en los matorrales del monte, sobre los cuales revoloteaban los insectos, asustados por las carreras de las yeguas y los bufidos de los toros.

—¡Quién sabe —continuó el rebelde— si en esas estrellas que parecen guiñar sus ojos en lo alto hay algo a estas horas de la luz de esos otros ojos que tanto amabas, *Alcaparrón!*...¹⁴¹.

Blasco evoca —con visión simbólica de corte épico-lírico—, la sustitución de las creencias griegas —vitales y estéticas— por la doctrina cristiana, que prefiere la pintura de la vida a la vida misma. El himno elegíaco entonado por Salvatierra, se enhebra en torno del grito simbólico "El gran Pan ha muerto", el repetido grito "Cristo ha nacido" y el concluyente "Cristo ha muerto".

En su obra *Sobre la desaparición de los oráculos* Plutarco refiere que oyó contar a un piloto egipcio, quien navegaba de Italia a Grecia, que costeando el Epiro escuchó una gran voz que lo llamaba: "Cuando llegues a Palodes anuncia que el gran Pan ha muerto"; era la caída de la tarde y el mar se hallaba en calma. Cuando el

¹⁴¹ Op., cit., p. 431.

piloto Tamus cumplió esta misión llegó desde la costa un eco triste y numeroso y "apenas cesó, se produjo un gran sollozo no de una sola, sino de muchas personas, mezclado con gritos de asombro"¹⁴².

Así nos presenta Blasco la conmoción que la muerte del dios produjo en el mundo antiguo:

Los árboles gimieron en los bosques, agitando sus melenas de hojas como plañideras desesperadas; un viento fúnebre rizó los lagos y la superficie azul y luminosa del mar clásico que había arrullado durante siglos en las playas griegas los diálogos de los poetas y los filósofos. Un lamento de muerte rasgó el espacio, llegando a los oídos de todos los hombres: "¡El gran Pan ha muerto!..." Las sirenas se sumergieron para siempre en las glaucas profundidades, las ninfas huyeron despavoridas a las entrañas de la tierra para no volver jamás, y los templos blancos que cantaban como himnos de mármol la alegría de la vida bajo el torrente de oro del sol, se entenebrecieron, sumiéndose en el silencio augusto de las ruinas. "Cristo ha nacido", gritó la misma voz. Y el mundo fue ciego para todo lo exterior reconcentrando su vista en el alma; y aborreció la materia como pecado vil, que oprimía los sentimientos más puros de la vida haciendo de su amputación una virtud¹⁴³.

El hombre se volvió de espaldas a la naturaleza, adorando lo enfermizo y doliente:

El sol siguió brillando, pero pareció menos luminoso a la humanidad, como si entre ella y el astro se hubiese interpuesto un velo fúnebre. La Naturaleza continuó su obra creadora, insensible a las locuras de los hombres; pero éstos no amaron otras flores que las que transparentaban la luz en las vidrieras de las ojivas; ni admiraron más árboles que las palmeras de piedra que sostenían las bóvedas de las catedrales. Venus ocultó sus desnudeces de mármol en las ruinas del incendio, esperando renacer, tras un sueño de siglos, bajo el arado del rústico. El tipo de belleza fue la virgen infecunda y enferma, enflaquecida por el ayuno; la religiosa pálida y desmayada como el lirio que sostenían sus manos de cera, con los ojos lacrimosos agrandados por el éxtasis y el dolor de ocultos cilicios.

El negro ensueño duraba siglos. Los hombres, renegando de la Naturaleza, habían buscado en la privación, en la vida torturada y deforme, en la divinización del dolor,

¹⁴² Citado por Carlos García Gual en su *Diccionario de mitos*, Barcelona, 1997, p. 258.

¹⁴³ La bodega, p. 388-389.

el remedio de sus males, la fraternidad ansiada, creyendo que la esperanza del cielo y la caridad en la tierra bastarían para la felicidad de los cristianos.

Y he aquí que el mismo lamento que anunció la muerte del gran dios de la Naturaleza volvía a sonar, como si reglamentase, con intervalos de siglos, las grandes mutaciones de la vida humana. "¡Cristo ha muerto!...¡Cristo ha muerto!"¹⁴⁴.

Pero la muerte de Cristo —en opinión de Salvatierra— era definitiva. Además las enseñanzas de Cristo habían sido mal interpretadas por los ricos quienes, en nombre de Dios, hacían más pobres a los pobres: "El esclavo redimido por Cristo era ahora el asalariado moderno, con su derecho a morir de hambre, sin el pan y el cántaro de agua que su antecesor encontraba en la ergástula. Los mercaderes arrojados del templo tenían asegurada la entrada en la gloria eterna y eran los sostenes de toda virtud. Los privilegiados hablaban del reino de los cielos como un placer más que añadir a los que disfrutaban en la tierra"¹⁴⁵.

Pero aunque el cadáver inmenso pesara aún sobre el mundo, los poetas saludaban ya con júbilo el advenimiento de un nuevo redentor: la rebelión, la rebelión que haría grande el poder hermanador de las masas.

En *La catedral* se encuentran tras muchos años y más vicisitudes Gabriel y su hermano Esteban. Aunque la fe de éste no tiene nada que ver con la fe de Gabriel, el amor a su hermano le hizo pedir el socorro de la Virgen del Sagrario para que lo salvara en la vida de revolucionario peligroso que había escogido. Gabriel Luna agradece la intención ingenua de Esteban, pero al hacer la pintura de sus calamidades no puede menos que referirse sarcásticamente a la Virgen que invocó antes el "Vara de palo":

El *compañero* mostraba en sus ojos el agradecimiento por estas palabras.

Gracias, Esteban. Admiro tu fe, pero cree que no he salido tan bien como te imaginas de aquella aventura sombría. Mejor hubiera sido morir. La aureola del martirio vale más que entrar en un calabozo siendo un hombre y salir hecho un pingajo. Estoy muy enfermo, Esteban; mi sentencia de muerte es irrevocable. No tengo estómago, mis pulmones están deshechos, este cuerpo que ves es una máquina desvencijada que

¹⁴⁴ Ibid., p. 389.

¹⁴⁵ Ibid., p. 390.

apenas si funciona, y cruje por todos lados como si las piezas fuesen a separarse y a caer cada una por su lado. La Virgen que me salvó por tu recomendación bien podía haber intercedido algo más en favor mío, ablandando a mis guardianes. Los infelices creían salvar al mundo dando suelta a los instintos de bestia que duermen en nosotros como restos del pasado...¹⁴⁶.

El poder omnívoro y omnívoro de la iglesia es cantado en la tonalidad de la añoranza por don Antolín “el Vara de plata”; así pues, la crítica adquiere mayor eficacia al ser un ministro sacerdotal el que la hace, aunque su intención sea la opuesta:

La catedral tenía propiedades en la tierra, en el aire y en el mar. Nuestros dominios se extendían por toda la nación, de punta a punta, y no había provincia donde no poseyésemos algo. Todo contribuía a la gloria del Señor y a la decencia y bienestar de sus ministros; todo pagaba a la catedral: el pan, al cocerse en el horno; el pez, al caer en la red; el trigo, al pasar por la muela; la moneda, al saltar del troquel; el viandante, al seguir su camino. Los rústicos, que entonces no pagaban contribuciones e impuestos, servían a su rey, y salvaban la propia alma dándonos la mejor gavilla de cada diez¹⁴⁷.

Desde la exaltante visión del pasado opresor atisba don Antolín un futuro denigrante:

Habría que poner vidrios blancos y baratos en los ventanales para que no entren el viento y la lluvia; la catedral parecerá una casa de huéspedes (que el Señor me perdone la comparación) y los sacerdotes de la Primada alabarán a Dios vestidos como el capellán de una ermita.

Y Don Antolín reía sarcásticamente como si este futuro por él evocado fuese un absurdo contrario a las leyes eternas¹⁴⁸.

Este futuro de pesadilla nunca podría producirse si tenemos en cuenta el enorme tesoro que contenía la catedral y que, por ironías del destino, debía mostrar Gabriel a los numerosos turistas. Por cierto que el tesoro que tantas injusticias podría borrar, resulta enmohecido por el encierro en opinión de Gabriel.

¹⁴⁶ Op., cit., p. 935.

¹⁴⁷ Ibid., p. 969.

¹⁴⁸ Ibid., p. 968.

112 El cardenal de *La catedral* tuvo amores en su juventud de los que le nacieron dos hijos; su pasión y su amor a la hija le crean problemas en su vida eclesiástica, pero reivindica el derecho natural, como hombre, frente al celibato, que él sabe muy bien invención clerical:

Estoy seguro de que no me despreciará Dios cuando llegue mi hora. Su infinita misericordia está por encima de todas las pequeñeces de la vida. ¿Cuál es mi delito? Haber amado a una mujer, como mi padre amó a mi madre; tener hijos, como los tuvieron apóstoles y santos. ¿Y qué? El celibato eclesiástico es una invención de los hombres, un detalle de disciplina acordado en los concilios; pero la carne y sus exigencias son anteriores en muchísimos siglos: datan del Paraíso¹⁴⁹.

El *Tato* hace de cicerone ante Gabriel, que tanto sabe de todo, para mostrarle tesoros insospechados: se trata de escenas lúbricas que primitivos escultores y vidrieros acertaron a colarle a la religiosidad vigente. Los artistas casi siempre se las ingenian para vulnerar los preceptos de la doctrina y las barreras de la censura. Antes de presenciar con algún detalle las diabluras del arte, veamos esta humanización de lo divino, fenómeno complementario de uno de los recursos más abundantes en el arte del Siglo de Oro en opinión de Dámaso Alonso: la divinización de lo profano. En el parlamento del *Tato* destaca el detalle de los "ojos adormilados", signo de belleza femenina en el siglo XVII y el andalucismo "jembra", que da mayor inmediatez y desgarro al requiebro:

Digamos adiós a la Virgen. Pero ¡fíjese usted! ¡Qué cara! Tiene los ojos adormilados. La gran *jembra*. Yo me paso las horas mirándola. Es mi novia...¡ Las noches que sueño con ella!...

Avanzaron algunos pasos hacia la puerta grande de la catedral para abarcar mejor con la vista todo el testero exterior del coro. Sobre los tres huecos o capillas que lo perforan corre una faja de relieves antiguos, obra de un oscuro imaginero medieval, representando las escenas de la creación. Gabriel reconocía sus esculturas groseras como contemporáneas de la puerta del Reloj y de las primeras obras de la catedral.

Vea usted. En los primeros medallones, Adán y Eva van desnudos como gusanos. Pero el Señor los arroja del Paraíso. Tienen que vestirse para ir por el mundo, y miren lo

¹⁴⁹ Ibid., p. 1043.

que hacen apenas se ven con ropas. Fíjese en el quinto medallón, a nuestra derecha. ¡Qué buen humor tendría el tío que hizo eso!¹⁵⁰

Luego reflexiona Gabriel sobre la intención de estos artistas medievales que intentan perpetuar la vida incluso en los templos donde debería presidir la idea de la muerte:

Eva estaba caída entre los árboles, con sus ropas en desorden, y Adán sobre ella, con un gesto de locura sexual, le cogía los brazos para dominarla, y pegaba la boca a su pecho con tal avidez, que lo mismo podía besar que morder¹⁵¹.

El *Tato*, satisfecho por sus descubrimientos, que los canónigos ignoran, sigue mostrando el encanto de las vidrieras:

—Mire usted allí —prosiguió el perrero—. Un señor con capa roja y espada sube por una escalera de cuerda; en la ventana le espera una monja. Parece cosa del *Don Juan Tenorio* que representan por Todos los Santos. Más allá, esos dos que están en la cama y gente que llama a la puerta. Deben de ser los mismos pájaros y la familia que los sorprende. Y en la otra vidriera, fíjese usted bien: *gachós* en pelota, prójimas sin más vestidura que la mata de pelo; cosas, en fin, de los tiempos en que la gente no tenía vergüenza y andaba con la cara en alto... y la otra cara al aire¹⁵².

Hay todavía más maravillas en la sillería del coro, que no creemos ya indispensable desvelar, quien quiera conocer más detalles que los busque en la lectura directa de una obra de sabiduría polifónica que ha sido bastante desatendida por los críticos.

Gabriel Luna, que pasa del carlismo juvenil al anarquismo ateo al haber visto con sus ojos las injusticias del mundo y haber asistido a las clases de Renán, le habla al hermano de la inmortalidad histórica, por dos motivos: porque cree en la fuerza del amor, que se transmite entre las generaciones, y para que Esteban perdone los posibles yerros de la hija:

Esa vida eterna del alma, promesa mentida de todas las religiones, sólo es una verdad para los hijos. El alma muere con el cuerpo, no es más que una manifestación de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 980.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 980-981.

¹⁵² *Ibid.*, p. 981.

nuestro pensamiento, y el pensamiento es una función cerebral; pero los hijos perpetúan nuestro ser a través de las generaciones y los siglos; ellos son los que nos hacen inmortales, ya que guardan y transmiten algo de nuestra personalidad, así como nosotros heredamos la de nuestros antecesores. El que olvida a los seres que son obra suya es más digno de execración que el que abandona la vida suicidándose¹⁵³.

En *Los muertos mandan* el tema de la religión queda vinculado al racismo. Un odio de siglos marcaba a los judíos "chuetas" separándolos del resto de la sociedad, como si fueran apestados, y ello a pesar de haberse convertido al catolicismo, en masa, durante el siglo XV¹⁵⁴.

Ésta es la descripción jerárquica establecida por Pablo Valls:

Arriba en la cumbre, los orgullosos butifarras; luego los nobles, los caballeros; después los mossons; tras éstos los mercaderes y los menestrales, y a continuación los payeses, cultivadores del suelo. Abríase aquí un enorme paréntesis en el orden seguido por Dios al crear a unos y a otros: un vasto espacio libre que cada cual podía poblar a su capricho. Indudablemente detrás de los mallorquines nobles y plebeyos venían en orden de consideración los cerdos, los perros, los asnos, los gatos, las ratas... y a la cola de todas estas bestias del Señor, el odiado vecino de la "calle", el *chueta*, paria de la isla¹⁵⁵.

Luego refiere el personaje, a modo de anécdota sangrante —de las que popularizaría años más tarde el humorista Gila— lo que sucedió a su hermano, el católico don Benito: cuando iba éste a tomar posesión de una casa en un pueblo del interior, las gentes le advirtieron que no pasara la noche allí, pues ningún "chueta" lo había hecho. Por desoír la advertencia don Benito se encontró a la mañana siguiente con las puertas y ventanas tapiadas, teniendo que huir por el tejado. La clausura de la casa, con la alevosía de la nocturnidad, había sido el primer aviso; si persistía en quedarse, amanecería entre llamas.

Luego rememora Pablo Valls un episodio de represión brutal en el reinado de Carlos II el hechizado. El jesuita padre Garau, testigo de excepción de los hechos, describe con realismo macabro, que no es menester transcribir, el

¹⁵³ Ibid., p. 994.

¹⁵⁴ Blasco Ibáñez perteneció a la primera Alianza Hispano-israelita en unión de personalidades de la literatura y la política como Pérez Galdós, Canalejas, Colombine, Luis Morote, Félix Azzati, Zamacois, Rafael Cansinos Asséns, Tomás Morales y Salvador Rueda.

¹⁵⁵ Op. cit., p. 732.

suplicio de un auto de fe en el que se ejecutó a Rafael Valls, además de otros treinta y siete reos. Le ahorramos al lector la pintura macabra; contentémonos con dar una muestra del talante fanático y cruel del jesuita Padre Garau:

En aquel día se mostró, según el docto jesuita, el temple del alma de los que creen en Dios y de los que le desconocen. Los sacerdotes marchaban animosos, dando gritos de exhortación sin cansarse; los miserables reos iban pálidos, decaídos y sin fuerzas. Bien se vio de qué parte estaba la ayuda celeste¹⁵⁶.

En *Sangre y arena* el fervor religioso se halla fundido a la exaltación de los sentidos, como son el del oído —con toda la gama musical y la explosión de los requiebros— el de la vista —con todo el derroche de lujo y la morosidad paladeada del ceremonial de las procesiones— y el del olfato —con la embriaguez floral de la primavera. (Ya hemos hablado de la música en su lugar). En cuanto a la expresión del lujo baste decir que la Virgen de la Macarena luce innumerables joyas que le ceden las personas devotas para presumir de piedad y de riqueza.

Un ceremonial emparentado con la música, pero que tiene especialmente intención festiva y visual, es el baile que obligan a interpretar a la imagen unos portadores entrenados para la fuerza y la gracia. Y al terminar esta exhibición se desatan en piropos obscenos las lenguas de los espectadores primitivos: "Y cuando calló la música y cesaron las ondulaciones, quedando inmóvil el 'paso', resonó una aclamación atronadora, impía y obscena, proferida con la ingenuidad del entusiasmo. Daban vivas a la Santísima Macarena, la santa, la única, la que se hacía esto y aquello con todas las Vírgenes conocidas y por conocer"¹⁵⁷.

Aunque la expresión colectiva se consiente por obscena que sea, se consideró como sacrilegio lo que hizo un devoto algo más *iluminado* de lo que hubiera sido menester: después de exaltar a la Virgen por encima de la novia —como también hace el *Tato* en *La catedral*— le estrelló a la imagen un vaso de vino, creyendo que era un ramo de flores. Las flores del vino le costaron caras, pues se le acusó de sacrilegio y se le condenó a dos años de cárcel; al final la pena fue conmutada por una penitencia ejemplar: saldría en la procesión, descalzo y con la cruz a cuestas.

¹⁵⁶ Ibid., p. 737.

¹⁵⁷ Op., cit., p. 290.

116 En *Entre naranjos*, don Andrés rememora la historia del doctor Moreno, devoto de Castelar y de Beethoven, ante un grupo de contertulios. Al hacer bautizar a la recién nacida quiso imponerle el nombre de Leonora, en homenaje al insigne músico; pero el cura se escandalizó, pues tal nombre no figuraba en el santoral:

Era antes de la Revolución; mandaba González Bravo: los buenos tiempos; por poco que alzase el gallo un enemigo del orden y las sanas creencias, iba en cuerda camino de Fernando Poo. Y sin embargo, ¡floja zambra armó aquel hombre! Se plantó en la iglesia, donde no había entrado nunca, empeñado en que bautizasen a la pequeña a su gusto. Después quiso llevársela sin bautizar, diciendo que le tenía sin cuidado este requisito y que sólo lo cumplía por dar gusto a su hermana. En la disputa, llamaba con gran retintín a los curas y acólitos reunidos en la sacristía cuadrilla de *bramantes*...

—Les llamaría brahmanes —interrumpió Rafael—.

Sí, eso es; y también bonzos; así, por chungu, de esto me acuerdo bien. Por fin, dejó que el cura la bautizase con el nombre de Leonor. Pero como si nada. Al marcharse le dijo al párroco: “Será Leonora, por razones que placen al padre, y que no comprendería usted aunque yo se las explicase.” ¡Qué tremolina aquella! Tuvimos que intervenir tu padre y yo para amansar a los buenos curas; querían formarle un proceso por sacrílego, ultrajes a la religión y qué sé yo cuántas cosas más. Nos dio lástima. ¡Ay, hijo mío! En aquel tiempo, una causa así era más de cuidado que hacer una muerte¹⁵⁸.

La denuncia del poder eclesiástico tiene doble eficacia: por la demasía del hecho relatado y por la manera arrogante de hacerlo don Andrés, el conservador ignorante y bien situado.

Aunque las ideas políticas de Blasco quedan expuestas de forma evidente y combativa en las denominadas novelas sociales, también puede rastreadse su pensamiento político en las novelas valencianas y, de modo especial, en *La barraca*.

En *Entre naranjos* la política queda sabiamente tamizada en el *flash-back* del capítulo II, en la rememoración del doctor Moreno hecha por don Andrés en el capítulo IV y en las costumbres y maledicencias de un pueblo que sigue los dictados de sus dirigentes.

¹⁵⁸ Op., cit., p. 157-158.

En tiempos de la Restauración la iglesia y el estado marchan al unísono, por lo que ambas instituciones son responsables de la opresión y las injusticias.

En *A los pies de Venus* se nos ofrece una historia detallada de las costumbres de la iglesia —nada edificantes, por cierto— y el auge del Humanismo que, al poner de nuevo en circulación los valores grecolatinos, tiñó el Cristianismo de un materialismo epicúreo. Y aunque en *A los pies de Venus* —más que una novela histórica es una historia novelada, ya que la trama amorosa es demasiado leve— Blasco acierta en su pintura de la vida licenciosa y atrabiliaria de cardenales y papas, al ser un erudito eclesiástico —el canónigo Baltasar Figueras— el narrador de los hechos. Además, si cuenta ante su sobrino sucesos reprobables, lo hace animado por la intención de poner en el lugar que les corresponde a los Borgia, desacreditados por el simple motivo de ser españoles, los cuales fueron los dueños del mundo en el Siglo de Oro.

Lorenzo Valla, secretario de Alfonso V, se permitía criticar con ironía los dogmas de la iglesia y ésta miraba hacia otra parte, por miedo a hacer el ridículo o para evitar la confrontación con el rey:

La filosofía de este humanista evocaba la imagen de una carrera sin freno, entre alaridos jocundos, después de la cautividad de varios siglos en que había vivido el pensamiento. Era el Evangelio del placer, la satisfacción de todos los apetitos, el salto alegre sobre cuantas barreras habían levantado la disciplina y la honestidad. El adulterio debía admitirse como algo natural, según Valla, siempre que fuese ordenado y discreto; la comunidad de mujeres resultaba de acuerdo con la Naturaleza. Sólo era prudente evitar el adulterio y el desorden en los deleites cuando representaban algún peligro.

Otro humanista todavía más escéptico, Becadelli, el autor de *El hermafrodita* se unía a Valla, defendiendo ambos el deleite sensual como soberano bien, y declarando la virginidad voluntaria como un vicio del Cristianismo, un crimen contra la benigna Naturaleza¹⁵⁹.

En esta execración de la virginidad influía, naturalmente, la mitología griega, ya que entre el elenco de los dioses sólo Minerva se obstinaba en ser virgen¹⁶⁰.

¹⁵⁹ O., C., III, p. 1030.

¹⁶⁰ El narrador se olvida de otra virgen: Diana.

118 Resulta muy chocante el sincretismo religioso que ofrecía la oratoria sagrada del Renacimiento:

Dios recibía el nombre de *Júpiter*, y el cielo el de *Olimpo*. Los santos eran llamados *dioses*; los ángeles, *genios*. Cristo, *el sublime héroe* y María, *resplandeciente ninfa*. Las monjas se veían designadas con el nombre de *vestales*; los cardenales eran *senadores*; el infierno, *el Tártaro*, y santo Tomás de Aquino, *el Apolo de la cristiandad*¹⁶¹.

Véase la entronización de Venus en el orbe renacentista:

Venus, ya no era solamente la diosa del amor; servía de símbolo a la belleza, a la razón, a la dulzura de vivir, evocadas por el Renacimiento.

Hasta el populacho sentía estos entusiasmos idealistas. Desenterraban los excavadores con sus picos un sarcófago de la antigua Roma, y dentro de él, una joven desnuda, blanca como el marfil, con la rubia cabellera semejante a los rayos del sol, conservada durante mil quinientos años con un líquido misterioso que llenaba su tumba¹⁶².

A esta joven intacta se la designaba como *la hija de Cicerón*, que era el modelo de elocuencia elegido. Y la beldad milenaria se descomponía al contacto de la intemperie.

LA POLÍTICA

La lucha por la vida tiene una manifestación visible en el trabajo de los hombres, de ciertos hombres. Ante la concepción del trabajo como virtud o como castigo, se enardece el antiguo agitador de multitudes y construye un largo y vehemente parlamento argumentativo que, partiendo de la grandeza épica del combate telúrico, termina en diatriba contra el capitalismo, que explota a los trabajadores. Los paralelismos y asíndeton de la actitud descrita dan gran dinamismo a diversos momentos de la alocución:

El ejército del trabajo se extendía por todo el globo; arañaba los continentes, saltaba a las iglesias, surcaba el mar, descendía a las entrañas del suelo. ¿Cuántos eran sus soldados? ¡Quién podía contarlos! ¡Millones y millones! Al romper el día, nadie falta-

¹⁶¹ Ibid., p. 1065.

¹⁶² Ibid., p. 1064.

ba a la lista: las bajas eran reemplazadas, los claros que la miseria y la desgracia abrían en sus filas se llenaban inmediatamente. Apenas comienza a salir el sol sopla su humo la chimenea de la fábrica, el martillo rompe la piedra, la lima muerde el metal, rasga el arado la tierra, se enciende el horno, mueve la bomba su pistón, suena el hacha en el bosque, corre la locomotora entre chorros de vapor, chirría la grúa en el puerto, corta el navío las espumas y tiembla en su estela el barquichuelo de pesca arrastrando las redes¹⁶³.

La tesis que el personaje defiende al final es que el trabajo es necesario, pero no es la virtud que nos vende el capitalismo, pues los ricos hacen todo lo posible para que los obreros trabajen por ellos y por sus hijos. Y si el ocio embota el organismo, el trabajo en exceso lo aniquila.

LA MISERIA QUE ANIQUILA

La vida infrahumana de los mineros queda retratada con realismo escalofriante en diversos momentos. Veamos la visita que realiza Aresti a un enfermo que se aloja en un tugurio donde sólo cabe un camastro:

En él dormía toda la banda de Zamora, siete hombres y el muchacho, en mutuo contacto, sin separación alguna, sin más aire que el que entraba por la puerta y las grietas de la techumbre. Varios jergones de hoja de maíz cubrían el tablado; cuatro mantas, cosidas unas a otras, formaban la cubierta común de los ocho, y junto a la pared yacían, destripadas y mustias, algunas almohadas de percal rameado, brillantes por el roce mugriento de las cabezas.

Aresti pensó con tristeza en las noches transcurridas en este tugurio. Llegaban los peones fatigados de romper los bloques arrancados por los barrenos, de cargar los pedruscos en las vagonetas, arrastrarlas hasta el depósito de mena y devolverlas al sitio de partida. Después de una mala cena de alubias y patatas con un poco de bacalao o tocino, dormían en aquel tabuco, sin quitarse más que las botas, y algunas veces el chaquetón, conservando las ropas, impregnadas de sudor o mojadas por la lluvia. El aire estancado bajo un techo que podía tocarse con las manos hacía irrespirable a las pocas horas, espesándose con el vaho de tantos

¹⁶³ O., C., I, p. 998.

cuerpos, impregnándose del olor de suciedad. Los parásitos anidados en los pliegues del camastro, en las juntas de madera, en los agujeros del techo, salían de caza con la excitación del calor, ensañándose al amparo de la obscuridad con los cuerpos inánimes que dormían con el sueño embrutecedor de la fatiga¹⁶⁴.

La pintura del cuadro incluye luego la presencia de las noches tormentosas de viento en la que los cuerpos se buscan para mezclar sudores y alientos en una “suciedad fraternal”.

Los mineros dan su prosperidad a Bilbao, pero son rechazados por los oriundos de la villa, quienes los ven como compendio de todos los vicios y como pertenecientes a otra raza. El salario que cobran los trabajadores queda en las garras de los cantineros y contratistas.

El hambre punza en este diagnóstico sintético: “El doctor recordaba la miseria de los peones de las minas, que les hacía huir de las fuentes de la montaña porque sus aguas abren el apetito y facilitan la digestión. Preferían el líquido rojo e impuro de los lavaderos, que al ensuciar el estómago hace menos frecuente el hambre”¹⁶⁵.

Los jornaleros de Andalucía cobraban un salario de hambre y sufrían una alimentación escasa e insalubre. Tras el destronamiento de Isabel II hubo un momento de esplendor para los viñadores, que iban a su labor en calesín y con zapatos de charol. Estos tiempos de un bienestar que parecía inverosímil son evocados por el mezclador de vinos con dictamen erróneo, pues atribuye su existencia a la abundancia del dinero producto de la exportación, cuando su causa era la revuelta popular que desembocaría en la república.

La estampa siguiente tiene el color real de lo sabido. En ella se nos dice que la lucha por el pan no es simbólica, por desgracia, de acuerdo a una larga tradición que tiene sus raíces en el Mío Cid y sus ramas en Crobotkin; aquí está el pan en toda su triste monotonía, jalonado por el lujo de los garbanzos y el complemento de los cuervos, caza vil a la que recurrían algunos desalmados en la carestía final del sitio de Sagunto en *Sónnica la cortesana*:

En verano, durante la recolección, les daban un potaje de garbanzos, manjar extraordinario, del que se acordaban todo el año. En los meses restantes, la comida se com-

¹⁶⁴ El intruso, p. 53.

¹⁶⁵ Ibid., p. 70.

ponía de pan, sólo de pan. Pan seco en la mano y pan en la cazuela, en forma de gazpacho fresco o caliente, como si en el mundo no existiese para los pobres otra cosa que el trigo. Una panilla escasa de aceite, lo que podía contener la punta de un cuerno, servía para diez hombres. Había que añadir unos dientes de ajo y un pellizco de sal, y con esto el amo daba por alimentados a unos hombres que necesitaban renovar sus energías agotadas por el trabajo y el clima.

Unos cortijos eran de "pan por cuenta", y en ellos se daban tres libras por cabeza. Una telera de seis libras era el único alimento para dos días. Otros eran de "pan largo", no había tasa, el gañán podía comer cuanto desease; pero el horno del cortijo sólo cocía cada diez días, y las teleras, cargadas de salvado, eran tan ásperas y se endurecían de tal modo, que el amo, echándola de generoso, salía ganando, pues nadie osaba hincarle el diente más que en la suprema desesperación del hambre.

Tres comidas hacían al día los braceros, todas de pan: una alimentación de perros. A las ocho de la mañana, cuando llevaban más de dos horas trabajando, llegaba el gazpacho caliente, servido en un lebrillo. Lo guisaban en el cortijo, llevándolo adonde estaban los gañanes, muchas veces a más de una hora de la casa, cayéndole la lluvia en las mañanas de invierno. Los hombres tiraban de sus cucharas de cuerno, formando amplio círculo en torno al lebrillo. Eran tantos, que para no estorbarse se mantenían a gran distancia de él. Cada cucharada era un viaje. Debían avanzar, encorvarse sobre el barreño, que estaba en el suelo, coger la cucharada y retirarse a la fila para devorar las sopas, de una tibieza repugnante. Al aproximarse, los gruesos zapatones hacían saltar el polvo o las pellas de barro, y las últimas cucharadas tenían el mismo sabor que si fuesen de tierra.

A mediodía era el gazpacho frío, preparado en el mismo campo. Pan también, pero nadando en un caldo de vinagre, que casi siempre era vino de la cosecha anterior que se había torcido. Únicamente los zagales y los gañanes, en toda la pujanza de la juventud, le metían cucharada en las mañanas de invierno, engulléndose este refresco, mientras el vientecillo frío les hería las espaldas. Los hombres maduros, los veteranos del trabajo, con el estómago quebrantado por largos años de esta alimentación, manteníanse a distancia, rumiando un mendrugo seco.

Y por la noche, cuando regresaban a la gañanía para dormir, otro gazpacho caliente: pan guisado y pan seco, lo mismo que por la mañana. Al morir en el cortijo alguna res cuya carne no podía aprovecharse, era regalada a los braceros, y los cólicos de la intoxicación alteraban por la noche el amontonamiento humano adormilado en la gaña-

nía. Otras veces, los que eran más brutales en esta batalla con el hambre, si conseguían matar a pedradas en el campo un cuervo o algún otro pajarraco de rapiña, conducíanlo en triunfo al cortijo y lo guisaban, celebrando con risas de desesperación este banquete extraordinario¹⁶⁶.

Pero este pan largamente detallado —que no paladeado— adquiere calidad de metáfora esclavizadora:

El pan, la cruel divinidad que obligaba a aceptar esta existencia tan miserable, rodaba en pedazos por el suelo, o se exhibía en las escarpías, entre los harapos, en enormes teleras de seis libras, como un ídolo al que sólo se podía llegar después de un día de encorvamiento abrumador¹⁶⁷.

OPRESIÓN E INTENTO DE HUIDA

No contentos los ricos con tratar a los pobres como escombros vivientes, agravaban su estado con la persecución política apenas se daba el menor indicio de descontento, por temor, desde luego, a la justa revuelta:

Por la más leve falta se apaleaba a un hombre en el campo; el gañán era un ser sospechoso, contra el cual todo era lícito. Los excesos de celo de la autoridad se agradecían y premiaban, y al que osaba protestar se le imponía silencio con el recuerdo de *La Mano Negra*. La gente joven escarmentaba con este ejemplo; los hombres tenían miedo, y los ricos, allá en la ciudad, con la imaginación fortalecida por el vino de sus bodegas, seguían añadiendo caperuzas a su fantasma, colgándole nuevos adornos de terror, agrandándolo de tal modo, que los mismos que lo habían visto nacer hablaban de él como de algo horriblemente legendario ocurrido en tiempos remotos.

Los que no querían o no podían pasar por la estrecha criba del jornal miserable, se arriesgaban en una profesión inhumana, de hechura trágica o épica: el contrabando. Lucha de titanes contra la autoridad corrupta y contra la naturaleza escarpada, lindante con los barrancos de la muerte. Cómo sería el peligro, que hasta se extrañan de la presencia humana los cuervos y las águilas:

¹⁶⁶ La bodega, p. 299-301.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 324.

^{167bis} *Ibid.*, p. 336.

Los cuervos graznaban asustados en sus alturas al percibir el roce de unos animales desconocidos que gateaban en las tinieblas. Los aguiluchos aleteaban al ver interrumpido su sueño por el arrastre de extraños cuadrúpedos que, abrumados por su giba, avanzaban por el filo de los precipicios, haciendo rodar los guijarros con sus manos desolladas en el vacío de lóbregas profundidades. El recuerdo de algún compañero muerto en estos pasos difíciles congelaba su sangre un momento. "Allá abajo está Fulano". "Allá abajo" en el fondo de la sima negra que bordeaban ellos a tientas con el tacto de los ciegos¹⁶⁸.

LA MISERIA SATISFECHA

El tío *Polo* se enorgullece de su casucha, la que identifica con el palacio real, siendo objeto de atención de algunos pintores. La descripción de los materiales diversos que dan lugar a la casucha tiene algunos puntos de contacto con la descripción de las chabolas que hace Martín Santos en *Tiempo de silencio*:

Parecían las tres cabañas otros tantos montones de basura y escombros en los cuales una familia de topos hubiese abierto agujeros que eran puertas, galerías tortuosas que servían de habitaciones. Todos los despojos de la villa habían sido empleados en la edificación. Sólo a trechos veíanse algunos ladrillos y cascotes de los derribos; lo demás estaba construido con los materiales más heterogéneos, viéndose empotrados en la argamasa; a guisa de ladrillos, botes de conserva, latas de petróleo, cafeteras, orinales, hormas de zapatos, y junto con estos despojos, tibores rotos de porcelana, columnillas de alabastro, trozos de estatuas, todo al azar, según el desorden de la recogida diaria en Madrid¹⁶⁹.

Tras enumerar algunos objetos más, fruto del azar y del ingenio —como dos cubos de cinc que sirven de tragaluces o una tinaja rota usada como chimenea— prosigue el narrador con estas exquisiteces:

El almacén exhalaba un hedor de polvo, huesos en putrefacción y ropas corrompidas, junto con ese vaho indefinible de las casas viejas largamente cerradas. Un zumbido de moscas pegajosas vibraban en la oscura profundidad de las chozas. De cuando en cuando aleteaba por cerca de Isidro un enorme moscardón azul, de refle-

¹⁶⁸ Ibid., p. 251.

¹⁶⁹ La horda, O.C., I, p. 1409.

jos metálicos, lúgubre, venenoso, hinchado repugnantemente, como si acabase de chupar la tierra de una tumba¹⁷⁰.

Tras una reflexión marcadamente antifeminista, *Zaratustra* sigue mostrando su casa: primero es un pasillo estrecho que conduce a una pequeña cuadra con una mula que parece empotrada en ella. Y al iluminar con un cabo de vela el espacio contiguo

Isidro pudo ver entre temblonas sombras un antro más pequeño que la cuadra, con el techo de paja y las paredes llenas de escarpías, de las que pendían los numerosos harapos del vestuario de los viejos: faldas de gastada seda, levitones llenos de remiendos, sombreros de copa con la seda erizada y contraídos como si fuesen fuelles.

—Aquí hay señorío —dijo el trapero—. Eso no podrás negarlo. Mira esa cómoda; fíjate en esta cama, que debe de haber sido de algún duque. Huele a palacio así que se la ve. Son piezas que me costaron muy buenas pesetas allá en el Rastro. [...] Y Maltrana tenía que mirar a la luz de la vela la alta cama de forma antigua, toda ella dorada, pero tan vieja, que en algunos sitios mostrábase el metal descascarillado y sin brillo, y en otros estaba verde, revelando su permanencia en olvidados desvanes, bajo grietas que filtraban la lluvia¹⁷¹.

El dormitorio carece de ventilación y el espacio es tan exiguo que una cama sólo puede contener en sí los cuerpos acostados en cercanía con el techo. El tío *Polo* pondera la falta de ventilación en estos términos: “Cuando hace frío o cuando hiela, duerme uno tan ricamente con el calor de la mula y del estiércol, que da gloria. Mira si estará abrigado esto, que hasta en invierno tenemos moscas. Ni en la plaza de Oriente están un día de nieve tan bien como aquí¹⁷².”

El personaje se enorgullece de la existencia de telarañas como de objetos valiosos para la decoración y, sobre todo, para la salud:

Mira... telarañas. ¿Las ves? Aquí, allí, por todos lados. No tenemos ventanas y cristales y otras cosas superfluas y malignas para la salud; pero telarañas puedo apostar con el más rico a ver quién las tiene mejores¹⁷³.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 1410.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 1411.

¹⁷² *Ibid.*, p. 1412.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1412.

Luego se burla de los médicos, que no tienen la sabiduría de la tierra y del cielo, como la tiene él:

En las casas de las ciudades no hay telarañas, y todos andan esmirriados, amarillos y mueren jóvenes. La telaraña es un regalo de Dios, que vela por nuestra salud. Tamiza el aire, le quita los malos bicharracos que dan las enfermedades, se come a los microbios y demás insectos...

Así hablaba *Zaratustra* paseando su luz cerca del techo¹⁷⁴.

Tras esta descripción de la miseria que el trapero toma en su ingenuidad y en su vocación por el oficio, como el colmo del lujo, el narrador testifica, de modo sintético, la existencia de dos mundos, cercanos, pero no comunicantes: “El pasado, duro y cruel, la infancia del hombre, apenas despojado de su primitiva animalidad, campaba a las puertas de una villa moderna”¹⁷⁵.

LA GUERRA

Este tema está presente con diversos enfoques y distinto peso específico en la llamada trilogía de la guerra: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare nostrum* y *Los enemigos de la mujer* y en *Sónnica la cortesana*. Esquirlas desprendidas de este bloque temático afloran en *El intruso*, *El papa del mar*, *A los pies de Venus* y en buena parte de los relatos pertenecientes a *El préstamo de la difunta*.

El desarrollo de este tema requeriría un espacio del que aquí no disponemos. Nos limitaremos, pues, a dar unas muestras significativas, ya que este tema es, en rigor, una consecuencia de la lucha por la vida, que deriva en la lucha por la dominación.

Como ya hemos dicho, la postura de Blasco Ibáñez en las tres novelas sobre la guerra europea y en los cuentos que tratan el mismo tema fue suficientemente inequívoca, ya que se situó del lado de Francia y sus aliados, puesto que estos pueblos defendían la libertad y la democracia que, en última instancia, son el exponente de la dignidad humana. Alemania, ebria de orgullo, quiso absorber a las demás naciones e imponerles sus ideas materialistas y su disciplina férrea. El peligro que duran-

¹⁷⁴ Ibid., p. 1412.

¹⁷⁵ Ibid., p. 1412.

126 te cuarenta y cuatro años había representado Alemania para la paz mundial, no pudo conjurarse por más tiempo y estalló en la terrible conflagración conocida.

En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en un largo parlamento, el ruso Tchernoff, precisa su irritación ante las ideas inmorales sembradas por Alemania por todo el mundo:

La glorificación de la fuerza, la santificación del éxito, el triunfo del materialismo, el respeto al hecho consumado, la mofa de los más nobles sentimientos, como si fuesen simples frases sonoras y ridículas, el trastorno de los valores morales, una filosofía de bandidos que pretendía ser la última palabra del progreso y no era más que la vuelta al despotismo, la violencia, la barbarie de las épocas más primitivas de la Historia¹⁷⁶.

Tchernoff sabe distinguir perfectamente los defectos y virtudes del pueblo alemán, y culpa a sus líderes por haber atizado los instintos nacionalistas —que siempre son excluyentes— por lo que dice, abiertamente, que hay que acabar con los pangermanistas, no exterminar a Alemania. Y profetiza algo que se cumplirá, muchos años después:

Los alemanes están locos de orgullo, y su locura resulta peligrosa para el mundo. Cuando hayan desaparecido los que los envenenaron con ilusiones de hegemonía mundial, cuando la desgracia haya refrescado su imaginación y se conformen con ser un grupo humano ni superior ni inferior a los otros, formarán un pueblo tolerante, útil..., y quién sabe si hasta simpático¹⁷⁷.

La famosa disciplina germánica se forja a base de golpes: el kaiser golpeó a sus hijos, el oficial a sus soldados, el maestro a sus alumnos y el padre a sus hijos y a la mujer:

Cada uno de ellos —continuó el ruso— lleva debajo de la espalda un depósito de patadas recibidas, y desea consolarse dándolas a su vez a los infelices que coloca la guerra bajo su dominación. Este pueblo de “señores”, como él mismo se llama, aspira a serlo... pero fuera de su casa. Dentro de ella es el que menos conoce la dignidad humana. Por eso siente con tanta vehemencia el deseo de esparcirse por el mundo, pasando de lacayo a patrón¹⁷⁸.

¹⁷⁶ *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Alianza, Biblioteca Blasco Ibáñez, Diputación de Valencia, 1998, p. 392-393.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 393.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 394.

En la misma línea se mueve el pensamiento de Marcelo Desnoyers hacia el final de la novela cuando, buscando la tumba de su hijo, se encuentra con anónimos enterramientos de soldados alemanes. Resulta escalofriante la pintura de los soldados cultos y, luego, de los profesores, que adulteran el pensamiento transformando en germano todo lo que de valioso hay en el mundo. Si lo grotesco no fuera tan patético...:

Eran soldados que llevaban libros en la mochila, y después de un fusilamiento de un lote de campesinos o del saqueo de una aldea se dedicaban a leer poetas y filósofos al resplandor de los incendios. Hinchados de ciencia con la hinchazón del sapo, orgullosos de su intelectualidad pedantesca y suficiente, habían heredado la dialéctica pesada y tortuosa de los antiguos teólogos. Hijos del sofisma y nietos de la mentira, se consideraban capaces de probar los mayores absurdos con las cabriolas mentales a que les tenía acostumbrados su acrobatismo intelectual. El método favorito de la tesis, la antítesis y la síntesis lo empleaban para demostrar que Alemania debía ser señora del mundo; que Bélgica era la culpable de su ruina por haberse defendido; que la felicidad consiste en vivir todos los humanos regimentados a la prusiana, sin que se pierda ningún esfuerzo; que el supremo ideal de la existencia consiste en el establo limpio y el pesebre lleno; que la libertad y la justicia no representan más que ilusiones del romanticismo revolucionario francés; que todo hecho consumado resulta santo desde el momento que triunfa, y el derecho es simplemente un derivado de la fuerza.

[...] Los antiguos griegos habían sido de origen germánico; alemanes también los grandes artistas del Renacimiento italiano. Los hombres del Mediterráneo, con la maldad propia de su origen, habían falsificado la Historia¹⁷⁹.

Desnoyers hace también memoria de fragmentos de cartas alemanas leídas ante su castillo arruinado:

"No tengas misericordia con los pantalones rojos. Mata *welches*: no perdones ni a los pequeños..." "Te agradecemos los zapatos, pero la niña no puede ponérselos. Esos franceses tienen unos pies ridículamente pequeños..." "Procura apoderarte de un piano." "Me gustaría un buen reloj." "Nuestro vecino el capitán ha enviado a su esposa un collar de perlas. ¡Y tú sólo envías cosas insignificantes!¹⁸⁰.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 448-449.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 451.

128 El último testimonio transcrito adquiere, si cabe, mayor valor de denuncia de la barbarie germánica, al utilizar el personaje como filtro de sus ideas, fragmentos de cartas escritas por los propios alemanes y encontradas en los bolsillos de soldados prisioneros o muertos.

Muchas veces se ha dicho que *Los cuatro jinetes* es una novela de propaganda anti-germánica; uno de los casos más llamativos es el de Julio Casares, ante el que se indigna Alborg:

Esto se ha dicho muchas veces con mejor o peor bilis germanófila, y con mayor o menor talento, pero siempre a la misma distancia de la verdad. He reiterado en estas páginas mi propósito de omitir nombres de críticos cuyas palabras no son merecedoras de respeto; decisión sólo interrumpida, como sabe el lector, en dos o tres ocasiones, pero ahora parece el momento de tener que hacer una más por la especial calidad del atentado. Se trata del comentario que dedicó a *Los cuatro jinetes* el académico Julio Casares, e incluyó después en su libro *Crítica efímera* (Madrid, 1919, p. 83-86). Todo el escrito es repulsivo. Una novela que ha dado la vuelta al mundo, superando todas las marcas, merece algunas razones algo más dignas y mejor compuestas, aunque sea para condenarla de raíz, que las escupidas por el señor Casares. Reproduzco, por ser el pináculo del desafuero, el párrafo alusivo a la “propaganda”. “Después de algunos años de silencio, el señor Blasco Ibáñez ha publicado en varias lenguas a la vez una novela titulada *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, llamada a ser, según dicen los sueltos editoriales, la mejor obra de su autor. Acabo de leer la versión castellana (hecha con cierto esmero, aunque se advierte en muchos párrafos la primitiva redacción francesa), y me apresuro a protestar en nombre de *La barraca*, de *Cañas y barro* y de tantas otras novelas excelentes, contra el agravio que supone la mera comparación. El engendro reciente no es siquiera una novela fracasada, como *Sónnica la cortesana*, por ejemplo; es, con nombre y leve apariencia de novela, una torpe e insoportable recopilación de cuanto el odio y la ignorancia han escrito recientemente contra una de las naciones más cultas de Europa”(p. 84). El señor Casares afirma, como vemos, que hubo algo así como una rueda de traductores esperando la redacción de la novela para lanzarla “en varias lenguas a la vez”, como si fuera una andanada de metralla. La exposición que damos en el texto detalla, con el testimonio del más solvente de los biógrafos de Blasco, las circunstancias en que la novela fue escrita y la forma de su normal divulgación. En todos los repertorios bibliográficos se indica con detalle el nombre del traductor, editorial y fecha de cada traducción, todas

distintas, al compás del interés que fue despertando la novela en cada país. Pero lo más grave del infundio, y lo más disparatado, es que la novela fuera escrita originalmente en francés y traducida al español. ¿Quién la escribió en francés? ¿Blasco? Blasco podía hablar en francés, un poco para andar por casa, pero en modo alguno poseía la lengua como para escribir una novela semejante, ni ninguna otra. Pero además, si había una rueda de traductores esperando la novela, ¿qué más les daba, para traducirla, que estuviera en francés o en español? Aquella supuesta organización internacional que iba a lanzar la novela de Blasco como si fuera un nuevo objeto de cocina, ¿no disponía de traductores competentes para verter la novela del español a las “varias lenguas”, fueran las que fueran? ¿Hay algo más ridículo que imaginar a Blasco escribiendo en francés, que no dominaba para eso, y traduciendo luego su propia obra o dándola a traducir por mano ajena, él, aclamado autor de “tantas obras excelentes”, como confirma el señor Casares? Y lo más divertido todavía es que la “traducción española” que leyó el señor Casares, “estaba hecha con cierto esmero”; es decir, que a pesar de consistir en una “torpe e insoportable recopilación” hecha con “odio e ignorancia”, la prosa de la novela le pareció muy buena... porque suponía que no era de Blasco. Las últimas líneas del “engendro” del señor Casares —digámoslo con su propia palabra—, de la torpe calumnia inventada por este caballero, son la gran coartada, que se ha repetido tantas veces. Blasco admiraba como quien más la cultura, la ciencia, el arte, la música, la literatura de Alemania; lo que no le gustaba era su política: despótica, militarista, imperialista, agresiva, capaz, como hemos visto confirmado recientemente, de las mayores atrocidades. Blasco no confundía un cuadro, un poema, una sinfonía con los cañones Berta, como parece que le sucedía al señor Casares; la guerra del 14 demostró, y la siguiente lo ha confirmado hasta lo increíble, que todas aquellas cosas no eran incompatibles entre sí; se podía tocar el piano muy bien y con las mismas manos meter en las cámaras de gas a millones de seres humanos¹⁸¹.

Blasco Ibáñez, que siempre se informaba por sí mismo de todo lo que debía escribir, nos describe —más que con ojos de corresponsal, con oído de testigo presencial— el estrépito de los obuses en el mismo campo de batalla:

sintió venir al invisible proyectil a pesar del estrépito de los cañones inmediatos. Percibía con rara sensibilidad su paso a través de la atmósfera por encima de los

¹⁸¹ Op., cit., p. 741-742.

otros ruidos más potentes y cercanos. Era un gemido que ensanchaba su intensidad; un triángulo sonoro con el vértice en el horizonte, que se abría al avanzar, llenando todo el espacio. Luego ya no fue un gemido, fue un bronco estrépito formado por diversos choques y roces, semejantes al descenso de un tranvía eléctrico por una calle en cuesta, a la carrera de un tren que pasa ante una estación sin detenerse¹⁸².

La tensión de la espera da una elasticidad al tiempo, en suma, se trata del concepto bergsonianos del tiempo como duración; es el senador Lacour quien sigue informándonos de sus impresiones:

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. La explosión, a pesar de esto, resultaba horrible. Otras explosiones menores, enroscadas, juguetonas y silbantes surgieron detrás de la primera. 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...¹⁸³.

El leitmotiv wagneriano no puede faltar ni incluso en el momento más realista y aterrador de la guerra.

Blasco, tan amante de las largas descripciones y pormenorizados retratos, nos sorprende a veces con instantáneas inolvidables por su oportuna fuerza sintética, como ésta, a medio camino entre el mito y el esperpento:

Al pie de la pieza más próxima se erguía, con el tirador en las manos, un artillero de cara impenetrable. Debía estar sordo. Su embrutecimiento facial delataba cierta autoridad. Para él, la vida no era más que una serie de tirones y truenos. Conocía su importancia. Era el servidor de la tormenta, el guardián del rayo¹⁸⁴.

Freya, al servicio de Alemania en calidad de espía, atrae a Ulises Ferragut a la causa germana. El conocimiento puntual que el marino tiene del Mediterráneo

¹⁸² Los cuatro jinetes del Apocalipsis, cit., p. 408.

¹⁸³ Ibid., p. 409.

¹⁸⁴ Ibid., p. 407.

convierte al personaje en pieza clave para abrir este mar a los submarinos alemanes. La ironía dramática será la doble muerte del hijo y el padre bajo el impacto de los submarinos del kaiser.

Vamos a detenernos en la muerte espectacular de Freya, ejecutada por su espionaje, y en la muerte de Ferragut.

El largo pasaje en el que se nos ofrece la salida de la cárcel con una Freya adornada con sus mejores joyas y oliendo sus ropas a lejanos perfumes; el itinerario hacia el lugar de la ejecución, con la expectación y perplejidad de los campesinos, quienes imaginan —por lo lujoso del séquito— una boda matinal o el regreso de una fiesta nocturna; la solemnidad ceremonial del recibimiento y el triste desenlace es uno de los momentos antológicos en el arte de Blasco, como lo será también, al final de la novela, la muerte de Ulises.

Comenta Gascó Contell que Blasco Ibáñez reescribió la muerte de Freya cuando se enteró de los pormenores de la ejecución de la célebre espía Mata Hari. De aquí tal vez el conmovedor verismo de la escena.

Véase el homenaje protocolario a la justicia, que Freya toma, en apoteosis de delirio, como homenaje a ella dedicado:

El avance de la mujer fue acogido por una voz de mando, e inmediatamente empezaron a sonar tambores y trompetas en la cabeza de las dos formaciones. Hubo un ruido de fusiles: los soldados presentaban las armas. Los bélicos instrumentos lanzaron una música de gloria, el mismo toque que saluda la presencia del jefe del Estado, de un general, de la bandera desplegada... Era un homenaje a la justicia majestuosa y severa: un himno a la patria implacable en su defensa¹⁸⁵.

Con empaque de actriz y de reina quiere seducir y dominar a los que se les ha encomendado la misión de ejecutarla y al público asistente al acto:

Sintió la necesidad de ser admirable, de caer en postura artística, como si estuviese en un escenario.

Fue pasando entre las dos masas varoniles, alta la cabeza, pisando fuerte, con su arrogante andar de diosa cazadora, deteniendo a veces la mirada en algunos de los

¹⁸⁵ Op., cit., p. 491.

centenares de ojos fijos en ella. La ilusión de su triunfo le hacía avanzar erguida y serena, lo mismo que si pasase revista a las tropas.

—¡Nombre de Dios!... ¡Qué empaque!— dijo detrás del abogado un oficial joven, admirando la serenidad de Freya¹⁸⁶.

Cuando se le comunica la sentencia en tres secas líneas, su dignidad no se altera, sólo una sombra pasa por su mente:

fue el temor de que cesasen las trompetas y los tambores. Pero siguieron sonando, y su estrépito belicoso entró por sus oídos con la misma impresión reconfortante y cálida que si un vino de generosa embriaguez se deslizase por su boca¹⁸⁷.

(Nótese la espléndida comparación sinestésica en la que la música tiene tacto y sabor placenteros).

Fiel a sus principios de odiar y atraer a los hombres, Freya desarma con su mirada al joven suboficial que manda el pelotón del fusilamiento:

Lo mandaba un suboficial de bigote rubio, pequeño, delicado, con el sable desnudo. Freya lo contempló un momento, encontrándolo interesante, mientras el joven evitaba su mirada.

Con un ademán de reina de escenario repelió el pañuelo blanco que le ofrecían para vendarse los ojos. No lo necesitaba. Las monjas se apartaron de ella para siempre¹⁸⁸.

Y la mujer que había provocado tantos deseos y había sido la causa de tantos crímenes fue enterrada con absoluta pobreza e ignorancia: “Ni una flor, ni una inscripción, ni una cruz”¹⁸⁹.

El capitán Ulises Ferragut se sabe condenado a muerte de antemano tras haber traicionado a Alemania, a la que ayudó a causa del amor a Freya. A pesar de ello, poco antes de ser torpedeado su *Mare nostrum* por un submarino alemán, se nos muestra navegando, complacido y experto, junto a las costas de la Marina y de Alicante.

¹⁸⁶ Ibid., p. 492.

¹⁸⁷ Ibid., p. 492.

¹⁸⁸ Ibid., p. 492.

¹⁸⁹ Ibid., p. 494.

Cuando su seguridad se rompe por los impactos enemigos, sabe que su destino no tiene alternativa: sólo la muerte podrá salvarlo de la búsqueda de sus verdugos. Sin embargo, su vocación de lucha y su instinto de conservación le llevan a mantenerse a flote mientras alcancen sus fuerzas:

Siguió en su tenaz flotación luchando con el sopor que le aconsejaba soltar el apoyo flotante, dejarse ir a fondo, dormir... ¡dormir para siempre! Los zapatos y los pantalones continuaban tirando de él cada vez con mayor fuerza. Eran como una mortaja que se dilataba, ondulante y pesadísima, hasta tocar el fondo. Su desesperación le hizo levantar los ojos y mirar las estrellas... ¡Tan altas!... ¡Poder agarrarse a una de ellas así como sus manos se agarraban al madero!...¹⁹⁰.

Abatidas ya sus defensas, tiene la certidumbre consoladora de no estar solo; una mujer, que es divina, y cuyo conocimiento data de la infancia, le espera para transformar su muerte en un acto de amor. La presentación femenina se potencia con el rítmico paralelismo trimembre y el clímax continuado:

Una mujer blanca como la nube, blanca como la vela, blanca como la espuma. Su cabellera verde estaba adornada con perlas y corales fosforescentes; su sonrisa altiva, de soberana, de diosa, venía a completar la majestad de esta diadema.

Tendió los brazos en torno de él, apretándolo contra sus pechos nutritivos y eternamente virginales, contra su vientre de nacarada tersura, en el que se borraban las huellas de la maternidad con la misma rapidez que los círculos en el agua azul.

Una atmósfera densa y verdosa daba a su blancura un reflejo semejante al de la luz de las cuevas del mar...¹⁹¹.

Y el motivo del beso succionador es la amplificación y complemento del capítulo VI cuando el beso de Freya engulló al capitán en su placentero vértigo:

Su boca pálida acabó por pegarse a la del naufrago con un beso imperioso. Y el agua de esta boca, subiendo al filo de los dientes, se desbordó en la suya con una inundación salada, interminable... Sintió hincharse su interior, como si toda la vida de la blanca aparición se liquidase, pasando a su cuerpo a través del beso impelente.

Ya no podía ver, ya no podía hablar. Sus ojos se habían cerrado para no abrirse nunca; un río de amarga sal rodaba por su garganta.

¹⁹⁰ Ibid., p. 510.

¹⁹¹ Ibid., p. 511.

Sin embargo la siguió contemplando, cada vez más apretada a él, más luminosa, con una expresión triste de amor en sus ojos glaucos... Y así fue descendiendo y descendiendo las infinitas capas del abismo, inerte, sin voluntad, mientras una voz gritaba dentro de su cráneo, como si acabase de reconocerla:

"¡Anfitrita!...¡Anfitrita!"¹⁹².

Aunque en líneas anteriores ha quedado sugerida nuestra opinión acerca del desenlace de la novela, no está de más que copiemos aquí unas palabras de Alborg para, a continuación, tratar de rebatirlas:

Con la muerte del hijo se castigaba el delito del padre. Algunos creen que cuando se castigan justos por pecadores, no existe justicia alguna. Pero sí: la muerte del hijo causa al padre todo el dolor que el azar, el destino, la Providencia, pueden descargar sobre él; el hijo no se entera, pero el padre sí. Después de haber sufrido su porción correspondiente, el torpedero de un submarino se encarga de acabar con el delincuente. Que es el que ahora no se entera, pero sí se entera el lector. Y la moral, con el castigo del culpable, ha quedado a salvo.

Creo que esto sugiere un comentario. Blasco, contra la acusación que repetidamente se le hace, era un optimista. Blasco creía, como los buenos progresistas del siglo en que había nacido, que el hombre era capaz de mejorar, que con algunos traspiés y retrocesos más o menos graves, la humanidad iba hacia delante. La mayoría de las novelas de Blasco terminan *bien*: no con finales rosa, con *happy ending* a la manera americana, pero sí con alguna solución que en mayor o menor medida se inclina hacia la justicia y abre un portillo a la esperanza. [...]

Mare Nostrum es de las pocas novelas de Blasco que concluye de forma pesimista, sin felicidad final, pero con palo al que lo merece. Con optimismo, pues, por lo que afecta a la justicia. Recordemos que en *Cañas y barro*, el crimen de Tonet recibe el castigo de su propia mano. Es decir: Blasco tenía un hondo sentido moral, un firme sentido de justicia, que llevaba siempre al desenlace de sus novelas. No recuerdo que los críticos hayan insistido sobre ello¹⁹³.

¹⁹² Ibid., p. 511.

¹⁹³ Op., cit., p. 763-764.

La interpretación de un crítico de tanta valía y que ha hecho mucho por poner la figura de Blasco en el lugar que le corresponde nos deja un tanto perplejos, en esta ocasión, por su carácter moralizante y ejemplar, lo que significa empañar el esplendor poético de la novela. En el empaste de los besos hechos de amor y muerte y en la fusión final del personaje con la divinidad mediterránea hay culminación de premio, no sima de castigo. La dimensión del castigo es demasiado reduccionista y ni siquiera se ajusta a una lectura literal. Pues cuando Alborg afirma que el personaje no se entera de su final, pero sí el lector, no atiende al registro de las sensaciones internas que experimenta Ferragut. Claro está que es el narrador quien se mete en la piel y en el cráneo del náufrago, pero la verdad poética traspasa, con frecuencia, las barreras de lo verosímil.

En definitiva; sí hay justicia: la de la lógica interna de los hechos y la ilógica de la belleza apoteósica.

En *Los enemigos de la mujer* Blasco nos presenta la vida en Montecarlo mientras la guerra arde lejos de allí. Los personajes dedican sus esfuerzos y sus afanes en apostar a la ruleta el dinero que tienen — y, el que la mayoría de las veces, no poseen— para reconquistar la fortuna perdida o para salir, simplemente, de la ruina monetaria y de la otra, la más infamante: la del deterioro físico, producido por la vejez o por la guerra de la que lograron huir.

Así pues, el juego en el Casino es el nervio central de la novela que, en opinión de Alborg, adquiere una intensidad dostoievskiana "y por qué no admitirlo, aun de mayor intensidad, en ocasiones"¹⁹⁴.

El príncipe Lubimoff, millonario arruinado por la revolución rusa que, no obstante, es todavía rico, no experimenta ningún placer jugando y, habitualmente, ganando. A través de su mirada lúcida desfila ante nosotros la esperpéntica procesión de los jugadores, ex-hombres y ex-mujeres que llenan su existencia con la pasión del juego:

Pronto dejó de fijarse en todos los parásitos que vivían pegados a los engranajes de la formidable máquina, nutriéndose con las migajas de su trituración. Se sintió interesado por el público de jugadores, siempre igual en apariencia y siempre distinto.

¹⁹⁴ Ibid., p. 767.

Los había que avanzaban apoyados en bastones: bastones de enfermo con contera de goma, únicos que eran admitidos en las salas de juego, por temor a las disputas. Vio damas gelatinosas de torpe paso; señores tullidos apoyados en el brazo de un jayán con casaca galoneada, que los conducía paternalmente hasta la ruleta, acomodándolos en su asiento. Algunas paralíticas llegaban en un carrujito infantil hasta la escalinata, y allí eran izadas a una silla de manos y llevadas a través de los salones hasta su lugar preferido. En ciertos momentos parecía este palacio del juego un balneario célebre, un Lourdes milagroso. Llegaban, como llegan los enfermos incurables a otros lugares, empujados por la esperanza: pero esta esperanza no era la de la salud, que los dejaba indiferentes. Lo que les galvanizaba era la esperanza de la fortuna, la ilusión de la riqueza, como si esta riqueza pudiera servir de algo a sus pobres cuerpos, faltos de los apetitos que amenizan la existencia.

Resumió el príncipe mentalmente la vida pasional de los humanos en dos placeres que eran el motor de todas sus ocasiones: el amor y el juego¹⁹⁵.

Al casino llega también la disciplina propia de "un buque de guerra, donde cada cosa está en su lugar y cada hombre en el sitio de sus funciones"¹⁹⁶. Según Atilio, el casino está perforado por las galerías secretas, puertas invisibles y trampas, con la función de escamotear cualquier incidente no deseado a la contemplación de los jugadores. Como en una comedia de magia, cuando alguien caía fulminado por la enfermedad o la muerte, las paredes se abrían y una ambulancia y un par de bomberos hacían desaparecer el cuerpo importuno.

He aquí el verismo crudo con el que se refiere el suicidio teatral de un inglés al perder su última moneda:

Las piltrafas de su cerebro salpicaron la bayeta verde, las caras de los vecinos, y hasta las levitas de los *croupiers*. ¡Siempre hay gentes de poco tacto, que no saben vivir en sociedad!... Pero los bomberos surgían de la pared, llevándose al muerto, limpiando de sangre la alfombra y la mesa, y poco después, del óvalo de gente apretujada contra el tablero verde surgía la voz sacramental: "Hagan sus juegos"..."¿El juego está hecho?... "No va más"¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Op. cit., II, p. 1317.

¹⁹⁶ Ibid., p. 1317.

¹⁹⁷ Ibid., p. 1318.

Hasta el país del sol, azul de mar y de cielo, preparado para la frivolidad y el lujo, llegan los ecos de la contienda en forma de seres mutilados, escombros del dolor y la barbarie que se aferran, tenazmente, a la escasa vida que les queda:

Todo era lo mismo, pero ligeramente ensombrecido, como los paisajes que se contemplan a través de un vidrio ahumado. Fijaba su atención en cosas no vistas hasta entonces. Todos los grandes hoteles se habían convertido en hospitales. Sus terrazas, sus largos balcones, estaban ocupados por hombres que tomaban el sol; hombres cuya cabeza era una bola blanca, ceñida de vendajes que sólo dejaban visibles los ojos y la boca; hombres incompletos, como esbozos escultóricos, sin una pierna, sin un brazo; otros, tendidos, inmóviles, amputados, lo mismo que los cadáveres en la sala de disección, pero que todavía respiraban.

En las aceras fue tropezando con militares de diversas naciones: oficiales franceses, ingleses, serbios y algunos rusos convalecientes que recordaban con su presencia la desvanecida cooperación de su país. Desfilaba toda la variedad de uniformes de los ejércitos de la República: el azul horizonte de las tropas continentales, el color mostaza de las tropas marroquíes, la gorra de cuartel amarilla de la Legión Extranjera, el fez rojo de los argelinos y de los tiradores negros.

Nadie estaba entero. Este país de sol, de perspectivas azules y risueñas, parecía poblado por una Humanidad superviviente a un cataclismo. Oficiales elegantes, de esbelto talle, arrastraban una pierna, avanzaban con precaución un pie elephantino, se doblaban, avejentados, apoyándose en un garrote. Hombres atléticos temblaban al andar, como si su esqueleto bailotease dentro de la envoltura de un cuerpo vaciado por la consunción. Las manos carecían de dedos; los brazos se habían acortado y eran aletas o informes muñones; las mejillas ocultaban bajo placas de algodón el zarpazo de la granada, igual a una cicatriz cancerosa: la horrible oquedad de la nariz desaparecida se disimulaba con un tapón negro sujeto a las orejas. Otros llevaban todo el rostro cubierto con una máscara de vendajes, sin dejar visibles más que los ojos, los pobres ojos, que parecían sentir miedo por adelantado y algún día habrían de familiarizarse con el horror de un rostro que fue joven meses antes y ahora era igual a una visión de pesadilla.

Algunos se mantenían intactos, disponiendo de la fuerza y la agilidad de todos sus miembros. Vistos de espaldas, conservaban la esbeltez vigorosa de la juventud... pero marchaban en fila agarrados del brazo, los ojos perdidos en la noche, golpeando las

losas con un palo que había venido a reemplazar el perdido sable y los acompañaría hasta la muerte¹⁹⁸.

Mary —la sobrina de Lord Lewis, que perdió en una sola tarde a seis sobrinos— es una ruina viviente, que vitaliza el amor a los demás. Nos recuerda a las dos hermanas Maxeville, protagonistas del relato “Las vírgenes locas” del propio Blasco. Mary —según el narrador—

parecía no tener edad, lo mismo podía ser de veintiocho que de sesenta años. Lo único que se conservaba fresco en ella eran los ojos, unos ojos que aún tenían el resplandor ingenuo de la adolescencia y miraban siempre de frente, con la serena confianza de la virgen fuerte [...] Parecía una momia, tostada por el resplandor de los incendios, estremecida por las lágrimas y los quejidos de millares de seres." ¡Lo que esos oídos habrán escuchado!", se dijo Miguel¹⁹⁹.

Cuando la chica se despide del príncipe para ir a cuidar de nuevos heridos pronuncia estas palabras llenas de emoción:

—Seguiré abusando de su autorización. La próxima vez saquearé aún más jardines. ¡Flores..., muchas flores! ¡Si viera usted qué alegría sienten los pobrecitos cuando las coloco junto a sus camas! Algunos médicos se enfadan; encuentran frívolo esto... pero lo que yo digo: ya que hemos de morir muramos con un poco de poesía, rodeados de algo que nos recuerde la belleza de lo que perdemos²⁰⁰.

Estas flores son las que echaría de menos Feli en *La horda* en su lecho anónimo del hospital, tras haber tenido el placer fugitivo de unas violetas que perfumaron su enfermedad²⁰¹.

LA GUERRA ANTIGUA, ENTRE LA HISTORIA Y EL MITO

En *Sónnica la cortesana* nos presenta Blasco Ibáñez el asedio de ocho meses a la ciudad de Sagunto, que prefirió la muerte heroica a caer en manos de Aníbal. Toda

¹⁹⁸ Ibid., p. 1298.

¹⁹⁹ Ibid., p. 1297.

²⁰⁰ Ibid., p. 1297.

²⁰¹ Cuando Dámaso Alonso, maestro indiscutible de la palabra, había perdido ya casi por completo su capacidad de hablar y el olvido se había enseñoreado, a traición, de su ser, enjuició así su jardín, seco y abandonado, ante Rafael Lapesa, que lo visitaba: “este jardín está... sin poesía .”

la obra está muy bien articulada en torno a dos ejes: el amor, con su constelación de placeres y lujo, y la guerra, con sus inevitables crueldades que dan la victoria moral a los vencidos.

No podemos detenernos aquí ni en el transcurso de la guerra, ni en las causas que la desencadenaron. Nos contentaremos con dar algunas pinceladas significativas.

Cuando ya Aníbal ha reducido a escombros la mansión de Sónnica y otras casas ricas, se nos brinda esta antítesis soberbia de la desolación que, por sí sola, podría darnos la medida de la tragedia: “Un mosaico a flor de tierra era muchas veces el único vestigio de una quinta elegante, arrasada hasta los cimientos”²⁰².

Asbyte intenta compaginar el amor y la guerra, pero Aníbal ha nacido sólo para guerrear; su afán de destrucción se sitúa por encima de cualquier sentimiento. El motivo del ruiseñor, que canta al amor ignorando la guerra, enlaza con el sentimiento de la felicidad protagonizado por Ranto y Eroción. También bajo el canto de este ruiseñor percibimos los gorjeos entusiastas del primoroso intérprete de *Entre naranjos*:

Mira ese ruiseñor que hace poco querías matar. En medio de un campamento, frente a una ciudad sitiada, canta y canta llamando a su hembra, sin importarle los horrores de la guerra, sin percibir el hedor de sangre que sale de los campos. Seamos como él, hagamos la guerra, pero amándonos, y paseemos a través de las batallas nuestros cuerpos fundidos por el amor.

—No, Asbyte —dijo el africano con acento sombrío—. Esa felicidad es imposible; te amo, pero no podemos comprendernos. Tú te quejas de que sólo veo en ti a una amazona, cuando eres una mujer; tú, en cambio, sólo ves en mí a un hombre, y yo soy más que un hombre. No soy el dios que tú imaginas, soy algo más: una formidable máquina de guerra, sin corazón ni misericordia, creada para aplastar a los hombres y a los pueblos que se opongan a su paso²⁰³.

A pesar de toda su fuerza aniquiladora, a la muerte de Asbyte sufre un pasajero ataque de humanidad:

²⁰² Op., cit., p. 224.

²⁰³ Ibid., p. 206.

De repente, el caudillo repelió a los que le sostenían, y cojeando dolorosamente, anduvo hacia un bulto blanco y rojo que se destacaba sobre la tierra como un harapo ensangrentado. Se inclinó sobre él, y los númeridos que lo rodeaban vieron llorar al terrible Hannibal por primera y última vez, uniendo su boca a la destrozada cabeza de la amada Asbyte, besando aquel rostro amado, en torno de cuyas facciones aplastadas y ennegrecidas por la sangre seca empezaba a revolotear un enjambre de fúnebres moscas²⁰⁴.

Los horrores padecidos sirven para hermanar a los saguntinos sin distinción de clases. Los ricos arrojan a la hoguera sus joyas y muebles valiosos, antes de suicidarse según variados procedimientos: Sónnica se lanza al combate para morir matando, los afeminados y distinguidos mancebos de la ciudad, con Lacaro al frente, prefieren arrojarse al fuego tratando de dar el último rasgo de distinción a su morir que, inmediatamente, corrige el sarcasmo de la realidad: “Perecer en el brasero resultaba más elegante; les hacía recordar el sacrificio de las reinas asiáticas extinguiéndose en una hoguera de maderas perfumadas... ¡Lástima que aquella fogata oliese tan mal!²⁰⁵

LA GUERRA EN LA NARRATIVA BREVE

En *El préstamo de la difunta y otros relatos* hay varios cuentos ambientados en la guerra mundial y dos de ellos en la revolución mexicana.

“El monstruo” y “Las vírgenes locas” muestran el estrago de la guerra y el modelado de los caracteres a consecuencia de ella.

“Noche servia” constituye un eslabón en la cadena de odio —no cerrada todavía— entre los pueblos balcánicos. Según nos refiere Ismail Kadaré el nombre de Balcanes se debe a los turcos, enemigos encarnizados de un pueblo que ni nombre propio tenía.

En “La loca de la casa” la guerra no es sino un telón en el que se pinta la versatilidad y el autoengaño de un poeta que aspira a ser héroe, no pasando de farsante.

En “La vieja del cinema” la guerra aparece filmada y la verosimilitud del reciente

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 308.

arte da una vida momentánea a un personaje ya fallecido.

“El automóvil del general” y “La sublevación de Martínez” son dos exponentes llenos de pintoresquismo y de denuncia de la revolución mexicana.

Nos vamos a detener en ellos no destacando linealmente el efecto transformador de la guerra, sino articulándolo —cuando lo estimemos necesario— dentro del desarrollo estructural y buscando algún rasgo de estilo que sirva para potenciar el mensaje literario.

“El monstruo”

Es éste un cuento de guerra estremecedor dividido en dos capítulos que son la cara y cruz del triunfo y la miseria. Mauricio se presenta como el rey de la industria, que acumula en su haber triunfos deportivos, éxitos amorosos y vasto saber científico. Odette es un prototipo de belleza, de gracia y de coquetería. Su esbeltez, muy bien descrita, se ajusta al mismo canon de belleza por el que se rigen los modelos actuales. Odette parece el pretexto indispensable para que sus vestidos luzcan con una presencia carnal dentro. Como en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* la pareja de moda —Mauricio, Odette— brilla en el arte de 1914: bailar el tango. Los protagonistas se casan para poder bailar, siempre y como nadie, su tango feliz.

El segundo capítulo marca el reverso de esta realidad floreciente: la guerra. La conjunción “y” copulativa que abre el capítulo es un sintético y sugestivo grito de asombro.

Odette, como siempre, quiere sacar su cuota de placer de cualquier situación y se hace enfermera. Pero su decisión es teatral y no sincera: muchas veces abandona a sus enfermos para lucirse en el Bosque de Bolonia. También intenta presumir de marido héroe ante sus amigas. Momentáneamente lo consigue cuando se entera de que Mauricio ha sido gravemente herido. Lo que no puede sospechar es la horrible transformación sufrida por el marido. No sólo su frivolidad es agredida cruelmente por la desgracia: también los criados e incluso el perro huyen de la víctima. Solamente la madre reacciona con la ternura sobrehumana que reclama la situación. El escritor sabe conseguir una estampa inolvidable con extremada concisión y oportunos toques psicológicos.

“Las vírgenes locas”

Este cuento viene a ser como la antítesis de “El monstruo”.

Las señoritas de Maxeville —Berta y su hermana Julieta— triunfan en los salones de París por sus vestidos y ademanes atrevidos y por su destreza en todos los bailes. Su aparición aviva la música de los violines y el brillo de las luces, excita a los hombres y escandaliza a muchas mujeres. De todos modos, al final todas las perdonan ya que reconocen que, aunque alocadas, son muy buenas.

El ambiente de fiesta y de triunfos mundanos se rompe brutalmente con la guerra. Y es entonces cuando lo mejor que hay en ellas sale a flote. Las dos hermanas son un prodigio de abnegación que los heridos aprecian en todo su alcance: muchos de ellos mueren sonriendo.

La muerte de Berta ante la hermana volcada e impotente, está presentada en toda su atrocidad.

Las dos habían hecho verdaderos prodigios:

encontraban con su instinto de mujeres de salón las conversaciones que más podían agradar a cada uno. La mayor había pasado una semana hablando de Ulises y la *Odisea* con un licenciado en letras que agonizaba lentamente, pensando en su tesis de doctor que jamás llegaría a leer en la Sorbona²⁰⁶.

La virgen superviviente se multiplica al pensar en la hermana para llenar con la luz de la sensualidad los últimos instantes de los moribundos, algunos de los cuales eran enemigos entre sí aun en los umbrales de la muerte; pero este odio postrero se endulzaba ante la “señorita blanca”.

El título del cuento, sabiamente elegido, se beneficia de las connotaciones bíblicas para corregirlas y ennoblecerlas.

“Noche servia”²⁰⁷

El narrador testigo se incluye en un grupo en el que, además de él, están un escritor francés y dos capitanes servios. La acción transcurre en París; los cua-

²⁰⁶ *El préstamo de la difunta y otros relatos*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 166-167.

²⁰⁷ La RAE admite las grafías *servia* o *serbia*.

tro trasnochadores encuentran el bar de un hotel que no cierra sus puertas a los clientes: frivolidad y elegancia femenina frente a hombres de uniforme que ansían, cual marineros arribados a puerto, gozar de una dicha furiosa y efímera.

Los dos capitanes servios relatan el clima de horror vivido recientemente en su país. El narrador puntualiza que los servios son, generalmente, analfabetos, pero dotados para la narración y para verter en verso sus experiencias, ya que en la memoria se deposita mejor el verso que la prosa.

Por el tono natural que adoptan los capitanes servios en el relato del horror reciente y por lo increíble de la barbarie humana parecen las palabras cargarse de legendaria intemporalidad:

Relatan cosas ocurridas hace unos meses, y parece que recitan las remotas hazañas de Marko Kralievitch, el Cid servio, que peleaba con las *willas*, vampiros de los bosques, armadas de una serpiente a guisa de lanza²⁰⁸.

Uno de los capitanes deja la reunión imantado por la aventura de una mirada. Y entonces el otro capitán hace su confesión atroz, cuando las circunstancias le obligaron a ser verdugo de sus compañeros. La onomatopeya que da fin al cuento es el redoble obsesivo de la conciencia herida para siempre.

“La vieja del cinema”

El primer capítulo está constituido casi todo él por el monólogo de la vieja frente al comisario y al agente de policía. Las acotaciones acerca del ensimismamiento distraído del comisario sacudido por un repentino interés, sirven de contrapeso a la narración de la anciana; aunque se suprimieran las acotaciones, el monólogo apasionado seguiría teniendo idéntica fuerza y, por lo tanto, podría representarse. El comisario sólo interviene una vez para expresar su incredulidad.

Los restantes capítulos concluyen la historia de la vieja, quien acude todos los días a un cine para ver actuar a su nieto después de muerto. En el cuento no se aclara el misterio acerca de la identidad del actor; debe tratarse de alguien parecido al soldado muerto, ya que es poco verosímil que hayan elegido a un soldado vulgar para representar un film. De todos modos esto es lo de menos;

²⁰⁸ Ibid., p. 134.

lo que importa destacar es la obstinación de la vieja en no perderse ni una noche la actuación del nieto y la confusión establecida en su mente entre la realidad y la ficción. Ella cree establecer una comunicación silenciosa con el ser de la pantalla.

Cuando llega la paz, el film pierde interés y se traslada a otro cine distante; al no verlo en la pantalla ella piensa que a su nieto lo han matado dos veces.

En contra de lo que es habitual en Blasco, el fin del relato no es cerrado, sino abierto al ensueño que sobrepasa la fatiga. El soldado transparente es una bella imagen de la ilusión.

Hay un personaje secundario que tiene indudable interés porque es un filósofo escéptico que duda de que la guerra le enseñe algo al hombre; tal vez la especie humana no sea merecedora de ser regenerada. Este pensamiento, puesto en boca de un personaje secundario, se opone frontalmente a lo que Blasco suele pensar del hombre, al que siempre hace lo posible por salvar de sus limitaciones y de su mezquindad.

Blasco Ibáñez, que siempre sintió una gran afición hacia el reciente cine, dirigió varias películas, entre ellas *La vieja del cinema* con guión del propio novelista, hasta que un incendio devoró las copias y estuvo a punto, una vez más, de acabar con la vida del propio Blasco.

“El automóvil del general”

El cuento está puesto en boca de Isidro Maltrana, el protagonista de *La horda*, quien emigra a América para ganarse la vida de otro modo a como lo hacía en España. Emprende la tarea de cultivar tierras en Argentina, pero —como le sucedió al propio Blasco— fracasó en su empeño y tuvo que dedicarse, nuevamente, a poner la pluma al servicio de varios presidentes o aspirantes a serlo en diversas repúblicas:

He redactado, a la vez, crónicas de vida elegante para las presidentas y proyectos de Constitución que sus graves maridos presentaban al pueblo como producto de nocturnas meditaciones²⁰⁹.

²⁰⁹ Ibid., p. 192.

Aunque Maltrana estuvo en diversas repúblicas hispanoamericanas, el tejido narrativo está confeccionado exclusivamente de recuerdos mexicanos. Los diez años de revolución se comprimen en síntesis trágica con ecos helénicos. La denuncia de la constante conspiración y el crimen se apoya en el testimonio de los hechos que Blasco conoció de cerca durante su estancia, como periodista, en el inestable México de 1920. Sus artículos sobre el antimilitarismo mexicano levantaron ronchas entre los dirigentes revolucionarios; por este motivo Blasco Ibáñez no terminó su novela *El águila y la serpiente* ambientada en aquel país.

El relato está dividido en cinco capítulos. A excepción del último, en el que se da el desenlace, todos los capítulos se cierran con el *leitmotiv* que ya está presente en el título: “el automóvil del general”. Este tema, con leves variaciones, tiene una doble finalidad: retrasar la narración de un crimen terrible y encender la curiosidad del lector, cada vez más intenso e impaciente.

Una cuestión de celos es el móvil del asesinato: la posesión de Olga del Monte, quien sabía tocar el piano y el arpa, cantaba romanzas mexicanas y componía versos y, algo aún mejor: era hija de una familia importante:

Les producía confusión y orgullo a la vez pensar que eran amigos y protectores de una hija de gran familia de la capital, cuando hacía pocos años figuraban aún como jornaleros del campo o vagabundos en lejanas provincias²¹⁰.

El final del cuento, en el que el narrador desenmascara la hipocresía de los que encubren la envidia bajo un disfraz de justicia, es certero en su análisis y original en su expresión:

Detestan a Castillejo porque les inspira admiración. Hablan de él como los pintores de una nueva manera de expresar la luz, como los escritores de las imágenes originales encontradas por un colega.

Lo que más les irrita es que ya no podrán emplear sin escándalo el procedimiento del automóvil. Ha perdido toda novedad. ¡Y a cada uno de ellos le hubiese gustado tanto ser el primero!...²¹¹.

²¹⁰ Ibid., p. 202.

²¹¹ Ibid., p. 211.

“La sublevación de Martínez”

Este cuento está también ambientado en la revolución mexicana.

El revolucionario Doroteo Martínez asciende a general a los treinta años impulsado por tres motores: el miedo a su despótica mujer, la infatigable buena suerte y el ansia de ver impreso su nombre y que fuera cantado con acompañamiento de guitarra. Su suerte se aliaba también con su intuición de campesino, que le dictaba en cada momento a qué caudillo tenía que ayudar.

Al amparo del presidente Carranza, el general Martínez conoció las dulzuras del poder, caprichoso y corrompido: el ministerio de Guerra le enviaba ingentes sumas de dinero para abastecer los miles de hombres y de caballos que, sólo en el papel, constituían sus tropas y bagaje. El narrador, con tono irónico, reseña la falta de escrúpulos del general, asimilándola a la corrupción colectiva y ancestral del país:

El general, siguiendo una respetable tradición, se guardaba tranquilamente los sueldos de los combatientes que no existían y el valor de los piensos que jamás habían olido sus caballos. De algún modo debía pagar la patria los servicios preteritos de sus héroes y los que les seguirían prestando en el resto de sus días²¹².

El narrador sabe, pues, articular una historia particular en el entramado caótico de la revolución de México.

A Martínez, iletrado y megalómano, el poder se le sube a la cabeza necesitando hacer alarde de él, para lo cual legisla abundante y arbitrariamente sobre los más variados aspectos de la vida. En la labor calenturienta de redactar las leyes le sirve como secretario un tal Sandoval, remedo de Maltrana en “El automóvil del general”. La maraña de leyes que nadie podía dominar le servía a Martínez para deshacerse con impunidad de cualquier adversario peligroso.

Aunque el adversario más temido lo tenía en casa: Guadalupe, su mujer. Durante mucho tiempo ella fue para él modelo de belleza, estímulo para la acción y, también, motivo de temor.

La pintura del desmoronamiento de la hermosura femenina, acaecido repentinamente, parece ir más allá del realismo. Tal vez pudiéramos calificarla de expresio-

²¹² Ibid., p. 238-239.

nista a no ser por el componente psicológico que la explica: Martínez se enamora como un colegial de Dora, la maestra rubia de ojos verdes claros. Una vez más se da el motivo de los ojos verdes.

El enamoramiento le da nuevas alas y ojos al general que, por conseguir el claro objeto de sus deseos, desafía a la esposa y al estado mexicano.

El papel de la mujer en la revolución está perfectamente trazado en el relato.

Aunque más secundario, es interesante destacar el papel asumido por la infantería indígena, increíblemente veloz y opuesta sistemáticamente a cualquier gobierno que implante el progreso. Estos *yaquis*, que no habían querido adoptar el caballo que trajeron hace siglos los conquistadores,

figuraban como enemigos de todos los gobiernos desde la época de Porfirio Díaz, que cometió el sacrilegio de implantar en sus tierras el telégrafo y el ferrocarril. Se dejaban convencer fácilmente por los revolucionarios, con la esperanza de que éstos les librasen de innovaciones vergonzosas²¹³.

La novelita se divide en tres capítulos que finalizan con la misma palabra: mujer. El primero marca la subordinación del miedo; el segundo, el enamoramiento y, por tanto, la independencia; el tercero, la confirmación de la rebeldía en labios de la propia Guadalupe, quien no acepta el proceder de Martínez y se prepara para la venganza. Éste es, pues, uno de los pocos cuentos de final abierto, como abierta era también la revolución de México.

Estructuralmente “La sublevación de Martínez” tiene semejanzas con “El automóvil del general” por los cierres de capítulo; si bien, como entonces vimos, el *leitmotiv* tenía un valor narrativo distinto.

CONCLUSIÓN A MODO DE DIAGNÓSTICO

Por boca del visionario Salvatierra Blasco Ibáñez hace un certero y lúcido análisis sobre las causas del exterminio colectivo, que nada tienen que ver con el diagnóstico marxista e incluso de las izquierdas recientes, acerca de la lucha de clases: las

²¹³ *Ibid.*, p. 246. En cuanto al talante progresista, al menos, el autor implícito —trasunto del propio Blasco— se sitúa del lado de Porfirio Díaz.

¹⁴⁸ guerras se originan, sobre todo, por razones de idioma y de nacionalidad. Hace poco, más concretamente el día 24 de julio del 2000, en el Congreso Internacional sobre globalización e identidad cultural celebrado en Santiago de Compostela, oímos sostener a Felipe González idéntica opinión.

Veamos este sucinto juicio de anticipación:

Los pueblos cristianos se exterminaban, no por los caprichos y los odios de sus pastores, sino por algo menos concreto: por el prestigio de un trapo ondeante, cuyos colores les enloquecían. Se mataban fríamente hombres que no se habían visto nunca, que dejaban a sus espaldas un campo por cultivar y una familia abandonada; hermanos de dolor en la cadena del trabajo, sin otras diferencias que la lengua y la raza²¹⁴.

²¹⁴ *La bodega*, cit., p. 390.

LENGUAJE, ESTILO Y MODALIZACIÓN

Siempre se ha dicho que Blasco Ibáñez escribía torrencialmente, sin cuidarse demasiado de la gramática y se ha llegado a afirmar que su sintaxis es floja y desmañada. El propio novelista confiesa que su modo de hacer es torrencial e intuitivo, sacando a la luz de la expresión, en muy poco tiempo, lo que su mente ha ido rumiando y macerando en intervalos largos de obsesión.

Blasco tenía extraordinarias dotes de fabulador, que armonizaba con un dominio de las técnicas narrativas, que le permitían elegir, en el momento oportuno, la prosa funcional de inmediatez comunicativa o la musical, de ritmo cercano al del verso; y era capaz de manifestarse —según los pasajes— como autor realista, naturalista, modernista o esperpentizante. Como tendremos ocasión de comprobar al estudiar el arte de la descripción, veremos que esta técnica no es nunca tributo a una moda, sino eficaz instrumento de penetración y transmisión de los aspectos más variados de la vida.

Su capacidad de observador y su prurito de informarse de primera mano de lo que es la materia novelable, le ayuda también en la elección de un vocabulario preciso, variado y sencillo o cotidiano.

En lo que se refiere a la gramática, lo único que se le puede achacar a Blasco es el uso anómalo que suele hacer del gerundio y el sistemático uso del laísmo, tomado sin duda del habla de Madrid. Pero también es laísta un escritor tan refinado como Pedro Salinas, y en cuanto al empleo poco académico del gerundio, no nos parece el momento de detenernos sobre este punto; baste decir como descargo —que desde luego exigiría mayor rigor— el hecho de que también usan el gerundio de forma anómala —en casos concretos— Vicente Aleixandre o Pablo Neruda.

En las novelas valencianas —a excepción de *Arroz y tartana*, localizada en Valencia capital, de habla predominantemente castellana— el autor rehuye el diálogo, sustituyéndolo por el estilo indirecto libre en aras de la verosimilitud. Aunque esta técnica abunde también en *Entre naranjos*, sin embargo aquí el diálogo y los parlamentos fluyen con toda normalidad en castellano. La presencia del castellano puede justificarse por varias causas, siendo las principales: la pareja amante

150 tiene formación cultural, Leonora es conocida internacionalmente; Rafael, de formación universitaria, tiene que hacer su carrera política en Madrid.

Hay toques pintorescos de valencianismo, pero son escasos.

En *Flor de mayo* hay al menos nueve momentos en los que el novelista transcribe en castellano las palabras de los personajes, que son valencianoparlantes. La razón que unifica estas nueve intervenciones es de carácter conminatorio, persuasivo o insultante. Las palabras de la *siñá* Tona van dirigidas a un interlocutor andaluz y, como veremos, es indudable la manipulación realizada por el novelista. Las palabras de Dolores y la última intervención de Pascual irrumpen directamente como contrapunto de la narración y, aunque no se justifican desde un punto de vista realista, tienen eficacia estética por la inmediatez comunicativa, que no necesita de aclaraciones ni está sometida al juego de espejos del estilo indirecto libre o personalizado. Las restantes nos parecen menos justificadas por brotar del estilo indirecto libre o libre personalizado.

Dolores enjuicia con una alusión soez el comportamiento de Rosario ante la *tía Picores*: “¡Mírela, tía! ¡Siempre llega tarde! ¡Claro! ¡Con tanta pachorra!... Cualquiera día va a caérsele lo que lleva bajo el delantal”²¹⁵.

Dolores desprecia a Rosario invitándola a dialogar con el trasero, ofensa siempre eficaz: “¿Qué has de quitar tú?... ¿Con esa cara de sardina?... Eres demasiado fea para eso, hija mía”²¹⁶. “¡Mira!... ¡Habla con éste!”²¹⁷.

En las dos intervenciones complementarias de Tona sólo se desliza a conciencia el vulgarismo valenciano *siñor Martines*, superpuesto al correcto apelativo inicial Martínez; con esta alternancia y con la inclusión de palabras cultas es indudable la reelaboración lingüística del personaje. Como poco antes el narrador nos había hecho oír el habla disparatada de Tona, se siente eximido de caer esta vez en la caricatura porque rebajaría el tono de persuasión urgente:

Martínez, ¡ay!, *siñor Martines*, baje usted de la nebulosa altura en que vive su pensamiento. Dígnese escuchar a la Tona. ¿No la oye usted?... Es preciso arreglar la

²¹⁵ Op., cit., p. 69.

²¹⁶ Ibid., p. 74.

²¹⁷ Ibid., p. 75.

situación; las cosas no pueden quedar así; hay que justificar lo que venga, y una mujer honrada, madre de dos hijos, no puede serlo de tres sin un hombre que saque la cara diciendo: “esta es mi obra”²¹⁸.

Martínez, *señor Martines*, que sólo faltan dos meses, y a la Tona le es imposible ocultar por más tiempo lo que viene, y la gente se va enterando. ¡Qué dirán los chicos al verse con un nuevo hermano!...²¹⁹.

Pascual es perentorio con su hermana Roseta; en la primera ocasión quiere saber lo que ella sabe; en la segunda se halla en plena crisis de desencanto:

A ver: habla claro²²⁰.

¡No te cases nunca!...²²¹.

De un pasaje en estilo indirecto libre personalizado brotan estas palabras de Pascual hacia su madre: “¡Vamos... calle, calle y no haga reír!”²²².

En parecidas circunstancias, aunque muy poco justificadas, oímos esta recomendación de Rosario: “¡Llora, Pascualo!...”²²³.

En *Arroz y tartana*, *Flor de mayo* y *Cañas y barro* algunos personajes —empujados por las circunstancias— hablan un castellano estropeado hasta la caricatura.

La tía *Quica*, la cuñada de Pimentó —el antagonista de *La barraca*— va a felicitar a doña Manuela el día de su santo:

y rompió a hablar en un castellano fantástico, ya que en casa de doña Manuela no era permitido otro lenguaje. [...]

—Calle, señora ¡Cuán apurada está la pobre! Su marido nos ha salido un borrachín, un bufao, que todos los domingos vuelve de la taberna de *Copa* a cuatro patas, como un burro, y lo han de meter en la cama, para que duerma la mona un par de días. Y qué palisas, Virgen Santa! Mi pobre Pepeta pasa la vida de Santa Catalina de

²¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 105.

²²⁰ *Ibid.*, p. 188.

²²¹ *Ibid.*, p. 223.

²²² *Ibid.*, p. 194.

²²³ *Ibid.*, p. 212.

Sena y la muy bestia, erre que erre, sin aborreser a ese pillito de Pimentó, que no vale ni un papel de fumar²²⁴.

Así, la *señá Tona* contesta al habla ceceante del andaluz Martínez en un castellano grotesco e inentilgible, que hubiese hecho reír en el mismo Cabañal:

—Mire osté, señor Martines: mi chico me tiene loca con todas esas burrás que hase. Lo que yo le digo: “¿Te hase falta algo, condenat? Pues entonses, ¿por qué te ajuntas con esa pillería pollosa? Osté, señor Martines, que tiene tanta labia, hágali miedo. Dígali que se lo llevará a Valencia para meterlo en la cárcel si no es un buen chico²²⁵”.

El tío *Paloma* le advierte a la emperatriz Eugenia sobre la presencia de un “collvert”, que adapta a un castellano inexistente: “Su Majestad... ¡jojo! Por detrás le entra un *collovierde*”²²⁶.

En *La horda* se escucha a ráfagas, cuando el novelista lo juzga oportuno, el habla pintoresca de Madrid; tal sucede en boca de la *Mariposa*, la abuela de Maltrana, del señor José o del tío Manolo.

La tía *Mariposa* se acuerda, primero, de los pretendientes que la hija rechazó, y luego presume de su dignidad de trapera quejándose del gobierno: “Tía *Mariposa*, que la chica me gusta”. “Señá Usebia, que yo quiero ser su yerno”²²⁷.

Pagamos contrebución, Isidrín, como cualquiera de los que tien tienda en la calle de Postas. No hay más que ver lo que se nos lleva el ayuntamiento por la licencia: un porción de dinero. Y, por lo que toca a parroquianos, los tenemos marqueses y condeses, tan buenos como los que entran a comprar en casa de Sobrino. Se trata muy buena gente en este comercio. ¿Ves esta falda? Pues me la regaló una señora que iba a Palacio y trataba casi de tú a los reyes²²⁸.

El señor José es un trabajador amante del orden porque anteriormente fue guardiacivil; oigamos cómo truena en su lenguaje, medio vulgar y medio seudoculto, contra cualquier cambio social:

²²⁴ Arroz y tartana, cit., p. 73-74.

²²⁵ Flor de mayo, p. 10.

²²⁶ Cañas y barro, p. 30.

²²⁷ Op., cit., I, p. 1390.

²²⁸ Ibid., p. 1390.

Tú eres un sabio, Isidro, —decía—; tú raciocinas, y por eso puedes comprenderme y hacerme justicia más que esos animales... ¿Y qué es lo que digo yo para que me llamen borrego? Que esto de que el pobre se ponga sobre el rico o a un igual suyo, y que el criado se monte sobre el amo no pue ser. Que siempre ha habido unos con dinero y otros sin él, y siempre será así. Que eso de los *metingues* y de las Sociedades sólo sirve para llenar de humo las cabezas del trabajador y echarlo a la calle a que le calienten las costillas. Lo que le importa al jornalero es encontrar donde le den jornal, y ser bueno, para que los señores le ayuden con la limosna... Y también me da rabia que en todos esos *metingues* se metan con los curas, y eso que, como tú sabes, hace un porción de tiempo que yo no voy a misa. Pero ¿qué mal hacen esos pobres señores de sotana al trabajador?

Ellos, al menos, dan algo: reparten limosnas, tienen asilos, se ocupan del pobre y predicán a los ricos para que socorran con dinero. Y los otros, que hablan en las reuniones sobre esos papas del socialismo y la anarquía, no dan ni un botón. ¡Qué han de dar, si son unos pelagatos!²²⁹.

El idiolecto del señor Manolo está hecho de vulgarismos y altisonancias del lenguaje parlamentario: “Haiga orden, ciudadanos, y un poquito de crianza. ¡Que no se diga del cuarto estado!... A cada uno se le dará según el orden de la discusión y los derechos de su autonomía al respective”²³⁰.

El narrador aclara el sentido cambiante de la expresión favorita del personaje:

Unas veces el *cuarto estado* eran únicamente los vendedores del papel; otras, la gente popular; y algunas, todos los que compran periódicos²³¹.

Maltrana, cuando se lo encontraba en su camino, le preguntaba siempre por el cuarto estado: “Anda algo roío —contestaba el señor Manolo—; hay tormenta en la atmósfera metálica: la gente tiene pocas ganas de papel”²³².

Cuando vendía un periódico nuevo, decía con énfasis:

Hoy he tenido un éxito extramuros. Los redactores debían votarme un mensaje de gracias, a pesar de que no me llamaron para darme voz y voto. Yo soy el sentido

²²⁹ Ibid., p. 1392.

²³⁰ Ibid., p. 1397.

²³¹ Ibid., p. 1397-1398.

²³² Ibid., p. 1398.

práctico, y les hubiera presentado una moción y consumido un turno para demostrarles que deben sacar el periódico dos horas más tarde. Pero como uno no es letrado, le ojetan el argumento, y el *cuarto estado* que se roa²³³.

En *Los muertos mandan* el autor castellaniza los diálogos, indicando, cuando le parece oportuno, que los personajes hablan en mallorquín o en ibicenco. En una ocasión, hablando de la mujer de Pep, quien se asusta ante la tormenta, precisa: “intercalando en sus gemidos fragmentos de oraciones, murmuradas en castellano para mayor eficacia, “Santa Bárbera bendita que en el sielo estás escrita”²³⁴.

En *La bodega* y en *Sangre y arena* (Véanse “Doña Sol” en *El amor* y “La música de las festividades y los días”) se filtran algunos parlamentos en andaluz:

¿Y no ties na que icirme? ¿Endimpués que no nos vemos en toa una semana, te queas como una boba, mirándome como si juese yo un mal bicho?

—Y qué te he de icir yo, arrastrao?... Que te quiero mucho, que toos estos días los he pasao con una penita muy jonda, muy negra, pensando en mi gitano...

—Que toos los pesares de tu vida vengan a mí, entrañas de mi arma, y que tú sólo goces alegrías. Ties la cara de Dios, gitana; tus labios son casquitos de limón, y cuando me miras, creo que me mira el buen Jesús de los milagritos con sus ojos dures... Quisiera ser don Pablo Dupont, con toas sus bodegas, para soltar el vino de las botas viejas que tiene el tío, y que vale miles de pesos; y tú meterías en el charco tus pies bonitos, y yo le diría a too Jerez: “Beban ustés, cabayeros, que esto es la gloria.” Y toos dirían: “Tiene razón Rafaé: ni que juesen los pinreles de la mismísima mare de Dios...” ¡Ay, niña! ¡si no me quisieras, güena suerte te esperaba! Tendrías que hacerte monja, pues no habría guapo que te pidiera relaciones. Me abriría de patas en tu puerta, y ni a Dios le dejaba pasar²³⁵.

El estilo indirecto libre tiene, a veces, retoques consistentes en el empleo de una interjección, un vocativo, un giro castellano que es calco del valenciano o, muy comúnmente, un supuesto mental del personaje al que se le atribuye el acto de

²³³ Ibid., p. 1398.

²³⁴ Op., cit., p. 872.

²³⁵ La bodega, cit., p. 346-347.

habla. Veamos estos ejemplos de estilo indirecto libre personalizado: “A esto no supo Rafael qué contestar. Pero ¿qué mujer era aquélla? ¡Qué modo de expresarse, caballeros!”²³⁶.

El siguiente ejemplo nos da la medida del descreimiento de Barret, que ya sólo aspira a perderse matando: “Allí había ido él muchas veces por sus asuntos, y allá iba ahora, a ver si el demonio era tan bueno que le hacía tropezar con el amo, el cual raro era el día que no inspeccionaba con su mirada de avaro los hermosos árboles uno por uno, como si tuviera contadas las naranjas”²³⁷.

El siguiente pasaje incluye una sentencia de oportuna plasticidad: “Algo oyó él [Batiste] de lo que le había sucedido en la barraca, de las causas que obligaban a los dueños a conservar improductivas las tierras; pero ¡había transcurrido tanto tiempo! Además, la miseria no tiene oídos”²³⁸.

El indirecto libre personalizado puede responder a la perspectiva no sólo de un personaje, sino de la colectividad. Véase esta muestra de la voz coral en la famosa riada: “Los hortelanos no querían convencerse. ¿Cómo había de crecer el río después de entrar en él el *pare San Bernat*? No, señor; no subía; eran mentiras para desacreditar al santo”²³⁹.

Un recurso importante en el arte de Blasco consiste en filtrar los diálogos o las informaciones a través de un personaje testigo que sirve de intermediario entre el narrador y el lector. En el caso que a continuación presentamos se trata de un testigo pretexto destinado a justificar la perplejidad de la hablante y al mismo tiempo la elección del estilo indirecto libre personalizado.

El procedimiento le servirá al novelista en muchas de sus novelas para transmitirnos de forma creíble un vasto caudal de conocimientos, cuya información sólo parece reservada al lector en un segundo término: “La *tía Picores* parecía preocupada. Hablaba en voz alta, como si sostuviese un diálogo con los yertos pescados que tenía delante... ¿Pero iban a estar así, las grandísimas arrastradas, toda su vida? ¿Siempre mátame o te mataré?... Y todo por cuestión de

²³⁶ Entre naranjos, p. 146.

²³⁷ La barraca, p. 98.

²³⁸ *Ibid.*, p. 98.

²³⁹ Entre naranjos, p. 176.

156 hombres... ¡Animales! ¡Como si no los hubiera de sobra en este mundo! Ella debía evitarlo”²⁴⁰.

RASGOS DE ESTILO: LA COMPARACIÓN

Medina y Alborg señalan que la comparación o símil es el recurso primordial en Blasco. Por lo que a *Flor de Mayo* se refiere, Medina contabiliza la presencia de unos setenta símiles, aunque indudablemente hay muchos más. Subraya Alborg que Blasco necesita de ellos como una forma normal de hablar. Según este crítico:

Blasco los utiliza sobre todo para acentuar lo macabro y lo grotesco, y se sirve con frecuencia de animales como término del símil. Obviamente —comenta Medina—, la intención de Blasco consiste en subrayar la semejanza del hombre con la fuerza bruta e irracionalidad de los animales, para demostrar que la presión del medio y de la herencia han reducido al hombre a un nivel infrahumano²⁴¹.

Esta observación debería ser cierta porque es muy atractiva, pero generalizar es siempre peligroso y en el torrente imparable de las comparaciones blasquianas hay una gran pluralidad de intenciones y de matices. No es éste el lugar para analizar exhaustivamente la riqueza del procedimiento, con todo daremos unas muestras de diversas intenciones expresivas:

Comparación de impresionismo pictórico: “El cielo, inundado de luz, era de un azul blanquecino. Como copos de espuma caídos al azar, bogaban por él algunos jirones de vapor, y de la arena ardiente surgía un vaho que envolvía los objetos lejanos, haciendo temblar sus contornos”²⁴².

Esta descripción es la traducción verbal del famoso cuadro de Sorolla “Sol de la tarde”. En esta visión coincidente de la realidad se hermanan dos artistas que, por el carácter diferente de los lenguajes empleados, no podemos decir quién influye sobre quién.

²⁴⁰ Flor de mayo, cit., p. 78.

²⁴¹ Alborg, cit., p. 550.

²⁴² Flor de mayo, cit., p. 121.

Comparación mitificadora: Alude a la formación de barcas: “Éstas formaban en la orilla a modo de una ciudad nómada con calles y encrucijadas; algo semejante a un campamento griego de la edad heroica, donde las birremes puestas en seco servían de baluartes”²⁴³.

Comparación simbólica: La comparación de las tartanas con ataúdes y con barcos viejos centra el tema de la muerte por vía imaginativa: “Eran como negros ataúdes, que saltaban sobre los baches lo mismo que barcos viejos y despanzurados a merced de las olas”²⁴⁴.

Comparación de introspección psicológica: Se refiere a la inaplazable sed de saber de Pascual: “Su cráneo parecía hueco. No sufría dentro del pecho pesadez alguna; sentíase con una ligereza asombrosa, como si caminase a saltos, sin tocar apenas el suelo. Únicamente continuaba el obstáculo de la garganta, el nudo asfixiante, y un sabor salobre en la lengua, como si estuviera tragando agua del mar”²⁴⁵.

COMPARACIONES PERSONIFICADORAS

Entre ellas hay un doble enfoque: uno dramático —ligado tres veces al tema de la enfermedad— y otro más innovador, de signo esperpéntico.

Veamos las tres comparaciones personificadoras:

Así iban adelantando las tartanas en perezosa fila, cabeceando, inclinadas a un lado, como si hubiesen perdido el equilibrio, hasta que de pronto, en el primer bache, se acostaban sobre la opuesta rueda con la violencia de un enfermo fatigado que muda de posición²⁴⁶.

El *Retor* se agarró con ambas manos a la caña del timón y empezó a virar la barca, exhalando quejidos como un enfermo que muda de postura²⁴⁷.

²⁴³ Ibid., p. 122.

²⁴⁴ Ibid., p. 65.

²⁴⁵ Ibid., p. 209.

²⁴⁶ Ibid., p. 65-66.

²⁴⁷ Ibid., p. 148.

Con una atención de padre que cuenta las toses y pulsaciones del hijo enfermo atendía los crujidos dolorosos de la vieja *Garbosa*, como si los quejidos se los arrancase a él una torturante enfermedad²⁴⁸.

COMPARACIONES ESPERPÉNTICAS

La sardina amontonábase en democrática confusión al lado del orgulloso salmonete y la langosta de oscura túnica, que agitaba sus tentáculos como si diese bendiciones²⁴⁹.

Las pescadoras más humildes y desdichadas de la Albufera ofrecían “largos juncos en los que estaban ensartadas las ranas, patiabiertas y con los brazos levantados como bailarinas desnudas”²⁵⁰.

Comparación de exotismo turbador: Sobre las mesas de la pescadería caen “los pescados de agua dulce, las tencas de insufrible hedor, con extraños reflejos metálicos semejantes a los de esas frutas tropicales de oscuro brillo que encierran el veneno en sus entrañas”²⁵¹.

Seguidamente elegiremos aquellas comparaciones que nos parezcan más interesantes, escogiéndolas de dos novelas muy estudiadas por nosotros: *Entre naranjos* y *La barraca*. Lugar aparte dedicaremos a las comparaciones sinestésicas, por lo novedoso del procedimiento.

COMPARACIONES DE ENTRE NARANJOS

La comparación, tomada del progreso, enfoca con técnica impresionista, la visión de las cosas en la riada: “Los dos hombres se creían dos naufragos abandonados en un mar sin límites, en una noche eterna, sin otra compañía que la llama rojiza que serpenteaba en la proa y aquellas vegetaciones sumergidas que aparecían y desaparecían como los objetos vistos desde un tren a gran velocidad”²⁵².

²⁴⁸ Ibid., p. 148.

²⁴⁹ Ibid., p. 70-71.

²⁵⁰ Ibid., p. 71.

²⁵⁰ Ibid., p. 71.

²⁵¹ Ibid., p. 71.

²⁵² Op., cit., p. 182.

La comparación rebajadora aplicada a la voz de Remedios es la antítesis exacta de la esplendorosa voz de Leonora “gigantesca campana de plata”:

—Quieto, Rafaelito —murmuraba con una voz que parecía un balido suplicante—. No me toques; no seas atrevido²⁵³.

Pero no es sólo la voz lo que queda rebajado:

Rafael gustaba de la mansa sencillez de aquella muchacha. Su simplicidad producía en él una impresión de frescura y descanso. La veía como una cuevecita angosta y oculta en la cual dormitaba tranquilo después de una tempestad²⁵⁴.

El entusiasmo del ruiseñor, sintonizando con la bella embriaguez de la noche, le obliga a superarse y, como también le gustaría a Leonora, buscando extenuarse y consumarse en la cima del canto:

Otra vez comenzaron a resonar entre las altas ramas las notas sueltas, los lamentos tiernos del solitario pájaro, llamando al Amor invisible. Y familiarizado con los extraños rumores que aquella noche poblaban la isla, y que llegaban de nuevo hasta él como bocanadas de lejano incendio, se lanzó en una carrera loca de trinos, cual si se sintiera espoleado por la voluptuosidad de la noche y fuese a reventar de fatiga, cayendo del árbol su envoltura de pluma como un saco vacío, después de haber derramado su tesoro de notas²⁵⁵.

Las comparaciones referentes a colegiales que hacen novillos abundan en la obra narrativa de Blasco trasluciéndose en ellas, de modo inconsciente, experiencias infantiles del propio escritor. En la siguiente comparación no es el poder estético lo que subrayamos, sino su sabor de vida: “Había llegado en el primer tren de la mañana, sin equipaje alguno, como un colegial que se fuga sólo con lo puesto”²⁵⁶.

COMPARACIONES DE LA BARRACA

En esta descripción, en la que destacan varias comparaciones personificadoras, se nos muestra el trabajo de Batiste en la barraca abandonada con toques regocijados de bienestar relajado y, a la vez, desafiante. La onomatopeya refuerza el efecto expresivo:

²⁵³ Ibid., p. 269.

²⁵⁴ Ibid., p. 267.

²⁵⁵ Ibid., p. 290.

²⁵⁶ Ibid., p. 308. Además del sabor vital comentado, la improvisación de la huida y su alusión al mundo infantil marca el temperamento endeble y alocado del personaje y, por lo tanto, la falta de convicción en la huida.

La puerta nueva y pintada de azul parecía madre de todas las ventanillas, que asomaban por los huecos de las paredes sus cuadradas caras del mismo color; el pozo, después de una semana de descensos y penosos acarreos, quedó limpio de todas las piedras y la basura con que la pillería huertana lo había atiborrado durante diez años, y otra vez su agua limpia y fresca volvió a subir en musgoso pozal con alegres chirridos de la garrucha, que parecía reírse del contorno con estridente carcajada de vieja maliciosa²⁵⁷.

La comparación personificadora nos presenta el leitmotiv de la obra. Se potencia su efecto con la presencia del olor simbólico, que también caracteriza la barraca de Tonet en *Flor de mayo*, y el anticlímax: “Todo se amontonaba sobre el carro, sucio, gastado, miserable, oliendo a hambre, fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras la familia pisándole los talones”²⁵⁸.

El orden aparente subraya mejor, por contraste, el dolor: “Batiste entró en la barraca, blanca y pulcra como siempre, con los azulejos luminosos y todos los muebles en su sitio, pero que parecía envuelta en la tristeza de una sepultura limpia y brillante”²⁵⁹.

La prohibición impuesta a Batiste por el Tribunal de las Aguas supone la ruina definitiva de sus campos; de aquí la siguiente comparación en la que se evidencia la visión de dramatismo sintético:

Y como los naufragos agonizantes de hambre y sed, que en sus delirios sólo ven interminables mesas de festín y clarísimos manantiales, Batiste veía confusamente campos de trigo con los tallos verdes y erguidos y el agua entrando a borbotones por las bocas de los ribazos, extendiéndose con un temblor luminoso, como si riera suavemente al sentir las cosquillas de las tierras sedientas²⁶⁰.

La antítesis

La antítesis es un recurso primordial en la obra de cualquier escritor, por lo cual podríamos poner multitud de ejemplos tomados de diversas novelas; con todo nos parece que es un procedimiento de especial eficacia en *La barraca*, por ello,

²⁵⁷ Op., cit., p. 103.

²⁵⁸ Ibid., p. 73.

²⁵⁹ Ibid., p. 168.

nos contentaremos con extraerlo de esta pieza clave, sostenida en constante pugna contra la adversidad.

La barraca queda enmarcada entre dos amaneceres de signo opuesto: la abundancia de la tierra que se ve como bendición de Dios e incita a la vida, y el rojo amanecer del incendio donde la devastación invita a la fuga que, presumiblemente, ya no logrará el bienestar para los fugitivos. Tampoco los huertanos pueden estar muy contentos de su proceder. Al comienzo el personaje colectivo era solidario frente a los amos, después de lo sucedido la solidaridad será estéril.

Los antepasados de *Barret* labraron la tierra con su sudor, pero los amos eran comprensivos y la tierra producía lo necesario; luego, toda la ruina de *Barret* y la de los suyos.

El odio de toda la huerta va causando estragos en la familia de Batiste hasta llegar a la muerte del inocente. En la muerte, el odio, sabiamente administrado, se repliega en remordimiento y se produce un periodo de paz. Y en San Juan, cuando todo estaba preparado para la fiesta, se desencadena el drama.

Por fin hay abundantes antítesis psicológicas, unas permanentes, otras evolutivas. Entre las permanentes citaremos dos estrechamente unidas: Pepeta, débil y anémica, tiene una voluntad de hierro y es la más trabajadora de la huerta; su marido, en cambio, es el más forzado y holgazán, dejándose mantener por la esposa.

Entre las antítesis evolutivas o circunstanciales enumeraremos tres: la de *Barret*, la de Batiste y la de su hija Roseta; los tres personajes son pacíficos, pero ante la injusticia se yerguen con toda la fiereza moruna.

La antítesis simbolizadora de la luz y la oscuridad cruza la novela toda con su red proliferante de connotaciones. La luz —además de su mediterraneidad— representa la vida, la alegría, el dinamismo, la confianza y el trabajo. La oscuridad, el acecho, la amenaza, el misterio, que también puede estar habitado por la superstición. Pese a que las ruinas de las tierras de *Barret* sean una bandera de hermandad, ello no impide a las almas sencillas —como la de Pepeta— experimentar ante ellas un temor atávico:

Aquella ruina apenaba el ánimo, oprimía el corazón. Parecía que del casuco abandonado iban a salir fantasmas en cuanto cerrase la noche; que de su interior partí-

an gritos de personas asesinadas; que toda aquella maleza era un sudario que ocultaba centenares de trágicos cadáveres²⁶¹.

Y el temor ahuyenta a los pájaros incluso dando a esta huida una doble interpretación posible, la directa y realista o la simbólica:

Hasta los pájaros huían de aquellos campos de muerte, tal vez por temor a los animaluchos que rebullían bajo la maleza o por husmear el hálito de la desgracia²⁶².

Si se nos pidiera resumir toda *La barraca* en un solo símbolo, lo haríamos con éste: “el hálito de la desgracia”. En esta atinada frase se funden pasado y futuro, pulverizando la ilusoria paz del presente, y se superponen el mundo helénico y el árabe, con mayor inflexión hacia éste por las múltiples referencias a lo largo de la obra y porque lo faltal no es producto de la venganza de algún dios, sino el resultado de un azar y unas circunstancias.

INNOVACIONES ESTILÍSTICAS *LA SINESTESIA*

En el capítulo VI de *Arroz y tartana* Blasco Ibáñez nos presenta una extensa sinestesia a través de la cual percibimos cómo la belleza cromática del paisaje se hace música en la visión de un personaje soñador y despechado: Andresito.

En primer término hay que resaltar la originalidad de la aportación de Blasco al panorama de la literatura española de los siglos XIX y XX. Se insiste machaconamente y con manifiesta ignorancia en el carácter rezagado del arte blasquiano. Sobre todo, en *Arroz y tartana* todo el mundo está de acuerdo en afirmar que Blasco sigue claramente un modelo literario: su admirado Emile Zola. Aunque Alborg muy recientemente se fija en la belleza del pasaje no destaca suficientemente la originalidad de este recurso expresivo. Hay que tener en cuenta que la sinestesia es un recurso literario que introduce en España Rubén Darío y que sistematiza luego Juan Ramón Jiménez. La sinestesia —combinación de sensaciones para formar una sensación nueva— tiene su aplicación principal en el género poético, habiendo muy pocos narradores que

²⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

²⁶² *Ibid.*, p. 72.

lo usen en sus novelas. No tenemos conocimiento de la existencia de una sinestesia tan desarrollada como la que a continuación ofreceremos y donde la correspondencia entre color, sonido e instrumento orquestal tenga una tan exacta adecuación.

Aunque no estemos de acuerdo con la sugestiva teoría de Aída E. Trau de hacer pasar determinadas construcciones novelescas de Blasco por el molde preconcebido de la construcción sinfónica que, como a Alborg, nos parece fruto del entusiasmo literario-musical de la autora, es evidente en el siguiente fragmento la intención de orquestar el paisaje, visto desde el balcón de un hotelito de Burjasot. Diferimos también aquí de Alborg en su apreciación de que se funden en este pasaje antológico literatura, pintura y música. Menos la referencia a las pinceladas sueltas, presentadas a modo de ilustración comparativa, no creemos que la expresión de los matices del color contemplado exijan, en modo alguno, la referencia pictórica. Es decir: entre el espectáculo contemplado y el expresado lo único que debe existir es una retina sensible:

Poco le faltaba para llorar, y queriendo ocultar su emoción, murmuraba con expresión dantesca:

—¡Qué espectáculo! Esto es una sinfonía de colores, una verdadera sinfonía.

¡Sinfonía de colores! Una frasecilla que había pescado en una de esas críticas que hablan del “colorido” y el “dibujo” de la música, y la “armonía” y los “acordes” de la pintura.

El joven repetía con obstinación su frase, como el que, acostado, masculla sin cesar la misma oración para aturdirse y coger el sueño; y poco a poco, como hipnotizado por la brillantez del paisaje, fue sumiéndose en un limbo de quietud contemplativa.

Y ahora ¡vive Dios! iba adquiriendo realidad la dichosa sinfonía de colores; ya no era una frase huera y sin sentido, porque todo parecía cantar: la vega y el Mediterráneo, los montes y el cielo. ¡Qué delicioso era el anonadamiento del poeta, apoyado en la balastrada, sintiendo en su rostro el fresco viento que tantas cabriolas hacía dar a las cometas de papel!... Allí estaba la sinfonía, una verdadera pieza clásica con su tema fundamental... y él percibía con los ojos el misterioso canto, como si la mirada y el oído hubiesen trocado sus maravillosas funciones.

Primero, las notas aisladas e incoherentes de la introducción eran las manchas

verdes de los cercanos jardincillos, las rojas aglomeraciones de tejados, las blancas paredes, todas las pinceladas de color sueltas y sin armonizar por hallarse próximas. Y tras esta fugaz introducción, comenzaba la sinfonía, brillante, atornadora.

El cabrilleo de las temblonas aguas de las acequias, heridas por la luz, era el trino dulce y tímido de los violines melancólicos; los campos, de verde apagado, sonaban para el visionario joven como tiernos suspiros de los clarinetes, "las mujeres amadas", como les llamaba Berlioz; los inquietos cañares con su entonación amarillenta y los frescos campos de hortalizas, claros y brillantes como lagos de esmeralda líquida, resultaban sobre el conjunto como apasionados quejidos de la viola de amor o románticas frases del violoncelo; y en el fondo, la inmensa faja de mar, con su tono azul esfumado, semejava la nota prolongada del metal que, a la sordina, lanzaba un lamento interminable.

Andresito se afirmaba cada vez más en la realidad de su visión. No eran ilusiones. El paisaje entonaba una sinfonía clásica, en la que el tema se repetía hasta lo infinito. Y este tema era la eterna nota verde, que tan pronto se abría y ensanchaba, tomando un tinte blanquecino, como se condensaba y obscurecía hasta convertirse en azul violáceo. Como en la orquesta salta el pasaje fundamental de atril en atril para ser repetido por todos los instrumentos en los más diversos tonos, aquel verde eterno jugueteaba en la sinfonía del paisaje, subía o bajaba con diversa intensidad, se hundía en las aguas tembloroso y vago como los gemidos de los instrumentos de cuerda, tendíase sobre los campos voluptuoso y dulzón como los arrullos de los instrumentos de madera, se extendía azulándose sobre el mar con la prolongación indefinida de un acorde arrastrado del metal, y así como el vibrante ronquido de los timbales matiza los pasajes más interesantes de una obra, el sol, arrojando a puñados su luz, matizaba el panorama, haciendo resaltar unas partes con la brillantez del oro y envolviendo otras en dulce penumbra.

Y Andresito, con la imaginación perturbada, iba siguiendo el curso de la sinfonía extraña, que sólo sonaba para sus ojos. Los caminos, con su serpenteante blancura, eran los intervalos de silencio. El tema, el color verde, crecía en intensidad al alejarse hacia las orillas del mar; allí llegaba al período brillante, a la cúspide de la sinfonía; y lanzándose en pleno cielo, aclarándose en un azul blanquecino, marchaba velozmente hacia el final, se extinguía en el horizonte pálido y vago como el último quejido de los violines, que se prolonga mientras queda una pulgada de arco,

y adelgazándose hasta ser un hilillo tenue, una imperceptible vibración, no puede adivinarse en qué instante deja realmente de sonar.

Era una locura; pero el visionario muchacho “veía” cantar los campos y gozaba en la muda sinfonía de los colores, en aquella obra silenciosa y extraña que se parecía a algo... a algo que Andresito no podía recordar. Por fin, un nombre surgió en su memoria. Aquello era Wagner puro; la sinfonía del *Tannhäuser*, que él había oído varias veces. Sí; allí unas tonalidades de color enérgicas y rabiosas sofocaban a otras apagadas y tristes, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante, desordenado, intenta sofocar el himno místico de los peregrinos. Y aquella luz que derramaba polvo de oro por todas partes, aquel cielo empapado de sol, aquella diafanidad vibrante en el espacio, ¿no era el propio himno a Venus, la canción impúdica y sublime del trovador de Turingia ensalzando la gloria del placer y de la terrena vida? Sí, aquello mismo era. Y el muchacho, sonámbulo, embriagado por la Naturaleza, hipnotizado por la extraña contemplación, movía la cabeza ridículamente, y al par que pensaba que todo aquello era magnífico para puesto en verso, tarareaba la célebre obertura con tanta fe como si fuera el propio *Tannhäuser* escandalizando con su himno a la corte del landgrave.

—Andresito... oye; oiga usted.

¿Quién le hablaba?... ¿Si sería Elisabetta, la cándida amada del cantor? No; era Amparito...²⁶³.

Además de la originalidad de la sinestesia, ampliamente destacada por nosotros, hay todavía más hallazgos técnicos en este pasaje. Tratemos de hacerlos visibles sintéticamente:

Toda la ensoñación sinestésica se le atribuye a un personaje secundario al que el narrador no termina de tomarse en serio, pues lo llama poetilla y sabemos de él que ha compuesto muy malos versos despechado por los celos de Amparito.

La deslumbrante sinestesia tiene su origen en una frase pedantesca —calificada así por el autor implícito— y que se deslexicaliza pormenorizadamente con el empaste exacto entre emoción y arte.

²⁶³ Arroz y tartana, cit., p. 180-183.

166 El ensueño en el que se sumerge el personaje le da una altura insospechada, a pesar de su gesticulación grotesca, o, tal vez por eso mismo: quien sueña de veras no tiene ya en cuenta el mundo circundante, una vez se ha servido de él para transformarlo.

Y otra vez Wagner. Después de haber escrito bastante en el tema de la música sobre tal músico, sólo hay que hacer constar que es la primera vez en que se nos presenta la fascinación por el genio, que ya era muy aplaudido entonces en Valencia, mientras era detestado en Madrid. Así, Asenjo Barbieri comparaba las disonancias de Wagner con la batalla de Waterloo, las cataratas del Niágara y otras lindezas semejantes. También Valle-Inclán por boca de su Marqués de Bradomín abominaba de Wagner y de la homosexualidad, como las dos taras que no podía tolerar su abierta y desplegada sensibilidad.

En uno de sus *Bocetos y apuntes* Blasco Ibáñez construye un verdadero poema en prosa montado sobre una metáfora sinestésica amplia y exquisitamente desarrollada:

El ruiseñor, rosa de la noche, salta invisible de rama en rama, llevando de un lado a otro su perfume sonoro, su alma melodiosa, un ambiente de trinos que acompaña el movimiento de sus plumas inquietas. La santa poesía va con él, ese anhelo de misterio y de sensaciones extraordinarias, antiguo como el mundo y que perdurará mientras éste exista. [...] Trinos errantes de volador plumaje, que escuchasteis en un jardín italiano el dulce adiós de Julieta y de Romeo; sonad, sonad como ristras de perlas que caen invisibles en el negro silencio; esparcid vuestros perfumes melodiosos de rosas de la noche hasta que el gallo, trompetero del alba, os imponga silencio, y vuelvan a emerger de la sombra las rosas del día, frescas, luminosas y sonrientes, como surgió la tentadora Venus ante los ojos adorantes del caballero Tannhäuser²⁶⁴.

En la bodega de Dupont hermanos se percibe esta sinfonía sinestésica de los vinos con un solista de perfume y un contrapunto de tacto y de gusto:

Un tonel aislado esparcía un perfume acre, que, como decía Montenegro, “llenaba la boca de agua”. Era un vinagre famoso, de una vejez de ciento treinta años. Y a este olor seco y punzante uníanse el perfume azucarado de los vinos dulces y el suave, de cuero,

²⁶⁴ O.C., II, p. 485-486.

de los secos. El vaho alcohólico que transpiraba el roble de los toneles y el olor de las gotas derramadas en el suelo por el trasiego impregnaban con un perfume dulce de locura el tranquilo ambiente de aquella bodega, blanca, como un palacio de hielo, bajo la caricia temblona de los vidrios inflamados por el sol²⁶⁵.

COMPARACIONES SINESTÉSICAS

De regreso a Alcira, Rafael aprecia más su paisaje conocido, porque, además, está habitado de la figura amada: “Al salir del antiguo barrio de la judería y verse en plena campiña, respiró con amplitud, como si quisiera encerrar en sus pulmones toda la vida, la frescura y los colores de su tierra”²⁶⁶.

En la aventura de la riada crece el desconcierto y el hechizo al escuchar la voz de Leonora: “Rafael se sentía intimidado por aquella voz ligeramente burlona, que parecía poblar la oscuridad de mariposas de brillantes colores”²⁶⁷.

La distinción grácil de la música de Mozart se presenta en forma de comparaciones sinestésicas que tienen un amplio poder de evocación: “Otras veces, echando atrás su hermoso busto, como si contemplara con la imaginación salones festoneados de rosas, en los que danzasen huecas faldas, pelucas empolvadas y tacones rojos, rozaba las teclas, haciendo sonar un *minuetto* de Mozart, vagoroso como un perfume elegante, como la sonrisa de una boca de princesa pintada y con lunares postizos”²⁶⁸.

La sinestesia que se apoya en el perfume es muy característica de *Entre naranjos*: “los grandes libretistas italianos dedicaban a la artista versos, que delectaba Rafael percibiendo su suave perfume, a pesar de que apenas conocía el idioma”²⁶⁹.

EL DESPLAZAMIENTO CALIFICATIVO

En *Entre naranjos* la música del Teatro Real se armoniza con la voz de Leonora: “La misma visión se le presentaba por las noches en el teatro Real, allí donde la

²⁶⁵ La bodega, p. 223.

²⁶⁶ Entre naranjos, p. 103.

²⁶⁷ Ibid., p. 184.

²⁶⁸ Ibid., p. 202.

²⁶⁹ Ibid., p. 206.

168 música sólo servía para hacerle recordar la voz del huerto extendiéndose por entre los naranjos como un hilo de oro...²⁷⁰.

La comparación sinestésica incluye un desplazamiento calificativo, recurso aún menos frecuente en la narrativa y que también sistematizará Juan Ramón Jiménez en su poesía. En este bello ejemplo de emoción sonora, la voz adorada de la cantante está hecha del brillo del sol y de las naranjas.

En la memoria de Blasco podía aletear el verso de Rubén Darío “y en arpeggios áureos gima Filomena”: “Era verdad. En uno de los sauces, al otro lado de la isla, el misterioso pájaro, oculto, lanzaba sus trinos, sus vertiginosas cascadas de notas, deteniéndose en lo más vehemente del torbellino musical para afilar un gemido dulce e interminable como un hilo de oro que se extendía en el silencio de la noche sobre el río, que parecía aplaudirle con su sordo murmullo”²⁷¹.

Salvatierra hace un implacable análisis de los estragos que causa el vino entre las gentes. Aunque los pobres no tienen fácil acceso a él, con él sueñan como remedio de sus males. El sucedáneo de la felicidad resplandece mejor con el desplazamiento calificativo: “En sus momentos de cólera, de protesta, bastaba poner el vino al alcance de sus manos para que todos sonriesen, viendo dorada y luminosa su miseria a través del vaso lleno de oro líquido”²⁷².

LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL

La primera superposición temporal, en estado puro, se encuentra en *La barraca* (1898) y aunque el pasaje no tenga la amplitud ni el esplendor de las superposiciones temporales más famosas, como la que se da en *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi (1886) y, desde luego, la tan citada de la magdalena de Marcel Proust, hay que señalar su novedad y reseñar el hecho de que se anticipa quince años al bello episodio proustiano.

La entrañable estampa de la muerte del rocín hace presagiar a Teresa la desaparición del hijo enfermo:

²⁷⁰ Ibid., p. 104.

²⁷¹ Ibid., p. 287.

²⁷² La bodega., p. 387.

Veía a su hijo cuando entraba en la cuadra para tirar de la cola al *Morrut*, el cual sufría con pasividad cariñosa todos los juegos de los chicos. Veía al pequeñín cuando lo colocaba su padre sobre la dura espina del animal, golpeando con sus piecitos los lustrosos flancos, gritando “¡Arre! ¡arre!” con infantil balbuceo. Y con la muerte de la pobre bestia creía que quedaba abierta una brecha por donde se irían otros²⁷³.

En *Flor de mayo* (1895), se da una superposición temporal con arranque de evocación realista; esta técnica es la más habitual en Blasco, especialmente, en *Entre naranjos*.

Pascual pasa de la evocación a la reviviscencia del pasado, hecho de solícita ternura para el hermano traidor:

La barcaza vieja y sombría asomando entre las cercas de cañas evocó el recuerdo del pasado. Viose pequeño, correteando por la arena, llevando en brazos a su hermano, diablejo exigente que le martirizaba con sus caprichos. Su vista pareció traspasar las viejas tablas de la barcaza, hasta el angosto camarote de su infancia. Creyó sentir la tibia caricia de la colcha que los había cubierto amorosamente a los dos: a él cuidadoso y solícito como una madre, y al otro, a su compañero de miseria, que apoyaba sobre sus mejillas la morena cabecita²⁷⁴.

Aunque se trate de una reconstrucción imaginativa, el verbo “veía” da un aire de actualidad a lo recordado por Rafael, convirtiéndose, así, en una superposición temporal que hace olvidar su arranque realista: “La veía pasando por la Galería al lado del doctor Moreno: ella, rubia, flacucha, angulosa, con el desequilibrio de un exagerado crecimiento, mirando asombrada con sus ojazos verdes aquella ciudad fría y tumultuosa, tan distinta de los cálidos huertos de su niñez”²⁷⁵.

Leonora revive un encuentro fortuito con Wagner, ya en la pendiente hacia la muerte. La intensidad del recuerdo se visualiza en poderosa superposición:

Leonora le vio más pequeño de lo que realmente era: encogido y quebrantado por el dolor, reclinando su enorme cabeza de genio sobre el pecho de su esposa Cósima. Le veía aún como si lo tuviera delante. Se había quitado el negro fieltro para sentir mejor el fresco de la tarde, que agitaba sus lacios cabellos grises. De una mirada abarcó

²⁷³ La barraca, p. 159.

²⁷⁴ Flor de mayo, p. 217-218. Véase la superposición referente a Neleta en el tema del amor.

²⁷⁵ Entre naranjos, p. 229.

Leonora su frente espaciosa y abombada, que parecía pesar sobre todo su cuerpo como un cofre de marfil cargado de misteriosas riquezas; los ojos glaucos e imperiosos brillando con la frialdad azul del acero bajo el pabellón de las pobladas cejas, y la nariz arrogante, fuerte como el pico de un ave de combate, buscando por encima de la hundida boca la mandíbula sensual y robusta encuadrada por una barba gris que corría por el cuello arrugado de tirantes tendones [...] Le vio casi tendido en la negra barca, y el choque del agua contra el mármol de los palacios resonó en su imaginación como las trompas plañideras y espeluznantes del entierro de Sigfrido, y le pareció contemplar al héroe de la Poesía marchando al Walhalla de la inmortalidad y la gloria sobre un escudo de ébano, inerte como el joven héroe de la leyenda germánica, seguido por el lamento de la humanidad, pobre prisionera de la vida, que busca ansiosa un agujero, un resquicio por donde penetre el rayo de belleza que alegra y conforta²⁷⁶.

Esta superposición temporal está atenuada por la presencia del toque rememorativo; con todo se impone la visión interiorizada de los deliciosos momentos pasados en Nápoles por Ulises y Freya:

La veía sin ropas, con toda la majestad de su desnudez marfileña, tal como iba danzando o saltando de un lado a otro del viejo salón. ¡Y este cuerpo, moldeado por la naturaleza en un momento de entusiasmo, ya no existía!...²⁷⁷.

La imagen espléndida del beso de Freya —recordado por Ulises— que configura el final de la novela, va reforzado en la cita siguiente por una antítesis de repulsión macabra:

Recordó su beso, aquel beso que espeluznaba su dorso y doblaba sus piernas, haciéndolo descender como un naufrago contento de su suerte a través de un océano de delicias... ¡Y no lo recibiría más!... ¡Y su boca, que tenía un sabor a canela, a incienso, a selva asiática poblada de voluptuosidades y asechanzas, no era en aquellos momentos más que un orificio negro que empezaba a servir de puerta a toda la gusanería de la putrefacción!...²⁷⁸.

La visión interiorizada de Freya en el horror de su muerte y en su esplendor maligno turba el cerebro de Ferragut con la niebla del alucinante remordimiento. También la visión ectoplasmática tiene superposiciones temporales intercaladas:

²⁷⁶ Ibid., p. 242-243.

²⁷⁷ Mare nostrum, p. 495.

²⁷⁸ Ibid., p. 494-495.

Vio de pronto el rostro de la muerta puesto de perfil, con un ojo que se torcía hacia él graciosa y malignamente, lo mismo que *Ojo de la mañana* debía mirar a su dueña mientras desarrollaba sus danzas misteriosas en la vivienda asiática.

Ulises concentró su atención en la sien pálida del fantasma, cosquilleada por la caricia sedosa de sus bucles. Allí había puesto él sus mejores besos: los besos de ternura y gratitud... Pero la suave piel que parecía hecha de pétalos de camelia se ensombrecía ante sus ojos. Era verde oscura y manaba sangre... Así la había visto él otra vez... Y se acordó con remordimiento de su puñetazo de Barcelona... Luego se partía con agujero profundo, de contorno anguloso, igual al de una estrella. Era el balazo de revólver, el tiro de gracia que daba fin a sus angustias de ejecutada²⁷⁹.

EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN

LA DESCRIPCIÓN COMO OBERTURA

Una técnica muy usada por Blasco Ibáñez consiste en abrir sus novelas con una descripción pormenorizada del ambiente en el que se van a desarrollar los hechos, y en la que, a modo de obertura orquestal, se nos brindan, de modo sintético, los elementos principales de los que echará mano el novelista para tejer su trama. En algunas obras, además, la prosa registra un marcado ritmo musical que emparenta con el verso, al estilo de lo que se empezaba a hacer en el Modernismo.

En *Flor de mayo* y en *La barraca* la hora elegida para poner en marcha el dispositivo narrativo es la del amanecer, cuando las cosas y los seres comienzan a llenarse de actividad vital. Esta energía renovada se orienta principalmente hacia el trabajo, pues la acción va a estar protagonizada por personajes humildes, que aspiran a conquistar un poco de sustento y de luz para tratar de vencer la batalla diaria con la miseria y la muerte. En *La barraca* tienen un especial relieve los animales, ya que el escenario escogido es rural.

Arroz y tartana comienza a las tres de la tarde de Nochebuena, cuando doña Manuela entra en el mercado para hacer sus copiosas compras navideñas. La comprobación de que toda Valencia esté allí, hecha por la protagonista, nos

²⁷⁹ Ibid, p. 495.

172 orienta en una doble dirección: todos celebran la festividad comprando lo que pueden —o incluso, como le pasa a ella misma, lo que no pueden— y es, además, en la plaza del Mercado donde ha transcurrido la infancia del personaje y donde se desenvolverá el drama doméstico que da su sentido último a la obra.

En *Sónnica la cortesana*, es al atardecer cuando la multitud aglomerada en el puerto de Sagunto ve arribar la nave Victoriata, en la que viaja Acteón, que surte de refinamiento exótico la mansión de la griega con la llegada de las bailarinas de Cádiz.

La descripción inicial de *La barraca*, de ritmo acusado y nutrida de comparaciones y de personificaciones oportunas, nos trasmite, de golpe, todo el dinamismo vital y estético que envuelve la figura doliente de la laboriosa Pepeta.

El arranque lírico nos golpea fuertemente la sensibilidad: “Desperezábase la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar”²⁸⁰.

En esta frase melódica de corte impresionista se nos visualiza acertadamente la voluptuosidad del paisaje, que se abre a un nuevo día. La forma verbal “desperezábase” está llena de expresividad, además de su contenido semántico por el aspecto durativo del imperfecto y la postposición del pronombre —la enclisis, de connotaciones arcaizantes, es un recurso frecuente en el arte blasquiano—. La expresión “desperezábase la inmensa vega” es un endecasílabo sáfico que anticipa los posteriores juegos rítmicos que iremos mostrando.

El ritmo anapéstico —con acento en la tercera sílaba de cada grupo o pie— subraya el ondear de la luz: “ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar”.

La despedida de los ruiseñores se produce en el marco de una comparación sinestésica de sabor modernista:

Los últimos ruiseñores, cansados de animar con sus trinos aquella noche de otoño que por lo tibio de su ambiente parecía de primavera, lanzaban el gorjeo final como si les hiriera la luz del alba con sus reflejos de acero²⁸¹.

²⁸⁰ La barraca, p. 61.

²⁸¹ Ibid., p. 61.

En ese ambiente de complacencia el novelista nos va presentando, de modo impresionista, el paulatino apagamiento de los murmullos nocturnos para ser reemplazados por los ruidos diurnos, embellecidos por el ritmo musical y armónico de la prosa que, en ocasiones, se acerca al ritmo pautado del verso. Tras el quinteto, hábilmente orquestado, de los animales de corral, aparece un endecasílabo resumidor seguido de un ritmo ternario, coronado por dos hexasílabos desbocados: “del amanecer” y “de vegetación” que incitan al dinamismo verbal y semántico apoyado en tres anfíbracos: “deseaban correr por los campos”. La sinestesia borda de novedad la música del pasaje. Para mejor comprobar lo que decimos copiemos el fragmento distribuyéndolo en forma de verso que, para ganar espacio, presentaremos entre barras: “relinchos de caballos, / mugidos de mansas vacas, / cloquear de gallinas, / balidos de corderos, / ronquidos de cerdos, / el despertar ruidoso de las bestias, / que, al sentir la fresca caricia / del amanecer / cargado de acre perfume / de vegetación, / deseaban correr por los campos”²⁸².

Dentro de la variada fauna llama la atención la jerarquización de los animales según los menesteres a los que se destinan. En la escala zoológica se presentan como seres libres y traviosos los gorriones, como representantes de una vida diferente sometida a los dictados de la belleza aparecen los ruiseñores, y también los ánades, comparados con galeras de marfil que mueven “cual fantásticas proas sus cuellos de serpiente”²⁸³.

El dinamismo musical de la frase y las dos comparaciones modernistas subliman lo humilde y conocido.

En el peldaño inferior zoológico, debajo de los animales ruidosos de corral, está el caballo, que carga sobre sí el trabajo más duro e ingrato de la huerta. Las vacas y las cabras se ordeñaban en las calles de Valencia dando lugar al oficio de lechero, que iba sirviendo a domicilio la leche encargada según un tosco código primitivo que luego aparece en este mismo capítulo. Los caballejos estercoleos son imprescindibles para otro oficio desaparecido: el “femater”, palabra valenciana que significa recogedor de basura o de estiércol, necesarios para hacer fructificar las cosechas. La figura del “femater” es tratada con compasión y cariño en el relato de igual título perteneciente a los *Cuentos valencianos*.

²⁸² Ibid., p. 62.

²⁸³ Ibid., p. 62 .

EL COSTUMBRISMO HISTÓRICO

Con los datos conocidos y con los imaginados Blasco Ibáñez nos presenta tres estampas inolvidables de sabor intrahistórico. En la primera estampa el novelista nos describe el bullicio y abigarramiento racial del mercado saguntino. La pupila del novelista enfoca con la verosimilitud de lo hondamente sentido la vida de un mercado, cuya entrada se situara no a la distancia de veintidós siglos, sino a la de unos escasos metros de la puerta de casa:

Acteón, después de examinar rápidamente estas tiendas, entró en el Foro. Era día de mercado, y toda la vida de la ciudad afluía a la gran plaza. Los hortelanos extendían cerca de los pórticos sus hortalizas; los pastores del agro amontonaban los quesos en pirámide delante de las cantarillas llenas de leche; las mujeres del puerto, tostadas y casi desnudas, pregonaban el pescado fresco, colocado sobre un lecho de hojas en cestas planas de junco. En un extremo, los pastores de la montaña, vestidos de esparto, con aspecto feroz y armados de lanzas, vigilaban las vacas y los caballos puestos a la venta. Eran celtíberos, y de ellos se decía con horror que algunas veces comían carne humana. Parecían sentirse presos dentro de la plaza, contemplando con ojos hostiles todo aquel movimiento de colmena tan distinto de la independiente soledad gozada en su vida errante. Tanta riqueza excitaba su codicia de salteadores y cuatreros, y oprimiendo la lanza, miraban con ojos feroces a los mercenarios armados que en el fondo del Foro, sobre las gradas de un templo, escoltaban al senador encargado de hacer justicia los días de mercado.

En el centro de la plaza agitábase la multitud comprando y discutiendo, adornada de mil colores y hablando diversas lenguas. Pasaban las virtuosas ciudadanas vestidas de blanco, seguidas de esclavos que encerraban en sacos de red las provisiones para la semana; los griegos, con larga clámide de color de azafrán, lo curioseaban todo, discutiendo largamente antes de hacer una compra insignificante; los ciudadanos saguntinos, iberos que habían perdido su primitiva rudeza a consecuencia de infinitos cruzamientos, imitaban en sus vestiduras y actitudes el aspecto de los romanos, que eran por el momento el pueblo más estimado; y confundidos con estas gentes pasaban los indígenas del interior, barbudos, morenos, de luengas melenas, atraídos por el mercado, a pesar de la repugnancia que les inspiraba la ciudad, y especialmente los griegos, a causa de sus refinamientos y riquezas.

Algunos celtíberos, jefes de las tribus más próximas a Sagunto, permanecían en medio de la plaza a caballo, sin soltar la lanza ni el escudo tejido de nervios de toro, cubiertos con el yelmo de triple cresta y la coraza hechos de cuero, como si estuvieran en terreno enemigo y temiesen una asechanza. Sus mujeres, mientras tanto, ágiles, tostadas y varoniles, iban de un puesto a otro del mercado, agitando al andar su vestidura amplia bordada de flores de colores vivos, o se detenían con admiración infantil ante la mesa de algún griego que vendía granos de cristal, collares, y baratijas de bronce cinceladas groseramente.

Los mantos de lino finísimo y de costosa púrpura rozaban los miembros desnudos de los esclavos o el *sagum* celtíbero de lana negra prendido de los hombros con hebillas. Los peinados a la griega, con cintas rojas cruzadas y un penacho de rizos sobre el occipucio, semejante al llamear de una antorcha, tenían como complemento una frente pequeña, símbolo de completa hermosura. En cambio, las mujeres celtíberas llevaban la frente afeitada y bruñida para hacerla más grande, y ensortijaban sus cabellos en torno a un pequeño palo formando un cuerno agudo, del que pendía el velo negro. Otras celtíberas llevaban un fuerte collar de acero, del que salían algunas varillas que se unían sobre el peinado, y de esta jaula que encerraba la cabeza colgaban el velo, mostrando con orgullo la frente enorme, brillante y luminosa como la luna llena²⁸⁴.

La segunda estampa recoge el primitivismo bárbaro del pueblo balear articulando en sexos y edades:

Los Ancianos, adivinando los males del dinero, habían prohibido que se importasen monedas, y los honderos baleares al servicio de Cartago, no pudiendo llevar las ganancias a su país, gastaban sus soldadas en bebidas o las arrojaban generosamente en manos de las rameras hediondas y miserables que seguían al ejército.

En sus bodas, según decían los saguntinos que habían visitado las islas Baleares, era uso que todos los invitados gozasen a la desposada antes que el marido, y en los entierros se apaleaba al cadáver hasta magullarle los huesos y convertirlo en una masa informe, que se apelonaba a viva fuerza en estrecha urna, enterrándola bajo un montón de pedruscos. Sus hondas eran terribles. Arrojaban a grandes distancias balas de arcilla cocidas al sol, cónicas por sus extremos y con grotescas inscripciones dedicadas al que recibía el golpe. En los combates disparaban piedras de a libra con tal fuerza, que no podía resistirlas la armadura mejor templada.

²⁸⁴ Sónnica la cortesana, p. 61-62 .

Detrás de esta muchedumbre belicosa se esparcían por la campiña mujeres desarrapadas de todos los colores, niños desnudos y enflaquecidos que no conocían a su padre: los parásitos de la guerra marchando a la cola del ejército para aprovecharse de los despojos de la victoria. Eran hembras que al llegar la noche se tendían en un extremo del campamento para amanecer en el extremo opuesto, y envejecidas en plena juventud por las fatigas y los golpes, morían abandonadas al borde de un camino. Sus pequeñuelos miraban como padres a todos los soldados de su raza, encargándose de llevar a cuestas durante las marchas la leña o la marmita de los guerreros. En los momentos de lucha difícil, cuando se reñía cuerpo a cuerpo, deslizábanse entre las piernas de los contrarios para morderlos como gozquecillos rabiosos²⁸⁵.

El pueblo romano es captado por la mirada de Acteón que, al ser griego, percibe con toda crudeza el contraste de caracteres entre ambos pueblos:

Acteón comparó mentalmente esta plaza con la alegre Ágora de Atenas y hasta con el Foro de Sagunto en sus días de paz. Faltaba en Roma la alegría griega, la dulce y regocijada ligereza de un pueblo artista que desprecia las riquezas, y si comercia es para vivir mejor. Era un pueblo frío y triste, dado al lucro y al ahorro, desdeñoso del ideal, sin más industria que la agricultura y la guerra, exprimiendo el propio terruño y robando los bienes del enemigo; rutinario, sin iniciativa y sin juventud.

—Este pueblo —se dijo el ateniense— parece que no ha tenido nunca veinte años. Hasta los niños nacen viejos²⁸⁶.

CUANDO COINCIDEN COSTUMBRISMO Y ESPERPENTO

El novelista fotografía la procesión del Corpus en sus diversas secciones: la seria y solemne, la grotesca y la teatral. Desde este punto de vista los elementos caricaturescos están en la realidad, pero un leve guiño intencional puede poner de relieve determinados aspectos que el público, inmerso en la rutina, ya no percibe, aunque se ría también porque es eso lo que se pretende de él. Pero —y esto es lo que nos parece más digno de ser señalado— un novelista conservador no

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 186 .

²⁸⁶ *Ibid.*, cit., p. 248 .

hubiera destacado aquellos aspectos que hubieran podido rebajar el calibre de las creencias religiosas. En suma: Blasco aparenta describir con objetividad, pero conscientemente sabe aquí y allá esparcir alguna palabra que sirve de foco iluminador de lo que no necesita ser ya distorsionado:

Desfilaba la parte grotesca de la procesión, conservada por el espíritu tradicional como recuerdo de las épocas más religiosas de nuestra historia, que unían siempre el regocijo a la devoción.

En larga fila, contestando a las cuchufletas y carcajadas del gentío con burlescos saludos, aparecían las figuras más salientes del gran poema bíblico: David, con corona de latón, barba de crin y el floreado manto barriendo los adoquines, avanzaba pulsando los bramantes de su arpa de madera; Noé, encorvado como un arco, apoyado convulsamente en su bastoncillo, enseñaba el palomo que llevaba en su diestra a aquella muchedumbre que reía locamente ante esta caricatura de la vejez; detrás venía Josué, un mozo de cordel vestido de centurión romano, apuntando con una espada enmohecida a un sol de hojalata y caminando a grandes zancadas como un pájaro raro; y cerraban el desfile las heroínas bíblicas, las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, que salvaban al pueblo de Dios cortando cabezas o perforando sienes con un clavo, representadas todas ellas por mancebos barbilampiños, embadurnadas las mejillas con albayalde y bermellón y vestidos con trajes de odaliscas. Su paso producía escándalo. Las mujeres sonreían, y no faltaban chuscos que requebraran a aquellos mamarrachos, como si realmente fuesen jóvenes disfrazadas²⁸⁷.

Aunque la descripción siguiente tiene un indudable carácter costumbrista, pues nos presenta la caricatura política que representa la falla, hay un elemento fortuito que nos parece interesante resaltar, porque sirve para potenciar la caricatura al poner los monigotes en movimiento y porque son el precedente remoto de algunas fallas actuales, que se mueven mediante ingeniosos mecanismos que persiguen un fin distinto, dar mayor verosimilitud a lo representado:

Los monigotes eran siete bebés, que componían una orquesta abigarrada, y en el centro, un caballero de frac y batuta en mano. ¿Qué intención oculta tenía aquello? Pero Amparito soltó la carcajada inmediatamente. El tupé descomunal y grotesco

²⁸⁷ Arroz y tartana, cit., p. 238-239.

del director de orquesta se lo explicó todo. Aquél era Sagasta, y los otros los ministros. Estaba segura de ello. En los periódicos satíricos que compraba Rafael había visto aquellas caras convencionales, destrozadas por el lápiz de los caricaturistas; y partiendo del descubrimiento del famoso tupé, fue señalando a su hermana cada bebé por su nombre, riéndose como una loca al ver que el ministro de Hacienda tocaba el violón.

Pero cuando su alegría subió de punto fue al ver que algunos chicuelos, escondidos entre los biombos, tiraban de cuerdas, poniendo en movimiento a los monigotes. ¡Qué gracioso era aquello!... Las dos hermanas reían contemplando las contorsiones del señor del tupé, que a cada movimiento de batuta parecía próximo a partirse por el talle, la rigidez automática y grotesca con que los bebés tocaban en sus instrumentos una muda sinfonía, que causaba gran algazara en el gentío²⁸⁸.

Cuando se está quemando la falla, a alguien se le ocurre reclamar de los músicos la interpretación de la Marsellesa como himno que les traería la república y, con ella, la supresión de las injusticias. Las gentes, ingenuas y ebrias de entusiasmo, confunden las barreras entre la realidad y la representación de la misma: “El entusiasmo les hacía feroces; creían que era el mismo gobierno lo que quemaban al son de La Marsellesa, y los industriales soñaban despiertos en la rebaja de la contribución; los de las blusas blancas en la supresión de los consumos y el impuesto sobre el vino, y las mujeres, enternecidas y casi llorosas, en que acabarían para siempre las quintas”²⁸⁹.

Con respecto a este pasaje escribe Sanchis Guarner:

La difusa i ingènua ideologia d'aquells republicans delirants, la manifesta el mateix Blasco Ibáñez en aquest passatge d'*Arroz y tartana*, quan refereix com, embadalits al son de “La Marsellesa”... los industriales soñaban despiertos en la rebaja de la contribución; los menestrales de las blusas blancas, en la supresión de los consumos y del impuesto sobre el vino; y las mujeres, enternecidas y casi llorosas, en que acabarían para siempre las quintas²⁹⁰.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁹⁰ La ciutat de València, València, Albatros, 1976, p. 511.

Sanchis Guarner, que parece citar de memoria, le atribuye al propio Blasco el ensueño utópico que causa en unos personajes ignorantes la ebriedad del fuego, que parece quemar también su rutina diaria.

EL ESPERPENTO

El siguiente pasaje, que nos parece conveniente dar en su integridad, sin interrupciones explicativas que destruyen el tono unitario de la burla, se anticipa en muchos años al esperpento de Valle-Inclán. Aunque la misión del lector no es otra que la de dejarse arrastrar por el hilo de una argumentación claramente orientada a provocar la carcajada, destaquemos a modo de pistas valorativas de las aportaciones realizadas aquí por Blasco, las siguientes:

Teatralización de la propia desesperación y su desenlace: suicidio, muerte, penitencia elegante y refinada.

Lenguaje altisonante tomado del romanticismo y de los folletines.

Extrañeza ante el propio llanto y observación acerca de la causa que lo produce.

Instalación en una burbuja de ensoñación autoconmiserativa, que deja filtrar, a veces, un resto de sentido común.

Aterrizaje en la realidad mezquina al ser interpelado por dos borrachos felices.

Y por fin, algo que todavía no está en la mente del novelista, pero que veremos en el capítulo VI cuando será el propio personaje, tan vapuleado en la caricatura, quien le sirva de portavoz en la espléndida sinestesia del paisaje sinfónico:

Amparo y el teniente, en un extremo del balcón, volviendo casi la espalda a la plaza y aislados del grupo juvenil que hablaba y reía junto a ellos, tenían el aspecto de verdaderos novios; él, serio, solemne, llevándose la mano al tercer botón de la guerrera, que es donde suponía estaba el corazón, mirando algunas veces al cielo, todo para dar más fuerza y sinceridad a lo que decía; y ella, con cierta sonrisilla irónica, negando con graciosos movimientos de cabeza y volviendo algunas veces la mirada para ver si el “posma” seguía allí. Nada le importaba Andresito; pero a pesar de esto, sentía cierta satisfacción pensando que estaba a sus espaldas viéndolo todo. ¡Proporciona tanto gusto hacer sufrir!...

El poeta sufría como uno de los condenados de aquel poema del Dante, cuya lectura nunca había podido terminar. Gracias a que era un “vate aplaudido” en la Juventud Católica y tenía ideas muy cristianas; que si no, a la vista de tamaña traición hubiera sido capaz de ahogar su dolor cometiendo la más atroz barrabasa, por ejemplo, dando un adiós patético a la ingrata, y arrojándose después de cabeza en aquel caldero de aceite hirviendo donde volteaban los buñuelos.

No, no se mataría; ante todo, las creencias y el ser poeta. La muerte frita no figura entre los suicidios de los hombres de genio. Pero si no se mataba, sabría vengarse; él era un hombre, y cuando bajase aquel teniente, ya le exigiría cuentas. Le mataría, sí señor, le mataría; y después, ¡qué escena tan trágica! el teniente a sus pies, atravesado de una estocada; Amparito desmelenada, sollozante, increpando al cielo; y él erguido como gigantesco fantasma, el ensangrentado acero en la mano, y en el rostro una sonrisa desesperada, infernal, loca; algo que recordase al último acto de *Don Álvaro*. Y el pobre muchacho apretaba con mano crispada su junquillo, que para su imaginación era “toledano acero”, y pensaba desordenadamente en Lope de Vega, Quevedo, Cervantes y Lord Byron; en todos los grandes hombres que, según frase de Andresito, habían tenido malas pulgas, y lo mismo escribían que daban una estocada.

¡Bailad tranquilos, granujas alegres e insolentes; mirad la *falla*, burgueses bondadosos; reíd como gallinas cacareadoras, mujercillas que celebráis las contorsiones de los monigotes! Todos ignoráis que el volcán ruge a pocos pasos de vosotros; no sabéis que hay un hombre que prepara la más horrible de las tragedias; y mañana, cuando salga en los periódicos la extensa relación de lo ocurrido, no podréis imaginarnos que la fiera en figura humana que mató al rival, a la novia y hasta a la mamá, si es que se decide a bajar, era el joven “dulce y simpático” que, pálido como un muerto, estaba hecho un poste cerca del cafetín.

Sí; mataría y moriría después; estaba decidido. Y miró al balcón, procurando dar a sus ojos la más insolente expresión de reto; pero se fijó con insistencia en el teniente. Tenía buenas espaldas, su cabeza morena no era de víctima, le colgaba del talle un espadín, y además, según informes de Andresito, tenía entre sus amigos fama de bruto.

Él no tenía miedo, ¡vive Dios! ¿qué había de tener? Pero bien mirado, era una vulgaridad, un detalle de mal gusto, el enredarse a golpes en medio de la calle con un

majadero sin otra sociedad que la de las mulas de su batería. No señor; su belicoso plan quedaba desechado. ¿Qué dirían en la Juventud Católica? Un autor que había provocado delirios de entusiasmo con aquella oda dulcísima a la Virgen:

Señora, tú que sabes
el secreto del canto de las aves...

un hombre que tantas lindezas sabía fabricar, no se peleaba con aquel mozo de cordel.

Los poetas se vengan de otro modo. Les basta encerrarse en su inmenso dolor, lanzarlo en tristes estrofas al rostro de la ingrata, para que ésta desfallezca bajo el más terrible de los castigos... Estaba decidido: abominaría del mundo y sus “vanas pompas”; se retiraría a un desierto, sería fraile, pero no como aquellos barbudos malolientes y zaparraztosos que iban por las calles, alforjas al cuello, sino con arreglo a figurín: frailecillo blanco y melancólico, vestido con franela fina, la cruz roja al pecho y los ojos en lo alto, como si “filase” el lamento tierno, interminable, de las almas heridas: una fiel imitación de Gayarre en el último acto de *La Favorita*.

Y Andresito, como si se viera ya vestido de blanco, errante por poética selva, con el pelo cortado en flequillo y los brazos cruzados sobre el pecho, canturreaba con voz dulce y lacrimosa: “*Spirto gentil...*”

Algunos se detenían sonriendo al oír el canto tristón y apagado, que parecía salirle de los talones: pero ¡valiente caso hacía él de los curiosos! ¡Como si un alma grande no estuviera, en sus dolores, por encima de la vulgaridad!

Y miró al balcón. Ya no estaba allí. Los infames se habían metido en el salón, y estarían en aquel instante arrullándose, con la primera delicia del amor naciente, vacilando en usar el confianzudo tuteo. Y él... abajo, solo con su desesperación; pero sabría vengarse. Sus ilusiones de venganza le conmovían tanto, que se sentía próximo a estallar en sollozos. Y lloraba, sí señor; habíase llevado un dedo a los ojos y lo retiraba mojado en lágrimas. ¡Llorar un hombre como él! ¡Ah, la ingrata!... Pero un golpe de tos seca, espasmódica, asfixiante, le volvió a la realidad.

Estaba envuelto en el humo azulado, sutil y picante que se escapaba del fogón de los buñuelos; un vaho grasoso, inaguantable, capaz de hacer llorar y toser a los monigotes de la falla. Y lo primero que vio al volver de sus ensueños fue un par de viejos que, asomados a la puerta del cafetín, le miraban con sonrisa burlona. Eran dos buenos parroquianos, con la gorrilla caída sobre la frente, los ojos vidriosos y

lagrimeantes, y la nariz violácea y húmeda; una yunta alegre, unida por el yugo fraternal del alcohol, que, mientras hubiese cafetines abiertos, declaraban, como el doctor Pangloss, que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Con el sucio pañuelo de hierbas en la mano, accionaban dando gritos ante el mostrador de *Espantagosos*; pero las rarezas de aquel señorito que hablaba solo y miraba al balcón de enfrente llamaron su atención, y con la cariñosa insolencia de los borrachos alegres, pusiéronse a contemplarle, riendo de sus gestos dolorosos²⁹¹.

EL ESPERPENTO EN *FLOR DE MAYO*

En el capítulo V de *Flor de mayo* el esperpentismo —que Alborg denomina anticostumbrismo— se aplica a la descripción de la procesión del Encuentro, celebrada en el Cabañal. La técnica empleada aquí es una culminación de la ya comentada por nosotros en *Arroz y tartana*.

Alborg, que insiste en la objetividad del narrador en *Flor de mayo*, justifica así la caricatura del pasaje:

Blasco aborrecía todas estas celebraciones populacheras, y mucho más si eran de índole religiosa, porque él, no siendo creyente, pensaba no obstante que la religión, si se manifestaba, debía hacerlo con otro rigor y seriedad. Tengo, pues, para mí, que Blasco las trae a su relato con el propósito de zaherirlas; si las hubiese tenido por simples manifestaciones de costumbrismo o de tipismo, hubiera prescindido de ellas. Blasco lo da a entender no solo con ironías más o menos disimuladas, sino dejando esta vez oír su voz, como si estuviera escribiendo un artículo.

Por supuesto, es ésta una de las poquísimas ocasiones en que el hombre que hay siempre detrás del novelista más objetivo pierde la paciencia ante unos hechos que provocan su irritación²⁹².

El capítulo V se abre con una sugestiva técnica paradójica para llamar la atención del lector y para presentar a las vecinas que no distinguen bien la realidad del sueño, aún no dejado del todo atrás: por eso truenan las calles del Cabañal, a pesar de que el día amanece sereno. Luego se aclara que el estrépito lo causan los judíos de la procesión, golpeando el parche de sus destemplados atabales:

²⁹¹ Arroz y tartana, p. 132-135.

²⁹² Op., cit., p. 550.

Los más grotescos figurones asomaban en las esquinas, como si, barajándose el almanaque, Carnaval hubiese caído en Viernes Santo.

La juventud del pueblo echábase a la calle disfrazada con los extraños trajes de una mascarada tradicional, que no otra cosa resultaba la procesión del Encuentro.

Pasaban a lo lejos, como pelotón de negras cucarachas, los encapuchados, las *vestas*, con la aguda y enorme caperuza de astrólogo o juez inquisitorial, el antifaz de paño arrollado sobre la frente, una larga varilla de ébano en la mano, y arrollada sobre el brazo la larga cola del fúnebre ropón. Algunos, como suprema coquetería, llevaban enaguas de blancura deslumbrante, rizadas y encañonadas, y asomando por bajo de ellas los recogidos pantalones y las botas con elásticos, dentro de las cuales el pie enorme, acostumbrado a ensancharse con libertad sobre la arena, sufría indecibles angustias.

Venían después los judíos, fieros mamarrachos que parecían arrancados de un escenario humilde donde representasen dramas de la Edad Media con ropería pobre y convencional. Era su indumentaria la que el vulgo conoce con el nombre vago y acomodaticio de “traje de guerrero”: tonelete cuajado de lentejuelas, bordados y franjas, como la túnica de un pielroja; casco rematado por un escandaloso penacho de rabos de gallo, y los miembros ceñidos por un tejido grueso de algodón que modestamente imitaba la malla de acero. Como un colmo de la caricatura y el despropósito, entre las fúnebres *vestas* y los imponentes judíos pasaban los “granaderos de la Virgen”, buenos mozos con enormes mitras semejantes a las gorras de los soldados de Federico el Grande y un uniforme negro adornado con galones de plata que parecían despegados de algún ataúd.

Era caso de reír ante tan extrañas cataduras; pero ¡a ver quién era el guapo que se atrevía a ello, arrostrando el fervor profesional de aquellos rostros atezados y graves!... Además, no puede uno reírse impunemente de los cuerpos armados; y judíos y granaderos, para la custodia de Jesús crucificado o de su santa madre, llevaban desenvainadas todas las armas blancas conocidas desde la edad primitiva hasta el presente: empezando por el enorme sable de caballería, para terminar en el espadín de músico mayor.

Corrían tras ellos los muchachos, embobados por los vistosos uniformes. Madres, hermanas y amigas admirábanles desde las puertas, lanzando un “¡Reina y señora, qué guapos van!” Y esta mascarada piadosa servía para recordar a la humanidad olvida-

diza y pecaminosa que antes de una hora Jesús y su madre iban a encontrarse en mitad de la calle de San Antonio casi a la puerta de la taberna del *tío Chulla*²⁹³.

EL ESPERPENTO EN *LA BODEGA*

La fastuosa ceremonia organizada por don Pablo para atraer la bendición de Dios sobre sus viñas, se va poco a poco transformando en ceremonia grotesca por la voluntad o la ignorancia de los jornaleros. Demos una breve muestra de la burla consciente:

El resto de la procesión avanzaba lentamente, saliendo de sus filas un rugido cada vez más desgarrado, con sonoridades burlescas y temblores irónicos.

A las pocas frases de la letanía, los jornaleros, aburridos de la ceremonia, con el cirio hacia abajo, contestaban automáticamente, imitando unas veces el ruido del trueno y otras un chillido de vieja, que hacía a muchos de ellos llevarse el sombrero a la cara²⁹⁴.

EL ESPERPENTO EN *LA BARRACA*

En *La barraca* hay varios pasajes esperpénticos, dos dedicados a subrayar el ceremonial de la muerte y, al menos tres más, enfocados sobre don Joaquín y su escuela.

En el ceremonial por la muerte del “albaet” se pone a prueba todo el mimo maternal de la bondadosa y estéril Pepeta. El embellecimiento de la muerte es una costumbre ancestral, que actualmente ha adquirido categoría estética con las acertadas técnicas del maquillaje, pero que en el pasaje que ofreceremos nos muestra el choque esperpéntico entre lo que las huertanas juzgan como un primor o la opinión negativa del autor implícito.

En el pasaje hay una combinación sabia entre la ternura, el esperpento central y la culminación dramática:

Pepeta comenzó el arreglo de la fúnebre pompa. Colocó en el centro de la entrada la mesita blanca de pino en que comía la familia y la cubrió con una sábana, cla-

²⁹³ Flor de mayo, p. 135-136.

²⁹⁴ Op., cit., p. 373.

vando los extremos con alfileres. Encima colocaron una colcha de almidonadas rancias, y sobre ella el pequeño ataúd traído de Valencia, una monada que admiraban las vecinas: un estuche blanco galoneado de oro, mullido en su interior como una cuna.

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

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

Sobre sus brazos, como una paloma blanca yerta de frío, trasladó al pobre Pascualet a la caja, a aquel altar levantado en medio de la barraca, ante el cual había de pasar toda la huerta atraída por la curiosidad.

Aún no estaba todo: faltaba lo mejor, la guirnalda, un bonete de flores blancas con colgantes que pendían sobre las orejas; un adorno de salvaje semejante a los de los indios de ópera. La piadosa mano de Pepeta, empeñada en terrible batalla con la muerte, reanimóse con una capa de encendido bermellón, y en vano pugnó la sencilla labradora por abrir desmesuradamente sus flojos párpados. Volvían a caer cubriendo los ojos mates, entelados, sin reflejo, con la tristeza gris de la muerte.

¡Pobre Pascualet!... ¡Infeliz *Obispillo*! Con su guirnalda extravagante y su cara pintada estaba hecho un mamarracho. Más ternura dolorosa inspiraba su cabecita pálida con el verdor de la muerte, caída en la almohada de su madre, sin más adornos que los cabellos rubios.

Pero todo esto no impedía que las buenas huertanas se entusiasmasen ante su obra. ¡Miradlo!... ¡Si parecía dormido! ¡Tan hermoso! ¡Tan sonrosado!... Jamás se había visto un *albaet* como aquél.

Y llenaban de flores los huecos de su caja: flores sobre la blanca vestidura, esparcidas en la mesa, apiladas formando ramos en los extremos; era la vega entera abrazando el cuerpo de aquel niño que tantas veces había visto correr por sus senderos como un pájaro, extendiendo sobre su frío cuerpo una oleada de perfumes y colores.

Los dos hermanos pequeños contemplaban a Pascualet asombrados, con devoción, como un ser superior que iba a levantar el vuelo de un momento a otro; el perro rondaba el fúnebre catafalco, estirando el hocico, queriendo lamer las frías manecitas de cera, y prorrumpía en un lamento casi humano, en un gemido de desesperación que ponía nerviosas a las mujeres y hacía que persiguiesen a patadas a la pobre bestia²⁹⁵.

El ceremonial concluye con música torpe y regocijada ejecutada por unos músicos más aficionados al vino que a la música, y el ondear del ataúd como barquichuelo que surca los senderos primaverales rumbo al cielo:

Las escalas enrevesadas del cornetín, sus cabriolas diabólicas, parecían una alegre carcajada de la muerte, que con el niño en brazos se alejaba por entre los esplendores de la vega²⁹⁶.

El retrato de don Joaquín está hecho a dos tintas, la de la sucia rusticidad y la de la elegancia pretendida:

Abajo, alpargatas rotas, siempre manchadas de barro; viejos pantalones de pana; manos escamosa, ásperas, conservando en las grietas de la piel la tierra de su huercecito, un cuadrado de hortalizas que tenía frente a la barraca, y muchas veces era lo único que llenaba su puchero. Pero de cintura arriba mostrábase el señorío, “la dignidad del sacerdote de la instrucción”, como él decía; lo que le distinguía de todas las gentes de las barracas, gusarapos pegados al surco: una corbata de colores chillones sobre la sucia pechera, bigote cano y cerdoso partiendo su rostro mofletudo y arbolado y una gorra azul con visera de hule, recuerdo de uno de los muchos empleos que había desempeñado en su accidentada vida.

Esto era lo que le consolaba de su miseria; especialmente la corbata, lo que nadie llevaba en todo el contorno y que él lucía cual un signo de suprema distinción, algo así como el toisón de oro de la huerta²⁹⁷.

EL ESPERPENTO EN *ENTRE NARANJOS*

En un momento culminante de la riada, la fe de las mujeres inspira el ritual de levantar a un niño para que bese a San Bernardo y, de esta forma, conjurar el

²⁹⁵ La barraca, p. 181-182.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 187.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

peligro. El automatismo de la ceremonia tiene gran eficacia estética. El hecho de alzar a un niño para implorar la protección divina o para conseguir la plenitud del propio ser es el tema central de *El rey de los alisos* del escritor francés Michel Tournier. Es lo que en dicha novela se presenta reiteradamente como “euforia”: la ascunción del bienestar.

Tras la petición femenina en valenciano: “Agárralo, qué el bese” comienza el rito:

Y el atleta, por encima de la gente, agarraba al chiquillo con una mano que parecía una garra. Lo asía del primer sitio que encontraba, elevábalo hasta el nivel del santo para que besase el bronce, y lo devolvía como una pelota a los brazos de su madre. Todo con rapidez, automáticamente, dejando un chiquillo para coger otro, con la regularidad de una máquina en función. Muchas veces el impulso era demasiado rudo; chocaban las cabezas de los niños con sordo ruido, aplastábanse las tiernas narices contra los pliegues del metálico hábito, pero el fervor de la muchedumbre parecía contagiar a los pequeños; eran los futuros adoradores del fraile moro, y rascándose los chichones con las tiernas manecitas, se tragaban las lágrimas y volvían a adherirse a las faldas de sus madres²⁹⁸.

IMPRESIONISMO AUDITIVO

Carmen, la esposa del matador de moda, no ha visto en su vida una corrida de toros. Preocupada por la suerte del diestro acude a la plaza de Madrid, pero prefiere refugiarse en la capilla, pidiendo el auxilio de la Virgen de la Paloma, que debe ser tan milagrosa como la de su Sevilla natal: la Virgen de la Soleá.

El pasaje que transcribimos a continuación es un prodigio de impresionismo auditivo. A través de las paredes, que agrandan los ruidos, le van llegando éstos en variadas gamas que ella debe interpretar según el hilo de una historia que está sucediendo y que el narrador, por ella, califica de tragedia. Y entre los ruidos diversos que también transmiten la noción de la cercanía o, lo que es lo mismo, el sentido de lo espacial, se abren grandes claros de silencio, de un silencio tan espeso que espectraliza a los espectadores y, paradójicamente, da mayor

²⁹⁸ Op., cit., p. 173.

peso de existencia a Carmen, la espectadora invisible. Singularmente originales nos parecen las metáforas auditivas aplicadas al mugido del toro y la comparación hiperbólica del cerrado aplauso:

Moviéronse sus labios repitiendo oraciones con automática velocidad, pero su pensamiento huía del rezo, como arrastrado por los ruidos de la muchedumbre que llegaban hasta ella.

¡Ay, aquel mugido de volcán intermitente, aquel bramar de olas lejanas, cortado de vez en cuando por pausas de trágico silencio!... Carmen se imaginaba estar presenciando la corrida invisible. Adivinaba por las diversas entonaciones de los ruidos de la plaza el curso de la tragedia que se desarrollaba en su redondel. Unas veces era una explosión de gritos indignados, con acompañamiento de silbidos; otras, miles y miles de voces que proferían palabras ininteligibles. De pronto sonaba un alarido de terror, prolongado, estridente, que parecía subir hasta el cielo; una exclamación miedosa y jadeante, que hacía ver miles de cabezas tendidas y pálidas por la emoción siguiendo la veloz carrera del toro, que le iba a los alcances a un hombre... hasta que se cortaba instantáneamente el grito, restableciéndose la calma. Había pasado el peligro.

Extendíanse largos espacios de silencio, de un silencio absoluto, el silencio del vacío, y en el que sonaba agrandado el zumbar de las moscas salidas de las caballerizas, como si el inmenso circo estuviera desierto, como si hubieran quedado inmóviles y sin respiración las catorce mil personas sentadas en su graderío y fuese Carmen el único ser viviente que subsistía en sus entrañas.

De pronto se animaba este silencio con un choque ruidoso e infinito, cual si todos los ladrillos de la plaza se soltasen de su trabazón, dando unos contra otros. Era un aplauso cerrado que hacía temblar el circo. En el patio inmediato a la capilla sonaban golpes de vara sobre el pellejo de los míseros caballos, reniegos, choques de herraduras y voces. “¿A quién le toca?” Nuevos picadores eran llamados a la plaza.

A estos ruidos uniéronse otros más cercanos. Sonaron pasos en las habitaciones inmediatas, abriéronse puertas con estrépito: oíanse las voces y la respiración jadeante de varios hombres, como si marchasen abrumados por un gran peso.

No es nada... Un coscorrón. No tienes sangre. Antes de que acabe la corrida estarás picando.

Y una voz bronca, debilitada por el dolor, como si viniese de lo más profundo de los pulmones, gemía entre suspiros con un acento que recordaba a Carmen su tierra:

—¡Virgen de la Soleá!... Creo que me he roto argo. Mire bien, doctor... ¡Ay, mis hijos!²⁹⁹.

UN PAISAJE QUE NO PODRÁ ARRASAR YA NINGÚN INCENDIO

La mirada del viajero Febrer se fija de modo placentero en la grandeza sobrecogedora de los olivos existentes en el camino a Valldemosa. Las formas caprichosas de los olivos, con semejanzas zoológicas y humanas dan la impresión de un taller de escultor con informes bocetos que provocan admiración y espanto y que, a veces, pueden darnos el sabor arcaico de un pueblo primitivo:

Un olivo parecía un sapo enorme, encogido y en actitud de saltar, con un ramillete de hojas en la boca; otro, una boa informe de amontonados anillos, con un penacho de olivo en la cabeza; veíanse troncos abiertos como ojivas, al través de cuyos orificios lucía el cielo azul: serpientes monstruosas enrolladas en grupo como espirales de una columna salomónica; gigantes negros, cabeza abajo, con las manos en el suelo; hundiendo los dedos de sus raíces y los pies en alto de los que surgían varas llenas de hojas. Algunos, vencidos por los siglos, se acostaban en el suelo, sostenidas sus leñosidades por horquillas, como viejos que intentasen incorporarse sobre sus muletas.

Parecía haber pasado sobre estos campos una tempestad, abatiéndolo todo, retorciéndolo todo, petrificándose después para mantener esta desolación bajo su peso y que no recobrará las primitivas formas. Muchos olivos erguidos, de perfiles más suaves, parecían tener rostro y formas femeniles. Eran vírgenes bizantinas, con tiara de leves hojas y luengas vestiduras de alheña. Otros eran ídolos feroces, de ojos saltones y barbas ondeadas y rastreantes; fetiches de religiones oscuras y bárbaras, capaces de detener a la humanidad primitiva en sus emigraciones, haciéndola caer de rodillas con la emoción de un encuentro divino³⁰⁰.

²⁹⁹ *Sangre y arena*, cit., p. 378-379.

³⁰⁰ *Los muertos mandan*, cit., p. 696-697.

190 La excelente descripción se corona con el canto de los pájaros, la invasión de las flores silvestres y la labor socavadora de las infatigables hormigas.

Descripciones con mensaje

El leitmotiv de la obra es el que reza en el título: nada puede hacer ni pensar el hombre por sí mismo, puesto que ya nuestros antepasados han decidido por nosotros, dejándonos sus leyes, sus costumbres y sus prejuicios. Todo este ambiente de fatalismo gravita sobre la novela, aunque el final, como sabemos, quiebre las perspectivas.

Las obsesiones de Febrer, que se materializan en una rueda gigantesca de cadáveres que oprimen su pecho durante la pulmonía traumática, esparce ecos lúgubres a lo largo de todo el relato. Por su carácter sintético y simbólico demos esta muestra de visión imaginativa de las nubes:

Viendo en ellas tan pronto un monstruo negruzco de infladas fauces como una virgen entre celestes resplandores.

Un amontonamiento de nubes densas y nítidas cual blancos vellones atrajo su mirada. Esta blancura luminosa era la del hueso pulido de los cráneos. Sueltas vedijas de vapor oscuro flotaban sobre esta nube. La imaginación de Febrer fue viendo en ellos dos agujeros negros y espantables, un triángulo lóbrego semejante al que deja la nariz desaparecida en la faz de los muertos, y más abajo un desgarrón inmenso, trágico, igual a la risa muda de una boca sin labios y sin dientes³⁰¹.

En este pasaje, como en muchos otros del libro, el color blanco tiene un valor lúgubre, como también sucederá años más tarde en la narrativa de Ana María Matute. También es cierto que está presente el color negro, pero nos interesa resaltar el color que, generalmente, tiene connotaciones opuestas.

El estado de ánimo de Jaime Febrer, tras haberse enfrentado a los pretendientes de Margalida y haberle pegado a uno de ellos, se plasma muy bien en esta descripción en que todo parece confabularse contra él:

³⁰¹ Ibid, p. 913.

En su tristeza, creyó que la isla entera, con todas sus cosas inanimadas, asociábase a esta protesta de las gentes. Ante su paso despoblábanse las alquerías; sus habitantes ocultábanse para no saludarlo; los perros salían al camino ladrando sañudamente como si no le hubiesen visto nunca.

Las montañas le parecían más austeras y ceñudas en sus cumbres de pelada roca; los bosques, más oscuros, más negros; los árboles de los valles, más tristes y escuetos; las piedras del camino rodaban bajo sus pies, como si huyesen de su contacto; el cielo tenía algo de repelente; hasta el aire de la isla acabaría por huir de su boca³⁰².

La descripción siguiente enlaza con el tema central de la novela y sorprende por la profundidad de pensamiento y la frivolidad humorística asociada a ella:

Los tranquilos moluscos que veía ahora en el fondo de las aguas, agarrados a las peñas como botones oscuros, le parecían seres divinos guardadores en su estúpida quietud del misterio de la creación. Admirábalos augustos y grandes, como los monstruos que adoran los pueblos salvajes por su inmovilidad, y en cuyo quietismo creen adivinar la majestad de los dioses; Febrer recordaba sus bromas de otros tiempos, en noches de francachela, ante los platos de ostras frescas en los grandes restaurantes de París. Sus elegantes compañeras le creían loco al escuchar los disparatados pensamientos que le sugerían el vino, la vista de los mariscos y el recuerdo de ciertas lecturas fragmentarias y rápidas de su juventud. “Vamos a comernos a nuestros abuelos, como alegres antropófagos que somos³⁰³.”

En la misma línea sigue reflexionando acerca de la evolución de la ostra, primitiva materia un tanto despistada en la creación, hasta llegar al mono, al que presenta como un simpático pariente del hombre al que se deja en la puerta “fingiéndose ignorar su apellido de familia”.

El narrador, poniéndose en la mente de Pep, observa la ubicuidad de la muerte y reflexiona de modo plástico y, por ello mismo, muy accesible, sobre el engaño de la vida, que puede disfrazarse de sol deslumbrante o de buena cosecha:

¡Mentirosas promesas, como las que se hacen a los niños para que se sometan de buen grado al tormento de la escuela!... Y había que dejarse engañar; la mentira

³⁰² Ibid., p. 907.

³⁰³ Ibid., p. 868.

era buena. No debían acordarse de este mal inevitable, de este último peligro sin remedio alguno, que entristece la vida, quitando su sabor al pan, su alegre topacio al licor de la parra, su jugo al blanco queso, su sabor de azúcar a los higos purpúreos, y su energía picante a la sobreasada, entenebreciendo y amargando todas las cosas buenas que Dios puso en la isla para consuelo de las gentes de bien³⁰⁴.

ENTRE EL FUTURISMO Y EL COMPROMISO

El ingeniero Sanabre lleva a Aresti a ver los altos hornos, allí presencia don Luis la mezcla explosiva entre una belleza no imaginada y una violencia siempre amenazante para la integridad de los trabajadores:

Iban casi desnudos, con largos mandiles de cuero sobre el cuerpo cobrizo, semejante a esclavos egipcios ocupados en un rito misterioso. Sus miembros estaban expuestos al chisporroteo del hierro, que volaba en partículas de ardiente arañazo. Algunos mostraban las cicatrices de horrosas quemaduras.

Señaló con una mano el ingeniero la boca del horno. Iba a comenzar la colada. Ya no era una estrella lo que se abría en la tierra refractaria: era una gran hostia de fuego, un sol de color de cereza, con ondulaciones verdes, que abrasaba los ojos hasta cegarlos. El hierro descendía a lo largo de la canal, esparciéndose en espesas ondulaciones por las cuadrículas del suelo. Aresti creyó morir de asfixia. El chisporroteo del metal al ponerse en contacto con la atmósfera poblaba el espacio de puntos de luz, de llamas rotas en infinitos fragmentos. Eran mariposas azules y doradas que revoloteaban vertiginosas con alas de vibradoras puntas; mosquitos verdosos que zumbaban un momento, desvaneciéndose para dejar paso a otros y otros, en infinito enjambre. El hierro era de un rosa intenso al salir del horno con ruidosas gárgaras. Rodaba después por las canales con la torpeza del barro, enrojeciéndose lo mismo que sangre coagulada, y al quedar inmóvil en los moldes, se cubría de un polvo blanco: la escarcha del enfriamiento³⁰⁵.

El narrador describe luego la belleza grandiosa del acero y se extasía ante la majestuosa grandeza de un volcán que deja muy atrás al infierno de Dante.

³⁰⁴ Ibid., p. 828.

³⁰⁵ *El Intruso*, cit., p. 165-166.

EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN EN *LA VUELTA AL MUNDO DE UN NOVELISTA*

La descripción en este libro tiene variados motivos: darnos a conocer unas costumbres distintas a las nuestras, un paisaje o un monumento arquitectónico. No es este el lugar para estudiar diversos enfoques de esta técnica en la obra; lo más frecuente es la intención fotográfica, aunque la cámara, en ocasiones, no puede, por menos, de conmoverse y conmovernos.

Uno de los momentos inolvidables del libro es cuando Blasco nos describe, de forma impresionista y poética, el portento diario de la iluminación solar en el templo subterráneo de Ramsés.

En el interior del templo amanece y anochece en unos minutos, que todo lo transfiguran:

Vemos cómo un rayo del sol recién nacido se arrastra por la escalinata roja lo mismo que un niño de paso vacilante, cómo se desliza por la portada, cómo invade a saltos las salas interiores. Se desvanecen las tinieblas en el sagrado subterráneo. La luz penetra ahora como una lanza disparada haciendo huir delante de su punta de oro a la vencida noche.

Corremos hacia el interior del templo, pero alguien nos precede: nuestras propias sombras. Como tenemos el sol a la espalda, proyectamos unas manchas negras y larguísimas hasta el fondo del santuario. Cada uno es por algunos segundos tan enorme como las imágenes del interior que sirven de pilastras.

Agrupados en torno a los cuatro dioses policromos de la capilla final, presenciamos el milagro de todos los días. El templo entero se ha cubierto con esplendorosas colgaduras de oro. Repelen sus vestiduras de sombra los pilares colosos, las batallas y pompas reales grabadas en los muros, las imágenes con diademas puntiagudas de dioses. Y a través de las tres salas vemos —como podríamos verlo por el cañón de un telescopio— la gran puerta rectangular; más allá, el río, que parece hervir seccionado por una faja vertical de fuego; encima, la orilla opuesta y unos barquitos egipcios, todo negro, como pintado con tinta china, y sobre el panorama nilótico, un sol color de sangre fresca que nos envía directamente su puñado de jabalinas luminosas, obligándonos a desviar los ojos.

Dura unos minutos este espectáculo mágico. Luego el sol asciende y va desapareciendo, cortado por el filo pétreo del umbral de la puerta. Se oculta a la inver-

sa de su aparición y de su ocaso. Pierde su casquete superior; luego no es más que una especie de caldero incandescente, y al final, una media luna roja. El templo que fue de oro durante unos minutos se torna azul³⁰⁶.

Cuando cesa el prodigio luminoso, los turistas se van y queda solo el escritor acercándose a los dioses de piedra hasta poder tocarlos; no sabemos si con las yemas de los dedos o con la escasa luz que entra, como llega a través de un pozo, se cerciora de la viruela de la piedra, huella del paso del tiempo que nada destruye, sino que confirma una permanencia. Y es entonces cuando el novelista atestigua la admiración frente a la piedra y la humildad de su humano destino. Aunque el proceso aniquilador de la muerte es conocido, demos esta muestra plástica y concreta de un didactismo moralizante: “...mientras yo, hombre de carne y sangre, seré dentro de poco un paquete de materia putrefacta: luego un esqueleto blanco; después, un puñado de cal que no bastará para pintar tres metros de pared, y, finalmente, nada”³⁰⁷.

ESTRUCTURA

Seguidamente vamos a analizar con detalle la estructura de cuatro novelas que son logrado ejemplo de una arquitectura narrativa perfectamente proyectada y realizada: *Flor de mayo*, *La barraca*, *Entre naranjos* y *Los muertos mandan*. Tras este recorrido exhaustivo haremos unas leves referencias al diseño compositivo de otras obras, ya que no cabría en los límites que nos hemos propuesto una exploración parecida, por evidentes razones de espacio, de equilibrio y de huir de la monotonía no sólo expositiva, sino también investigadora.

En nuestro itinerario expositivo seguiremos un criterio puramente cronológico:

FLOR DE MAYO

Diez es el número preferido por Blasco a la hora de dividir sus novelas en capítulos. Además de *Flor de mayo*, se dividen en diez capítulos también las novelas

³⁰⁶ O. C. III, cit., p. 723.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 724.

siguientes: *La barraca*, *Sónnica la cortesana*, *Cañas y barro*, *El intruso*, *La cate-dral*, *La bodega*, *Sangre y arena* y *La reina Calafia*.

Flor de mayo está muy bien estructurada en torno a un tema colectivo: la lucha por la supervivencia en un pueblo de pescadores; un tema doméstico y personal: un adulterio con su secuela de celos y venganzas; y un escenario luminoso —el Mediterráneo azul y la ciudad de Valencia— que incluye la miseria y la muerte como realidad agobiante y amenaza permanente.

El tiempo real de la novela abarca desde Semana Santa al verano, cuando tiene lugar la botadura y naufragio de la *Flor de mayo*. Un largo flash—back nos remite a la infancia y juventud de los protagonistas, viniendo a ser el soporte explicativo en el que se asientan los conflictos novelados.

El primer capítulo nos presenta tres núcleos esenciales: descripción impresionista del amanecer en Valencia con el acicate de ganarse el sustento a cargo de los trabajadores.

Cuadro dinámico de la llegada de las pescadoras con sus problemas y su griterío.

Presentación del conflicto pasional y doméstico a cargo de dos actrices jóvenes y una actriz característica: la *tía Picores*; el resto de personajes actúa como espectadores.

El capítulo segundo es una vuelta atrás en la que destacan estos núcleos:

Rememoración del día en el que se ahogó Pascualo, el marido de la *siñá Tona*. Aquel martes de Cuaresma el mar amaneció en calma y de repente estalló la tempestad. A pesar del pánico desatado en la orilla, la tempestad sólo se cebó en un bergantín noruego y en la barca de Pascualo.

La *siñá Tona* fue objeto en los primeros tiempos de la piedad solidaria, que, no obstante, pronto terminó; por ello la mujer tuvo que ganarse con ingenio y obstinación la vida, haciendo una taberna de la barca del naufragio.

Pintura de la infancia de Tonet y Pascualo.

Peripecia amorosa entre Tona y el señor Martínez, quien se llevó los ahorros y le dejó una hija: Roseta.

En el capítulo tercero se narra la juventud de los protagonistas con los ingredientes básicos que van a configurar el drama. Como episodios más destacados podrí-

196 an considerarse, no por el valor intrínseco, sino por la atención que el novelista les asigna, dos:

La vida del tartanero *tío Paella*, con su influjo en la educación de Dolores.

Y la actuación de Roseta, soñadora y rebelde, que viene a convertirse en árbitro de las pasiones ajenas.

El capítulo cuarto sirve de preparación para la aventura del contrabando. Hay un primer cuadro estático en el que el protagonista goza y nos hace gozar de su visión serena del mar y sus aledaños, y la presentación del café de *Carabina*, donde el tío Mariano apoya económica y hábilmente el proyecto.

El capítulo quinto es un intermedio esperpéntico en el que se nos presenta la procesión del Viernes Santo. Del regocijo colectivo emerge otra vez el conflicto entre Rosario y Dolores.

En el capítulo se nos ofrecen dos ironías dramáticas: la procesión del Encuentro acentúa el desencuentro entre ambas mujeres y, al final del capítulo, se nos presenta a la *Garbosa*, una ruina de barca, en busca de su última conquista.

El capítulo sexto está ocupado por la aventura del contrabando y sus peripecias. Se trata de un viaje de ida y vuelta con tres momentos clave:

Asombro ante la vista de Argel. La recogida del alijo, que era el móvil esencial, pasa a segundo término narrativo.

Huida de la barca de la escampavía y refugio momentáneo en las islas Columbretes.

Enfrentamiento con el peligro del mar tempestuoso y llegada a puerto.

El capítulo séptimo marca la apoteosis social de Pascualo, quien puede bautizar su flamante barca, la *Flor de mayo*.

En la cima de la opulencia se insinúa un trémolo sombrío a cargo de la madre, quien presiente el destino trágico del hijo, hecho a la medida del sino del padre. Momentáneamente, el personaje se sacude estos negros presagios de forma anticlimática.

El capítulo octavo se halla estructurado en forma de itinerario, que va desde la cigarrería de Valencia hasta la despedida de los pescadores en el puerto.

Entre Valencia y el Grao aparecen dos centros de interés: la salida bulliciosa y provocativa de las cigarreras.

Y la conversación entre Roseta y Pascual sobre la infidelidad amorosa, que va cargando el arma del drama.

Antes de hacerse al mar hay también dos núcleos significativos:

Retrato del tío Batiste, un lobo de mar.

Despedida insultante de los pescadores; provocadores y provocados participan de una costumbre compartida.

El capítulo noveno es el pórtico de la catástrofe. Se abre con una ironía de prosperidad:

Aquel año protegió Dios a los pobres.

Así lo decían las pobres mujeres del Cabañal al agruparse por la tarde en la playa, dos días después de la salida de las barcas³⁰⁸.

Pero tras la prosperidad de todos y, desde luego, la de Pascual, se produce su encuentro con Rosario, quien le cuenta toda la ignominia. A partir de la revelación de Rosario, rechazada primero y aceptada después, ya no hay salida. Y el personaje queda profundamente abatido, escindido entre dos estímulos: perdonar o vengarse.

Además del viaje interior por su mente atormentada, Pascual realiza otra persecución nocturna a su oponente.

El capítulo décimo es la venganza, que arrastra también a otros hombres atraídos por la necesidad y por la codicia.

El capítulo se divide en dos centros:

Estragos de la tempestad y del odio en alta mar.

Espera angustiada desde la orilla y denuncia de la injusticia a cargo de la *tía Picores*, como sacerdotisa del desastre.

³⁰⁸ Op., cit., p. 201.

198 En *Flor de mayo* el novelista está ya en poder de sus recursos técnicos y compositivos. La novela está articulada en tres partes: el primer capítulo sirve de apertura, el décimo de desenlace y los restantes de nudo.

Si hay una simetría binaria entre el primer capítulo y el décimo, también la hay entre el segundo y el tercero, articulados por el *flash-back*. El cuarto y el sexto presentan dos etapas complementarias: proyecto de emprender la aventura del contrabando, dado el clima de bonanza existente, y conclusión de la aventura, que finaliza con éxito, a pesar del riesgo. El quinto y el séptimo quedan enlazados en torno al rito: uno colectivo y otro individual: procesión del Cabañal y bautismo de la barca, respectivamente. El octavo y el noveno quedan vertebrados en torno al tema de la infidelidad, que se gradúa oportunamente, y la despedida, llegada, y otra vez despedida, ésta ya sin retorno.

Un ritmo binario de marejada puede percibirse también entre la presentación del personaje colectivo y del individual, entre la descripción, que ralentiza los acontecimientos, y el tiempo de la narración que, cuando el novelista lo cree oportuno, se hace galopante.

Finalmente, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y el esperpentismo son técnicas que el escritor sabe conjugar atinadamente.

LA BARRACA

La novela se estructura en diez capítulos perfectamente estudiados en los que la acción narrativa se acelera o retarda para presentarnos con el mayor verismo posible la psicología de unos personajes o la evolución de unas circunstancias. La descripción pormenorizada propia del Naturalismo no es como pretenden muchos lectores y, sobre todo, críticos, un peso muerto en la novela, sino el oportuno foco iluminador de la realidad presentada; además, la técnica usada por Blasco no es sólo naturalista, sino que se vivifica con abundantes y precisos toques impresionistas y frecuentes aciertos poéticos.

Flor de mayo y *La barraca* tienen un comienzo parecido: en la primera de ambas asistimos al despertar de la ciudad tras una noche lluviosa; *La barraca* nos ofrece el despertar de la huerta anterior al de la urbe. En *Flor de mayo* están magis-

tralmente descritos el silbido de los primeros trenes, los toques de campanas llamando a misa del alba, el canto del gallo, los pasos de los primeros transeúntes y todo aquello que contribuye a poner en marcha el mecanismo del trabajo diario. La descripción inicial de *La barraca* se nutre de comparaciones y de personificaciones que nos hacen sentir todo el dinamismo vital y estético que envuelve la figura doliente de la laboriosa Pepeta³⁰⁹.

Tras el núcleo inicial y largamente detallado del amanecer, la mirada del novelista se fija en la barraca de *Pimentó* —satisfecho en su molicie de hombre guapo y dominador— para centrar la atención en su mujer, débil y enferma de constitución, pero laboriosa y tenaz como ninguna. Se retrocede un poco en el tiempo para participarnos la faceta de vendedora de hortalizas llevada a cabo antes del amanecer y seguidamente se nos presenta —empalmado de nuevo con el amanecer abandonado— su vuelta a la ciudad en calidad de lechera, acompañada ya por el desfile de trabajadores y más específicamente de trabajadoras, como cigarreras o hilanderas de la seda.

En su recorrido de calles enrevesadas viene al fin Pepeta a recalar en el barrio de Pescadores, donde tiene lugar un encuentro crucial: el de Rosario, la desdichada hija del tío *Barret*, del que el lector todavía no conoce nada. Las noticias entre ambas están teñidas de un halo de misterio y de desgracia que anticipa los hechos del final del capítulo y justifica la técnica del *flash-back* del capítulo segundo.

En suma: el capítulo en su conjunto tiene la estructura de un doble viaje de ida y vuelta que, reteniendo en apariencia un elemento de repetición, se aparta por completo del trazado habitual de la vida diaria; este itinerario se apoya en tres descripciones y tres núcleos narrativos de importancia:

El amanecer en la huerta exuberante y laboriosa.

Encuentro en Valencia entre Pepeta y Rosario con la rememoración aún parcial de una tragedia y sus actuales consecuencias.

Descripción a cámara lenta de la barraca abandonada y de las tierras malditas, que rompen la indiferente mirada del personaje en virtud de dos hechos: el

³⁰⁹ Véase "La descripción como obertura".

encuentro reciente y la llegada de los forasteros. Tal llegada conmueve a los huertanos que ven su cohesión en peligro y magnifican el hecho con ecos de cruzada.

El capítulo segundo es, según una técnica preferida por Blasco Ibáñez, un retroceso en el tiempo para contarnos la historia trágica de *Barret* que, aunque individual en sus detalles, tiene mucho de paradigma de la opresión que los dueños de la tierra ejercen sobre los arrendatarios. El dibujo psicológico de *Barret* está perfectamente trazado en su evolución. Aunque honrado padre de familia, su amor principal es el de la tierra, demasiado grande para un hombre solo que, además, debe sostener una amplia familia constituida por mujeres solas y tiene que hacer frente a las exigencias de un amo avaro.

La decadencia se acentúa con la muerte del rocín —motivo que tendrá enorme importancia en la vida también de *Batiste* y en otras novelas de Blasco— y culmina con el préstamo abusivo de don Salvador (el motivo del usurero reaparece en *Arroz y tartana*, *Entre naranjos* y *Cañas y barro*). La desesperación cambia el carácter del tío *Barret* que se toma la justicia por su mano. La solidaridad de los huertanos los hará fuertes frente a los ricos, aunque ya no le sirva de gran cosa a *Barret*.

Núcleo importante en la desesperación del personaje es el incendio de la barraca —proyectado, pero no realizado— elemento prefigurador del desenlace de la novela y del destroz de la cosecha para que nadie se beneficie de su esfuerzo.

El capítulo tercero se centra en la reconstrucción de la barraca —incluso mejorándola— y en la recuperación de los campos.

Como contrapunto, todavía en sordina, la hostilidad de los labradores, que tiene un líder: *Pimentó*.

El capítulo tiene un final climático, tenso por el desafío.

El capítulo cuarto está estructurado en tres partes:

Descripción del Tribunal de las Aguas, que desde hace más de mil años se ocupa de la distribución del agua de las acequias entre los regantes. Este tribunal imparte justicia de forma oral y sin apelación. Dado que la mayoría de la gente no sabía leer, confiaba más en la palabra de los jueces populares que en el interminable e incomprensible papeleo de los tribunales ordinarios. La historia del tribunal y su anacronismo en las multas puede ser un aval de garantía para la

justicia cuando no interfiere, como en el presente caso, la calumnia de *Pimentó*, respaldado por sus vecinos.

El subtema del paso del tiempo con la pintura esperpéntica de los apóstoles, además de ser un hallazgo expresivo autónomo, puede anticipar el escarnio de que es víctima Batiste, nombrado dos veces con su apellido, una vez en valenciano y otra en castellano.

El segundo núcleo está constituido por la inmersión en la sicología del personaje, con su orgullo y su impotencia entrecruzados por delirios hechos de la atormentadora sed de los campos que serán su ruina.

El núcleo final es la rebeldía ante la injusta sentencia y el desafío general.

Se insinúa en esbozo el tema amoroso entre Roseta y el nieto del tío *Tomba*.

El capítulo quinto está visto desde la perspectiva de Roseta quien, a sus dieciséis años, cambia de niña a mujer. La mirada del novelista se proyecta sobre los pensamientos de la joven y su conducta con Tonet y con las compañeras de trabajo, que son sus enemigas.

El comienzo del capítulo nos presenta la despedida matutina, llena de desvelo, de Roseta, quien deja a los suyos gratamente instalados en la barraca, mientras ella sale, sola y medrosa, a la incertidumbre de los caminos. Lo que más teme la muchacha es el regreso al anochecer pensando en el odio que su familia despierta en la vega y, por consiguiente, en la venganza de *Pimentó* y sus secuaces, de cuyos atropellos sexuales se hablaba con frecuencia. Comprobemos cómo su terror —alimentado por la leyenda— concluye con un toque de denuncia social no demostrado al que se alude en *La Celestina* y que se practica —con las variantes de la tecnología moderna— en pueblos subdesarrollados:

Y Roseta, que ya no era inocente después de su entrada en la fábrica, dejaba correr su imaginación hasta los últimos límites de lo horrible, y se veía asesinada por uno de tales monstruos, con el vientre abierto y rebañada por dentro como los niños de que hablaban las leyendas de la huerta, a quienes verdugos misteriosos sacaban las mantecas, confeccionando milagrosos medicamentos para los ricos³¹⁰.

³¹⁰ Op., cit., p. 127-128.

Poco a poco un compañero empieza a seguirla para protegerla porque se ha enamorado de ella. Este amor va cobrando cuerpo sin necesidad de palabras entre ambos; amor puro y limpio hecho de las primicias de dos almas tímidas y solitarias.

Tras un paréntesis idílico en el que un grupo de chicas —como “canéforas griegas”— va, como Roseta, en busca del agua a la Fuente de la Reina, la enemistad disimulada se abre en brutal agresión. Así pues, la tensión dramática sube un grado más en la escala de la imposible convivencia.

Además de los centros apuntados, que tienen una función de exposición, nudo y desenlace —aunque el desenlace no pueda ser aún definitivo—, hay otros núcleos de singular importancia: la aparición del sueño premonitorio que viene a confundir en la vigilia el estado de ánimo de la chica, y la pintura descarnada y naturalista de las otras jóvenes que se manifiestan de forma antitética según estén en presencia de las familias o estén a solas o incluso frente a otros chicos.

El capítulo sexto que, al principio, parece una desviación del tema principal, es una nueva vuelta de tuerca más aplicada a la vida de los intrusos. El capítulo se abre de manera impresionista con la detección de un rumor misterioso que resulta ser el que procede de la escuela de don Joaquín. La pintura de un día de escuela en la huerta a cargo de un maestro que no tenía título de tal aparece salpicada de elementos esperpénticos como la burla de los gorriones y demás pájaros humildes, libres momentáneamente de la persecución infantil, y el retrato grotesco del maestro en una doble vertiente: la del lenguaje incomprensible para los niños, y lo ridículo de su indumentaria.

Hay un intermedio de holganza con la aparición del tío *Tomba* con sus hazañas exageradas.

Y finalmente la venganza de los niños y la desgracia de Pascualet.

El capítulo séptimo sirve de colofón al anterior: se adivina la muerte del niño al producirse la del rocín, el indispensable y querido “Morrut”. (Se repite el tema del caballo muerto y se impone la adquisición de otro.) Esta vez el préstamo no es oneroso, porque los hijos de don Salvador necesitan que a Batiste le vayan bien las cosas para romper el maleficio de las tierras.

A su llegada a Valencia hay dos cuadros de sabor costumbrista muy oportunamente insertados en la acción principal:

La rápida descripción de las barberías al aire libre, barberías de los pobres.

Y la trata de bestias de labor a cargo de los gitanos que desarrollan su labia del regateo y el embuste. Incluso entre los animales hay castas, hasta lo despreciable puede tener para alguien su utilidad.

Batiste vuelve orgulloso de su compra, pero poco le dura su alegría. Cuatro elementos contribuyen a su desmoronamiento:

Contempla a Pascualet muy enfermo y presiente su muerte.

Mientras estaba en presencia del enfermo, le hieren a traición al caballo.

Su cólera se vierte en insultos contra *Pimentó* y en puñetazos estériles contra su barraca. Pero los insultos se deshacen en impotencia de llanto infantil.

Aparición misteriosa del tío *Tomba*, con el campanileo de su rebaño, que tiene ecos del más allá. Batiste se debate entre la idea del suicidio y la lucha inhumana por sacar a flote a los suyos. Aunque se impone el afán de supervivencia, las palabras agoreras del ciego adivino suenan a mazazo irremediable sobre la esperanza.

El capítulo octavo es una auténtica pieza maestra en el conjunto novelesco. La muerte de Pascualet es una clara antítesis con respecto a los capítulos anteriores. Toda la huerta —utilizamos a conciencia la reiterada metonimia preferida por el novelista— se siente culpable, ya que su odio hacia el intruso ha causado la muerte del más desvalido, de un inocente. Así pues, la marejada del odio colectivo, que mantenía a distancia a los forasteros hostilizándolos sin descanso, cesa repentinamente para convertirse en necesidad de reparar una culpa o, a veces, en simple curiosidad por acercarse al dolor de los otros; pero incluso la curiosidad, aunque no sea el sentimiento más noble, es una forma primitiva de acercamiento.

El capítulo, muy rico en su trazado psicológico y estilístico, tiene como principales elementos estructuradores éstos:

Remordimiento de los huertanos, que los acerca a la barraca de Batiste, y dolor aniquilador de la conciencia de parte de la familia Borrull.

Iniciativa de Pepeta, que se crece incluso ante su esposo y se erige en centro de la situación.

El ceremonial de la muerte es llevado a cabo con infinito mimo por Pepeta siguiendo una costumbre ancestral. El embellecimiento del “muertecito”, que

puede retrotraernos a la ninfa degollada entre la hierba verde (en la *Tercera Égloga* de Garcilaso) o anticiparnos las muertas hermosas de García Márquez o de Isabel Allende, tiene, sobre todo por su pincelada esperpéntica, un punto de conexión estrecha con *Fiesta al noroeste* o *Los hijos muertos* de Ana María Matute. La guirnalda de flores y la pincelada de bermellón sobre la boca da ese toque de extravagancia caricaturesca a juicio de la mirada estética del autor implícito, lo que no impide el convencimiento de las labradoras de que la hermosura del tocado embellece al muerto y lo prepara para su último viaje, al fin del cual habrá de encontrarse con Dios.

La visita de don Joaquín está hecha de dos elementos contradictorios: diagnóstico lúcido acerca de las gentes, que serían distintas si tuvieran instrucción, y solemnidad grotesca en la elección del lenguaje.

Dos motivos contrapuestos se funden y dialogan en el cortejo fúnebre: el dolor desgarrado de madre e hija y más desgarrado aún en el largo aullido del perro, que adquieren resonancias de tragedia clásica, y la procesión gozosa donde la primavera irrumpe con la fuerza de su savia para desafiar a la muerte, tal como sucede en otras de las novelas de Blasco como en *Sangre y arena* o en el desenlace de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La música acompañante es también regocijada y torpe, pero, ¿qué se puede esperar de unos músicos aficionados, devotos, además, de la taberna de *Copa*?

El final del capítulo es —como de costumbre— climático: Batiste despierta de su torpor y ve primero con esperanza el cambio operado en la vega, pero al darse cuenta de que tal cambio le ha costado un precio demasiado alto, prorrumpe en un grito de desesperación que conmueve a la naturaleza circundante.

El capítulo noveno marca el principio del fin. El novelista se recrea en la visión exuberante de la vega. Vuelve a repetirse el motivo de la Arcadia, que más atrás se había calificado de “moruna”. En mitad de la plenitud de la naturaleza Batiste se siente orgulloso de sus logros tras las duras pruebas arrostradas.

Como subtema de la paz satisfecha y armoniosa, la complacida estampa de Teresa, que cuenta sus ahorros con la esperanza de que algún día le sirvan para librar a sus hijos de quintas.

La Arcadia descrita tiene dos luces de fiesta: una aludida en simple trazo, la del baile al que asisten Roseta y otros jóvenes en una alquería y la fiesta prin-

cipal, basada en la descomunal apuesta entablada entre *Pimentó* y los hermanos Terrerola con la expectación de casi toda la huerta. El propio Batiste acude también al antro temido y odiado en otro tiempo, creyendo que la paz durará siempre.

Descripción minuciosa de la taberna de *Copa* que, curiosamente, había estado omnipresente, pero que no conocíamos. La larga descripción se justifica por su papel transcendental en la novela:

El asombro de Batiste, quien nunca ha estado allí.

La opulencia de *Copa*, quien se mantiene al margen de los hechos porque ha demostrado en numerosas ocasiones ser el más valiente y el mayor consumidor de alcohol de su establecimiento.

La presencia de un escenario en el que han consumido sus vidas y sus frustraciones tantos labradores, escuela en aquella época en la que se forjaba el temple de los hombres y el único lugar que los pobres tenían para encontrar esparcimiento.

Y por fin, el clima de tensión embriagante que embota las conciencias y sirve de detonante para pulverizar la paz ilusoria.

El final del capítulo sigue siendo climático: ya no hay escapatoria.

El capítulo décimo está todo él plagado de una tensión insostenible. Como buen hijo de los campos, Batiste no se engaña: la huerta se ha cerrado unánime sobre él y, al menor descuido, hará su justicia.

Se insiste nuevamente en la desconfianza de los huertanos ante la guardia civil: cuando van a investigar los hechos, el propio *Pimentó* inventa una mentira para zafarse del interrogatorio.

La familia de Batiste tiene que replegarse, como un caracol, en su barraca; el padre es el único que sale, acompañado siempre de su escopeta, con ella en su poder se siente seguro frente a todos juntos.

La cacería de golondrinas en el barranco de Carraixet es un remanso, pronto hecho trizas, de la tensión insoportable. Acecho, emboscada y cacería atroz.

Tras una noche de fiebre y un día de acecho, por una serie de indicios, Batiste sabe la muerte de *Pimentó*.

En la segunda noche el novelista, en posesión de todo su poderío expresivo, nos transmite el clima de angustia que puebla la pesadilla de Batiste, entrecruzada de momentos de lucidez. La pugna en el subconsciente se centra en dos aspectos: la crueldad y la sed de venganza de *Pimentó* y el remordimiento de Batiste que, sin embargo, aun en la nebulosa del sueño sabe que no tenía alternativa.

Al final la realidad del incendio aclara el infierno imaginado en el sueño y el personaje sale de su ataraxia.

La visión dantesca se prolonga en la realidad, de modo especial, con la fuga de los animales convertidos en hogueras despavoridas. La petición de socorro se estrella contra la cerrazón de las viviendas, que son una muralla infranqueable.

Hay una denuncia de tipo social que parece estar hecha por el autor implícito, aunque sea compartida por el propio personaje: “El pan, cuánto cuesta ganarlo y cuán malos hace a los hombres.” Este testimonio de protesta y de justificación empalma con el final de *Flor de mayo* —aunque allí se trata del permanente riesgo al que se exponen los pescadores en su subsistencia— y con *La bodega*, donde por dos veces aparece la dramática frase de Cropotkin: “La conquista del pan.”

Una resignación fatalista —también de raíz árabe— da fin a la novela que, sin embargo, no tiene un desenlace cerrado, aunque tampoco sea de signo optimista.

ENTRE NARANJOS

Aunque todo encasillamiento resulta limitativo y, por consiguiente, empobrecedor, podríamos incluir esta obra dentro del género de la novela psicológica, ya que el autor se esmera en el trazado temperamental de la pareja amante. Además, la novela entera tiene la estructura de un viaje interior por las almas de ambos personajes y, muy particularmente por el espíritu de Rafael, cuyas aguas turbulentas se nutren de forma esencial con las revelaciones del artista. Así pues, aunque la vida de Leonora sea mucho más interesante y compleja, Rafael actúa de catalizador —no neutro, sino apasionado— frente a las vivencias de la cantante.

El viaje interior no es un simple recorrido por la mente, sino que tiene un contrapunto eficaz: el desplazamiento por las calles de Alcira, pueblo de la Ribera valenciana, rico y fecundo de naranjos.

En opinión de Azorín, Blasco Ibáñez es el creador del paisaje de Valencia y su provincia, afirmación que compartimos plenamente y que queda corroborada una vez más también aquí. Pero aunque el viaje por Alcira esté repleto de observaciones minuciosas, no es la naturaleza un escenario estático, apto para el placer de la contemplación, sino que actúa como estado de ánimo que obedece —como el río Júcar— a dos fuerzas opuestas: la inundación periódica y el estiaje. La marea amorosa y del deseo se alimenta con la fuerza vehemente del perfume del azahar, que ejerce una suerte de determinismo sobre los temperamentos sensibles.

El estiaje viene dado por los prejuicios ambientales de una ciudad burguesa y rica que se mueve tan solo por anhelos mezquinos de bienestar y cuya ocupación favorita es la murmuración.

Hay referencias a otros paisajes —especialmente italianos—, pero también estos espacios están contemplados a través de un espejo: el del triunfo y el del trabajo.

En suma: *Entre naranjos* es una pintura fiel y convincente de unos personajes que viven momentos de amor de una gran intensidad romántica y modernista pero, por la desertión de Rafael, la pasión vivida se convierte en cenizas de un sueño.

El autor divide la novela en tres partes, que podríamos titular así: *Ascensión al amor*, *Cima de la dicha*, *La traición y el descenso*.

Desarticulemos —para analizarlas ante el lector— las piezas esenciales del relato. Siempre que lo estimemos oportuno iremos mostrando la soldadura interna de estas piezas y valorando su función constructiva. Este análisis — a la vez pormenorizado y globalizador — nos obligará a desvelar, a veces, un futuro novelado o nos empujará a mostrar otros datos actuantes desde el pasado mismo de *Entre naranjos* o desde la experiencia vital y estética del novelista.

Primera parte

Capítulo I

La novela, como es habitual en Blasco Ibáñez, comienza de una forma abrupta: la recomendación de la “severa” doña Bernarda a su hijo para que se reúna con sus amigos, una vez ha logrado en plena juventud ser diputado. El adjetivo “severa” es clave del carácter de la madre y su recomendación suena a orden.

Rafael cumple aparentemente el consejo al irse a la calle, aunque en busca de otro objetivo. Al bajar por las escaleras y, sobre todo, al encontrarse en el patio —espacio de gran importancia en el desarrollo de los hechos— experimenta un gran bienestar que, de golpe, se quiebra al oír el susurro dialogante entre la madre y don Andrés. El personaje acelera su salida para no ser requerido nuevamente.

Viaje de redescubrimiento de Alcira después de su alojamiento en Madrid. En este itinerario hacia la casa azul, imán de los sentidos, destacan estas etapas:

Recorrido de la ciudad antigua, con sus calles estrechas que le recuerdan a Venecia. Esta referencia amalgama dos motivos biográficos del autor ya expuestos: su marcha forzosa a Italia, que le maravilló y le sirvió para escribir sus estupendos artículos reunidos *En el país del arte*, y el motín contra la peregrinación a Roma capitaneado por el escritor. Las dos experiencias reales están sabiamente adaptadas al temperamento y a la educación del personaje.

Paso por el puente del Arrabal; este escenario está cargado de resonancias por dos razones: la pugna legendaria entre San Vicente y San Bernardo, patrono de la ciudad, y por el papel decisivo que se le atribuye a éste en las frecuentes riadas del Júcar.

Como la llegada a la casa azul es la meta del capítulo y de gran parte de la novela, el novelista va aplicando una técnica de cámara lenta hasta que el personaje llegue. En el tejido de las expectativas destacan tres motivos:

añoranza de la casa azul y la voz amada desde la alucinación en las tediosas sesiones parlamentarias.

La visión de unos aldeanos por el camino le advierte de que alguno le irá con el cuento a doña Bernarda y habrá bronca familiar, como ya hubo antes otras muchas y las seguirá habiendo.

El temor a la madre y lo estéril de sus esfuerzos de conquista, le impulsan a ver manchas en el pasado turbulento de la artista, para alejarla de su camino. En esta lucha interna por arrojar lodo sobre la belleza amada está la clave del verdadero desenlace de la obra.

El capítulo termina con la llegada a la casa azul, que se describe sucintamente en su belleza y en el encanto sonoro que puebla el huerto. Pero el encanto se rompe y la solemne acogida de ella actúa como un jarro de agua helada sobre sus aspiraciones —siempre abiertas— y su triunfo de la mañana.

Capítulo II

El capítulo se abre con el tema que justificará el *flash-back*, tan típico del arte blasquiano; se trata de la fama de la familia Brull desde Valencia a Játiva, durante treinta años. Lo duradero de tal fama justifica la biografía del abuelo, don Jaime, y del padre, don Ramón.

La biografía de don Jaime se apoya en la usura y en la ambición de poder. Mientras don Salvador es odiado porque su poder de explotación no va acompañado de la inteligencia, don Jaime es un ser inteligente, que disfraza sus fechorías de obras de caridad y que hace sus sucios negocios a través de un intermediario ficticio; este hábil proceder hace que el explotador se quede con todo: hasta con la simpatía agradecida del explotado.

Adquirida la riqueza, le falta el poder político, que alcanzará primero el hijo, y de forma más amplia, el nieto. Como don Jaime sabe que el hijo es “una mala cabeza”, le busca para esposa a una mujer fea y tacaña para que imponga orden y freno al derroche filial.

La vida de don Ramón —quien llega a ser alcalde— se sostiene en dos cualidades vinculadas por la pasión: la violencia del cacique, que no retrocede ante el crimen, y la sensualidad, que lleva a derrochar sus energías en amoríos ocasionales o, incluso, en actos de violencia con niñas que viven en la miseria. Su vida desbordada le lleva a la esplendidez con los amigos.

210 Como aliado incondicional cuenta con Andrés, que usa de muy diferentes métodos que el jefe o “el jefe”, como dicen los huertanos pronunciando mal el castellano. Don Andrés prefiere enredar en procesos judiciales —que no terminan nunca— a sus desafectos, en vez de usar la agresión directa. Doña Bernarda se alía con su marido en la política, pero le odia en su vida privada.

La niñez y juventud de Rafael se presentan rápidamente dentro del marco diseñado por la familia.

Capítulo III

La acción se sitúa seis meses antes del primer capítulo. Vertebrado el capítulo el encuentro de los protagonistas.

Se nos presenta a Rafael como un político por imposición materna, pero romántico por vocación. Su romanticismo se nutre de dos fuentes: la que brota en las novelas de amor y la vida vista en Italia. Las heroínas trazadas por los escritores y las mises de Florencia son distinguidas y perfumadas, por lo que nada tienen que ver con las lugareñas de Alcira, ni siquiera con las que tienen dinero. Para dar vida a sus ensueños busca la soledad del campo, y en la montaña de San Salvador se produce el milagro.

El escenario del encuentro queda prestigiado por la presencia de tres ingredientes hábilmente engarzados:

Ascensión a la montaña de paisaje ascético, que le recuerda al personaje el pueblo de Asís.

Contemplación impresionista de gran parte de la provincia de Valencia con el Mediterráneo al fondo desde la plaza de la ermita.

La visión panorámica se hace visión histórica con la recreación del mundo árabe imaginado en su gentileza y en su derrota. El personaje toma partido por los vencidos frente al rey don Jaime.

Cuando sale de sus cavilaciones histórico-líricas, se produce la ascensión de una dama y su criada. Esta presentación de las dos mujeres y la posterior desaparición están hechas con técnica impresionista. Entre el encuentro y el desencuentro se producen estos hechos: relato a cargo del ermitaño del poder milagroso de

la Virgen del Lluch. Penitencia de la mujer enferma que confía en la fuerza salvadora de la imagen. Tentativa fallida de Rafael por atraer a Leonora, de la que sólo conoce su distinción y su generosidad.

Tras el desplante de la mujer, Rafael se maldice por su torpeza, pero el misterio y la estela de perfume que la desconocida deja en el ambiente son acicate para su sed de conocimiento.

Capítulo IV

El capítulo se sitúa al día siguiente. La curiosidad por saber quién es la bella dama no le deja reposar a Rafael, el cual se mantiene alejado de su prometedor y cercano futuro político.

La curiosidad la disipa don Andrés con una carcajada de hombre superior y satisfecho con su suerte. La identificación de la cantante trae a primer plano de la memoria la figura del doctor Moreno, ser con que su madre le amenazaba siendo niño si no se dormía.

El tiempo evocado era el de la revolución de septiembre del 68, cuando la familia Brull había perdido todo su poder.

La biografía del doctor Moreno —hombre de ciencia apasionado por la música, republicano y amigo de los pobres— está presentada desde un punto de vista conservador que, unas veces es el de doña Bernarda —la doña Bernarda de aquella época— y, otras, parece ser el propio don Andrés, aunque no está del todo claro.

Hecho clave en la vida del doctor Moreno es el bautizo de la hija —llevado a cabo por concesión a la hermana— y su enfrentamiento con el cura, que le hubiera podido acarrear el destierro a Fernando Poo, pues ponerle a la niña un nombre no cristiano era un sacrilegio y, por tanto, peor que un crimen. Don Ramón y don Andrés interceden en favor del hereje, ya que esta escena tiene lugar antes de la revolución de septiembre.

Don Andrés le augura poca fortuna a la cantante, pues las apariencias de moralidad rigen la vida de Alcira. Después sugiere a Rafael, como chanza, el conquistarla, sin darse cuenta de lo cruel de su broma ni de la repercusión posterior

212 sobre el personaje. Su consejo, dictado por la admiración al joven y su amistad incondicional con la familia, será un arma que le estallará más tarde en las manos. Rafael intenta un acercamiento fallido a la mujer que lo ha despreciado.

Capítulo V

El capítulo describe magistralmente una de las típicas riadas del Júcar, con toda gama de matices, desde la despreocupación festiva de niños y adultos, al miedo que infunden la crecida y la oscuridad de la noche, que amotina a la masa ante el ayuntamiento pidiendo la salida en procesión de San Bernardo, quien siempre ha salvado la ciudad.

En la comitiva, convocada espontáneamente por el miedo y la fe, hay dos brochazos pintorescos: los mocetones que llevan sus hachas encendidas bajo la lluvia —extraña amalgama de agua y fuego— y las escopetas y armas antiguas que llevaban algunas personas con inexplicable actitud de desafío, que el novelista expresa muy plásticamente: “Parecía que iban a matar al río”.

La petición de ayuda al santo patrono tiene dos puntos de resistencia: la de los descreídos, que resulta inoperante y, curiosamente, la del cura, quien no gusta de empaparse bajo el agua en plena noche y teme los efectos de la catástrofe, que dejarían malparado el prestigio del santo.

La guerra declarada entre el santo y el río hace sonreír confiadamente a la multitud. La presencia del santo, que es acogida con salva de pólvora, manifestación tan típica del temperamento valenciano, da motivo para recordar la historia de la conversión y muerte de San Bernardo y de sus dos hermanas, Gracia y María.

Aunque en segunda instancia y reparando un olvido momentáneo la gente aclama la presencia de las hermanas junto al santo patrono, quien no las dejaba solas, porque no se fiaba de las mujeres. Esta desviación jocosa se aviene muy bien con la piedad popular levantina.

Cada vez se van encrespando los ánimos y surge la histeria de las mujeres, cuya manifestación más lograda es la de mostrar a los niños a dos atletas, quienes, con movimientos repetidos y mecánicos, elevan a los pequeños hacia la imagen y al intentar besarla se dan coscorriones contra la estatua.

Los devotos entran en el río hasta sentir el agua en los hombros, la marejada de la devoción se funde con la otra marea. La fuerza de la fe es tan grande que incluso un viejo, enfermo de tercianas, es impedido por las mujeres a entrar en el río. Las autoridades, y entre ellas el cura, van montados sobre fieles, que ponen un brochazo festivo y de fuerza salvaje al espléndido cuadro de la religiosidad popular.

De repente, la lluvia cesa: San Bernardo ha hecho el milagro. Con todo, el río sigue creciendo y este hecho es subrayado con impiedad burlesca y desafiante por el barbero Cupido, quien afirma que el río seguirá creciendo sólo por llevarle la contraria a San Bernardo.

La pintura del barbero Cupido —escéptico, bohemio, amante de las artes y de la maledicencia que, sin embargo, es tolerado por todos— sirve de puente entre la riada descrita y la aventura caballeresca que protagonizará junto a Rafael, por distintos motivos: Cupido, por amor al riesgo, a lo nuevo; Rafael, por amor a Leonora.

La peregrinación por el río y por la vega inundada en plena noche tiene aliento de epopeya: conquistar la ciudad sitiada o apoderarse de un inaccesible tesoro. En este viaje a la deriva hay momentos de una intensidad veraz y estética difícilmente superables: destaquemos del conjunto estas pinceladas de la desesperación, con toque final impresionista:

El silencio era absoluto. El río, libre de la opresión de la ciudad, no mugía ya; se agitaba y arremolinaba en silencio, borrando todos los vestigios de la tierra. Los dos hombres se creían dos náufragos abandonados en un mar sin límites, en una noche eterna, sin otra compañía que la llama rojiza que serpenteaba en la proa y aquellas vegetaciones sumergidas que aparecían y desaparecían como los objetos vistos desde un tren a gran velocidad³¹¹.

Llegados ya al puerto deseado por un golpe de fortuna tras la lucha descomunal, Rafael resume así los episodios de la travesía vistos por el prisma de los sentimientos que colorean el desconcierto actual:

³¹¹ Op., cit., p. 182.

Realmente no se dio cuenta de cómo entró. Eran demasiadas emociones en una noche: primero, la vertiginosa marcha por el río a través de la ciudad, entre rápidas corrientes y remolinos, creyendo a cada momento verse tragado por aquel barro líquido sembrado de inmundicias; después, la confusión, el esfuerzo desesperado, el bogar sin rumbo por las tortuosidades de la campiña inundada; y ahora, de repente, el piso firme bajo sus pies, un techo, luz, calor y la proximidad de aquella mujer que parecía embriagarle con su perfume, y cuyos ojos no podía mirar de frente, dominado por una invencible timidez³¹².

La conmoción del salvamento inesperado y de la gesta amorosa influye en los habitantes de la casa azul de distinta manera: la tía, despertando del torpor del peligro, juzga la expedición como una locura, pero Rafael se da cuenta de que, si es locura, ha valido la pena por haber crecido ante los ojos de la mujer amada. La sinestesia de la mirada acariciadora y valorada es un premio inestimable para Rafael:

Pero no era locura; y si lo era, resultaba muy dulce. Se lo decían a Rafael aquellos ojos claros, luminosos, con reflejos de oro, que le acariciaron con su contacto aterciopelado tantas veces como osó levantar la vista³¹³.

El resto del capítulo tiene dos focos de atención: el del amor y el del humor a cargo de Cupido, quien hace las delicias de los campesinos con su forzado atuendo de mujer.

El amor de Rafael es puesto al descubierto por Leonora, que es quien lleva la voz dialogante para rechazarlo con toda la elegancia y toda la contundencia, la que genera la experiencia de la que ha vivido mucho y lo ha conocido todo. Su condición de artista cansada del éxito ante el público y del fracaso íntimo la lleva a no creer en el amor, pero le da fuerzas para arrostrar la muerte, siempre que ésta sea una muerte hermosa. El carácter de Leonora en este momento de la novela podría encerrarse en el famoso verso de Petrarca:

Un bel morir tutta una vita onora.

El amanecer, que va poco a poco iluminando el desastre de los campos, pone fin a este encuentro sellado por la amistad entre ambos y el encendido recuerdo sen-

³¹² Ibid., p. 185.

³¹³ Ibid., p. 186.

sorial de Leonora con su mirada verde, su voz de arrullo, su tacto de tibieza y el refinamiento de su perfume.

Capítulo VI

Comienza el capítulo con la campaña electoral de diputado ante la indiferencia de Rafael y las órdenes de la madre, que sale de su disimulo para echarle en cara su amistad con “la perdida”. Lo acusaba de los mismos defectos del padre y hacía balance de su escasa fortuna. La madre tenía planes matrimoniales para el hijo, pero Rafael rechazó abiertamente las provisiones maternas y la convivencia se hacía imposible entre ambos. Don Andrés, experto en aventuras fáciles, minimizaba el problema ante doña Bernarda.

El resto del capítulo tiene como núcleo las visitas de Rafael a Leonora, quien hacía música para él y le enseñaba su álbum personal, espléndida materialización ante los ojos del joven del esplendoroso pasado de la soprano. Ella lo trataba con la deferencia rutinaria de quien contempla un objeto doméstico que adorna su casa.

La belleza de Leonora, su magia interpretativa y el perfume de las naranjas maduras del huerto encienden los deseos de Rafael, quien es tratado por ella como un niño. Para distraerlo de su pasión y entretenerlo es por lo que ella le muestra las fotografías de su éxito; he aquí el embeleso del joven ante lo desconocido, presentado de forma sinestésica:

Rafael, manejando aquellas cartulinas enormes, sentía la impresión del que pasea por un puerto y percibe el perfume de los países lejanos y misteriosos contemplando los barcos que llegan³¹⁴.

Pero los éxitos musicales y la estela de pasiones dejadas a su paso —incluso la mención de un napolitano que se suicidó por ella— son un nuevo modo de intimidad, pero no, desde luego, un remedio para el amor, sino, antes al contrario, un acicate. Con todo, las cosas parecen estar dominadas por un orden, por un equilibrio; hasta que Rafael anuncia su despedida y Leonora —inconscientemente— muestra toda su complacencia al morder una naranja. Entonces él, des-

³¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

216 afiando el pacto, se abalanza para besarla y es despedido con violencia por ella. Y ante la humillación del joven, ella termina por enternecerse, pero su ternura es, como siempre, de madre, no de amante.

Cima de la dicha

Segunda parte

Capítulo I

El tiempo empalma directamente con el final del capítulo primero de la primera parte. Su arranque es descriptivo: la plazoleta ante la casa azul. Se enfoca con trazo impresionista la transparencia aterciopelada de los mosaicos del banco.

Después de este breve preludeo aparece la musa, transformada en aparente campesina, disfrutando de una vida elemental. Queriendo romper con el futuro ha dejado perfumes y cosméticos a favor del agua. Con el agua, precisamente, se relaciona su único lujo: el cuarto de baño de mármol y maderas preciosas que se ha hecho construir ante la mirada escandalizada de la tía, quien ve en ese culto a la higiene del cuerpo una actitud pecaminosa.

Sin querer admitirlo, ella se encuentra deslumbrada y, tal vez ya, enamorada del joven diputado. Su voluntad y su razón ponen una valla a sus sentimientos:

Serán escrúpulos, de los que puede usted reírse, pero me parece que amándole cometería un delito: algo así como si entrase en una casa y agradeciera la hospitalidad robando un objeto³¹⁵.

Esta reflexión es muy lúcida, pues conoce la hostilidad y mediocridad del ambiente que la rodea y del declarado odio de doña Bernarda, fuente de discordias familiares.

Leonora siente la necesidad de confesarse con Rafael para que éste la conozca bien y para desembarazarse del lastre del pasado.

La alegoría sicológica de la barca vieja tiene para el autor muchas connotaciones de infancia y de juventud.

³¹⁵ Ibid., p. 219.

La artista no quiere dejarse conquistar porque se sabe de distinto temperamento; está tocada por el viento de la locura y de la pasión. Naturalmente hay momentos en los que ansía una vida tranquila, lo que califica humorísticamente como “ser gallina”. De repente se siente extraña, turbada, tal vez, por la presencia del hombre que le hace recordar lo que quiere olvidar.

El capítulo se cierra de forma conminatoria, pero aunque este cierre parezca tener autonomía, en realidad no es así, ya que Rafael reconstruirá con sus recuerdos y su imaginación la confesión femenina.

Capítulo II

El comienzo manifiesta la extrañeza de los amigos ante la ausencia del diputado, que sólo se les une al anochecer.

Como ya hemos dicho antes, Rafael reconstruye el pasado turbulento de Leonora con la fiebre del insomnio. Los recuerdos de Leonora pierden en inmediatez comunicativa lo que ganan en absorción por el ser que la adora.

A modo de reportaje se van mezclando y entretejiendo la historia de los artistas que pululan por Milán con la historia personal de la cantante. La descripción de tipos y ambientes tiene mucho que ver con la visión que reflejan los artículos de *En el país del arte*.

La historia personal de Leonora se nutre de sordidez y humillaciones a pesar de sus triunfos tempranos en la escena.

Tras la frenética carrera de amores y desengaños busca la cantante en Alcira purificarse de sus pasiones y olvidar el mal proceder con su padre, quien todo lo había sacrificado por ella.

El capítulo termina con la sensación de inferioridad que experimenta Rafael ante los rivales que lo precedieron en la conquista de la cantante. El verdadero desenlace de la novela —el que se da al final de la segunda parte— es, en opinión del protagonista, el reverso de este cierre provisional.

Se divide en tres partes importantes:

Encuentro en el mercado ante la expectación colectiva.

Declaración vehemente de amor, en el camino, con intención de crimen y suicidio, si ella no lo aceptaba.

Tentativa de lograrla por la fuerza en su huerto, con la victoria de ella, la humillación de él y la despedida para siempre.

Analicemos por separado los detalles que justifican y vitalizan el conjunto.

La descripción del mercado, aunque tiene ingredientes costumbristas, se aparta sensiblemente de la descripción que el novelista hace del mercado de Valencia en *Arroz y tartana* o en *Flor de mayo*. El costumbrismo está al servicio de la psicología: Leonora revive su asombro de niña, se comporta con llaneza y con generoso cariño, pero su distinción sobresale del conjunto y su encuentro con Rafael no deja indiferente a nadie: los humildes se aprovechan y se honran con su presencia, los partidarios del diputado lo envidian por su suerte aunque delante de sus mujeres no se atreven a rechistar y las señoras se escandalizan.

Rafael, que trata de no perderla de vista en sus evoluciones por el mercado, no atiende al insulso parlamento de don Matías, afortunado exportador de naranja.

Antes de abordar a Leonora en el camino, corta para ella un ramo de violetas “cuyo perfume hace soñar con estremecimientos de amor”³¹⁶ La fuerza de la primavera altera su sangre dándole una audacia nueva; por su pensamiento cruzan recuerdos de violaciones oídos referir jactanciosamente a otros hombres; equivocadamente piensa que él respeta demasiado a Leonora. La pasión que lo domina nubla su memoria, pues por experiencia debe saber que Leonora sólo se entrega si ella quiere.

Momento destacado en la declaración de amor es cuando le confiesa que cambiaría a gusto su fama de diputado por ser un siervo, un animal, el objeto que estuviera más en contacto con ella:

³¹⁶ Isidro Maltrana, en *La horda*, adquiere con sus últimos ahorros un ramo de violetas que le lleva a Feli al hospital endulzando un momento la penosa enfermedad de ésta.

Él daría cuanto era por ser aquel banco del jardín, abrumado dulcemente por su peso las tardes enteras; por convertirse en la labor que giraba entre sus dedos suaves; por transfigurarse en una de las personas que la rodeaban a todas horas, en aquella Beppa, por ejemplo, que la despertaba por las mañanas, inclinándose sobre su cabeza dormida, moviendo con su aliento la cabellera deshecha, esparcida como una ola de oro sobre la almohada, y que secaba sus carnes de marfil a la salida del baño, deslizando sus manos por las curvas entrantes y salientes de su suave cuerpo³¹⁷.

Él no quería volver cada noche a la vulgaridad de su vida y al encierro de su cuarto,

... en cuyos rincones oscuros, como maléfica tentación, creía ver fijos en él unos ojos verdes³¹⁸.

En el desenlace del huerto al sentirse violentada, reaparece en ella la walquiria, y el personaje encarnado tantas veces en la escena lanza su grito de guerra y de triunfo en plena naturaleza.

Capítulo IV

El capítulo se divide en dos partes. La primera presenta la ruptura amorosa y el acercamiento de Rafael a Remedios, la joven insignificante y rica que le está destinada en matrimonio. Sus escarceos levemente amorosos son vistos con simpatía por la madre y don Andrés, y con ligera resistencia que apenas oculta el placer, por la remilgada compañera. Hay en la casa, por primera vez, un ambiente de paz y confianza. Pero la procesión va por dentro, y las noches de Rafael son tormentosas por el recuerdo de la pasión insatisfecha.

La segunda parte, que es la verdaderamente importante, gira en torno a una fuerza poética y poderosa que incendia la sangre y agranda y aquilata los sentidos: el perfume del azahar, que se filtra por todos los resquicios e impulsa a la locura. El poderío aromático es tal que el personaje siente asfixia en su cuarto,

³¹⁷ Op., cit., p. 259-260.

³¹⁸ Ibid., p. 260.

220 Leonora se marea en el suyo y la ciudad experimenta el poderío invasor de la primavera. Ni que decir tiene que doña Bernarda queda al margen de ese tirón de los sentidos.

Ese perfume enervante se une a la blancura de la flor y de la luna, desplegando ante la mente de Rafael un exotismo cuyas primeras raíces están en la memoria infantil y cuyas ramas se hallan traspasadas de una utopía sobrenatural:

Los naranjos, cubiertos desde el tronco hasta la cima de blancas florecillas con la nitidez del marfil, parecían árboles de cristal hilado; recordaban a Rafael esos fantásticos paisajes nevados que tiemblan en la esfera de los pisapapeles. Las ondas de perfume, sin cesar renovadas, extendíanse por el infinito con misterioso estrechamiento, transfigurando el paisaje, dándole una atmósfera sobrenatural, evocando la imagen de un mundo mejor, de un astro lejano donde los hombres se alimentasen con perfumes y vivieran en eterna poesía³¹⁹.

Por el camino los sentidos de Rafael van percibiendo la poesía amorosa que puebla la noche. Su intención esta vez es de signo romántico e ingenuo: despedirse de la casa dormida.

Pero en el huerto está ella con las defensas caídas, enferma de voluptuosidad. Ante el arrepentimiento mostrado por él, ella le impone silencio para mejor paladear las delicias primaverales, que interpreta en emocionada comparación personificadora con desarrollo de metáfora sinestésica:

(...) parece que el campo habla con la luna, y el eco de sus palabras son estas olas de perfume que nos envuelven³²⁰.

La pasión femenina va *in crescendo* hasta adquirir una dimensión nueva: la música y el verdadero amor. La pasión presente en *La valquiria*, desplegada ante el oído atento de Rafael, idealiza las sensaciones actuales que, luego, se complementan de forma inédita para ella en un sentimiento de virginidad voluntariamente entregada.

La técnica del capítulo amalgama realismo, romanticismo y modernismo.

³¹⁹ Ibid., p. 273.

³²⁰ Ibid., p. 277.

Capítulo V

El capítulo comienza de una forma abrupta e irracional que se justifica más tarde con un pequeño retroceso temporal: la soprano tenía, desde hacía algunas noches, el capricho de gozar del amor en una isleta del Júcar que Rafael conocía muy bien. La peregrinación nocturna por el Júcar magnifica el deseo amoroso al lanzarla a volar por la naturaleza libre.

Antes de la singular aventura en la isla, que marca el punto climático de la novela, Rafael vivía más de una semana ya inmerso en su pasión, viendo a los seres que lo rodeaban como fantasmales.

La consumación del amor en el paraje elegido tiene como contrapunto la magia sonora de un ruiseñor.

Casi al amanecer regresan por el río y, de repente, la soprano decide cantar, erguida en la popa, el himno wagneriano de *Los maestros cantores*. La voz ardorosa de la diva estremece las aguas y parece dialogar con los trinos del ruiseñor, mientras el batir de los remos acompasa la melodía.

La voz de Leonora, que puede sonar velada en el susurro del amor o cuando así lo recomienda el arte, queda magistralmente descrita en estos trazos majestuosos:

Muchas veces se hundía la barca en una de aquellas bóvedas de verdura, abriéndose paso lentamente entre las plantas acuáticas, y el follaje temblaba con el impulso armonioso de aquella voz vibrante y poderosa como gigantesca campana de plata²²¹.

La despedida será prolongada hasta lo posible.

El capítulo se cierra con la arrogancia de Rafael frente a don Andrés y a doña Bernarda, que lo saben todo.

Capítulo VI

Este capítulo marca el descenso a la realidad hostil. Aunque el proyecto de rebeldía subsiste en Rafael, doña Bernarda no puede quedarse ociosa y hiere a

²²¹ Ibid., p. 291.

su enemiga donde puede dolerle: denunciando su conducta “pecaminosa” ante la tía, lo único que le queda de su familia. Leonora decide renunciar al amor del joven por devolverle la calma familiar y el respeto de la ciudad, que lo espía y lo hostiga.

Rafael, recordando la comunión amorosa reciente, se opone a que ella se vaya de Alcira. Su protesta, con la subsiguiente reflexión, que se hace en estilo indirecto libre, está teñida de un machismo herido:

Huían muchas veces las muchachas, olvidando padres y hogar, cuando se sentían dominadas por el amor; y él, un hombre, un personaje, ¿había de quedarse allí, viendo cómo se alejaba Leonora, triste y llorando, todo porque no perdiese él el respeto de aquella ciudad en la que se ahogaba, y el afecto de una madre que jamás había sabido bajar hasta su corazón con una sonrisa de cariño?³²²

Lo que es del todo auténtica es la abnegación de Leonora; al sentirlo firme en su decisión de no dejarla partir, se abalanza frenética sobre él, quien siente miedo ante tanto ímpetu de pasión. Aunque los sentidos de Rafael se colman, se adivina ya su inferioridad en la capacidad del goce.

Finalmente acuerdan la fuga: Leonora dispone en mágico despliegue de belleza su vida futura en Nápoles. Ella marchará primero y él la encontrará en Valencia.

Capítulo VII

Este capítulo constituye el verdadero desenlace de la novela; la tercera parte desempeña función de epílogo.

El capítulo podría titularse “El despertar de un ensueño”. Su estructura responde al esquema abundante de la tripartición:

Fuga y reunión en el sitio acordado, con la maledicencia colectiva dejada atrás.

Separación momentánea de Rafael para pertrecharse de ropa y enseres.

Y abandono brutal de Rafael, con la consiguiente crisis nerviosa de ella.

³²² Ibid., p. 302.

Esta segunda parte es la más extensa porque en ella el protagonista tiene que evolucionar, bajando del sueño de amor a una realidad mediocre y monótona. El responsable directo de esta transformación es el sesudo don Andrés, quien va haciendo balance ante su acompañante de toda una vida familiar llena de sacrificios, y la ruina que, por culpa del inexperto y atolondrado muchacho, se cierne sobre ella.

Con singular acierto don Andrés hiere a Rafael en el punto más vulnerable: el pasado de Leonora; curiosamente fue el conocimiento de este pasado un acicate para conseguirla. Pero después del deseo saciado, las cosas se ven bajo otro prisma:

Los besos que tan profundamente le turbaban tenían algo más que la caricia de la mujer: era el perfume embriagador y malsano de todas las corrupciones y locuras de la tierra; el olor concentrado de un mundo que había corrido loco hacia su belleza, como los pájaros nocturnos se agolpan a la luz del faro³²³.

El personaje continúa imaginando, al recorrer el mundo con ella, encuentros con anteriores amantes que la desnudarían con la mirada. En realidad esta consideración del pasado —puesto bruscamente al descubierto por don Andrés, así como los estragos familiares antes invocados— tienen un peso lógico en la decisión del protagonista, pero la verdad última es que él no la ama de veras y le teme a un futuro incierto.

La filosofía socarrona y peripatética de don Andrés tiene como escenario las calles de Valencia, con dos centros de interés: el puente del Real, desde donde se avistan las maniobras de los soldados, lo que amplifica los recuerdos del padre, temperamento aguerrido que no retrocedía ante el crimen por ganar unas elecciones o por salvar el pellejo. Y la Alameda, paseo de coches por donde circula, sin turbaciones, la comfortable, si bien monótona, existencia burguesa.

Finalmente la carta de ruptura, torpe y cobarde. Magistralmente pintada está la espera extrañada de ella y la conmoción del abandono.

³²³ *Ibid.*, p. 316.

Tercera parte

Capítulo I

El novelista nos presenta la vida de Rafael ocho años más tarde, cuando el carcaj del amor ya no tiene flechas. Su vida de burgués acomodado que atesora riquezas en Alcira y pelea tenazmente por abrirse camino en la política, puede resumirse en esta espléndida imagen donde lo original resulta de fundir la tradición manriqueña o de Heráclito, con el sabor terruñero:

Su vida era un río turbio, monótono, sin brillantez ni belleza, deslizándose sordamente como el Júcar en invierno³²⁴.

Remedios, la chiquilla insignificante, al convertirse en su esposa, aporta al matrimonio una espléndida dote y un autoritarismo —propio de las hembras de los países meridionales, en opinión del narrador— a la vez que una tacañería que contagia al esposo y una frigidez que, tras leve curiosidad inicial, reduce el sexo a mera función reproductora:

El querer mucho a los hombres no era de mujeres buenas; eso de entregarse a la caricia con estremecimientos de pasión y abandonos de locura era propio de las “malas”, de las perdidas. La buena esposa debía resignarse, para tener hijos... y nada más; lo que no fuese esto eran porquerías, pecados y abominación³²⁵.

Su ascensión política es dura y lenta, regida por la disciplina y el servilismo. Una aventura vulgar con una corista gallega que ha estado en Francia es una triste caricatura de la aventura con Leonora.

El capítulo termina con el estudio de una intervención parlamentaria que puede hacerle ascender en su carrera. Sus amigos de la sesión de conferencias, políticos fracasados, no podían suponer las dudas que atormentaban algunas noches al diputado, quien sentía ganas de estrellar en la pared los libros de sesiones para acabar:

³²⁴ Ibid., p. 328.

³²⁵ Ibid., p. 330. Esta misma idea, que reaparece en *El intruso*, fue comentada ya por nosotros en el tema de la religión.

... pensando, con escalofríos de intensa voluptuosidad, en lo que habría sido de él corriendo el mundo tras unos ojos verdes cuya luz dorada creía ver temblar entre los renglones de la amazotada prosa parlamentaria³²⁶.

Capítulo II

El capítulo es la crónica pormenorizada de una sesión parlamentaria en la que Rafael deberá contestar al discurso demoledor de un viejo y digno republicano. La voz del anciano tiene el timbre de una “débil campanilla de plata”, antítesis de la “gigantesca campana de plata” que era la voz de Leonora cantando por el río. Pero en terrenos diferentes y en circunstancias distintas, ambas voces sonaban entusiastas y veraces.

El discurso del venerable parlamentario era siempre el mismo, pero tampoco había razón para cambiarlo, pues los males que denunciaba eran idénticos: derroche para mantener la monarquía, poder desmedido de la iglesia en detrimento de la educación y de las obras públicas. La honradez del orador y su estilo conciso y rico de ideas, en contra de la grandilocuencia de moda, atraían el silencio respetuoso de sus adversarios.

Rafael comienza su réplica nervioso, no le importa lo que va a decir, solamente quiere que su parlamento dure al menos una hora y media. El triunfo oratorio se medía por la vacuidad de ideas y por la resistencia. Su discurso está hilvanado con retazos fogosos de lugares comunes, apolillados por la tradición: menosprecio del saber libresco, defensa de la familia y de los valores católicos, etc.

Es interesante destacar la observación de un trozo de cielo que se filtra por el tragaluz de la cámara, reclamando su atención y su amor a la naturaleza, y aunque sigue hablando, se siente tentado de acabar esa sarta de frases en las que no cree para salir de allí cuanto antes.

Cuando el discurso es más apasionado, defendiendo el triunfo de la cruz y de la luz en la conquista de América, el novelista —con sutil ironía— introduce un dato que rebaja aún más la vaciedad del mensaje:

³²⁶ Ibid., p. 334.

la luz del cristianismo saliendo de entre los pliegues de la bandera nacional para esparcirse por toda la tierra.

Y como si hubiera sido una señal aquel himno a la luz cristiana entonado por el orador, casi invisible en la penumbra del salón, comenzaron a encenderse las lámparas eléctricas, saliendo de la oscuridad los cuadros, los dorados, los escudos, las figuras duras y chillonas pintadas en la cúpula³²⁷.

El capítulo termina con el cansancio del orador, que cede su turno al ministro, pues la misión impuesta ha sido bien cumplida.

El capítulo III es el desenlace. La brevedad del reencuentro entre Rafael y Leonora sirve de antítesis contundente a la pormenorizada crónica del capítulo anterior. Leonora desenmascara a Rafael y en su despedida late el claro aliento de la revancha.

ALGUNAS SIMETRÍAS: UN JUEGO DE ESPEJOS

Como ya se ha dicho, el capítulo segundo es un *flash-back* de la historia familiar de Rafael. El capítulo cuarto es otro *flash-back* de la vida familiar de Leonora presentado a través de la memoria narrativa de don Andrés. El capítulo segundo de la segunda parte constituye otro *flash-back* de la juventud de Leonora recreada por la memoria y la imaginación de Rafael.

El capítulo primero de la tercera parte, aunque se sitúa ocho años después, nos ofrece fogonazos retrospectivos y sintéticos de la biografía insatisfecha de Rafael. Aunque se trate del capítulo primero de la tercera parte, en el cómputo general de la novela ocupa también lugar par.

En el capítulo quinto de la primera parte se produce la riada, que propicia la navegación amorosa del protagonista hacia la casa azul. En el capítulo quinto de la segunda parte actúa también el río como aliado de los amantes, si bien la temperatura de la pasión es diferente, como ya sabemos.

En el capítulo tercero de la primera parte se da el encuentro y desencuentro de los protagonistas en la montaña de san Salvador. En el capítulo tercero de la

³²⁷ Ibid., p. 344.

segunda parte asistimos también al encuentro en el mercado y a la repulsa violenta de Leonora al final del mismo.

El primer capítulo de la primera parte y el primero de la segunda se enlazan sin solución de continuidad temporal.

En el primer capítulo de la primera parte, que cumple la función musical de preludio, se nos presenta al río Júcar como un amigo apacible y confortador. En el primero de la tercera la vida de Rafael se identifica con la monotonía del río invernal.

Por fin, el capítulo final de cada parte responde al estímulo estructurador de la despedida. Es curioso observar que, aunque las tres despedidas se orientan desde lo provisional a lo definitivo, el verdadero dramatismo estalla en la segunda parte.

ESTRUCTURA DE *LOS MUERTOS MANDAN*

En 1902, tras un mitin multitudinario en la plaza de toros de Palma, concibió Blasco la idea de escribir una novela sobre las gentes de la isla y su división en clases; sería una novela dedicada a los judíos conversos, “los chuetas”. Y antes de volver a la península recorrió Ibiza, quedando atrapado por las costumbres de un pueblo que había peleado durante mil quinientos años con los piratas del Mediterráneo. Y decidió entonces unir en una sola novela la vida de las dos islas. Otros menesteres, —políticos y literarios— reclamaron la atención del escritor, quien dejó dormir su proyecto hasta 1908, año en el que volvió a Mallorca e Ibiza para empaparse en vivo de las bellezas paisajísticas y, sobre todo, de la peculiar forma de ser de unas gentes toscas y primitivas, prendidas a la roca del pasado como inmóviles moluscos. Y surgió *Los muertos mandan* que se fue convirtiendo —a medida que se desarrollaba la trama novelesca— en la vida manda, pues entre las valvas de la tradición se infiltró el grano de sal del amor.

Así pues, la novela retiene un constante movimiento binario, como flujo y resaca entre el inmovilismo y el progreso, entre el “eterno retorno” y el movimiento de traslación que hace que la tierra en su desplazamiento por el universo nunca pase por el mismo sitio.

La novela se divide en doce capítulos agrupados en tres partes de cuatro capítulos cada una. La primera parte se desarrolla en Mallorca, siendo centrífuga la

228 fuerza que tira del personaje: Jaime Febrer despierta a las nueve de la mañana en la enorme cama de su palacio arruinado, donde nacieron todos sus antecesores. A partir de este instante la luz narrativa va acompañando los pasos de Jaime desde su habitación a las afueras del palacio, a las afueras de Palma y a las afueras de la isla.

La segunda parte presenta un movimiento inverso: desde el mar de Ibiza el personaje entra en la isla y se refugia en la torre del pirata. Desde este centro de momentáneo descanso se activará su espíritu con la energía del amor, que le impulsará a otro centro por el momento prohibido: Can Mallorquí, donde será cortejada Margalida.

La tercera parte está hecha de pugna y de expectativas que, unas veces lo llevan a la culminación de la esperanza y otras lo precipitan a la sima del abatimiento inspirándole el deseo de huida. Y tras contemplar dos veces muy de cerca la cara de la muerte, vence la resplandeciente faz del amor.

El núcleo vertebrador de la acción novelesca es la cama: monumento al pasado al comienzo de la obra y canto al porvenir al final de la misma. En la primera cama despierta Febrer arruinado material y espiritualmente, y busca la salvación a través de un matrimonio por dinero que no puede celebrarse por el odio ancestral a “los chuetas”. En la cama pobre del final revive el valeroso amante, que ha triunfado de la persecución y la grave enfermedad.

En el capítulo primero asistimos al viaje de Febrer por el interior del palacio casi desamueblado, que es una inmersión en su interior ruinoso, y un paseo también por el tiempo: inmensos salones que apenas conservan las huellas de los esplendores de otros siglos. Como un forastero en sus escasos dominios va inventariando Febrer las pertenencias de su fracaso:

El viejo caserón de los Febrer, con sus hermosos ventanales faltos de vidrios, sus salones llenos de tapices y sin alfombras, sus muebles venerables confundidos con los más ruines enseres, le parecía igual a un príncipe arruinado ostentando aún manto brillante y corona gloriosa, pero descalzo y sin ropa blanca³²⁸.

³²⁸ Op., cit., p. 665.

Pero no solo los salones se han despoblado, también el palacio ha tenido que achicarse, alquilando y cediendo dependencias para poder subsistir. La comparación siguiente es una acabada síntesis de la decadencia padecida por el paso del tiempo: “La parte baja del palacio mostrábase roída, lacerada y polvorienta, como unos pies que hubiesen caminado durante siglos”³²⁹.

El capítulo termina con el encuentro de unos payeses: Pep y sus dos hijos: Pepet y Margalida. Estos personajes fugaces, que llegan de Ibiza, anticipan la trama ibicenca: los ingredientes de la novela están muy oportunamente servidos.

El segundo capítulo es un *flash-back* que tiene tres centros: recuerdos de la infancia en Sóller con sus fiestas de moros y cristianos, de la estancia en Valldemosa con el prestigio de los amores entre Chopin y Jorge Sand y el episodio amoroso-musical entre Jaime y Mary Gordon.

Sóller y Valldemosa se hacen presentes en la memoria al bifurcarse los caminos ante el carruaje. Al enfilarse el camino de Valldemosa, los recuerdos de Sóller se materializan en una espléndida comparación que parece anticipar la espacialización temporal de *Años y leguas* de Gabriel Miró: “Llegó el carruaje a la bifurcación del camino, emprendiendo la ruta de Valldemosa, y todos los recuerdos parecieron quedar atrás, inmóviles al borde de la carretera, esfumándose con la distancia”³³⁰.

En el capítulo tercero hay dos centros de interés: el monólogo de Pablo Valls, con su mirada histórica sobre la secular discriminación de sus hermanos de raza, y la reunión embarazosa en casa de don Benito.

El capítulo cuarto se abre con un largo insomnio en el que Jaime repasa sus desventuras y el peso del pasado sobre su vida. Su antecesor más brillante es don Príamo Febrer —amigo de Carlos V y de Hernán Cortés— que, siendo comendador y cristiano, tenía trato íntimo con esclavas infieles. Este personaje actúa como ejemplo y estímulo.

La última tentativa por salir de la miseria es el encuentro fallido con la papisa Juana.

³²⁹ Ibid., p. 682.

³³⁰ Ibid., p. 695.

230 Antes de huir de la isla se va despidiendo de lo suyo, envuelto en la obsesión del predominio de la muerte.

Por la ternura melancólica de los recuerdos destaca el pasaje en que Febrer entra en el oratorio del palacio, que parece retener todavía el perfume y las huellas de su madre y su abuela. Dos libros de oraciones, desgastados por el uso, le acercan la presencia de las damas ya desaparecidas:

Jaime reconoció uno de estos libros. Era de su madre, la pobre señora pálida y enferma que compartía su vida entre el rezo y la adoración a un hijo para el que había soñado las mayores grandezas. El otro tal vez había pertenecido a su abuela, aquella americana de los tiempos del romanticismo, que aún parecía hacer estremecer el caserón con el roce de sus blancos vestidos y los susurros de su arpa³³¹.

Los dos capítulos que inician la segunda parte se enlazan sin solución de continuidad, articulándose paisaje y costumbres en torno a un personaje que, poco a poco, se va dibujando como central (Margalida) y otros dos que son cooperantes en grado diverso: el pescador arquetípico “tío Ventolera” y Pepet. El “tío Ventolera” es un remedo del tío Batiste en *Flor de mayo*; conocedor de los secretos del mar, le regala al protagonista una cabeza femenina de barro extraída del fondo marino y que le sirve a Jaime para fantasear sobre su origen, como una novia milenaria ante la aún niña Margalida, quien respeta y admira al antiguo señor.

Pepet hace que Jaime abandone su cómoda postura de espectador foráneo al hablarle del poder de la hermana y de la ceremonia del “festeig”, que atraerá a muchos muchachos entre los que destaca el “Verro”.

En estos dos capítulos se nos presenta, con tintes costumbristas, lo que va a constituir el conflicto de la novela: los ibicencos se pelean a muerte por la “atlóta” que los atrae. Ella tiene a gala ser cortejada y elige entre sus numerosos pretendientes, siendo todopoderosa en el noviazgo y silenciada tras el casamiento.

El capítulo tercero nos presenta las costumbres religiosas y las del baile donde el “Verro” enciende los celos y el odio en Jaime.

³³¹ Ibid., p. 780.

El cuarto nos presenta los días tempestuosos del invierno, hilvanados por dos encuentros: el primero, desalentador, —cuando la chica escucha aterrorizada la confesión de amor— y la aparición de Febrer entre los cortejadores, que produce el consiguiente impacto en Margalida y abre la hostilidad general.

El mar tempestuoso tiene un doble oleaje: el hombre es impotente frente al medio, y, después del desaliento, llega el acicate: no hay nada imposible para el ser inteligente.

En el primer capítulo de la tercera parte se produce la negativa de Pep ante los deseos de Jaime, considerándolos tan imposibles como el experimento realizado por un fraile de los “Cubells” sabio y, por ello, un tanto loco: durante años estuvo este servidor de Dios intentando obtener una cría de un gallo, del tamaño de un ganso, y de una gaviota.

En el capítulo hay dos “festeigs”, el segundo de los cuales agrava la situación al herir don Jaime al “cantó”. Esta agresión que, en realidad, iba dirigida contra el “Ferrer”, promueve la hostilidad general.

Los dos capítulos siguientes marcan los dos encuentros fatales, con el triunfo del más preparado.

El capítulo se cierra con el beso de Margalida que Jaime recibió en las brumas de la inconsciencia.

Y el capítulo cuarto es una acertada inmersión en la enfermedad del personaje, en la que destacan tres imágenes: una marea de cráneos ascendente de opresión irresistible, una rueda giratoria de la que nadie ni nada pueden escapar y, por fin, la catarata de agua salvadora de la que emerge la salud.

Diseño compositivo

Según se apuntó al hablar de la estructura de *Flor de mayo*, Blasco tiene una predilección por dedicar el capítulo segundo o el segundo y el tercero a la visión retrospectiva de los hechos cuyo influjo se proyecta sobre el presente novelado. En *Los argonautas*, no obstante, el *flash-back* aparece en el capítulo primero, vertebrado en torno al amor y a la despedida de los protagonistas. Pero aunque este recurso técnico es muy usado por nuestro autor, hay novelas en las que la mirada retrospectiva no adquiere autonomía y, si aparece, es a modo de fogonazos del recuerdo mezclados con la situación actual desde la que se novela. Tal

²³² sucede, por ejemplo, en *El intruso*, *La tierra de todos*, *La voluntad de vivir* y *Mare nostrum*.

Particularmente interesante es el comienzo de algunas novelas. Entre los comienzos, generalmente abruptos y localizados al empezar el día, ninguno tan expresivo y contundente como el de *Mare nostrum*, que nos hace pensar en los comienzos con garra de Gabriel García Márquez:

Sus primeros amores fueron con una emperatriz.

Él tenía diez años y la emperatriz seiscientos³³².

Un diseño compositivo muy usado por Blasco es el de un viaje a través de un espacio bien delimitado con calidad de paradigma que es, a su vez, viaje de exploración por el alma de unos seres. En *Arroz y tartana*, los personajes se desplazan por la ciudad de Valencia a través de las principales festividades del año. En este itinerario, marcado por el rojo de las fiestas y la muerte y el gris de la rutina, son puntos de partida y de llegada el mercado, tan vivido por el novelista.

En *Cañas y barro* se viaja desde El Palmar hasta Valencia y finaliza la obra en El Palmar. En este viaje sin retorno tienen importancia capital las inmediaciones del lago, como son El Saler y Catarroja.

En *El intruso* el doctor Aresti se traslada desde las minas de Gallarta a Bilbao, ciudad desde donde se organiza la explotación de los mineros, que se nutre de represión religiosa y política y de odio al forastero.

La catedral nos presenta un escenario reducido aislado de Toledo y del mundo. La catedral es un arca varada en el tiempo. Hay otros espacios referidos a las malandanzas de Gabriel Luna, pero son engullidos por un microcosmos sagrado.

La bodega se abre con una comparación típica de Blasco que sitúa al personaje en el escenario del trabajo:

Apresuradamente, lo mismo que cuando llegaba tarde a la escuela, entró Fermín Montenegro en el escritorio de la casa Dupont, la primera bodega de Jerez conocida en toda España³³³.

³³² *Mare nostrum*, cit., p. 71.

³³³ *Op.*, cit., p. 189.

Los trabajadores van a Jerez en busca de unos derechos que son finalmente pisoteados. Hay espacios adyacentes enmarcados por el riesgo y la muerte por donde se mueven —cuando pueden— los contrabandistas.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis y *La tierra de todos* quedan estructuradas sobre dos espacios amplios y alejados: Argentina y París. Las dos novelas presentan el eje París-RíoNegro-París. Pero en *La tierra de todos* la acción importante se sitúa en las desérticas tierras argentinas, mientras en *Los cuatro jinetes* la acción principal se sitúa en la guerra —París y sus inmediateces—.

En *Los argonautas* Ojeda parte de Madrid y de Lisboa para llegar a Buenos Aires. La acción transcurre en el océano.

También hay un viaje marítimo que termina por ser onírico: hilvana las aventuras políticas y amorosas de los personajes de *El paraíso de las mujeres*.

Concha Ceballos en *La reina Calafia* viene desde California a Madrid reviviendo su país de origen. Cabe resaltar en el diseño de la novela la importancia del capítulo tercero por las referencias literarias a las *Sergas de Esplandián* de Garci-Rodríguez de Montalvo. Este autor de Medina del Campo tuvo el singular acierto de descubrir California antes del descubrimiento de América y de acertar con el oro escondido en las minas que no habrían de ser descubiertas hasta el siglo XIX.

Es un hallazgo psicológico y literario el bautismo de Concha con el nombre de “reina de las amazonas”. Las dos heroínas comparten la fuerza, la independencia y el ansia de huir del amor, y las dos son atrapadas por el amor frustrante...

PERSONAJES PARADIGMÁTICOS

Al hablar de los temas configuradores del orbe narrativo de Blasco Ibáñez y al profundizar en el estudio de la estructura de varias novelas significativas, hemos ahondado también en el alma de algunos personajes. Nos hemos detenido de modo singular en el trazado psicológico de las principales heroínas de la pasión; así pues, ahora sólo vamos a detener la atención en unos pocos personajes por lo que tienen de paradigma o compendio de una visión del mundo.

DOS CAMPEONES DE PESO PESADO: BATISTE Y PIMENTÓ

Batiste —el protagonista de *La barraca*— es un ser marcado por el sello inconfundible de la desgracia, y el antagonista es el conjunto de huertanos que ven arruinados sus escasos privilegios con la llegada del intruso; si bien de la masa hostil se destaca un líder, Pimentó, que carga sobre sus espaldas de matón la responsabilidad de dar un escarmiento al atrevido. Blasco Ibáñez, experto conocedor y agitador de masas, la usa según el transcurso de los hechos lo aconseja. Pero en general la mantiene a una prudente distancia, emboscada y vigilante, pero delegando su justicia en el personaje escogido.

Parece una geminación del tío *Barret*, con el que comparte su sino y su temperamento que, de pacífico y sufrido, pasa a la violencia del crimen, espoleado por las circunstancias. Pero difiere esencialmente de él por su condición de forastero, que viene a romper con su sola presencia el pacto de solidaridad huertana. Batiste es, pues, un héroe contradictorio ya que pertenece a los de abajo y, sin embargo, traiciona a su clase por el simple motivo de querer defender su derecho a la subsistencia. Sabiéndose rechazado hubiera podido huir del cerco como antes lo hicieron otros; pero no lo hace por dos motivos: la larga situación de penuria que le impulsa a aceptar las espléndidas condiciones de arrendamiento que le proponen los hijos de don Salvador; y su tenacidad de valiente, que le lleva a luchar contra la adversidad al límite de sus fuerzas. Esta fuerza tenaz y desafiante, propia de muchos seres desheredados y esclavos del trabajo la poseía también el propio Blasco, que nunca se arredró ante un duelo o incluso —como haría en 1909— enfrentándose con arrogante ademán y elocuencia apasionada a un numeroso público en Santiago de Chile; idéntica actitud adoptó en 1915 en Barcelona ante una masa de germanófilos que lo amenazaban con insultos y piedras.

Quién sabe en qué medida se proyectaría el recuerdo de Batiste sobre el propio Blasco a la hora de emprender su labor de colonizador en Argentina. Aunque los móviles fueran diversos, el proceso y los resultados en ambos casos no diferirían mucho.

El esfuerzo sostenido de Batiste —con la ayuda de los suyos— le hace triunfar en su tarea de dar esplendor a las tierras abandonadas. La tierra, una vez librada de abrojos y sabandijas, da mejores frutos debido a su largo y forzoso descanso. La barraca resplandece más que en los tiempos de su antiguo propietario, pues no en balde Batiste es más joven y la ayuda de sus familiares es más eficaz.

En sus enfrentamientos con *Pimentó* siempre sale victorioso, tan solo es derrotado por las mentiras del atandador ante el famoso Tribunal de las Aguas.

Su amor a la verdad y a la justicia le lleva a no callarse ante el tribunal, y después de un largo día de ensimismamiento y de impotencia ante el fallo injusto, decide afrontar el riesgo de que le corten el agua para siempre, pero dar a beber a sus campos. El hecho de poseer una escopeta y un talante aguerrido hacen desistir a *Pimentó* por el momento de denunciarlo de nuevo. La consigna de *Pimentó* es la que siguen los demás: “Calma y mala intención.”

Batiste tiene el defecto de un padre de la época y, por añadidura, iletrado: el autoritarismo. Cuando descubre los amores entre Roseta y el nieto del tío *Tomba*, está predispuesto a darle una paliza a su hija; pues los hijos — y menos las hijas — no tienen derecho a escoger la criatura con la que quieren casarse. No lleva a cabo su amenaza porque otra obsesión más fuerte lo domina entonces. Y cuando las chicas del contorno hieren a Roseta y el propio tío *Tomba* le prohíbe a su nieto el amor a la muchacha, se conmueve de piedad ante la doble desgracia de su hija.

Su compasión por el hijo que está a punto de expirar estalla en un llanto infantil después del desafío a *Pimentó* y del ataque de cólera que está a punto de aniquilarlo.

La piedad impotente le inspira una idea repentina de suicidio, de la que se repone pronto, puesto que tiene que luchar por los que le quedan. Tras la muerte del *albaet* y la derrota final, lo invade un sopor que se reviste con la forma de la resignación.

Al sentirse como animal acorralado debe actuar con instinto de conservación, ello le hace reaccionar con rápidos reflejos ocultándose con el tronco de un árbol ante la barraca de *Pimentó* o agazapándose entre los cañares en la cacería nocturna, teniendo la precaución de mantener el arma siempre en alto para que no se moje la pólvora en la acequia. Desde luego el sentido que más desarrollado tiene es el del oído, que se afina para percibir cualquier crujido sospechoso.

A pesar de su instinto de conservación, una vez, desafiando con altanería todas las leyes de la prudencia le da la espalda a *Pimentó*, con lo que se aumenta su valor, dejando paralizado al enemigo.

236 Pimentó, el antagonista de Batiste ampara y desarma al tío *Barret* para que no tenga que ir a presidio. Se erige espontáneamente en caudillo de la masa y atemoriza a todos menos a Batiste y al tabernero *Copa*. Siendo el líder de los labradores también presenta una profunda contradicción en su carácter, pues quien defiende la justicia de los pobres es un borracho que no trabaja y vive a expensas de Pepeta, a la que ignora. Pese a su temperamento machista obedece a Pepeta en dos ocasiones cruciales: cuando es desarmado por ésta para evitar el encuentro con Batiste y cuando contrata a los músicos para que acompañen el cortejo fúnebre de Pascualet.

Su jactancia la explota bien ante su ama cuando va a visitarla las dos veces de rigor en el año, y sabiendo que no le va a pagar, se goza picando tabaco con su enorme navaja, con parsimonia de amenaza que es más elocuente que cualquier discurso.

Rehúye todo lo que puede el encuentro directo con Batiste y prefiere dar tiempo al tiempo y esparcir calumnias sobre el enemigo.

Aunque se le califique de caballero andante de la huerta, tal calificación tiene más de ironía que de realidad.

LA MEMORIA QUE SE RESISTE AL CAMBIO: EL TÍO PALOMA Y DON JUAN

El tío *Paloma* es un depósito vivo de las costumbres y tradiciones de la Albufera; como verdadero hijo del lago considera que Dios lo ha puesto a él y a los suyos en este lugar para que vivan de la pesca y de la caza sin romper el orden del entorno.

Casi centenario, el tío *Paloma* asombra a todo el Palmar con sus anécdotas de otros tiempos en los que el barquero se codeaba con altos personajes, como la emperatriz Eugenia, Isabel Segunda o el general Prim, al que llegaba a tutear en los momentos en los que el heroico militar marraba un tiro.

Aunque la miseria haga agigantarse a los seres del lago que quieren subsistir, el tío *Paloma* se halla contento con su situación, se ufana de su saber práctico y abomina de los cambios; por eso se enemista con su hijo, quien rompiendo la cadena secular de los hechos, decide hacerse “labrador”, oficio odiado por quien defiende la integridad de la Albufera y, por lo tanto, no puede ver con buenos ojos

la tentativa de rellenar con tierra de labor las oquedades lacustres. Su autoritarismo de padre latino —al decir del novelista— se estrella con la tenacidad del hijo, quien tiene decidida su profesión y la defiende ante el encono de un ser que prefiere ver morir de hambre a Tono, antes de cambiar sus ideas sobre la vida.

Así truena el barquero contra los cambios y contra el hijo, que toma parte en ellos:

Iban a cultivarlo todo, echaban tierra y más tierra sobre el lago. Por poco que él viviese, aún había de ver cómo la última anguila, falta de espacio, se marchaba moviendo el rabo por la boca del Perelló, desapareciendo en el mar... ¡Y Tono metido en esta obra de piratas!³³⁴.

(Irrumpiendo en la taberna):

¡Caballeros, la gran noticia!... Su hijo olía a caballo. ¡Ji, ji! ¡Un caballo en la isla del Palmar! Ya había llegado lo del mundo al revés³³⁵.

En otros tiempos la Albufera pertenecía al rey y, como éste estaba lejos, había pesca y caza para todos, pero ahora, el tío Paloma arremete contra las leyes y el Estado, de cuya borrosa, pero amenazante, identidad duda:

Los guardas eran unos vagos, que aceptaban el empleo porque les repugnaba trabajar, y los señores que arrendaban la caza unos ladrones, que todo lo querían para ellos... La Albufera era de él y de todos los pescadores. Si hubiesen nacido en un palacio, serían reyes. Cuando Dios les había hecho nacer allí, por algo sería. Todo lo demás eran mentiras inventadas por hombres³³⁶.

Como buen conocedor del medio, que lo convierte en una conciencia ecologista, siente el derribo de cualquier árbol como una amputación de su ser:

Aislado de los suyos, sin otro afecto que el amor profundo que sentía por su madre la Albufera, la inspeccionaba, la pasaba revista diariamente, como si sus ojos vivos y astutos de viejo fuerte guardase toda el agua del lago y los innumerables árboles de la Dehesa.

No derribaban un pino en la selva sin que inmediatamente lo notase a gran distancia, desde el centro de la laguna³³⁷.

³³⁴ *Cañas y barro*, cit., p. 38.

³³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³³⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

238 Y es verdad que este ser cruel con los suyos sólo ama el lago, y bendice a Dios, que mata a los más débiles para que los fuertes subsistan:

El *tío Paloma* encontraba estas desgracias lógicas e indispensables. Había que alabar al Señor, que se acuerda de los pobres. Era repugnante ver cómo se aumentaban las familias en la miseria; y sin la bondad de Dios, que de vez en cuando aclaraba esta peste de chiquillos, no quedaría en el lago comida para todos y tendrían que devorarse unos a otros³³⁸.

Muy poco antes había testimoniado el personaje el hecho escalofriante de que los padres procreaban sin amor, con el pensamiento puesto en la escasa comida para todos y buscando darse calor a través de la fiebre palúdica. Por otra parte, las mujeres que habitaban el Palmar tenían la fealdad mimética de las anguilas:

El viejo, con su desprecio a la mujer, escupía viendo a las jóvenes, entre las cuales se ocultaba su futura nuera. No; no eran gran cosa aquellas vírgenes del lago, con sus ropas lavadas en el agua pútrida de los canales, oliendo a barro y las manos impregnadas de una viscosidad que parecía penetrar hasta los huesos. El pelo, descolorido por el sol, blanquecino y pobre, apenas si sombreaba sus caras enjutas y rojizas, en las que los ojos brillaban con el fuego de una fiebre siempre renovada al beber las aguas del lago. Su perfil anguloso, la sutilidad escurridiza de su cuerpo y el hedor de los zagalejos las daba cierta semejanza con las anguilas, como si una nutrición monótona e igual de muchas generaciones hubiera acabado por fijar en aquella gente los rasgos del animal que le servía de sustento³³⁹.

Por ello produce tanta fascinación Neleta, cuyo retrato es el exacto reverso de estas figuras atormentadas y desdichadas que también habían hecho acto de presencia en *Flor de mayo*:

Era pequeña, pero sus cabellos, de un rubio claro, crecían tan abundantes, que formaban sobre su cabeza un casco de ese oro antiguo descolorido por el tiempo. Tenía la piel blanca, de una nitidez transparente, surcada de venillas; una piel jamás vista en las mujeres del Palmar, cuya epidermis escamosa y de metálico reflejo ofrecía lejana semejanza con la de las tencas del lago. Sus ojos eran pequeños, de un verde blanquecino, brillantes como dos gotas del ajenjo que bebían los cazadores de Valencia³⁴⁰.

³³⁸ Ibid., p. 33.

³³⁹ Ibid., p. 36.

³⁴⁰ Ibid., p. 90-91.

El antifeminismo del viejo se evidencia una vez más en un símil desarrollado, tomado de los pájaros de la Albufera:

¡Las hembras!... ¡Mala peste! Eran los seres más ingratos y olvidadizos de la creación. No había más que ver a los pobres *collvért*s del lago. Vuelan siempre en compañía de la hembra, y no saben ir sin ella ni a buscar la comida. Dispara el cazador. Si cae muerta la hembra, el pobre macho, en vez de escapar, vuela y vuela en torno al sitio donde pereció su compañera, hasta que el tirador acaba con él. Pero si cae el pobre macho, la hembra sigue volando tan fresca, sin volver la cabeza, como si nada hubiese pasado, y al notar la falta de acompañante se busca otro... ¡Cristo! Así son todas las hembras, lo mismo las que llevan plumas que las que visten zagalejos³⁴¹.

En torno del *tío Paloma* se arremolina la vida del Palmar con sus penalidades y sus fiestas, sus tradiciones y sus cambios, contra los que nada puede el viejo: el hijo se hace “labrador”, el nieto es un vago que, por huir del trabajo, se alista como soldado y parte a la guerra de Cuba en la que lo nombran cabo. En la carta que envía desde allá le ve satisfecho con su uniforme y su canana repleta de cartuchos:

No había cuidado; aquella vida era la suya: buena paga, mucho movimiento y la gran libertad que proporciona el peligro”. ¡Venga guerra!”, decía alegremente en sus cartas. Y adivinábase a larga distancia el soldado fanfarrón, satisfecho de su oficio, encantado con sufrir fatigas, hambre y sed, a cambio de librarse del trabajo monótono y vulgar, de vivir fuera de las leyes de los tiempos normales, de matar sin miedo al castigo y considerar como suyo todo cuanto ve, imponiendo su voluntad al amparo de las duras exigencias de la guerra³⁴².

Aunque Tono se rebele contra el padre, es depositario de un mismo amor al trabajo y un idéntico sentido de la honra. Por ello le recrimina a Tonet su conducta amorosa:

Había que pensar en la familia, en los *Palomas*, antiguos como el Palmar: raza de trabajadores tan desgraciados como buenos; acribillados de deudas por la mala suerte, pero incapaces de una traición.

Eran hijos del lago, tranquilos en su miseria, y al emprender el último viaje, cuando los llamase Dios, podrían llegar perchando hasta los pies de su trono, mostrándole al Señor, a falta de otros méritos, las manos cubiertas de callos como las bestias, pero el alma limpia de todo crimen³⁴³.

³⁴¹ Ibid., p. 82-83.

³⁴² Ibid., p. 90.

³⁴³ Ibid., p. 103.

²⁴⁰ El carácter equitativo y solidario del *tío Paloma* se pone de relieve cuando aboga por un pescador pobre que no puede pagar, y por esta razón no podía participar en el sorteo “dels redolins”. Nótese el eficaz uso del estilo indirecto libre personalizado:

Bueno era tener el puño duro con los pillos que huyen del trabajo; pero a los pobres que cumplen su deber y por ser víctimas de la miseria no pueden pagar había que abrirles la mano. ¡Cordones! ¡Ni que fuesen moros los pescadores del Palmar! No; todos eran hermanos y a todos pertenecía el lago. Esas divisiones de ricos y pobres quedaban para la tierra firme, para los “labradores”, entre los cuales hay amos y criados³⁴⁴.

En suma: el *tío Paloma* es uno de esos personajes que vivirán siempre por su coherencia y sus contradicciones internas, que se erigen en símbolo de un mundo que, ya entonces, estaba en vías de extinción.

DON JUAN

El hermano de doña Manuela es un ser ahorrador e incluso tacaño que lanza constantes denuestos contra la hermana derrochadora. Aunque tiene razón al criticar la falta de previsión y el lujo desmedido de Manuela, que es un reflejo de buena parte de la burguesía que aspira a convertirse en aristocracia, su ceño es demasiado hosco y tiende a mantener cerrados también el corazón y el puño.

Lo que más nos importa destacar aquí es la añoranza de un mundo ya desaparecido, donde Valencia se distinguía por la industria y el arte de la seda, arruinados por la competitividad de Lyon.

En el largo discurso que merece la pena transcribir hay una confrontación entre dos modos de concebir la vida: la de los artesanos, afincada en la probidad y en el buen hacer, y la de los industriales, que buscan la ganancia rápida y se apoyan en el consumismo. Hay que hacer constar que el personaje no rechaza el progreso en bloque, sino la baja calidad de los productos y lo que él entiende como falta de gusto:

¡Qué hombres aquellos! [*los velluters*] Tenían sus defectos, Juanito; pero así y todo, los cambiaría yo por los hombres de hoy. Su carácter era sutil como la seda; acostumbrados a las labores difíciles, menudas y complicadas, eran meticulosos, y tan

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

amantes de la equidad, que hasta se cuenta como chiste que uno de los del gremio hizo parar una vez la procesión para recoger del palio una pasita que se le había caído comiendo en la ventana. Esto será ridículo, pero a mí me entusiasma. Con hombres así no había miedo a ser robado, y la confianza entre amos y obreros era completa. El tejedor entraba de aprendiz en un taller y sólo lo abandonaba para irse al cementerio. Todos los trabajadores de la casa me vieron nacer. Eran como de la familia... ¡Oh qué tiempos aquellos!...

Y don Juan, animado por sus rancios entusiasmos, entornaba los ojos, como para ver mejor el hermoso cuadro del pasado.

Ahora —continuó, apoyando sus palabras con pataditas nerviosas—, ahora, todo muerto por culpa del maldito Lyon, de esos gabachos que con sus máquinas endiabladas nos han arruinado... Ya no hay moreras en la huerta; en las barracas se ha perdido la memoria de las cosechas de capullo, y ha muerto una industria... industria no; un arte que nosotros, aunque cristianos viejos, heredamos directa y legítimamente de nuestros abuelos los moros... ¿Y en esto consiste el progreso? ¿En que unos pueblos roben a los otros sus medios de vida?... Pues me *futro* en él y en los que le defienden.

Y el viejo, siempre circunspecto y bien portado, animándose con la indignación, hacía ademanes tan enérgicos como incorrectos para manifestar el desprecio que le merecía el progreso condenado.

Y no es que yo maldiga los adelantos —dijo después, como si se arrepintiese—; sobre todo me gusta que vayan a Madrid en menos de un día, cuando en mis tiempos se necesitaban nueve de galera y hacer testamento. Pero me enfurece que lo que estaba bien, y muy en su punto, venga el señor Progreso y lo eche a perder con su afán de revolucionarlo todo. Callaría si el arte de la seda hubiese ganado algo con nuestra ruina; pero me sublevo al ver que lo de allá, que es lo que priva, ni es arte ni nada. Industrialismo vil: estafa y nada más. ¿Dónde están los tejidos de pura seda que un puñal no podía atravesar? ¿Dónde los terciopelos que pasaban de abuelos a nietos, como si acabasen de salir de la tienda? Aquello acabó, y ahora sólo queda la sedería de Lyon, “mírame y no me toques”, algodón malo, géneros que no duran un año, porquerías con las que van tan orgullosas estas señoritas del día... ¿No es eso, Juanito? ¿No lo ves tú así?

Y el sobrino contestaba a todo con afirmativas cabezadas, muy preocupado en su interior por el modo como expondría la pretensión que le llevaba allí. La aprobación de Juanito templó las iras del viejo.

No creas por eso que me forjo ilusiones. Esto está muerto y bien muerto. No es culpa de los de allá, sino de la gente de aquí. Se acabó el buen gusto. Hoy se tiene horror a lo que es rico y vistoso; los señores visten como los criados; todos van de obscuro, como sacristanes; el chaleco, que es la prenda que da majestad a la persona y pregona su clase, es de la misma tela que los pantalones; ya no se ostenta sobre el vientre el terciopelo floreado, aquellas rayas de cien colores que tanto golpe daban en mi juventud, y hasta los labradores se encajan la blusa y el hongo, como asistentes, y se ríen cuando sacan del fondo del arca el chupetín de raso de sus abuelos, la faja de seda y el pañuelo de flores, que tanto lucían en los bailes de la huerta... ¿Y las mujeres? No me hables de ellas... ¡Valientes imbéciles! Ni en las aleluyas del mundo al revés... Se visten como los hombres, con lanilla inglesa; van feas como demonios con esos colores de enterrador, apagados, sombríos; y en el verano gastan, cuando más, percal de tres reales, con lo que creen ir tan elegantes. ¡Oh, aquellos tiempos míos! Se estrenaba menos, era menor la variedad, pero se lucían cosas buenas y sólidas, que pasaban docenas de años en los roperos sin que hubiera polilla con valor para hincarlas el diente. ¡Todo se ha perdido! ¡Adiós, cortinajes de damasco! ¡Abur, seda chinesca! Ahora adornan los salones con unas telas ásperas, de tejido burdo y borroso; y cuando no, para que la cosa tenga “carácter” (¡vaya una palabra!), echan mano de las mantas jerezanas y arman una decoración de taberna³⁴⁵.

EL CENTAURO MADARIAGA: LA LEY DE UN CONQUISTADOR

El capítulo segundo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* nos muestra el encuentro entre dos mundos, Argentina —con su abundancia al alcance de una mano que sepa apoderarse de ella— y Francia —después Alemania— síntesis del viejo mundo amenazado siempre por la confrontación.

La Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX era un paraíso sacudido siempre por sequías o grandes fríos que podían darle la vuelta en cosa de horas a la prosperidad mejor cimentada. Tal vez la esencia del paraíso no sea sino ésta: la de consistir en una felicidad precaria que parece, no obstante, definitiva.

³⁴⁵ Arroz y tartana, cit., p. 169-171.

El centauro Madariaga alaba las condiciones de vida de un lugar donde todas las razas pueden convivir porque hay comida para todos:

Yo soy español, tú francés, Karl es alemán, mis niñas argentinas, el cocinero ruso, su ayudante griego, el peón de cuadra inglés, las chicas de la cocina, unas son del país, otras gallegas o italianas, y entre los peones los hay de todas castas y leyes... ¡Y todos vivimos en paz! En Europa tal vez nos habríamos golpeado a estas horas; pero aquí todos amigos.

Y se deleitaba escuchando las músicas de los trabajadores: lamentos de canciones italianas con acompañamiento de acordeón, guitarreos españoles y criollos apoyando a unas voces bravías que cantaban el amor y la muerte³⁴⁶.

Este ambiente de promiscuidad complacida nos trae a la memoria el Chetumal nativo del novelista mexicano Héctor Aguilar Camín, o el Montevideo de los años cuarenta en el recuerdo de la escritora hispano-uruguaya Cristina Peri Rossi. El Chetumal de Héctor Aguilar fue barrido por un ciclón cuando el futuro escritor contaba ocho años, por lo que la felicidad recordada no tiene referente que lo contradiga.

Madariaga tenía un ojo certero en la numeración y selección de las reses, lo que le llevaba a calcular de inmediato la cantidad y calidad de los animales que pensaba adquirir. Ningún vendedor podía competir con la marrullería y habilidad de un comprador semejante. Amante del riesgo, compraba miles de reses y vastas extensiones de terreno sin parpadear; y cuando la catástrofe sembraba sus campos de miles de vacas muertas, acogía el suceso con serenidad estoica y talante pragmático, que le impulsaba a sacarle partido a los cueros; de lo único que se quejaba, a veces, es de no tener braceros suficientes y eficaces para poder rescatar las pieles de las víctimas.

Era Madariaga despótico y generoso, incansable en el trabajo y en la búsqueda de placeres fáciles que hacían crecer la estirpe bastarda del estanciero, proporcionándole en el transcurso de los años peones adictos a los que pegaba con el rebenque y halagaba con la propina:

³⁴⁶ *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, cit., p. 70.

Te pego porque puedo —decía como excusa al serenarse.

Un día, el golpeado hizo un paso atrás, buscando el cuchillo en el cinto.

A mí no me pega usted, patrón. Yo no he nacido en estos pagos... Yo soy de Corrientes.

El patrón quedó con el látigo en alto.

¿De verdad que no has nacido aquí? Entonces tienes razón, no puedo pegarte, toma cinco pesos³⁴⁷.

Entre Madariaga y Desnoyers se crea desde el comienzo una relación paternofamiliar; un día en el que Desnoyers defiende a su patrón frente al cuchillo de un empleado, los lazos familiares entre ambos se consolidan en esta fórmula sentenciosa y desconcertante:

— ¡Gracias, gabacho! — dijo el estanciero, emocionado —. Eres todo un hombre y debo recompensarte: desde hoy... te hablaré de tú³⁴⁸.

El tuteo es un salvoconducto hacia la intimidad de los Madariaga y el primer paso para ganarse el corazón de las hijas, en especial de Luisa, con la que se casará. Antes de este compromiso Desnoyers era el árbitro de la elegancia, consultado por las dos hermanas a la hora de adquirir sus vestidos y sombreros en Buenos Aires.

El salón de la casa era el espejo de los gustos de las jóvenes, empañado por los caprichos del padre:

Las alfombras parecían entristecerse y palidecer bajo las huellas de barro que dejaban las botas del centauro. Sobre una mesa dorada aparecía el rebenque. Las muestras de maíz esparcían sus granos sobre la seda de un sofá que sólo ocupaban las señoritas con cierto recogimiento, como si temiesen romperlo. Junto a la entrada del comedor había una báscula, y Madariaga se enfureció cuando sus hijas le pidieron que la llevase a las dependencias³⁴⁹.

Un piano y una improvisada biblioteca completan los gustos refinados de Elena, apodada “la romántica”. La aplicación musical de Elena rompe los nervios del

³⁴⁷ Ibid., p. 55.

³⁴⁸ Ibid., p. 57.

³⁴⁹ Ibid., p. 58.

padre; tampoco puede entender la afición a leer versos y novelas, ya que la única lectura que él conoce es la de sus cuadernos, donde figura la historia de sus animales *pedigree* y los títulos de propiedad.

El concepto patriarcal de la vida sostenido por Madariaga cristalizaba en un desprecio a la mujer, a la que sólo buscaba para aliviar sus necesidades primarias, al haberse enfriado el amor inicial hacia la esposa, Misiá Petrona. Esta matrona, que vigilaba con mano de hierro las actividades de la servidumbre, callaba en presencia del marido, quien la consideraba como “una vaca floja que sólo le había dado hembras.”

Como ya hemos visto, la incomunicación con “la romántica” era total; mayor respeto le merecía Luisa, que le evocaba a Petrona cuando era joven: “la misma bondad y el mismo empuje para el trabajo, pero con más señorío”³⁵⁰.

La gran fiesta para Luisa era la misa dominical, que se celebraba en una iglesia a tres leguas de allí. La misa era una ceremonia religioso— social a la que Madariaga no asistía, porque quería vigilar de cerca a sus peones y para él la religión, que tanto invocaba, era solamente una capa de respetabilidad y una garantía en los negocios. El estilo indirecto libre nos sumerge atinadamente en la doble moral, que es una forma de cinismo: “Él era muy religioso; Religión y buenas costumbres, pero había dado miles de pesos para la construcción de la vecina iglesia, y un hombre de su fortuna no iba a estar sometido a las mismas obligaciones de los pelagatos”³⁵¹.

Su aventura frustrada con una tiple alemana aportó a la vida del centauro la renuncia a la carne, la exaltación idílica de la vida familiar en el campo y la llegada del intrigante Karl: tenor wagneriano que se apoderaría del corazón de Elena. La relación entre Julio Madariaga y sus yernos es muy diferente : a Desnoyers lo distinguió siempre con la confianza; a Karl, con el recelo. Idénticos amor y confianza acompañarán a sus nietos Julio y Chichi Desnoyers, a los que contagia su afición ecuestre; idéntico menosprecio para los cuatro hijos de Karl. En Argentina, en una estancia alejada de Buenos Aires y de la civilización, se concibe —a escala reducida— una pugna de familias y pueblos: Francia y Alemania. Latiendo en embrión, el desgarrón fratricida de la guerra, que estallará poco más tarde.

³⁵⁰ Ibid., p. 60.

³⁵¹ Ibid., p. 60.

JUANITO: LA DIFICULTAD QUE ENTRAÑA EL SER HIJO

Juanito —fruto del primer matrimonio de doña Manuela— hereda del padre la honradez, la mansedumbre, el amor al trabajo y el sentido del deber. Sus gustos toscos y primitivos, que le llevan a sentirse mucho más a gusto entre las criadas de la casa que en el mundo encopetado de la burguesía, potencian su retraimiento natural y, aun cuando se sacrifica por sostener el lujo de la madre y hermanas, nadie se lo agradece, siendo una especie de siervo en el propio hogar.

Las constantes deudas de doña Manuela le llevan a solicitar la firma del hijo en un pagaré de tres mil pesetas. Un día, Juanito quiere participar a su vez de los encantos de un mundo que siempre le ha estado vedado y, tras pensarlo mucho, adquiere la entrada para escuchar al tenor que conmociona al público. El pasaje nos presenta, con pinceladas maestras, el desconcierto de quien no se integra en el espectáculo y transmite lo que oye y lo que ve como signos absurdos. La absurdidad de estos signos tiene un doble objetivo: reflejar con fidelidad lo que el personaje siente y servir de crítica a un grupo social que va a la ópera a lucirse y a presumir de unos gustos refinados. En el subrayado de las reacciones sociales ayudan a Juanito los comentarios de las hermanas y el juicio burlesco del autor implícito:

Cantaba un tenor “eminencia”, uno de esos tiranuelos de la escena que cobran por noche cinco mil francos para entonar una romanza o un dúo y estar de cuerpo presente en el resto de la obra. Era signo de distinción y de buen gusto dejarse robar por la eminencia; se congregaba para cruzar sonrisas y saludos lo mejorcito de Valencia, y las dos niñas pasaban el día siguiente hablando con entusiasmo del *do* de pecho del tenor y de los vestidos escotados del palco 7; de los diamantes de la tiple y de la facha ridícula del director de orquesta, un tío melenudo con gafas de oro, que en los momentos difíciles braceaba como un loco, se levantaba del sillón y parecía querer pegarles a los músicos, a los artistas y hasta al público.

El gran tenor y sus triunfos figuraban en todas las conversaciones, y al fin, el pobre muchacho cayó en la tentación, no de oír el *Otello* de Verdi, sino de ver el bicho raro que abriendo la boca se tragaba cinco mil francos de una sentada.

Él, que sin remordimiento había firmado por tres mil pesetas, tuvo que reflexionar y hacer un esfuerzo supremo para gastarse cuatro. ¡Alguna vez había de ser calavera! Y empujado por la muchedumbre, asaltó las alturas, el “paraíso” de fuego, donde, acoplándose cada espectador entre las rodillas del vecino inmediato, forma-

ba el público un mosaico apretado y sólido. Allí permaneció toda la noche, confundido con la demagogia lírica, sin entender una palabra, fastidiándose horriblemente, diciendo en su interior que aquella música era como la de las iglesias, pero sin valor para estornudar ni mover pie ni mano, por miedo a aquellos señores que oían con la boca entreabierta, los ojos puestos en el techo, e inertes y extasiados como faquires en el *nirvana*, y que, al menor ruido, ponían el mismo gesto que si un rate-ro les hurtase el bolsillo. Al terminar el acto, armaban una algarabía de mil diablos, discutiendo e insultándose en un caló ininteligible, y sacando a colación la madera, el metal y la cuerda, como si trataran de construir un navío.

Juanito, contagiado por el ardor de pelea que reinaba en las alturas, sentía tentaciones de gritar que aquello era fastidioso y lo de los cinco mil francos un robo; pero callaba, por miedo a los energúmenos artísticos, y consolábase mirando abajo las rojas filas de butacas, donde destacaban los lindos sombreros de sus hermanas y la majestuosa capota de mamá. Un sentimiento de orgullo le invadía al contemplar a su familia tan esplendorosa en aquel ambiente cargado de luz y de perfume, y hasta ciertos instantes le faltó poco para llamar a Amparito y hacerle un cariñoso saludo.

¡Y pensar que en casa pasaban tantos apuros para sostener aquel lujo! ¡Quién lo diría viéndolas tan elegantes y risueñas, especialmente la mamá, que lucía brillantes en pecho, orejas y manos, y que antes quería pasar hambre que deshacerse de ellos! Y el pobre muchacho, siguiendo la corriente de la lógica, pensaba con horror si todas las señoras que allí estaban cargadas de flores y joyas, exhibiendo sus sonrisas de mujer feliz, habrían tenido que pedir prestado como su madre... El recuerdo de esta noche quedó en la memoria de Juanito con una impresión de calor asfixiante y aburrimiento inmenso³⁵².

Juanito se halla dividido entre dos amores: el puro y apacible hacia Tónica y el amor hacia su madre, que nunca reconoce sus desvelos y, al final de la obra, traiciona las expectativas del hijo. El adulterio de la madre, junto a la quiebra económica, precipitarán el fin trágico del personaje. Como le sucederá años más tarde a Rafael en *Entre naranjos*, Juanito pasea agitado por la ciudad, que actúa como prodigiosa caja de resonancia de sus sentimientos. Juanito sale del mercado y da un paseo a lo largo del río, entra en el bullicio de la feria en la Alameda

³⁵² Arroz y tartana, cit., p. 117-119.

y regresa a su casa para morir. Su itinerario se halla dibujado en el mapa del desengaño, siendo estaciones de este viacrucis anónimo las Alamedas de Serranos, las torres de Cuarte con sus calabozos, el camino del cementerio, un paso a nivel, la plaza de toros, la Alameda y los jardines del Plantío ya desaparecidos, ubicados entonces en lo que hoy es la calle Alboraya.

Por las Alamedas de Serranos paseaban seminaristas, curas y personas del bajo pueblo con el distintivo común de un aspecto triste, casi lúgubre:

A lo lejos, tras las cortinas de los árboles que circuían el verdoso estanque, sonaba el canto de un corro de niñas confundándose con el juguetón parloteo de los traviosos gorriones:

Yo me quería casar,
yo me quería casar,
con un mocito barbero...³⁵³.

Al oír estos cantos en los que se mezclaban la ingenuidad y el amor, experimentaba Juanito terribles ganas de llorar, mientras el hilo del recuerdo hilvanaba sus vivencias de niño en la Glorieta, donde su madre lo llevaba para que jugase con las niñas, ya que su condición de ser enclenque y su timidez le hacían difícil el jugar con otros niños.

Despierta su envidia la contemplación de las torres de Cuarte, en cuyo interior disfrutaban los presos de un silencio ya resignado.

Camino del cementerio sintió la envidia premonitoria de un ataúd blanco y junto al paso a nivel la tentación del suicidio. Finalmente, la Alameda, ruidosa y festiva, lo expulsa de allí pues la fiesta de los otros intensifica el sentimiento de la propia desgracia.

GABRIEL LUNA: DEL CONSERVADURISMO AL ANARQUISMO TEÓRICO

Ya hemos hablado del protagonista de *La catedral* al tratar el tema de la religión. Ahora vamos a destacar algún aspecto que entonces no pudimos recoger.

³⁵³ Ibid., p. 292.

Antes de contarnos la infancia de Gabriel Luna, el novelista fija su mirada en el padre de éste: Esteban, quien se enorgullece de su estirpe, en la que incluye al papa Luna y al condestable don Álvaro de Luna. Esteban, se indigna más que los verdaderos eclesiásticos del deterioro que se ha ido produciendo en la iglesia primada desde las Cortes de Cádiz y la desamortización. No puede sufrir el hecho de que el gobierno le asigne la cantidad de mil ochocientas pesetas para el sostenimiento de la catedral, cuando en otros tiempos contaba seis millones de reales de renta. Él saldría a pegar tiros con los carlistas, pero sabe que su sitio está en la primada y, sobre todo, en el jardín del que cuida con esmero. Es interesante la descripción que se hace del jardín, helénico por la existencia de cipreses, laureles y rosales, y cristiano por el carácter de recinto cerrado, encajonado entre el cielo y la tierra y porque, curiosamente, “el aire huele a incienso”.

Nacido de tal padre y rodeado de seres que se pegan a la catedral como columnas o esculturas, Gabriel está destinado a ser un eclesiástico — y de rango— por su formación y su enorme curiosidad. Desde niño le interesa ver la comprobación de los datos oídos, como relato legendario, en los libros. Y quien investiga a fondo los libros termina por desconfiar de los prodigios que los legos creen a pies juntillas. Con todo, la evolución del personaje será lenta, pues al comienzo se halla impregnado de la visión mítica de la historia de la catedral.

Gabriel despliega su saber ante el lector, como siempre pasa en Blasco, de forma didáctica y amena. Entre los hechos referidos podemos recordar éstos: en la época de los visigodos el poder de los obispos de Toledo era superior al de los reyes, no en balde el prodigio estaba al servicio de los cristianos, para confundir y anonadar a los vencedores. Así, se contaba el caso del arzobispo Montano, que viviendo con su mujer, para dar testimonio ante el mundo de la pureza de su conducta, puso carbones encendidos entre sus vestiduras mientras celebraba misa, y el fuego lo respetó.

También rememora Gabriel el prodigio de san Ildefonso, que tuvo el privilegio de tener entre sus dedos un pedazo del manto de santa Leocadia, quien se le apareció milagrosamente, y obtuvo de la propia Virgen una casulla bordada por sus propias manos. Luego Filiberto se atrevió a vestir esta casulla sagrada y su audacia le costó ser depuesto, excomulgado y desterrado.

Tras mostrar el poder episcopal como superior al de los reyes, se menciona la conquista de Toledo por Alfonso VI, quien pacta con los vencidos respetarles la conservación de la mezquita; el pacto no se cumple por la intervención del obispo Bernardo con la colaboración de la reina. Alfonso, cuando se entera de que la mezquita ha sido convertida en catedral de forma fraudulenta, quiere vengarse del arzobispo e incluso de la reina; pero Abu Walid se compadece de los ofensores al ver al rey tan furioso y hace de intermediario para que la paz prevalezca.

El narrador sabe mezclar muy bien los materiales histórico—legendarios con las fases arquitectónicas del edificio.

Del cúmulo de valiosos datos aportados quedémonos con la referencia a la estatua yacente de don Álvaro que, al llegar el ofertorio de la misa se incorporaba, gracias a ocultos resortes. Unos decían que la reina Isabel la Católica había hecho desaparecer el artificio teatral y otros atribuían tal desaparición a enemigos del condestable.

Ebrio de celo apostólico, Gabriel se enrola en una partida carlista para ayudar al triunfo de la fe. Pero no fueron precisamente la fe ni los ideales religiosos lo que presencié en la actuación de sus compañeros, sino la ferocidad y el bandidaje. Al entrar en un pueblo, los soldados carlistas lanzaban “vivas” a la religión, pero cuando la suerte les volvía la espalda blasfemaban pormenorizadamente contra Dios, la Virgen y todos los objetos sagrados.

Al terminar la guerra, Gabriel ya no era el mismo; permanecía en él la sed de aventuras y el afán de saber. Y en París asistió a las clases de Renán, que desmontaba la religión desde dentro, y leyó mucho y abjuró de sus creencias para profesar el anarquismo teórico.

En Francia pudo comprobar el carácter elástico de la iglesia —ajeno por completo al inmovilismo hispánico— que intentaba desesperadamente acomodar la fe a los nuevos hallazgos de la ciencia, su enemiga secular. En las siguientes palabras se ve la transformación profunda sufrida por el personaje:

Las religiones fueron para él invenciones humanas, sometidas a las condiciones de existencia de todo organismo, con su infancia generosa capaz de ciegos sacrificios, su virilidad absorbente y dominadora, en la que las antiguas dulzuras se convierten en imposiciones autoritarias del poder y su vejez irremediable, con

una lenta agonía que hace que el enfermo, adivinando su próximo fin, se agarre a la vida con el ansia de la desesperación³⁵⁴.

DOÑA MANUELA: LO CURSI

Su vida se apoya sobre la pretensión de la burguesía en auge, por no privarse de ningún lujo; por lo que al heredar del padre una fortuna sólo piensa en salir de su condición de tendera:

Para ella, la sociedad estaba dividida en dos castas: los que van a pie y los que van en carruaje; los que tienen en su casa gran patio con ancho portalón y los que entran por estrecha escalerilla o por obscura trastienda.

Quería subir, saltar de la clase de los parias dedicados al trabajo, a la de las “personas decentes”³⁵⁵.

Entre el tener y el carecer, que siempre hay que encubrir, va transcurriendo su vida, que recuerda la de un personaje galdosiano: Rosalía la de Bringas.

Momentos importantes en el trazado psicológico del personaje son la muerte de Brillante, el caballo que lloran madre e hija porque con él han perdido el estatus social, y el adulterio no por amor, sino por interés.

ISIDRO MALTRANA: UN INTELLECTUAL DESCLASADO

Aunque ya hemos conocido algunos aspectos relevantes del personaje al enfocar los temas del amor, la música y el mar, queremos aquí decir unas pocas palabras acerca de su formación y su abulia. Procedente de los bajos fondos del mundo de la busca, adquiere una cultura humanística, debido al amparo de una señora adinerada que se olvida de él en el testamento. Y a partir de este instante irá a la deriva, pues sus conocimientos y su capacidad imaginativa pocas veces encuentran el molde en que verterse o el instrumento que le permite combatir su pertinaz miseria.

El ser de Maltrana se halla escindido entre el utopismo revolucionario y el servilismo o la abulia, el amor a Feli y la cobardía, el dominio de la cultura clásica

³⁵⁴ *La catedral*, cit., p. 958.

³⁵⁵ *Arroz y tartana*, cit., p. 57.

y su impericia periodística, el saberse cercano y distinto a los obreros teniendo menos posibilidades que ellos de ganarse un jornal, y siendo mejor tratado por la policía en la manifestación popular a la muerte del señor José.

Desde la cabaña del tío *Polo*, Maltrana ve las luces rojas de Madrid en lontananza y construye una visión simbólica acerca de las desigualdades sociales que, algún día, harán estallar el sistema:

Los dichosos, los ahítos, descansaban tranquilos al calor de una civilización cuyas ventajas eran los únicos en monopolizar. La caravana de los felices no quería ir más allá, creyendo haber visto bastante. Dormían en torno de la hoguera, acariciados por su tibio aliento, con el voluptuoso sopor de una digestión copiosa. Y más allá del círculo rojo trazado por las llamas, en el muro de sombras temblonas, tras las cuales estaba lo desconocido, brillaban ojos coléricos, sonaba el rechinar de las uñas al afilarse, estallaba el gruñido de las bestias sangrientas, cegadas por tanto resplandor. Los vagabundos del desierto social, los desertores de la caravana, los expulsados de ella, las fieras, los abortos de la noche, rondaban en torno del vivac, sin atreverse a salir del círculo de tinieblas, por miedo a afrontar la luz.

Los cegaba el fuego; intimidábalos con glacial escalofrío el brillar de las armas caídas junto a los durmientes. Amenazaban, rugían; pero los dichosos, sumidos en dulce sueño, no podían oír sus amenazas y sus mugidos.

Maltrana pensó que alguna vez la hoguera, falta de nuevos combustibles, se extinguiría poco a poco; y cuando sólo quedasen rojos tizones y las tinieblas voraces invadieran el círculo de luz vendría la gran pelea, la lucha en la sombra, el empujón arrollador de la muchedumbre, el asalto de los engendros de la oscuridad para apoderarse de todas las riquezas de los felices³⁵⁶.

EL PERSONAJE COLECTIVO

En la mayor parte de las novelas de Blasco Ibáñez el personaje colectivo tiene especial relevancia; en *Arroz y tartana* (1894) todo el pueblo —a pesar de la diferencia entre burgueses acomodados, burgueses cursis, servidores y menestra-

³⁵⁶ *La horda*, cit., p. 1406-1407.

les— participa con entusiasmo en las diversas festividades que van dando un perfil propio e inconfundible a la ciudad de Valencia: Carnaval, Fallas y Corpus, sobre todo.

En *Flor de mayo* (1895) el personaje colectivo puede actuar de modo compacto y homogéneo, como en la procesión del Viernes Santo o fragmentarse en sexos, en edades o en clases o subclases sociales. Además de los protagonistas individuales tiene un papel protagónico todo el pueblo del Cabañal, que vive o malvive de la pesca. Las vendedoras de pescado —llamadas pescadoras o pescaderas— protagonizan el primer capítulo de la novela, aportando la atmósfera indispensable en la que irán cobrando relieve los hechos, pasando del pintoresquismo costumbrista de las rencillas y los insultos personales al dramatismo sabiamente graduado del final de la novela.

Con una técnica de crudo realismo se presenta así a las pescadoras, que no tienen ninguna de las cualidades que, tradicionalmente, se adscriben a la feminidad: ante el fielato que estaba en el puente del Mar:

Sólo faltaban las pescadoras, rebaño sucio, revuelto y pingajoso que ensordecía con sus gritos e impregnaba el ambiente con un olor de pescado podrido y un aura salitrosa del mar conservados entre los pliegues de sus zagalejos³⁵⁷.

La pintura se acerba con la despersonalización, que destacan las metonimias del descenso de las tartanas:

fueron descendiendo por sus estribos zapatos en chancleta, medias rotas mostrando el talón sucio, faldas recogidas que dejaban al descubierto zagalejos amarillos con negros arabescos³⁵⁸.

Entre este rebaño de la miseria aún se pueden bajar más escalones, así se nos presenta a las vendedoras de la Albufera:

Eran las pescadoras de la Albufera, las mujeres de un pueblo extraño y degradado que vive en la laguna sobre barcas chatas y negras como ataúdes, entre espesos cañares, en chozas hundidas en los pantanos, y que encuentra la subsistencia en sus fangosas aguas. Eran las hembras de la miseria, con el rostro curtido y terro-

³⁵⁷ *Flor de mayo*, cit., p. 65.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

so, los ojos animados por el extraño fulgor de unas eternas tercianas y oliendo sus ropas, no al salobre ambiente del mar, sino al tufo de las acequias, al barro infecto de la laguna, que al removerse despide la muerte³⁵⁹.

Y aún se puede descender más en el escalafón de la miseria:

y algunas más infelices sentábanse en el suelo húmedo y resbaladizo, entre las filas de mesas, ofreciendo largos juncos en los que estaban ensartadas las ranas, patiabiertas y con los brazos levantados como bailarinas desnudas³⁶⁰.

Las pescaderas actúan en el mercado en oleadas, como el mar: se cierran en grupo solidario frente a las autoridades o ante los clientes que no compran, y se abren en marea de egoísmo para quitarse mutuamente la clientela. Frente al posible comprador también la actitud es de vaivén: zalamería y finos modales a la hora de la captación y desvergüenza insultante hacia la persona que no compra.

En la vorágine de la pescadería surge la pugna por celos entre Rosario y Dolores, que acalla la *tía Picores*, transitoriamente, quien invita a las rivales y a un grupo de amigas a un chocolate en la horchatería.

A lo largo de la novela, las mujeres aparecen varias veces como testigos ansiosos, oscilando entre la desesperación y la esperanza, que aguardan en la orilla la llegada de sus seres queridos en días de tempestad. A veces se las presenta frenéticas y desgreadas corriendo hacia las olas o acucilladas rezando a un Dios demasiado lejano. También la religiosidad presenta dos fases, la del rezo y la de la blasfemia:

Llovió toda la noche, y muchas mujeres esperaron el amanecer en el muelle, combatido por el oleaje, envueltas en el calado mantón, puestas en cuclillas sobre el barro negruzco del carbón de piedra, rezando a gritos para ser oídas mejor por los sordos de arriba, e interrumpiendo algunas veces sus oraciones para tirarse de los revueltos pelos, lanzando a lo alto, en un arranque de odio y resentimiento, las terribles blasfemias de la Pescadería³⁶¹.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

La referencia a “los sordos de arriba” anticipa a Valle Inclán en *Romance de lobos* y a Gabriel Miró en *Nuestro Padre San Daniel* .

Las vecinas de la *siñá Tona* la acogen caritativamente los primeros meses de la desgracia, pero luego se olvidan de ella, hasta que empiecen a envidiarla cuando ella ya tiene clientela.

Son también las mujeres las que sospechan el adulterio entre Dolores y Tonet y las que se alegran con malsana alegría del nacimiento de Pascualet.

En la procesión del Cabañal que agrupa a todos en torno a la piadosa tradición, son ellas las que más se admiran ante los disfraces masculinos, que toman como paradigma de la apostura: “ Madres, hermanas y amigas admirabánles desde las puertas lanzando un “¡Reina y Señora, qué guapos van!”³⁶².

En el comienzo del capítulo octavo se nos presenta una estampa vivaz de las cigarreras, con su airoso andar y su mirar provocativo, viniendo a ser un antecedente claro de las hilanderas de la seda en *La barraca* .

En *La barraca* (1898) el conjunto de huertanos actúa como una muralla en la que vienen a estrellarse las ansias legítimas de la sobrevivencia de Batiste y los suyos; la animadversión de la huerta hacia el forastero no le está destinada en primera instancia, puesto que apunta más allá y más lejos: hacia los propietarios de las tierras que viven en Valencia. Pero de todos, Batiste y su familia serán los más perjudicados en el enfrentamiento, pues la sociedad cuenta siempre con los mecanismos represores para establecer un orden que siempre se apoya en la supremacía de los poderosos.

En *Entre naranjos* (1900) es la ciudad de Alcira con su conservadurismo y su caciquismo la que dificulta extraordinariamente la relación amorosa entre Leonora y Rafael. No es el pueblo exclusivamente el responsable del fracaso amoroso, pero sí que pone al diputado entre el escaño y la fuga, o lo que es lo mismo: entre la opulencia y la inseguridad de una vida azarosa.

En *Cañas y barro* (1902) el personaje colectivo es una proyección del de *Flor de mayo*, que sufre idéntica opresión del medio, pero el ambiente no tiene la luz del

³⁶² Ibid., p. 136.

256 Mediterráneo, sino la angostura de un pueblo infecto: el Palmar, isla entonces de la Albufera. Aunque durante siglos los pescadores de la Albufera gozaban de más privilegios que los del mar, en *Cañas y barro* y en alusiones de *Flor de mayo* los habitantes del Palmar suponen el escalón más bajo en relación a pescadores y agricultores.

Cuando los pobladores del Palmar se humanizan e incluso llegan a ser felices, es durante sus fiestas, de Navidad entonces, y en agosto hoy.

La música, como un viento de vida, sacude la modorra del pueblo: las mujeres sienten ganas de llorar sin saber la causa, los hombres, encorvados por su trabajo, se yerguen desfilando con paso marcial, las muchachas sonríen a sus novios entre un rubor de felicidad y los viejos se infantilizan.

La catedral (1903) nos presenta un conjunto de seres anclados en el inmovilismo religioso. La labor concienciadora de Gabriel Luna se vuelve contra él.

En *El intruso* (1904) los mineros arrastran una existencia infrahumana de la que son responsables, en estrecha alianza, los patronos, los cantineros y los curas; en especial, los jesuitas. (Véase el tema de la religión).

La horda (1905) plantea la voluntad que tienen los traperos de los suburbios de Madrid de llegar al centro de la capital, esto es: adquirir un cierto estatus de personas que les está vedado desde siempre.

Con mayor virulencia se plantea el tema de la justicia social en *La bodega* (1905) y aunque los campesinos de Jerez sean aplastados brutalmente al organizar una huelga general, en ambas novelas hay un final abierto a la esperanza.

Veamos un retrato del personaje colectivo, taraceado en sexos y en edades, que nos pone los pelos de punta porque la miseria produce monstruos:

Eran cuerpos enjutos, apergaminados, recocidos por el sol, con la piel agrietada. La alimentación, pobre y escasa, no llegaba a formar el más leve almohadillado entre el esqueleto y su envoltura. Hombres que aún no tenían cuarenta años mostraban sus cuellos descarnados, de piel flácida y abullonada, con los rígidos tendones de la ancianidad. Los ojos, en lo más hondo de sus cuencas, circundados de una aureola de arrugas, brillaban como estrellas mortecinas en el fondo de un pozo. Esta miseria física era el resultado de una fatiga prolongada años y más años, de una alimentación insípida de pan, sólo de pan. Los cuerpos, rudos y

angulosos, parecían labrados a hachazos; otros eran deformes y grotescos, como fabricados por un alfarero; muchos recordaban, por lo retorcidos y nudosos, los troncos de los acebuches de las dehesas. Los brazos, negros, con las agudas protuberancias de una gimnasia forzada, parecían de sarmientos trenzados. Y el amontonamiento de estos infelices exhalaba un olor agrio, de sudor hambriento, de ropa adherida al cuerpo durante meses, de alientos fétidos: toda la respiración apestante de la miseria.

Las mujeres aún ofrecían un aspecto más doloroso. Unas eran gitanas viejas y horribles como brujas, con la piel tostada y cobriza, que parecía haber pasado por el fuego de todos los aquelarres. Las jóvenes tenían la hermosura dolorosa y desmayada de la anemia: flores de vida que se mustiaban antes de abrirse, adolescentes de piel blanca, de una palidez de papel mascado, que el sol no lograba calentar, tiéndola a trechos con menudas manchas de color de salvado. Vírgenes de ojos desmesuradamente abiertos, como asombradas de haber nacido, con los labios azules y las encías de un rosa pálido que revelaba la miseria de la sangre. El pelo, triste y sin brillo, asomaba alborotado bajo el pañuelo, guardando en sus marañas briznas de paja y granos de tierra. El pecho de las más tenía la monótona uniformidad del desierto, sin que al respirar se marcara bajo la tela el más leve rastro de los montículos seductores que avanzan orgullosos como un blasón del sexo. Tenían las manos grandes y los brazos enjutos y huesosos como los hombres. Al andar, movíanse sus faldas con desmayada soltura, como si dentro de ellas sólo existiese aire, y al sentarse, la tela marcaba ángulos duros, sin la más tenue redondez. El trabajo, la fatiga bestial, habían paralizado el desarrollo de la gracia femenina. Sólo algunas delataban bajo su envoltura los encantos del sexo; pero eran muy pocas.

Obligadas a sufrir las mismas durezas que el rebaño masculino, únicamente recordaban que eran mujeres cuando a altas horas de la noche, a obscuras la gañanía, apelotonadas en un rincón, veían turbado su fatigoso sueño de hembras de carga por las audacias de los mozos, que las buscaban a tientas, mientras los gañanes viejos, curados de las ilusiones de la vida, roncaban desafortadamente, cual si quisieran dormir más aprisa para recuperar las fuerzas perdidas³⁶³.

³⁶³ La bodega, cit., p. 325-326.

258 Del retrato anterior se desgaja un monstruo que nos hace pensar en los caprichos de Goya; es la *Alcaparrona*, gitana que en un tiempo no muy lejano fue cortejada y agasajada por el marqués de San Dionisio. La juventud reciente da un salto a la ancianidad sin paliativos:

Salvatierra miró los ojos de la vieja, malignos y pitañosos, su hocico de macho cabrío, que se contraía a cada palabra con una ductilidad repugnante, los dos plumeros de cerdas grises que surgían de sus labios como unos mostachos felinos³⁶⁴.

Las creencias de los antepasados son el elemento unificador en dos novelas: *Luna Benamor* y *Los muertos mandan*. Mientras en la primera de ambas los prejuicios religiosos y raciales de la familia de Luna ahogan los anhelos de felicidad de los protagonistas, en *Los muertos mandan*, el amor es el barreno que dinamita las ideas opresoras de los antepasados. Aunque la novela no es de tesis, el mensaje último es que los muertos mandan hasta que dos enamorados encuentran un cauce que cruza los muros de la muerte.

En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) y en *Mare nostrum* (1917) el heroísmo de los franceses triunfa de la brutalidad y de la prepotencia traidora de los alemanes. Pese a esta afirmación sintética las novelas no tienen el tono de panfletos.

Aunque en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se describa también la guerra de trincheras, el novelista saca a sus personajes a la superficie del campo de batalla. En *Mare nostrum*, en cambio, el personaje colectivo se halla agazapado, perseguido por el espionaje o encarnándolo, amenazado o amenazante desde el peligro recién descubierto de los submarinos.

Pero la novela, según ya sabemos, no se centra exclusivamente en la guerra, sino en las peripecias del amor y el mar. Veamos esta estampa de histeria femenina, fruto de la represión sexual. Mosén Jordi, el párroco cuyas aspiraciones son pescar en paz, da su diagnóstico sobre el comportamiento de las mujeres separadas de sus maridos:

Nadie como él conocía el motivo de la irritabilidad femenil que revolucionaba al pueblo. Solas y teniendo que vivir en incesante contacto, acababan todas ellas por

³⁶⁴ Ibid., p. 327.

odiarse, como los pasajeros encerrados en un buque durante largos meses. Además, sus hombres las habían acostumbrado al uso del café, bebida de navegantes, y buscaban engañar su tedio con sendas tazas del espeso líquido.

Todas tenían los ojos empañados por un vapor histérico. Sus labios temblaban en ciertos instantes con una agitación que parecía reflejar otros estremecimientos interiores y ocultos. Las manos se hacían ganchudas, acompañando con movimientos agresivos las vibraciones de una voz aguda y cortante. Casi todos los días las vecinas de media calle se peleaban con el resto de la calle: las de medio pueblo contra el resto del pueblo. Y el buen Mosén Jòrdi, que tenía la libertad de lenguaje de los castos, la descarada franqueza de los simples, lamentaba a gritos la locura de estas furias sometidas a su cayado espiritual.

—¡Cuándo volverán los que están en el mar, para que tengamos paz!... ¡Cuándo dormirán los hombres en sus casas, para que os hartéis!...³⁶⁵.

Es curiosa la caracterización sintética que se hace de los marinos españoles según su procedencia regional. De este boceto sobresale la pintura sinestésica de los marinos andaluces:

Todos le querían: los capitanes vascos, sobrios en palabras, rudos y de tuteo confianzudo; los capitanes asturianos y gallegos, enamoradizos y derrochadores, que desmienten con su carácter la avaricia y la tristeza de tierra adentro; los capitanes andaluces, que parecen llevar en su gracioso lenguaje un reflejo de la blanca Cádiz y sus vinos luminosos; los capitanes valencianos, que hablan de política en el puente, imaginando lo que podrá ser la marina de la futura República; los capitanes de Cataluña y de Mallorca, conocedores de los negocios tan a fondo como sus armadores. Siempre que les unía la necesidad de defender sus derechos pensaban inmediatamente en Ulises. Ninguno escribía como él³⁶⁶.

El paraíso de las mujeres (1919) —basada en *Los viajes de Gulliver*— es un interesante experimento novedoso con final fallido. Lo más atractivo de la novela es la creación de una sociedad perfecta, gobernada por mujeres tan diminutas como los hombres que la constituyen. Lo nuevo es el cambio de papeles sociales entre hombres y mujeres y el hecho —presente en toda la sociedad— de la insatisfac-

³⁶⁵ *Mare nostrum*, cit., p. 122.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

²⁶⁰ ción de los que desempeñan los papeles más humildes y grisáceos. Aunque no se plantea como tesis, sí hay conclusión: la revolución, ni la más pacífica y justa, puede perpetuarse porque equivale a la muerte.

En las últimas novelas desciende la importancia del personaje colectivo en favor de los grandes héroes españoles: el papa Luna, San Vicente Ferrer, los Borgia.

JUSTIFICACIÓN Y BALANCE

Hemos concebido este libro como un ensayo y, por lo tanto, abierto a posteriores indagaciones tanto propias como ajenas. El método ensayístico elegido no significa, en modo alguno, provisionalidad de juicio o aproximación superficial al autor tratado. Nuestra aproximación a Blasco Ibáñez tiene la hondura y la intensidad de lo largamente paladeado y vivido. Hemos intentado en estas páginas seleccionar cuidadosamente los aspectos relevantes configuradores del orbe novelesco blasquiano en su vertiente temática y en el modo de transmitirla, haciendo hincapié en sus innovaciones técnicas y estilísticas.

Nuestro método de trabajo ha pretendido hermanar profundidad, amenidad y elegancia expositiva, para que cualquier lector sin prejuicios pueda sentirse atraído por la lectura de estas páginas, cuyo único objetivo es servir de acicate para el conocimiento de un escritor poderoso que ha sido silenciado, mal interpretado y, lo que es peor, no leído por la gran mayoría de los críticos.

Nuestro trabajo pretende llamar la atención tanto del lector medio como del especializado en literatura, aunque no apoyemos o contrastemos nuestras opiniones con abundante aparato crítico; y ello por dos razones importantes: la lectura avanza con mayor deleite cuando menos obstáculos encuentre en su camino; cuando se aduzcan citas de otros debe hacerse para iluminar el texto, no para asombrar al que lee.

La segunda razón es aún más contundente: los estudiosos —incluso los de Blasco— andan perdidos por terrenos trasnochados, como los del Naturalismo o son incapaces de hacernos vibrar con sus elogios, que no suelen tener una buena base científica —en la medida, desde luego, discutible, en que podamos aplicarle la etiqueta de ciencia a un producto tan contaminado de arte como es la crítica literaria—. Por supuesto la contaminación aludida es el contagio de lo hermoso, pero pueden armonizar verdad y hermosura.

Nuestra mirada expositiva ha partido de la vida del novelista, rica de riesgo y de experiencia —escindida entre la acción y la pasión de contar— para, situando al escritor en la generación del 98, encontrar un acceso a su mundo novelístico. Nos

hemos paseado morosamente por los dominios del amor, un amor pasional que engendra personajes inolvidables, especialmente mujeres: Leonora, Freya, Lucha, María Teresa, Elena, Marquesa de Torrebianca, Alicia... Y como llegada de otro tiempo pero con la pasión del nuestro, Sónnica.

Entre las mujeres más tradicionales destacan Feli y María de la Luz, por su pugna frente a la adversidad, y Margalida porque tiene la suerte de vencer al medio con la ayuda de Jaime Febrer y de las circunstancias. Hemos atendido especialmente al componente de amor-odio que hace irrespirable la vida de Mariano Renovales y de Josefina.

El tema de la música tiene calidad de atmósfera en todas las novelas de Blasco, con Wagner impregnándolo todo; pero además de Wagner, Beethoven y Shubert o Mozart con acertadas visualizaciones de alguna de sus obras. La música de las fiestas y la del trabajo es un modo convincente de retratar a los pueblos.

El mar tiene fatalidad de medio, belleza de paisaje, grandeza histórica y geográfica y relativismo filosófico.

La lucha por la vida es una constelación temática que, inexorablemente, atrapa al ser humano en uno de estos tres moldes o en los tres al mismo tiempo: la religión, la política y la guerra, sagazmente caracterizada por Blasco no como lucha de clases, sino como consecuencia de defender una bandera y una lengua.

La segunda parte de nuestro ensayo está dedicada a cuestiones más técnicas, como son las innovaciones estilísticas, entre las que merecen recordarse la sinestesia, el desplazamiento calificativo, la superposición temporal y el esperpento, antes de que lo inventara Valle Inclán. La sinestesia da vigor de originalidad a la sinfonía del paisaje valenciano en *Arroz y tartana*, siendo lo más normal ver la sinestesia funcionando en el marco de una comparación. Y aunque la comparación en sí no es un recurso original, ni mucho menos, Blasco hace un uso tan sistemático de ella que la convierte en un instrumento de conocimiento.

Hemos estudiado de modo casi exhaustivo la estructura trabada y perfectamente buscada de cuatro de sus mejores novelas: *Flor de mayo*, *La barraca*, *Entre naranjos* y *Los muertos mandan*. Al hablar del diseño compositivo de otras obras nos hemos visto precisados a sintetizar observaciones abundantes que no hemos querido detallar en aras de la brevedad y de la eficacia.

Los personajes paradigmáticos y el personaje colectivo son un complemento psicológico de algunos comportamientos descritos o aludidos al hablar del mundo temático.

Lo que más destaca en los personajes paradigmáticos es la vasta memoria de un tiempo ya ido o en trance de extinción y la capacidad de lucha. Un caso curioso lo constituye Isidro Maltrana, memorioso y abúlico como tantos héroes o anti-héroes del 98.

El agitador de masas que Blasco era le sirve en sus obras para darnos ese aliento de vida primitiva y tosca que sabe a desgracia y a desposesión.

Sobre los personajes habría que decir que no están todos los que son, pero al menos sí son todos los que están.

Para terminar hay que decir que urge fijar los textos de Blasco por razones de fiabilidad, porque se le pueden estar atribuyendo giros o recursos expresivos debidos a algún corrector que, incluso, traicionara a veces el sentir o la creación blasquianos. Siempre que nos ha sido posible hemos acudido a los textos editados por *Prometeo*, ya que fueron los que pudo ver y revisar el novelista. En *Aguilar*, que es la edición más citada por los estudiosos, siempre existen variantes, aunque muchas de ellas no revistan singular importancia. En *La barraca*, en cambio, ha habido una mano deliberada que ha entrado a saco en el primitivo texto, influyendo sobre formas verbales, uso o supresión de adjetivos y sustitución de algún recurso estilístico.

Creemos haber abordado el estudio de Blasco Ibáñez con cierta novedad y, aunque en el título se alude a las luces y a las sombras, hemos procurado recoger sobre todo las luces: que otros recojan, si lo quieren, las sombras.

BIBLIOGRAFÍA

Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela, Parte tercera, De siglo a siglo*, A. Palacio Valdés-V. Blasco Ibáñez, Madrid, Gredos, 1999.

Betoret-París, Eduardo, *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia, Fomento de Cultura, 1958.

Blanco Aguinaga, Carlos, “Una historia de la revolución española y la novela de una revuelta andaluza”, en *Homenaje a Vicente Blasco Ibáñez*, Diputación de Valencia, 1986.

Blasco Ibáñez, Vicente, *Biobibliografía, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1969. *Obras Completas*, Valencia, Prometeo, 1929.

Blasco Ibáñez-Tortosa, Vicente, “Imagen de mi abuelo” en *Homenaje a Blasco Ibáñez, fundador de “El Pueblo”, 1894-1994*, Valencia, *El Mono-Gráfico*, núm. 7/8.

Cardwell, Richard A., *Blasco Ibáñez. La Barraca*, Tamesis Books, Londres, 1973.

Caudet, Francisco, Edición de *La bodega*, Madrid, Cátedra, 1998.

Espina, Antonio, *Ensayos sobre literatura*, Valencia, Pre-textos, 1994.

Gascó Contell, Emilio, *Vicente Blasco Ibáñez agitador, aventurero y novelista*, Alcira, Murta, 1996.

Dendle, Brian-Jonh, “La novela española de tesis religiosa: de Unamuno a Miró”, *Anales de Filología Hispánica*, 4, 1998, 15-26.

Fabri, Mauricio, “Per una riletatura dell’ opera di Blasco Ibáñez”, en *Spicilegio Moderno. Saggi e Ricerche di Letterature e Lingue Straniere*, Universidad de Bolonia, núm. 7, 1997.

González Herrán, José Manuel, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, en coedición con la Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

Just, Juli, *Blasco Ibáñez i València*, València, Alfons el Magnànim, 1990.

León Roca, J. L., *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Ayuntamiento de Valencia, 1978.

—*Vicente Blasco Ibáñez*, edición del autor, 1990.

—*Vicente Blasco Ibáñez diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1972.

—*Vicente Blasco Ibáñez. Anti-Restauración y Pro-República*, Valencia, 1979.

Lezcano Zamora, Margarita, “La naturaleza en las novelas del ciclo valenciano de Vicente Blasco Ibáñez”, *Cuadernos de Aldeen*, Erie, PA, Mayo-Octubre, 1983.

Los Escritores Españoles, In Memoriam. Libro Homenaje al inmortal novelista Vicente Blasco Ibáñez, Valencia, 1929.

Mas, José, “La ciudad de Valencia en la obra de Vicente Blasco Ibáñez” en *Homenaje a Blasco Ibáñez, fundador de “El Pueblo” 1894-1994*, Valencia, *El Mono-Gráfico*, núms. 7-8.

Mas, José y Mateu, M^a Teresa, edición de *Entre naranjos*, Madrid, Cátedra, 1997.

—Edición de *La barraca*, Madrid, Cátedra, 1998.

—Edición de *El préstamo de la difunta y otros relatos*, Madrid, Cátedra, 1998.

—Edición de *Flor de mayo*, Madrid, Cátedra, 1999.

—“La barraca de Vicente Blasco Ibáñez: superación del naturalismo y del regionalismo” en *Homenaje a La barraca*, Valencia, Diputación, 1998.

—“Entre naranjos: un perfume que pasa y queda” en *Entre naranjos, Homenaje a la novela valenciana*, Burriana, 17 de noviembre de 2000, *Biblioteca Valenciana*, Generalitat Valenciana.

Medina, Jeremy T., *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia-Chapel Hill, 1984.

Montero, Manuel, prólogo a *El intruso*, Bilbao, Ediciones de Librería San Antonio, 1999.

Navarro, M^a José, edición de *Mare nostrum*, Madrid, Cátedra, 1998.

Pitollet, Camille, *Vicente Blasco Ibáñez, ses romans et le roman de sa vie*, París, Calmann-Lévi, 1921.

- 266 Proffeti, Maria Grazia, “Letteratura di denuncia o letteratura di consolazione?”, *Quaderni di Lingue e Letterature*, Verona, 1989.
- Reglá, Joan, “Aproximació a la Història del País Valencià” *La Unitat*, num. 12, Valencia, 1975.
- Reig., Ramiro, *Populismes*, Debats, 1985.
- Blasquistas y clericales*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1986.
- Obrers i ciutadans, blasquisme i moviment obrer*, Colecció Politècnica/6, Alfons el Magnànim/ Diputació de València, 1982.
- “Blasco político”, en *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo*, Diputación de Valencia, 1986.
- Renard Álvarez, Santiago, *La modalización narrativa en las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Valencia, 1983.
- “Más allá de *La barraca*”, en *El Mono-Gráfico*, Valencia, núm. 7/8.
- Smith, Paul, *Vicente Blasco Ibáñez: an annotated bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1976.
- Vicente Blasco Ibáñez. Una nueva introducción a su vida y obra*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1972.
- Sanchis Guarner, Manuel, *La ciutat de València*, València, Albatros edicions, 1976.
- Tomás, Facundo, Edición de *La maja desnuda*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Edición de *La voluntad de vivir*, Madrid, Cátedra, 1999.
- VV. AA., Vicente Blasco Ibáñez, 1898-1998, *La vuelta al siglo de un novelista*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2000.
- VV. AA., *Homenaje a Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo, 1867-1928*, Diputación de Valencia, 1986.
- Vayssièrre, “*La barraca devient Terres Maudites*”, en *Bulletin Hispanique*, 76, 1974.

Vickers, Peter, “Naturalismo y protesta social en Blasco Ibáñez” en *Historia y crítica de la literatura española*, VI, Barcelona, Crítica, 1980.

Zamacois, Eduardo, “Vicente Blasco Ibáñez”, número homenaje de *La novela mundial*, Madrid, 1928.















El presente ensayo aborda el estudio de la obra de Blasco Ibáñez desde puntos de vista totalmente nuevos o tan solo esbozados por algunos críticos. José Mas y M^o Teresa Mateu ponen de manifiesto la trabazón coherente de un mundo narrativo rebosante de pasión y de belleza que, aunque tiene sus cimientos en el siglo XIX, erige lo mejor de su arquitectura en pleno siglo XX. Es importante también reseñar el hecho de que los autores de este ensayo han acertado a darle amabilidad expositiva a una indagación paciente y honda en la obra del valenciano más universal, porque el libro va dirigido a todos: a los lectores más especializados y a los ávidos de conocimiento.

El ensayo nos acerca primero a la figura del hombre, modelada por dos anhelos igualmente irrenunciables: vivir en el filo del riesgo y vivir para contarlo. Su fidelidad republicana le acarreó persecuciones, le granjeó amores y odios y propició el éxito y el silencio del olvido.

En su orbe narrativo lucen como temas mayores: el amor, que da lo mejor de su incendio fuera del matrimonio, quemando la memoria sobre todo con nombres de mujer: Leonora, Freya, Elena, Alicia, Sónnica, quien hace de la historia antigua un hechizo actual; la música, con Wagner como obsesión, que es una atmósfera inseparable del amor; el mar, escultor fatal de los caracteres y escenario de plenitud o de ruina; la lucha por la vida, constelación temática que tiene tres vértices: la religión, la política y la guerra, vistos en progresión destructiva.

La segunda parte del estudio tiende a resaltar las innovaciones estilísticas, como son la sinestesia y la superposición temporal, que hacen de Blasco un autor original y no rezagado, como se había dicho siempre. El análisis en profundidad de la estructura de las mejores novelas de Blasco confirma las dotes de un creador que funde veracidad de vida y maestría técnica.

