nº 1
2012

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez

Journal of Blasco Ibáñez Studies

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
www.valencia.es

DELEGACIÓN DE CULTURA
Teniente de alcalde delegada de Cultura
Maria Irene Beneyto

REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE BLASCO IBÁÑEZ
JOURNAL OF BLASCO IBÁÑEZ STUDIES

Director / *Editor*
Paul C. Smith
University of California, Los Angeles

Subdirector
Associate Editor
Christopher L. Anderson
The University of Tulsa

Comité académico internacional
International Academic Council
Juan Luis Alborg (†) (Indiana University), Rubén A. Benítez (University of California, Los Angeles), Richard A. Cardwell (University of Nottingham), Pura Fernández (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Miguel Herráez (Universidad Cardenal Herrera-CEU), Joan Oleza (Universitat de València), Facundo Tomás (Universitat Politècnica de València)

Oficina de *Publicacions*

© De esta edición:
AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
Delegación de Cultura. Servicio de Publicaciones

Publicaciones
de la Casa-Museo Blasco Ibáñez

Redacción
Editorial Board
Rosa María Rodríguez Magda (Coordinación/General Editor),
Josep Carles Laínez(Redacción/Editor-in-Chief),
Belén Villanueva (Secretaría /Editorial Assistant)

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez
Journal of Blasco Ibáñez Studies

cmvbi.dir@valencia.es
www.casamuseoblascoibanez.com

ISSN: 2254-4364
D.L.: V-1294-2012

Imprime / Printed by Gráficas Ronda

Índice

Prólogo
7 Rita Barberá Nolla. *Alcaldesa de Valencia*

Pròleg
8 Rita Barberá Nolla. *Alcaldessa de Valencia*

Prólogo
9 María Irene Beneyto
Teniente de alcalde delegada de Cultura

Pròleg
10 María Irene Beneyto
Tinent d'alcalde delegada de Cultura

Introducción
13 *Paul C. Smith*, *Christopher L. Anderson*

A fondo
19 Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla.
Facundo Tomás

Portafolio
45 *Caerse del cielo*, *novela* (1889) y los escritos juveniles de Vicente Blasco Ibáñez.*Paul C. Smith*
55 En la encrucijada de 1900: los límites del naturalismo en *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez y *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja.
Katharine Murphy
69 La influencia del ambiente, lo carnavalesco y lo grotesco en *Los argonautas*(1914).
Christopher L. Anderson
81 Las ideas sobre la novela de Blasco Ibáñez.
Ana L. Baquero Escudero
91 Blasco Ibáñez, editor en Madrid.
Javier Lluch-Prats
105 La mala vida en Madrid según Blasco y Baroja: *La horda* y *La busca*.
Carlos A. Longhurst
119 El valor simbólico de la comida y la obtención de alimentos: Una aproximación socio-cultural a las novelas valencianas.
Jeffrey Oxford
131 Vicente Blasco Ibáñez, arquetipo del periodismo radical.
Antonio Laguna Platero

Documenta
147 Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann-Lévy)
Jean-François Botrel
171 Una carta inédita y una anécdota de Blasco Ibáñez.
Miguel de la Guardia Cirugeda

Index

Prologue
Rita Barberá Nolla. *Mayor of Valencia* 177

Prologue
María Irene Beneyto 179
Lieutenant of the Culture Mayor

Introduction
Paul C. Smith, 181
Christopher L. Anderson

In depth
The Relations between Vicente 187
Blasco Ibáñez and Joaquín Sorolla.
Facundo Tomás

Portfolio
Caerse del cielo, *novela* (1889), and the 207
Youthful Writings of Vicente Blasco Ibáñez.
Paul C. Smith
At the Crossroads in 1900: The Limits 215
of Naturalism in Blasco Ibáñez's *Entre naranjos* and Pío Baroja's *La casa de Aizgrri*,
Katharine Murphy
The Influence of Environment, 225
the Carnivaleque and the Grotesque in *Los argonautas* (1914).
Christopher L. Anderson
Blasco Ibáñez's Ideas about the Novel. 235
Ana L.Baquero Escudero
Blasco Ibáñez as a Publisher in Madrid.
243 *Javier Lluch-Prats*
Low Life in Madrid according to Blasco 255
and Baroja: *La horda*and *La busca*.
Carlos A. Longhurst
Food and Food Gathering's Symbolic 265
Value: A Socio-Cultural Approach to the Valencian Novels.
Jeffrey Oxford
Vicente Blasco Ibáñez: The Epitome 275
of Radical Journalism.
Antonio Laguna Platero

Documenta
Blasco Ibáñez, Super Merchant of 287
Himself (Twelve Letters to his French Publisher, Calmann-Lévy).
Jean-François Botrel
An Unpublished Letter and an Anecdote 307
of Blasco Ibáñez.
Miguel de la Guardia Cirugeda

Rita Barberá Nolla
Alcaldesa de Valencia

Presentamos, con orgullo, el primer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studes* como una nueva aportación que el Ayuntamiento de Valencia, desde hace muchos años, viene realizando en la tarea de cuidar y difundir la figura y la obra del ilustre y polifacético personaje que represeta para los valencianos uno de los mejores escritores de nuestra literatura; un autor que supo llevar la impronta de nuestra tierra hasta los más alejados confines y los más exquisitos foros; que fue conocido, reconocido y aclamado en vida; y que nos dejó una valiosa herencia que debemos transmitir a las generaciones venideras.

Para ello, la Casa-Museo Blasco Ibáñez ha constituido, desde su inauguración en 1997, un espacio privilegiado donde conservar su legado, tanto físico como inmaterial. Actividades constantes, exposiciones, conferencias, cursos, publicaciones sobre el autor… han marcado su acontecer cotidiano desde nuestra voluntad de potenciar tanto la cercanía popular –la asistencia diaria de ciudadanos, escolares y visitantes venidos de los más remotos países–, como la dimensión más académica de su estudio.

En este sentido, la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studes* es un paso importante para profundizar en el conocimiento de nuestro insigne escritor, pues reúne en su comité de expertos, y entre sus colaboradores, a reputados especialistas de prestigiosas universidades.

Quiero expresar mi agradecimiento a los profesores Paul C. Smith y Christopher L. Anderson, verdaderos e ilusionados artífices del proyecto, y hacer una mención especial a la memoria del historiador y crítico literario valenciano Juan Luis Alborg, que aceptó refrendar esta iniciativa; y a todos cuantos han contribuido a poner en marcha esta revista mostrarles mi gratitud porque su rigurosa labor ha hecho posible la publicación que ahora comienza su andadura.

Quisiera animar a todos los estudiosos y especialistas en el más universal de los autores valencianos contemporáneos, a sumarse a esta publicación anual cuyas páginas contendrán lo mejor de la investigación en torno a su figura. Al ahondar en su personalidad, en su vida, y en su literatura, revertimos al autor siquiera una parte del legado de unas obras en las que nos reconocemos, de las que nos sentimos orgullosos y en las que compartimos su profundo amor a Valencia.

Rita Barberá Nolla
Alcaldessa de València

Presentem, amb orgull, el primer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* com una nova aportació que l'Ajuntament de València, des de fa molts anys, realitza en la labor de protegir i difondre la figura i l'obra de l'il·lustre i polifacètic personatge que representa per als valencians un dels millors escriptors de la nostra literatura; un autor que va saber portar l'empremta de la nostra terra fins als més distants confins i els més exquisits fòrums; que va ser conegut, reconegut i aclamat en vida; i que ens va deixar una valuosa herència que hem de transmetre a las futures generacions.

Per a això, la Casa-Museu Blasco Ibáñez s'ha constituït, des de la seua inauguració l'any 1997, en un espai privilegiat on conservar el seu llegat, tant físic com immaterial. Activitats constants, exposicions, conferències, cursos, publicacions sobre l'autor…, han marcat la seua línia d'actuació des de la nostra voluntat de potenciar tant la proximitat popular –l'assistència diària de ciutadans, escolars i visitants arribats dels més remots països–, com la dimensió més acadèmica del seu estudi.

En este sentit, la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* és un pas important per a aprofundir en el coneixement del nostre insigne escriptor, perquè reunix en el seu comité d'experts, i entre els seus col·laboradors, reputats especialistes de prestigioses universitats.

He de manifestar el meu agraïment als professors Paul C. Smith i Christopher L. Anderson, verdaders i il·lusionats artífexs del projecte, i fer una menció especial a la memòria de l'historiador i crític literari valencià Juan Luis Alborg, que va acceptar donar el seu suport a esta iniciativa; i a tots els qui han contribuït a posar en marxa esta revista desitge mostrar-los la meua gratitud, perquè el seu rigorós treball ha fet possible la publicació que ara comença el seu camí.

Voldria animar tots els estudiosos i especialistes en el més universal dels autors valencians contemporanis a sumar-se a esta publicació anual, les pàgines de la qual contindran el millor de la recerca al voltant de la seua figura. A l'aprofundir la seua personalitat, la seua vida i la seua literatura retornem a l'autor almenys una part del llegat d'unes obres en les quals ens reconeixem, de les quals ens sentim orgullosos i en les quals compartim el seu profund amor a València.

María Irene Beneyto
Teniente de alcalde delegada de Cultura

Desde que se inaugurara la Casa-Museo Blasco Ibáñez en 1997, el Ayuntamiento de Valencia, a través de su Concejalía de Cultura, ha tenido a nuestro más eximio novelista como objeto prioritario de su difusión, divulgación y estudio. Las actividades que se han venido llevando a cabo, las constantes visitas de amantes de su obra, de turistas y de estudiantes, así como la publicación de algunas de sus novelas y de diversos libros en torno a él, son jalones de este afán del consistorio por convertir a Blasco en alguien con el relieve que siempre ha merecido.

Uno de esos proyectos, que requería una tarea lenta y ardua, es la presente revista, que aglutina la labor de especialistas, que da a conocer las últimas líneas de investigación en torno a Blasco, y que es pionera en su género, no por dedicarse en exclusiva a un autor, sino por consagrarse únicamente a don Vicente. Así ha nacido esta *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, en edición bilingüe español/inglés.

Para llegar a este volumen que tienen en sus manos, se necesitaba el concurso de los mayores investigadores, personas dedicadas toda su vida a Blasco, y que asumieran el reto, de la mano de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Valencia, de presentar anualmente al público verdaderas primicias del devenir de nuestro gran Blasco Ibáñez. Por esto mismo, contar para regir esta publicación con el valor intelectual y humano de los profesores Paul C. Smith y Christopher L. Anderson, es todo un honor y una satisfacción. Ambos son el presidente y vicepresidente, respectivamente, del lujoso comité académico internacional que lleva las riendas de este nuevo proyecto de la Concejalía de Cultura.

La *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* marca un hito, y, a la vez, un punto de partida, para ulteriores números. El fin, lógicamente, es atraer la atención de cualquier estudioso hacia quien sigue siendo el valenciano más internacional, aquel que paseó el nombre de Valencia por el mundo entero.

María Irene Beneyto
Tenient d'alcalde delegada de Cultura

Des de la inauguració de la Casa Museu Blasco Ibáñez, l'any 1997, l'Ajuntament de València, a través de la seua Regidoria de Cultura, ha tingut el nostre novel·lista més eximi com a objecte prioritari de difusió, divulgació i estudi. Les activitats que s'han anat desenvolupant allí, les constants visites de seguidors de la seua obra, de turistes i d'estudiosos, així com la publicació d'algunes de les seues novel·les i de diversos llibres al voltant d'ell, són fites de l'esforç del consistori per convertir Blasco en un personatge amb el relleu que sempre ha merescut.

Un d'eixos projectes, que requeria una tasca àrdua i lenta, és el present: una revista que aglutina el treball de diversos professors, que dóna a conéixer les últimes línies de recerca sobre Blasco, i que és pionera en el seu gènere, no per dedicar-se en exclusiva a un autor, sinó per consagrar-se únicament al creador de *La barraca i Cañas y barro*. Així ha nascut la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, en edició bilingüe espanyol/anglés.

Per a arribar a este volum, es necessitava el concurs dels majors especialistes, persones dedicades tota la seua vida a Blasco, que assumiren el repte, de la mà de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de València, de presentar anualment al públic vertaderes primícies sobre Blasco Ibáñez. Per això, comptar per a regir esta publicació amb la vàlua intel·lectual i humana de Paul C. Smith i Christopher L. Anderson, és tot un honor i una satisfacció. Ells són el president i el vicepresident del comité acadèmic internacional que porta les regnes d'este nou projecte de la Regidoria de Cultura.

La *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* marca una fita, i un punt de partida alhora, per a subsegüents números d'esta sèrie. La finalitat, lògicament, és atraure l'atenció de qualsevol estudiós envers l'escriptor que continua sent el valencià més internacional, el qui portà el nom de València pel món sencer.

Journal of Blasco Ibáñez Studies

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez

Introducción

Las novelas de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) continúan gozando de una considerable popularidad entre los lectores, como muestran sus numerosas reimpresiones y las nuevas ediciones que siguen saliendo al mercado. De hecho, en el amplio grupo de excelentes novelistas aparecidos entre finales del siglo XIX y principios del XX, Blasco se halla al mismo nivel de popularidad que Benito Pérez Galdós o que Pío Baroja.

Asimismo, tras el advenimiento de la democracia en España, el interés académico por la obra de Blasco se ha incrementado notablemente, llegando a un crescendo en 1998, centenario de la publicación de *La barraca* y oficialmente bautizado en Valencia como Año/Any Blasco Ibáñez. El acontecimiento culminante de tal celebración fue el Congreso Internacional Blasco Ibáñez, cuyas actas (editadas por Joan Oleza y Javier Lluch, y publicadas en el 2000 por la Biblioteca Valenciana) constituyen un material valiosísimo para el estudio de la vida y la obra de Blasco. Un año después de aquel congreso, vio la luz el impresionante estudio de Juan Luis Alborg sobre Blasco; seiscientas páginas donde analiza con esmerado detalle prácticamente todo lo que Blasco firmó. Se trata de un monumental logro individual y de un punto de referencia en la historia de los estudios sobre Vicente Blasco Ibáñez.

Aunque los años finales del siglo XX representan el punto más alto del interés de los investigadores por Blasco, diversos estudios sobre su vida y su obra continúan publicándose de forma periódica, un indicativo más de que su lugar en el canon literario está garantizado. La Casa-Museo Blasco Ibáñez, en el valenciano barrio de la Malvarrosa, se ha revelado esencial para mantener en alto el interés por difundir el conocimiento sobre los logros literarios de Blasco así como por su vida, de tantas facetas. Los títulos del malogrado José Luis León Roca, el biógrafo más importante de Blasco, y Francisco Carsí, con la publicación bimensual *Arte y Libertad* desde su lanzamiento en el año 2000, son asimismo dignos de mención. Esta revista, que da a la luz noticias e información sobre Blasco, y reseña conferencias y charlas sobre él, ha contribuido considerablemente a la actual toma de conciencia del lugar que ocupa Blasco en el panteón de los grandes artistas valencianos.

A la luz del constante interés por la vida y la obra de Blasco que muestran tanto lectores como críticos, y con el deseo de colaborar a ello de forma periódica, un grupo de investigadores ha saludado la iniciativa emprendida por la Casa-Museo Blasco Ibáñez y su directora, la Dra. Rosa María Rodríguez Magda, para crear una revista internacional de periodicidad anual dedicada a Blasco Ibáñez. Evidentemente, tal proyecto no habría sido posible sin el soporte económico del Ayuntamiento de Valencia, especialmente en la per-

sona de María Irene Beneyto, teniente de alcalde delegada de Cultura del Ayuntamiento de valencia. A tales instituciones y personas los editores y miembros del comité académico de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* queremos manifestar nuestra gratitud.

Este primer volumen contiene tres secciones: "A fondo", "Portafolio" y "Documenta", un formato que la revista pretende seguir en sus números futuros. "A fondo" consiste en un extenso estudio de un tema de especial o actual interés que los editores solicitan a una autoridad reconocida en la materia en cuestión. "Portafolio" contiene ocho artículos sobre aspectos y temas elegidos por los mismos autores y aprobados por los editores de la revista. Estos artículos están limitados en extensión a aproximadamente 5000 palabras. La tercera sección de la revista, "Documenta", se ocupará preferentemente de contenido archivístico o documental y, como "A fondo", no está sujeta al límite de 5000 palabras.

La calidad de los textos de este primer volumen habla por sí sola. El artículo de "A fondo" nos ofrece un ponderado y revelador análisis, a la par que enormemente documentado, de la larga relación que existió entre Blasco y Sorolla, de fascinante lectura. En "Documenta", una selección de las cartas escritas por Blasco en francés a su editor francés revela su extraordinaria pasión por el mundo editorial y el control que intenta ejercer sobre la publicación de las ediciones francesas de sus obras. Las cartas también le permiten al lector juzgar el nivel de competencia de Blasco en francés escrito. La sección incluye también una carta inédita de Blasco a Alberto de la Guardia, un diplomático español.

Los ocho artículos de "Portafolio" son variados en temática y en enfoque. Uno de ellos versa sobre las numerosas actividades de Blasco como editor en Madrid, y complementa la mencionada selección de cartas a su editor francés. "Portafolio" también contiene dos artículos que se complementan el uno al otro, pues ambos son comparativos en naturaleza y contrastan sendas novelas de Baroja y de Blasco. Otro artículo de "Portafolio" trata de una novela históricamente importante, pero a menudo pasada por alto: *Los argonautas*, al tiempo que otro examina una de las más tempranas obras de Blasco, que no ha sido estudiada y que fue más tarde repudiada por nuestro autor. La excelente obra periodística de Blasco es objeto de otro texto que establece la honda conexión entre sus artículos y sus novelas. Otro texto examina y sintetiza las principales ideas de Blasco sobre la novela y también proporciona útiles claves para interpretar muchas de sus obras. Y un enfoque socio-cultural arroja nueva luz sobre el frecuente énfasis de Blasco en la comida y el modo de obtener los alimentos en varias de sus novelas valencianas.

El primer volumen de *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* está dedicado a la memoria de dos valencianos que hemos mencionado más arriba y que hicieron aportaciones valiosísimas al estudio de la vida y la obra de Blasco: José Luis León Roca (1916-2007) y

Juan Luis Alborg (1914-2010). León Roca es, por supuesto, conocido por su esencial biografía de Blasco, *Vicente Blasco Ibáñez*. Publicada originalmente por la editorial Prometeo en 1967, con motivo del centenario del nacimiento de Blasco, la obra de León Roca fue uno de los principales estudios que reflejaron un deshielo cultural con respecto a Blasco y ayudaron a que fuera considerado por la crítica moderna, libre de partidismos negativos. Esta biografía, otras publicaciones que vincularon a Blasco con la Valencia de su tiempo, y la generosa donación por parte de León Roca de su biblioteca y archivo son emblemáticas, y muchos jóvenes hispanistas han dado fe, a lo largo de los años, del valor de tal legado. Y el citado *magnum opus* de Alborg es una herramienta indispensable para quien se plantee investigar sobre las obras de Blasco. Los responsables de esta revista estaban encantados de que Alborg hubiese aceptado de manera entusiasta formar parte de su comité académico. Queremos también señalar que teníamos la intención de publicar un artículo suyo en el número 2 de la revista.

Para concluir, deseamos agradecerle a la Dra. Rosa María Rodríguez Magda, directora de la Casa-Museo Blasco Ibáñez la invitación para participar en esta apasionante empresa, y su entusiasta apoyo y aliento para que viera la luz. También queremos manifestar nuestro reconocimiento a los miembros del comité académico por su disposición para formar parte de él, así como a los autores de los artículos por sus excelentes estudios. Por último sólo nos resta lanzar el desafío de participar en la realización del número 2 de esta *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* ●

Paul C. Smith
Christopher L. Anderson

A FONDO

A fondo

Facundo Tomás
Institución Joaquín Sorolla de Investigaciones y Estudios

Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla

Cuando se produjo la muerte de Joaquín Sorolla tras tres años de hemiplejia, el diario *El Pueblo* se apresuró a sacar un artículo firmado por Vicente Blasco Ibáñez alabando al pintor; en realidad, dicho texto había sido "rescatado" de un número veintitrés años anterior del mismo periódico, escrito y publicado en 1900; en él celebraba que Sorolla hubiera cosechado su primer gran éxito internacional al recibir el *Grand Prix* en la exposición internacional de París por un conjunto de cuadros, especialmente por *Triste herencia*. Pero Blasco no escribió nada sobre el fallecimiento de su amigo hasta el prólogo, que fechó en 1923, año de la muerte de Sorolla, para su siguiente edición de la novela *Flor de Mayo*; fue en ese prólogo donde las palabras finales constituyeron el último homenaje de Blasco al pintor:

> Otro recuerdo emotivo guarda para mí *Flor de Mayo*. Muchas veces, al vagar por la playa, encontré a un pintor joven –sólo tenía cinco años más que yo– que laboraba a pleno sol, reproduciendo mágicamente sobre sus lienzos el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo, la blancura transparente y sólida al mismo tiempo de las velas, la mole rubia y carnal de los grandes bueyes cortando las olas majestuosamente al tirar de las barcas.
>
> Este pintor y yo nos habíamos conocido de niños, perdiéndonos luego de vista. Venía de Italia y acababa de obtener sus primeros triunfos. Convertido al realismo en el arte y abominando de la pintura aprendida en las escuelas, tenía por único maestro al mar valenciano, admirando fervorosamente su luminoso esplendor. Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, teniendo enfrente el mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad, y fuimos hermanos, hasta que hace poco nos separó la muerte.
>
> Era Joaquín Sorolla.

¿Realmente se habían conocido de niños, separándolos cinco años de distancia? No hay que olvidar que Blasco era novelista y, como mínimo, intentaba mantener la coherencia de otras palabras que había pronunciado mucho tiempo antes, en una de las conferencias impartidas en 1909 en Buenos Aires, la duodécima, titulada *La pintura española*; en ella había dicho cosas que contradecían algunas de las que escribiría en el prólogo de 1923; por ejemplo, en 1909 dijo (cfr. Gascó Contell 1966, 292):

> Antes de ser novelista estudié un tiempo música, luego pintura, sin lograr, por distintas causas, perfeccionarme ni en uno ni en otro arte; no pasé de los comienzos. En el taller que frecuentaba, un chico débil, de voz atiplada, merecía que todos le diéramos sin regateos nuestra amistad. Lo llamábamos Sorollita.

¿Anécdota real o imaginación del narrador? No parece totalmente creíble que a edades tempranas alguien llame "Sorollita" a un muchacho cinco años mayor: sobre todo cuando, a continuación, al relatar sus relaciones con los pescadores mientras escribía *Flor de Mayo*, el conferenciante de 1909 decía que:

> Un día, mientras me paseaba por las playas de Valencia, recogiendo datos para lo que después fue mi novela *Flor de Mayo*, haciendo caso omiso de las murmuraciones de los pescadores, que me creían un empleado del fisco que tomaba notas para aumentar los impuestos…

Este dato parecía oponerse al que relató en el prólogo a *Flor de Mayo* de 1923:

> …navegué en las barcas del Cabañal, haciendo la vida ruda de sus tripulantes, interviniendo en las operaciones de la pesca en alta mar. Como ya van transcurridos cerca de treinta años, hasta me atrevo a decir que también navegué en una barca de contrabandistas, yendo a *trabajar* con ellos en la costa de Argel.

Con buena voluntad cabría interpretar que en una primera fase los pescadores desconfiaban de Blasco mientras que hubo una segunda etapa en la que éste se ganó su confianza y participó con ellos en sus trabajos y aventuras marinas. En realidad esta interpretación benévola viene avalada por las minuciosas descripciones que la novela de Blasco hace de cada una de las acciones que transcurrían en una barca al pescar. A continuación hablaba del reconocimiento mutuo con Sorolla:

> …llamóme la atención "el retratero", como le decían aquellas gentes, un pintor que en pleno sol llenaba sus telas de colores y de luz. Nos reconocimos. Era Sorolla, que acababa de fracasar ruidosamente en Madrid con un cuadro místico, extraño, *El entierro de Cristo*. Era Sorolla, que a su retorno de Italia y después de una breve permanencia en Asís, prosiguió con su primera manera de pintar, tal vez sentida en la tierra de san Francisco, y definitivamente iba a reflejar la vida y coronarse de gloria.[1]

Pero aparecía también una versión diferente del momento en que Blasco y Sorolla se conocieron, precisamente la ofrecida por el pintor, quien contó a Archer Milton Huntington lo siguiente (Diario de Huntington. 30 de enero de 1909; cfr. Codding 1998, 377):

> Le contaré una historia sobre él. Un día, cuando bajaba en tranvía de Valencia hacia El Grao, me encontré con un amigo que iba allí con B. I. y nos presentó.
> "Hombre, Sorolla", dijo "Estoy muy molesto con Vd."
> "¿Conmigo?", pregunté.
> "Sí. Me ha robado Vd. uno de mis títulos. Yo había titulado una de mis historias ——————. ¡Y así es como ha llamado Vd. a su cuadro!"

---

[1] También aquí se contradecía Blasco con la interpretación que daría en 1923, cuando, como ya hemos visto, escribió: "Venía de Italia y acababa de obtener sus primeros triunfos".

Obviamente, Sorolla se refería a la frase que terminaba la novela de Blasco:

> …¿aún les parecía caro el pescado?... ¡A duro debía costar la libra!

Tampoco puede darse definitivamente por buena la explicación del pintor, pues cabe la duda de si estaba justificando el título de su cuadro *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, más que probablemente inspirado en la novela que estaba escribiendo Blasco, aunque el lienzo saliera a la luz un año antes que el relato. Este conjunto de explicaciones contradictorias dejan dentro de una nebulosa el verdadero comienzo de las relaciones entre el pintor y el novelista, pero lo cierto es que existió una gran amistad desde 1893-95, cuando ambos estaban elaborando temas de pescadores de la Malvarrosa, uno para sus cuadros y el otro para *Flor de Mayo*, y que esa amistad, con altibajos, no se rompió durante toda la vida de Sorolla (Blasco lo sobrevivió cinco años).

Tenemos el testimonio de Archer M. Huntington en su diario (30 de enero de 1909; cfr. Codding 1998, 377) de que en una ocasión Sorolla criticó a Blasco. El magnate norteamericano refería así la anécdota:

> S[orolla] está muy cansado. Se ha pasado el día colgando sus cuadros y a mediodía se quedó dormido sobre una de las losas de mármol de la columnata. A las siete bajamos juntos y le comenté que su estilo artístico recordaba en cierto modo las novelas de Blasco Ibáñez.
>
> "Somos iguales, iguales", gritó. "Nos hicimos buenos amigos, aunque luego no tan buenos, pues es el hombre más sinvergüenza que se puede Vd. imaginar. Y yo eso no lo soporto. No puedo darle la mano a un hombre que no tiene reparos en ser infiel en sus relaciones conyugales. Bien es cierto que para la mayoría de los hombres una mujer no basta pero no es mi caso –yo soy casto. Tengo mi trabajo y con eso me basta. Estoy seguro de que podría contentarme con eso si fuera preciso– y es que todos los grandes artistas son puros. Así ha de ser. Los más grandes. La energía humana no debe malgastarse de ese modo. Es preciso preservarla, y así luego uno tiene la fuerza de un tigre para el trabajo –el trabajo. Y hay que pintar y pintar y pintar. No queda más remedio. Sí, ¡yo soy casto!"

No se conoce en cambio ni una sola crítica de Blasco a Sorolla. Desde época muy temprana, el escritor habló siempre bien de su amigo; entresacaré tres de entre los múltiples textos que dedicó al pintor. El primero corresponde a un artículo publicado en *El Pueblo* en junio de 1900 (Blasco 1900) en el que festejaba el *Grand Prix* obtenido por Sorolla en París; en él decía:

> yo … siento orgullo por los triunfos de Sorolla, como si me correspondiese algo de ellos, porque Joaquín es la personificación del pueblo valenciano.

Ambos personajes alojaron un sentimiento profundo de valencianidad aunque, paradójicamente, uno acabó viviendo y muriendo en Madrid y el otro en la Costa Azul francesa; pero numerosos textos y testimonios varios

permiten comprobar que nunca perdieron la conciencia de pertenencia a su patria de nacimiento y juventud y que ejercieron de valencianos allá donde estuvieron[2]. El segundo de los textos que hace falta resaltar fue la novela *La maja desnuda* (Blasco 1906), en la que el protagonista, Mariano Renovales, estaba abiertamente inspirado en Joaquín Sorolla, su pintura y su vida, aunque los acontecimientos y sobre todo los sentimientos de Renovales correspondían más a la biografía del propio Blasco que a la del pintor[3]. Por último, cabría hacer notar el artículo "Nieto de Velázquez, hijo de Goya" (Blasco 1907), publicado en *La Nación* de Buenos Aires y que probablemente fuera la crítica de arte de mayor enjundia del escritor valenciano. A diferencia de su admirado Émile Zola –quien, además de genial novelista, era un consumado crítico de arte, gran entendido de pintura y capaz de describir los procedimientos más íntimos de intervención de los artistas sobre la tela– Blasco Ibáñez no tenía un especial conocimiento de temas artísticos (aunque sí poseía una amplia intuición y era hombre de acreditado buen gusto), reduciéndose para él los problemas de la pintura al mayor o menor "realismo" o "idealismo" de los autores. En el artículo situaba –acertadamente por lo demás– la genealogía de Sorolla en los que para él eran paradigma del realismo en el arte español: Diego Velázquez (1599-1660) y

---

[2] En ese mismo artículo, Blasco se hacía eco de los sueños valencianistas de ambos: "–Si continúo vendiendo como hasta ahora –me decía Joaquín–, algún día tendré reunidos cuarenta o cincuenta mil duros, y entonces a vivir todo el año en el Cabañal. ¡Quieren que me traslade a París!... No señor, al Cabañal: frente a aquel mar todo luz y poesía. Construiré en la misma orilla una gran casa, una casa de artista, y allí vendrán mis discípulos y formaremos una colonia, una escuela de pintura revolucionaria, la pintura al aire libre, sin estudios ni artificios, y tú vendrás también allí a escribir novelas… Ya verás cómo hacemos de Valencia una Atenas".

[3] Parece que en una ocasión Vicente Blasco tuvo que explicar personalmente a Clotilde García del Castillo que el pintor Mariano Renovales no guardaba con Joaquín Sorolla más que una vaga y genérica relación: "Es un personaje de invención" –le dijo muy probablemente– "yo, para escribir, miro la gente que me rodea, y saco esto de aquí y aquello de allá, y a lo mejor hay en la novela cosas de Joaquín, como también las hay de Mariano [Benlliure] y de mí mismo" –pudo también decirle. Porque demasiadas cosas coincidían en el relato con la vida del matrimonio Sorolla; en mi edición de *La maja desnuda* (1998) anotaba al menos once concordancias importantes, entre las cuales figuraban una serie de características del protagonista:

- realizaba un tipo de pintura "clara y luminosa, alegre y realista", poseyendo además una gran "facilidad de ejecución";
- había copiado a Velázquez en el Prado en su juventud;
- había recibido una pensión gubernativa para instalarse en Roma, de la que había vuelto para casarse con su esposa y regresar ambos a Italia;
- se había desplazado temporalmente desde Italia hasta París para observar la evolución de la pintura francesa;
- había obtenido sus primeros éxitos con cuadros de historia.
- había pintado al menos dos lienzos muy parecidos a sendas obras de Sorolla: *Madre* de 1905 y el *Retrato de Elena Ortúzar*, de 1906.

Mariano Renovales tenía además 43 años, los mismos que el marido de Clotilde, y se construía un palacete en Madrid, cosa que los Sorolla todavía no habían comenzado (lo harían tres años más tarde), aunque ya habían comprado los terrenos.

Francisco de Goya (1746-1828). Pero hacía una afirmación sobre el pintor que en ese año 1907 era ya discutible, pues lo describía como "un silencioso y entusiasta republicano", diciendo:

> …reyes y gobiernos haciendo caer sobre su pecho bandas y condecoraciones, de las cuales, como silencioso pero entusiasta republicano, sólo usa la de la Legión de Honor, de la República Francesa…

Esas fueron sin duda las simpatías políticas del pintor en su juventud valenciana, cuando se hallaba íntimamente conectado al republicanismo revolucionario de su amigo escritor y al periódico *El Pueblo*, para el que llegó a realizar un precioso boceto destinado a un cartel anunciador. Pero en las fechas en que Blasco publicaba las anteriores líneas, Sorolla, más que probablemente, había tomado ya partido a favor del rey Alfonso XIII. Además de haberse desplazado a La Granja de San Ildefonso para pintar a la familia real, en la adscripción monárquica de Sorolla intervino algo que afecta a las artes plásticas en su propia esencia: a diferencia de la escritura y de todas las demás artes, el producto del artista plástico es un objeto material, de cuya propiedad debe desprenderse el autor cuando lo entrega a un comprador; de ahí que el precio de sus cuadros, la riqueza, en suma, sea para el pintor el metro del éxito. Vicente Blasco lo entendió bien y lo relató a la perfección en *La maja desnuda* al tratar de la actividad retratística de Mariano Renovales (Blasco 1906, I, 4, 81-82):

Joaquín Sorolla, *Boceto de cartel para el diario 'El Pueblo'*.
Valencia, Museo de Bellas Artes.

> ¡Maldita pintura! En el escritor era mérito la pobreza; representaba virtud e integridad. Pero el pintor había de ser rico; su talento se juzgaba por las ganancias. El renombre de sus cuadros iba unido a la idea de miles de duros. Al hablar de su trabajo se decía siempre: "Gana tanto"; y para sostener esta riqueza, compañera indispensable de la gloria, había que pintar a destajo, halagando a la vulgaridad que paga.

Seis años más tarde de publicado el artículo de Blasco, el propio pintor se encargó de proclamar las alabanzas del monarca (cfr. Martín Caballero 1913):

> Problema de fácil solución donde hay un pueblo grande y sano y un Rey que, como D. Alfonso XIII, es un Soberano modelo. Rey a la moderna, abierto a las corrientes de progreso y orientado hacia el porvenir (…)
>
> – ¡Ah, el Rey!... ¡Nuestro gran Rey!... ¡Qué grandes esperanzas me ha hecho concebir respecto al bien de mi país!... Desde que por mi frecuente trato con él, que me distingue con singular cariño, le he conocido bien, le admiro muy sinceramente y le quiero como puede quererse a un hijo. He pintado de él cuatro o cinco retratos, de la Reina Victoria tres y uno de la Reina Cristina. Voy muy frecuentemente a Palacio, como usted sabe, y de mis relaciones con D. Alfonso, resulta más reforzado mi optimismo porque pude apreciar que es un gran español… Ya creo que se levantará y progresará España con este Rey… Vamos, por fortuna, en camino de entrar en el concierto mundial, donde se nos espera con los brazos abiertos. (…)

Conviene interpretar adecuadamente el sentido de los párrafos anteriores; Sorolla no hablaba de política, ni siquiera se definía monárquico; simplemente se limitaba a expresar su adhesión personal al rey como líder de la nación. ¡Cómo podía ser de otra manera, si era el primer pintor oficial de la familia real! Podríamos definir la actitud política del artista como muy reservada, pero fiel a la amistad que estaba adquiriendo con los estratos ricos y poderosos de la sociedad a través de los encargos pictóricos que recibía.

Otro punto de separación política con Blasco fueron las divergentes actitudes de ambos en sus posicionamientos respecto a la primera guerra mundial. De Blasco conocemos su presencia en Francia apoyando desde el principio la causa de los aliados y convirtiéndose en verdadero propagandista suyo, cosa que culminó en la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Blasco 1916). En las clases altas españolas, en cambio, predominaba una actitud germanófila; ello chocaba con las posiciones de Archer Milton Huntington, presidente de la Hispanic Society of America y en esos momentos principal cliente de Sorolla, quien, como buen norteamericano, sostenía a los aliados. En la correspondencia entre los dos, el tema de la guerra era relativamente orillado por el pintor para evitar cogerse los dedos; no fue sino al final de la contienda cuando le reconoció alegría a su mecenas por la victoria aliada, pues en todas las cartas anteriores rehuía manifestarse más allá de las actitudes humanitarias y antibelicistas; de ahí que le explicase a Huntington que para él la guerra pasaba casi desapercibida. En una carta del 17 de agosto de 1916, hizo una afirmación clave: "en nada me

meto que no sea en mi ente", pero deslizaba una posición de neutralidad (cfr. Codding 1998, 413)[4]:

> (…) Esta guerra emperatada temo nos enrede a nosotros… depende del éxito de los imperios centrales; bien entendido que yo de nada entiendo, ni en nada me meto, que no sea mi ente. Ya no sabe uno quién tiene razón, pero experimenta tanta mortandad, ahora, y quién sabe, luego serán todos muy amigos: en fin la paz, la anhelada paz no asoma…

Comprobadas esas diferencias políticas entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla, hay que hablar ahora de coincidencias ideológicas de fondo que nunca desaparecieron. Quizá la más importante de ellas fuera la concepción de España. Para comprender la posición concordante de los dos amigos es preciso remontarse hasta 1898, año del definitivo derrumbe del imperio español y símbolo de la gestación de una nueva idea de la "nación" española, comenzada a elaborar por los distintos regeneracionistas y hecha cuajar en tres fases: la de los llamados escritores de la "generación del 98", la de José Ortega y Gasset (1883-1955), heredera y hasta cierto punto contemporánea de la anterior, y la de José Antonio Primo de Rivera (1903-1936) como expresión máxima de la idea generalizada que se propagó y afianzó durante el franquismo. No es éste el lugar para extenderse al propósito; baste con decir que la idea de España que los noventayochistas elaboraron definía una nación encerrada en los límites actuales y jerarquizada territorialmente, de manera que la meseta castellana ocupaba un lugar medular tanto geográfica como ideológicamente y en torno a ella se articulaban las distintas periferias que sólo cobraban sentido histórico a través de la centralidad castellana. Posteriormente hubo variantes y modificaciones en Ortega y durante el franquismo, pero esa base de pensamiento no fue puesta nunca en duda. Precisamente desde esa posición de partida era como se quejaba Bernardino de Pantorba de la peculiar "Visión de España" que Joaquín Sorolla había elaborado para la Hispanic Society of America, dejando asomar una crítica velada por la falta de una representación "seria y consecuente" de España (Pantorba 1953, 85):

> En rigor, pues, la representación de España vémosla distribuida de un modo un tanto caprichoso. Se ve que el artista buscaba, fundamentalmente, el recoger motivos pintorescos; aquellos que incitaban al trabajo de sus pinceles, no todos los que hubieran tenido que intervenir en un resumen puntual de las regiones hispánicas

[4] "Entre 1914 y 1919 hizo múltiples alusiones, entristecido y preocupado, a la primera guerra mundial; no se mostraba partidario de ningún bando; comentaba las dificultades en las comunicaciones, la interrupción obligada de los estudios de su hijo Joaquín en Londres, el traslado de la familia de Pedro Gil a Tarragona huyendo de París o el peligro que suponía salir a la calle en Barcelona durante las manifestaciones a favor de la neutralidad de España en octubre de 1915" (Justo 2009, 120)

El sentimiento sorollesco de España como suma de regiones, como agregado de tierras y hombres a menudo de diferente naturaleza, coincidía con el de Vicente Blasco Ibáñez, quien poseía un concepto de la patria poco nacionalista, cosa perfectamente comprobable en uno de sus textos teóricos más significativos, la *Carta a Julio Cejador*, escrita precisamente cuando Joaquín Sorolla estaba a punto de terminar la serie de paneles para la Hispanic Society, donde dijo (Blasco 1918, 12):

> España no está en Europa únicamente. Nuestra provincia no es más que una península de una España espiritual y verbal, que tiene veinte naciones como departamentos, gran República tendida sobre una mitad del planeta, al borde de todos los mares, bajo todos los cielos y latitudes, y cuyo presidente ideal e inamovible se llama Miguel de Cervantes.

Se hace preciso volver a subrayar que el sentimiento de España no fue nacionalista hasta la "generación de 1898", con algunos importantes precedentes, sin duda, entre ellos el regeneracionismo que tanto afectó a Sorolla. Y es también importante repetir que anteriormente no existía un sentimiento "nacional", sino *imperial*; España era un gran imperio tendido sobre muchos mares y albergador de gentes de la más variada condición; no fue casualidad que la "percepción nacional" del territorio de la patria viniese de una generación que tomó el nombre del definitivo fracaso colonial, del final del sueño imperial. Y ahí hace falta recordar que Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla interpretaron en clave progresista ese sueño imperial: para Blasco el nexo de unión no era ninguna institución política, sino la lengua castellana y así proclamaba con orgullo que el presidente ideal de la "gran república" protagonizada por el idioma sería Miguel de Cervantes, personaje principal de un habla que había generado veinte naciones a ambos lados del Atlántico, y que esas veinte naciones eran la verdadera patria a la que remitirse. Ciertamente, con ello trascendía la concepción de una España concentrada en torno a la meseta castellana que se acababa en los límites peninsulares (añadiendo dos archipiélagos), posición que era exactamente la sostenida por la llamada "generación de 1898" (incluido el valenciano Azorín)[5]. Trascendía también las ambiciones europeístas que Ortega y Gasset añadió a los presupuestos noventayochistas para plantear un destino *americanista* de España a través de su lenguaje y su cultura. No es posible dejar de observar que, si bien las posiciones de integración europea de matriz orteguiana alumbran las realidades políticas actuales, los fenómenos migratorio-culturales están recuperando una cierta idea de

[5] Las actitudes de los noventayochistas chocaban frontalmente con el vitalismo de Sorolla y de Blasco Ibáñez. Véase al propósito el artículo que escribí junto a Felipe Garín "Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad" (Garín-Tomás 1998).

"imperio", entendida en el sentido progresista que Blasco reconocía, como gran unidad idiomática y cultural.

Para entender cabalmente la proximidad de los 14 paneles constitutivos de la *Visión de España* de Joaquín Sorolla con los presupuestos de Vicente Blasco Ibáñez puede utilizarse un escrito de Manuel González Martí (González Martí 1914) donde contraponía la "vulgar españolada" a la imagen de España que Sorolla pintaba:

> …llega Sorolla… y dignificando su patria, la traslada al lienzo honradamente, tal cual es, a toda luz, pintoresca y risueña, pero trabajadora y progresiva; sin afeites que la degraden, ni máscara que la confunda; con la nobleza y sinceridad de hijo respetuoso a quien presta poderoso auxilio un inagotable talento que, habiéndose asimilado la técnica de Velázquez y Goya, hace arte de aplomado naturalismo y genuinamente étnico, de un real empaste que asombra y estremece.
>
> La España de Sorolla es la España que él vive, la que gana el pan con el sudor de su frente, la España agrícola e industrial, la que nos muestra sus atractivos y pintorescos trabajos de playa o campo, pero laboriosa; "la del pensamiento moderno, del trabajo fecundo, del progreso radical, en una palabra, la España europea", como escribía Max Nordau, al ocuparse de su colosal triunfo en París.

La imagen de España que Sorolla muestra en los catorce paneles de la Hispanic society of America manifiesta un criterio agregacionista de la patria, pese a la importancia inicial concedida a Castilla; una suma de aspectos de distintos lugares seleccionados a partir de la experiencia personal de Sorolla con los diferentes paisajes y sus pobladores. También aquí se establece un claro paralelismo con la estimación de las regiones españolas que Vicente Blasco había expuesto en una de las conferencias pronunciadas en la Argentina en 1909 (la séptima de ellas, titulada *La madre patria frente al futuro*), cuando dijo (cfr. Gascó Contell 1966, 165-166):

> Vosotros, los españoles que estáis aquí, sois como la imagen de la España que habéis dejado y que debe seguiros con ojos amorosos, por ser los soldados de una gran campaña nacional en favor de la civilización. Sois los hijos de una España que ha caído, pero como Anteo, como el héroe mitológico que cobraba nuevas fuerzas cuando sus espaldas tocaban la tierra. Sois los representantes de un país que tiene en sí todas las razas históricas y todos los climas conocidos; en la dulce Galicia, con sus verdes praderas, sus altas montañas, sus ribazos melancólicos; en la risueña Asturias, a la que se ha llamado por sus bellezas naturales la Suiza española; en la férrea Vasconia y la hermosa Navarra, con las poderosas riquezas minerales de su suelo, que parecen fortificar a sus hijos; en la industriosa Cataluña, que levanta al espacio, como incensarios de progreso, millares de chimeneas; en las moriscas Valencia y Murcia; en la austera y gran Castilla; en la deslumbradora y florida Andalucía, que aún hoy es el museo de Europa, destacando ante el mundo su Alhambra como Partenón de la arábiga cultura. Sois, en fin, vosotros, el resumen de esa gran nación española que ha provocado grandes amores y grandes odios… ¡Odios sí, pero no por ella, sino por la torpeza de sus gobernantes!

Existía otra coincidencia entre los dos amigos: su común voluntad de "naturalismo", su ideal militancia en la escuela de pensamiento artístico y literario que propugnó Émile Zola (1840-1902). De ninguno de los dos podemos decir hoy que fueran "naturalistas", que su peculiar "realismo" los hiciera pertenecer a la escuela del naturalista francés. Sin embargo, ambos se consideraban militantes de esas posiciones y hablaban de sí mismos en términos difícilmente aceptables. Hay que decir que, técnicamente, Sorolla fue mucho más lejos que Blasco, transformando las ideas pictóricas a partir de los colores y las pinceladas bastante más que Blasco Ibáñez modificó el lenguaje castellano y las tradiciones narrativas. Pero, al cabo, ambos creían que su "naturalismo" era la principal de las virtudes que poseían, y pensaban la "captura de la realidad" como elemento central de su trabajo. Ello, por ejemplo, llevó a Sorolla a valorar especialmente las primeras novelas de Blasco por su grado de "naturalismo"; así, no dudó en responder en una entrevista que le hizo Alejandro Pérez Lugin, de la siguiente manera (Pérez Lugin 1915):

> – No hay más verdad que la naturaleza. Todas las equivocaciones que han padecido los grandes artistas obedecen a que se han separado de la verdad… su imaginación puede más que ella. Todo lo tendencioso es de momento. Lo eterno es lo humano. Vea usted, para no hablar de otros, el caso de mi paisano Blasco Ibáñez: es grande cuando escribe en mangas de camisa, en la huerta. *La barraca*, *Flor de mayo*, *Arroz y tartana*, *Cañas y barro*. El natural, el natural. Con el natural delante se hace todo, y todo bien.

¿Acaso Sorolla pintaba "la naturaleza"?, ¿en verdad copiaba lo que se ponía ante sus ojos? Jamás lo hizo. Llamarle "naturalista" a Sorolla es no comprender ni un ápice del valor de su pintura. No obstante, ambos amigos se aferraban a la denominación y al concepto de "realismo" como elemento principal de lo que producían.

Para terminar este repaso sobre las relaciones entre Sorolla y Blasco Ibáñez sólo queda tratar de algunas evidentes coincidencias entre cuadros del pintor y escenas descritas por el novelista.

Me limitaré a enumerarlas y comentarlas, sin intentar establecer conexión entre unas y otras. Para empezar, es preciso criticar a Blasco por unas afirmaciones sobre el cuadro de Sorolla *Trata de blancas*, escritas en un artículo de 1897 publicado en *El Pueblo*, donde decía:

> *Trata de blancas* ya no es obra de un colorista, sino de un pintor de talento que sabe pensar y sentir.
>
> Es la creación de un novelista que en vez de pluma usa pincel. Hay todo un libro en aquel vagón de tercera, miserable y sucio, iluminado por el agonizante farolillo y la cruda luz del amanecer, en el cual se amontona el rebaño de mantón y pañuelo de seda, con las caras tristes que aún conservan vestigios del colorete del lupanar, llevando sus gastados y macilentos encantos de un mercado a otro, agotándose en

plena juventud y esclavizadas eternamente a la vieja alcahueta, rabadana del vicio que las contempla con mirada dura, pensando lo que podrá producirle aún este saldo de carne enferma.

¿Por qué establecía Blasco esa oposición entre "un colorista" y "un pintor que sabe pensar y sentir"?, ¿acaso los colores no son una forma sustancial de "pensar y sentir"?, ¿es la "pluma" –hoy diríamos el teclado del ordenador– el valor y el pincel la "ilustración" de ese valor? Todo el desconocimiento de Blasco sobre pintura se hacía evidente en esa frase; la gran distancia que lo separaba de Émile Zola en lo referente a la pintura quedaba en evidencia en esa supuesta valoración de Sorolla que demostraba un desconocimiento sustancial de lo que la pintura significa, que es fundamentalmente un cromatismo, una interpretación del mundo a través de los colores. Blasco fue de gran utilidad para Sorolla en todo aquello que a literatura se refería, por ejemplo, los títulos. También fue decisiva la intervención del escritor en el lanzamiento internacional de Sorolla, pues el *Grand Prix* que obtuvo en la exposición internacional de París en 1900 tuvo que ver, primero, con el impulso que le dieron Blasco y sus amigos para presentar un cuadro

Joaquín Sorolla, *Trata de blancas.*

del que Sorolla no estaba completamente convencido, y segundo, con el evidente cambio de título que le sugirieron. El hecho es que Sorolla no había quedado contento con el cuadro que había pintado y casi decidió desecharlo, pero sus amigos escritores y periodistas de la redacción de *El Pueblo* y los políticos del partido de Blasco Ibáñez fueron quienes lo convencieron de presentarlo. Blasco se limitó a relatar lo siguiente (Blasco 1900):

> Estaban frescas las últimas pinceladas del cuadro titulado por unos *Triste herencia* y por otros *Los hijos del placer*, cuando en estas mismas columnas aparecieron dos artículos de Rodrigo Soriano, en los cuales, como experto conocedor en materias de arte, profetizaba exactamente el triunfo de París. En ellos se relataba la historia del cuadro que es curiosísima: como Sorolla no creía en él y después de bosquejarlo, no encontrándolo de su gusto se negaba a seguir adelante; hasta que una noche cenando en el Grao en casa del concejal Garrido, Soriano, Castrovido y yo, entusiasmados por la idea de la obra, logramos convencerle de que debía terminarla para conquistar con ella ese París que se rinde muy pocas veces a las eminencias extranjeras.

Resulta evidente que Sorolla no quería presentar el cuadro y que fue decisiva la opinión de Blasco y sus amigos para que obtuviese el gran éxito internacional que consiguió en París; al mismo tiempo, parece justo pensar que el título inicial *Los hijos del placer* fue sustituido por *Triste herencia*, infinitamente más adecuado, a través de la directa insinuación de Vicente Blasco Ibáñez.

Miremos ahora otro "cuadro social" que es relativamente fronterizo en lo que a género se refiere, pues podría también ser considerado "de costumbres" y, dada su fecha de realización más avanzada, pasa a formar parte, aunque sea como relativa excepción, de la mejor pintura de Sorolla; me refiero a *Los pimientos* de la Hispanic Society. Pricilla Muller, con su larga experiencia de notables estudios sobre el pintor, se preguntaba, en la ficha catalográfica que escribió para el volumen *The Hispanic Society of America. Tesoros*, "si este cuadro tiene un significado más profundo" o si "representa simplemente un momento de la vida de estas dos figuras". También el conservador de pintura de la Hispanic Society, Marcus Burke, me sugería en una reciente visita la posibilidad de encontrar algún significado oculto. No debe extrañarnos, dada la afición del pintor a situar determinadas claves interpretativas en fragmentos de sus cuadros supuestamente naturalistas, y menos en un cuadro como este, tan extraño en el conjunto de la producción de Sorolla y que parece reclamar, como aquellos cuadros manieristas en los que cierto elemento apenas señalado daba la clave del conjunto, una interpretación que vaya "más allá" de la escena representada. Porque es cierto que una niña guisando unos pimientos en el interior oscuro de una barraca, junto a un viejo con *espardenyes* (las típicas alpargatas valencianas) que la mira inquisitivo, como queriendo decir u ordenarle algo, podía recordar en 1903 una escena de *Cañas y barro*, que Blasco Ibáñez acababa de publicar

Joaquín Sorolla, *Triste herencia.*

Joaquín Sorolla, *Los pimientos.*

en 1902, con la *Borda* o bien *Neleta* cocinando para el tío Paloma, el mejor barquero de la Albufera[6]; o, situándose en un plano más simbólico, tampoco habría sido descabellado interpretarlo como una denuncia de las condiciones de vida de la población pobre.

Hay dos cuadros de Sorolla que o bien están directamente inspirados en *Flor de Mayo* o bien ambos amigos asistieron juntos a las mismas escenas, reflejándolas cada uno a su manera, pero coincidiendo tan íntimamente en las descripciones que cabe ponerlas en relación. Hay plenas coincidencias entre la novela y los lienzos de Sorolla; así *La bendición de la barca* ofrece variantes sobre el texto de Blasco, puesto que Sorolla eligió una bendición más sencilla que la aparatosa ceremonia contada por el escritor, en la que el sacerdote bendecía la barca desde el suelo; pero el aire de solemnidad fue ofrecido de manera semejante por ambos[7]. Quizá mayores puntos de contacto cabría detectar entre la novela y el cuadro *Comiendo en la barca*, de 1898; en efecto, este es el párrafo de *Flor de mayo* (1895, VI, 434):

> El sol llegaba a su mayor altura. Brillaban las aguas, burbujeando bajo un resplandor de incendio; caldeábase la atmósfera como si hubiera llegado ya el verano, y en la cubierta de la *Garbosa* ardían las viejas tablas, crepitando con ruido de leña vieja.
>
> La comida estaba a punto, y patrón y marineros sentáronse al pie del mástil, a la sombra de la vela, hundiendo todos su cuchara en el mismo plato.
>
> Estaban despechugados, sudorosos, anonadados por la calma bochornosa. Rodaba sin cesar el porrón de mano en mano para refrescar las secas fauces, y algunos miraban con envidia las aves del mar que revoloteaban a ras del agua, como si temiesen cruzar la atmósfera caliginosa.
>
> Al terminar la comida, los marineros entornaron los ojos y se movieron perezosamente, como si estuvieran borrachos, más de sol que de vino.

El cuadro de Sorolla es muy semejante; hay que observar en él, además, la evolución experimentada por el pintor: el brillo del sol sobre el extremo de la barca tiene ya la potencia de los blancos deslumbrantes cuajados de matices del mejor Sorolla, y la vela, que se extiende a lo largo de la parte superior del lienzo, suministra el reflejo amarillento al conjunto de la composición; de alguna forma esa vela era un precedente del poderoso toldo del panel de Ayamonte que Sorolla pintaría en 1919 para la Hispanic Society.

---

[6] La identificación con los personajes de *Cañas y barro* es probablemente exagerada, aunque nada la contradice; pero cuando menos se trata de un viejo pescador, pues el modelo fue el mismo que sirvió a Sorolla para pintar uno de los dos personajes de un cuadro coetáneo de tamaño semejante, *Pescadores valencianos*, del Museo Sorolla (catálogo nº 516).

[7] La bendición de la barca aparecía en el capítulo VII de *Flor de Mayo* (pp. 445-46 del tomo I de las *Obras completas*) y, cuando menos el siguiente párrafo relata momentos semejantes al cuadro de Sorolla: "el capellán, no menos sudoroso bajo su pesada capa, hojeaba el libro de oraciones buscando la de *Propietiare Domini supplicationibus nostris et benedic navem istan*, etc. / Los padrinos, graves y con la mirada en el suelo, estaban a ambos lados del cura; el sacristán espiaba a éste, pronto a contestar "amén" a todo".

Joaquín Sorolla, *La bendición de la barca.*

Joaquín Sorolla, *Comiendo en la barca*. Madrid. Academia de San Fernando.

Hay también que poner en relación con Vicente Blasco los múltiples cuadros que Sorolla pintó sobre *La vuelta de la pesca*, con una o varias parejas de bueyes que se enganchaban a la barca para arrastrarla hasta la arena. Siempre en *Flor de Mayo*, Blasco describía magistralmente la escena (IX, 457):

> Plegaban las barcas sus enormes velas, quedando balanceantes a pocos metros de la orilla. (…) Algunas parejas habían de aguardar en seco hasta el día siguiente, y para tirar de ellas entraban olas adentro los bueyes de la Comunidad de Pescadores, hermosos animales, rubios y blancos, enormes como mastodontes, moviéndose con una pesada majestad y agitando su enorme papada con la altivez de un patricio romano.

Joaquín Sorolla era un pintor de figuras. Cierto, pintó también paisajes sin figuras, pero lo sustancial de su producción refleja la absoluta influencia velazqueña y la adscripción a la escuela europea encabezada por Édouard Manet (1832-1883), que incluyen las figuras como elemento imprescindible de los cuadros. En particular hay que encontrar en Sorolla un tratamiento de los animales tan semejante al que daba a los humanos que la frase de Blasco comparando la altivez de los bueyes con patricios romanos se ajusta plenamente a las múltiples *vueltas de la pesca* con las que los cuadros de Sorolla iluminan hoy museos del mundo, desde el de Bellas Artes de Buenos Aires al Musée d'Orsay de Paris o a la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Bueyes, burros, caballos, perros, toros bravos, vacas, terneros, cerdos, ovejas, cabras, atunes, rayas, salmonetes, otros pescados… animales de la más diversa condición aparecen en los cuadros de Sorolla tratados con la misma intensidad que las personas humanas o los trozos de paisaje vegetal.

En 1903 pintó una bellísima escena de playa en un cuadro que era ya poseedor de la maestría de madurez de Sorolla, *Pescadoras valencianas*. Narra un motivo cotidiano sobre el que insistiría más veces, la distribución del pescado que acaba de ser traído por las barcas a las mujeres, las cuales, tras cargarlo en la cesta, lo llevarían a vender a Valencia. El nombre "pescadoras" es impropio, pues nunca pescaban las mujeres, sino sólo los hombres; hay una denominación mucho más apropiada: "pescaderas". Es también una escena que aparecía en distintas ocasiones en la novela de Blasco *Flor de Mayo* y era igualmente un asunto diario en la playa de la Malvarrosa: cuatro mujeres con los pañuelos cubriéndoles la cabeza y los cestones colgados de los brazos, miran el pescado para seleccionar el que van a quedarse, mientras una quinta mujer anota en una libreta lo cogido por cada una y un hombre, posiblemente el pescador, también con sombrero, fiscaliza el conjunto de la operación; próximas a la playa, media docena de barcas esperan ser remolcadas hasta la arena por los bueyes de la cofradía de pescadores, que ya han comenzado a hacer su trabajo.

Como último de los paralelismos, haré referencia a dos telas de Joaquín Sorolla que inspiraron directamente a Vicente Blasco para describir una es-

Joaquín Sorolla, *Pescadoras valencianas.*

Joaquín Sorolla, *Madre.*

cena y un lienzo en la novela *La maja desnuda*. El primero es un cuadro que causó verdadera impresión en el momento de su aparición, pues el color blanco era el auténtico protagonista de una composición en el que la cabeza de una parturienta y la de su criatura recién nacida surgían como las únicas notas diferenciales que cualificaban a la sinfonía de blancos como una representación. Me refiero a *Madre*, de 1895, correspondiente al tercero de los partos de Clotilde, el que dio nacimiento a Elena, la segunda de las hijas del matrimonio. En *Madre* el maestro dio ya muestra de su sabiduría, de la pasión por los colores, de una concepción de la pintura en la que el lienzo devenía receptáculo de un baño de manchas y brochazos, disponiéndose los pigmentos a lo largo y ancho de su superficie para que surgiese como si fuera milagrosamente determinada representación. Así el color blanco aparece como un protagonista de *Madre*; en medio de la sinfonía clara de la cama emergen, casi por encanto, dos cabecitas más oscuras que simbolizan en sí mismas el misterio de la existencia, y ese secreto de la vida se entrelaza con el enigma de otro nacimiento, el del brotar y desarrollarse de la pintura ante los ojos del espectador; la vida vivida por la pintura y la pintura expresada en su manar, ese doble erotismo elemental y primigenio fluye en la blanca sensualidad superficial; las anchas y luminosas pinceladas albas abrazan, acariciándolos algodonosamente, los pequeños y emblemáticos rostros del amor. Al color blanco Azorín lo definió como especial divisa de Sorolla porque era también un particular estandarte de toda Valencia, de la valencianidad misma (Azorín 1941, 115):

> Lo que en Valencia existe, resaltante, indubitable, es el blanco. "Los labradores viven fuera de la ciudad en barracas y alquerías en las que reina el mayor aseo. El piso es de bruñidas baldosas y las paredes resplandecen por su extrema blancura; es admirable el cuidado de las labradoras valencianas, el aseo y hermosura del interior de sus barracas; para este objeto tienen siempre preparada una vasija con cal, *e inmediatamente que ven una mancha en las paredes acuden volando a blanquearla*". (José de Vicente y Caravantes, "Los valencianos", en el *Semanario Pintoresco*, 7 de abril de 1839). (...) Y precisamente una de las obras capitales de Sorolla –obra prodigiosa– es un estudio en blanco: su cuadro de la parturienta. Lo que en Valencia existe es el aire. El aire da tono a todo lo valenciano. El aire da vida a los grises, hace resaltar los montes desnudos, nos permite ver en la lejanía remota minutísimos pormenores, y presta finalmente ligereza a la figura humana. Y precisamente, no el color, sino el aire es lo que ha pintado Sorolla y lo que sublima su pintura. El mar, las velas blancas, los árboles, la mesa alba, en la floresta, la barca humilde, todo, en fin, lo tocado por el pincel de Sorolla cobra inefable carácter etéreo.

No es extraño que el cuadro causara impresión en su época; como se ha dicho, Vicente Blasco Ibáñez se inspiró posteriormente en él para caracterizar una singular escena de *La maja desnuda*, en la que describía el nacimiento de la hija del protagonista:

> Renovales, que temblaba por la vida de Josefina, creyendo que su naturaleza en-

deble y delicada no podría resistir el accidente de la maternidad, prorrumpió en una alegría ruidosa al recibir en sus brazos a la pequeña y contemplar a la madre, que reclinaba como muerta su cabeza en la almohada. La blancura de ésta se confundía con la de su rostro.

Para finalizar, hay que hablar del retrato que Joaquín Sorolla hizo de Elena Ortúzar de Elguín, la que sería segunda esposa de Blasco Ibáñez, retrato contemporáneo al que realizaba de su amigo, actualmente en la Hispanic Society, y que parece que estuvo en la base del enamoramiento de Blasco y Elena. Era en 1906 una mujer considerada fascinante e inspiró directamente, después de enamorarse de ella, a Vicente Blasco Ibáñez los personajes femeninos seductores de *La maja desnuda* (1906) y *La voluntad de vivir* (1907). Para entender el arquetipo predilecto de hembra que Elena Ortúzar representaba, habría que mencionar las constantes alusiones de Blasco a la "grasa femenil" como elemento imprescindible de la belleza de la mujer, lo que incluía referencias altamente laudatorias a las carnes de las modelos de Peter Paul Rubens (1577-1640); sobre las opiniones de Blasco acerca de la belleza femenina podemos considerar un resumen –dicho aquí *ex contrariis*– el siguiente párrafo antifeminista del capítulo quinto de la primera parte de *La maja desnuda*:

> 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!...

Joaquín Sorolla, *Elena Ortúzar de Elguín*. Santiago de Chile. Museo Nacional.

– ¡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.[8]

Sirvan las anteriores páginas para observar cierto paralelismo en la evolución del escritor y del pintor, cómo su amistad fue intensa en los finales del siglo XIX y los principios del XX y sus opiniones políticas coincidieron, y cómo, a medida que el éxito de Joaquín Sorolla se fue afianzando en Madrid e internacionalmente, esas opiniones políticas se distanciaron y cómo la propia lejanía residencial quizás impidiera el contacto físico entre los dos amigos. De hecho, la última referencia epistolar que he encontrado tratando del contacto entre los dos está en una carta de Sorolla a Pedro Gil Moreno de Mora escrita a principios de septiembre de 1906, en la que decía desde Biarritz (cfr. Tomás / Garín / Justo / Barrón 2007, 225):

Blasco estuvo en Biarritz un día, está muy descorazonado de la política.

La correspondencia entre ambos, no obstante las distancias, se mantuvo. No han sido todavía publicadas las cartas que se intercambiaron, pero hay referencias en las que sí han sido publicadas ya; así, por ejemplo, el 9 de octubre de 1906. La esposa de Sorolla les escribía a sus hijas (cfr. Pons-Sorolla / Lorente Sorolla 2009, 126):

He recibido una carta de papá llamándote *gos* [en valenciano, "perro"; equivalente a "vago"] porque dice que no le habías contestado a las suyas y pidiendo le hablases a Blasco en su nombre para ver de evitar que pongan una taberna o colmado en el rincón que queda en las espaldas de la casa entre el horno y la casa de Janos, o sea, la que tiene la galería saliente. He cogido la carta y se la he enviado a Blasco para que se entere y vea si puede hacer algo.

La amistad se mantuvo, aunque Joaquín estuviera en desacuerdo con los rumbos sexuales de su amigo, tal como hemos visto en su conversación con

[8] Pueden observarse otras opiniones similares de Blasco en muchas de sus narraciones; como ejemplo, véase esta de uno de los *Cuentos valencianos* (1893), "El femater", donde escribía: "Y satisfecho con el agradecimiento que le mostraba la criada por sus obsequios, viendo siempre en Marieta a la rapazuela que en otros tiempos jugaba con él y le arañaba al más leve motivo, apenas si llegó a fijarse en la súbita transformación que iba operándose en la muchacha. / Redondeábase su cuerpo, aclarábase su tez en extremo morena; las agudas clavículas y la tirantez del cuello iban dulcificándose bajo la almohadilla de carne suave y fresca que parecía acolchar su cuerpo; las zancudas piernas, al engruesarse, poníanse en relación con el busto. Y como si hasta a la ropa se comunicase el milagro, las faldas parecían crecer un dedo cada día, como avergonzadas de que estuvieran por más tiempo al descubierto aquellas medias que amenazaban estallar con la expansión de la robustez juvenil".

Huntington; así Sorolla contaba a su mujer que se había visto con la esposa de Blasco (cfr. Pons-Sorolla / Lorente Sorolla eds., 324; 26 de septiembre de 1910):

> Ayer tarde fui a casa de Blasco y vi a María [se refiere a la que fue primera y única esposa de Blasco hasta que ella murió, María Blasco de Cacho, aunque él ya vivía con Elena Ortúzar, que sólo se convertiría en su segunda esposa a la muerte de María], que está mucho mejor, más nutrida y la lengua más clara, pero no bien. Me dio muchos recuerdos para vosotros.

Finalmente hay otra referencia a un encuentro de Sorolla con la familia de Blasco (carta a su mujer del 25 de enero de 1916; cfr. Lorente/Pons-Sorolla/Moya 2008, 263):

> Hoy he visto, por haber ido a la Editorial Sempere, a Libertad [la hija de Vicente Blasco] que está guapa, a la pobre María, la mujer de Blasco… me dio mucha lástima el estado mental en que la encuentro; habló mucho de ti y me dijo cosas muy cariñosas para vosotras, qué cuadro de familia ¿eh?

El resumen de las relaciones entre Joaquín Sorolla Bastida y Vicente Blasco Ibáñez resulta, pues, evidente: se entabló una amistad que comenzó en torno a 1894, cuando ambos estaban inspirándose en los pescadores de la Mavarrosa; ese afecto se hizo intenso a partir de entonces y comenzó a debilitarse relativamente a medida que las posiciones promonárquicas de Sorolla lo alejaban del republicanismo de Blasco, aunque nunca llegó a interrumpirse. A la muerte de Sorolla el aprecio mutuo fue reconocido en un emocionado prólogo a *Flor de Mayo* por el propio Blasco. Y hasta aquí llegan los conocimientos que hoy podemos poseer, en espera de la publicación de la correspondencia directa entre los dos amigos ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azorín (José Martínez Ruiz)

1941 *Valencia* (edición de Santiago Riopérez). Madrid, Biblioteca Nueva. 1995.

Blasco Ibáñez, Vicente

1893 *Cuentos valencianos*. Valencia. Prometeo. *Obras Completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar 1965 (6ª edición: 1966), pp.25-88.

1894 *Arroz y tartana*. Valencia. Prometeo. *Obras Completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar 1965 (6ª edición: 1966), pp.259-394.

1895 *Flor de Mayo*. Valencia. Prometeo. *Obras Completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar 1965 (6ª edición: 1966), pp.395-478.

1897 "Crónica artística. Sorolla". *El Pueblo*. 5-VI, 1.

1900 "El gran Sorolla". *El Pueblo*, 9-VI. Reproducido en *El Pueblo* del 12-VIII de 1923.

1906 *La maja desnuda*. Valencia. Sempere. Edición de Facundo Tomás, Madrid, Cátedra, 1998.

1907 "Nieto de Velázquez, hijo de Goya". Buenos Aires. *La Nación* 3-III (fechado en Madrid el 20-I).
1907b *La voluntad de vivir*. Valencia. Sempere (edición destruida). Edición de Facundo Tomás. Madrid. Cátedra. 1999.
1916 *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. *Obras Completas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1965, pp. 797-996.
1918 "Carta a Julio Cejador". Cejador, Julio, *Historia de la lengua y la literatura castellanas*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, vol.IX, 1918, pp.467-80. Reproducida parcialmente en "Nota biobibliográfica". *Obras Completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar 1965 (6ª edición: 1966), pp. 9-12.

Codding, Mitchell A.
1998 "Apéndice. Correspondencia entre Sorolla, Huntington y la Hispanic Society con selecciones del diario de Huntignton". *Sorolla y la Hispanic Society* (catálogo de la exposición). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 371-424.

Codding, M. ; López Vidriero, M.L.; Brown, J.
2000 *The Hispanic Society of America. Tesoros*. Nueva York, The Hispanic Society of America.

Garín, Felipe; Tomás, Facundo
1998 Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad". *Sorolla y la Hispanic Society* (catálogo de la exposición). Madrid-Valencia, Museo Thyssen-Generalitat Valenciana, 1998-99, pp. 33-76.

Gascó Contell, Emilio (ed.)
1966 *Vicente Blasco Ibáñez. Discursos literarios*. Valencia. Prometeo.

González Martí, Manuel
1914 "Sorolla dignificador. Conclusión". *Anunciador*. Octubre. Valencia.

Justo, Isabel
2009 "Joaquín Sorolla, viajero y cronista", *Contrastes* nº 54. Valencia, primavera, pp. 118-125.

Lorente, Víctor; Pons-Sorolla,Blanca; Moya, Marina (eds.)
2008 *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona. Anthropos.

Martín Caballero, Francisco
1913 "Como viven los valencianos en Madrid. Hablando con D. Joaquín Sorolla". *La correspondencia de Valencia*. 11-IX.

Pantorba, Bernardino de (López Jiménez, José)
1953 *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Madrid, Mayfe (2ª ed.: Extensa 1970).

Pérez Lugín, Alejandro,
1915 "La capa de Sorolla y la montera de Huntington". *Heraldo de Madrid*, 23 de agosto.

Pons-Sorolla,Blanca; Lorente Sorolla, Víctor (eds.)
2009 *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona. Anthropos.

Tomás, Facundo; Garín, Felipe; Justo, Isabel; Barrón, Sofía (eds.)
2007 *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona. Anthropos.

Portafolio

PORTAFOLIO

Paul C. Smith
Universidad de California, Los Ángeles

Caerse del cielo, novela (1889) y los escritos juveniles de Vicente Blasco Ibáñez

RESUMEN. Antes de la publicación de *Arroz y tartana* (1894), Vicente Blasco Ibáñez escribió un número extraordinario de obras. Para el novelista valenciano, su carrera literaria comienza con *Arroz y tartana*, ya que repudia todos sus escritos anteriores. Sin embargo, las obras publicadas entre 1883 y 1893 constituyen constancias de su aprendizaje literario y nos proporcionan una valiosa información sobre su desarrollo y su evolución como escritor. Estas obras tempranas han empezado sólo muy recientemente a suscitar el interés de los críticos y los estudiosos de los escritos de Blasco Ibáñez. En este trabajo, se ofrece un análisis de *Caerse del cielo* dentro del contexto de la vida de Blasco Ibáñez y de su época. Muy pocas veces se menciona esta obra aun en los libros más importantes sobre nuestro autor. Y hasta ahora nada se ha escrito sobre ella. Estas notas, que pueden servir como introducción a *Caerse del cielo* , pretenden llenar en un nivel preliminar uno de los huecos que existen en el conocimiento general sobre Blasco Ibáñez y en especial sobre sus obras juveniles.

*

Blasco Ibáñez escribió *Caerse del cielo* en 1889 cuando tenía 22 años. Es una de las numerosas obras juveniles que repudió varias veces e impidió que se reeditasen. Los escritos por él reconocidos empiezan con *Arroz y tartana* (1894), la primera de sus célebres novelas valencianas. La obra repudiada comprende, pues, lo escrito desde 1883 hasta 1893, es decir, cuando Blasco contaba entre 16 años y 26 años. A lo largo de su vida, Blasco se refiere muy pocas veces a estos escritos tempranos. Querría sin duda que los demás los ignoraran y los pasaran por alto sin advertir que representaban su aprendizaje literario. Su afirmación en el diario valenciano *El Pueblo* (07-10-1904) no deja duda de que los consideraba obras de inferior calidad. En el artículo "¿Cuánto ha ganado Ud. con sus libros?", recogido en *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, confiesa lo siguiente: "¡Yo empecé a escribir pronto, ¡demasiado pronto! De los diez y ocho a los veinticuatro años gané mucho dinero escribiendo obras por entregas para los editores de Barcelona. *Una Historia de la Revolución Española* y varios novelones (entre ellos *La araña negra*, que fue un gran éxito... editorial) son los pecados de mi adolescencia literaria, cuyo recuerdo me avergüenza, a pesar de que me valían 50 pesetas por pliego" (pág. 76).

Como Blasco Ibáñez prohibió la reedición de las obras repudiadas, durante muchos años se hizo casi imposible dar con ejemplares de *Caerse del*

cielo y de otros relatos con tiradas de pocos ejemplares y publicados en imprentas locales. En cambio, las obras por Blasco reconocidas que empezaban con *Arroz y tartana* en 1894 y terminaban con la publicación póstuma en 1929 de *En busca del Gran Kan*, se hicieron asequibles al público (aunque con mutilaciones debidas a la censura) en los tres tomos de *Obras completas* publicadas por la editorial Aguilar en 1946. Tuvieron que pasar 30 años más para que Aguilar publicase entre 1977 y 1978 las obras repudiadas reunidas que aparecen en los tomos IV, V y VI de estas *Obras completas*. Hay que notar que los tomos IV-VI también contienen algunos escritos no repudiados: discursos de Blasco, algunas cartas, prólogos a libros de otros autores publicados por editoriales de Blasco, hasta folletos contra la monarquía y a favor de la República. Pero excluyen los tres largos volúmenes de la *Historia de la Revolución Española*. Aun así, si comparamos las obras repudiadas con las reconocidas, advertimos que la obra juvenil de Blasco constituye en extensión aproximadamente el 75 % de todo lo que el autor escribió desde 1894 hasta su muerte en 1928. En breve, su fecundidad como escritor, aun en su temprana edad, es verdaderamente asombrosa.

Con la publicación de las obras repudiadas, se hizo posible apreciar la juvenilia del autor y ver cómo se relacionaba con su celebrada obra posterior. Obviamente, el fuerte rechazo de Blasco de su propia obra puede haber persuadido a algunos posibles lectores de que efectivamente la lectura de estas obras no merecía la pena. Sin embargo, se podría haber esperado que críticos y estudiosos de Blasco fueran motivados a echar una ojeada al menos a estos escritos para ver el desarrollo del joven autor durante estos diez años. Posiblemente tal examen podría revelar qué movimientos literarios y qué autores, españoles y extranjeros, influenciaban al joven Blasco. O tal vez se podría encontrar tempranos anuncios de su celebre talento descriptivo, o de su técnica narrativa, o hasta de su uso del diálogo.

Lo extraño de la rotunda condena de toda esta obra es la falta de motivos para su rechazo. Blasco no hace ningún esfuerzo para diferenciar obras tan distintas entre sí. Algunas de ellas, como *París (Impresiones de un emigrado),* 1890-1891, son obras de calidad. Y su ya mencionada *Historia de la Revolución Española* (1891-1892) es una obra de mérito que debería haberse salvado en cualquier "escrutinio de libros" realizado por el mismo Blasco. Afortunadamente, hay algunas excepciones a la general desatención que rodea a estos escritos juveniles. Cronológicamente, hay que destacar a Carlos Blanco Aguinaga, quien en 1970 examina con detalle y elogia el talento de Blasco como historiador en su *Historia de la Revolucion Española*. Luego, Pura Fernández descubre la importancia que tienen las Cortes de Cádiz y la Junta Central en esa misma historia. Fernández nos revela además en un agudo y perspicaz artículo cómo las ideas masónicas de Blasco impregnan las páginas de su "novelón" *La araña negra*. Juan Luis Alborg, en su indispensable estudio sobre Blasco Ibáñez, es el primero en examinar y en valo-

rar *París (Impresiones de un emigrado)*. Alborg trata también de dos colecciones de cuentos, *Fantasías* (1887) y *El adiós de Schubert* (1888), analizando con gran cuidado la tesis de doctorado de John Dalbor (1961), en la que se estudia toda la cuentística de Blasco, tanto la reconocida como la repudiada. Más recientemente, Ana Luisa Baquero, en un artículo pionero, examina tres narraciones románticas repudiadas por Blasco y las relaciona con su obra posterior reconocida. Y en este mismo número de *Estudios sobre Blasco Ibáñez* tenemos la colaboracion de Enrique Rubio Cremades sobre *Fantasías* (1887), el primer "libro" de Blasco, escrito cuando tenía 20 años.

Para una perspectiva más amplia sobre los comienzos de Blasco como escritor, conviene una breve ojeada sobre el principio de las carreras de otros dos novelistas españoles también sumamente populares: Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Pío Baroja (1872-1956). Salvo un intento novelístico, *La sombra* (1867), que Galdós calificaba de "novela fantástica", y algunos escritos periodísticos, Galdós ha dejado pocos escritos juveniles anteriores a su primera novela, *La fontana de oro*, publicada en 1870, pero escrita antes, cuando Galdós tenía 24 años. A pesar de la exagerada y casi caricaturesca presentación de los personajes, y el obvio intento de usar la historia para impartir lecciones políticas, los críticos en seguida reconocieron *La fontana de oro* como novela de un autor talentoso. Y efectivamente el talento del autor se evidencia de inmediato en *Los episodios nacionales* y las excelentes novelas no históricas. El primer libro de Pío Baroja fue *Vidas sombrías* (1900), colección de cuentos, ensayos y artículos publicados anteriormente en periódicos y revistas. Ese mismo año se publicó *La casa de Aizgorri*, obra sorprendentemente lograda para ser una primera novela. Como Galdós, Baroja dejó pocos escritos juveniles que puedan mostrar filiaciones artísticas, temáticas o filosóficas en relación con su vasta obra posterior a *La casa de Aizgorri*. La carrera novelística de Baroja empieza a los 28 años, y las de Galdós y Blasco a los 27, edades relativamente tempranas para novelistas. Los tres compartieron el periodismo en su aprendizaje. Pero el factor que sí los distingue –si consideramos la obra juvenil de los tres– es lo muchísimo que Blasco escribió antes de publicar su primera novela reconocida.

Dos artículos que aparecen en este mismo volumen nos ayudan a comprender cómo el joven Blasco pudo escribir tanto. Como demuestra Antonio Laguna Platero, Blasco, desde la edad de 18 años, colaboraba activamente como escritor en varios periódicos valencianos. Resultó ser un periodista nato, y esta experiencia con la prensa le enseñó a escribir con claridad y rapidez, aun bajo la presión de los plazos de entrega. Como su activa vida política le consumía mucho tiempo, esa habilidad de escribir rápido era indispensable para el joven escritor. El artículo de Ana Luisa Baquero sobre las ideas literarias de Blasco nos recuerda que era un voraz lector dotado de prodigiosa memoria. Recordaba todo lo que leía, y estos conocimientos, sus propias experiencias, además de su fuerte imaginación, le permitían escri-

bir casi inconscientemente, con rapidez y sin notas. Además, Blasco fue siempre un poderoso orador, un destacado comunicador que usó ese talento para crear en Valencia un fuerte partido republicano. Sentía la constante necesidad de comunicarse con los demás, o por escrito u oralmente. Ramiro Reig lo caracteriza perfectamente al decir que Blasco "Escribía atropelladamente, compulsivamente, llevado por la necesidad de contarles cosas a los demás" (pág. 13).

Quiero examinar aquí el menos conocido de los escritos juveniles de Blasco Ibáñez: *Caerse del cielo, novela* (1889). Deben existir poquísimos ejemplares de la edición original y no hay nada escrito sobre la novela. *World Cat* actualmente no registra ningún ejemplar de *Caerse del cielo* entre los fondos de las más de mil bibliotecas que integran su base de datos. El único ejemplar conocido es el que se encuentra en la Biblioteca Valenciana, encuadernado junto con un ejemplar de *A la sombra de la higuera* (1896), colección de los *Cuentos valencianos* de Blasco. En este estudio, las citas de *Caerse del cielo* remiten desde luego a la edición de la novela reproducida en el tomo IV de las *Obras completas*.

Al volver la atención a la novela misma, advertimos que tiene un argumento sencillo y un número bastante limitado de personajes. Federico Augusto Strauss, eminente profesor de Historia Antigua en la Universitad de Berlín, viaja a España, donde piensa pasar quince días haciendo investigaciones arqueológicas cerca de una ciudad de provincias, que Blasco no identifica. La presencia en el lugar del distinguido académico es todo un acontecimiento; rápidamente, por mediación de D. Antonio Maluenda, conoce a todas las personas principales de la pequeña ciudad. Maluenda es un poeta que en sus versos exalta la antigüedad y las virtudes de su ciudad. Strauss sube diariamente la montaña que domina la ciudad para estudiar las reliquias cartaginesas entre las ruinas del castillo que corona la montaña. Para llegar al castillo, Strauss tiene que pasar cada día por delante de la casa donde vive D. Martín Fragua con su bella hija Dolores, una joven mujer un poco indisciplinada y frívola; lleva una vida algo independiente de su padre, quien vive obsesionado con encontrar el tesoro escondido por los moriscos antes de la expulsión ordenada por Felipe III.

Dolores y Strauss se conocen, se enamoran repentinamente y establecen una relación sexual, que se convierte en la comidilla de la ciudad. Lo novedoso es que lo que impulsó el amor de Dolores fue el agradecimiento; Strauss la salvó de ser violada por un pretendiente que había fracasado en su intento de seducirla con el propósito de poder después jactarse de su conquista en el casino y en las tertulias. El amor de Strauss por Dolores, por otro lado, se atribuye al sol, a la magia de la primavera y el ambiente meridional que, supuestamente, produce este cambio radical en el disciplinado y metódico alemán. El ambiente le hace sentirse como, según cree él, un español: "Y la culpa de todo, en su concepto, la tenía el sol, aquel pícaro sol me-

ridional... Pero allí era diferente, se creía autorizado para cambiarse por completo en el país de la poesía y del amor" (pág. 648).

Strauss, hechizado y apasionado por Dolores, olvida a su mujer y a sus niños, que viven en Alemania. Su estancia se va prolongando y después de dos meses recibe una carta de su mujer rogándole un pronto regreso. Strauss parece darse cuenta momentáneamente de sus responsabilidades familiares: "Todo el presente se borraba de su memoria, que ahora le reproducía las dulzuras de la familia" (pág. 671). Pero adicto a su pasión por Dolores, hace caso omiso de la carta de su mujer. Sin embargo, a partir de este momento empieza a atormentarle la duda sobre si debe quedarse en España o volver a Alemania, una lucha en fin entre su amor por Dolores y su obligación hacia su familia. Cuando Dolores sugiere que se casen, le revela por fin que ya está casado. Entonces, Dolores lo despide de su vida, pero luego cambia de idea y le ofrece vivir con él como su amante; hacen planes para ir a Madrid. Pero en la venta donde se aloja, Strauss recibe otra carta de Berlín, en la cual le avisan que su hijo mayor está grave. Strauss pide al ventero que informe a su amigo Maluenda sobre su abrupta partida a Alemania. Pero no informa a Dolores de su marcha. Seis meses después, por una carta de condolencia que le manda Maluenda por la muerte de su hijo, Strauss se entera del suicidio de Dolores, ocurrido después de su partida.

Como *Caerse del cielo* es una obra desconocida para la mayoría de los lectores de Blasco Ibáñez, hemos bosquejado su argumento con más detalle de lo normal. Esta exposición de la trama hace evidente un defecto importante del libro: la caracterización de los dos protagonistas, Strauss y Dolores. Blasco los presenta como "personajes planos" y no "esféricos", por usar la útil distinción crítica de personajes "flat" y "round" introducida por E. M. Forster. Los dos personajes, y especialmente Strauss, carecen de la complejidad psicológica que deben poseer los protagonistas de una novela. Para caracterizar a Strauss, Blasco recurre a su nacionalidad, a estereotipos étnicos. Se refiere a él muchas veces con expresiones como "hijo del norte" y atribuye sus rasgos no solo físicos y emocionales a su *germanidad*: "El profesor estaba contento, y en su noble rostro se retrataba esa alegría grave y bonachona de los germanos" (pág. 607). Es interesante observar, sin embargo, que aquí los atributos germanos son generalmente positivos. Se volverán fuertemente negativos años después en el *best-seller* de Blasco, su novela de propaganda anti-alemana *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). La caracterización de Dolores tampoco es profunda. La describe como atractiva (aunque presta poca atención a su descripción física), muy independiente de todo el mundo, y bastante arisca. No tiene mucho trato con su padre, que busca tesoros moriscos en el monte para así recuperar parte de la considerable fortuna de su difunta mujer que él había perdido en el juego. Es sugestivo el esbozo de la vida anterior de Dolores, su afectuosa relación como niña y muchacha con su madre, y sus penurias cuando la familia

quedó en la ruina a causa del alcoholismo y la pasión por el juego de su padre. Pero esta decadencia familiar está resumida rápidamente por Blasco. De haber sido desarrollado con más detalle y con cierta profundidad habría servido para explicar de una manera más satisfactoria por qué la ensimismada Dolores es como es. Lo único que sacamos en claro es que ella adoraba a su madre pero no obstante ha perdonado a su padre el haber causado su muerte porque su padre era entonces un desgraciado y ahora ha superado su adición al alcohol y al juego. Pero todo esto nos lo cuenta Blasco sin intentar mostrarnos cómo es por dentro. Por eso Dolores nunca adquiere vida propia como personaje.

Un defecto aún mayor de *Caerse del cielo* es la historia de amor que integra el argumento. Tal vez los lectores de las melodramáticas obras de tipo de novelas por entregas aceptarían más fácilmente las acciones inverosímiles y suspenderían su natural sentido de incredulidad. Pero para el lector normal de *Caerse del cielo* muchos sucesos parecen tan improbables que desafían la credulidad e impiden que el lector se identifique con los protagonistas. Por ejemplo, Strauss, durante algún tiempo, olvida completamente que es profesor y que tiene mujer e hijos en Alemania. Y ¿es probable además que un hombre conocido por su "caballerosidad", por citar la palabra usada por Blasco, que salva la honra de Dolores cuando alguien intenta violarla, luego haga perder la reputación y la vida de la joven por una irresponsable relación sexual? ¿ Es aceptable que Dolores, una vez perdida su reputación, despida a Strauss de su vida cuando este le revela que está casado, pero luego se ofrezca a ser su amante e irse a vivir con él a otra ciudad? Acciones como estas, abruptas y sin explicar, debilitan el argumento de la novela.

Hay en la novela virtudes y cualidades que compensan en parte los defectos señalados. Por ejemplo, hay bastantes personajes (sólo mencionaremos unos pocos) secundarios muy bien desarrollados sobre la base de una o dos características. Muy notable es don Martín Fragua, el monomaniaco buscador del tesoro morisco. Llevado por la certeza de que ese tesoro existe, se le ve por las ruinas del castillo moviéndose desde el amanecer hasta el atardecer, infatigable en su búsqueda. Casi no tiene tiempo para contestar los saludos de la gente, que lo considera un loco inofensivo. Abajo, en la ciudad, doña Fernanda Villegas preside en su vetusta casa las veladas y tertulias más importantes. Blasco capta hábilmente con detalles memorables cómo los años han afectado el aspecto físico de la señora; muestra también cómo la discreta anfitriona hábilmente para a los chismosos cuando sus comentarios se vuelven verdaderamente audaces y escandalosos. Desde luego, don Antonio Maluenda, el poeta que conoce absolutamente a todo el mundo, y es admirado por celebrar la supuesta fama de la ciudad, es un personaje secundario pero memorable, aunque Blasco lo satiriza amablemente por su sentido de auto-estima y por su inflada evaluación de la ciudad.

Blasco ya se destaca como excelente escritor en *Caerse del cielo* por las descripciones, sobre todo por la representación de la ciudad y de sus ambientes físicos y sociales. Sus descripciones de los alrededores, los panoramas de paisajes agrícolas vistos desde la montaña donde Strauss hace sus investigaciones, son dignas de figurar ya en las novelas valencianas. También es digno de notarse cómo capta tan certeramente el ambiente social de una ciudad verdaderamente provinciana donde nunca pasa nada interesante y la actividad principal son los chismes o la necia rivalidad entre los partidarios de los dos mediocres periódicos de la ciudad.

Puesto que tenemos ya una visión de conjunto de *Caerse del cielo*, conviene hacer notar que en esa novela Blasco no está exento de la influencia de otros escritores. Dada la rapidez con que escribía y la manera fragmentaria en que usaba elementos prestados, esas influencias podrían ser inconscientes. Se trata de "Fernán Caballero" y de Benito Pérez Galdós. *La gaviota* (1849) de "Fernán Caballero" era novela aún popular en esos años y lo cierto es que Blasco, voraz lector de literalmente todo, y dotado de una memoria fotográfica, pudo haber dado allí con elementos aprovechables. No es casual que Federico Strauss sea alemán como Fritz Stein, uno de los dos protagonistas de *La gaviota*. Sus iniciales, FS, son las mismas y es doctor también, aunque en Medicina y no en Filosofía. Stein es un exiliado alemán que llega a un pueblo de pescadores de Huelva y allí se enamora de la "Gaviota", apodo de Marisalada. Se casan, pero la maravillosa voz de la joven la lleva a Madrid, donde se convierte en estrella de la ópera. Allí Marisalada engaña a Stein y se enamora de un torero. Stein, como el Strauss de Blasco, es el estereotipo de un alemán, pero del tipo romántico-sentimental, como Werther, y se muere de pena al enterarse de la infidelidad de Marisalada. La influencia de "Fernán Caballero" sobre *Caerse del cielo* es indudable. Pero hay una gran diferencia. Blasco describe la vida en una ciudad de provincias pero sin ningún fin moral ni lección que impartir. "Fernán Caballero" escribe una novela de costumbres, de buenas costumbres cristianas, y por eso Marisalada tiene que ser castigada por su infidelidad. Su amante torero muere en la plaza y ella pierde la voz. Vuelve a su pueblo donde no tiene más remedio que casarse con el barbero del lugar.

Una de las novelas más populares de Benito Pérez Galdós fue su novela de tesis religiosa, *Doña Perfecta* (1876), escrita 13 años antes que *Caerse del cielo*. Como veremos, *Doña Perfecta* da a Blasco un modelo de cómo empezar y finalizar su propia novela. Es importante notar, no obstante, que la novela de Blasco no tiene nada de tesis; es más bien la novela de un amor imposible en un marco de costumbres provincianas. Desde luego, a partir de 1903, con *La catedral,* Blasco sí que escribe una serie de novelas de tesis en las que la influencia de Galdós y su *Doña Perfecta* es mucho más directa y evidente. Pero antes de comentar cómo esa influencia se manifiesta en *Caerse del cielo*, recordemos lo que dice al respecto en 1897 en una negativa

reseña de *Misericordia* de Galdós, que se encuentra en *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. En ella Blasco critica la novela duramente pero elogia por su tesis "cuadros tan hermosos como *Doña Perfecta*, libros de batalla como *Gloria* y *La familia de León Roch*…" (pág. 105). Contra este testimonio de admiración, miremos la primera página de *Doña Perfecta*: "En el tren mixto descendente número 65… El único viajero de primera que en el tren venía bajó apresuradamente…" (pág. 407). Comparemos ese comienzo con el de Blasco: "Y el revisor… taladró con sus tenacillas brillantes el billete que le tendía el único viajero que ocupaba aquel departamento de primera clase. La escena ocurría en el tren descendente número 47, que había salido de Madrid en la tarde del día anterior" (pág. 595). Las dos novelas empiezan, pues, con un forastero que sale de una gran ciudad, viaja en tren, solo, en primera clase a una ciudad de provincias.

Blasco también sigue a Galdós en la terminación de su novela. En muchos detalles, don Antonio Maluenda es un eco de don Cayetano Polentinos, cuñado de doña Perfecta, la protagonista de la novela. Vive absorto en el estudio de la historia de Orbajosa, escenario de la novela; el personaje estudia y publica las hazañas de famosos orbajosenses de tiempos pasados. Es un erudito tan absorto en sus investigaciones que no tiene conciencia de la tragedia que está ocurriendo a su alrededor. Por eso puede seguir siendo amigo de Pepe Rey. Don Antonio Maluenda cumple un papel semejante en *Caerse del cielo*. Primero, exalta en sus mediocres versos la supuesta grandeza de su ciudad y de los hombres de su tierra. Pero al final de la novela cumple una función casi coral al resumir y comentar la suerte de los personajes. A través de cartas de Maluenda, nos informamos de cómo terminó todo: después de la marcha de Strauss a Alemania, Dolores (tal vez embarazada) se suicidó y su padre se volvió loco. En *Doña Perfecta* las cartas de don Cayetano nos informan de que después de la muerte de Pepe Rey, Rosario se volvió loca y su madre, doña Perfecta, se sumió en una gran depresión.

De tener más espacio, podríamos indicar con más detalle otras semejanzas en las dos novelas como la creación de una atmósfera de tedio, de estancamiento y de mezquindad. En Orbajosa en un caso, y en la ciudad (sin nombre pero claramente levantina) en el otro, los autores pintan una sociedad ignorante del mundo moderno exterior y orgullosa de su historia y de sus tradiciones. Pero la ciudad pintada por Blasco difiere de Orbajosa, porque ni es hostil a la modernidad ni la teme. Como hemos visto antes, el amor de un forastero por una joven del lugar termina trágicamente en ambas obras, aunque por motivos diferentes.

En resumen, muchas de las características de las novelas de Blasco por él reconocidas son ya evidentes en esta temprana novela, *Caerse del cielo*, sobre todo el maravilloso don de observación de detalles significativos, y la habilidad del autor para transmitirnos una memorable sensación del lugar

y de las gentes. Pero la creación de protagonistas con una convincente complejidad psicológica se le escapa, y continuará siendo eso una debilidad de la novelística de Blasco. Siempre evidenciará en cambio mucha habilidad para crear personajes secundarios. Ya es evidente también su estilo claro y atractivo y su pericia en lograr que el lector quiera seguir leyendo para saber cómo continúa la acción y cómo termina.

Caerse del cielo es una novela escrita con mucha rapidez. Al mismo tiempo que la escribía, Blasco actuaba como aprendiz de periodista para un periódico de Valencia, creaba él mismo una publicación semanal, y estaba metido en protestas y en otras actividades políticas. Pero *Caerse del cielo* revela ya su capacidad para hacer muchas cosas al mismo tiempo, Y al confeccionar sus novelas, era capaz de recurrir a las experiencias de su vida activa, sus lecturas y su imaginación y combinarlas de una manera original.

En el tratamiento del tema del amor en *Caerse del cielo*, existen obvios elementos de romanticismo. Pero después de vivir un año en París (1890-1891) y de una total inmersión en la literatura y la cultura francesas, Blasco volverá a España mucho más orientado hacia el realismo-naturalismo. Toda esta experiencia le ayudará a escribir *Arroz y tartana* (1894) una lograda novela realista-naturalista en que se unen con maestría el costumbrismo regional y el estudio de la burguesía mercantil de la Valencia de fines de siglo. *Arroz y tartana* será para Blasco su primera novela reconocida e iniciará su brillante serie de novelas y cuentos valencianos ●

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Juan Luis, *Realismo y naturalismo. La novela III. Armando Palacio Valdés-Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos, 1999.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L., "Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibañez", en *Anales de Literatura Española* (Alicante), 20 (2008).

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Juventud del 98*, Barcelona, 1970.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Caerse del cielo*, en *Obras completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1977.
_____ *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, ed. P. Smith, Valencia, Prometeo, 1982.

FERNÁNDEZ, Pura, "Las Cortes de Cádiz en la tradición del republicanismo finisecular: Vicente Blasco Ibáñez y Emilio Rodríguez Solís", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (Cádiz), 10 (2002).
_____ "Vicente Blasco Ibáñez y la literatura de propaganda filomasónica", en *Vicente Blasco Ibáñez: Actas del Congreso Internacional*, vol. I, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta, Obras completas*, vol. IV, Madrid, Aguilar, 1954,

REIG, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa, 2002.

Katharine Murphy
University of Exeter

En la encrucijada de 1900: los límites del Naturalismo en *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez y *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja

RESUMEN. Publicadas en 1900, los elementos naturalistas de *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez y de *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja coexisten con las técnicas simbolistas que anticipan los ulteriores desarrollos de la narrativa española de inicios del siglo XX. El simbolismo de *Entre naranjos* se observa en la repetición musical de palabras y frases que constituyen una aproximación a los *Leitmotiven* wagnerianos, y en las interconexiones entre las artes, aquí evocadas a través de referencias implíticas a la música y a las artes visuales. Las sensuales descripciones del paisaje valenciano se encuentran, por el contrario, relacionadas con Leonora, como el objeto imperturbable del deseo masculino. Las dos novelas son claras transiciones en la encrucijada de los siglos XIX y XX, a través de la fusión de modos literarios, demostrando ambas su enorme interés por las teorías deterministas, a la vez que su rechazo. Además, en la trayectoria psicológica y sexual de los protagonistas, *Entre naranjos*, como *La casa de Aizgorri*, revela una percepción intuitiva (si bien tentativa) del inconsciente en el cambio de siglo, y sitúa en un ámbito relevante la figura maternal. La comparación entre las dos novelas tiene como objetivo demostrar que Blasco Ibáñez estaba más en sintonía con sus contemporáneos, y puede por tanto situarse un poco más cerca de los llamados noventayochistas de lo que hasta ahora se ha considerado.

*

La significación del año 1902 para la literatura española es ya un lugar común en la crítica: en esa fecha, se publicó *Camino de perfección* de Baroja, *Amor y pedagogía* de Unamuno, *La voluntad* de Azorín, y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán. Como contraste al incipiente Modernismo de esos cuatro títulos, ese mismo año Blasco Ibáñez dio a la luz *Cañas y barro*, una novela tradicionalmente considerada como su "obra más zolesca"[1] y la aparente culminación de su adhesión al Naturalismo. Se ha afirmado durante mucho tiempo que la crítica social claramente presente en las obras de la llamada "Generación del 98" enmascaró los elementos formalmente experimentales, psicológicos y estéticos de la narrativa de este periodo, aspectos que son fundamentales para la consciente modernidad de las novelas de 1902 antes citadas. No obstante, las novelas de este momento son a la vez

[1] MEDINA, Jeremy T., *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Albatros Hispanófila, 1984, pág. 81.

un producto de las corrientes del último tramo del siglo XIX, una fusión de los movimientos literarios y las ideologías que las precedieron, independientemente de si la influencia fue negativa o no.

En 1900, apenas dos años antes, se habían publicado *La casa de Aizgorri* de Baroja (así como sus tempranos cuentos de *Vidas sombrías*) y *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez. Mi artículo analizará la coexistencia de elementos naturalistas con otros propios del Impresionismo y del Simbolismo, a fin de situar cada novela en los paradigmas narrativos que germinan en ese periodo de entresiglos. Tanto *Entre naranjos* cuanto *La casa de Aizgorri* ponen en primer plano la figura de la madre como referencia central para el retrato psicológico del protagonista, no sólo relacionada con el determinismo, sino posiblemente también con el inconsciente. La tensión entre esos diferentes elementos afianza el parecer de que el cambio de centuria en España, así como en toda Europa, no representó una estricta línea divisoria entre los modelos literarios decimonónicos y los del siglo XX –es decir, entre el Realismo y el Naturalismo, dominantes en la década de 1880, y el Modernismo– sino más bien un periodo de transición[2].

Entre naranjos

Escrita en el otoño de 1900, y ambientada en los naranjales de Alzira, *Entre naranjos* fue la cuarta novela de Blasco Ibáñez. Su nudo temático, focalizado en la relación amorosa entre Rafael Brull y Leonora Moreno, en el sensual paisaje de la huerta, ha afianzado su estatus como excepción con respecto a las otras novelas del periodo valenciano de nuestro novelista, así como a la comúnmente aceptada adhesión de Blasco a las fórmulas naturalistas tal y como son patentes en *La barraca* (1898) y *Cañas y barro*. Esta última ilustra, según Medina, "la plenitud de la aceptación de Blasco de la filosofía determinista de los naturalistas. La lucha del hombre contra la bestialidad de sus propios instintos y las poderosas fuerzas de la naturaleza demuestra de nuevo ser inútil"[3]. No obstante, el alcance de la incondicional vinculación de Blasco al determinismo ha sido convincentemente puesta en duda por los más recientes análisis críticos de *Cañas y barro*[4] , perspectiva que también puede resultar de utilidad para *Entre naranjos*. En esta obra, el autor juega con una tesis determinista basada en la influencia de la heren-

---

[2] En este artículo, utilizo el término Modernismo en su sentido anglo-americano, el referido a la prosa de ficción de comienzos del siglo XX, y no a la dicotomía *noventaoichismo / modernismo* tal y como la conoce la crítica literaria española.

[3] MEDINA, Jeremy T., *Op. cit.*, pág. 80.

[4] Véase, por ejemplo, de C. A. Longhurst, "Representations of the 'Fourth Estate' in Galdós, Blasco and Baroja", en Nicholas G. Round (ed.), *New Galdós Studies: Essays in Memory of John Varey* (Woodbridge: Támesis, 2003), pp. 73-97.

cia y del entorno relacionados con el protagonista, hijo del finado cacique Ramón Brull. Sin embargo, dada la estructura narrativa, para la que el autor recurre con frecuencia al diálogo y al estilo indirecto libre, con sus esperables cambios de perspectiva, no parece ni mucho menos evidente el presunto respaldo de Blasco a los puntos de vista de sus personajes.

Que doña Bernarda reconozca la aparente herencia en Rafael de la libido de su padre implica una influencia determinista, aunque la objetividad de este punto de vista esté comprometida por el aguante que tiene de las infidelidades de su marido y su fiera oposición a la relaciones de su hijo con Leonora: "–¡Lo mismo que tu padre! –exclamó iracunda doña Bernarda–. No puedes negar su sangre: mujeriego, amigo de las perdidas, capaz, por una cualquiera, de comprometer la suerte de la casa"[5]. Asimismo, al final de *Entre naranjos*, ocho años después de que Rafael la abandonara, Leonora resume la imposibilidad de recuperar su amor debido a la educación tan diferente de ambos y al poso familiar, y por tanto a sus destinos opuestos e incompatibles, producto de la herencia: "Somos de diferente raza. Tú naciste burgués, yo llevo en las venas el ardor de la bohemia. El amor, la novedad de mi vida, te deslumbraron; batiste las alas para seguirme, pero caíste con el peso de los afectos heredados. Tú tienes los apetitos de tu gente" (203). Situada en las páginas finales de la novela, la afirmación parece representar, a primera vista, la culminación de la bastante inconexa exploración del determinismo hereditario y ambiental de la novela. E incluso la afirmación es realizada desde una perspectiva fuertemente personal y emotiva. Además, la presencia del determinismo hereditario parece estar socavada por el contraste entre el "carácter débil e irresoluto" de Rafael (129), y la impositiva autoridad de su padre –don Ramón "parecía nacido para imponer su autoridad a cuantos le rodeaban" (21)–, y por la férrea voluntad de su madre, en vez de aumentar indirectamente la posibilidad de la influencia de los modelos paternos de comportamiento sobre su hijo único.

El propio *background* familiar de Leonora es tan significativo en términos psicológicos como en sugerir el determinismo. Su afirmación de que "en el fondo odio a los hombres: he sido siempre su más terrible enemiga" (80), indica solapadamente su respuesta al deseo masculino, cuyas raíces se encuentran en la adolescencia, cuando la falta de vigilancia de su padre fue aprovechada por su profesor de música, un anciano con aparente aire paterno, para violarla. Indirectamente, se sugiere la pérdida de la protección materna, debido a la ausencia de la madre, muerta a resultas del parto. Educada en "un ambiente libre de escrúpulos" (109), Leonora le confiesa a Rafael que " creo que no he sido nunca inocente" (107), sugiriendo que

[5] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Entre naranjos*, Buenos Aires, Austral, 1950, pág. 83. Todas las citas que se realicen a partir de ahora de esta novela corresponen al número de la página de esta edición.

interioriza la culpa por su atractivo sexual y su sabiduría precoz. No puede negarse que la protagonista femenina es descrita hasta cierto punto como un producto de su educación. De acuerdo con D. Andrés, la muchacha heredó o adquirió la visión claramente no convencional de su padre: "esa muchacha salió idéntica al doctor; tan chiflada como él: su mismo carácter" (52). Sin embargo, la falta del acceso directo a la psique de Leonora nos impide una exposición completa de las raíces más que más psicológicas de la sexualidad promiscua que sigue al traumático acontecimiento de su adolescencia. Así, "su naturaleza sensual" (11), su naturaleza esencial, se combina con sucesos casuales (sobre todo el abuso sexual por parte de Boldini) para producir su odio, aunque hay más sentido de lo accidental que de lo inevitable en este aspecto tan definitorio en su vida[6].

Es significativo, en el contexto de la inconsciente objetualización de la protagonista, que en los pasajes que narran la creciente relación entre los dos, y el aparentemente altanero desprecio de ella hacia él, la voz de Leonora domine sus conversaciones, mientras que su rol, la mayor parte de las veces, sea el de un observador silencioso. Aunque el uso del diálogo le permite con frecuencia hablar directamente, el lector, por el contrario, no es testigo del relato directo de su historia; en cambio, los acontecimientos son narrados a través del estilo indirecto libre que sigue el punto de vista de Rafael, cuando pasa una noche sin dormir haciendo recuento de lo que ha sido su vida. La enemistad de Leonora hacia los hombres está relacionada con su provocación inconsciente del deseo masculino como *femme fatale*, para quien su amante ruso y "un muchacho de Nápoles" (90) ya han muerto. Sin embargo, no sería descabellado pensar en la intervención de motivos inconscientes, incluso una sexualidad autodestructiva (puesta de manifiesto por su fuga con Salvatti, una relación en la que se aprovechan de ella) cuyo origen tal vez se encuentre en su trauma infantil. El regreso de Leonora a Alzira, el entorno de su niñez, marca su celibato reencontrado, en el que renuncia a Mariano, al menos temporalmente, sugiriendo que el miedo o la ansiedad reprimidos es todavía sutilmente evidente, pero de forma contraria a como sucede, por diferentes razones, en la protagonista de *La casa de Aizgorri* de Baroja. En cualquier caso, el problema de Leonora no es tan sólo determinista, sino psicológico y real.

De un modo similar, la frecuente insistencia sobre el papel de Leonora como sustituto materno de Rafael presenta una interesante anticipación de las teorías freudianas del desarrollo sexual. Cuando Rafael, impulsivamente, se propone "rescatar" a Leonora (innecesariamente) de la inundación, ella

---

[6] Del mismo modo, Christopher L. Anderson identifica "chance and the occurrence of the improbable" en *Cañas y barro* como algo "tempering the novel's deterministic impetus", en *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque in Blasco Ibáñez's 'Cañas y barro'*, Potomac, Scripta Humanistica, 1995, págs.148-49.

lo trata con "cierta superioridad maternal, como una mujer bondadosa que cuida a su hijo después de una travesura que la llena de orgullo" (73), un motivo que se repite muchas veces en toda la novela. Antítesis de lo convencional, Leonora representa una "otredad" exótica y sofisticada, y un objeto de fantasías y de deseo. De este modo, la protagonista femenina bascula del dominante sustituto materno (que lo rechaza) a amante, que refleja la superación, si bien temporal, de la excesiva dependencia materna sustituyéndola por otra. Al darse cuenta de que su madre "se oponía con ese ciego cariño maternal que no quiere encontrar rivalidades en el amor al hijo y por cellos estorba muchas veces su felicidad" (165), Rafael sitúa a su amante como rival del amor materno. Sin embargo, la madurez sexual, y la sustitución de la madre por un objeto externo de deseo, no las consigue plenamente Rafael en su relación con Leonora: en la lucha con su madre, hay matices edípicos muy sugerentes, aunque no se encuentren desarrollados por completo ni se apliquen de modo consistente. Sin pretender sugerir una influencia directa, no habríamos de olvidar que en 1899 Freud publicó *La interpretación de los sueños*, y, en 1905, *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, en la que manifestó la opinión, tan impactante para sus contemporáneos, de que los niños (de un sexo y otro) son seres sexuales. El deseo de Rafael por Leonora puede leerse en el contexto del énfasis que realizó el psicoanálisis sobre las primeras experiencias, y sus consecuencias para las subsiguientes relaciones más allá de la unidad familiar biológica, como ecos de esas estructuras familiares primigenias.

Casi al principio de la novela, cuando Rafael intenta hacer valer "la autoridad del sexo" (129) a través de la fuerza, Leonora es considerada como una hembra castradora, "la walkyria dominadora" (88), que lo ahuyenta con su fuerza física, acompañada por el "*¡hojotoho!*" de sus gritos de guerra, mientras su potencial amante está inmovilizado contra el suelo, "oprimido por el pie de la viril amazona" (138). No sólo se revierten los roles de género, cuando Leonora derrota físicamente a Rafael en "una lucha brutal, innoble" (134), sino que la herencia del protagonista del personaje de su padre resulta cuestionada, una vez más, cuando persigue a Leonora en su fútil y frustrado deseo: un "bebé travieso" (81) falto de experiencia, y potencial objeto de ridículo entre los ciudados, quienes suponen que está teniendo un afer con la "artista". Es más, es el vergonzoso pensamiento de la emasculación si su amante hubiese de dejar Alcira sola, lo que lo sumiría en un estado "triste e inerte como una doncella a la que abandona su amante' (164), lo que provoca la reafirmación de la voluntad de Rafael: "Él era un hombre" (164). Igual que Leonora representa el rol de la sustituta maternal, Remedios, la esposa elegida para Rafael, resulta ser en gran medida un reflejo de su madre, esta vez fríamente autoritaria, soportando a sus hijos, pero negándole a él tanto el afecto como la pasión, en la antítesis de la sensual Leonora: " era una mujer con toda la firmeza imperiosa y la superioridad

dominante de las hembras de los países meridionales. (…) Su virtud era intolerable" (184). La penetrante ironía de *Entre naranjos* culmina en la irónica distancia que socava al protagonista, al exponerlo a la monotonía de su existencia burguesa y convencional, y su matrimonio con una encarnación más joven de su madre, al final de la novela[7].

Vista casi sistemáticamente a través de la perspectiva de Rafael, Leonora es frecuentemente representada como objeto de deseo, una perspectiva subrayada por la observación que realiza Rafael del album del pasado de la muchacha como "un prodigioso fetiche' (89). La primera vez que se encuentran en el hermitage, Rafael "devoraba con sus ojos los contornos de aquella mujer' (39). Más tarde, la observa comiéndose una naranja, indicativo de la relación simbiótica entre Leonora y los campos de naranjos, con su medio natural al que se retira para recuperarse de los excesos de su pasado: "Crujían los gajos entre sus dientes, y el líquido de color de ámbar rezumaba, cayendo a gotas por la comisura de sus labios carnosos y rojos" (92). Tal y como Laura Mulvey explica en sus estudio del cine narrativo, "the woman as icon displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified. The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety': either voyeurism, or 'fetishistic scopophilia', that is 'turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous"[8]. Al negarse a someterse pasivamente a la fantasía masculina, Leonora representa una amenaza para el protagonista, tal y como sugiere su firme mirada en la que Rafael es sometido a "una nueva mirada de aquellos ojos verdes; pero esta vez fría, amenazadora, algo así como un relámpago lívido reflejándose en el hielo" (44). Incluso como amante la intensa pasión de Leonora es tal que amenaza con consumir su amor, un indicio de lo peligroso del deseo femenino para un Rafael con tan poca fuerza de voluntad: "Te devoraría [...]. Siento impulsos de comerte, mi cielo, mi rey, mi dios" (154).

En *Entre naranjos*, la tesis de Cardwell de que "el hombre actúa como respuesta a una naturaleza completamente poderosa" es hasta cierto punto evidenciada por el efecto embriagador y afrodisíaco de los naranjales sobre los dos amantes[9]. Sin embargo, hay un claro contraste entre la historia de amor de esta novela y la lucha por la supervivencia en un ambiente natural hostil tal y como es descrito, por ejemplo, en *La barraca*. De hecho, y tal

---

[7] Azorín elogió *Entre naranjos*, en la que Blasco "narra con ímpetu, rapidez y color", identificando la ironía como una moda estética predominante: "Estamos siempre, al leer la novela, en plena y finísmia ironía" ("Una cuestión", en *ABC* (2 de septiembre de 1954), pág. 31).

[8] MULVEY, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en RIVKIN, Julie – RYAN, Michael, *Literary Theory: An Anthology*, Oxford, Blackwell, 1998, pág.591.

[9] CARDWELL, Richard A., *Blasco Ibáñez: La barraca*, Londres, Grant and Cutler, 1973, pág.15.

como hemos visto, la propia lucha de Rafael (en la que compite con la autoindulgencia del "príncipe heredero" (34), contra las expectativas de su familia) es más psicológica que determinista. Además, las descripciones sensuales y líricas del paisajes son con más frecuencia impresionistas que naturalistas, sugiriendo, una vez más, la coexistencia de las corrientes artísticas del periodo de entresiglos:

> Los naranjos, cubiertos desde el tronco a 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 estremecimiento, 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 poesía. (141)

Aquí, como en otras partes, la combinación de impresiones de los sentidos en las muchas descripciones de las huertas que rodean Alzira –los sonidos, el aroma a azahar, los cambios de luz, y la panoplia de colores– contribuyen al impresionismo pictórico y a la "plasticidad" de *Entre naranjos*[10]. Los luminisosos paisajes valencianos de las novelas de Blasco, en particular la sensual atmósfera de *Entre naranjos* (1900), traen a la memoria a Sorolla, quien dio a uno de sus cuadros el mismo título; se han sugerido también semejanzas entre el "cuasi impresionismo" del pintor y el "cromatismo" presente en *La barraca*[11].

Más allá de la obvia "decadencia" relacionada con Leonora, que busca "la belleza hasta en la muerte" (77), y la trama romántica, se ha reconocido poco el vínculo existente entre los elementos simbólicos de *Entre naranjos* y el Simbolismo, tal y como se dio de mayor manera en la poesía francesa de finales del siglo XIX[12]. En la novela, el atractivo sexual de Leonora es simbolizado por la frecuente referencia a sus ojos verdes, y a su melena de cabello dorado –"cabeza rubia oscura, [...] un casco de oro antiguo" (17)–, y "voz sonora" (39), frases que salpican el relato. Con la "mirada magnética de la serpiente encogida junto al tronco" (197), Leonora simboliza la tentación, así como la prohibición: el fruto prohibido se convierte en sinónimo de los naranjos, y la sensualidad que amenaza con socavar el materialismo conservador de doña Bernarda y las ambiciones políticas que tiene puestas en

---

[10] Sobre los compromisos del autor con las artes visuales en una novela posterior, véase MURPHY, Katharine, "Images of Pleasure: Goya, Ekphrasis and the Female Nude in Blasco Ibáñez's *La maja desnuda*", en *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.

[11] NORRIS, Nancy Ann, "Visión azoriniana del paisaje español", en *Cuadernos de Aldeeu*, vol. 1, nº. 2–3 (1983), págs. p. 382.

[12] Hay pocos estudios críticos de *Entre naranjos*. Theodore A. Sackett describe el texto con agudeza como "esta extraña novela, mezcla de naturalismo, modernismo y noventaiochismo", en "Blasco Ibáñez y el IV centenario", en *Hispania*, vol. 75, nº 4 (octubre, 1992), pág. 905.

su hijo. El deseo masculino no sólo depende de la observación visual, o de una penetrante mirada, sino que también está relacionado con una fusión de impresiones sensoriales, en particular con la voz de Leonora, su interpretación al piano, y su asociación recurrente con la sensualidad de los campos de naranjos, en la cual los elementos sinestésicos son evidentes. Cuando Rafael parte con Cupido para "rescatar" a Leonora de la inundación, es recibido irónicamente en la oscuridad por "aquella voz ligeramente burlona, que parecía poblar la obscuridad de mariposas de brillantes colores" (72). En esta asociación de su voz con la imaginería visual y el color, así como en el tema sentimental, es cuando más probable resulta la influencia de Gabriele d'Annunzio.

La frecuente repetición, con variaciones, de frase y palabras determinadas relacionadas con la aparición de Leonora (junto con el ruiseñor como símbolo del amor o, más en concreto, del erotismo) que funciona como un estribillo poético o musical, es una técnica que se repite en varios aspectos simbólicos y temáticos de la novela, y acerca en cierto grado a una suerte de estructura musical mediante el uso de los *Leitmotiven* wagnerianos: "los ojos verdes, grandes, luminosos" (40); "grandes ojos verdes, luminosos y burlones" (99); "sus verdes ojos brillaban con reflejos metálicos" (134)[13]. Por medio de esta imaginería, se nos da un acceso distanciado a sensaciones y estados, un vislumbre del mundon interior, de la protagonista femenina, para quien " la sensación del momento" (77) es primordial. El simbolismo de *Entre naranjos* funciona como parte del la forma narrativa experimental de la novela, a través de la incorporación de las artes visuales y la música dentro de un medio novelístico temporal. En el contexto de la celebración de Wagner de la novela, cuando Leonora y Rafel finalmente consuman su relación entre la embriagadora atmósfera de la primavera, los naranjales representan no una naturaleza todopoderosa en la que el individuo lucha por su supervivencia, sino "el triunfo de la Naturaleza y el Amor" (146): "aquella noche era la soñada por el gran artista" (147-48). De hecho, las preocupaciones musicales fueron básicas en las aproximaciones simbolistas al lenguaje y la forma.

Por otra parte, las referencias a la música en *Entre naranjos* implícitamente evocan el pirincipio de la síntesis estética, de la "obra de arte total" que constituía el ideal de Wagner. Azorín afirmó que *Entre naranjos* era la primera novela española que plasmaba una 'tan fervorosa exaltación de Wagner [...] en los espléndidos naranjales de Alcira"[14], refiriéndose así a la coexistencia de las cualidades visuales y musicales en la evocación paisajís-

---

[13] Una analogía musical bastante obvia es por otra parte evidente en el uso que hace Baroja del ritornello en cuentos como "La melancolía" y "La muerte y la sombra".

[14] Azorín, "Wagnerismo", en *ABC* (5 de abril de 1952), pág. 3.

tica de la novela, así como en la moda *fin-de-siècle* por Wagner. *Entre naranjos* aproxima, aunque sólo hasta cierto grado, las interconexiones entre las artes que manifestaron los simbolistas a fines del siglo XIX, que a su vez se aprovecharon de la sinestesia literaria o asociativa presente en *Les Fleurs du Mal* (1857) de Baudelaire. Como hemos visto, *Entre naranjos* representa no una adherencia incondicional a la herencia y al ambiente, sino una combinación de elementos simbolistas, impresionistas y naturalistas, así como un tentativo interés en los impulsos inconscientes y la sexualidad, bien relacionados con la dinámica familiar, con la experiencia emocional individual y la sensaciones fugaces del Simbolismo.

La casa de Aizgorri

La primera novela de Baroja, *La casa de Aizgorri: novela en siete jornadas*, en principio una pieza teatral, mantiene sus diálogos prácticamente desde el principio al fina. La temática naturalista de *La casa de Aizgorri* es evidente desde el comienzo de la novela: el alcoholismo del padre de Águeda y los trabajadores de la fábrica, la pobreza, las duras condiciones, etc. En *La casa de Aizgorri*, el diagnóstico del estado psicológico del padre de Águeda que realiza el médico del pueblo es ambiguamente determinista: "El daño que hace en el padre se manifiesta en el hijo o en el nieto (...). Así, los hijos nacidos, desequilibrados y enclenques, pagan las culpas de los padres, por esa fatalidad inexorable de la herencia"[15]. La angustia de Águeda es, por tanto, consecuencia directa de su creencia en que también padecederá la degeneración que observa en su familiar, y que ya se ha manifestado en su padre y en su hermano, Luis, que, alcoholizado, pasa los días en un estado de apatía y de falta de voluntad. No obstante, tal y como Carlos-Alex Longhurst ha demostrado, los elementos simbolistas encubiertos en esta novela –"un substrato simbólico que nos remite a un mundo interior oculto"– revelan la distancia hacia el final de *La casa de Aizgorri* de la temática naturalista aparentemente clara[16]. La primera novela de Baroja está fuertemente influida por el naturalismo, aunque tal influencia, al fin y al cabo, sea una influencia negativa.

Lo que es considerado de manera muy diversa novela lírica o simbolista, tal y como es apreciable en Huysmans y Dujardin en la década de 1880, cuando Émile Zola oportunistamente anunció que la repetición en sus novelas Rougon-Macquart era un patrón musical, dependía del descubrimiento de una nueva forma: "extender los símbolos" o la "acumulación de imagen

---

[15] BAROJA, Pío, *La casa de Aizgorri*, en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946–1951, vol. 1, pág. 21. Todas las citas hacen referencia a esta edición.

[16] LONGHURST, Carlos-Alex, "Entre el naturalismo y el simbolismo: la primera novela de Baroja", en *Ínsula*, 719 (noviembre, 2006), pág. 20.

y mecanismos simbólicos", y el "monologue intérieur" de Dujardin que representaría un "ininterrumpido movimiento de conciencia"[17]. Es más, la fusión del Naturalismo y del Simbolismo, cuyo ejemplo más famoso es el *Ulysses* de Joyce, fue imprescindible para el desarrollo del modernismo. En el simbolismo de *La casa de Aizgorri* de Baroja, al igual que en el de *Entre naranjos* de Blasco, estamos evidentemente más cerca del "patrón y ritmo"[18] de E. M. Forster que de la "densidad jeroglífica"[19] del primer modernismo. No obstante, tempranos ejemplos de la escritura flujo-de-conciencia se manifiestan en ciertos pasajes de *La casa de Aizgorri*, y de manera más llamativa en el epílogo. Cuando la madre de Mariano sueña con nietos, la realidad objetiva, externa, se funde con la reflexión subjetiva a través de la interiorización de la experiencia sensorial, cuando los gritos y los disparos se transforman en los espíritus malignos de los que la abuela debe proteger a sus descendientes, en un fragmento que semeja un cuento de hadas. Del mismo modo, no deberíamos olvidar que el estilo indirecto libre, que se emplea abundantemente en *Entre naranjos*, sobre todo en la sección central, la "psicológica", fue un precursor del monólogo interior.

Al igual que en *Entre naranjos*, la introducción de motivos inconscientes que sutilmente socavan la tesis determinista tiene su fundamento, tal y como era esperable, en las figuras materna y paterna. En *La casa de Aizgorri*, los profundos temores o imaginaciones de la protagonista, se expresan en uno de los pasajes centrales, repleto de imaginería simbólica, en el que la madre aparece como núcleo primario:

> De noche, sola, sin el amparo de mi madre, ya muerta, veía sombras que se echaban sobre mí y dos alas negras a la cabecera de mi cama. Unas veces, aquellas alas oscuras me arrastraban por las nubes y me paseaban por encima de tierras negras, de lagos también negros, con olas turbias e intranquilas. Otras veces, en medio de las tinieblas, veía una luz blanca, muy blanca, y en medio de aquella luz se dibujaba una figura, la de mi madre, y me sonreía dulcemente y me llevaba en sus brazos a ver regiones llenas de luz y de flores. (25)

Hay ya en el mismo fragmento una sugerencia implícita de que la creencia del protagonista en la degeneración heredada es en sí misma una fuente primaria de su deriva psicológica, como reconoce D. Julián: "Esa compañía eterna de la razón con una idea cansa, cansa mucho, y puede llegar hasta perturbar el cerebro" (24). Sin embargo, las visiones o pesadillas de Águeda se hallan también estrechamente conectadas con la figura de su madre

---

[17] FRIEDMAN, Melvin J., "The Symbolist Novel: Huysmans to Malraux", en BRADBURY, Malcolm – McFARLANE, James, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991, págs. 453-455.

[18] FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1990, págs. 134-150.

[19] FRIEDMAN, Melvin J., *Op. cit.*, pág. 465.

muerta, cuya aparición, rodeada por una "luz blanca" (25), es un cliché de la protección maternal, el ejemplo de la estrecha moral retratada en esta primeriza novela, pero también idealizada porque está ausente.

La muerte de su madre, con quien Águeda se identifica, representa una profunda fuente de temor, tanto por el mismo trauma del acontecimiento, como por sus implicaciónes para su relación con don Lucio. Su padre representa la degeneración y la vulnerabilidad psicológica, pero su rol también puede explicarse en relación con la sublimación de motivaciones inconscientes o reprimidas, tal y como Longhurst concluye: " la neurosis de Águeda se fundamenta en las figuras inquietantes y perturbadoras del padre y el hermano tras la muerte de su madre[20]. Mientras que Freud abogó por el modelo edípicio, en el que la intervención del padre entre madre e hijo provoca su separación, la teoría feminista ha hecho hincapié en el periodo preedípico, y la "larga continuación del vínculo preedípico [de la hija] con la madre, y su abrazar la Ley del Padre [como "de forma superior la prohibición contra el incesto"] de forma mucho menos entusiasta que el hijo". La identificación de la niña con su madre no requiere, por tanto, que la rechace, porque "para la hija no hay 'crisis' edípica"[21], un proceso que parece ser apoyado, al menos parcialmente, por *La casa de Aizgorri*, a pesar del miedo que su padre inspira. La desdeñosa identificación que realiza Don Lucio del parecido de Águeda con su madre –"Has salido a tu madre. Eres, como ella, ñoña y sentimental" (11)– revela el negativo y dominante rol de su padre; su hija actúa como incómodo recordatorio de su injusto trato hacia su difunta esposa, a quien la protagonista defiende enérgicamente. Enfrentada a la hostilidad de su padre, la protagonista sigue identificándose con su madre, e invocando lo femenino con llamadas a su madre en la que les pide protección y consuelo: "¡Madre! ¡Madre! Siento que tu alma me rodea y vela por mí. ¡Oh! ¡Protégeme! Lleva algún consuelo a mi pobre cabeza trastornada" (35). De hecho, tanto si sus "visiones" sugieren o no un paradigma edípico, Águeda también puede estar afectada por la pérdida de un modelo materno sobre el que basar su desarrollo sexual (y comportamental) en el umbral de la madurez, en el momento (suponemos) en el que su madre muere. Esto está apoyado por la observación (admirativa) de Mariano de que "si muchas veces he llegado a pensar que *no es usted mujer*" (12; subrayado mío), afirmación que, sin darse cuenta, subraya su ausencia de "entrega" en una relación física cuando ella rechaza a sus pretendientes, incluyendo al amenazador Días, y también a él mismo. A pesar de esta vinculación, la observación se refiere directamente a la percepción simbólica que tiene de ella

---

[20] "Entre el naturalismo", pág. 21.

[21] HOMANS, Margaret, "Representation, Reproduction, and Women's Place in Language", en *Literary Theory*, págs. 650-65.

Mariano de como "una sustancia (...) esa idea luminosa y profunda que forma su alma" (12): una sustancia abstracta, pero luminosa.

El epílogo completa las referencias implícitas a lo materno en *La casa de Aizgorri*. La entrada de Águeda en casa de Mariano es narrada en términos de un regreso a la infancia y a un sustituto que ocupa el lugar de la madre ausente de la muchacha. "¡Madre! ¡Madre! Mira: aquí tienes a la niña de Aizgorri" (49), dice Mariano, mientras la futura suegra de la muchacha le da la bienvenida con un gesto del todo maternal: "de cuando en cuando, separa los cabellos de la muchacha y la besa en la frente' (49). La aceptación de Mariano por parte de Águeda, pues, marca un resurgimiento de lo tradicionalmente femenino (acompañado por la imaginería acuática cuando el protagonista huye de Arbea al superar sus miedos y cruzar las aguas del dique de noche y solo), junto al sustituto materno, que sueña con nietos y un entorno hogareño: Águeda ya no es "poco femenina", cuando se encarga de las cuentas de la destilería en lugar de Díaz, ni la "mujer valiente" (43) que ayuda a forjar el "volante" de hierro en la fábrica de Mariano en un rol protomasculino, sino que ha renacido como una "muchacha" que ayuda amigablemente a su nueva madre a hacer la cama con "sábanas, que huelen a sol" (49), cuando amanece un nuevo día. No obstante, hay un pequeño conato de tensión en la tradicional salvación por el matrimonio. En Mariano, Águeda encuentra la libertad y la liberación de sus sentimientos no revelados (reprimidos), en particular los relacionados con la sexualidad y la maternidad.

Águeda teme que la muerte de su padre la sumerja en la locura, otra indicativo encubierto de que sus "terrores" (37) se hallan estrechamente vinculados a la experiencia que ha tenido anteriormente de la muerte, en este caso la de su amada madre. Sin embargo, enfrentada a la muerte de su padre, Águeda comienza a superar esas "fantasías enfermas' (37), recobra su energía y su voluntad, y vence al espectro de la crisis psicológica. La protagonista se libera de la herencia paternal en términos psicológicos, no deterministas:

> ÁGUEDA nota que retozan en su alma las sonrisas de las fantasías enfermas, las largas y vibrantes carcajadas; pero, de pronto, un impulso enérgico le dice que su razón no vacila, y ante lo inexplicable y ante la muerte, su espíritu se recoge y se siente con energía y, victoriosa de sus terrores, entra con lentitud en la alcoba de su padre, se arrodilla junto a la cama y reza largo tiempo por el alma del muerto. (37)

Así, la hija sumisa sigue estando junto a su padre, pero simbólicamente se aparta de su influencia y, de manera significativa, es tras la muerte de su padre (y la desaparición de su hermano) cuando puede dar el paso de casarse con Mariano. Si aceptamos que hay en la novela una implicación simultánea (y contradictoria) de un modelo freudiano y del continuado apego a su madre, entonces Águeda debe liberarse de la herencia de su padre, y de

su tácita oposición al crecimiento psicológico al prohibir implíctamente una relación ajena a él[22]; al aceptar la muchacha al hombre que ama, comienza a autoafirmarse. Al final de *La casa de Aizgorri* no hay un rechazo hacia la madre, ni consciente ni inconsciente; es más, la recuperación de Águeda depende del recuerdo del amor materno.

En sus memorias, menospreciaba a Blasco Ibáñez, bosquejando un retrato poco favorecedor tanto del hombre cuanto del escritor, y en cuyas obras Baroja afirmaba haber tenido poco interés[23]. *Entre naranjos* y *La casa de Aizgorri* subvierten la usual referencia de la condición de cada autor como literariamente tradicional, o como un seguidor anacrónico, a comienzos del siglo XX, de un naturalismo en aquel entonces pasado de moda. Tal y como hemos visto, las dos novelas son comparables de múltiples formas. La figura materna es central en ambas, no sólo en relación con el determinismo, sino con el desarrollo psicológico y sexual de los personajes. Curiosamente, ambos autores expresaron su percepción de las relaciones entre literatura e inconsciente con términos sorprendentemente semejantes. En 1899, Baroja afirmó que "el arte actual nace de lo subconsciente e impresiona también lo subconsciente"[24]. En una de sus cartas, Blasco identificó una conexión comparable con el proceso de escritura: "Una sensación, una idea, no buscadas, surgidas de los limbos de lo subconsciente, sirven de núcleo, y en torno de ellos se amontonan nuevas observaciones y sensaciones almacenadas en ese mismo subconsciente, sin que uno se haya dado cuenta de ello"[25]. Ambas novelas pueden leerse a la luz de los desarrollos contemporáneos en literatura, incluyendo los intentos de los primeros modernistas para encontrar nuevas formas de asir la conciencia mediante su procesamiento por medio del Simbolismo y derivados. Para concluir, al igual que en *La casa de Aizgorri*, el naturalismo de *Entre naranjos* está subvertido por su fusión con el simbolismo, un intento de evocar los elementos psicológicos situados más allá de un contexto determinista, cada uno típico de las sensibilidades del cambio de siglo. Este borrado de modos literarios sugiere que Blasco Ibáñez estaba más en sintonía con los autores contemporáneos, y puede ser situado un poco más cerca de los llamados *noventayochistas* de lo que se había reconocido hasta la fecha ●

---

[22] El deseo freudiano de la hija por su padre va acompañado por la propia seducción paterna: porque él "refuses to recognize and live out his desire, *he lays down a law that prohibits him from doing so*", IRIGARAY, Luce, *Speculum of the Other Woman*, trad. inglesa de Gillian G. Gill, Ithaca, Cornell U.P., 1985, pág. 38.

[23] BAROJA, Pío, *Obras completas*, vol. 7, págs. 869-874.

[24] *Obras completas*, vol. 8, pág. 851.

[25] Citado en Emilio Gascó Contell, *Genio y figura de Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957, pág. 92.

Christopher L. Anderson
The University of Tulsa

La influencia del ambiente, lo carnavalesco y lo grotesco en *Los argonautas* (1914)

RESUMEN. Uno de los aspectos más destacados de *Los argonautas* (1914) es que en esta obra Blasco Ibáñez investiga en torno al papel del medio ambiente a bordo de un barco durante un viaje transatlántico. Demuestra que influye en los personajes consciente e inconscientemente, en actos y pensamientos, y los lleva a conflictos interpersonales, tentaciones, tensiones, y relaciones sexuales ilícitas. Al tiempo que Blasco presenta esta letanía de efectos, incorpora una fiesta de varios días para celebrar el paso del Ecuador y para que los pasajeros se distraigan y se olviden de sus tensiones y pasiones. Y más tarde, al concluirse las celebraciones, Blasco desvía la atención de los navegantes hacia el Nuevo Mundo para que dejen de pensar en el presente y comiencen a considerar las consecuencias de la llegada al Nuevo Mundo. De modo que Blasco divide su obra en tres partes en cuanto a la cuestión de la influencia del medio ambiente.

*

Los argonautas (1914) narra el viaje que los protagonistas Fernando de Ojeda e Isidro Maltrana, más muchos otros pasajeros, hacen al Nuevo Mundo en busca de buena fortuna. En esta obra, Blasco Ibáñez vuelve al mundo de la élite culta y de los socio-económicamente acomodados que había incorporado a *Arroz y tartana* (1894), *Entre naranjos* (1900), y *La voluntad de vivir* (1907), por ejemplo. En "Al lector", introducción a la novela que Blasco escribe en 1923, el valenciano confiesa que "[d]e todas mis novelas, es *Los argonautas* la que más aprecio", y su primer capítulo es "lo único que puedo volver a leer sin esfuerzo" (pág. 505), un comentario que se niega a explicar[1]. Blasco también indica que pocos lectores habrán cruzado el Atlántico de la manera en que lo ha hecho él, y por esto "les es imposible comprender esta predilección" (pág. 505).

Además de ser aproximadamente dos veces más larga que la novela típica de Blasco, *Los argonautas* es notable por motivos artísticos y temáticos. Es en esta obra, por ejemplo, donde Blasco estrena el doble argumento, con un hilo dedicado al viaje transatlántico de sus argonautas modernos y el otro a los esfuerzos y éxitos de los viajeros europeos de antaño[2]. En cuanto a temas,

---

[1] "[M]uchas veces su lectura ha humedecido mis ojos.
Yo sé por qué, y no quiero decir más" (pág. 505).

[2] Leer los comentarios de Ramiro Reig (pág. 167) sobre esta técnica en *Los argonautas*. También el estudio de Rodolfo Cortina Gómez sobre *El Papa del mar* y *A los pies de Venus*.

Los argonautas incluye un análisis más profundo de la relación entre el arte y la vida que los que Blasco había intentado anteriormente, desmitifica algunas figuras de la historia de España (a Colón, sobre todo), mientras que revaloriza a otras (a Alonso de Ojeda, sobre todo), y contrasta el heroísmo de los héroes del pasado con el de los del presente, entre varias cuestiones de interés[3]. Como sugiere esta breve y abreviada lista de temas, *Los argonautas* es un texto clave en la trayectoria de la novelística de Blasco Ibáñez.

Uno de los aspectos más destacados de esta larga novela *tranche de vie* es que analiza el papel del ambiente a bordo durante un viaje transatlántico, ya que influye en los personajes consciente e inconscientemente, en actos y pensamientos. Comentarios de los personajes sobre los efectos de vivir "en este encierro flotante, donde era inútil huir" (pág. 690), son más numerosos y más frecuentes que los de otras conocidas novelas de Blasco[4]. Por esto, en comparación con el peso del ambiente descubierto en novelas de índole naturalista como *Flor de Mayo*, *La catedral*, o *Cañas y barro*, sus efectos en *Los argonautas* no son menos impresionantes y profundos, aunque estéticamente no es una obra de esta índole. Como respuesta a estas condiciones hostiles, los personajes suelen reaccionar de una manera exterior y visible (interacciones de varias formas) o internas (a través de la fantasía y, sobre todo, de la imaginación).

Mientras que Blasco sigue acentuando estos fenómenos hasta las primeras páginas del capítulo X, compensa su influencia incorporando a partir del final del capítulo VIII un festival de cuatro días, un festival caracterizado en gran parte por lo carnavalesco y lo grotesco. Luego, cuando sus personajes se ven libres (por lo menos temporalmente) de dicha influencia, descubren y confrontan otra fuerza poderosa, su porvenir cada vez más cercano en el Nuevo Mundo. Así es que se puede considerar *Los argonautas* como una obra tripartita en cuanto a la cuestión de la influencia del ambiente.

Cuando comienza el viaje transatlántico del *Goethe*, el hecho de que los personajes se encuentren en el espacio limitado de "una isla en medio de estos mares" (pág. 534) los unifica, y se crean amistades rápidamente. Los viajeros experimentan "una aproximación general", y "todos se sentían unidos por repentina fraternidad" (pág. 564). Desaparecen barreras de varias categorías, ya que "[h]ombres y mujeres de idiomas diferentes, que habían subido al transatlántico en distintos puertos y lo abandonarían en diversas tierras, se buscaban, se saludaban, se sonreían, para acabar paseando juntos, hablando en alta voz palabras sin interés, y mirándose al mismo tiempo fijamente en las pupilas" (pág. 574).

---

[3] En otro trabajo sobre *Los argonautas* trataré estas cuestiones.

[4] Ver las páginas 574, 588, 627, 643-44, 644, 653, 691, 716, 735, 741 y 753 para encontrar momentos en que se habla de o se piensa en la influencia de vivir en aislamiento sobre el mar.

Pero al poco tiempo, vivir bajo estas condiciones limitadoras los lleva a conflictos interpersonales, tentaciones, tensiones, y a relaciones sexuales ilícitas. En varias ocasiones, los viajeros experimentan el fenómeno del aumento del deseo sexual durante los viajes transatlánticos, sean de hoy o de antaño. Marcela, viajera de mucha experiencia, por ejemplo, le comenta a Maltrana que estos cambios de comportamiento son inevitables: "En todos los viajes es lo mismo, *mon cher*. Así como nos acercamos al Ecuador, los hombres se ponen locos y hay que sacudírselos como moscas" (pág. 626). Aunque Maltrana no es un marinero veterano, sus años de preparación académica le autorizan a opinar que "así como se prolongue la navegación, nos sentiremos más iguales, más hermanos, con mayor cantidad de 'animalía'… El hombre siempre ha sido lo mismo en el mar" (pág. 588). Y cuando Ojeda le comunica el remordimiento que siente por haber cometido su primera infidelidad amorosa, Maltrana ayuda a su amigo a quitarse de encima la responsabilidad al referirse a la influencia de su paradero actual: "La responsabilidad no es nuestra. El culpable es ése..., el gran impuro, el eterno fecundador que aún guarda en sus entrañas el secreto genésico de los primeros latidos de la vida" (págs. 582-83). La intensidad de la experiencia oceánica también influye en cómo los viajeros experimentan el concepto del tiempo, como el narrador reconoce desde los primeros momentos del viaje: "Los diez días iban a representar en la vida de muchos tanto como diez años" (pág. 574).

Al prepararse Ojeda para hablar por cuarta vez en un día con la casada Mina Eichelberger, hace hincapié en el papel que tiene la vida marina en esta circunstancia: "¡Los milagros del encierro común! En tierra hubiese necesitado meses para llegar a esta intimidad" (pág. 653). Más tarde, en el capítulo VIII, Ojeda difunde que, por limitaciones de espacio, es difícil que no se encuentre con Maud Powers, quien lo tienta y luego lo rechaza: "estaban en el Océano, encerrados en un espacio de unos centenares de metros. Una cadena irrompible los sujetaba a los dos, y cuando el uno se alejaba, el otro forzosamente iba detrás" (pág. 690). Al contrastar su vida actual con la de su pasado reciente, Ojeda cree que, si estuviera en tierra, sería capaz de hacer desaparecer este problema personal: "¡Ay, si estuviésemos en tierra y pudiera dejar de verte!" (pág. 690).

El mismo Ojeda entiende que las conquistas sexuales se consiguen más rápidamente en mar que en tierra, como se ve en sus comentarios sobre Nélida Kasper, su tercera conquista en cuatro días: "En tierra, donde las personas, por más que se busquen, pasan al día muchas horas sin verse, habría necesitado cuatro meses, o tal vez más, para llegar a este resultado" (pág. 735). La monotonía también tiene un papel clave, ya que acelera el desarrollo de relaciones de varias clases. Cuando, por fin, Maud comienza a tratarle con cierto calor humano, Ojeda reconoce "[l]a monótona existencia de a bordo, favorecedora de las tentaciones, las abstenciones de un largo

viaje dedicado por entero a los negocios, la influencia del ambiente cálido, el hálito afrodisíaco del Océano" (pág. 716). Bajo estas condiciones, la bestia sexual que Ojeda tiene adentro le lleva en varios momentos a sentirse ridículo o grotesco, además de las varias veces en que expresa remordimientos por sus actos[5].

En el capítulo VIII, también Maud se fija en la relación entre vivir en el barco, su frustración sexual, y la lentitud con que pasan los días para ella. Al oír que quedan varios días de viaje, comenta, "¡Qué largo!… Casi una semana para ver a mi John…" (pág. 692). En broma, le pregunta a la Sra. Lowe "si podía prestarle su marido por un rato. Un favor entre amigas… Parece que no puede esperar más" (pág. 697). A fin de cuentas, Maud decide tener un encuentro apasionado con Ojeda, un solo encuentro, lo cual la satisface a ella, pero a él lo deja frustrado, deseoso de repetir la experiencia y exasperado por las múltiples negaciones subsiguientes.

Si Ojeda es el individuo más constante en cuanto al mal comportamiento, en el capítulo V Maltrana narra el episodio más extenso de la mala conducta de masas. Este comienza en la sala de fumadores, donde hombres de varias nacionalidades toman alcohol, y surge una competición para decidir qué nacionalidad es la más generosa, ya que "[u]na mesa pedía dos botellas; la otra, tres; la otra, cuatro". La asamblea espera que lleguen mujeres, "unas cuantas coristas que habían prometido no sé a quién, tal vez a nadie, su interesante presencia" (pág. 586). Sin embargo, al no aparecer ninguna mujer, aumenta la posibilidad de agresión sexual cuando los ebrios van en busca de compañía femenina, la cual descubren en la forma de dos coristas polacas. Después de que el grupo haya consumido más bebidas alcohólicas, llega el *obersteward* del barco y ahuyenta el peligro al enviar a las mujeres a sus cabinas (pág. 587). Sin embargo, si la presencia de las mujeres representaba un posible motivo de agresión física, su ausencia produce una batalla campal:

> Apenas nos quedamos solos… ¡batalla! Unos increparon a otros por haber sido demasiado audaces, haciéndolos responsables del susto y los aleteos de las dos palomas inocentes. De pronto, un puñetazo…, y el fumadero fue la venta del *Don Quijote*. Todos sentían la necesidad de pegar sin saber a quién: dos hermanos se aporrearon sin conocerse; los *bocks* y las copas iban por el aire. (pág. 587)

---

[5] Ojeda describe su relación con Maud como "esta aventura grotesca" (717). En cuanto a su interés en la casada Mina Eichelberger, con su "marchita belleza," su hijo, y su esposo a bordo, "[t]odo esto daba a su nuevo amor cierto aire ridículo" (723). Los comentarios de Ojeda señalan su capacidad de entenderse al mismo tiempo que delatan su superficialidad: "Podrá ser grotesca, ¿y qué?… Me divierte, y esto basta" (723). Cuando Mina sigue resistiéndose a sus avances y no le ofrece más que besos, Ojeda "[c]reía ridícula esta situación" (727). En las páginas 580, 690, 718, 719, 722, 729, 752, y 774, Ojeda siente o expresa remordimientos.

El mayordomo (que amenaza regarles con agua) y el personal de limpieza consiguen una tregua momentánea (pág. 587). Entonces, aquel cierra la sala de fumadores, esperando que la brigada de ebrios abandone la cubierta y se acueste. Pero cuando se apagan las luces, "salimos empujándonos, entre un griterío de protesta" (págs. 587-588), y el peligro asciende de nivel, ya que "[s]e habló un poco de matar al mayordomo, pero había desaparecido" (pág. 588).

Tampoco se resuelven los problemas después de que la banda se haya dispersado, ya que al salir para sus cabinas, unos cuantos festejantes se desvían en busca de gratificación sexual y se acercan a "los camarotes de las francesas" con dinero en la mano: "'Cien marcos', proponía uno. 'Quinientos cincuenta', insinuaba otro, enfurecido por el silencio. 'Mil… Dos mil…'". El lector no puede hacer más que suponer que no ocurren encuentros violentos, ya que Maltrana indica que "[l]os dejamos soltando cifras ante las puertas oscuras e inmóviles" (pág. 588), y no ofrece más información al respecto. Esta odisea nocturna concluye de una manera lógica pero impropia cuando un Maltrana borracho llama fuertemente a la puerta de un vecino inocente a quien ha estado acusando de actividades nefastas (pág. 588).

En el capítulo VIII, surge entre los viajeros de tercera clase "[u]n ardor belicoso" que está "impulsando a unos contra otros". Esta agresividad se manifiesta en la forma de un ejercicio violento, ya que "[l]os rusos jóvenes, de barbas de oro y camisas rojas, boxeaban con los alemanes de brazos nudosos y blancos" (pág. 695). Por esto, "[t]odas las tardes bajaba a la enfermería algún luchador con el rostro entumecido y desfigurado" (pág. 695). Algo parecido ocurre en el capítulo IX, cuando *cowboys* estadounidenses comienzan a tirar botellas vacías al mar, y luego cogen "las sillas y las mesas de la cubierta, y todo comenzó a pasar sobre la borda, cayendo en el agua con ruidoso chapoteo" (pág. 704). En este caso, el personal del *Goethe* teme que ocurra algo más radical y peligroso, incluso rebelde, y por esto ponen fin al incidente lo más rápido posible.

Otro personaje cuyo apetito sexual aumenta es el rico Manzanares, a quien Maltrana descubre en la cubierta negociando con la *cocotte* Marcela (pág. 625). Y, poco después de haber perseguido a este casado hasta que abandona la conversación y el escenario, Maltrana también intenta seducirla (pág. 625). Se ve otro efecto negativo del aumento del deseo sexual cuando dos rivales por la atención de Nélida Kasper, "los dos amigos más íntimos, siempre juntos desde que entraron en el buque", se convierten en enemigos cuyo odio se expresa a través de confrontaciones físicas, con "botellas por el aire, bofetadas, lucha cuerpo a cuerpo". Los resultados son que "[el alemán] tiene un ojo hinchado y el otro lleva en un carrillo algo que parece un tumor" (pág. 749), y poco después, en el capítulo XI, arriesgan la vida en un duelo a pistolas.

Como demuestran estos incidentes, para el fin del capítulo X las tensio-

nes se han extremado, y en varios casos han explotado, y si anteriormente la seguridad física había sido una preocupación hipotética, ahora actos de agresión y heridas la han reemplazado. No es casual que el aludido festival de cuatro días haya comenzado ya.

Deseos y necesidades físicas no son las únicas señales de la influencia de vivir a bordo. Pasajeros de primera clase también escapan a la monotonía y al tedio por medio de la fantasía y la imaginación, lo cual a menudo produce proyectos poco convincentes por su falta de sentido común y realidad y su exceso de irracionalismo. En general, "se hablaba, a todas horas, de cientos de miles de pesos, de campos de leguas y leguas, de terrenos cuyo valor podía centuplicarse en un solo día" (pág. 627). Además, hay empresarios que actúan de una manera atípica y poco profesional que amenaza la viabilidad económica de sus planes, ya que "cada mañana admitían un nuevo socio, ofrecían graciosamente una parte a un nuevo auxiliar, hasta el punto de no saber con certeza qué restaría para ellos, los geniales inventores" (pág. 644). Cuando Maltrana, empobrecido y de poca experiencia comercial, habla de sus relaciones con millonarios que piensan en fundar un banco, Ojeda se echa a reír "con tal fuerza, que su espalda chocó con la barandilla, doblándose hacia la parte exterior. '¡Maltrana, banquero! ¡Maltrana, fundador de un Banco, cuando apenas tenía unas pesetas para desembarcar!...'" (pág. 643). Al desenvolverse su conversación con Ojeda, Maltrana confiesa que no sabe con qué es capaz de contribuir ("Yo... no sé lo que pongo en el negocio"), pero contra toda lógica, cree que "seguramente, pondré algo, pues entro en él" (pág. 643). Sus contribuciones no incluirán el nombre del banco, la única cuestión que según Maltrana les queda por resolver, ya que sus socios han rechazado su sugerencia involuntariamente cómica, "Banco de Westfalia, de Tarragona y del Río de la Plata" (pág. 645), un nombre que incluye las ciudades nativas de los dos millonarios fundadores.

Ojeda cree entender por qué se consideran planes tan irracionales y por qué se toman decisiones tan ilógicas: "Un ensanchamiento de la ilusión, hasta los confines más absurdos de lo irreal, dominaba a los viajeros. El aislamiento en medio del Océano empequeñecía o anulaba todos los obstáculos con que se tropieza viviendo en tierra firme" (págs. 643-644). También a Ojeda se le ocurre que "lo más extraordinario era que todos abominaban de la imaginación como de una facultad deshonrosa y ridícula" (pág. 644). Bajo estas circunstancias, al lector atento no le extrañará leer al finalizar el viaje que estos planes y otros parecidos se deshacen debido a "[e]stas dificultades, hasta entonces no sospechadas" (pág. 786).

Puede que lo que revela mejor la influencia del ambiente sea la larga celebración del paso del Ecuador que la línea de crucero incorpora al itinerario del viaje, "cuatro días de banquetes, conciertos y juegos atléticos" (pág. 687), días de diversiones ritualistas programadas para que los pasajeros dejen atrás la monotonía, el estrés y la tensión, días en que lo grotesco y lo

carnavalesco tienen papeles principales. En la ceremonia de apertura, un rugido bestial acompaña la llegada de un Tritón cómico, "un espantable y grotesco personaje" que exhibe "una cara de borracho perseverante y bondadoso". Alrededor del cuello lleva unos prismáticos fabricados de botellas de vino (un "grotesco instrumento"), y peces sangrientos están pendientes de su ropa (pág. 696). Este Tritón pasa de visión grotesca a distribuidor de mal gusto al regalar las criaturas a los comensales mientras que va pasando de mesa a mesa, una actividad que evoca gritos de sorpresa, revulsión y placer. Lo grotesco también parece haber invadido la naturaleza, ya que la luz trémula de la tarde "coloreaba grotescamente los rostros y hacía palpitar los ojos en desordenadas vibraciones" (pág. 697).

En el acontecimiento principal de las festividades, un Neptuno también cómico, quien como Tritón exhibe una "cara de borracho" (pág. 707), vigila el bautizo de viajeros neófitos. Blasco describe el suceso como "la grotesca ceremonia" (pág. 707), y "esta ceremonia grotesca y penosa" (pág. 708), sus directores son "grotescos personajes" (pág. 708), y las travesuras del barbero realizadas con instrumentos absurdamente grandes y burlescos son "preparativos grotescos" (pág. 708). El agradable profesor alemán Dr. Muller participa del rito del bautizo "sin conocer lo grotesco de una situación que hubiese irritado a otros" (pág. 710), y durante los juegos para niños "la gente reía de las grotescas contorsiones de los pequeños" (pág. 725), entre otras manifestaciones de la palabra.

Blasco subraya aspectos carnavalescos del segundo desfile cuando señala que "[e]l astrónomo carnavalesco y su ayudante tomaron la altura con ridículos instrumentos de naútica" (pág. 707). Con todo un "cortejo carnavalesco" (pág. 707) de músicos enmascarados o disfrazados (págs. 702, 707), festines con bailes de máscaras o disfraces, y otros espectáculos, los desfiles ofrecen oportunidades para que el público se ría de los navegantes de primera clase, y hasta de los organizadores de las actividades, sin temer recriminaciones. Y sí que se ríen mucho, como se ve en referencias a "carcajadas y rubores femeniles" (pág. 708) y "la fácil hilaridad del público" (pág. 709), entre varios ejemplos de este comportamiento catártico y libertador de tensiones.

Lo carnavalesco también aparece en la forma de exhibiciones de carne humana y escasez de ropa[6], juegos al estilo Olímpico que dan énfasis al acto de comer y premian a los más glotones[7], referencias a los orificios y extre-

---

[6] El Dr. Muller "comenzó a despojarse de las ropas, hasta que los gritos femeniles y las risas de los hombres le avisaron que no debía seguir adelante" (pág. 710).

[7] Un juego consiste en "tragar pasteles con rapidez" (pág. 725). Otro es una competición en que se consumen manzanas que premia la glotonería y lleva a grotescas contorsiones físicas: "El que se la comiese antes, ganaba el premio… Y la gente reía de las grotescas contorsiones de los pequeños, abriendo las mandíbulas todo lo posible para tragar mayor cantidad de pulpa azucarada, moviendo las orejas apresuradamente con la velocidad de su masticación" (pág. 725).

midades inferiores en vez de a la cabeza[8], disfraces[9], y payasadas burlescas[10], sin que el orden social o los códigos morales vigentes experimenten amenazas de extinción. Hacia el final de todas las actividades, Blasco identifica su origen al describir la cubierta principal, con sus calles que "parecían las de una ciudad en Carnaval" (pág. 715).

Es de notar que el festival está asociado con la cuestión de clases socioeconómicas, comenzando con "el desfile de neófitos":

> El escribano leía nombres y avanzaban entre dos gendarmes los que debían recibir el bautizo, descalzos, sin más traje que las ropas interiores o un simple pijama. Eran pasajeros de primera clase que accedían a tomar parte en la ceremonia, y cuya presencia saludaba el público con gritos y aclamaciones. (pág. 708).

En un acto simbólico de autohumillación, el Dr. Muller infringe códigos de decoro al desnudarse hasta quedarse en calzoncillos (pág. 710). Luego, de buena voluntad, permite que lo degraden por medio de un rito bautismal administrado por un barbero burlesco, quien con enormes caricaturas de sus instrumentos profesionales finge afeitarlo y sacarle muelas antes de echarlo a la piscina[11]. El hecho de que este partícipe y otros sean de la clase alta es importante para el éxito del rito, ya que "[r]eían las mujeres con maliciosa delectación al contemplar en tal facha a los mismos señores que se pavoneaban en el paseo o el comedor con estiramiento ceremonioso" (pág. 708).

Sin embargo, aunque pasajeros de primera clase descienden simbólicamente de su trono socioeconómico, no se produce un correspondiente ascenso o la coronación de un representante de los pobres capaz de, o interesado en inculcarles pensamientos de rebelión. El señalado para asumir este papel podría ser Maltrana, al parecer rico e importante, quien los visita y los entiende, y por esto tiene buena fama entre ellos. Pero muy temprano en la novela, este ha dejado claro su desinterés cuando, durante una visita a las entrañas del barco, lo vemos admirando un cargamento de oro. Primero, comenta:

---

[8] Como parte de la ceremonia del bautizo, "los dos negros, abandonando sus azagayas, se lanzaron de cabeza en la piscina, haciendo varias suertes de natación y quedando largo rato con los pies en alto y la cabeza sumergida, flotando sobre la superficie el faldellín de crines" (pág. 708). Cada vez que se repite la ceremonia, "el bautizado salía chorreando, sin otra preocupación que mantener las manos cruzadas sobre el vientre para evitar indecorosas transparencias" (pág. 709).

[9] La "'marcha de las antorchas'" incluye "un gran número de animales, osos, perros y leones, mozos de buena fe, que sudaban bajo los forros de pieles y movían de un lado a otro sus cabezas de cartón, rugiendo o ladrando" (pág. 714).

[10] Las acciones del barbero son "payasadas" (pág. 710), y en un desfile se llevan "sombreros de *clown*, que contrastaban grotescamente con el gesto ávido de los comilones" (pág. 714).

[11] Cuando el barbero saca sus instrumentos, "cada uno de ellos era saludado con grandes risas: una navaja de afeitar del tamaño de un hombre; unas tenazas no menos grandes, que servían para arrancar muelas, todo de madera pintada" (pág. 708).

> ¡Lástima que no estemos en los tiempos heroicos y románticos, cuando Lord Byron y Espronceda cantaban al pirata! Sublevábamos usted y yo a la gente de tercera, echábamos al mar al capitán y a todos los tripulantes, desembarcábamos en una isla a los pasajeros serios, destapábamos los miles de botellas y toneles que hay en los almacenes, y nos íbamos… (pág. 535)

Pero luego, explica que "los tiempos presentes no son de acciones grandes", y por ello sugiere, "No pensemos en ser superhombres gloriosos; seamos mediocres y continuemos nuestra descripción" (pág. 535).

Mientras que va desenvolviéndose la serie pública de eventos festivos, mujeres previamente hostiles unas a otras superan o se olvidan de sus diferencias, y matronas que hasta este momento han servido de árbitros de conducta cometen su propia transgresión al visitar la sala de fumadores, "el antro del vicio" (pág. 698). Cuando hacen "su audaz entrada" y cruzan el umbral del espacio prohibido, gozan de la compañía de personas anteriormente vedadas (pág. 698)[12]. "Una matrona imponente" realiza un acto gratuito de bondad al ofrecerle a la *cocotte* Marcela "una rica mantilla antigua comprada en Madrid" para que se vista apropiadamente para un banquete (pág. 698). El mejor ejemplo de la influencia libertadora del festejo será, sin embargo, que acompañantes muy femeninas de tres matronas de honor resultan ser travestidos cuya llegada produce una reacción visceral entre los pasajeros ignorantes, "un movimiento de sorpresa, de ansiedad, como si todos sintiesen a la vez el latigazo del deseo" (pág. 714).

Al mismo tiempo que existen las diversiones carnavalescas como método eficaz de disminuir las tensiones, aseguran la continuidad del *statu quo* y el orden público. Viajeros de primera clase como el Dr. Muller que se someten a los ritos aludidos y divierten al público, también hacen patente su respeto por la disciplina y el deber, como dice el buen doctor: "'El deber es el deber –parecía decir con frías miradas en torno suyo.– La disciplina es la base de la sociedad, y hay que amoldarse a lo que pidan los más'" (pág. 710), y a la conclusión de la celebración mantienen su acostumbrado estado exaltado. A lo largo del rito del bautizo de neófitos, empleados del barco persiguen a los que se niegan a participar o intentan evadirse (pág. 709), y si no localizan a los recalcitrantes, el público mismo puede presionarlos u hostigarlos para que se conformen y se porten como los demás, como descubre Maltrana: "No podía circular por el buque sin que sus numerosos y queridos amigos le saliesen al paso con aires de protesta. Las señoras parecían inconsolables. ¿Por qué no se había dejado bautizar? ¡Tan interesante como hubiese sido el espectáculo!…" (pág. 712).

---

[12] Las matronas lo pasan bien en la sala de fumadores:
Sonreían las señoras reconociendo los encantos de este lugar vedado, y hasta encontraban cierta distinción exótica a algunas de aquellas rubias que sólo habían visto de lejos en la cubierta y ahora ocupaban las mesas inmediatas. Esta proximidad parecía añadir un nuevo placer a su audaz entrada en el fumadero (pág. 698).

Cerca del fin del capítulo X, cuando las actividades carnavalescas han concluido, aparece otra fuerza de influencia, cuando los viajeros descubren que su destino, su futuro, es decir, el Nuevo Mundo, está acercándose[13]. Las primeras palabras del capítulo XI anuncian el choque con esta realidad imponente cuando el *Goethe* se para abruptamente: "Al detenerse el transatlántico…" (pág. 754). En esta inversión de las actividades del capítulo I, donde el movimiento del barco desorienta a Ojeda, ahora es la inmovilización del mismo la que desasosiega a los pasajeros, quienes reaccionan con "una sensación de extrañeza" y "cierta angustia" (pág. 754). Desaparece la "inconsciencia alegre de la vida oceánica" (pág. 773), posibles socios comerciales abandonan "empresas ilusorias" al darse cuenta de que "[c]osas más inmediatas y mediocres, realidades ineludibles, iban a asaltarlos tan pronto como descendiesen en el muelle terminal" (pág. 786), y los pasajeros se hablan menos, "con una creciente predisposición al aislamiento, agobiadas cada vez más por las preocupaciones que parecía sugerirles la proximidad de la tierra" (pág. 786). Reaparecen las barreras sociales que habían caído[14], y proyectos mal concebidos se esfuman debido al descubrimiento de dificultades que parecen indomables, como se ha indicado anteriormente[15]. Además, y tal vez la prueba más obvia del impacto de la llegada inminente, este despertar simbólico produce tantas cartas repletas de mentiras por parte de los pasajeros culpables que "Maltrana pensó que si toda esta avalancha de mentiras se solidificase de repente, el pobre *Goethe* se iría a fondo no pudiendo resistir tan enorme peso" (pág. 752).

A principios del último capítulo (XII), el lector se fija en más cambios de pensamiento y acción ocasionados por las preocupaciones sobre la vida que les espera en el Nuevo Mundo, esta vez entre los pasajeros de tercera clase, quienes "también estaban silenciosos y preocupados" (pág. 786). El *Morenito* es el primer pobre cuyo cambio de actitud bajo estas circunstancias se hace patente. En realidad, no ha cambiado nada, pero el *Morenito* ha comenzado a perder fe en sus curiosas iniciativas financieras:

> La tierra cercana parecía repeler sus valerosas concepciones. Percibía en torno de él un ambiente de restricción y de orden más imperioso que el que había dejado a sus espaldas al embarcarse. Tenía menos fe en la posibilidad de una partida para hacerse rico y en todas las matanzas soñadas de indios bravos a tanto por cabeza. (pág. 786)

---

[13] "Se acordaban que existía el mundo, de que no estaban solos en el planeta, y había una vida más allá de la oceánica extensión, con la que iban a ponerse de nuevo en contacto" (pág. 752).

[14] "Restablecíanse las distancias sociales, que en mitad del viaje parecían haberse suprimido" (pág. 773).

[15] "Estas dificultades, hasta entonces no sospechadas, surgían de pronto, como surgen los escollos al rasgarse la bruma cerca de una costa" (pág. 786).

Bajo los efectos de las festividades libertadoras y luego de la llegada inminente al Nuevo Mundo, casi todos los personajes que se han comportado erróneamente se corrigen en cuanto a sus actitudes y/o acciones. En el capítulo X, Ojeda le escribe a su querida María Teresa su segunda carta de compromiso, y rechaza los avances seductores de Nélida (pág. 753), acercándose así al final de su relación con la joven lujuriosa. En el capítulo XI, Maud no le hace caso a Ojeda y vuelve con su marido en Río de Janeiro (pág. 758). En el capítulo XII, Maltrana termina su relación amorosa con Nélida en nombre de su amistad con Ojeda. Además, a nivel colectivo, no hay más episodios protagonizados por grupos de ebrios, y aunque no se cancela el anunciado duelo, pasajeros que desembarcan en Río preguntan, "Pero ¿decididamente iban a llevar adelante aquella locura?… La proximidad de la tierra parecía devolver el buen sentido a las gentes" (pág. 759). Así es que el viajero típico ha perdido interés en el suceso e incluso se mofa de él. Además, en el tratamiento pormenorizado que Blasco le dedica, la confrontación pierde toda seriedad y se presenta como una farsa[16].

Así es que en *Los argonautas* Blasco Ibáñez destaca la influencia que vivir dentro del espacio limitado y encerrado de un transatlántico tiene en sus personajes, ya que los lleva a experimentar frustraciones sexuales, agresividad, violencia, e infidelidad matrimonial. Luego, mientras que Blasco sigue presentando esta letanía de efectos, incorpora una fiesta de varios días que celebra el paso del Ecuador e interrumpe la rutina y la monotonía diarias. La celebración también sirve para que los pasajeros se distraigan y se olviden de sus tensiones y pasiones. Y más tarde, al concluirse las celebraciones, Blasco desvía la atención de los navegantes para que dejen de pensar en el presente y comiencen a considerar las consecuencias de llegar al Nuevo Mundo, una confrontación y un futuro que se les acercan rápidamente ●

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los argonautas*, tomo II de *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947.

CORTINA GÓMEZ, Rodolfo, *Blasco Ibáñez y la novela evocativa: 'El Papa del mar' y 'A los pies de Venus'*, Madrid, Maisal, 1973.

BRANDIST, Craig, *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*, Sterling (VA), Pluto, 2002.

EMERSON, Caryl (ed.), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, Nueva York, G. K. Hall, 1999.

[16] Trataré esta cuestión en un manuscrito sobre *Los argonautas*.

HIRSCHKOP, Ken – SHEPHERD, David (eds.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Nueva York,Manchester UP, 1989.

KAYSER, Wolfgang Johannes, *The Grotesque in Art and Literature*, traducción inglesa de Ulrich Weisstein, Bloomington (IN), Indiana UP, 1963.

REIG, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

STALLYBRASS, Peter – WHITE, Allon, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca (NY), Cornell UP, 1986.

THOMSON, Philip, *The Grotesque*, Londres, Methuen, 1972.

WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, reimpresión de la edición de Londres de 1865. Introducción e índice de Frances K. Barasch, Nueva York, F. Ungar, 1968.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Las ideas sobre la novela de Blasco Ibáñez

RESUMEN. Pese a que Blasco Ibáñez se refiriera a su desinterés por expresar su pensamiento teórico sobre la novela, no cabe duda de que en varios lugares de su producción encontramos constancia del mismo. El presente estudio pretende, pues, mostrar a partir de un corpus de textos del escritor valenciano, cuáles fueron sus principales posiciones e ideas sobre un género reiteradamente cultivado por él, a lo largo de toda su trayectoria.

*

Si el caso de Blasco no es comparable al de otros escritores en lo que concierne a la elaboración de un discurso teórico sobre la novela, no puede decirse que en su obra no se encuentren testimonios o reflexiones sobre el género. En ese texto epistolar dirigido a Cejador en el que precisamente incide en su desinterés por manifestar cualquier tipo de pensamiento teórico sobre su escritura, Blasco no deja de exponer interesantes argumentaciones sobre su concepción y manera de cultivar la especie novelesca. Aproximándonos, pues, a su producción podemos entresacar una serie de artículos que bien podrían ser considerados como el corpus de textos de Blasco que reflejarían sus ideas sobre la novela. En este podemos incluir "La novela social" (1905), algunas de las conferencias dadas en Argentina en 1909 –"Cómo se hace una novela", "Víctor Hugo", "Emilio Zola" y "La novela moderna"[1]–, "La novela y su influencia social" –conferencia pronunciada en 1911–, la carta a Cejador fechada en 1918, y el discurso en su acto de investidura como doctor en la Universidad de George Washington, "La primera de las novelas" (1920).

Concebidos muchos de ellos como conferencias, resulta obvio que el escritor reitera unas mismas opiniones, con ligeras variantes en cada caso. Como también lo es que se nutre de ideas comunes en la época a la hora de establecer su definición y catalogación del género. Con todo, a través de tales textos el escritor refleja su personal concepción acerca de esta especie y muestra la permanencia de unos rasgos que se mantienen constantes a lo largo de su evolución literaria.

Con el fin de establecer los puntos fundamentales que se desprenden de los mismos, será oportuno diferenciar entre aquellas ideas de carácter ge-

[1] Citaré por la edición de Aguilar de *Obras completas* de 1979, T. IV.

neral, en las que incluso la novela se contempla a la luz de su evolución diacrónica, y aquellas otras que atañen ya a una definición concreta del género, y a los métodos y formas de concebirlo.

La novela en su evolución histórica

En varias de tales aproximaciones –especialmente en aquellas cuyo origen fue la expresión oral de sus ideas– Blasco situaría la novela dentro de una amplia contextualización histórica. Al revisar el género atendiendo a su dimensión diacrónica, puede observarse cómo sus ideas carecen de originalidad y deben encuadrarse en la concepción histórica dominante en el s. XIX. Desde la famosa Carta-Tratado de Huet de 1669 –*Sobre el origen de la novelas*–, se constituyó en un tópico la mención a la temprana aparición de la novela, como relato de ficción maravillosa contado entre los primitivos pueblos, seguida de un recorrido posterior relativo a su presencia entre los orientales y griegos y latinos. Otros escritores del momento como Galdós, Valera o Pardo Bazán mantuvieron similares ideas[2]. Si Blasco continúa, por tanto, esa visión globalizadora sobre el género que persistirá todavía en la monumental aportación de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, puede advertirse, como nota singularmente personal en su pensamiento, su insistencia en la naturaleza esencialmente imaginativa de esta forma literaria. La imaginación, como facultad que distingue de manera especial al ser humano, es erigida como el rasgo definidor de la novela que aparece en los umbrales mismos de la humanidad, para colmar esta necesidad iniciada en la infancia.

El género, por lo demás, es considerado por él como el más heterogéneo y flexible. Si es capaz de reflejar la vida en todos sus aspectos, formas y complejidad, se caracteriza, no obstante, por atender, esencialmente, a la vida íntima, familiar. Precisamente, considera Blasco, este fue el motivo por el que la novela no arraigó en Grecia o Italia, culturas en las que el interés se concentraba, fundamentalmente, en la vida pública. Conforme a la mencionada tradición teórica, el autor se refiere a las novelas griegas y latinas, así como a los pueblos orientales[3], para destacar, avanzando en el tiempo, los libros de caballerías. En relación con estos últimos se refiere el autor a la aparición en rigor del género novelesco, en España, país en donde se desarrollarían esas fabulosas narraciones[4]. Con la alusión a las mismas, Blasco

---

[2] Véanse, por ejemplo, los capítulos dedicados a la génesis de la novela en *La cuestión palpitante*.

[3] Destaca, al respecto, la reiterada referencia a *Las mil y una noches*, como exponente de obra imaginativa; un texto que fascinó a Blasco hasta el punto de que lo traduciría de la versión francesa – reeditado recientemente por Cátedra–.

[4] Si incurre en el error de atribuir a este género origen español, recordemos que en su *Historia de la Literatura Española* (1849) Ticknor había cometido ya tal equivocación.

encarece los méritos de nuestra tradición que aún adquieren mayor intensidad al mencionar la obra cervantina; un texto, el del *Quijote,* que actuaría como eficaz correctivo contra los excesos cometidos por los escritores de este género y que se constituyó para el autor en la primera de las novelas modernas y en una de sus obras de culto.

Tras Cervantes opina el autor que se produce un auténtico vacío novelesco que sólo comenzará a remediarse en el s. XVIII. Como escritores de tal época destaca a Rousseau porque, según él, introduce "uno de los principales elementos, por no decir el más importante de la novela moderna: la descripción del paisaje" (1325). Ausente en la tradición anterior cobrará un lugar especial tanto en la obra de este como en la de Chateaubriand, para alcanzar un enorme despliegue con Balzac. Con él la descripción de lo que denomina ahora "el medio ambiente" adquiere un relieve insólito, convirtiéndose este autor en el padre de la novela moderna. Como escritores coetáneos destacará a Dickens y Hugo, así como a Scott o al propio Dumas, cuya influencia en escritores españoles como Pérez Escrich o Fernández y González es evidente. Junto a ellos no deja de mencionar los nombres de Galdós, Pereda, Alarcón, o Pardo Bazán y, por supuesto, a Zola, cuya obra supone el inicio de una nueva tendencia. Precisamente en la producción de éste encuentra Blasco grandes cambios respecto a una anterior concepción romántica del género, visible no sólo en esa obvia oposición a los excesos imaginativos de aquella, sino también en aspectos concretos como el tratamiento de los personajes o de la voz narrativa. Mientras el Romanticismo "era falso en cuanto se refería a personajes irreales" (1238), los nuevos escritores naturalistas hacen que sus figuras parezcan "reales, como en la vida, de carne y hueso". Por otro lado, el uso del narrador separa también a la novela moderna de la anterior. En varios lugares denunciará, así, la práctica común en muchos escritores de intervenir directamente en sus obras. Un reproche que alcanza a su admirado Hugo –y aún a él mismo–. De esta forma, mientras "En la escuela del romanticismo, el autor aparece a cada instante en escena, entre bastidores, hablando con todos y hablando por boca de todos (…) En las obras de Zola no pasa así" (1238). Precisamente en ese temprano estudio sobre la novela de tendencia, oponía esta forma novelesca a la novela de tesis –claramente emparentada con la romántica– por esa evidente intervención del autor que manipula, además, a su conveniencia los materiales novelescos e impone de forma obligada una lectura notoriamente explícita. Contra tal concepción opone Blasco la novela de tendencia, considerada por él, frente a la anterior, como novela moderna.

Aun sin llegar a articular, pues, un pensamiento teórico preciso y riguroso sobre la evolución del género, parece claro que el escritor supo discernir entre un tipo de novela tradicional y lo que considera novela moderna; una diferenciación que se manifestará, por lo demás, en su misma trayectoria literaria.

La novela como género literario

En varios lugares de su obra, Blasco manejaría, para definir la novela, el testimonio de su admirado Zola. En su famosa carta a Cejador, el escritor partía así de la definición propuesta por éste para iniciar su disertación sobre esta especie literaria. Con anterioridad, no obstante, el autor se había servido de las reflexiones de otros escritores. En "Cómo se hace una novela", Blasco reuniría la famosa comparación de Stendhal[5] de la novela como un espejo, con la visión de Eça de Queiroz, para quien, según sus palabras, "la novela naturalista es la robusta desnudez de la verdad en toda su magnificencia, mas no está del todo libre de velos y hay que revestirla con el manto de la imaginación" (1210). El velo de la imaginación que transmuta, pues, lo real, es asimilado por Blasco al espejo que refleja con un "tinte de idealidad" deformador la imagen que en él se proyecta. Con la aparición de las nuevas ideas de Zola, señala más adelante Blasco, cambiará la concepción del género de manera que la novela ya no se concebirá como un espejo que se pasea a lo largo de un camino, sino como "un rincón de la Naturaleza visto a través de un temperamento"[6]. Una definición que es interpretada por Blasco de forma, no obstante, similar a las anteriores, ya que él distinguirá entre lo que considerará la "verdad" que es "la Naturaleza" y la "imaginación" que es el "temperamento o lo que el temperamento del artista coloca en sus páginas" (1238). Para el autor valenciano no cabe duda, por tanto, de que la tarea del escritor no es la de ser un mero transcriptor de la realidad, y que, en el proceso de transmutación artística propio de toda obra literaria, la intervención del autor no dejará de modificar tal realidad. El famoso símil del escritor naturalista como fidelísima cámara fotográfica –que el propio Zola rechazara– es desechado implícitamente por Blasco, quien no puede dejar de reconocer, en suma, que todo texto literario es consecuencia de la manipulación de un escritor de la realidad, en su transformación artística. Como cualquier discurso literario, también el naturalista posee sus propias convenciones de manera que para Blasco el éxito de un autor –y con ello concluye su carta a Cejador– consiste en ser capaz de sugestionar al lector para que "tome como realidad lo que es obra de pura fantasía"[7].

Si al trazar la evolución de la especie el escritor había puesto un énfasis especial en el carácter imaginativo de esta, al definirla conforme a los condicionamientos literarios existentes en su propio momento histórico no deja

---

[5] Como se sabe, no original de tal escritor.

[6] Sobre las ideas de Zola en relación con los conceptos de temperamento y filtro, véanse las aproximaciones de Caudet, *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y en España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995, p. 36 y ss.

[7] Para este texto he utilizado la misma edición de Aguilar, T. I. p. 20.

de encarecer la necesidad de la misma. Para Blasco, en definitiva, la imaginación viene a constituirse como uno de los rasgos definidores de la novela de la que esta –incluso sometida a la nueva poética naturalista– no podrá prescindir. Una imaginación que todo buen novelista debe poseer pero cuyos excesos, no obstante, debe ser temidos y evitados –y a tal respecto Blasco dirigirá severos reproches a uno de sus grandes ídolos literarios como Balzac–, de forma que la novela nunca deje de ser, en último extremo, pese a la transmutación propia de toda obra literaria, un reflejo de lo real.

De hecho, lo que podemos denominar el "sentido de lo real" nunca dejará de estar presente en el pensamiento de Blasco. En esa serie de conferencias desarrolladas en Argentina, el escritor había aludido, explícitamente, a su manera de concebir una novela. Según él, todo novelista debía reflejar en su obra la complejidad de la vida humana. Un objetivo que implicaba no sólo la disposición intelectual, sino también la física del escritor, ya que, como comentaba, si se puede concebir a un poeta sin el sentido de la vista, esto resulta inconcebible en un novelista cuyas dotes de observación constituyen una herramienta de trabajo indispensable. Considerada, por tanto, la vista como sentido fundamental que todo novelista debe tener bien desarrollado, añadía Blasco que, además de esa "retina física", el escritor debía poseer otra "intracerebral", capaz, incluso, inconscientemente de ir tomando instantáneas y reteniéndolas y almacenándolas en la memoria. De hecho, este último concepto, la memoria –considerada como singular archivo mental del novelista–, resulta clave para entender la producción de Blasco, poseedor, al respecto, de unas facultades verdaderamente excepcionales. La idea de la génesis progresiva de una novela dentro de la imaginación del escritor, quien se sirve para ello del rico caudal de observaciones acumuladas, caracteriza el método personal de trabajo de Blasco, tal como él lo define en varios lugares. La memoria como apoyo esencial al que acude el novelista al concebir una nueva obra resulta, al respecto, un singular *leitmotiv* en las reflexiones del autor, para quien el buen escritor dispone de ella como de una singular máquina fotográfica "con el objetivo eternamente abierto"[8]. Una memoria que no sólo es ocular, sino también "auditiva y olfatoria", por lo que la evocaciones que acuden a la mente del novelista no son exclusivamente visuales, sino que van también acompañadas de esas impresiones distintas suscitadas por otros sentidos; de esta forma, el escritor, al describir un lugar o un paisaje –y en esto último destacó Blasco de manera excepcional–, provoca en el lector no sólo la ilusión de realidad visual del objeto descrito, sino que este vaya también envuelto y acompañado de los sonidos y olores que le son propios.

---

[8] Si tal símil aparece en la carta a Cejador, volveremos a encontrarlo en el capítulo inicial de *La vuelta al mundo de un novelista*.

Las presentes reflexiones de Blasco sobre su método de trabajo, por el cual tardaba varios años en concebir y desarrollar una novela, pero muy poco tiempo en fijarla por escrito, resultan esenciales para valorar su producción. Calificado en numerosas ocasiones como escritor en gran medida improvisador y de una vertiginosa rapidez en la escritura de sus obras, sus mismas palabras, al contraponer su forma de trabajar con los métodos de Zola, han redundado en tal visión. Como escribe a Cejador, intentando poner distancia entre él y ese gran escritor francés al que en sus inicios pudo tomar como modelo pero del que se alejó después, "Zola era un reflexivo en literatura, y yo soy un impulsivo. El llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente" (15)[9]. Al contrastar así la morosidad de Zola en la elaboración de cada obra, con su rapidez en "exteriorizar" sus novelas al ser acometido por una especie de actividad febril –pese a que señalara que las lleva en la cabeza durante mucho tiempo– parece presentarse a sí mismo como un artífice impulsivo capaz de acometer sus creaciones literarias con rapidez vertiginosa. Y sin embargo, y tal como se desprende de las reflexiones mencionadas sobre la capacidad retentiva de su memoria, la génesis de cada una de sus novelas debió verse acompañada de un demorado proceso de elaboración. Comentará, así, en una de sus conferencias: "En una novela, lo de menos es escribirla, realizar la función mecánica, pues este acto, en la producción, es lo más insignificante. La novela creada en cuatro o cinco años de *laboreo mental*, se escribe solo en tres o cuatro meses"[10]. Quizá una de las principales diferencias en los métodos del francés y del español resida precisamente en la excepcional memoria del último capaz de retener, sin acudir a una previa documentación escrita, miles de datos a partir de los cuales elaboraría sus obras. Sin pretender, desde luego, establecer equivalencias podríamos recordar los datos aportados por Gascó Contell acerca de cómo escribió el autor valenciano sus últimas novelas. Disminuidas sus facultades físicas, el escritor, que ya no lo fiaba todo a su prodigiosa memoria, iba acompañado siempre de un carnet de notas en donde reflejaba de forma sintética esas impresiones que aprovecharía después para escribir sus obras[11]. Aun cuando, evidentemente, no podamos equiparar dichas anotaciones a los laboriosos y documentados *carnets d'enquêtes* de Zola –que el mismo Blasco debió ver, tal como se desprende de su conferencia en torno a este autor– constituyen un elemento más para ser tenido en cuenta a la hora de abordar la cuestión

---

[9] Sin mencionar a Zola, Blasco utilizará estas mismas ideas en el arranque de *La vuelta al mundo de un novelista*.

[10] Subrayado mío.

[11] Véanse algunos fragmentos reproducidos del mismo en E. Gascó Contell, *Genio y figura de Blasco Ibáñez*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957, pág. 182 y ss.

de la manera de escribir novelas de Blasco, no tan alejada ni distante de la de su famoso modelo[12].

Si más arriba recordábamos las definiciones de otros autores, manejadas por el escritor, no podemos olvidar que él mismo propuso la suya. En la conferencia que aparecería por escrito con el título "Cómo se hace una novela", señaló que para él la novela será el libro que "refleje la vida y resulte una narración armónica" (1209). Una definición sintética y que reúne con precisión los que tradicionalmente podrían considerarse dos aspectos esenciales de un texto literario: fondo y forma. Si desde su visión esencialmente realista Blasco no duda en destacar en primer lugar que la novela debe intentar reproducir el mundo, compruébese, no obstante, cómo inmediatamente hace referencia a la naturaleza armónica que necesariamente ha de tener. Una cuestión, la de la composición o elaboración novelesca, que no deja de estar presente en muchas de las reflexiones que el autor hizo sobre el género y que lo aleja del tradicional tópico de un Blasco descuidado o poco atento a los aspectos formales de sus obras.

Precisamente las obras de Balzac le merecen algunas censuras por haber sido elaboradas sin el conveniente método. En muchas, señala, "no existe para nada la unidad de acción, tan indispensable para la narración" (1215). En sus frecuentes revisiones, Balzac introducía, además, tantas modificaciones que lo que en principio podía ser un cuento se convertía progresivamente en novela, y a la inversa, sometido a un severo proceso de depuración un texto muy largo acababa adquiriendo breves dimensiones. Frente a tal forma de trabajo se alza, por el contrario, la precisa metodología de Zola. Para Blasco, significativamente, una de las mayores innovaciones conseguidas por éste radica en su manera de componer novelas. Partiendo de lo particular y concreto Zola, según la visión de Blasco, concebía a unos personajes cuya caracterización trazaba de forma exhaustiva –familia, profesión, hábitos–, para ir desarrollando en su cabeza retazos variados de las vidas de éstos. Unos retazos que con gran dificultad debía "unir con un solo hilo" (1239). La tradicional imagen textil de Ariosto, de destacada proyección en la literatura posterior –y baste recordar el nombre de Cervantes– aparece, pues, singularmente remozada siglos después para proyectarse sobre una poética literaria tan distinta como la naturalista. La idea subyacente, sin embargo, viene a ser similar, pues esos hilos variados perfectamente reunidos por la diestra mano del artífice apuntan a la obra finalmente unitaria y armónica. Significativamente es éste el concepto que Blasco manejará, tras referirse a ese cometido último del creador novelesco – en este caso personificado en Zola– de distribuir de forma conveniente la materia en los

[12] Sobre la relación Blasco-Zola me ocupé en un trabajo –en prensa– expuesto en el V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX.

diversos capítulos. Cuando finaliza su trabajo, escribe, "todo es armonía" (1239). A tal respecto, no deja de resultar sintomático que, en la conclusión última expuesta en la famosa carta a Cejador, tras haber defendido calurosamente la necesidad de la inspiración en el artista, precise que no puede prescindirse, sin embargo, de la razón y el estudio. Como singular y actualizada variante de la antigua doctrina clásica que defiende la necesidad de un equilibrio entre el *ars* y el *ingenium*, asienta Blasco: "Todo debe armonizarse".

Considerada la novela como obra que debe reflejar la vida y a la vez como producto artístico bien compuesto, recordemos finalmente cómo Blasco incidió también en el objetivo esencial al que la misma debía ir encaminada. Para el autor valenciano la novela era un género fundamentalmente dirigido a influir en la vida social de los pueblos, buscando la mejoría en sus formas y condiciones de existencia. En el artículo publicado en 1905 bajo el título "La novela social", Blasco expone ya sus principales ideas[13]. Parte él de la diferenciación entre novela de tesis o novela de "sermoneo" y novela de tendencia. Mientras la primera es enjuiciada negativamente en tanto carece de verosimilitud, pues en su empeño por demostrar sus ideas el escritor lleva a cabo una evidente simplificación y manipulación de los hechos, la segunda es identificada como la novela social, exponente representativo de lo que considera la novela moderna. Una equiparación –novela de tendencia, social y moderna– que volveremos a encontrar en otros momentos de su obra. De forma que, si en ese artículo posterior titulado "La novela y su influencia social" Blasco revisa precisamente el desarrollo del género novelesco bajo la luz de tal enfoque, considerando que es el *Quijote* –novela de inmensa influencia social– la primera novela moderna, y llegando hasta Zola –escritor cuya obra desempeñará una importante función social–, en esa serie de conferencias dadas en Buenos Aires, el autor había insistido ya en tales presupuestos. Precisamente en sus elogios a Hugo, Blasco destacaría su preocupación por el progreso social que hizo que el escritor no se encerrara en su "torre de marfil". Una precisión que también había hecho en el mencionado artículo de 1905 cuando, al subrayar la función del escritor moderno, señalaba que habían caído para siempre las torres de marfil, los aislamientos altivos. La necesaria conexión, pues, entre el artista y el pueblo a cuyo progreso debe contribuir aquel se erige, desde luego, como uno de los principales rasgos de identificación de la obra de Blasco, en claro contraste con aquellos que caracterizan a las tendencias más representativas de la literatura de entonces.

Significativamente si hay algo que distingue a los escritores que ostentan esos valores de cambio propios de las nuevas orientaciones es, precisa-

---

[13] He manejado dicho texto por la reproducción que del mismo hace Caudet en su edición de *La bodega*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 78-80.

mente, el buscado alejamiento y aislamiento respecto a la masa popular. De manera que lo que desde una perspectiva europea podemos denominar escritor modernista, no responde, en absoluto, a la idea de novelista moderno que Blasco defiende. A tal respecto habría que volver a incidir en las diferencias entre la forma de concebir el género del valenciano y la de los escritores contemporáneos; incluso aun existiendo coincidencias en la finalidad crítica y reformadora que esta especie podía ostentar –piénsese en la preocupación social de los tradicionalmente considerados escritores del 98–, las distancias entre la manera de entender y cultivar este género entre uno y otros resulta perceptible. Lo que no implica, no obstante, el desconocimiento en el autor valenciano de esos grandes cambios que, en lo que respecta a la novela, se están produciendo dentro y fuera de España. Baste tan sólo traer a la memoria, por ejemplo, como hiciera Sáez Martínez, la intensa labor desarrollada por Blasco respecto a esa empresa que fue "La Novela Literaria", dependiente de Prometeo, en donde aparecieron traducidas un buen número de novelas extranjeras del momento[14]. Pese a las confusiones de las que adolecen las aproximaciones del escritor a tales obras, resulta innegable el interés del mismo por los nuevos cambios estéticos de la literatura europea de los que, por consiguiente, no fue ajeno. En líneas generales, y como uno de los principales rasgos que separan la concepción de Blasco sobre el género, de la de muchos de esos autores europeos, se alza el principio de la representatividad y la necesidad de que la novela se apoye en un argumento. La referencialidad propia de la poética realista que subyace siempre en cualquier obra de ficción de Blasco contrasta, pues, con lo que algún crítico ha podido denominar la "literalidad" característica de muchas de esas nuevas obras modernistas[15]. Resulta, por consiguiente, bastante obvio, a la luz de lo sucintamente expuesto, que la visión de Blasco sobre lo que considera la novela moderna no coincide con la existente en las nuevas orientaciones literarias. Sus ideas y su propia producción conforman la imagen de un escritor ligado a una concepción tradicional del género. Algo que debería ser matizado, no obstante, considerando tanto las distinciones que el autor estableció entre lo que entendía por relato tradicional frente a la novela moderna, cuanto la propia evolución de su producción.

En conclusión, como escritor que defendió en todo momento una concepción popular del arte, Blasco concibe la novela como medio de influencia y mejora en el progreso de la humanidad. Vinculado siempre a una

---

[14] B. Sáez Martínez, "La antesala de la lectura: la labor crítica de Blasco Ibáñez en sus *Estudios literarios*", en *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, J. Oleza y J. Lluch (eds.), Valencia, Generalitat Valenciana, 2 vols., 2000, II, págs. 630-651.

[15] Evidentemente, no puedo detenerme aquí en cuestiones de mucho más amplio calado como los conceptos generales de Modernidad o Modernismo en relación con la obra de Blasco, que, por otro lado, algún estudioso como Oleza ha revisado ya.

poética realista, su pensamiento literario evolucionó, sin embargo, en su cultivo del género. De esta forma, si bien para él –frente a muchos escritores coetáneos– la trama seguía siendo un elemento indispensable en la novela[16], resulta obvio que el desarrollo de esta tal como se manifiesta en sus primeras novelas nada tiene que ver la presencia de la misma en su evolución posterior. Surgidas aquellas al calor de una imaginación desbordada, a partir del ciclo de sus novelas valencianas no cabe duda de que Blasco da un vuelco en su manera de concebir el género. Algo que, asimismo, parece ostensible en el manejo de las técnicas narrativas. Como también resultan patentes las diferencias entre unas novelas y otras a la luz de esa necesaria influencia social que, según el escritor, debía perseguir en todo momento el género. De tal forma que si el autor escribió siempre con el fin de transformar y perfeccionar las formas de vida de la sociedad, podría decirse que sus novelas ofrecen perfiles distintos según la mayor o menor presión del contenido ideológico. Cuando Blasco se mantiene más cercano a ese ideal teórico de la ausencia de la mediación directa del narrador, cuando menos restricciones introduce en el ámbito de la recepción, cuando, en fin, la novela se abre, incluso, a sentidos diversos desde diferentes niveles de lectura puede decirse que es cuando el escritor consigue sus mejores resultados ●

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, I, 1980.
Obras completas, Madrid, Aguilar, IV, 1979.

CAUDET, Francisco, Introducción a su edición de *La bodega*, Madrid, Cátedra, 1988.
Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y en España, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

GASCÓ CONTELL, Emilio, *Genio y figura de Blasco Ibáñez*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1957.

SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, "La antesala de la lectura: la labor crítica de Blasco Ibáñez en sus *Estudios literarios*", en OLEZA, J. and J. Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2 vols, 2000, II, págs. 630-651.

[16] Si bien desde perspectiva muy distinta, puede ser recordada la defensa de ese mínimo argumental sostenida por Ortega en sus *Ideas sobre la novela*.

Javier Lluch-Prats
Università di Bologna

Blasco Ibáñez, editor en Madrid[1]

RESUMEN. Desde 1905, Blasco Ibáñez desarrolló en Madrid una notable actividad como editor. Tras impulsar la revista *La República de las Letras*, lanzó *La Novela Ilustrada*, paradigmática colección de novelas por entregas, axial en el catálogo de la Editorial Española-Americana, que vino a ser la sucursal de Sempere en la capital. Este trabajo aborda el devenir de dichas iniciativas a partir del estudio de la prensa epocal, testimonios epistolares, obras sobre la edición española y, fundamentalmente, tras el análisis de cuantos textos integraron un catálogo que, en buena parte, pasó al de la Editorial Prometeo, constituida en 1914.

*

En los albores del siglo XX, Vicente Blasco Ibáñez vivió como escritor de éxito el afianzamiento del mundo editorial español y, ya residente en Madrid, no desaprovechó la oportunidad de protagonizarlo igualmente como editor, posicionándose en el bullicioso mercado, atento incluso a su proyección americana[2]. Y es que Blasco, con la ayuda inestimable de su socio Francisco Sempere y de su futuro yerno, el periodista, historiador y escritor Fernando Llorca, fue editor en el periodo de consolidación y de emancipación de esta figura como adalid del campo cultural, cuando el librero y el impresor vieron cómo el escritor se profesionalizaba, la propiedad intelectual se regulaba y se desarrollaban circuitos de comunicación literaria (editoriales, grupos de opinión, prensa periódica); cuando aparecieron espacios específicos de sociabilidad cultural y se dio un contexto óptimo para la cultura escrita; cuando, en una etapa crucial para la historia de la literatura eu-

---

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de I+D+i FFI-2010-17273.

[2] Aparte de sus experiencias juveniles (entre ellas, el semanario *La Bandera Federal* y la editorial *La Propaganda Democrática*), como editor destaca su labor en Valencia desde 1894, cuando vio la luz el diario republicano *El Pueblo*, y 1898, al asociarse con Sempere bajo la denominación "Casa Editorial F. Sempere, Editor", divulgadora de una cultura ilustrada, laica y científica, que pasó a denominarse "Fco. Sempere y Cia., Editores", señalando como sucursal en Madrid el domicilio de la Española-Americana, que Blasco, como veremos, creó en la capital. Estas iniciativas editoriales –convertida esta última en Llorca y C.ª– confluyeron en Prometeo en 1914. Para una bibliografía acerca de los trabajos de y sobre Blasco, véanse Smith (1976) y Anderson y Smith (2005). Para su biografía: Martínez de Sánchez (1994), León Roca (1972) y (1997), Mira (2004), Navarro (1991), Reig (2002) y Sales (2009). Sobre Blasco y la edición, véanse particularmente Aguilar (1964); Alonso (2002a) y (2002b); Bas (1998a) y (1998b); Botrel (2000) y (2001); Del Villar (2005); Espinós (1998) y (2003); Fullana (1983); Fuster (1998); García (1988); Gascó (1957); Herráez (1999); Laguna (1998) y (1999); Lluch (2010); Mainer (2010); Martínez Martín (2002) y (2009); Pérez de la Dehesa (1969a) y (1969b); Sanz (2000a) y (2000b), Smith (1982).

ropea, en el editor moderno se gestó y se reconoció un proceso intelectual, técnico y económico de identificación de un sello editorial, financiación, planificación, selección y edición de textos, distribución y oferta a la demanda social. Elemento indispensable en el universo libresco, el editor se preparó para reconvertir una actividad de carácter familiar en societaria, tal como se delimitó el terreno desde entonces. Blasco, quien también vivió este cambio en primera persona, ocupó por tanto una posición a la vanguardia en la modernización de un sector que ya se concentraba en Madrid y en Barcelona.

Hombre de letras y de acción, Blasco fue un modélico representante de la figura del escritor-editor. Conocía las posibilidades que ofrecían y podían exigir los lectores: por un lado, sabía cómo corresponderles mediante su poderosa escritura; por otro, sabía cómo elaborar un atractivo catálogo y comunicarse con creadores, impresores, editores, libreros, ilustradores y corresponsales. Poseía talento para una profesión que requiere intuición, actuar a riesgo y ventura, mantener la inquietud permanente, un denodado esfuerzo, trabajo de campo literario y conocimiento preciso del mercado. Su trayectoria evidencia que estaba al tanto del mercado nacional y extranjero, y bien sabía que, situado entre el ocio y el negocio, para ser editor uno ha de conocer las inquietudes estéticas, sociales, artísticas y humanas del hombre de su tiempo, pero también la tradición y las posibilidades de futuro de su oficio.

Además, una vez su nombre había adquirido notoriedad, lo utilizó como reclamo publicitario, y así como capital simbólico que incrementó al hacer de sus actividades editoriales vehículo de expresión y de atracción tanto ideológica como personal. Sirva como muestra el anuncio en *El Imparcial* del "diario" denominado *La Novela Ilustrada*, sobre el que volveré: el 30 de septiembre de 1905 se resaltaba que la dirección literaria la ocupaba "el notable novelista Sr. Blasco Ibáñez" (pág. 3). Y no cejó en su empeño: por ejemplo, el 16 de julio de 1907 se mantenía la estrategia en la prensa:

> *La Novela Ilustrada* ofrece al público la ventaja de su acertada y magistral dirección. Tiene al frente a un escritor ilustre que sabe lo que publica y conoce lo más moderno de las literaturas extranjeras, no pudiendo incurrir en los defectos de otros que, al publicar, como industriales del libro, sólo ven en éste una mercancía, y creen que son obras de ahora novelas que se publicaron el año 30 ó 40 del pasado siglo. (*El Imparcial*, pág. 3)

Asimismo, en no pocas obras de las editoriales que fomentó, Blasco se presentaba como traductor y prologuista: es el caso de *Novísima Geografía Universal*, de los Reclus, cuyo prólogo firmó en Madrid el 1 de mayo de 1906, para la edición de la Española-Americana. Con marcada orientación formativa, vendió miles de obras propias y ajenas, convencido de que, aparte del beneficio económico y de la difusión de su imagen, con ellas conseguía elevar el nivel cultural del ciudadano y despertar la conciencia popular.

La República de las Letras y *La Novela Ilustrada*

En el cambio de siglo, la personalidad política y literaria de Blasco ya tenía renombre nacional e iba adquiriendo peso en diversos círculos de la capital francesa. Diputado en Madrid desde el 98, renunció al cargo en 1906 –lo recuperaría un año después– porque permanecía ajeno a los debates parlamentarios dada su dedicación a *La Novela Ilustrada*[3], iniciativa editorial sobre la que le decía en una carta a Sempere: "Esto es más serio y más importante y más definitivo para mi fortuna y mi nombre que lo que llevamos hecho en Valencia" (Herráez, 1999: 32).

En el otoño de 1905, Blasco lanzó *La Novela Ilustrada* al vivaz mercado como ambicioso proyecto de divulgación de la cultura europea moderna, así como negocio cuya rentabilidad Blasco presentía. Poco después de su arranque ya era "un éxito escandalosamente glorioso" y se colocaban en firme, decía, "25.000 ejemplares" (Herráez, 1999: 36). El primer domicilio social estuvo en la calle del Olmo, 4, donde radicaba la imprenta y estereotipia de Ricardo Fe (algunos de los tomos salieron de ella, y el propio Fe se lamentaba por el excesivo trabajo)[4]. En 1907 –y hasta 1914– se trasladó a la calle de Mesonero Romanos, 42, frente a *El Imparcial*, en un piso bajo con un gran escaparate.

La ubicación en la calle del Olmo coincide con el domicilio de *La República de las Letras*, revista que vio la luz el 6 de mayo de 1905 con su balanza inclinada hacia la literatura y la política. Entre sus responsables figuraban Galdós, Blasco, Unamuno, Morote, González-Blanco y Flores de Lemus. Aparecía los sábados, y así lo hizo en catorce entregas en una primera etapa –interrumpida por problemas económicos– que duró hasta el 9 de agosto. Como señaló Villar (2005: 14), Blasco tuvo una decisiva intervención en la revista, aunque en esta etapa sólo colaborara en el primer número con su artículo "La novela social", y en el octavo, del 24 de junio, adelantando el comienzo de su novela *La horda*. En la segunda etapa, con siete números desde el 14 de abril de 1907, indicios varios confirman el impulso dado por Blasco: el domicilio social, ya apuntado; la mención de la imprenta de Antonio Marzo, de donde *La Novela Ilustrada* saldría en ese periodo; la publicidad de obras y editoriales relacionadas con Blasco, así como la publicación de textos suyos (el artículo "La cuestión clerical" y el relato "El lujo"). Según

---

[3] Esta propuesta difiere de una colección homónima publicada en el ámbito del folletín: la "publicación periódica económica" *La Novela Ilustrada*, cuyo impresor y administrador fue Guillermo Osler. Surgida en Madrid el 15 de diciembre de 1884, se publicó hasta el 20 de agosto de 1886 (Año III, núm. 60).

[4] Además, trabajaron con la Litografía Mateu, la Imprenta Helénica, la de *La Correspondencia de España*, el taller familiar de Álvarez Angulo y, principalmente, las imprentas de Antonio Marzo y de Juan Pueyo.

Alberto Insúa (1952: I, 490-91), quien colaboró en la revista, su efímera vida "no afectó gran cosa al espíritu de inventiva de Blasco, que seguía inundando el mercado con los libros, 'a cuatro reales', impresos en Valencia por la editorial Sempere y [...] acababa de fundar *La Novela Ilustrada*, con verdadero éxito".

La República de las Letras es, pues, un claro antecedente de las propuestas editoriales del escritor en Madrid, lo cual está en consonancia con su objetivo de establecerse allí. Precisamente en 1905, en el pie de imprenta de sus novelas *La bodega* y *La horda* figura "F. Sempere y Cia. Editores", y se indica como sucursal en Madrid el domicilio particular de Blasco en la calle de Salas, 4. Pero las siguientes, *La maja desnuda* (1906) y *La voluntad de vivir* (1907), dan como domicilio social de la sucursal el referido de la calle del Olmo. Por ello no resulta extraño que, hasta la creación de Prometeo en 1914, textos como *Sangre y arena* (1908) y *Los muertos mandan* (1909) mencionen la calle de Mesonero Romanos, 42, es decir, el último de los domicilios en que Blasco, Sempere y Llorca, como veremos, realizaron una notable actividad editorial para la que contaban con infraestructura y experiencia, el deseo de abrir una sucursal en Madrid, buenos contactos y, por supuesto, una iniciativa en conexión con otras similares de la época como *El Cuento Semanal*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*, en las que Blasco colaboró como autor; es más, *La Novela Ilustrada* es imprescindible en el resurgimiento de la novela por entregas –de calidad– y en el fenómeno literario que supuso la novela corta. Su lanzamiento se anunciaba así en *El Imparcial* el 23 de septiembre de 1905 (pág. 2):

> Este es el título de un nuevo diario que comenzará a publicarse en Madrid el 1.º de octubre. Se propone *La Novela Ilustrada* contribuir a la cultura literaria del país, popularizando las obras más famosas del arte novelesco, para lo cual las publicará en condiciones de baratura extraordinaria.
>
> Diariamente publicará cuatro novelas ilustradas con numerosos grabados, y regalará a fin de mes a sus suscriptores las cubiertas de dichas obras para su encuadernación.
>
> Todas las clases sociales podrán formarse una valiosa biblioteca de novelas sin esfuerzo alguno, pues el precio de *La Novela Ilustrada* será el de cinco céntimos.
>
> Las primeras novelas que publicará son "La Feria de las Vanidades", de Thackeray, y "El Barrio Latino", de Enrique Murguer, el famoso autor de "La Vida Bohemia" (las dos traducidas por primera vez al español); "El amigo Fritz", de Erckmann Chatrian, y "La historia de un hombre contada por su esqueleto", de M. Fernández y González.
>
> El nuevo diario, de cuya dirección literaria está encargado el conocido novelista Blasco Ibáñez, se propone dar al público obras de los mejores autores españoles contemporáneos junto con otras que serán traducidas por primera vez al español.
>
> La finalidad de este diario es publicar las novelas en tales condiciones de baratura, que estén al alcance de todos los lectores, perdiendo la gran masa popular el

gusto por las narraciones disparatadas y tremebundas para solazarse con obras de verdadero arte.

La Novela Ilustrada tuvo dos épocas: la primera, entre 1905 y 1907, la conformaron entregas de cuadernos diarias (32 páginas con láminas), con posible suscripción mensual de 1,50 pesetas (5 céntimos el número suelto) y regalo de tapas para la encuadernación. Los libros resultantes, sin numerar, muy rara vez se databan, si bien la contracubierta suele incluir el listado de títulos que, junto con la prensa epocal, permite reconstruir la serie. De la repercusión de este negocio le informaba Blasco a Sempere en 1906: "El *trust* de los periódicos me llamó proponiéndome que entrase en él para convertirlo en una gran casa editorial, inmensa, aplastante, dirigida por mí, para matar [a] todos los editores de peseta" (Herráez, 1999: 55), mas no aceptó tal proposición "por no reventar la casa de Valencia".

En su portada, los libros indicaban la autoría y generalmente el nombre del ilustrador (como Fernando Mota y José Pedraza) y del traductor (entre ellos Manuel Machado y José Francés). Algunas entregas se completaban con textos del mismo autor o de otro cuya localización reviste especial dificultad porque no constan en la cubierta ni en la portada ni en el elenco de la colección: sirva como muestra *El campamento de Napoleón*, de Conan-Doyle, con *La novela de Caperuza-Roja*, de Daudet. Desde 1906 se incorporaron voces provenientes de un concurso de novelas convocado por *La Novela Ilustrada*, como Mauricio López Roberts, autor de *Doña Martirio*. Así también, previsible era la publicación –como en Sempere y Prometeo– de un valor seguro: las novelas de Blasco *Flor de mayo*, *Arroz y tartana*, *Entre naranjos*, *Sónnica la cortesana*, *La maja desnuda* y *La barraca*, a las que acompañaron relatos como "La pared", "El milagro de San Antonio", "Dimoni" y "La cencerrada".

Mediante una atinada renovación comienza la segunda época en 1907. Con formato de revista, se entregaba una novela completa en un tomo de unas cien páginas que, a 35 cts., se vendía los sábados. Algunas obras requirieron más de un tomo e incluso hasta once, como *Los mohicanos de París*, de Dumas (tomos 186 a 196, del 24/12/1910 al 4/3/1911). A *Renata Mauperin* (8/6/1907), de los Goncourt, número 1 de esta II época, le siguieron obras de Dumas, Dickens, Merimée, Hornung, Balzac, Gauthier, Ohnet, Loti, Conan-Doyle... Variado el formato, inicialmente apareció sin denominación precisa, después como "Periódico semanal de novelas" y, por último, como "Revista semanal". También cambió el logo editorial, que constaba en la portada: hasta que se estableció la primera ilustración (figura A) le antecedió en algunos tomos la inscripción "N·I"; mediante la segunda y última (figura B) se identificarían del mismo modo las editoriales Española-Americana y Llorca, sobre las que me detendré más adelante:

Fig. A

Fig. B

La Novela Ilustrada publicó textos que procuraban ingresos al tiempo que eran importantes para una educación ética y estética de los ciudadanos. Textos novedosos y de autores coetáneos de Blasco, sobre todo franceses e ingleses, así como novelas de los grandes autores del siglo XIX, históricas, otras de corte romántico y folletinesco, policíacas y de aventuras, muy de moda en aquel tiempo. La mayoría eran novelas y sólo excepcionalmente se publicó poesía y teatro. En la segunda época los tomos solían contener el listado actualizado de "Obras de *La Novela Ilustrada*", donde se crearon colecciones a medida que fueron publicándose varios títulos de estos autores: Conan-Doyle, Hugo, Tolstoy, Dumas, Ortega y Frías, Fernández y González, Mayne-Reid y Ponson du Terrail. Llamativa resulta la inserción de la Colección Clásicos Españoles con textos de Lope, Calderón, Cervantes, Quevedo, Tirso, Vélez de Guevara, Moratín y Moreto.

En cuanto a la distribución y al sistema de venta, a Blasco le preocupaba especialmente el desconocimiento de *La Novela Ilustrada* en Barcelona, pues más controlables le resultaban Madrid y Valencia. Como apuntó Botrel (2001: 137-138), en Barcelona buscó apoyarse en la red de venta por entregas, sin demasiado éxito al parecer, lo que implicaba "un repartidor por cuenta de una librería o de una editorial", y así un "sistema de librería ambulante a domicilio". Hacia 1910 fueron comunes los quioscos en las ciudades, eficaces para la venta de colecciones "populares" de novelas y cuentos, aparte de periódicos, revistas e impresos varios. Blasco tenía claro lo que era "asunto de librerías" y lo que debía venderse en un "quiosco".

Muy relevante fue la propaganda y la publicidad, tan presente en diarios como *El Imparcial*, que anunció novedades y hasta sirvió para denunciar imitaciones en varias ocasiones, queja que se encuentra incluso en *La forja* (1939), donde Arturo Barea apuntó sobre Blasco:

> Un día dijo que en España no se leía porque la gente no tenía bastante dinero para comprar libros. Entonces dijo: "Yo voy a dar a leer a los españoles". [...] puso una tienda y empezó a hacer libros. [...] los libros mejores que se encuentran en el

mundo. […] La gente los compra a millares, y cuando los ha leído los vende a los puestos de libros viejos y allí los compramos los chicos y los pobres. Así, yo he leído a Dickens y a Tolstoy, a Dostoievsky, a Dumas, a Victor Hugo, a muchos otros.

En seguida le han imitado: la Casa Calleja, que hace todos los libros de colegio y todos los cuentos de niños, ha hecho otra colección que se llama *La Novela de Ahora*, enfrente de la de Blasco, que se llama *La Novela Ilustrada*.

Aparte del recurso a indicaciones como "Novelas en preparación", numerosos mensajes servían para captar lectores. Así, de la primera época, entre otros encontramos: "Milagro editorial"; "Libro sensacional"; "El alarde editorial de baratura más grande que se conoce". Y en la segunda época: "Una novela completa todas las semanas"; "Todas las novelas van traducidas directamente o escrupulosamente corregida la traducción por D. Vicente Blasco Ibáñez". En el verano de 1909 se creó una sección fija de publicidad, tal como se refería, por ejemplo, en *El cementerio de los ajusticiados*, de Ponson du Terrail (tomo 109, 3/7/1909, pág. 104):

La Novela Ilustrada ha llegado ya a una tirada desconocida hasta ahora en esta clase de periódicos. *La Novela Ilustrada* va tirada en rotativa. Somos, dentro de nuestro género, el periódico de más circulación en España y América.

Esto representa una fuerza que podemos poner al servicio del anunciante, y al efecto acabamos de crear la Sección de Publicidad.

Nuestro anuncio sirve constantemente. El ejemplar al que va unido, no es un periódico que se tira una vez que se lee, como ocurre con los diarios.

La Novela Ilustrada es un periódico que se encuaderna y se colecciona y pasa de mano en mano, conservándose siempre. El anuncio que sólo vive veinticuatro horas en un diario, dura aquí años. Esta publicidad en el mercado español y en los de América y principales naciones del extranjero es la de resultados más positivos, la más eficaz y la más barata, pues nuestros anuncios aventajan a todos en economía, en presentación y en permanencia.

Esto es lo que ofrecemos a quienes deseen utilizarlos, para lo cual pueden dirigirse al Agente de publicidad de *La Novela Ilustrada* – Apartado 376, Madrid.

Fue en la segunda época cuando, en la contracubierta o en las páginas finales (espacios de dicha sección), con frecuencia se publicitaron obras de Blasco como *Los muertos mandan*, *Sangre y arena* o *Argentina y sus grandezas*. Lo mismo ocurría con el resto de sus publicaciones impresas o en preparación: el lector siempre estaba avisado. Aparte, claro, dicha sección incorporaba anuncios ajenos a la Española-Americana.

Por otra parte, como lo fue en la época, resaltable es el cuidado formal, las láminas y los grabados presentes en la mayoría de las obras. En escasas ocasiones se adaptaron ilustraciones de ediciones originales y, si en la primera época contó con ilustradores de la talla de Pedraza, en la segunda destacó Rafael de Penagos.

La Española-Americana y Llorca: editoriales entre Sempere y Prometeo

Mientras *La Novela Ilustrada* se desarrollaba, el inquieto Blasco –vivió desde 1909 entre Europa y Argentina, adonde llegó por vez primera en junio de ese año– fue preparando textos para el catálogo de la editorial Española-Americana, que creó en Madrid a modo de sucursal de Sempere –deseo cumplido y ahora nominado–. Ocupó la gerencia Fernando Llorca, quien se convertiría en yerno de Blasco al casarse con su hija Libertad en marzo de 1911. La editorial se gestó durante la primera época de *La Novela Ilustrada*, que sería su principal activo. Algunos libros publicados durante esa época inicial conformaron la "Colección de Novelas de La Editorial Española-Americana" hasta que su contenido se diluyó al dividirse entre novelas en cartoné y en rústica (referidas líneas abajo), e incluso cuando tras esa restructuración algunos títulos desaparecieron de la oferta. He aquí los títulos de la Colección:

> Adolfo Belot, *El Crimen de la calle de la Paz,* Alejandro Dumas, *La Reina Topacio,* Alfonso Daudet, *Los reyes en el destierro, La evangelista,* Antonio Hope, *El rey sustituto,* A. Conan-Doyle, *Un crimen extraño, La marca de los cuatro, El perro de Baskeville, Policía fina, Triunfos de Sherlock Holmes, El problema final, Nuevos triunfos de Colmes, El Campamento de Napoleón, La guardia blanca, El capitán de La Estrella Polar,* E. Bellamy, *El año 2000,* E. Conscience, *Los mártires del honor,* Enrique Mürger, *El barrio latino,* E. Chatrian, *El amigo Fritz,* Eugenio Sué, *Venganza africana,* G. Guitton, *La conspiración de los millonarios, A fuerza de millones, El Regimiento de los hipnotizadores,* Hugo Conway, *Confusión, J. Ortega Munilla, La cigarra – Sor Lucila,* Jorge Sand, *La esfinge de oro,* Luis Reybaud, *Jerónimo Paturot,* M. W. Thackeray, *La feria de las vanidades,* M. Fernández y González, *Historia de un hombre contada por su esqueleto,* Max Nordau, *La batalla de los zánganos,* Miss Braddon, *La mujer de los dos maridos, La Baronesa,* Mateo Arnauld, *El secreto de la sortija,* Octavio Feuillet, *El Conde de Camors,* R. Stevenson, *El tesoro del pirata,* V. Blasco Ibáñez, *Flor de Mayo, Sónnica la Cortesana, Arroz y tartana,* Wilkie Collins, *La muerta viva.*

Otros títulos del catálogo, con frecuencia anunciados en los tomos de *La Novela Ilustrada*, fueron:

> *Novísima Historia Universal*, por Ernesto Lavisse y Alfredo Rambaud. 8 tomos. "Traducción de Vicente Blasco Ibáñez". 20.000 grabados.
>
> *Novísima Geografía Universal*, por Onésimo y Eliseo Reclús. 6 tomos. Traducción de Blasco, "con más de mil grabados […] numerosos mapas en colores".
>
> *La Ciencia para todos*. 5 volúmenes con numerosos grabados.
>
> Biblioteca de Cultura Contemporánea. *El Arte de Leer*, por E. Faguet, de la Academia Francesa; *La Nueva Libertad*, por W. Wilson, presidente de los Estados Unidos.
>
> *Argentina y sus grandezas*, por Vicente Blasco Ibáñez.
>
> Volúmenes de presentación moderna. *La danza del corazón*, novela, por José

Francés. *Teatro de amor*, por José Francés. *Libro de diversas trovas*, por Diego San José. *La vida eterna*, por Ceferino R. Avecilla.

La Libertad de la Cátedra, por Miguel Morayta.

Biblioteca de Juguetes. *Lo que cantan los niños*, por Fernando Llorca.

Como hemos mencionado, la editorial se nutría sobre todo de *La Novela Ilustrada*, como evidencian las colecciones que completaron el catálogo previo:

Las novelas del misterio. Aventuras de Sherlock Holmes. *Un crimen extraño*, *La marca de los cuatro*, *El perro de Baskeville*, *Policía fina*, *Triunfos de Sherlock Holmes*, *El problema final*, *La resurrección de Sherlock Holmes*, *Nuevos triunfos*.

Novelas en cartoné a una peseta. *La conspiración de los millonarios*, *El batallón de los hombres de hierro*, *El regimiento de los hipnotizadores*, *El desquite del viejo mundo*, por G. Guitton y G. Rouge; *Doña Martirio*, por M. López Robert; *Amor de pobre*, por R. de Solano Polanco; *Márgara*, por A. Larrubiera; *La tirana*, por E. Ramírez Ángel; *El otro hogar*, por Adelardo F. Arias; *Don Juan de Austria*, por Antonio Santero; *In illo tempore*, por E. Sánchez Vera; *De espaldas al sol*, por J. Téllez y López; *El diamante del comendador*, por P. du Terrail; *El crimen de la calle de la Paz*, por Adolfo Belot; *Jerónimo Paturot*, por Luis Ribaud; *Los hermanos de la costa*, por M. González; *La corte de Luis XIV*, por A. Dumas.

Novelas en rústica a cincuenta céntimos. *El Conde de Camors*, por Octavio Feuillet; *La muerta viva*, por Wilkie Collins; *El rey sustituto*, por Antonio Hope; *El Dinamitero*, por Roberto Stevenson; *Los más fuertes*, por Jorge Clemenceau; *El Caballero Mauprat*, por Jorge Sand; *La Esfinge de oro*, por Jorge Sand; *La Evangelista*, por A. Daudet; *Los Mártires del honor*, por E. Conscience; *La Baronesa*, por Miss E. Braddon.

La Novela Ilustrada. Más de trescientos tomos en formato de revista por entregas (aparte los libros de la primera época, arriba apuntados).

Sin embargo, la acertada iniciativa editorial no prosiguió su marcha porque, en 1913, la obsesión de Blasco –todavía en Argentina– era volver a escribir y hacerlo sobre "toda la América española en su presente, y evocando de paso el heroico pasado". Pero a este posible ciclo americano se le sobrepuso la escritura frenética, y en directo, de la *Historia de la Guerra Europea de 1914* (publicada en Prometeo), acerca de la cual les decía a Sempere y Llorca: "Tengo la seguridad de que puede ser el mayor éxito de nuestra vida. Esto interesa a todos; no es literatura. Es casi artículo de primera necesidad. Yo lo haré muy interesante. Y si lo presentamos bien, ¡éxito seguro e inmenso!" (Herráez, 1999: 79). Desde París, donde vivió y la preparó desde 1914, añadía: "Esta obra puede ser la fortuna de la casa (la obra que Uds. soñaban), pues obras de éstas pegan por las circunstancias y no por su mérito" (ídem).

Meses antes, desde Buenos Aires, en una carta del 30 de julio de 1913[5] le anunciaba a Llorca su marcha a París y le señalaba:

[5] Fondo de D.ª Libertad Blasco-Ibáñez. Fundación Centro de Estudios Vicente Blasco Ibáñez.

Vd. lo que necesita es dinero para llevar adelante la casa: dinero gastado con tino y acierto, en soltar libros, y no en obras de albañilería y reformas; y de esto vamos a hablar.

Yo no tengo mucho dinero; pero tengo disponibles por el momento unos pocos miles de duros y además he de cobrar algo más a fines del año que viene. […]

[U]na casa con solo una publicación –aunque sea importante como lo es la *Historia*– lleva una vida lánguida y no suena ni tiene movimiento, ni se populariza entre los libreros […] movimiento comercial, que es lo que falta a la casa de Madrid. Por esto debe Vd. pensar que no sólo hay que hacer la *Historia* sino al mismo tiempo volúmenes de 1 pta., de 2 y de 3,50, o sea, novelas importantes. Para esto hay que matar para siempre *La Novela* […] Hay un sinnúmero de novelas francesas "de amor" que a peseta y con cubiertas bonitas se venderían mucho […] Piense Vd. también en hacer una verdadera y gran lista de corresponsales, como si la casa fuese a empezar ahora por primera vez. Yo si está Vd. resuelto a trabajar de veras, a ser el único editor inteligente de España, me hallo dispuesto a publicar todas mis novelas ahí, desde la próxima. […] Vd. mueva lo de los corresponsales, no vaya a ocurrir que se estanquen las novelas por falta de propaganda y actividad en la dirección. Mis novelas contribuirían al prestigio de la casa y además todas las anteriores se le irían sacando a Sempere conforme se agotasen las existencias. Y hay que ver que ahora con las nuevas novelas se moverán mucho las antiguas.

Forma de la casa. Lo primero que hay que hacer es modificar el título. Eso de la *Editorial Española-Americana* no dice nada. Nadie en América conoce la casa y la confunden con otras que llevan título parecido. Todas las casas editoriales conocidas llevan un apellido. Por esto aunque al principio se ponga el nombre antiguo como subtítulo, la casa debe llamarse en primera línea *Llorca y Compañía*, y los chicos [Mario y Julio] serán la compañía de Vd.

[…] Además en el porvenir si la casa llega a ser grande, podrían ser viajantes por América, que es lo que hizo Fournier y lo que hacen otros editores de París. […] Como la casa puede llegar a ser la primera de España y América (y en Vds. consiste) hay que hacer las cosas bien hechas y para esto, llegado el caso deben Vds. constituirse en sociedad comercial, cada uno con una parte, que es lo justo. Yo no quiero ninguna. Yo deseo que todo sea para Vds., y que prosperen, aunque para ello tenga que hacer los mayores sacrificios. Eso de las partes es para el porvenir pues ahora y en muchos años todos marcharán juntos y Vd. debe ser el padre de todos. Lo que se hizo en Valencia por Sempere (total para no sacar nada) se puede hacer ahí y con mucho más éxito. […] no se necesitará una grandísima cantidad. Una cosa es fundar una casa en la que hay que hacerlo todo, hasta las instalaciones, y otra dar impulso a lo que ya está establecido.

Así, los tomos de *La Novela Ilustrada* no tardaron en recoger su recomendación en la nota presente, por ejemplo, en *El rey, el pueblo y el favorito*, de Rafael del Castillo (tomo 331, 4/10/1913, pág. 80): "Nuestra Casa, que hasta ahora se llamó Editorial Española-Americana, se llama desde hoy: Editorial Llorca y Cª. / Rogamos a nuestros abonados que tomen nota de este cambio de título Editorial".

El catálogo de Llorca recuperó el de la Española-Americana, excepto las "Novelas en rústica a cincuenta pesetas". Mas no duró mucho, pues en 1914 se constituyó en Valencia la Editorial Prometeo (Sempere, Llorca y C.ª), que integraron Sempere y sus hijos, Llorca y Blasco, quien fue su director

literario y autor de un título inaugural: *Los argonautas*, novela vinculada a su proyecto literario sobre América. En su catálogo, de la Española-Americana, y por ende de Llorca, procedían estas colecciones: Las novelas del misterio; Cultura contemporánea; las obras de Fernando Llorca y de José Francés; Los grandes novelistas (con la indicación "Edición *La Novela Ilustrada*"); Obras de V. Blasco Ibáñez; Novísima Historia Universal; Novísima Geografía Universal y La Ciencia para todos.

Por su parte, Blasco desarrolló una nueva fase vital al establecerse definitivamente en Francia y, pocos años después, como subrayó John Sutherland (2007: 10-11), con la novela de la guerra *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) llegó a ser un *best-seller* en Estados Unidos, el número 1 en 1919[6] y, por consiguiente, alcanzó un triunfo sin precedentes en la cultura hispánica, encumbrándose internacionalmente y abriéndose a mundos como el del cine, lo cual le posibilitó vivir nuevas aventuras propias de su ajetreado y apasionante devenir ●

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR MUÑOZ, Manuel (1964), *Una experiencia editorial*, Madrid, Aguilar.

ALONSO, Cecilio (2002a), "Acerca del entorno editorial y literario de Blasco Ibáñez en Valencia a fines del XIX", en CHUST CALERO, M. (coord.), *De la cuestión señorial a la cuestión social: homenaje al profesor Enric Sebastià*, Valencia, Universitat, págs. 283-306.

_____ (2002b), "Textos efímeros del 98: suplementos literarios de *El Pueblo*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *El País*: índices", en ARA, Juan Carlos – MAINER, José-Carlos (eds.), *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, págs. 13-111.

ANDERSON, Christopher L. – SMITH, Paul C. (2005), *Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography (1975-2002)*, Newark, Juan de la Cuesta.

BAS CARBONELL, Manuel (1998a), "Aproximación al catálogo de la Editorial Prometeo", *Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*. Valencia, Diputación de Valencia, págs. 95-103.

_____ (1998b), "Bibliografía de primeras ediciones de Vicente Blasco Ibáñez", en *Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal*. Valencia: Diputación de Valencia, págs. 61-80.

[6] Como apunta Sutherland (2007: 10): "Despite Spanish now being a second language in border states, only three Hispanic-originated novels have ever made it to the top ten. [Blasco] Ibanez's *Four Horsemen of the Apocalypse* was the #1 title in 1919 (a year still in post-trauma from the truly apocalyptic World War I). The philosopher George Santayana's *The Last Puritan: A Memoir in the Form of a Novel* made the top ten in 1935, and is regarded as the finest *Bildungsroman* (portrait novel) ever to do so. Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate* was intermittently, in the weekly lists, #1 in 1993". (Agradezco la referencia a mi colega Maarten Steenmeijer.)

BOTREL, Jean-François (2000), "La recepción de la obra de Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)", en OLEZA, Joan – LLUCH, Javier (eds.), *Actas del Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. II, págs. 967-73.

_____ (2001), "Los libreros y las librerías. Tipología y estrategias comerciales", en Jesús A. MARTÍNEZ MARTÍN (ed.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, págs. 135-164.

DEL VILLAR, Arturo (2005), *El centenario de* La República de las Letras: *una revista republicana y literaria*, Madrid, Colectivo Republicano Tercer Milenio.

ESPINÓS QUERO, Antoni (1998). *La obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de ediciones*, Valencia, Diputación de Valencia.

_____ (2003), "Vicente Blasco Ibáñez, autor, impresor y editor", en *Hibris: Revista de Bibliofilia*, 17, págs. 4-17.

FULLANA MONTORO, M.ª José (1983). *La editorial Prometeo. Sociología del libro valenciano de principios del siglo XX*. Memoria de licenciatura dirigida por J. Oleza. Valencia, Universidad de Valencia.

FUSTER, Joan (1998), *Recuerdo y juicio de Blasco Ibáñez en su centenario*, prólogo de Manuel Bas Carbonell, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés.

GARCÍA, Manuel (1988), "Arturo Ballester, la editorial Prometeo y Blasco Ibáñez", en R. Bellveser *et al.* (eds.), *Clásicos valencianos contemporáneos*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, págs. 32-34.

GASCÓ CONTELL, Emilio (1957), *Genio y figura de Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Madrid, Afrodisio Aguado.

HERRÁEZ, Miguel (1999), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, Valencia, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura.

LAGUNA PLATERO, Antonio (1998), *Vicente Blasco Ibáñez y el periodismo se hizo combativo*, Valencia, Diputación de Valencia.

_____ (1999), *'El Pueblo'. Historia de un diario republicano, 1894-1939*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

LEÓN ROCA, José Luis (1997), *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia. y Jean-Nöel LOUBÈS (1972), *Vicente Blasco Ibáñez. Diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.

LLUCH PRATS, Javier (2010), "Los trabajos y los días de un editor *rocambolesco*: Vicente Blasco Ibáñez", en MACCIUCI, R. (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura y memoria*, La Plata, Ediciones del lado de acá, págs. 81-100.

MAINER, José-Carlos (2010), *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo*, Barcelona, Crítica.

MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María (1994), *Blasco Ibáñez y la Argentina*, Valencia, Ajuntament de València.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2002), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons.
_____ (2009), *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons.

NAVARRO MATEO, M.ª José (1991), *Blasco Ibáñez y las novelas de la guerra europea. (Entretejiéndose a sí mismo sobre el cañamazo de la historia)*. Tesis doctoral dirigida por J. Oleza. Universitat de València.

PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael (1969a), "La Editorial Sempere en Hispanoamérica y España", en *Revista Iberoamericana*, XXXV, n.º 69, págs. 551-5.
_____ (1969b), "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", en *Revista de Occidente*, 71 (Febrero, 1969), págs. 217-228.

REIG, Ramiro (2002), *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa Calpe.

SANZ MARCO, Carlos (2000a), "Blasco Ibáñez: lecturas y afinidades", en OLEZA, Joan – LLUCH, Javier (eds.), *Actas del Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista,* Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. II, págs. 998-1011.
_____ (2000b), "Vicente Blasco Ibáñez y su literatura en las páginas de *El Pueblo* (1898-1939)", en *Actas 1998*, vol. II, págs. 1015-1045.

SMITH, Paul C. (1976), *Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography*, London, Grant & Cutler Ltd.
_____ (1982) (ed.), "¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?", en *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, págs. 76-78.

SUTHERLAND, John (2007), *Bestsellers: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.

Carlos Alex Longhurst
King's College London

La mala vida en Madrid según Blasco y Baroja: *La horda* y *La busca*

RESUMEN. La mala vida madrileña como materia novelable atrajo la atención de numerosos escritores hacia finales del siglo XIX y principios del XX, entre ellos dos de los más conocidos, Blasco Ibáñez y Baroja, que publicaron novelas sobre este tema a poco más de un año el uno del otro. ¿Qué nos dicen *La horda* (1905) y *La busca/Mala hierba* (1903-04) de las ideas de sus respectivos autores sobre un tópico que había adquirido cierto relieve en círculos periodísticos y políticos? Este artículo se centra en cómo Blasco y Baroja representan temas tales como las clases indigentes y su forma de vida, las actitudes y conductas de los pobres, la delincuencia juvenil y su tratamiento a manos de las autoridades, y la trascendencia de todo ello para la sociedad en su totalidad. Se indican diversos aspectos en los que Blasco y Baroja parecen coincidir y también en los que difieren, para concluir que ambos novelistas, de forma ligeramente distinta, demuestran una preocupación por un problema que percibían como apremiante y potencialmente perturbador.

*

1. Introducción: el tema de la pobreza

Cuenta Pío Baroja que tras el éxito de sus novelas *La busca* y *Mala hierba*, publicadas por entregas en *El Globo* en marzo-mayo de 1903 y en versión muy revisada por la editorial Fernando Fe en 1904, Blasco Ibáñez quiso imitarlas y escribió *La horda*, publicada un año después[1]. Lo mismo podía haber dicho Benito Pérez Galdós de *La busca* y *Mala hierba* respecto de su propia novela *Misericordia*, pues la deuda de Baroja con la obra galdosiana de 1897 es patente. En realidad estos influjos, estímulos o sugestiones de unas obras en otras nada tienen de particular, y ello por dos razones. Primero, porque el mundillo de escritores residentes en Madrid era bastante endógamo, y menoscabar la obra del competidor era táctica generalizada. Segundo, porque el tema de la mala vida y la indigencia fue prácticamente universal en las dos últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX. La novela naturalista explotó el tema hasta la saciedad, aunque generalmente sin prestar demasiada atención a la pretensión cientificista del gran maestro del naturalismo Émile Zola, según el cual la novela debería ser una herramienta

[1] Baroja atribuye esta supuesta imitación a lo que le dijeron otros escritores. Confiesa no haber leído *La horda.* Ver su artículo 'Blasco Ibáñez', en *Obras completas*, V, 977 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1947).

para el estudio de la sociedad de acuerdo con el esquema determinista de causa y efecto utilizado en las ciencias naturales[2]. Por supuesto ni Galdós ni Baroja fueron naturalistas a lo Zola, y aunque Blasco tuvo un reconocido entusiasmo juvenil por el novelista francés, y es detectable en su obra temprana un cierto remanente de determinismo, tampoco puede decirse que es en las pretensiones científicas del género donde residen ni su interés ni su maestría. No debe sorprendernos el hecho de que entre los principales novelistas españoles que demuestran tener un interés en las corrientes sociales de su época e intentan captar artísticamente ese mundo agitado e inquietante haya coincidencias significativas, tanto de interpretación como de detalle. Si es muy probable que Blasco leyese la novela de Baroja, lo es también que *La horda* fuese escrita por reacción y no por imitación. Las páginas que ofrezco a continuación son un intento de verificación de dónde coinciden y dónde discrepan Blasco y Baroja en sus respectivos análisis de las clases bajas madrileñas en los años finiseculares.

La pobreza, sus causas, efectos, y mitigación, fue tema que interesó enormemente a la emergente ciencia humana de la sociología a lo largo del siglo XIX, y que hacia finales de siglo repercutió en lo que en círculos políticos y periodísticos llegó a denominarse "la cuestión social". Este interés en el mundo de la indigencia manifestado por sociólogos, psicólogos, criminólogos, higienistas, juristas y moralistas de todo tipo queda igualmente reflejado en la novela realista, en parte como legado del costumbrismo que había otorgado un papel importante a las costumbres del pueblo, y en parte también por efecto del relieve que el tema estaba cobrando en los debates de las entidades políticas y los órganos de comunicación. Ya en *Fortunata y Jacinta* (1886-87) Galdós se interesa por el problema del pauperismo, y volverá sobre ello de forma central diez años después en *Misericordia*[3]. Ese mismo año Concepción Arenal publica su influyente estudio *El pauperismo* (Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1897), y pocos años después Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo sacan a la luz su estudio sobre la delincuencia madrileña *La mala vida en Madrid* (Madrid: Rodriguez Serra, 1901). Al escribir sus novelas sobre el pauperismo y las condiciones de vida de las clases marginales, Blasco y Baroja, al igual que muchos otros escritores hoy casi olvidados, no están haciendo más que reflejar y aprovechar el interés que tales cuestiones estaban suscitando. No quiero decir ne-

---

[2] Sobre el naturalismo en España existen ya numerosos estudios, a menudo excelentes. Véase, por ejemplo, Pura Fernández, 'Orígenes y difusión del naturalismo: la especificidad de la práctica hispana', *Revista de Literatura* , LVIII, 115 (1996), 107-120.

[3] El tema de la pobreza en Galdós ha sido magistralmente estudiado por Teresa Fuentes Peris en *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós* (Liverpool: Liverpool University Press, 2003). Ver especiamente los capítulos I y IV; y para *Misericordia* véase su artículo 'A Diseased Morality: Begging and Indiscriminate Charity in Galdós's *Misericordia*', *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 8, No. 2 (2002), 109-126.

cesariamente que los novelistas se proponen participar en el debate político-social mediante sus obras novelescas –aunque sus propios pareceres a menudo se transparentan– sino que convierten los tópicos del día en materia novelable. No hay que confundir novela con tratado sociológico, pero tampoco desechar la influencia que ejercen los géneros documentales y discursivos sobre el arte narrativo, y más, habida cuenta de la actividad política del escritor valenciano y la actividad médica del escritor vasco[4].

Antes de entrar en nuestro tema recordemos que tanto Blasco como Baroja nos dan su visión de Madrid siguiendo las fortunas de sus respectivos protagonistas, Isidro Maltrana y Manuel Alcázar. Aunque las madres de ambos viven de servir en casas ajenas en Madrid, puede decirse que en cierto sentido los dos personajes son *outsiders* o afuereños: Isidro por su elevado nivel de educación y Manuel por haberse criado en un pueblo lejos de la metrópoli. A pesar de una capacidad intelectual fuerte, Isidro carece de voluntad, es "impotente para la acción" y se ve "atascado en su camino" (1317b)[5]. Su abulia y fatalismo le impiden aprovechar su talento, y al ser desahuciado por los herederos de su protectora se ve obligado a volver al barrio de miseria de donde salió de niño, pero lo hace con aversión y amargura, y ya será siempre un inadaptado en la sociedad de hambrientos en que le toca vivir. En cambio Manuel Alcázar aprende a adaptarse aunque sea por inercia, y al poco de irse a vivir al *Corralón* 'no le daban aquellas barriadas miserables la impresión de tristeza sombría y adusta que producen al que no está acostumbrado a vivir en ellas' (295b). Manuel aprende a malvivir y consigue, a duras penas, evitar la miseria hambrienta de Isidro Maltrana en su época más lastimosa. Este no se aviene a la vida de "la busca" y no pasa del "sablazo" para subsistir, mientras que Manuel tiene pocos escrúpulos en codearse con la chusma y la golfería en épocas de mayor necesidad. Pero no es tanto la peripecia personal de cada protagonista lo que sobresale en estas novelas como el panorama social que sus respectivas trayectorias van desplegando ante el lector[6].

---

[4] Sobre el aspecto socio-político de *La horda* puede consultarse el artículo de Francisco Caudet 'Blasco Ibáñez: La novela social', recogido en el volumen *En el país del arte. Primer Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y Arte en el entresiglos hispánico*, edición de Facundo Tomás (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000), 45-57.

[5] Las citas de *La horda*, con la página entre paréntesis, provienen de las *Obras completas* de Vicente Blasco Ibáñez, tomo I (Madrid: Aguilar, 1966); las de *La busca* y *Mala hierba* (que junto con la posterior adición de *Aurora roja* forman la trilogía *La lucha por la vida*) provienen de las *Obras completas* de Pío Baroja, tomo I (Madrid: Biblioteca Nueva, 1946). Es de advertir que de estas *Obras completas* de Baroja ha habido más de una impresión sin indicación al respecto por parte de la editorial y que la paginación varía según la impresión.

[6] Para un análisis del protagonista de la novela de Blasco puede consultarse el artículo de Claire-Nicolle Robin, '*La horda* (1905) de Blasco Ibáñez: Del "naturalismo" a la militancia', recogido en la obra *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, edición de Joan Oleza y Javier Lluch, 2 tomos (Valencia: Biblioteca Valenciana, 2000), I, 472-481.

Para mayor claridad, voy a desdoblar la temática en tres breves apartados que espero den una idea sintética del alcance descriptivo-social de estas dos obras. Por razones de espacio, voy a excluir la descripción del entorno físico, muy similar en Galdós, Blasco y Baroja, y con coincidencias que seguramente indican que los tres novelistas están describiendo del natural. La principal diferencia entre Blasco y Baroja estriba en que este, siguiendo a Galdós, se centra en *La busca/Mala hierba* en el extrarradio sur, los arrabales de Las Cambroneras, Las Injurias y Las Peñuelas, mientras que Blasco en *La horda*, aun refiriéndose a esta zona, donde Isidro y Feli tienen que refugiarse tras abandonar la casa que compartían con don Vicente el estampero, nos ofrece también un cuadro del extrarradio norte, las barriadas que están más arriba de Cuatro Caminos, Las Carolinas, Tetuán, Flajuna y otras, que Blasco califica colectivamente de "míseros avisperos de la pobreza" (1367a). Esto se explica sencillamente porque en Madrid Blasco vivía al final de la Castellana y estaba familiarizado con los suburbios del norte. Los dos novelistas coinciden en resaltar la miseria de los barrios bajos, la suciedad, los malos olores, incluso fetidez, del ambiente, la insalubridad de la vivienda, y el abandono de las calles, polvorientas en verano y convertidas en lodazales en invierno. Hay una diferencia, y es que Blasco se contenta con pinceladas descriptivas mientras que Baroja, con sus ojos de médico, añade siempre que puede alguna dimensión epidemiológica o higienista: el lodo no es sólo lodo, sino que es "lodo infecto" (302b), o sea contaminado por las aguas negras, y el río no sólo lleva suciedad, sino que es fuente de "fiebres cuyos gérmenes brotaban de las aguas negras y fangosas" (503b). Blasco se centra algo más en la dimensión social de la pobreza y Baroja en la dimensión sanitaria y eugenésica, aunque la diferencia es más relativa que cardinal.

2. El "cuarto estado"

"Cuarto estado" fue la frase utilizada por Galdós en *Fortunata y Jacinta* para referirse al colectivo más pobre y desaventajado de la sociedad, es decir, los que están por debajo del tercer estado, o estado llano, de la sociedad estamental prerrevolucionaria. Lo sorprendente es que ese "cuarto estado" del capítulo IX de la primera parte de *Fortunata* está visiblemente por encima de los grupos de arrabaleros y mendigos hambrientos y zarrapastrosos que aparecen diez años despues en *Misericordia*. La frase "cuarto estado" reaparece en *La horda*, cuando Blasco la pone en boca de Manolo el *Federal*, el cual se dirige a su turba de vendedores harapientos de periódicos llamándoles "cuarto estado", evidente ironía por parte de Blasco, ya que la frase también se utiliza para referirse al poder de la prensa.

En Baroja y en Blasco tal vez ese "cuarto estado" sea más heterogéneo que en Galdós por la galería de tipos tan diversos que se hallan en situación

precaria, aunque, como en Galdós, el hambre y la lucha por satisfacerla tienen una presencia endémica. En la trilogía barojiana, el panorama humano es muy amplio, aunque la figura más típica sería la del golfo o delincuente juvenil, mientras que en Blasco es la del trapero, representante aquí de la gente que vive de la compraventa, como en *Arroz y tartana*, *La barraca*, y *Cañas y barro*, salvo que en *La horda* la actividad comercial es de una categoría ínfima, pues no es otra cosa que un reciclaje de despojos y residuos practicado por gente inmunda y andrajosa. Estas tropas de gente de la busca, con sus sucios asnos acostumbrados como sus dueños a malcomer, invaden la ciudad al amanecer a la caza de "los residuos de todo un día de existencia civilizada, el sobrante de la gran ciudad que había de mantener a los miserables acampados en torno de ella" (1367a). Estos traperos son los empresarios de ese "cuarto mundo", orgullosos de ser autónomos sin tener que doblegarse ante nadie. Por eso Eusebia la *Mariposa*, abuela de Isidro y reina de las traperas, no ve con buenos ojos a su hija, que rechazó la trapería para irse a servir a una casa de Madrid. Pero de poco le sirven sus ganancias a la *Mariposa*, pues lo único que hace es esconder los objetos de valor que consigue atesorar y seguir viviendo en la estrambótica pocilga de *Zaratustra*. La ambición de mejora social brilla por su ausencia, a pesar de la pericia de ambos. En Baroja, aparte de los delincuentes, hay si cabe aun menos individuos que saben valerse por sí, aunque el señor Custodio, trapero ilustrado y orgulloso es claro predecesor del *Zaratustra* de *La horda*, y la Salvadora, mujer enérgica y decidida, podría compararse con la *Mariposa*, pues si la abuela salva a Isidro de morirse de hambre con su oculto tesoro, la joven Salvadora aparta a Manuel Alcázar de la golfería y le ayuda a establecerse como impresor. Pero la Salvadora, como parece indicar su nombre, es una excepción en *La lucha por la vida*. La gran mayoría de los personajes pertenecen a esa masa abatida y descorazonada, que tras un momentáneo destello de vivacidad alcohólica "volvían otra vez a su inercia moral, resignada y pasiva" (289a)[7].

Aunque Blasco menciona a los pordioseros de Las Cambroneras "que iban todas las mañanas a Madrid a mendigar en las puertas de las iglesias" (1484b), no les presta mayor atención, tal vez porque Galdós ya había descrito este fenómeno pormenorizadamente en *Misericordia.* Baroja repite lo que ya estaba en Galdós, pero añadiendo toda clase de detalles sobre las turbas de mendigos. A Blasco le interesan más los gitanos, que no son exactamente pordioseros *sensu stricto*, pues la religión apenas si repercute en su forma de vida, y más bien viven de trapacerías de poca monta, de la adivinación con naipes, y del mercadeo de bestias o chalaneo. A este colectivo

[7] Por cierto que en *La busca/Mala hierba* hay un periodista altanero a quien apodan el *Superhombre*. En *La horda* hay un magnífico y elocuento trapero a quien Isidro Maltrana, periodista cesante, apoda *Zaratustra*, que fue quien proclamó al superhombre nietzscheano. ¿Broma de Blasco?

Blasco le dedica bastante más atención que Baroja, pues este sólo menciona algún que otro gitano de paso mientras que aquel les concede un capítulo entero, con profusión de detalles sobre sus costumbres y peculiar jerigonza, costumbres observadas en directo por el mismo Blasco. Es todo un cuadro costumbrista en que la maestría descriptiva de Blasco se deja sentir una vez más, como observamos asimismo en su descripción del Rastro y sus comerciantes, que excede con mucho las necesidades de compra de Isidro y Feli, y que es mucho más rica en detalles que la equivalente descripción que hallamos en *La busca*.

Baroja, en cambio, recalca los estragos que hacen las enfermedades en la apariencia física de las personas, algo que Blasco casi pasa por alto. El *Coleta* de *La horda* ostenta un aspecto repulsivo de suciedad, pero no demuestra deformación física alguna (1372a); su mujer, la *Borracha*, tiene peor aspecto por efecto del aguardiente, de las costras de mugre que le cubren manos y cara, y del parche que le tapa un ojo. Algunos personajes son más o menos repugnantes de apariencia, pero no manifiestan ninguna degeneración física específica. Por contra, en *La busca* y *Mala hierba* abundan los personajes con taras físicas. Los mendigos que acuden a la Doctrina para echar mano de los artículos de hogar que reparten las damas presentan un aspecto atroz: "caras hinchadas, de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas. [...] un gran número lo formaban los ciegos; había lisiados, cojos, mancos" (291a). La gente que sale a tropel de Las Injurias y Las Cambroneras con el alba es una especie infrahumana: "Era una basura humana, envuelta en guiñapos, entumecida por el frío y la humedad, la que vomitaba aquel barrio infecto. Era la herpe, la lacra, el color amarillo de la terciana, el párpado retraído, todos los estigmas de la enfermedad y de la miseria" (453a). Abundan en Baroja los individuos físicamente degenerados: el *Tabuenca*, con faz desnarigada, el *Bizco*, con sus miembros desproporcionados y su cara de mandril, la mujer hidrópica de faz hinchada y entontecida del Parador de Santa Casilda, las prostitutas erisipelatosas, los chiquillos de apariencia monstruosa, los niños hidrocefálicos. Baroja, no sabría decir si influido por Max Nordau o por sus propias observaciones, no tiene reparos a la hora de describir los estragos de la prostitución y el alcoholismo, y hay momentos en que la novela se convierte en una patología del degenerado, más por el aspecto gráfico que por el científico. Blasco, menos afectado tal vez por las tesis degeneracionistas, se limita a indicar que hay gente enfermiza sin especificar.

Las damas de la Doctrina, que aparecen en *La busca* intentando hacer prosélitos entre la chusma astrosa y hambrienta mediante el reparto de ropa blanca, vuelven a aparecer fugazmente en *La horda*, en el comentario cínico de *Zaratustra*, que atribuye la actividad religiosa de las devotas damas a su remordimiento por pecados juveniles, y la asistencia de los pobres al soborno de la sábana y alguna que otra vianda. Los señores de la

Conferencia de San Vicente de Paúl, que vestidos de domingo visitan a los pobres en *La busca* para repartir bonos a discreción, no aparecen directamente en *La horda*, pero su existencia tal vez quede insinuada en el pintoresco y trastornado personaje señor Vicente, que a cambio de las limosnas que le dan regularmente "las buenas señoras" reparte estampitas religiosas, oraciones impresas, y buenas palabras. Lo que en Baroja es crítica mordaz de la inútil e hipócrita caridad de las asociaciones católicas ("simulacro de caridad que no remediaba nada" [293b]), se convierte en Blasco en crítica irónica, pues el personaje blasquista es, como apunta Isidro Maltrana, un San Vicente (¡Ferrer, en este caso!) risible manipulado por una institución religiosa que no sabe actuar desinteresadamente. Blasco y Baroja comparten, pues, la misma visión escéptica del catolicismo pseudo-socialista de su tiempo, lo cual se observa también en la obra, absurda e hipócrita, que le encarga el Marqués de Jiménez a Isidro Maltrana titulada *El verdadero socialismo*, que el aristocrático arribista define como "un himno a la caridad; que los ricos diesen a los pobres, que los pobres respetasen a los ricos, y unos y otros se confiaran a la dirección de la Iglesia católica, maestra de siglos en estas cuestiones, y a Su Santidad el Papa, el primer socialista del verdadero socialismo" (1418b). La ironía de Blasco no puede ser más desdeñosa.

Sin embargo, no debemos concluir que por censurar a las autoridades políticas y eclesiásticas Blasco y Baroja defiendan a las clases indigentes. Que parece preocuparles el fenómeno del "cuarto estado" resulta obvio, pero es igual de obvio que esta ingente masa de astrosos y delincuentes son unos resignados que prefieren malvivir a ganarse el jornal honradamente. En realidad los dos escritores nos dan un panorama de una sociedad más bien derrotista, en que la diaria "lucha por la vida" (que no es otra cosa que lo que Blasco llama "la conquista del pan" [1388b]), carece totalmente de ideales y voluntad de progreso. Para muchos hombres de estas míseras barriadas madrileñas, si no hay trabajo a la vista, lo mejor es quedarse en casa y dejar que las mujeres salgan a buscar el pan como malamente puedan. Los andrajosos habitantes de Santa Casilda en *Mala hierba* a lo único que aspiran es al dinero de los demás: "¿Que vivimos mal? ¿Que estamos hechos unos guarros? ¿Que no cuidamos de los chicos? ¿Que nos emborrachamos? Bueno, pues que nos den su dinero y viviremos mejor" (436b). Lo que hay es sólo envidia y desesperanza. O como escribe Baroja, "vivían como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada" (288b). Ni siquiera los protagonistas escapan del todo a esta crítica, aunque en su caso es más bien implícita. Manuel Alcázar se deja ir a la deriva entre malas compañías hasta que la Salvadora le hace reaccionar y el enérgico anglo-español Roberto Hasting le ayuda económicamente a montar un taller. Isidro Maltrana, por su parte, resulta casi tan abúlico como el Antonio Azorín de *La volun-*

tad, y ni siquiera Feli y su embarazo le sacan de su letargo y aplanamiento. En *Mala hierba*, cuando Manuel le cuenta a Roberto Hasting que se ha quedado sin trabajo y que está "a lo que salga', el medio-inglés comenta burlonamente: '¡Qué español es eso! Estar a lo que salga. Siempre esperando', más luego añade: 'Pero en fin, tú no tienes la culpa'" (379b). Aquí la coincidencia entre Blasco y Baroja es total. Isidro también se pasa largas temporadas "a lo que salga", pero tampoco Blasco le echa en cara a su protagonista su falta de decisión. Es como si tanto uno como otro fuesen víctimas de un sistema que los hace considerarse superfluos e impotentes.

3. El mundo del hampa

La delincuencia y el crimen tienen una mayor presencia en la trilogía barojiana que en la novela de Blasco, pero aun así la comparación es reveladora. Baroja va en busca del lado más irracional del ser humano, de lo que resulta más repugnante y condenable, y no sólo de la golfería, aunque esta también está bien delineada. Más allá de las pandillas de merodeadores jóvenes, de las raterías, de las engañifas y de la caza de animales domésticos para consumición humana, alza su amenazante faz el robo violento y el homicidio, acciones no explicables por la necesidad alimentaria. Tal es el caso del *Bizco*, que se complace en martirizar y matar a perros y gatos, y que llega a tener tres homicidios en su haber antes de ser detenido, el peor caso de depravación y el personaje moralmente más repulsivo de la trilogía. Leandro, aunque no llega a tal estado de depravación, es otro ser violento que cose a puñaladas a su exnovia para después clavarse la navaja en el costado cuando se ve acosado. Hay muchas otras escenas violentas, con lo que Baroja parece darnos a entender que en la situación social en que se desenvuelve Manuel Alcázar la violencia está siempre a la vuelta de la esquina. Lo que no queda nada claro es la relación causa-efecto: ¿es la violencia consecuencia de las desastrosas condiciones sociales o son estas solo el marco en que el sadismo de tipos como el *Bizco* consigue manifestarse impunemente?

En Blasco no hay como en Baroja criminales psicópatas, sino sólo ladrones oportunistas, como los gitanos y los ladrilleros desempleados que practican la caza furtiva, actividad que en el caso del osado *Mosco* termina en una cacería humana cuando le tienden una emboscada los guardabosques del rey y acaba su vida acribillado despiadadamente a balazos, historia para la cual Blasco también "se documentó" personalmente con una visita nocturna a El Pardo. Esto no tiene paralelo en Baroja, pero la historia de Pepín, alias *Barrabás*, y su banda de golfos es el equivalente de Manuel y la suya; ambos abandonan sus respectivos hogares y se dedican a malear y a dormir en las cuevas de la Montaña de Príncipe Pío. El ingreso de ambos en presidio (en dos ocasiones en el caso de Manuel y por un atropello de la justicia)

les brinda la oportunidad a los novelistas de describir las condiciones de la cárcel y comentar la eficacia, o ineficacia, del sistema penal. En *Mala hierba* la descripción se centra en el interrogatorio del juez y en la corrupción que impregna el sistema judicial, absolutamente pervertido por dinero e influencias. En *La horda*, como suele ocurrir en Blasco, tenemos una especie de visita comentada a la Cárcel Modelo, que lo es todo menos modélica. El énfasis recae sobre la lobreguez del edificio ("ataúdes de mampostería", "cementerio de vivos" [1457a]) y el efecto entontecedor que el local ejerce sobre los inquilinos de las estrechas celdas. El aspecto de los jóvenes maleantes allí recluidos no puede ser más penoso: mal vestidos, sucios, con la cabeza rapada, y con señas evidentes de la escrófula y la viruela. En cambio no hay crítica del personal, sino más bien del cinismo y empecinamiento de los jóvenes delincuentes que siguen a *Barrabás* y que se burlan del personal y del visitante. La Cárcel Modelo, lejos de ser un sitio de corrección de menores, es una academia de delincuencia. Un chico de trece años que ha robado a su propia familia, le explica el carcelero a Isidro Maltrana, ha sido ingresado por su propio padre para que se corrija. Y al decirlo, el empleado "miraba a Maltrana con ojos entre asombrados e irónicos, como admirando por su inconmensurable estupidez a aquel padre que pretendía corregir al hijo encerrándole en la Cárcel Modelo" (1460a). Exactamente el mismo sentimiento está expresado en *Aurora roja*: "Considerar la pena como medio de rehabilitación moral, aquí, entre nosotros, es una estupidez. ¡Enviar a uno a que se rehabilite a un presidio!" (589a).

Está claro que muchos de estos aprendices de la busca y la ratería ya no tienen solución. La ambición del recluido *Barrabás* es capitanear una partida de forajidos y hacerse dueño de una fortuna sin tener que matarse de trabajo como su padre; o como dice Blasco "estaba agarrado por el engranaje del crimen" (1459a). Lo que les espera a estos delincuentes tras las cárceles de Madrid es el penal de Ceuta, o algo peor, como al *Bizco* de Baroja. La ratería, que tal vez pudo comenzar por la necesidad de agenciarse la comida, se convierte en una forma de vida antisocial y salvaje. Observemos que aquí no hay ningún determinismo convencional, aspecto que a menudo se ha exagerado en la crítica blasquista. A la postre el maleante lo es porque le atrae la vida fácil y le repele el trabajo. De la probidad y disciplina del honrado albañil señor José sale el cinismo y la adicción a la vida del hampa de su hijo Pepín. Es verdad que la sociedad se desentiende o se defiende como puede de este estamento criminal. Pero ni Baroja ni Blasco excusan la conducta de sus personajes maleantes, como tampoco lo había hecho Galdós. Ninguno de los tres novelistas cuestiona la responsabilidad moral del individuo. La crítica de una sociedad indiferente y poco compasiva no exime al individuo pobre de su obligación moral. La idea de que esa exigencia puede ser relajada por efecto de un medio adverso no es tesis que estos novelistas españoles pretendan sustentar.

4. La pobreza como lacra y como amenaza

Dije más arriba que ni Blasco ni Baroja (ni siquiera Galdós) defienden al colectivo de los pobres como tal colectivo, aunque por supuesto hallamos personajes sumidos en la pobreza que están caracterizados con simpatía. Y no lo defienden por su falta de solidaridad, porque si son explotados por los de arriba también ellos se explotan mutuamente. Entre los pobres hay más casos de explotación y abandono que de ayuda mutua. A Isidro Maltrana, por ejemplo, lo rechazan sus dos tíos cuando se dan cuentan de que, lejos de heredar de su protectora, es mucho más pobre que ellos. Baroja, por su parte, se refiere a los "odios de personas de vida casi común" (290a). La pobreza no une, no hermana, ni política, ni moralmente. Ahora bien, esto no quiere decir que las precarias condiciones socioeconómicas de una considerable parte de la población madrileña no presenten un grave problema. Tanto Blasco como Baroja hacen que algunos personajes sean portavoces de sentimientos que o incorporan ideas revolucionarias o revelan actitudes de resentimiento enfrentista. Si por una parte tenemos esa "inercia moral, resignada y pasiva" (289a) detectada por Baroja, o la filosofía irónica del tío *Zaratustra* de que "el lobo se come al cordero [...] y hay que dar gracias al rico" (1377b), por otra hay conciencia de que la situación es potencialmente explosiva. En esto tal vez Blasco sea más radical que su contemporáneo donostiarra.

Para Baroja, el principal problema parece ser de índole moral. En *La busca*, la cuestión de si la pobreza degrada moralmente la formula explícitamente Roberto Hasting, que como forastero percibe los estragos del hambre en la población: 'Sería curioso averiguar –dijo Roberto– hasta qué punto la miseria ha servido de centro de gravedad para la degradación de estos hombres" (301b). Baroja no contesta la pregunta directamente, pero el hecho de que haya pocos de entre las decenas de personajes que sean pobres y honrados parece indicar que pobreza y honradez son bastante incompatibles. De hecho ya el narrador barojiano lo había sugerido páginas antes de que Roberto Hasting enunciase su pregunta retórica: "En la mayor parte de los cuartos y chiribitiles de la Corrala saltaba a los ojos la miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral" (287a).

El abandono de estas clases incapaces de superar su miseria por medios honrados no pasa desapercibido por algunos de los jóvenes más despejados. La solución política mediante la adopción de doctrinas socialistas y anarquistas se examina en el tercer tomo de la trilogía barojiana, pero ya al final de *Mala hierba* se perfila la búsqueda de una solución por vía política que se ha venido insinuando intermitentemente a lo largo de los dos primeros tomos. Manuel Alcázar, lleno de resentimiento por el trato humillante que ha sufrido a manos de las autoridades, da rienda suelta a su ira con ideas que son inmediatamente calificadas de anarquistas por su compañero Jesús. A la pregunta de Manuel que desde cuándo es anarquista, responde Jesús:

"Desde que he visto las infamias que se cometen en el mundo; desde que he visto cómo se entrega fríamente a la muerte un pedazo de Humanidad; desde que he visto cómo mueren desamparados los hombres en las calles y en los hospitales" (507a). Este mismo ensueño lo repetirá el anarquista Juan Alcázar ya en lenguaje plenamente revolucionario en el tercer tomo de la trilogía (630b), pero este ensueño del Juan visionario termina con su propio entierro. La simpatía de Baroja para con las ideas anarquistas –Baroja era un moralista y los anarquistas también– no oculta un profundo escepticismo en cuanto a su efectividad política.

En *La horda*, el escepticismo hacia la actividad revolucionaria lo expresa directamente el humilde albañil señor José, padrastro de Maltrana. Para él la desigualdad social y económica siempre ha existido y seguirá existiendo, y ni el socialismo ni el anarquismo con su predicación de insurrección y violencia podrán cambiar las jerarquías naturales: "Nombra a todos los soldados generales, como quieren algunos, y se acabó el Ejército; haz a todos los jefes soldados rasos, como piden otros, y no habrá quien dirija; total: el mismo resultado" (1393a). Aunque Blasco achaca esta defensa del orden jerárquico al haber servido el señor José en la Guardia Civil, no deja de ser interesante que ponga en boca del bondadoso personaje un ataque elocuente contra las nuevas y violentas doctrinas sociales, algo que Maltrana oye con perplejidad. El bueno de su padrastro, que abomina ferozmente de los revolucionarios y desea pasarlos por las armas, es incapaz de dar siquiera un manotazo a su indisciplinado hijo Pepín. Pero también notamos que con el ingreso de su hijo en la cárcel y con las peligrosas chapuzas que observa en la construcción de edificios (y que le costarán la vida) se debilita su fe en las jerarquías y comienza a pensar que "los ladrones, los verdaderos ladrones que turban el orden y la paz, los que ponen en peligro la vida de los hombres, están muy altos, en sitios adonde no llega la autoridad" (1456a). Esto confirma lo observado por Manuel Alcázar: que la justicia está corrompida y manipulada por los poderosos. Ni Blasco ni Baroja eximen a los pudientes de parte de su culpa: la corrupción de los ricos y poderosos repercute en el cinismo de los pobres y en su sentimiento de impotencia.

La experiencia destructora de la pobreza queda más íntimamente reflejada en *La horda* que en la trilogía barojiana, por el simple hecho de que en Baroja los pobres, casi sin excepción, lo son desde siempre, no conocen otra condición. Desde pequeños están hechos a una vida de carencia: "Como si sintieran ya la degradación de su miseria, aquellos chicos no alborotaban ni gritaban" (248b). Blasco expresa la desesperanza de la miseria de otra forma, reflejando su impacto en Isidro Maltrana, para el cual la miseria es una experiencia nueva, tras haber conocido la abundancia en casa de su protectora. En este sentido, se parece mucho más a la Benina de Galdós que a los personajes barojianos, aunque por supuesto carece totalmente del coraje del personaje galdosiano. El efecto de su cambio de condición es

abrumador: "¡La miseria! ¡La mala bestia negra! ¡Cómo arañaba la carne! ¡Qué inspiraciones repugnantes soplaba en el oído! [...] La escasez, con sus angustias, le agriaba el carácter" (1477b). Es la experiencia del hambre y del brutal comportamiento de la policía durante el funeral de su padrastro, cuya muerte se debe a la corrupción empresarial, que hacen mella en su sensibilidad político-social. Ya no ve la desigualdad sólo en términos dinerarios sino en términos de justicia. A él no le ataca la policía con sus sables y revólveres como hace con la muchedumbre obrera, porque, aunque va desfallecido de hambre, lleva ropa de señorito: "Estaba por encima de aquellas gentes que conquistaban el pan con más frecuencia que él, pero que sentían la caricia del palo apenas intentaban pedir como añadidura al mendrugo un poco de justicia y de piedad para su vida" (1473b).

Las páginas que cierran *La horda* son las más elocuentes y revolucionarias, pero también las más patéticas. En una especie de recapitulación final, Blasco enumera los barrios míseros del extrarradio madrileño donde los infelices se ven condenados a "una vida salvaje, subsistiendo con las artes y astucias del hombre primitivo, amontonándose en la promiscuidad de la miseria, procreando sobre el estiércol a los herederos de sus odios y los ejecutores de sus venganzas" (1515a). La ciudad de los acomodados se desentiende alegremente de esa turbamulta de famélicos que la rodea, de esa "horda que se alimentaba con sus despojos y suciedades, el cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida. Era hermosa y sin piedad" (1515a). Pero la horda no permanecerá siempre pasiva ante esa ciudad desdeñosa. Llegará el día en que esas "caras amenazantes" con sus "miradas de famélico estrabismo" (1515a) se planten ante las temerosas gentes felices para recordarles que negar su existencia no les ha valido de nada, que "ni piedad ni misericordia tuvisteis con ellos cuando aún era tiempo" (1515b). ¿Admonición? ¿Reto? ¿Alarma? Sin duda algo hay de todo ello. Y sin embargo esta clara premonición del enfrentamiento venidero que Blasco refleja a través de su personaje queda inmediatamente eclipsada por el reconocimiento de Isidro Maltrana de que es su hijo quien reclama su dedicación, y para ello tendrá que volver a transigir con el dinero y el poder. Su visión momentánea de un futuro más justo y equitativo coincide, pues, con la de Jesús en *Mala hierba* y la de Juan en *Aurora roja*, pero las exigencias de la realidad le sacan de su ensueño. La fuerza de la sangre puede en él más que la fuerza de los ideales políticos y justicieros. Por innegable que sea el elemento de protesta social de estas novelas –más innegable aún en Blasco que en Baroja–, esa protesta idealista se esfuma ante las imperiosas necesidades de la vida. El amor de Manuel Alcázar por Salvadora le hace olvidar sus simpatías anarquistas y hacerse modesto impresor; Isidro Maltrana, para ganar el pan de su hijo, se convertirá en un mercenario de la pluma. En esto tal vez los personajes literarios tengan algo de reflejo de sus progenitores literarios ●

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BAROJA, Pío, *La busca*, *Mala hierba*, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, págs. 255-507.

BAROJA, Pío, "Blasco Ibáñez", en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, págs. 976-981.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La horda*, en *Obras completas*, 7th edition, vol. I, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 1365-1516.

CAUDET, Francisco, "Blasco Ibáñez: La novela social", en TOMÁS, Facundo (ed.), *En el país del arte. Primer Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y Arte en el entresiglos hispánico*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, págs. 45-57.

FERNÁNDEZ, Pura, "Orígenes y difusión del naturalismo: la especificidad de la práctica hispana", en *Revista de Literatura*, LVIII, 115 (1996), págs. 107-120.

FUENTES PERIS, Teresa, *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.

_____ "A Diseased Morality: Begging and Indiscriminate Charity in Galdós's *Misericordia*", en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 8, No. 2 (2002), págs. 109-126.

ROBIN, Claire-Nicolle, "*La horda* (1905) de Blasco Ibáñez: Del 'naturalismo' a la militancia", en OLEZA, Joan – LLUCH, Javier, *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, 2 vols, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, I, págs. 472-481.

Jeffrey Oxford
University of Wisconsin – Milwaukee

El valor simbólico de la comida y de la obtención de alimentos: una aproximación socio-cultural a las novelas valencianas

RESUMEN. En las tres novelas valencianas aquí estudiadas, Blasco Ibáñez utiliza las costumbres y normas de la obtención de alimentos y del propio acto del comer por parte de los personajes narrativos, además de los platos en sí, para magnificar y enfatizar: a) que el precio de los alimentos, considerado alto por los personajes alejados de la tarea directa de conseguirlos, es todo menos eso para los directamente involucrados en su producción; b) que es la persona corriente la que sufre, trabaja duro y hace posible la comida que los demás comen y disfrutan; y c) que la falta de habilidad inherente a la clase baja para aprovechar el valor verdadero de la producción de la comida les destina a una vida continua de miseria, penuria, y servidumbre. Las tres novelas se basan en sucesos históricos y en observaciones detalladas de las costumbres, historia y tradiciones valencianas, y un análisis exacto de las narraciones revela una asociación entre la gastronomía, los personajes y el valor simbólico.

*

El principal análisis crítico de Vicente Blasco Ibáñez se basa en una serie de novelas del periodo de entre siglos tradicionalmente englobadas bajo el epígrafe de "ciclo valenciano"; son seis novelas escritas entre 1894 y 1902 que tienen como escenario central Valencia. Blasco Ibáñez es considerado el hijo literario predilecto de Valencia, incluso hoy día, a pesar de que la forma que tiene de tratar su propia región pone de manifiesto la falta de buena instrucción, los vicios y la brutalidad de las gentes que describe. Concepción Galán Vicedo resume la imagen crítica general del autor fuera de su tierra natal cuando dice que "la imagen que Blasco ha recreado en sus obras es la de la Valencia vivida, observada e interiorizada en sus paseos por la ciudad y su entorno" (16). Las costumbres alimenticias de los personajes de sus obras, la forma en que obtienen los alimentos, así como los platos en sí, reflejan frecuentemente algo más que una simple representación certera del alimento; estas vinculaciones gastronómicas de los personajes muchas veces tienen un valor simbólico muy significativo en cuanto al estatus económico y/o la naturaleza del personaje en sí. Es decir, un examen de la recogida de alimentos y costumbres de comer, tal y como están representados en el ciclo valenciano por Blasco Ibáñez, provee un entendimiento de las realidades brutales de la España de finales del siglo XIX, las cuales con fre-

cuencia se olvidan y/o se ignoran, la representación narrativa del sufrimiento padecido por los españoles de la época en su intento de mejorar su lugar en la vida, y los clamores del autor por una justicia social para la gente corriente de Valencia.

Tres de las novelas valencianas tienen como enfoque central la producción/recogida de alimentos: la industria pesquera en *Flor de Mayo* (1895), la agrícola en *La barraca* (1898), y la pesca de anguilas en *Cañas y barro* (1902). Otra novela, *Arroz y tartana* (1894), coloca la comida en primer lugar en el título, pero en vez de centrarse en la agricultura local o en la gastronomía, se ocupa de los especuladores de la Bolsa. Las otras dos novelas del ciclo valenciano –*Entre naranjos* (1900) y *Sónnica la cortesana* (1901)– reducen el papel que desempeña la cocina en la narrativa aunque sí incluyen algunas representaciones de la comida. En este artículo, examinaré la presentación de la comida, la caracterización de tal en relación con los personajes, y las costumbres gastronómicas de la época y la región con el intento de demostrar cómo Blasco Ibáñez representa fielmente la Valencia de su tiempo y simultáneamente apela a la sensibilidad del lector en las primeras tres novelas mencionadas: *Flor de Mayo*, *La barraca* y *Cañas y barro*. No me ocuparé aquí de un análisis del tema en las otras novelas valencianas, cosa que sin duda sería de alto interés, para centrarme más en detalle en las obras que sí focalizan directamente la producción y/o recogida de alimentos.

Flor de Mayo (1895) es la historia de una familia y dos naufragios con, como apunta Jeremy Medina, "a progressively dominant tone of fatalism" ("un tono progresivamente dominante de fatalismo," 202). Tona convierte el casco volcado del barco naufragado de su ahora difunto marido en un bar marítimo, convirtiendo así la causa de su inesperada viudez en un medio de relativa seguridad económica hasta que otros observan su éxito, montan sus tabernas en un lugar más cercano a las muelles, y ocasionan que la mujer retorne a una vida de pobreza. Uno de sus hijos, Pascualet, crece haciéndose marinero y de repente obtiene una fortuna en un episodio de contrabando, acumulando bastante dinero para construir su propio barco: el *Flor de Mayo*, nombre también del tabaco que había traído a escondidas a España. Sin embargo, después de la primera salida de pesca en el nuevo barco, Pascualet se entera de que su esposa Dolores y su hermano alcohólico Tonet mantienen una relación adúltera desde hace tiempo. Se da al alcohol para intentar olvidarse de todo, y a pesar de las amenazas naturales que presagian una tormenta próxima a estallar, se embarca en una ira homicida/suicida que acabará con la vida de su hijo, la de su hermano y la de él mismo.

Que Tona se beneficia temporalmente de la desgracia de su esposo, sólo para regresar luego a la penuria, está bien demostrado en la novela. De hecho, tan pronto como se abre el barco-bar, ella pasa a ser, de una mujer

que "Veía acercarse la miseria […] que espanta a la misma pobreza: la carencia del hogar, la necesidad de tender la mano en las calles para conseguir el ochavo o el mohoso mendrugo" (409), a una dueña de un taberna donde "Toneles y botellas se vaciaban que era una bendición de Dios. Los pescadores sorbían allí sus copas" (409). Su fortuna continúa acumulándose hasta el punto de que consigue "veinte gallinas, capitaneadas por un gallo matón y vocinglero [y] un cerdo atacado del asma de la obesidad" (410). Es decir, a Tona nada le falta, y su comida refleja tal abundancia. En su bar, "las paellas de arroz burbujeaban su caldo sustancioso o chirriaba el pescado […]. Había allí prosperidad y abundancia [...] nada debía [Tona] a nadie" (410). Sus clientes, e incluso ella misma, disfrutan de una gran variedad de alimentos: "el techo de su barca [estaba] empavesado de morcillas secas, sobreasadas lustrosas, tiras de negra mojama y algún jamón espolvoreado con pimiento rojo. Los tonelillos estaban llenos de líquido [...] y las sartenes [...] parecían ansiosas de chillar sobre el fogón con su cavidad repleta de cosas ricas" (410). Pero los suministros suntuosos de Tona no van a continuar; de hecho, cuando otros montan bares cercanos y restaurantes lujosos que "ofrecían plato del día, desde San Juan a septiembre los caracoles en salsa" (443), su estatus económico empeora rápidamente y su corral se reduce a sólo una "media docena de gallinas que picoteaban tristemente el suelo" (418) y "ya no gruñía el cerdo esperando la matanza anual" (418). Obviamente, después de que el bar de Tona empieza a enfrentarse a la competencia fuerte de empresarios más adinerados, su comida quiza no baje al grado del "mohoso mendrugo" de antes, pero ella sí que se va a ver destinada a una vida de escasez.

Uno de los hijos de Tona, Pascualet (el *Retor*), también experimenta una transformación en el consumo alimenticio a la vez que cambia su estatus social siguiendo su aventura de contrabando. Como un hijo sin padre, se hace aprendiz en el barco *Borrasca* con otro niño, y les prometen "por salario la comida y la propiedad de todos los *cabets*, o sea el pescado menudo que saliese en las redes: camarones, caballitos de mar, etc." (412). En realidad, sin embargo, los marineros mayores sólo "dejaban las sobras a los chicos, y los dos se instalaban en la proa con el negro caldero entre las piernas y un pan debajo del brazo" (413). Años después, de adulto, su aventura de contrabando le provee con los medios financieros de hacer construir su propio barco, lo cual celebra con una cena de un "enorme sartén cargada de pescado sobre un picudo fogón de tierra" (443). Es su tío Mariano quien "estaba dispuesto a derrochar un dineral" (445) en la ceremonia de bautismo y proporciona los recursos con que "Tonet destapaba tarros de ginebra, llamando a los amigotes con aire protector [...]. La caña blanca medíase a jarros" (447). "¡Otra copa, caballeros! [...]. El pagaba, y le darían disgusto los que estaban allí si no los recogían a medianoche roncando sobre la arena" (448). Tal alto nivel de vida y ostentación no puede continuar. Es, de

hecho, sólo la segunda salida de los muelles cuando se pierde todo y Blasco Ibáñez presenta a la matrona, tía *Picores*, observándolo todo en la costa y viendo el fallecimiento de dos de los hijos de Tona, además del de su único nieto, gritando algo muy parecido al título y tema del cuadro de su amigo Sorolla: "¿Aún les parecía caro el pescado?" (478)[1].

La barraca (1898), publicada solo tres años después de *Flor de Mayo*, empezó como un cuento que el autor escribió mientras estaba escondiéndose de las autoridades[2]. También retrata esta obra un aumento en prosperidad personal deshecho por un sino determinista de una pobreza ineludible y clamores sociales de venganza; se basa en unos sucesos históricos de la sequía valenciana de 1875-1879[3]. Dos familias diferentes forman el núcleo de la novela, con la lucha del arrendatario *Barret* contra el terrateniente avaro don Salvador, presagiando la caída eventual de Batiste: *Barret*, despertando de su emborrachera después de haber sido echado de la finca familiar de hace muchas generaciones, asesina a don Salvador en un ataque de rabia; Batiste, en un momento de ira vengativa después de haber sido el blanco de un tiro de la escopeta de *Pimentó*, persigue al guapo –quien se autoproclama responsable de asegurar que nunca más se cultivarán las tierras de *Barret*, y así se conseguirá que los otros arrendatarios puedan disfrutar condiciones más favorables de alquiler– por el cañaveral, le dispara y, después de la muerte de *Pimentó*, por poco Batiste no escapa de su propia casa, que es pasto de las llamas en mitad de la noche.

Blasco Ibáñez retrata a la familia *Barret* como una que ha perdido la poca fortuna que antes tenía. La abuela de *Barret* trataba bien a los terratenientes, "obsequiándolos con hondas jícaras de chocolate y las primicias de los frutales" (488), pero don Salvador ha aumentado tantas veces el alquiler que *Barret* "Ya no tenía dinero para salir de apuros" (489) y seguro que no puede ofrecerle "jícaras de chocolate". De manera parecida, el consumo alimenticio de *Barret* se ha reducido casi exclusivamente a lo que produce en la granja –sobre todo trigo, melones y otras verduras– "La mayor parte de lo que cosechaba en sus campos se lo comía la familia" (490), dejándole incapaz de conseguir, de lo poco que sí puede vender en el mercado, el dinero suficiente para "acallar a don Salvador" (490). Embargado, desata su ira sobre la fuente de lo poco que tiene además de lo que provee su consumo alimenticio: "Horas enteras duró la devastación. Derrumbáronse a puntapiés las bóvedas de cañas por las cuales trepaban las verdes hebras de

---

[1] Véase Vicente Aguilera Cerni y E. Michael Gerli.

[2] LEÓN ROCA, José Luis. "Cómo escribió Blasco Ibáñez *La barraca*", en BAS CARBONELL, Manuel (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. Centenario de 'La barraca'*, Valencia, Centre Cultural La Beneficència, 1998, págs. 15-19.

[3] LEÓN ROCA, José Luis, *Op. cit.*, págs. 23-26.

las judías tiernas y los guisantes; cayeron las habas partidas por la furiosa hoz, y las filas de lechugas y coles saltaron a distancia a impulsos del agudo acero" (493). Tras su estallido de cólera, se consuela en una taberna local (unos carreteros comprensivos le invitan), y se duerme con una resaca en un naranjal de don Salvador. Al despertarse, *Barret* ve a don Salvador, y le mata con la misma hoz siguiendo el mismo estilo en que había destruído las cosechas de la granja (495). Las repercusiones son grandes, sin embargo, ya que a la muerte de don Salvador se establece una tregua entre los otros terratenientes y los arrendatarios del área, tanto que "el duro pan parecía más sabroso; el vino, mejor" (497).

Después de diez años –y múltiples intentos por parte de los herederos de don Salvador de arrendar las tierras– la familia Batiste se traslada al lugar. Batiste es un carretero y molinero fracasado de Aragón quien ha sufrido, "comiendo mal" (498), y cuya familia aparentemente refleja el arquetipo de los inmigrantes empobrecidos de la época: "Tísicos colchones, jergones rellenos de escandalosa hoja de maíz [...] todo se amontonaba sobre el carro sucio, gastado, miserable, oliendo a hambre [...] como si la desgracia marchase tras de la familia pisándole los talones" (486). Llegando a la granja de *Barret*, la situación de Batiste es tan apremiante que no presta atención alguna a los rumores de amenazas hacia cualquier arrendatario de las tierras y estima estas tierras "siempre verdes, con las entrañas incansables engendrando una cosecha tras otra [...] fecundas hasta alimentar familias enteras" (498). El terreno sí produce mucho, y el consumo alimenticio de Batiste mejora casi inmediatamente; de hecho, sólo unos días después de su llegada –el mismo día que ha de presentarse ante el Tribunal de las Aguas supuestamente por haber regado en una hora inapropiada– la familia entera está almorzando su propio cuenco de arroz (508) y cenando "una cazuela humeante de bacalao con patatas" (509). Roseta, la hija de Batiste, consigue un trabajo en la fábrica de seda y lleva su comida, que consta de "las sobras de la cena [...] y tres sardinas" (511), a su lugar de trabajo. A finales de la novela, el consumo alimenticio de la familia Batiste ha mejorado mucho cualitativamente, por encima de lo que proveen las tierras de la granja, hasta incluir carne de animales que cría la familia –un cerdo– y los pájaros que Batiste caza en sus expediciones por el campo; de hecho, el día fatídico en que Batiste acaba disparando a *Pimentó*, aquel se había ido a cazar y "tenía hasta dos docenas de pájaros. ¡La gran cena!" (554).

Diferente de *Flor de Mayo*, relato que retrata en gran parte el conflicto del hombre contra la naturaleza (las tormentas y naufragios), el hombre contra el hombre (el deseo de Pascualet de venganza contra su hermano Tonet) y el hombre contra sí mismo (la ira autodestructiva de Pascualet), la tensión narrativa de *La barraca* se enfoca casi exclusivamente en el hombre contra el hombre (los arrendatarios locales contra el forastero Batiste). Siendo así, la comida se convierte en un blanco fácil e instrumento por el cual los per-

sonajes expresan su ira contra la familia Batiste e intentan hacer que la familia Batiste se marche. Algunas de las vecinas que trabajan en la misma fábrica que Roseta " arrojaban cosas infectas en la cesta de su comida, romperle la cazuela lo habían hecho varias veces" (511). *Pimentó* jura que Batiste "no cosecharía el trigo, ni las habas, ni todo lo que había plantado en los campos de *Barret*. Aquello sería para el demonio" (501). E incluso el cerdo familiar sufre la venganza del (de los) vengador(es) de *Pimentó* al final de la novela cuando, huyendo del corral incendiado, "se desplomó en medio del campo, ardiendo como una antorcha de grasa" (561).

A pesar de las alusiones a la comida, pocas veces se describe a *Pimentó*[4] en relación directa con los alimentos. De hecho, en la novela entera, sólo hay unas tres descripciones de tal estilo, y sólo una de ellas es una referencia directa al consumo alimenticio de *Pimentó*. Las referencias indirectas, al principio de la obra, incluyen: su mujer haciéndole recoger las verduras que ella lleva al mercado, y las amenazas antes mencionadas de *Pimentó* hacia Batiste de que este "no cosecharía el trigo, ni las habas, ni todo lo que había plantado" (501). La única asociación directa entre *Pimentó* y el consumo alimenticio se encuentra en el capítulo penúltimo de la novela, cuando se dice que se premiará al ganador del concurso (de quién puede beber más) con una "cena que fuese digno final de la hazaña" (548). Un poco antes de que concluya la competición, *Pimentó* le pregunta al dueño del bar si "había ya matado un par de pollos para la cena y dando instrucciones sobre el modo de guisarlos" (548). Mientras tanto, sin embargo, necesita ganarles a sus competidores; así que estimula su apetito para el banquete próximo con "una larga ristra de guindillas [...] el manjar infernal [...], lo iba devorando con la misma indiferencia que si fuese pan" (548). Tal es su resistencia que "Por cada guindilla que se comía el otro, el marido de Pepeta se zampaba tres" (548). El retrato que hace Blasco Ibáñez de *Pimentó* no deja duda alguna de cuáles eran las simpatías del autor; la habilidad de *Pimentó* para ingerir el "manjar infernal" se amplifica aun más en los últimos párrafos de la novela, cuando, la noche de su muerte, la pesadilla de Batiste es ver a "*Pimentó* aproximándose a [Batiste] lentamente, con la cautela feroz de una mala bestia que fascina a su víctima" (58-59), rasgándole y tirándole hacia "la boca del infierno: allí lo arrojaría *Pimentó*" (559). El narrador aclara, entonces, que *Pimentó* es por naturaleza y por descripción un personaje "picante" y malévolo.

Lamentablemente, incluso Pepeta, la esposa de *Pimentó*, sufre el abuso a manos de su marido, cuyas únicas actividades relacionadas con el trabajo

---

[4] *Pimentó* significa pimiento, y mientras que el autor no ofrece directamente ninguna razón por el apodo, quizá es por su "estómago de hierro," el cual le ayuda a comer cantidades de *guindillas*, unos pimientos (pimento) picantes de Valencia. Claro, quizá haya otra explicación la cual el autor no nos explica abiertamente.

son los tres "cestones de verduras cogidas por Tòni al cerrar la noche anterior entre reniegos y votos contra una pícara vida en la que tanto hay que trabajar" (482), sus deberes de *atandador* de las acequias locales, y las "tres varitas untadas con liga" (487) que pone para cazar unos pájaros poco atentos. La situación económica de Pepeta es precaria, ya que se levanta a las tres cada mañana para poder vender al por mayor sus verduras a los vendedores del mercado –más estables económicamente– para llevar después su vaca lechera por varios barrios de la ciudad, vendiendo la leche a un pequeño número de clientes; su consumo alimenticio refleja su estatus de pobreza en la sociedad. Durante sus caminatas a la ciudad cada mañana, "Miraba con envidia [...] a los que podían beber una taza de café para combatir el fresco matinal" (482), y sufre mucho más hambre que los "obreros de los arrabales que llegaban con el saquito del almuerzo pendiente del cuello" (483). Seguro es que a pesar de su ética laboral no puede compensar su situación desesperada.

Temáticamente, *La barraca* termina de forma parecida a *Flor de Mayo*: con la destrucción y pérdida total de la riqueza acumulada de los personajes principales, mientras que Blasco Ibáñez narra las protestas de los personajes de "¡El pan! ¡Cuánto cuesta ganarlo! ¡Y cuán malos hace a los hombres!" (561). En *La barraca*, sin embargo, tal coste se presagia mucho más temprano por las desgracias de *Barret*. Cuando *Barret* sufre la tragedia de tener que comprar otro caballo para sustituir al anterior, que había muerto, observa las "frescas hortalizas, que la gente de la ciudad consumía con indiferencia, sin sospechar las angustias que su producción hace sufrir a un pobre" (490). Y cuando a *Barret* le detienen y encarcelan por haber asesinado a don Salvador, *Pimentó* jura que "todos sabrían en adelante que el cultivo de aquellas tierras se pagaba con la piel. Los avaros amos no cejaron. Cultivarían la tierra ellos mismos" (496).

Cañas y barro (1902), un relato donde la tradicional pesca en el lago de la Albufera tiene un gran protagonismo, también termina con la desgracia de la familia protagonista y un comentario crítico del coste de la producción de la comida. Diferente de las novelas anteriormente estudiadas, que se enfocan en sólo una industria relacionada con la producción de comida, *Cañas y barro* la examina desde un punto de vista multigeneracional de la misma familia que corre paralela al desarrollo social[5]; el abuelo, el tío *Paloma*, que caza y pesca; su hijo, el tío Tòni, que cultiva la tierra, tratando de cultivar el arroz pero teniendo que aumentar su consumo alimenticio con puntuales expediciones de caza; y su hijo Tonet, que, como se podía esperar de un joven, rechaza ambos estilos de vida de cazador/recolector y de agricultor, e intenta sobrevivir rechazando cualquier labor manual. Tonet tiene una rela-

[5] Véase Christopher Anderson, Leo Hickey, y Thomas R. Franz.

ción adúltera con Neleta, una amiga íntima de la niñez que se ha casado con el rico dueño de una taberna del lugar en los últimos años de su vida, y cuando Tonet se da cuenta de lo espantoso del filicidio que ha llevado a cabo, se suicida y acaba con la continuación del linaje familiar.

La comida –mejor dicho, la falta de tal– tiene una presencia constante en la novela. La gente del pueblo isleño en medio de la Albufera es pobre, y su alimento corresponde a lo que pueda comer. Ya que la Albufera llegó a ser propiedad del gobierno hace muchos años –así limitando el acceso de los aldeanos a una mejor fuente de proteína– "se cazaban nutrias en los canales [y] no sabían qué hacer de la pesca que llenaba sus redes" (825). De hecho, las nutrias todavía continuaban siendo una parte importante de la dieta de estos valencianos, y protestan contra quienes se oponen despectivamente a la idea de una rata, siendo una "¡Magnífica cena para la noche!" (824), insistiendo que "Las ratas de marjal sólo comían arroz: era plato de príncipe (…) Las compraban los ricos: la aristocracia de las poblaciones de la Ribera no comía otra cosa" (824)[6]. Y *Cañamel*, el rico dueño de la taberna al que todos respetan, y con quien se casa Neleta, está de acuerdo con los del pueblo, diciendo que "sólo conocía en el mundo dos animales sin hiel: la paloma y la rata" (824). Uno de los lugareños, excluido del sorteo anual de los *redolins* (los puestos de pesca) por no haber pagado impuestos, protesta, y eventualmente se le permite participar porque "no había pescado ni para dar de comer a su familia (…). Se le habían muerto dos hijos por comer mal" (862). Incluso el narrador apunta lo siguiente:

> la miseria de un pueblo privado de carne, que no conoce más reses que las que ve correr de lejos en la dehesa y vive condenado toda su vida a nutrirse con anguilas y peces de barro [...] Las mujeres enumeraban las excelencias de la rata en el arroz de la paella [...] Otros recordaban los guisados de serpiente, ensalzando sus rodajas blancas y dulces, superiores a las de la anguila, y el barquero [...] cierta gata recién parida que había cenado él con otros amigos. (824)

Y tío *Paloma* observa a los jóvenes de la Albufera, cuyos "ojos brillaban con el fuego de una fiebre siempre renovada al beber las aguas del lago" (828) y cuyas características físicas parecen revelar una "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 les servía de sustento" (828-29). Así, la falta de una variedad de carne retrasa y deshumaniza a estos valencianos.

Aun el sacerdote del lugar reconoce, y le dice a la gente, que su consumo alimenticio no es apropiado: "¡Lo que debían hacer era comer más! Por eso

---

[6] Costatino, entre otros, explica que la nutria era uno de los ingredientes añadidos por los agricultores para sazonar a la *paella*, el plato típico valenciano.

el demonio los agarraba al verlos tan flacos y amarillentos. Lo que él decía: 'Buenos bocados y menos pecados' " (857). De hecho, él se enoja con la gente, durante la confesión, insistiendo tajantemente que deben cazar los "becadas [...] conejos [...] todos aquellos pájaros del lago [...] ¿Es que esperaban que la carne cayese ya desplumada y con sal en sus calderos? [...] No todo había de ser pescar anguilas, pasando las horas sentados en una barca, como mujeres, y comer carne blancuzca que olía a barro. [...] El hombre que es hombre, ¡cordones!, debía ganarse como él la comida..., ¡a tiros!..." (857). Escuchan su consejo sólo por una temporada mientras "los guardas iban locos de un lado a otro, sin poder adivinar a que obedecía este furor repentino por la caza" (857), pero la gente pronto vuelve a su dieta de costumbre de anguilas.

Al tío *Paloma* pocas veces se le relaciona directamente a comidas específicas, pero cuando sí ocurre, normalmente él está consumiendo un plato más equilibrado que sus compatriotas los otros valencianos: Se acuerda de su niñez cuando "Se pescaba y cazaba al mismo tiempo, sin miedo a guardas ni multas. Al llegar la noche volvía la gente a casa con docenas de conejos cogidos con hurón en la dehesa y, a más de esto, cestas de pescado y ristras de aves cazadas en los cañares" (825). Después de una pelea con su hijo Tono porque éste quiere cultivar arroz en vez de cazar, "El mismo se preparaba la cena. Unas veces enrollaba las anguilas atravesándolas con una varita y las guisaba al *ast*, tostándolas [...o él] guisaba en *such* alguna tenca enorme, o confeccionaba una *sebollá*, mezclando cebollas con anguilas" (831). Su consumo alimenticio, aun de viejo, consta principalmente de lo que puede disparar—incluyendo nutria, conejos, y una gran variedad de pájaros—y el vino que bebe: "Comía lo suyo, lo que había conquistado durante el día [...] Sus ojillos brillaban con maligna satisfacción cuando veía sobre la mesa de la familia, como único alimento, una cazuela de arroz, mientras él roía los huesos de algún pájaro" (831), pero sí es compasivo con su nieto inocente, dándole "un muslo de fúlica, grasiento y estoposo" (831). Cuando el nieto, Tonet, ya adulto gana el major lugar de pescar anguilas en el sorteo annual, el tío *Paloma* se aprovecha de la situación por proponer ser la fuente primaria de labor, desarrolla una relación fuerte con el esposo de Neleta (quien provee las redes y otros implementos para los pescadores), y pronto está comiendo y bebiendo en la taberna de *Cañamel*.

Mientras que no hay casi ninguna descripción de alimentos relacionada con Tono, Tonet sí muy frecuentemente está yuxtapuesto a una variedad de comida, casi siempre a su disposición simplemente debido a su relación con su abuelo, Neleta, y/o *Cañamel*. De joven, el talento de Tonet en la caza le enorgullece al *Paloma* cuando lo ve "llevándose por la brava un conejo que acababa de matar" (845). Después de ganar el sorteo, lo celebra por anunciar: "que bebiesen los hombres cuanto quisieran. ¡Él pagaba!" (864), y se aprovecha la relación comercial con *Cañamel* por renovar su relación ín-

tima con Neleta—"Se comía lo mejor de la casa" (877)—hasta el punto de llegar a ser un cargo demasiado grande ya que, según *Cañamel*, "se comía media taberna" (877). *Cañamel* por fin se cansa de la situación, echa a Tonet diciéndole que no vuelva más y negocia otro acuerdo con el abuelo de Tonet, el tío *Paloma*. Neleta, sin embargo, revoca el ostracismo una vez muerto su esposo, pero durante el período del destierro de la taberna Tonet se enlaza de nuevo con su, y el de Neleta, amigo de niñez *Sangonereta*, y los dos de ellos sobreviven con lo que Tonet puede tirar y lo que *Sangonereta* puede birlar de las redes de los otros pescadores—todo el rato "hablaban, sin dejar de beber" (889).

La bebida es, en realidad, el consumo alimenticio más asociado a ambos Tonet y *Sangonereta*. Éste, sin embargo, está siguiendo simplemente lo que dictan sus genes; su padre se había ahogado en una acequia "incapaz de levantarse por su embriaguez" (844). *Sangonereta* nunca llega a consumer una comida apropiada, incluso en su niñez:

> Nacido en una choza de perros, donde jamás entraba el pan, había tenido que ingeniarse desde pequeño para conquistar la comida (…) y cuando los forasteros, sentados ante la mesita de la taberna, tenían que defenderse a patadas, entre cucharada y cucharada, de los empujones de los perros famélicos, veíanse ayudados por el haraposo muchachuelo, que, en fuerza de sonrisas y de espantar los feroces canes, acababa por hacerse dueño de los restos de la sartén. (837)

Parece existir, entonces, por tomar las sobras y el alcohol, aun cuando el vicar local le tiene compasión y trata de ayudarle por ofrecerle un "trabajo" como monaguillo. Pero incluso el sacerdote eventualmente tiene que echarle "al pillarle por tercera o cuarta vez empuñando la botella de vino de la sacristía" (856).

El entrenimiento de *Sangonereta*, de monaguillo, evidentemente corresponde a su naturaleza general; es un firme creyente de que "No había que preguntarse con angustia por la comida" (870); Dios proveerá. Seguro que él lo cree providencial cuando, sustituyendo a Tonet de guía en el festival anual de caza, el cazador de quien está encargado le dice que puede tomar "alguna mojada en los guisos" (912) de las cestas de comida que su esposa le ha preparado para la excursión. Una vez abierta la cesta, y que *Sangonereta* empieza a probarlo, es incapaz de contenerse o de parar; y la comida que encuentra y devora –pan, vino, "Lomo de cerdo, longaniza, (…) morcillas, la longaniza, el lomo apetitoso que se deshacía entre los dientes (…). Dos capones atascados (…) ¡Cuánto tiempo que no probaba tales golosinas! No había comido carne desde la época en que servía de perro a Tonet y cazaban por bravura en la dehesa" (914)–simplemente puede con él.

El cuerpo de *Sangonerete*a no está acostumbrado a la comida de los ricos, y de inmediato se enferma: "se desplomó en el fondo del barquito, clavándose las uñas en la faja como si quisiera abrirse el vientre. Encorvábase

hecho una pelota, con dolorosas convulsiones que crispaban su cara, dando a los ojos una vidriosa opacidad" (915). Afortunadamente, otros cazadores oyen los gritos de don Joaquín y pueden ayudar: "Reconocieron a *Sangonereta* y adivinaron su mal. Era un atracón de muerte" (916). De regreso en el pueblo, "El infeliz tenía *parada* la comida en la boca del estómago y había que hacer que *arrancase*" (916), pero los lugareños acaban por abandonarlo, al saber que está próximo a la muerte, pues "Se le había podrido el tapón de alimentos que cerraba la boca de su estómago" (918). Curiosamente, no es capaz el cuerpo de *Cañamel* de soportar una vida de consumo alimenticio excesivamente rico, ya que ha padecido una muerte lenta "de [un] exceso de salud y buena vida" (891) o una "enfermedad de comer demasiado bien" (891) también. Al ser el consumo alimenticio normal de *Sangonereta* de una calidad mucho más baja, su muerte resulta más rápida, de un sufrimiento de menos de veinticuatro horas. Y también menos de veinticuatro horas hay hasta que se descubre el motivo de la repentina huida de Tonet y *Sangonereta* al ser descubierto el guía cuando el perro del tío *Paloma* lleva al barco el cadáver del hijo de Tonet y Neleta cubierto de sanguijuelas, y Tonet se da cuenta de la naturaleza horrenda de su crimen y se suicida.

En conclusión, el tema general de estas tres novelas valencianas se magnifica y enfatiza por las costumbres y normas de la recogida de alimentos y del comer de los personajes narrativos, además de los platos en sí. En *Flor de Mayo* y *La barraca*, Blasco Ibáñez demuestra bien claro que el costo de la comida, que consideran alto porque están alejados de su recogida directa, no lo es para quienes se hallan directamente involucrados. Es la persona corriente la que sufre, trabaja con dureza y hace posible la comida con la que el resto se alimenta; pero la incapacidad inherente de esta clase baja de aprovechar el valor verdadero de la producción les destina a una continua vida de miseria, penuria, y servidumbre a los nacidos en un rango social más aventajado económicamente. Aunque los argumentos de estas tres novelas son pura ficción, no obstante se basan en eventos históricos y observaciones, amén de en detallados análisis del autor respecto a las costumbres, historia y tradiciones valencianas. Un examen detenido de las narraciones sí revela algo más que simplemente una representación verídica de los alimentos; las asociaciones entre la gastronomía y los personajes frecuentemente tienen un alto valor simbólico en cuanto a la riqueza general y/o otros rasgos del personaje. Eso es, un análisis de la recogida de alimentos y de la alimentación de los personajes, tal como están representados en el ciclo valenciano de Blasco Ibáñez, provee una perspicacia adicional de las duras realidades de la España de fines del siglo XIX –que frecuentemente se olvidan y/o se ignoran–, la representación narrativa del sufrimiento padecido por los españoles de aquella época en su intento de mejorar su vida, y los clamores del autor por una justicia social para los valencianos más desfavorecidos ●

OBRAS CITADAS

AGUILERA CERNI, Vicente, "Afinidades Blasco-Sorolla, Sorolla-Blasco", en *Arte y Libertad*, 43 (2007). <http://www.arteylibertad.org/articulo1095/afinidades-blasco-sorolla-sorolla-blasco>.

ANDERSON, Christopher L., "Tío Paloma: The Keeper of the Golden Age Flame in Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*", en *Romance Notes*, 31. 2 (1990), págs. 125-31.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, vol 1, Madrid, Aguilar, 1978.

COSTATINO, Lisa, "Paella: Pans of Gold", 2002, <http://lisacostantino.com/paella.html> [Consultada el 13 de marzo de 2010].

FRANZ, Thomas R. "*Cañas y barro*, Genesis, and the Oedipal Pharmakos of Zola", en *Horizontes*, 31.61 (1987), págs. 13-20.

GALÁN VICEDO, Concepción, "Valencia en la vida y obra de Vicente Blasco Ibáñez", en BAS CARBONELL, Manuel (dir.), *La Valencia de Vicente Blasco Ibánez*, Valencia, Centre Cultural La Beneficència. Diputació de Valencia, 1998, págs. 9-28.

GERLI, E. Michael. "Blasco Ibáñez's *Flor de Mayo*, Sorolla, and Impressionism", en *Iberoromania*, 1 (1974), págs. 121-29.

HICKEY, Leo. "Niveles de abstracción en *Cañas y barro*", en *Explicación de textos literarios*, 13.1 (1984-85), págs. 43-51.

LEÓN ROCA, José Luis. "Cómo escribió Blasco Ibáñez *La barraca*", en BAS CARBONELL, Manuel (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. Centenario de 'La barraca'*, Valencia, Centre Cultural La Beneficència, 1998, págs. 11-26.

MEDINA, Jeremy T., "The Artistry of Blasco Ibáñez's *Flor de Mayo*", en *Hispania*, 65.2 (1982), págs. 200-11.

Antonio Laguna Platero
Universidad de Castilla-La Mancha

Vicente Blasco Ibáñez, arquetipo del periodismo radical

RESUMEN. Vicente Blasco Ibáñez constituye uno de los máximos exponentes del periodismo que se empezó a practicar en los inicios de las sociedades de masas. Imbuido de ideales, alimentado de injusticias y desarrollado entre penalidades, tuvo la capacidad de movilizar a las capas populares en pos de sueños democráticos y republicanos. En este artículo ponemos de manifiesto las capacidades periodísticas de Blasco, un tanto oscurecidas por el éxito literario que le vendría después. Sin embargo, reiteramos que fue periodista antes que novelista. También destacamos la particular forma en que concibió el ejercicio periodístico, marcado por la política de partido pero desarrollado por la especial capacidad de quien pretende conectar con el público al que se dirige. El resultado es una nueva forma de entender la comunicación, donde la hiperpersonalización, el sensacionalismo, pero también el compromiso, la movilización y la coherencia constituyen sus principales señas de identidad.

*

Un líder social, una vida de aventura

Nació en una ciudad donde el voto republicano había sido mayoritario en cuantos comicios se llevaron a cabo en aquellos años del Sexenio. Fue menestral de cuna, abogado de universidad sin pisar las aulas, viajero de la huerta y visitador impenitente de sus cultivadores. Construyó su imaginario político a partir de las historias que le contaban los héroes del 69. Y se convirtió al republicanismo, sin alternativa, con Pi y Margall como jefe indiscutible. Cumplía 18 años y ya creía que la solución del justo era, justamente, la justa distribución de la educación. No de la riqueza, ni siquiera del trabajo. La educación y la cultura fueron convicciones de joven que le marcaron de mayor en todo lo que hizo, que fue mucho[1].

Escribió y dirigió libros y periódicos. Participó y lideró una parte de la política republicana. Demostró tener una enorme capacidad de persuasión en cuantos actos públicos protagonizó, ya fuesen para hablar de la vida real o de la ficticia. Montó negocios editoriales y difundió millones de obras a un precio asequible para una gran mayoría. Vivió y viajó por todo el mundo con la misma intensidad que viajaba y vivía la huerta valenciana. Fue correspon-

[1] Para conocer las dimensiones comunicativas de Blasco, ver LAGUNA PLATERO, A., "De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito", en *Debats*, 64-65 (1999).

sal de guerra, promotor de negocios ruinosos y pionero de la nueva industria del cine que alumbró el comienzo del siglo XX. Como se ha reiterado, su vida fue una auténtica aventura.

Por cómo vio la realidad, por cómo la transmitió, pero, sobre todo, por cómo se comprometió para transformar esa realidad –la propaganda y la lucha política–, Blasco Ibáñez no es un periodista al uso, ni tampoco un político más. Su fe en la causa, sus dotes del lenguaje oral y escrito, su dominio de la situación por más improvisada que esta fuere, amén de un sistema político donde la injusticia se presenta a cada paso, convierten a Vicente Blasco en un líder plenamente convencido desde muy joven de que lo es, de que está llamado a dirigir al pueblo que él idealiza, y que esa misión no permite duda ni desánimo. Con tal convicción, perfectamente demostrable en cada paso que da, las etiquetas que lo identifican apenas si describen una parte de lo que fue y representó. Porque más que periodista, político o novelista, Blasco fue todo eso y mucho más. Fue un auténtico líder social de buena parte de la opinión que tuvo la Valencia de fines de siglo, un líder capaz de movilizar a todo un país incluso después de muerto, tal y como se demostró cuando sus restos fueron repatriados en octubre de 1933.

Vicente Blasco Ibáñez, el hombre cuya vida ha sido tildada como su mejor novela, se definió a sí mismo como un idealista enamorado de la acción, lo que sintetiza de forma certera la vertiente que nosotros vamos a abordar aquí: la de periodista. Desde esta perspectiva, descubrimos de forma inmediata al líder de opinión, al agitador, al escritor, al hombre que puso, a disposición de una causa que entendía noble y justa, su tiempo, su dinero y hasta su vida. Todo era intenso. Y lo hizo en una etapa perfectamente identificada: desde 1889 en que funda *La Bandera Federal*, a 1904, en que deja la dirección de *El Pueblo*. Una etapa que el propio Blasco la recordaba así: "Aquellos años –digo, a partir de 1891– están llenos de aventuras, a veces peligrosas: conspiraciones y viajes de propaganda, mítines y procesos. ¿Cuántas veces suspendieron mi periódico? No lo sabría decir exactamente. Mas, calculando el tiempo que fui a la cárcel por días, semanas y meses, puedo afirmar que la tercera parte de aquel período heroico de mi existencia lo pase a la sombra o huyendo"[2].

Llegó al periodismo por republicano. Se convirtió en director de un diario por querer ser político. Y dejó el periodismo valenciano y español cuando la fama como novelista apagó el interés por la política. Fueron 15 años, los que median de 1889 a 1904, en los que escribió el artículo clave, el de fondo que hoy se llama editorial, con la palabra y el estilo que exigía el tipo de público al que se dirigía: el pueblo. Fueron tres lustros en los que su actua-

---

[2] "Vicente Blasco Ibáñez: Autorretrato", en *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo*, Valencia, Diputación de Valencia, 1986, pág. 12.

ción pública fue sujeto y objeto de noticia periodística constante, consiguiendo tal efecto multiplicador ante la opinión que un fiscal militar no dudó en reconocer que "la tenía sugestionada", vale decir, cautivada. Fue una etapa calificada por el propio Blasco como heroica, pues igual pronunciaba un mitin por la mañana, participaba en la reunión del partido por la tarde, escribía "Lo del día" por la noche y, cuando ya no parecía que fuese posible que siguiese aguantando, concluía la jornada redactando el folletín. Y qué paradoja: aquello que dejaba para el final, aquello que le fluía como sin esfuerzo, aquello que constituía la parte literaria del diario y que redactaba siguiendo el mismo criterio de identificación social que aplicase a sus artículos de opinión, iba a convertirlo en novelista universal.

El saldo, con todo, es fabuloso: en apenas quince años, los que van de los 22 a los 37, Blasco sienta cátedra en el mundo de la comunicación periodística, gestando y desarrollando un periodismo agresivo, polemista y movilizador que lo elevará a la categoría de líder destacadísimo de la opinión pública. Con el periódico en sus manos y con el sufragio universal restaurado a partir de 1890, la propaganda política adquiere una nueva dimensión. Castelar y los magníficos oradores del 73, bien por edad, bien por inadaptación, no sabrán reconvertir el sentido y estilo de su discurso para el nuevo embate. El artículo de opinión de los protagonistas de la I República, antaño sublime, ahora se congela al imprimirse, no va más allá de la tertulia. El artículo de opinión de Blasco, por el contrario, se prende con la tinta y provoca la respuesta colectiva. Así lo cuenta un testigo muy cercano a nuestro protagonista: "Tenía detalles de gran conductor de muchedumbres. Cuando un auditorio demasiado rural, en actos de propaganda celebrados en el corazón de la huerta, o entre las chozas de los pescadores, le pedían que les hablara en su lengua vernácula, por no hallarse muy familiarizados con el idioma castellano, el joven agitador cambiaba el ropaje de sus cálidas metáforas sin que el cambio de lengua desluciese la brillantez de su oratoria: – Correligionarios. Puesto que lo queréis, *parlaré en valencià*… Y las masas rugían de entusiasmo"[3].

Blasco es y será el periodista del pueblo. Y lo fue justo hasta el momento en que descubre que su idealizado pueblo era tan heterogéneo como ambiguo resulta el término en sí. Justo en ese preciso instante donde el obrero se revuelve contra "Don Visent", porque sus intereses no son satisfechos por un discurso radical que no baja al terreno de los problemas concretos. A partir de ahí, Blasco empezará a soltar amarras del mundo de la política para iniciar nuevos caminos ciertamente más universales.

---

[3] GASCÓ CONTELL, E., *Genio y figura de Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Murta, 1986, pág. 62; REIG, R., *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obre*r, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982, págs. 330-34.

Pero no lo olvidemos. Antes de ser reconocido como el gran novelista, susceptible de llenar por igual la portada del *Times* en Nueva York o *The Sun* en Londres, capaz de ser protagonista en la gala más rutilante del mundo del celuloide o de la letra impresa, está el Blasco periodista. Antes de ser elevado a la cúspide del triunfo fue un periodista político, comprometido con la defensa de un pueblo y de un ideal, la república.

Un periodismo de partido, un periodismo de ideales

Blasco desarrolla su vida publicística a partir del modelo dominante en la época, el periodismo de partido. Corresponde al profesor Jesús Timoteo Álvarez haber descrito con precisión los parámetros que definían esta forma de entender la función del periódico: "aquél que con el grupo parlamentario y el comité electoral formaban los tres elementos cuya unión configuraba y daba forma al partido político. Eran al mismo tiempo órganos de expresión de un líder, de un grupo parlamentario, de una ideología mejor o peor definida, de unos intereses, de todo aquello, en fin, que se concentra en torno a un grupo político"[4]. El medio propaga la ideología a través de la opinión; refuerza los sentimientos de pertenencia al partido a través de los mitos y las quimeras que conforman su corpus doctrinal; vincula al individuo al grupo mediante la consigna organizativa. El partido, por su lado, presenta al medio como una tarjeta de identificación social, como una tribuna propagandística para ganar adeptos y votos, como punto de partida de caminos inescrutables para trepar a las más altas cimas de la vida política. Y, cómo no, también como el soporte que sostiene económicamente al diario. Finalmente, el líder es el factor humano donde se proyecta la síntesis ideal del militante, la persona en la que el colectivo deposita su confianza y de la que se espera una actuación muy por encima de la comúnmente realizada por el resto de mortales. Estos tres elementos se configuran como la trilogía que sustenta y explica la razón de ser de buena parte del periodismo desarrollado a lo largo de la Restauración. Al menos, en el caso que nos ocupa, resulta dirimente para conseguir comprender la forja del líder.

El periódico, y especialmente cuando se recuperó el sufragio universal, acrecentó el carácter de instrumento organizativo que desde un primer momento le había acompañado, al tiempo que multiplicó su función rectora de la opinión de los seguidores. *La Bandera Federal*, tal y como lo será después *El Pueblo*, fue una referencia en manos de cada republicano para diagnosticar el presente, pero también para imaginar el futuro. En efecto, la prensa política de fines de siglo define y posiciona al afiliado en contraste

---

[4] ÁLVAREZ, J. T., *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema, 1875-1883*, Navarra, EUNSA, 1981, pág.65.

con el rival o el disidente; le explica, en su caso, la razón de ser republicano, la bondad de la idea; le advierte del peligro del traidor o del enemigo. Actúa en definitiva como un auténtico director político y hasta espiritual. Es más, resulta interesante destacar cómo el periódico va construyendo o, en su caso, reafirmando los héroes y hasta los mitos de su ideología, aquellos que se elevan a esa altura equidistante entre el cielo y la tierra, esto es, elevado de este mundo y por ende idealizado, pero a su vez, suficientemente conectado también a la realidad como para seguir influyendo en el devenir cotidiano[5].

El periódico, así concebido, se convierte en una tribuna al servicio del ideal, al tiempo que un medio donde ejercitar la denuncia de forma contumaz, radical, sin importar los medios ni los miedos. Porque no lo olvidemos, la otra cara de esta forma de hacer este tipo de periodismo radical y republicano se llama represalias. Había, por tanto, que hablar o escribir, dando la cara. Y poniéndola. Esto es, demostrando la capacidad suficiente como para aguantar la respuesta represiva de las instituciones o personas atacadas.

El periodismo, así entendido, es más una convicción que una profesión. Significa subordinar todos los contenidos del medio al fin político que se persigue: desde la información a la opinión, desde la viñeta al folletín, desde el trabajo en la redacción hasta la vida familiar. El planteamiento no ofrece duda, tal y como lo reitera el propio Blasco: "Si somos periodistas no es por industria ni por lucro, sino porque consideramos la prensa como un medio para decir la verdad, dedicando nuestros esfuerzos a combatir la injusticia, la arbitrariedad, la explotación; y a defender al débil, al desheredado, al oprimido..."[6].

Desde esta convicción, y cuando apenas cuenta con veintidós años, Blasco pone en marcha su primera empresa publicística: *La Bandera Federal*, un semanario de partido editado entre 1889 y 1894. Publicado cada domingo a partir del 1 de septiembre de 1889, al precio de 5 céntimos el ejemplar, se subtitulaba "periódico republicano federal". Es tan sólo la primera referencia, dado que la evolución del periódico, tan agitada como radical, irá provocando distintos cambios. A fines de 1889 acontece el primero: el periódico es suspendido después de haber denunciado los preparativos para las elecciones municipales a celebrar el 1 de diciembre. Reaparecido en febrero de 1890, ahora ya como portavoz del Partido Federal, su línea radical no variará. Lo demuestra la campaña contra la visita a Valencia del mar-

---

[5] Sobre el papel del periódico de partido, en especial el caso del diario *El Pueblo*, ver LAGUNA PLATERO, A., *'El Pueblo'. Historia de un diario republicano, 1894-1939*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

[6] LEON ROCA , J. L., *Blasco Ibáñez. Política i periodisme*. Valencia, Tres i Quatre, 1970, pág. 41.

qués de Cerralbo, dirigente máximo del carlismo que, a ojos de *La Bandera*, personifica todo aquello que se opone a lo que entiende que encarna el republicanismo (el progreso, la cultura, la libertad, etc.). El recibimiento estaba preparado, pero a la republicana, esto es, con lluvia de piedras. Sin solución de continuidad, se pasó de la protesta al motín. Primero se atacó a pedradas el Círculo Tradicionalista y la casa residencia de los jesuitas, para luego, al entrar en acción la Guardia Civil, levantar barricadas y sacar las armas de fuego. Finalmente, el capitán general, Azcárraga, proclamaba el estado de sitio y suspendía *La Bandera* bajo la acusación de instigar el levantamiento.

La disuasión militar fue efectiva por muy poco tiempo, y la calma no tardó en verse alterada de nuevo. Entre otras cosas, por la vuelta a la presidencia del Gobierno de Cánovas, en los comienzos del mes de julio. Para protestar por este cambio, se organizará una gran manifestación que algunos también tildan de conspiración republicana. La movilización cuenta entre sus dirigentes con Vicente Blasco y Miguel Senent, y con numerosos obreros entre sus seguidores. Sin embargo no fue más allá, y la persecución policial va a obligar a Blasco a exiliarse en Francia. El hecho repercute directamente sobre la continuidad de *La Bandera*, tal y como notifica el anuncio de este suplemento extra: "Por estar en la emigración el director, V. Blasco, debido a los 4 procesos que le han abierto, obliga a suspender la publicación". Por su parte, el redactor, Miguel Senent, procesado a consecuencia de la misma manifestación, será puesto en libertad tras el pago de la fianza de 10.000 pesetas. Una cantidad elevadísima y sin parangón posible en actuaciones fiscales anteriores, que nos hace preguntarnos sobre el nivel económico de Senent sin más respuesta que la de imaginar un respaldo del colectivo republicano.

El anticlericalismo también prende de forma rotunda en *La Bandera*. El exponente más claro acontece en noviembre de 1892, justo cuando un nuevo arzobispo entra en la ciudad. La figura de Ciriaco Sancha, que así se llamaba el sustituto del cardenal Monescillo, es descrita de forma esperpéntica por *La Bandera*, no faltando todo tipo de imputaciones, entre otras, la de gastarse mensualmente 4.000 pesetas en puros habanos. Los redactores de *La Bandera*, con este ánimo, expusieron en el balcón de la calle de Las Barcas, sede de *La Bandera*, una sábana con amplias letras que decían: "Jesús iba descalzo, haraposo y hambriento. Comparad". Blasco Ibáñez, que estaba en primera línea del balcón, será el primer detenido. A las siete de la mañana del día siguiente, los detenidos pasan a la cárcel de San Agustín. Y al mediodía fueron puestos en libertad, bajo fianza, sujetos a procesamiento. Dos años después, la acción anticlerical tuvo un resultado distinto. El 10 de abril de 1894 la curia española ponía en marcha lo que pretendía ser una inmensa peregrinación de obreros católicos a Roma. Valencia y Barcelona eran los puntos de confluencia de todos los interesados en la iniciativa. Cinco vapo-

res esperaban en el puerto para embarcar a cerca de los 2.000 peregrinos. Sin embargo, *La Bandera*, y de forma muy especial Blasco, no dudaron en boicotear la marcha, organizando las actuaciones de protesta, la más destacada de las cuales se llevó a cabo delante del Palacio Arzobispal, que fue apedreado al grito de "¡Viva Garibaldi!".

Desde el compromiso político se construye el ejercicio periodístico. Porque no conciben política sin prensa. De aquí que, a pesar de la dura experiencia que había sido *La Bandera*, a pesar de no haber conseguido el acta de diputado, a pesar del fracaso de su obra de teatro *El juez* y hasta la muerte de su madre, a pesar de todos los pesares, Blasco confía en que la solución es un medio de propaganda potente y masivo. Y a ello dedicará los medios propios y ajenos, especialmente su capacidad intelectual para llevar a cabo la redacción del periódico.

El resultado cobra forma el 12 de noviembre de 1894 cuando salga a la calle el primer número de su nuevo diario, *El Pueblo*. Son fechas de gran intensidad social. Un tiempo en que el mundo transita del colonialismo al imperialismo, convirtiendo en breve a los Estados Unidos de Norteamérica en la potencia rectora de los destinos económicos y, para el caso español, de sus destinos territoriales. Son años en los que España vive su drama particular de la guerra colonial, en una fase donde se arrastra como gran losa el peso de un Estado liberal burgués que no fue posible democratizar en el pasado Sexenio Revolucionario[7]. Una frustración de la revolución democrático-burguesa que tiene una especial repercusión en la forma como se nutre el ejército: un sistema, el de quintas y la redención en metálico de la suerte, que convierte al ejército en cuestión estrictamente de clase, en paradero y disparadero único del que no tiene la cantidad establecida: "¿Tienes mil quinientas pesetas? ¿No? Pues dame tu hijo. Sois pobres y esto basta. Lleváis sobre vuestra frente ese sello de maldición social que os hace eternos esclavos del dolor"[8].

La fe en la razón de su causa no ofrece dudas, entre otras razones, porque la realidad social que presenta el proletariado y las capas populares en general, marca tal distancia con la de la burguesía que la contradicción

---

[7] "En 1868 comienza el último ensayo de verificar la revolución democrático-burguesa: la erradicación de las supervivencias feudales que frenan el crecimiento capitalista, perpetúan instituciones y relaciones sociales impropias de un régimen liberal, interfieren las relaciones laborales y discriminan a las clases populares; el final de los privilegios económicos otorgados por la Administración; la venta de los últimos bienes que permanecen amortizados; el reconocimiento de los derechos individuales que confieren a los súbditos la condición de auténticos ciudadanos; la reforma de un Estado que descentralice la adopción de decisiones e impida arbitrariedades la implantación de un sistema representativo que traslada al parlamento los intereses más diversos; la adopción de un sistema judicial independiente y socialmente participativo...", PIQUERAS ARENAS, J. A., *La revolución democrática (1868-1874) Cuestión social, colonialismo y grupos de presión*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1993, pág. 19.

[8] BLASCO IBÁÑEZ, V., "Carne de pobres", en *El Pueblo*, 19-VIII-1896.

queda muy patente. El malestar por el impuesto, por la falta de libertad, por el bajo jornal, por las injusticias en general, abona cotidianamente cada artículo y refuerza la idea romántica del aventurero y hombre de acción que, de forma absolutamente filantrópica, arriesga vida y fortuna por defender a los indefensos. Y por si faltara algo, la injusticia del reclutamiento militar adquiere tal calado en el momento que estalla la guerra en Cuba, que la división entre buenos y malos no ofrece dudas. Ante el drama de la guerra, Blasco alcanza la cúspide de lo que va a ser un periodismo que iba mucho más allá de lo hasta entonces visto: un periodismo tan agresivo, polemista y movilizador como las circunstancias exigían[9]. Desde febrero de 1995, *El Pueblo* concentra su crítica en los políticos conservadores a los que hace culpables de la guerra colonial. Una línea editorial que, más allá de la dureza de los términos, era similar a la desarrollada por la mayor parte de la prensa republicana del momento. Pero lo que diferencia a Blasco es la lectura social que hace del conflicto. Desde el primer al último artículo, dibuja con grueso trazo la línea que separa a unos –que no van a la guerra, que lo único que les mueve es el interés económico–, frente a otros, hijos del pueblo, conducidos al infierno de la manigua por su condición de pobres. Y, además, no duda en señalar con nombres y apellidos a los primeros, como el marqués de Comillas, propietario de la naviera Transatlántica, privilegiada con el monopolio de trasladar las tropas a la isla; o a Romero Robledo, cuya iniciativa para enviar más soldados era contestada el 5 de marzo de 1895 con ácido juego de palabras: "El Sr. Romero Robledo pide que vayan a Cuba 20.000 soldados, hijos de padres pobres, para que le defiendan sus ingenios. No es poco ingenioso el exministro conservador, hijo político del gran negrero. ¿Por qué no va él a Cuba? ¿Por qué no van sus hijos?". Finalmente, culminando el cuadro, la figura del rey, pintada con despiadada ironía en el artículo "El rey se divierte", cuyo título lo dice todo. Pero no es tanto el rey cuanto la institución. La monarquía es "El gran vampiro que consume la sangre de los hijos del pueblo y los azota con todas las desgracias… Por sus desaciertos se ha encendido la guerra de Cuba y por su culpa es la dilatada isla cementerio de los españoles. Patriotas que gritáis desde las redacciones de los periódicos o desde las mesas del café la guerra contra los enemigos de España: herid al gran vampiro, porque él es el mayor enemigo de la nación"[10].

Su pluma movía una ciudad. El titular de su artículo, por ejemplo, "¡Que vayan todos!", podía pasar a ser la consigna de la manifestación del día siguiente. Su pluma se convierte en espada justiciera de los oprimidos, en

---

[9] Una buena selección de estos artículos en SMITH, P., *Vicente Blasco Ibáñez. Contra la Restauración. Periodismo político, 1895-1904*, Valencia, 1978.

[10] "El Gran Vampiro", en *El Pueblo*, 30-VII-1895.

grito de rebeldía de los sin voz, en caballero de la causa del pueblo. No hubo en toda la prensa española –nos atrevemos a asegurar– una voz crítica tan radical contra el conflicto cubano como la de Blasco, ni tampoco un atrevimiento mayor a la hora de diferenciar lo que representaba Cuba para unos u otros sectores sociales. Pero la consecuencia serán multas, procesos, detenciones, exilio… Y es cierto que el drama humano tenía una consecuencia positiva en la medida que multiplicaba la expectación sobre el diario y su director. Esto es, Blasco escribía, conmovía, movilizaba. Después, cuando el juez de guardia y la policía secuestraban la edición de turno, cuando el ejército tomaba la ciudad, cuando Blasco visitaba por obligación la cárcel de San Gregorio, el público volvía a conmoverse, a movilizarse y todos escribían sobre él. Blasco había sido noticia antes y después, convirtiéndose en la voz del pueblo.

La voz del pueblo

La visión de la realidad que cotidianamente efectúe *El Pueblo*, amén de la opinión con la firma de su director, generará siempre respuesta, ya de aprobación y por tanto de identificación con la crítica o la lucha, ya de rechazo y por lo mismo de oposición frontal. Nada ni nadie será ajeno. Las razones que explican esta capacidad de provocar filias y fobias, de conseguir identificaciones o rechazos, se sustentan tanto en la concepción social de un republicano como Blasco, como en la capacidad de personalizar con nombres y apellidos la imagen de la tragedia.

El planteamiento discursivo del republicanismo en el que bebe Blasco establece una divisoria social entre pueblo y opresores que no ofrece duda alguna: "De un lado, el trabajador de la ciudad, sometido a jornales de hambre; el artesano pobre, el proletario del mar, el huertano abrumado de diezmos y tributos. De otro lado, el arrendador, el amo, el rentista, el heredero de una noble prosapia"[11]. Esta visión simplificada de la realidad será la base argumental sobre la que se edifique su análisis social y, por extensión, su discurso político. Es el planteamiento típico del discurso populista identificado por Ernesto Laclau como "popular democrático"[12]. En el personaje que nos ocupa, la ideología populista está bien presente en el conjunto de su discurso político. El principio y el fin es el pueblo. El medio, un diario apellidado *El Pueblo*. Y como contenido, una peculiar y extraordinaria forma de interpretar y defender las aspiraciones de ese pueblo frente a la ideología dominante, justo en el momento en que parte de ese pueblo, el de los hombres

---

[11] GASCÓ CONTELL, E., *Op. Cit.*, pág. 47.

[12] LACLAU, E., *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*, Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 202.

mayores de 25 años, recuperan el derecho al sufragio. Justo, por tanto, en el momento en que la opinión pública conquista un mayor grado de decidir los destinos políticos de su administración. Desde esta interpretación, se deduce una de las razones vitales que anima a Blasco a su trabajo periodístico: defender al pueblo frente al poder. Dicho en otros términos, frente a la trilogía dios-rey-general, o si se prefiere, Iglesia, monarquía y ejército, aparece el republicano y su medio de propaganda. Un quijote cuya figura se agranda cuando se contemplan los medios del contrario en la pugna: el enemigo posee el poder, esto es, el dinero, el ejército, buena parte de la prensa y, sobre todo, la ley.

Por otro lado, está la capacidad de establecer identidades en todo lo que escribe, lo que conecta con la esencia misma del periodismo sensacionalista, esto es, introducir la parte humana de la persona en la descripción de la realidad, describir el drama con rostro humano: "¡Viva la patria! Hace falta carne humana en los hospitales; las fiebres antillanas, el feroz vómito negro, están hambrientos de víctimas, y allá va rumbo a las Antillas nuestra juventud robusta, arrancada al trabajo de los campos, a la industria de las ciudades, para caer exánime en la manigua o en el lecho caliente y apestado aún por el último moribundo, llamando en vano a la madre separada de ellos por miles de leguas"[13].

Blasco llega al periodismo justo en el momento en que personajes como Pulitzer o Hearst[14] están desarrollando una nueva forma de hacer periodismo fundamentada en la sensación como nueva clave informativa. Es una concepción que, a juicio del profesor Jesús T. Alvarez, caracteriza a la segunda y tercera generación de prensa de masas[15]. Empero la clasificación general, entendemos que el sensacionalismo se va a identificar de forma casi unánime como el periodismo de sucesos que irrumpe en la España del último cuarto del siglo XIX. Para ser más precisos, como el periodismo que

---

[13] "El rebaño gris", en *El Pueblo*, 9-III-1895. *Cf.* BLASCO IBÁÑEZ, V., *Artículos contra la guerra de Cuba*. Prólogo y selección de J. L. León Roca, Valencia, Ediciones León Roca, 1978.

[14] PULITZER, Joseph, periodista norteamericano de origen húngaro (Mako, Hungría, 1847-Charleston, Carolina del Sur, 1911). Emigró a los Estados Unidos en 1864. Después de servir en el ejército federal, se convirtió en una de las personalidades más destacadas del periodismo y la política. En 1878, en Saint Louis, fusionó dos periódicos y creó *Post Dispach*. En 1883 compró *The World*, que fue uno de los periódicos más populares de Nueva York. *Vid.* SÁNCHEZ ARANDA, J. J. (1998): *Pulitzer. Luces y sombras en la vida de un periodista genial*. Pamplona, EUNSA, 1998. Por su parte, William Randolph Hearst (San Francisco 1863-Beverlv Hills, California, 1951) fue propietario de una cadena de más de cuarenta diarios y revistas, cuya tirada alcanzaba los dos millones de ejemplares. Controlaba también la International News Service. Orquestó la campaña de prensa que propició la entrada de los Estados Unidos en la guerra de Cuba. Fue el autor de la obsesión por el "peligro amarillo", además de germanófilo durante la Primera Guerra Mundial. *Vid.* NASAW, D., *William R. Hearst. Un magnate de la prensa*, Barcelona, Tusquets, 2005.

[15] ALVAREZ, J. T., *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El Nuevo Orden Informativo*, Barcelona, Ariel, 1986, págs. 50-69.

inaugura el crimen de la calle de Fuencarral en julio de 1888. A partir de este luctuoso acontecimiento, de la fiebre informativa que provocó, del interés que despertó, se iba a asociar sensación con crónica de sucesos. Y, en efecto, la información que agita los sentidos de los lectores, que los conmueve y los convierte en apéndice estomacal, va a tener en la tragedia humana su fuente de inspiración más importante. De tal forma que la muerte deviene espectáculo; la tragedia, ya bélica, ya social, ya taurina o del signo humano que fuere, rememora el paseo que Dante y Virgilio realizan por el infierno; y el cronista de tales eventos, un periodista con licencia para matar la objetividad.

Hasta tal punto será así que podemos establecer un parangón entre el periodista y novelista valenciano y un periodista y magnate norteamericano como es William Randolph Hearst. Y es que si Hearst convirtió su lema: "I make News" (Yo fabrico la noticia) en la clave de lo que va a ser el periodismo sensacionalista moderno, Blasco modifica tan sólo en el verbo la máxima del "yo fabrico la noticia", por el de "yo soy la noticia". De tal suerte que la sensación no responde a invento o manipulación, como sería el caso del estilo impulsado por Hearst, sino que su propia acción vital, su lucha política, su forma de entender el mundo, serían, en síntesis, la sensación motriz que sellarían la relación entre su periódico y el público que lo seguía. La comparación, además, resulta posible porque ambos vivieron un conflicto común: la guerra de Cuba. Y además la vivieron siendo directores de sendos diarios: *El Pueblo* por lo que respecta al valenciano; el *Journal*, por lo que respecta al norteamericano.

Blasco no refleja la realidad en su periódico mediante la crónica. No pretende utilizar un espejo y dar una imagen objetiva. Todo lo contrario. Su opción es comprometida, porque implica describir el acontecimiento desde el compromiso. Su artículo es la opinión. Y su opinión, impresa y socializada a través de la prensa, se hace también compartida, extensa, colectiva. El vínculo que une su opinión con la del público reside en el elevado grado de identidad que despierta la forma como describe la suerte social de los oprimidos, pero sobre todo en la forma como invita a luchar por transformar la realidad. De esta forma, la identificación entre receptores y emisor alcanzará tal grado que superará con mucho las barreras de lo racional.

La fórmula de esta elevada conexión con sus lectores radica, primero que nada, en la precisión de su lenguaje y en la fuerza de su descripción. Pero también en la trascendencia social que tenían los temas tratados: la propia guerra de Cuba, la corrupción política, la explotación… Y, sobre todo, en la enorme credibilidad que le daba su coherencia. Blasco defendía sus argumentos yendo mucho más allá de las palabras, llegando al campo del honor. El duelo, como expresión máxima del grado de coherencia del líder, fue utilizado –evidentemente con suerte– por Blasco en numerosas ocasiones: ora un periodista, léase Fernando Arias o Francisco Castell; ora

un ministro, léase Silvela; y luego un gobernador, léase Capriles; un militar, léase el teniente Alestuei; un antiguo compañero convertido en mortal rival, léase Rodrigo Soriano. En todos los lances de honor, los que se consumaron y los que no, de nuevo se producía un excepcional refuerzo del público con la figura de un líder, capaz de dar la vida por los ideales que manifestaba en su periódico. De esta forma, el periodista dejaba de ser un político al uso para elevarse a la condición de referente moral. Max Weber reflexionaba, a propósito del carisma en política y del liderazgo carismático, en el sentido de que se trataba de una realidad, "ciertamente contraria a una organización institucional duradera y racional, pero al mismo tiempo determinante y liberadora de efectos imprevisibles". Nunca mejor traído esto último, porque imprevisible fue en muchas ocasiones las respuestas colectivas que origina el comportamiento de Blasco.

No cabe duda de que estamos ante un innovador del periodismo decimonónico español que sienta las bases de un nueva forma de hacer comunicación impresa para el siglo XX. Una nueva forma donde destaca, además del alto grado de movilización social, la capacidad de crear héroes y villanos, mártires y verdugos. Y Blasco será, por cómo escribe y por lo que escribe, por lo que provoca y por lo que sufre, protagonista central de su propio periódico. Se trata, como se deduce, de una forma pionera de entender ese periodismo "hiperpersonalista" que sustenta la forma dominante de redactar buena parte de la prensa del siglo XX. Sin embargo, esta tendencia se revelará finalmente como ciertamente peligrosa. ¿Cuántas personas nombradas, descritas, calificadas y denostadas en *El Pueblo* no acabaron presentando denuncia o retando a duelo a su director? Y, sobre todo, no olvidemos que el periodismo polemista de la primera etapa acabará desembocando finalmente en el periodismo agresivo de la segunda, además con una grave diferencia: mientras en la primera el enemigo era común al ser republicano (la Iglesia, la monarquía, el ejército), en la segunda, el enemigo se llama hermano y vive en el mismo periódico o partido. Para entonces, Blasco habrá cambiado Valencia por el mundo ●

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALVAREZ, J. T., *Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX. El Nuevo Orden Informativo*, Barcelona, Ariel, 1986.

_____ *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema, 1875-1883*, Pamplona, EUNSA, 1986.

BLASCO IBÁÑEZ, V., *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Ed. de Paul Smith, Valencia, 1982.

GASCÓ CONTELL, E., *Vicente Blasco Ibáñez, agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Murta, 1986.

LACLAU, E., *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

LAGUNA PLATERO, A., *'El Pueblo'. Historia de un diario republicano, 1894-1939*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.

_____ "De propagandista de la política a propagador de la cultura. Vicente Blasco Ibáñez, un comunicador de éxito", en *Debats*, 64-65 (1999).

LEON ROCA, J. L., *Blasco Ibáñez. Política i periodisme*, Valencia, Tres i Quatre, 1970.

NASAW, D., *William R. Hearst. Un magnate de la prensa*, Barcelona, Tusquets, 2005.

PIQUERAS ARENAS, J. A. (1993): *La revolución democrática (1868-1874) Cuestión social, colonialismo y grupos de presión*. Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1993.

REIG, R., *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1982.

SÁNCHEZ ARANDA, J. J., *Pulitzer. Luces y sombras en la vida de un periodista genial*, Pamplona, EUNSA, 1998.

SMITH, P., *Vicente Blasco Ibáñez. Contra la Restauración. Periodismo Político, 1895-1904*. Valencia, 1978.

VVAA, *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo*, Valencia, Diputación de Valencia, 1986.

DOCUMENTA

Documenta

Jean-François Botrel
Université Rennes 2/
Cátedra de excelencia de la
Universidad Carlos III de Madrid

Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann-Lévy)

Coincidiendo con su instalación en Francia, Blasco se declara (en 1919) determinado a ocuparse de sus novelas en francés, cuya dirección, desde 1902, fecha de la traducción de *La barraca* (*Terres maudites*) por Georges Hérelle, dejara en manos de éste.

De ahí una acrecentada y nutrida correspondencia con su editor francés Calmann-Lévy –casi 70 cartas entre julio de 1919 y enero de 1928[1]– en las que se traslucen las habituales relaciones jurídicas y económicas entre autor y editor de las que se dio cuenta en otro estudio (Botrel, 1998), pero, más aún, las manifestaciones de la verdadera "pasión editorial" (Reig, 2002, 170), de un bulímico y a veces charlatanesco empresario de sí mismo, así como no pocos detalles biobibliográficos que pueden contribuir a aclarar la espe-

---

[1] Las 76 cartas de Blasco Ibáñez a Gaston Calmann-Lévy, pero también a Marcel Thiébaut (6 cartas), están guardadas en 12 legajos: "C^on^ Nelson V. Blasco Ibañez", "Coll. Pourpre", "Contrats", "Comptes", "Lettres de Hérelle* relatives aux œuvres de Blasco Ibañez", "Jean Carayon*: La tentatrice", "V. Blasco Ibañez: 'Les ennemis de la femme'", Herbillon-Crombé*: "La femme nue de Goya", "Renée Laffont*: traduction de 'Bluff'", "Correspondance", "Marcel Thiébaut* ("La femme nue de Goya", "Mare Nostrum")", "Blasco Ibañez: comptes et correspondance". Tienen las siguientes fechas: Paris, 30-X-1907; Paris, 1-XI-1907; Madrid, 13-X-1910 (a Georges Propper); Paris (12, rue Davioud), 26-II-1914; Paris (12, rue Davioud), 20-III-1914; Paris (12, rue Davioud), IV-1915; Saint-Jean Cap Ferrat, 8-IV-1918; Montecarlo, 30-VII-1918; Montecarlo (Grand Palais) 12-I-1919; Montecarlo, 5-II-1919; Montecarlo, 8-III-1919; Montecarlo, 7-VI-1919; Nice (Villa Giordan 16, bd. Dubouchage), 26-VII-1919; New York (Hotel Belmont), 26-XI-1919; Nice (Villa Kristy), 26-XI-1920; Nice (44, bd. Carnot), 4-XII-1920; Nice (44, bd. Carnot), 7-XII-1920; Nice (44, bd. Carnot), 16-VII-1921; Menton (Fontanarosa), 1-X-1921; Nice (Villa Kristy), 22-VII-1921; Menton (Fontanarosa), 10-XII-1921; Menton (Fontanarosa), 7-III-1922; Menton (Fontanarosa), 13-III-1922; Menton (Fontanarosa), 21-IX-1922; Menton (Fontanarosa), 2-X-1922; Menton (Fontanarosa), 19-X-1922; Menton, 21-XI-1922; Menton, 11-XII-1922; Menton (Fontanarosa), 31-X-1922; Menton, 8-XI-1922; Menton (Fontanarosa), 5-XII-1922; Menton, 22-XII-1922; Menton, 12-I-1923; Menton, 20-I-1923; Menton (Fontanarosa), 10-II-1923; Menton (Fontanarosa), 12-III-1923; Menton (Fontanarosa), 13-III-1923; Menton (Fontanarosa), 31-III-1923; Menton (Fontanarosa), 2-IV-1923; Menton (Fontanarosa), 7-IV-1923; Menton (Fontanarosa), 12-IV-1923; Menton (Fontanarosa), 14-IV-1923; Menton (Fontanarosa), 15-V-1923; Menton (Fontanarosa), 12-VII-1923; Menton (Fontanarosa), 14-VIII-1923; Menton (Fontanarosa), 25-IX-1923; Menton (Fontanarosa), 21-III-1924; Menton (Fontanarosa), 16-IV-1924; Grand Hotel du Louvre, sin fecha; Menton, 7-V-1924; Menton, 3-VI-1924; Menton, 18-VI-1924; Menton, 8-VII-1924; Menton, 18-VII-1924; Menton, 24-VII-1924; Menton, 9-VIII-1924; Menton, 7-II-1925; Menton, 25-II-1925; Menton 3-IV-1925; Menton, 16-IV-1925; Menton, 18-IV-1925; Menton, 3-IX-1925; Menton, 30-VI-1926; Menton, 30-IX-1926; Menton, 3-II-1927; Menton, 8-IV-1927; Menton, Dimanche; Menton, 10-V-1927; Paris (Hotel Claridge), Jeudi; Menton, 16-I-1928. Se conservan además las minutas de unas 65 cartas de Calmann-Lévy* a Vicente Blasco Ibáñez y a Alfred de Bengoechea* y M. de Becque*.

cífica peculiar relación que mantiene Blasco con su propia obra y su característica manera de ser.

En ellas, abundan las informaciones y los comentarios de Blasco sobre sus proyectos novelísticos, cinematográficos y editoriales.

Son a las traducciones de las obras ya publicadas pero también de las por escribir, a las que promete Blasco el más halagüeño éxito: de la traducción de *La tierra de todos*, esto es *La tentatrice*, le asegura al editor "buenas ventas ha de tener la novela. Soy público antes que autor y no me equivoco" (carta 9). Estas traducciones, muy malparadas por el desconocimiento de la lengua española por algunos de sus anteriores traductores (Bixio, Hérelle, Bengoechea), y los abundantes cortes a que quedan sometidas las novelas, Blasco pretende, en adelante, controlarlas y, en la medida de lo posible, mejorarlas, por medio de los tres o cuatro traductores que "trabajan bajo sus órdenes" en 1919 (carta 2), los hermanos Carayon, Marcel Thiébaut (a quien encarga [carta 5] una profunda revisión de la traducción por Bengoechea de *La maja desnuda*, suministrándole las informaciones que le faltan) y Renée Laffont*, su secretaria.

Son los múltiples ecos de su taller de novelista y oficina de empresario: informaciones sobre la preparación de *A los pies de Venus* para la cual urgentemente necesita, en julio de 1923, hacerse con un ejemplar de *César Borgia* de Charles Yriarte (carta 10), sobre los incesantes proyectos de publicación de sus obras en otras casas editoriales (Plon, Fayard, André Guilmain, Javal et Bourdeaux, Flammarion, etc.), en colecciones populares o en ediciones de lujo, proyectos no siempre acompañados por un Calmann-Lévy mucho más cauto. Pero, sobre todo, informaciones sobre la visión cosmopolita y moderna de los negocios editoriales por parte de un autor-editor y director literario de Prometeo.

"La propaganda lo es todo", afirma una y otra vez Blasco, y procura convencer a Gaston Calmann-Lévy* de que hay que mover el negocio editorial al estilo americano, dándole lecciones sobre "el arte de lanzar un libro" (carta 2), abogando por la previa publicación en una revista (carta 9), insistiendo en lo imprescindible de la publicidad, con la edición de carteles y tarjetas postales con retrato del autor, como para *Mare Nostrum* (*cf.* carta de 28-V-1924), o aprovechando la "propaganda" de las películas (carta 7), acompañando el gusto del público, como lo hace con la publicación de un *Petit traité descriptif des courses de taureaux*[2], o haciendo coincidir –de manera muy pionera– la publicación de *Los enemigos de la mujer* en España, Inglaterra, Estados Unidos y Francia.

Como se sabe, en aquellos años, el cine era lo que polarizaba el esfuerzo del novelista y del empresario (Reig, 2002) y en las cartas a Calmann-Lévy,

---

[2] "Pensé que se trataba de un excelente medio de publicidad para el volumen pues no ignora usted que las corridas se están poniendo de moda (en Francia)" (carta de 13-VII-1923).

de las películas inspiradas en sus novelas (*Sangre y arena*, *Blood and Sand*, *Enemies of Women*, *The Temptress*) o de algún proyecto no plasmado (a partir de *La maja desnuda*), habla Blasco con visible pasión y entusiasmo, como en la carta 4, dedicada, en parte, al rodaje de *Enemies of Women,* o la carta 7, donde valora la película resultante.

En cambio, de su añeja condición de director literario de Prometeo, Blasco afecta despreocuparse ("dejo pasar años y años sin preocuparme por ello", afirma en mayo de 1923), jactándose de poder despachar en dos o tres horas la elección y compra de las obras necesarias para la marcha de la editorial durante dos o tres años, para luego poder dedicarse a "cosas más importantes" (carta 9).

Los efectos de tanto derroche de energía epistolar y demás pueden apreciarse a través de los resultados editoriales y comerciales que comparados con las *kolosales* y rimbombantes cifras arrojadas por sus obras y películas en Estados Unidos –millones de lectores, de ejemplares y dólares (*cf.* cartas 1 y 2) siempre le parecen pocos, aunque, ya en 1919, sus negocios "empiezan a tener buena marcha" (carta 2), y le dan motivo para comentar de manera muy crítica tanto el escaso dinamismo del sector editorial francés, como la evolución de la novela como género en Francia o las políticas de sus revistas (carta 6).

No faltan, por supuesto, referencias a todo lo que le permite, con no muy contenida satisfacción, asentar su boyante condición económica y social: su viaje a Estados Unidos (Smith, 1998; Remesal, 2000a) desde donde, el 26-XI-1919, saluda a Calmann-Lévy en papel con membrete del hotel Belmont de Nueva York, "desde el 17° piso de este rasca-cielos" (*cf.* ilustración 1), su viaje alrededor del mundo (embarca el 20-X-1923 en Cherbourg para Nueva York a bordo del *Mauritania* y el 10-III-1924 ya regresó a Menton), su próximo enlace con "Madame de Elguin" (25-II-1925), su proyecto de compra de un piso en París, en el barrio *chic* de l'Étoile o del Trocadero, por 400 a 500.000 francos (8-IV-1927), su necesidad como propietario de un automóvil (desde 1919; *cf.* carta 2) de hacerse socio del Club Automobiliste de France, tras haber sido expulsado del Real Automóvil Club de España (25-II-1925), su círculo o red de amigos y relaciones en el mundo literario parisiense (Marcel Prévost, André Chaumeix, Henri Duvernois, Armand Dayot, etc.).

Nunca se olvida por supuesto de la defensa de sus intereses financieros (*cf.* cartas 4, 7, 9, 11).

Casi todas las cartas de Blasco están escritas en Francia[3] y en francés, de

---

[3] Menos la de 13-X-1910 (Madrid) y la de 26-XI-1919 (Nueva York), coinciden con la presencia de Blasco en París (7 cartas en 1907 y en 1914-1915, una en 1924, una en 1927 —Blasco está en París "por causa de sus ojos"), pero sobre todo en la Costa Azul (Saint-Jean Cap Ferrat) en abril de 1918, Montecarlo entre julio de 1918 y junio de 1919, Nice (Villa Giordan y Villa Kristy) de julio de 1919 a julio de 1921 y a partir de 1° de octubre de 1921 Menton (Villa Fontanarosa, alquilada por dos años en 1919).

su puño y letra y, después de 1919, a máquina, pero releídas y enmendadas a mano por el propio Blasco. Se trata de un francés muy castellanizado –por ende más fácil de entender por los hispanófonos— pero que va mejorando al filo de los años y al que no le falta la comprobada eficacia blasquiana, hasta en sus excesos verbales: lo mismo que en castellano, impera en francés un *kolosal* charlatanismo de palabras, con un derroche de cifras, de incesantes proyectos y de halagos hacia un editor bastante desconfiado, se conoce.

Doce días antes de su muerte, Blasco le escribe a Calmann para proponerle "un buen negocio" (carta 12, de 16-I-1928).

Valga esta docena de cartas escogidas por su representatividad y enjundia, como muestra y prueba adicional[4] de lo que puede aportar, para la historia de la literatura, la correspondencia comercial y editorial de los autores[5], con el deseo y la esperanza de que lo que en otros países ya se ha conseguido parcialmente —recoger y conservar los archivos de los editores— pueda lograrse también en España[6].

CARTAS[7]

1

Monte Carlo, Janvier 12 1919[8]

Mon cher ami : Recevez mes felicitations pour le mariage de vottre fille et faites-les extensives à Madame Calmann-Levy*.

Je serait tres content de vous saluer l'anne prochain comme grand-pere jeune. Je les suis fait quelques annes.

Je profite l'ocassion pour vous adresser une petite commande de mes livres, en une feuille ci-jointe[9]

---

[4] Remito, por supuesto, a las cartas ya editadas por Herráez (1999), en las que se encuentran algunos ecos de las relaciones de Blasco con Calmann-Lévy (véase, por ejemplo, p. 61, a propósito de *El porvenir de la ciencia* de Ernest Renan).

[5] Lo que el canon artificialmente aisla, los propios autores se encargan de devolverle su entorno natural, como es el caso para Blasco Ibáñez.

[6] Véase: J.-F. Botrel, "L'histoire de l'édition contemporaine en Espagne: une histoire sans archives?", por publicar en las Actas de « 20 ans de recherches sur l'édition » (Institut de la Mémoire de l'Edition Contemporaine, 5-7-XI-2009).

[7] En la transcripción se han transcrito, tal cual, todas las grafías de Blasco Ibáñez, por muy incorrectas y heterodoxas que resultaran cara a la ortografía y gramática francesa, sin recurrir al habitual *sic*, pues. Los asteriscos remiten al Diccionario de personas y entidades donde se encontrarán unas escuetas informaciones sobre cada una.

[8] Membrete de « Grand Palais ».

[9] Falta.

Quand viendrez vous pour ici ?
Votres voyages en Italia sont finnis maintenant ?
Afectueuses souvenirs de votre ami

Vicente Blasco Ibáñez

Mes hommages à Madame
J'ai à vous donner une nouvelle editoriale.

Je suis arrivé dans les Etats Unis à un sucés enorme, foudroyant, kolosal, avec la publication de The Four Horsemen of the Apocalypse. Ce publication l'a fait la maison Dutton et Cie* de New York, en volumes tres elegants á 1'90 dollars, presque 2 dollars[10].

De Aout au final de l'anne sont vendus 80.000 exemplaires et la vente continue. On croit que la vente arrivera à 120.000 ou peut-etre 150.000. Les journaux de la-bas declaren que ce est le plus grand sucés de l'anne 1918 et le meilleur roman de la guerre. Il faut dire que le roman es traduit complet, sans les folles coupures de l'ami Herelle*.

Malheur ! Je ai fait la sottise de vendre le livre à Dutton fait longtemps pour 1000 dollars 1867-1928. tous droits compris[11]. La-bas on croit que je touche droits d'auteur et on calcule que j'ai porle [?] reçus plus de 14.000 dollars. Helas ! N'est pas vrai. J'ai signé avec Dutton* un contract pour tous mes romans ancienes qui ne sont publies encore en anglais et tous les futurs.

Nous verons a si repete le sucés de Les quatre cavaliers.

J'ecris en ce moment un roman sur Monte Carlo Les enemis de la femme.

Tres amicalement

Vicente Blasco Ibáñez

Vous aviez oublie de me envoyer deux romans de Boylesve* que j'ai acheté pour traduire.

Ils figurent dans la liste ci jointe[12].

---

[10] *Four horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), from the Spanish of Vincente Blasco Ibáñez; authorized translation by Charlotte Brewster Jordan, New York, E. P. Dutton & company, 1918.

[11] A Charlotte Brewster (Juan Bolufer, 2009, 555).

[12] Falta la lista, pero se puede suponer que se trata de *L'enfant à la balustrade* (cf. E*l niño en la balaustrada*; prólogo de Vicente Blasco Ibañez; versión española de Germán Gómez de la Mata, Valencia: Prometeo, [1921?] (La novela literaria, 22]) y de *Le parfum des Iles. Borromées* (cf. *El perfume de las islas Borromea*s; prólogo de Vicente Blasco Ibañez; versión española de R. Cansinos-Assens, Valencia: Prometeo, [1919?] (La novela literaria, 17).

2

Nice, Juillet 26 1919[13].

Mon cher ami Calmann*[14]: J'avais le project d'aller à Paris dans ce mois, pour parler avec vous, mais m'est impossible d'aller.

Je ferai mon voyage en Septembre, avant de m'embarquer pour les Etats Unis.

Je partirai pour New York le 1er Octobre. Un grand manager de conferences est vennu a Nice pour m'engager[15]. Efects de ma popularité americaine ! La vente de Les quatre cavaliers continue la-bas, avec un sucés fou. On a vendu 300.000 exemplaires et j'ai touché plus de 200.000 francs.

Maintenant mon editeur americain publie tous mes romans, et tous on de suces.

Je crois que si nous avions publie Les quatre cavaliers complets sans les folies de vieillese de l'ami Herelle*, autre serait en ce moment notre tirage.

Mais…passons.

J'ai quelques livres pour publier.

Jusque au present, je ne me suis preocupée de mes romans en français, laissant la direction a Herelle*. Maintenant je veux m'en occuper.

Est vraiment absurde que j' deviene celebre en Etats-Unis en Angleterre etc., et que je continnue à etre presque un inconu en France ou je demeure. On me conait de nom, mais mes livres en francais se venden tres peu, et les lecteurs que on les connaît en espagnol, se plaignent de son deguissement en francais.

A present j'ai trois ou quatre traducteurs que travaillent sous mes ordres. Je les paye directement son travail, de façon que l'editeur doit s'entendre seulement avec moi.

J'ai en ce moment un roman que je finisse et que ai pour titre : Les ennemis de la femme. Ce roman vous pouvez le lancer en Octobre ou Novembre. Il paraitrait en espagnol à fins de Septembre et en anglais (New York) en Octobre, quand j'arriverai la-bas.

Est le roman de Monte-Carlo. Le plus exact et juste que s'a fait sur Monte-Carlo. Je vous garantisse que il ferai de bruit et de vendrai tres bien dans la Cote d'Azur, Paris etc.

En plus de Les ennemis de la femme que est mon dernier roman, j'ai traduits et preparés :

-La femme nue de Goya (La maja desnuda)`

---

[13] Membrete: Villa Giordan 16, Boulevard Dubouchage.

[14] Mención manuscrita de Calmann: 1/8/19.

[15] Probablemente Mr. Pound (cf. Reig, 2002, 187).

-Les morts commandent

-Deux volumes de contes espagnols, que sont les plus frais et original que j'ai fait

et

-Boue et roseaux que en Espagne est considerée comme le meilleur de mes romans.

Boue et roseaux à eté traduit fait 15 annes pour Maurice Bixio* le proprietaire des fiacres (comme je vous ai raconte quelque fois) Il est mort au meme temps que la publication de ce traduction, et jamais la maison Hachette que la publiá m'a donne un centime ni m'a dit rien. Je n' à fait aucune reclamation. Hereusement Hachette* n'a fait aucune propagande, et tout le monde ignore l'existence de cette traduction ? Vous meme l'ignorez. Aucun critique a dit jamais rien.

J'ai fait traduire Boue et rosaux une seconde fois, et en Setembre quand je paserait pour Paris, je verai à Hachette* pour regler la situatión et le dire que le livre va se publier chez Calmann-Levy[16]. Comme je vous dis, je n'ai aucun contract ni rien avec Hachette, et jamais Bixio* m'a donne rien.

Voila tout lo que j'avais à vous dire.

Les freres Fischer* que sont amis à moi, m'on proposse beacoup de fois de publier chez Flammarion* avec de conditions de premiere categorie, et grand propagande, en me dissant que à moi et à mon oeuvre nous avait manqué en France la propagande ; mais j'ai repondu que vous en plus d'editeur etiez pour moi un ami particulier et tres cheri.

Je n'aime changer.

J'espere que nous commencerons une bonne campagne de publications.

Nous commencerons je crois pour Les ennemis de la femme. Est le roman de Monte-Carlo, de le jeu, de les gens que on vecu en marge de la guerre ; est le roman de les derniers mois de guerre, du plaisir deplace… en fin vous verez. Au meme temps est un peu risquée. Pour cette raison je ne vous parle de le mettre dans la Revue de Paris. Je crois que avec propagande est mieux le lancer en volume.

Mais la propagande est tout. L'art de lancer le livre commence á changer en France, apres son enorme develoment en autres nations. Dans la meme Espagne, nous faissons plus que beaucoup d'editeurs de Paris.

---

[16] La traducción de Renée Laffont —de hecho una adaptación de la de Bixio a partir de un ejemplar impreso de *Boue et roseaux* que le facilitara el propio Blasco—, será publicada en 1921, por Flammarion, bajo el título *La tragédie du lac*. Según un recorte de *Paris-Midi* de 1933, conservado en el archivo Calmann-Lévy, por una reedición por Flammarion, en 1926, de esta traducción falsamente atribuida a Bixio en el n° 37 de « Le Roman d'aujourd'hui », pedirá R. Laffont (cf. carta del 24-XII-1926) una indemnización de 50 000 francos ; pero en 7-VII-1928 los herederos de Bixio acusarán a R. Laffont de « plagio » y pedirán 15 000 francos de indemnización. El tribunal, por « torpe imitación », condenará a R. Laffont a pagar 5000 francos y a que sean retiradas las dos ediciones de *La tragédie sur le lac* (las de 1921 y de 1926).

Le monde change : il faut ne rester en arriere.
Je ne vous rasse plus.
Je vous ai dit le plan que je soumets à votre amitié.
Vous avez à votre disposition :
Les ennemis de la femme
La femme nue de Goya
Les morts commandent
Boue et roseaux
Deux volumes de nouvelles
6 volumes
Et en plus
Mare nostrum
et La bodega
que son à traduire. Ce dernier roman peut s'appeler Vin de Xerez ou Les caves de Xerez ou autre titre que je chercherai[17]. Prennez note de ma nouvelle adresse. Je vive ici, en un vieille ville italienne, presque un palais que j'ai loué pour deux années[18]. Mes affaires commencent à marcher bien, et en plus, j'ai automobil comme toute persone que se respecte.

Tres afectueux souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

3

Menton, 16 Octobre 1922[19].

Mon cher ami Calmann* : Je reçois une lettre de votre maison me proposant la publication de « Les arenes sanglantes » dans la Collection « Nelson* » qui s'imprime en Escosse.

Vou savez mon cher Gaston que je suis toujours a vos ordres disposé a vous obeir en tout. Dans le moment que vous me proposez ça, je le considere tres convenable et je l'accepte avec plaisir. Vous pouvez faire la meme combinaison pour d'autres de mes romans.

Envoyez moi, quand vous voudrez le contrat et je le signerai. Vous pouvez dire à Herelle* que je suis completement d'accord avec vous.

Comme vous connaissez a Nelson, vous devez lui parler de mon roman

---

[17] Se publicará en 1924 bajo el título *La cité des futailles*.

[18] Membrete: Villa Fontana Rosa Menton (Alpes-Maritimes) Adresse pour Télégrammes et Cablogrammes: « Fonrosa. Menton »

[19] Membrete: Villa Fontana Rosa, *ut supra*.

« Les arenes sanglantes » qu'il a publié en anglais dans la meme collection avec le titre « The Matador[20] » Indiscutiblement il la publié fait quelques années, pour que la traductrice, une vieille dame folle et un peu voleuse, lui a facilité cette traduction. Mais je n'ai jamais touché un centime de cette traduction anglaise et elle s'est vendu beaucoup et continue à se vendre. Il faut penser qu'on a tiré une comedie anglaise de ce roman qui s'appelle « Blood and Sand » et qui s'est joué beaucoup à Londres. Il existe aussi un grand film américain fait par la celebre maison de New York « Famous Player[21] » Et bien, la maison Nelson* ne m'a jamais donné un centime, et pire encore, elle n'a pas repondu aux lettres que je lui ai envoyé.

J'avais l'idée toujours de faire une reclamation devant les Tribunaux, un jour que je serai libre pour pouvoir me dedier a cette affaire mais maintenant que je reçois votre lettre je pense que vous pouvez faire une gestion amicale avec Nelson*. Je vous prie de lui demander si la traductrice anglaise Mrs. Guillespie* touche de l'argent pour la vente d'examplaires, et en tel cas que Nelson* ne lui paye pas, et me paye a moi. Il faut que vous saviez que cette Mrs. Guillespie* n' a aucun contrat avec moi. Elle m'a demandé fait dix ou douze ans la permission de traduire le livre et apres elle a disparue. Quand le livre a commencé a avoir du succés dans les pays de langue anglaise, je lui ai écrit en lui demandant des comptes, et elle a repondu qu'elle avait 65 ans et qu'en Angleterre l'hiver était très rigoureux, et elle souffrait beaucoup du froid. J'ai repondu a cette incoherence en lui demandant pour la seconde fois des comptes, et allors elle m'a repondu que je manquais de respect a une dame et ça était indigne d'un gentlemen espagnol. Voyez quel type. Vous vous aurez rendu compte de avec quelle femme j'avais affaire. S'il peut me donner quelque chose.

Tres amical souvenir de votre ami

En profitant cette publication de la traduction française pour Nelson*[22], je vous prie de demander a Nelson* en mon nom une explication complete sur la publication de « The Matador », et qu'il dise s'il peut me donner quelque chose [23]

Tres amicales souvenirs de votre ami

Vicente Blasco Ibáñez

---

[20] *Blood and Sand*. A novel ... Translated ... by Mrs. W. A. Gillespie., London, Simpkin, Marshall & Co., 1913., 343 páginas. La siguiente edición se hará por Nelson (*Blood and Sand*. A novel ... Translated ... by Mrs. W. A. Gillespie., London, T. Nelson & Sons [1918.] 8º, 382 páginas, con reediciones en 1919 y 1929).

[21] *Blood and Sand*, producida por Famous Players Lasky en 1922, con Rudolph Valentino (Ventura, Vilardell, 1998, 91).

[22] Colección creada en los primeros años del siglo XX; publicará *Arène sanglantes* con el n° 224 (Paris, Nelson, Calmann-Lévy, s. a., 379 págs).

[23] Según Nelson, en carta de 9-XI-1922, de la traducción inglesa se habían vendido 31 325 ejemplares desde marzo de 1918.

4

Menton, 19 Octobre 1922[24]

Mon cher ami Calmann-Levy* : Vous vous rapellez peutetre que notre ami André Chaumeix* m'a promis de publier, dans le courrant de cette année, mon roman « La femme nue de Goya » dans « La Revue de Paris » ? Ca été le jour que j'ai dejeune chez vous la derniere fois, quand je suis alle pour les fetes du Centenaire de Moliere[25]

Notre jeune ami Marcel Thiebaut m'a promis se mettre immediatement a arranger la traduction de ce roman, faite par Bengochea, et effectivement il m'a écrit deux mois apres en me disant qu'il s'occupait de ce travail [26]Mais apres sont passées plus de six mois, et je n'ai pas aucune nouvelle de Thiebaut*, ni de la directión de « La Revue de Paris».

Je vous prie, cher et puissant ami, de mettre votre main dans cette affaire, et tout sera fait. J'écris aujourd'hui a Thiebaut* en lui demandant des nouvelles de son travail, mais je confie specialement dans votre intervention, avec la sureté de ce que tout sera fait si vous le dites.

Je me confie a vous et j'attends vos nouvelles.

En ce moment je suis tres ocupé ici. Est arrivé de New York a Monte Carlo, une grande troupe de comedien américains pour faire un film de mon roman « Les ennemis de la femme[27]». Ce film sera tres elegant. Le protagoniste sont Lionel Barymor*, le premier comedien jeune des Etats-Unis, et Alma Rubens* une californienne brune, magnifique. La troupe américaine sont 30 ou 40 personnes, et en plus ont vient tous les matins de Nice, des centaines et centaines d'artistes français et dames chics tombés dans le malheur, pour faire la figuratión. Vous vous aures amusé beacoup d'etre ici un jour, et voir tout ça. Malheureusement fait deux jours qu'il pleut beaucoup ici et le travail est arreté. Ca coute a la « Cosmopolitan Production* » quelques milliers de dollars par jour depensés inutilement, car les artistes principales comme ils sont des « etoiles » de la cinematographie, ont touche ses traitements de toute façon, qu'on travaille ou non.

Ce film de « Les ennemis de la femme » va etre tres reussi. Le Casino et les autorites de Monaco ont a donné toutes especes de facilités pour les prises de vues. Ca va etre quelque chose d'intéressant et quand ont le donnera

---

[24] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra*.

[25] En enero de 1922, se había celebrado el tercer centenario del nacimiento de Molière.

[26] Parece ser que Blasco le compró su traducción a Bengoechea y le encargó a Marcel Thiébaut una revisión, mediante el 20% de los derechos cobrados por el autor (cf. carta de 19-III-1923). A Marcel Thiébaut también le encargara Blasco la corrección de las pruebas de « La vieille au cinéma » (cf. carta de 11-II-1922).

[27] *Enemies of Women*, dirigida por Alan Cosland y producida por Cosmopolitan Pictures (Ventura, Vilardell, 1998, 92 ; Remesal, 2000b, 913).

l'année prochaine en France, ça servira de propagande pour la vente de notre livre.

En attendant vos nouvelles recevez mes tres amicals souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

5

Menton, 31 Octobre 1922[28].

Mon cher ami Calmann* : Je vous retourne ci-jointes deux copies de notre contrat, signés par moi. Je vous prie de ne pas oublier mon affaire avec Nelson, à propos de la traduction anglaise de « Arenes sanglantes » publié par sa maison.

Autre chose. Parlons de mon prochain roman que vous publierez.

Comme il faut attendre jusqu'au mois de Mars, je desiste de publier dans « La Revue de Paris » « La femme nue de Goya » car j'ai une autre chose plus importante et plus fraiche a publier. C'est mon dernier roman « La terre de tous » qui a été publié en espagnol fait cinq mois seulement et qui a obtenu un succés enorme de librairie. Ont a vendu jusqu'a ce moment 40.000 exemplaires en Espagne et l'Amérique espagnole, et le succés continue. C'est un roman presque vecu. « La terre de tous » passe dans la Patagonie et c'est un roman d'aventures et d'action tres vive. Le public aime beaucoup ses descriptions d'un monde d'aventuriers et de mœurs un peu sauvages que pendant quatre annes a eté mon monde. Enfin, vous verrez comme ça plaira beaucoup dans « La Revue de Paris ». La grande revue de New York « Cosmomoplitan » m'a acheté deja les droits de publication de ce roman, et la « Metro Film[29] » m'a acheté par cable l'autorisation pour faire un grand film.

Ce roman l'a traduit en français le lieutenent Carayon, l'ami de votre frere. Vous vous rapellerez que votre frere m'a recommandé comme traducteurs d'espagnol au lieutenant Carayon et a son petit frere qui est de l'Ecole Normale. Les deux freres Carayon ont lu « La terre de tous », immédiatement qu'elle a été publié. Enthousiasmés para sa lecture tres intéressante, ont m'a demandé la persmission de traduire le livre ; moi me rapelant l'interet de votre frere pour Carayon je leurs ai acordé cette authorisation, et selon la derniere lettre du lieutenant Carayon, la traduction est finie il a quelques semaines, et maintenant il travaille a sa correction.

Je serai tres content que vous faites publier dans « La Revue de Paris » « La terre de tous ». Je vous promets que le lecteur prendra interet du premier chapitres, et continuera la lecture avec un interet grandissant, jusqu'au

---

[28] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra.*

[29] La Metro Golwyn Mayer producirá en 1926 *The Temptress* dirigida por Fred Niblo.

final. Enfin, vous verrez le livre et si vous commencez la lecture, vous continuerez, j'en suis sur.

En ce qui concerna « La femme nue de Goya » j'écris aujourd'hui a notre ami Marcel Thiébaut. Il peut finir l'arrangement de ce roman et s'il ne se publie pas dans « La Revue de Paris », vous pourrez le publier de toute façon en volume. Vous direz quand cela sera possible.

En attendant de vos nouvelles recevez mes affectueux souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

6

Menton, 12 janvier 1923[30].

Mon cher ami : Je trouve tres bien votre traduction et je suis persuadé comme vous dites que ça plaira au public français ; specialement pour la raison de que vous l'avez tres bien arrangé a son gout. C'est dommage que vous ne signez pas la traduction. C'est dommage aussi que vous ne lisez pas l'espagnol, car vous aurez fait des traductions magnifiques de mes romans et comme ça mon œuvre aurait gagné beaucoup en France.

Je vous retourne aujourd'hui par paquet recommandé tout le manuscrit que vous m'avez envoyé. Comme ça, vous pouvez le donner immédiatement à Calmann-Levy* et ont pourra imprimer le volume bientôt. Je suis content que vous n'oubliez pas le petit preface, duquel je vous ai parlé dans ma derniere lettre.

J'ai regardé la page 299 et je crois que le mieux sera que vous modifiez ce que dit Cotoner. Cette « Complainte du Vilain » est une betise de Bengoechea*. Le roman en espagnol ne dit pas ça, mais comme Bengoechea* n'est pas espagnol il n'a pas compris ce que dit Cotoner. Ce personnage fait alussion a une Image de Epinal espagnole, tres populaire qui raconte avec de quatrains la vie de le Mauvais Sujet pour l'edification des enfants. Tout le monde connaît ça en Espagne, mais pour la France cela exigerait une longue note, et je considere mieux l'eviter, car vraiment ce n'interesse pas grand chose au public. Alors Cotoner peut dire a son ami simplement qu'il a change les époques de sa vie ou quelque chose resemblante en français. Ce que Cotoner veut dire est que son ami Renovales veut faire le Mauvais Sujet[31].

---

[30] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra.* Carta dirigida a Marcel Thiébaut.

[31] "¾Estás poniendo en acción las aleluyas de 'El hombre malo'¾ decía a su amigo ¾. Tienes la voracidad del hombre virtuoso cuando deja de serlo, cerca ya de la vejez. Te pone en ridículo, Mariano", le dice Cotoner a Renovales (p. 386 de la edición de 1906 por Sempere). La imagen de Epinal o sea el pliego de aleluyas aludido podría ser la *Vida del hombre, obrando bien y obrando mal* o *Vicio y la virtud, Auquilla para niños* (ambas de A. Bosch en Barcelona). En la segunda, el "hombre vicioso" se queda viudo en la viñeta 20 y en la 21, el terceto dice : "Él, con instintos traviesos, / se entrega a otras mujeres / cometiendo mil excesos." (Información de Cecilio Alonso).

Je crois avoir repondu a votre question.

Je passe a vous repondre sur c que vous dites a propos de « La terre de tous ». Est inutile de parler de « Mare Nostrum ». Precisement ce roman qui peutetre est mon meilleur roman d'artiste et de coloriste litteraire, n'est pas traduit au français pour la raison de qu'il est un de mes plus longs romans. Il a peutetre une troisième partie de pages de plus que « La terre de tous » . Pour le publier en livre il faudra l'imprimer en deux volumes. Pour cette raison, comme je sais que les éditeurs français sont refractaires a donner un roman en deux volumes, je ne fait aucun effort pour qu'on traduise mon œuvre.

Comme vous voyez c'est inutile de penser a « Mare Nostrum » comme un substitut de « La terre de tous ». Si « La terre de tous » vous semble longue, « Mare Nostrum » est beaucoup plus longue.

Je vous dirais confidentiellement que fait longtemps que je n'ai pas de grand enthousiasme pour qu' on me traduise au français. Et ont pense comme moi beaucoup des grands romanciers anglais, americains et des autres pays, que je connais. Nous sommes tres arrierés. Nous sommes amis de la France qui aimait lire a des romanciers un peu longs, qui s'appelaient Balzac, Flaubert, Zola, etc, etc. Apres est arrivé l'époque de la anemie élegante, de la faiblesse quintaessenciée, des romanciers gramaticaux et retoriques, qui font au meme temps des brillants mots et des personnages mous comme des torchons, et qui enveloppent le vide avec la cuirasse d'un style fatigant et recherché. A une simple nouvelle, qu'en autre époque aurait occupé 100 pages, ont la baptise roman avec l'aide de beaucoup de pages blanches, et de tipes d'impression tres gros. Les éditeurs français ont fini pour accepter comme type de supreme beauté, ces romans faits avec compte-gouttes. Dans le reste de la terre, romanciers et publics continuent à penser comme les génies français de fait 40 ans. En Angleterre, en Espagne et en beaucoup d'autres pays un romancier est un Monsieur qui a quelque chose a conter un peu intéressante, et que pour la meme raison a besoin de quelque espace. L'important est qu'il ne rase pas le lecteur. Dans tous ces pays le romancier dispose d'au moins 350 pages.

Comme je vous dis ça fait que les romanciers étrangers commençons a n'avoir pas d'interet a la traduction française, specialement dans les revues car il faut etre coupé trois quarts ou pour moitié.

Je vous prie d'ecrire a Carayon* mon traducteur, pour lui expliquer la chose. Je vois, pour ce que vous me dites, qu'il faudra couper pour « La Revue de Paris* » presque la moitié du roman. Si Carayon* sait faire cela, qu'il le fasse. S'il ne veut pas le faire je serai aussi content, et nous publierons le livre en volume, renonçant avec regret a paraître dans « La Revue de Paris* ». je me limiterai a envoyer a « La Revue de Paris* » quelques contes de huit pages quand on me les demanderont.

Il faut que je vous dise comme lecteur et comme homme un peu univer-

sel, que vous vous trompez dans les revues françaises, absolument toutes les revues. Ce qui fait vraiment l'interet d'une revue est suivre les incidents de les romans en publication. Ca est pour le lecteur lettré un interet semblable a celui de la concierge qui suive le feuilleton du « Petit Parisien *». Ca vous paraitra demodé, mais le grand erreur de la France actuelle c'est qu'elle tourne le dos a beaucoup des verités, pour qu'elle les considere demodées. La reputation de « La Revue de Paris* » et de « La Revue des Deux Mondes*» reputation mondiale l'ont fait en autre époque, les romanciers « longs » de la France. Je suis lecteur par routine des revues françaises, mais il faut dire que je ne les attends pas avec impatience. Ont passe des années entieres sans trouver en elles rien qu'eveille l'interet. Je donnerai quelque chose pour que dans ces revues paraisse quelque roman qui dure des mois et des mois, comme les oeuvres des grands romanciers d'autres époques.

Mais en fin je ne veux pas vous raser plus avec toutes ces lamentations. Je me laisse aller pour la symphatie et la camaraderie que vous m'inspirez. Pourquoi parler de ces choses ? Je ne peuve remedier rien.

Voyez alors si Carayon* veut arranger « La terre de tous », mais je crois qu'il lui sera impossible de faire une coupure si énorme. Si ce roman était abondant en descriptions cela serait possible, mais malheureusement c'est un roman de descriptions tres laconiques et action abondante.

Je ne veux pas vous faire perdre votre temps et je mets fin a ma lettre.

Saluez en mon nom a Gaston Calman-Levy* et vous recevez mes amicals souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

7

Menton, 10 Fevrier 1923[32]

Mon cher ami Calmann : Je trouve tres sage et tres oportun tout ce que vous me dites dans votre lettre de la proposition de Plon[33].

Je reponds aujour'hui a la Librairie Plon* que je ne peux pas les autoriser pour la raison que vous avez tous les droits sur mon roman en langue française.

J'ajoute que si ils veulent insister dans l'affaire qu'ont se dirige a vous, qui etes le proprietaire de l'œuvre.

Je crois que le film « Arenes sanglantes » (nouvelle version faite aux

---

[32] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra*.

[33] Falta saber de qué obra se trataba.

Etats-Unis et diferente de la premiere faite en Espagne en 1915[34]) va a faire le tour de France, et servira pour augmenter la vente du volume imprimé. A New York et a Londres ce film a un gros succés en ce moment, et il se donne dans les theatres pendant semaines et semaines.

Je considere tres oportun que vous retardez l'apparition de l'edition d' « Arenes Sanglantes » faite par la maison Nelson. Si cette edition a 4 francs paraisse en ce moment, c'est elle qui profitera de la propagande du film, et pas notre edition.

Il faut que je vous donne la nouvelle, car elle vous interesse, de que dans ce meme mois ont va donner a New York la premiere du grand film « Les ennemis de la femme ». J'ai vu les photographies qu'on m'a envoyé et je vous assure que ce sera le film le plus chic et le plus elegant qui s'aura fait jamais. Dans les cenes du commencement, quand le prince Lubimoff depense son immense fortune, il y a des orgies avec des femmes nues extraordinaires, qu'ont a cherché entre les plus belles des Etats-Unis. Je croyais que c'étaient des statues, et quand je me suis convaincu qu'elles étaient des femmes en chair en os, je m'ettonnais de que un corps humain pouvaient arriver a tel degré de perfection.

Enfin, vous verrez. Je crois que ce film d'extraordinaire elegance, n'arrivera en France pour etre donné, que l'hiver prochain. J'avais oublié de vous dire que la troupe de comediens qui a joué ce film est venue a Monte Carlo dans le mois de Novembre, pour prendre directement les scenes du roman qui passent dans la Cote d'Azur.

Il faut vous avertir que j'ai vendu aussi a la meme maison cinematographique « La femme nue de Goya » et que dans quelques mois ont fera également un grand film de ce roman[35].

Tout ça est un peu interessant pour vous, car servira de propagande pour notre livre.

Ayez la bonté de dire a votre caissiere qu'elle m'envoye ici dans la forme qu'elle considere preferable, l'argent que j'ai chez vous, pour mes droits d'auteur. Je continue de faire des travaux dans cetet maison et cet argent arrivera tres oportunement.

Mes souvenirs a votre frere et a vos fils, et vous recevez mes tres amicales salutations

Vicente Blasco Ibáñez

---

[34] *Blood and Sand*, la película dirigida por Fred Niblo y producida por Famous Player Lasky en 1922 y *Sangre y arena*, dirigida y producida por Blasco y presentada en París el 11-XI-1916 (Ventura, Vilardell, 1998).

[35] No consta que haya plasmado el proyecto.

8

Menton, 12 mars 1923[36]

Mon cher ami Calmann : L'éditeur A. Fayard* est un ami a moi qui fait longtemps me fait cadeau de tous les livres importants qu'il publie. Il donne aussi quelques uns de mes contes dans « Les Oeuvres Libres* » et il va donner beaucoup d'autres dans la meme publication. Au meme moment travaille dans sa maison comme directeur de « Les Oeuvres Libres* », mon ami Henri Duvernois*, qui est un des grands amis que j'ai en France. Je vous dis tout ça, pour vous expliquer et justifier la demande que je vais vous faire.

Ces deux amis veulent publier un de mes romans dans la collection « Le Livre de Demain* », que comme vous savez c'est un livre d'art a bon marché, avec gravures en bois, etc. J'aimerai etre publié dans cette collection car ça represente une grande propagande en France. Je sais bien que ces volumes ont les tire a plusieurs douzaines de milliers d'examplaires.

Comme ces volumes ne sont pas grands, il faut donner un roman de 8000 ou 9000 lignes au plus, et aucun des romans que j'ai sans publier encore en français, offre ces conditions ; tous sont beaucoup plus longs.

J'avais pensé qu'on pouvait donner dans cette collection « Fleur de Mai » par example, ou « Terres Maudites ». Je crois preferable « Fleur de Mai ».

Ces deux romans qui sont les plus anciens de moi ne seront pas donné au cinema ni au theatre, je suis sur, et alors n'est pas probable un renouvellement de vente et de succés pour ils. Je ne crois pas que cela puisse nous faire aucun prejudice a vous ou a moi, la publication d'un des deux romans deja cités, dans cette collection artistique qui n'a pas la forme d'un volume courant et c'est presque un fascicule, comme les fascicules de la bibliothèque que vous publiez a un franc avant la guerre, et qui publient aussi Fayard*, Flammarion* et d'autres.

Je crois pour le contraire que si « Terres Maudites » ou « Fleur de Mai » paraissent dans cette collection de « Le Livre de Demain » ça fera de la propagande et renouvellera les ventes de mes autres romans, car Fayard promet faire une grande propagande dans les journaux.

J'attends votre reponse car je ne veux faire rien sans etre d 'accord avec vous.

Tres amicals souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

---

[36] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra.*

9

13 mai 1923[37]

Mon cher ami : Je vois avec plaisir que vous avez fait un nouveau tirage de « La femme nue de Goya ».Ca c'est bien. Vous pouvez donner ordre a votre caissier de m'envoyer la somme que vous indiquez dans votre lettre. Je fais ici en ce moment des travaux de construction et tout argent m'arrive tres oportunement.

Parlons d'autres affaires. Vous savez peutetre par les journaux —on a parlé beaucoup le mois passé— que la Famous Player de New York va lancer a Paris dans le mois de Septembre le second film « d'Arenes Sanglantes » c'est a dire le film que cette maison a fait aux Etats-Unis.

Ce lancement va etre avec un grand bruit de propagande. Cette propagande vient de commencer a peine et j'ai reçu deja beaucoup de lettres de journaux cinematographiques et de petits editeurs me demandant la permission pour faire un abregé de l'œuvre pour la vendre dans les salles de cinema. Vous savez qu'on fait ça avec beaucoup de films qui sont tirés de romans connus. J'ai repondu a tous que je ne pouvais rien faire, et qu'il etait necessaire de se mettre en rapport avec vous[38].

Quelques uns qui m'ont demandé ce permission sont des amis et confreres ; mais j'ai repondu a tous « Il faut parler a M. Calmann-Levy* ».

Je vous fait savoir tout ça pour éviter que vous croyez que j'ai interet pour une telle personne ou pour une telle autre. Faites ce que vous croyerez plus convenable.

Une autre chose. Le recommandé de votre frere le lieutenant Carayon* a fait la traduction du dernier roman que j'ai écrit et qui a pour titre en espagnol « La tierra de todos » (La terre de tous). C'est un roman d'action energique et d'aventures dans les deserts de Patagonie, un souvenir de ma vie de colonisateur, quelque chose que seulement peut faire un romancier quand il a vecu une existence aventureuse. Dans les pays de langue espagnole ce roman s'est vendu plus qu'aucun de mes romans, et la vente continue. Je suis sur qu' en France il se vendra plus que toutes mes autres traductions.

En ce moment ce roman se publie a New York dans le grand magazine « Hearst International*» qui a 8.000.000 de lecteurs, et il obtient un succés si grand que quand il paraitra en volume en Octobre, c'est a dire quand le magazine finira sa publication, le volume obtiendra un succés digne de la

---

[37] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra.*

[38] Existe una publicación titulada *Arènes sanglantes*, roman cinématographique de Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, Imprenta Promoteo, s.a.).

bas. Dans la traduction anglaise ont a changé le tittre du roman et il s'appelle « The Temptress » et non « La terre de tous ». Je crois que dans la traduction française sera conveniant employer aussi ce titre « The Temptress » traduit au français « La Tentatrice ». Une grande maison cinematographique de New York m'a acheté le roman et l'année prochaine donnera un film avec le meme titre que le roman anglais « The Temptress ». Alors je crois convéniant que le roman en français commence a etre connu avec le titre de « La Tentatrice ». Comme ça quand arrivera la propagande du film le volume pourra profiter.

Dites moi ce que vous pensez de tout ça. Le roman « La Tentatrice » ou « La terre de tous » (comme vous voudrez) est tout prêt. Carayon* l'a traduit tres bien et tres fidelement, de façon que le roman ne perde pas rien de son interet, et l'histoire se mantient tout entiere. Il vous l'enverra quand vous me le direz. Vous pouvez etre sur que ce roman se vendra bien. Je suis public avant qu'auteur, et je ne me trompe pas.

Parlons d'autre chose. Vous savez que je suis directeur littéraire du la Editorial Prometeo* de Valencia, encore que je passe des années entieres sans me preocuper de ça. Je fais d'un seul coup mon travail de directeur litteraire pour deux ou trois ans. Maintenant il me faut acheter des romans pour traduire et publier en espagnol. Je veux faire un achat de quelques douzaines tout d'un coup ; un achat de 30 o 100, si c'est qu'il y a de quoi. Alors je profite de vous ecrire pour prier a votre neveu Michel que s'occupe de cette specialité de la maison, de m'envoyer votre dernier catalogue et me marquer dans ce catalogue quelles œuvres sont libres encore pour la traduction en espagnol. Avec ce travail de selection —pour lequel je remercie d'avance votre neveu Michel— je pourrais en une heure ou deux me rendre compte de quelles oeuvres nous conviennent et apres avoir fait ce choix nous pourrons arriver a arranger une affaire qui montera a quelques milliers de francs. Avec ça j'aurais fini mon travail de directeur litteraire pour deux ou trois ans et je pourrais faire des choses plus importantes.

En attendant de vos nouvelles recevez mes tres amicals souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

10

12 Juillet 1923[39]

Mon cher ami Calmann* :

J'ai beaucoup de choses a vous dire et je vais vous parler de toutes elles, l'une apres l'autre.

---

[39] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra*.

Je vous envoi signés deux reçus des sommes que vous m'avez envoyé et que j'avais oublié de vous retourner.

Ayez la bonté de m'envoyer dix ou douze exemplaires de « La femme nue de Goya », car je suis resté sans aucun.

Herelle* m'écrit que vous voulez faire une espece de Manuel des courses de taureaux en France avec des fragments « d'Arenes Sanglantes[40] » (Je trouve ça un peu rare pour un roman, mais vous savez que je ne dis jamais « non » quand vous desirez une chose. Dans le moment que c'est vous qui proposez ça, je suis d'accord et vous pourrez faire ce que vous voudrez car je considere que sera beneficieux pour tous. Voila cette affaire fini.

Dites moi quand pensez vous publier « La Tentatrice » et si vous vous etes occupé deja de la publication de ce livre. N'oubliez pas que je pars en Octobre pour faire le tour du monde. Je resterai à Paris en Octobre, pendant une semaine, avant de m'embarquer pour New York. Je crois qu'il sera convenable, avant que je parte, laisser terminé tout le referent a ce roman « La Tentatrice ». Je dois metre quelques lignes en tete du volume pour expliquer le changement de titre, mais pour tout ça il faut savoir quand allez vous a publier « La Tentatrice[41] ».

Maintenant je vais vous demander un service d'ami, d'éditeur éminant et de bibliophile.

Il me faut trouver un exemplaire du livre de Charles Iriarte avec le titre « Cesar Borgia » publié a Paris en 1889, par l'editeur J. Rothsild, 13 Rue des Saints-Peres[42].

Je vous envoi ci-joint une copie exacte de la portade du livre[43].

J'ai besoin de ce livre pour le prochain roman que j'écrirai avec le titre « Aux pieds de Venus ». J'ai lu le livre d'Iriarte dans les bibliotheques publiques d'Espagne. Par trois fois j'ai lu son annonce dans les bulletins de librairies d'occasion a Madrid, et quand je suis arrivé pour l'acheter ont l'avait vendu toujours.

Vous etes un homme puissant dans la librairie ; vous connaissez aussi des courtiers capables de remuer tout Paris. Il me faut ce livre sans reparer a son prix. Je vous prie seulement de vous occuper avec interet dans cette affaire le plus tot possible.

En attendant votre reponse, recevez d'avance mes remerciements et mes amicales salutations

Vicente Blasco Ibáñez

---

[40] Cf. carta 11.

[41] Se publicará en 1923.

[42] *César Borgia. Sa vie, sa captivité, sa mort, d'après de nouveaux documents des dépôts des Romagnes, de Simancas et des Navarres*, par Charles Yriarte... Paris: J. Rothschild, 1889, 2 vol. Calmann-Lévy se encargará de publicar un *desideratum* en el *Journal de la Librairie*

[43] Falta en el archivo.

Ci-jointe note sur le livre d'Iriarte[44].

11

3 avril 1925[45]

Mon cher ami,

Je suis completement d'accord avec vous sur tout ce qui fait reference a mon partage de droits avec Herelle*. Vous savez que je ne fais pas grande attention a ces choses. Alors c'est convenu que je toucherai 25 centimes par volume et Herelle* 50 centimes.

Mais il y a pour moi une chose plus importante dans cette affaire et que je desire savoir. Qui va figurer comme auteur du livre ?... Ca c'est tres important pour moi, car je ne veux pas figurer comme auteur d'un traité de courses de taureaux. C'est bien que dans ce traité figurent des pages de mon roman, mis je ne veux pas figurer comme son auteur precisement en ce moment que je combats la monarchie espagnole, la barbarie de l'éducation qui a donné au peuple, les courses de taureaux, etc. Herelle doit figurer comme auteur ou mettre un pseudonime s'il ne veut pas, mais rien de mettre mon nom comme auteur du traité. Qu'on mette si ont veut « Avec des extraits d'Arenes Sanglantes de V. Blasco Ibañez » mais rien de paternité du traité[46]. Precisement dans un mois paraitra mon second pamphlet « Ce que sera la Republique Espagnole[47] » ou j'annonce que notre republique expropiera les immenses terrains dédiés a l'élevage des taureaux pour les courses, et les donnera aux campagnards pauvres que sont sans terre, indemnissant aux proprietaires actuels, qui les laissent improductifs, avec les prix qu'ils meritent. « Il y aura moins de courses de taureaux —je dis dans mon pamphlet— mais il y aura beaucoup de milliers de familles qui verront leur pain plus abbondant ».

En attendant votre reponse recevez mes amicales souvenirs

Vicente Blasco Ibáñez

---

[44] Falta la nota.

[45] Membrete de Villa Fontana Rosa, *ut supra*.

[46] *Petit traité descriptif des courses de taureaux d'après « Arènes sanglantes », le fameux roman de Vicente Blasco Ibáñez*, traduit de l'espagnol par G. Hérelle; Illustrations de J.-P. Tillac, Paris, Calmann-Lévy, 1924.

[47] Traducción de R. Laffont, Ernest Flammarion, 1925, 140 páginas in-18. El primero: *Alphonse XIII démasqué, la terreur militariste en Espagne*, Flammarion, 1924.

12

16 janvier 1928[48]

Mon cher ami Calmann[49],

Je vous écri pour vous proposer une bonne affaire. J'au un ami à qui je connaîs il y a longtemps et qui m'a été présenté pour mon confrère l'écrivain d'Art, M. Armand Dayot*. Cet ami à moi s'appelle M. Javal* et il est éditeur d'éditions très chères et en numéro très restreint, de livres de grand luxe.

Nous avons causé les derniers jours de mon dernier séjour à Paris et je lui ai demandé pour quelle raison il ne publiait aucun de mes livres dans ses éditions chères, et illustré par un artiste célébre. Il a pensé à un de mes romans publiés pour Flammarion (peut-être pour que Maurice de Becque* prépare dans ce moment une édition magnifique de « Sonnica la Courtisane », d'accord avec Flammarion). Je lui ai fait voir qu'il etait préférable publier un de mes romans parus chez Calmann Levy* et nous avons fini pour être d'accord su « Arènes sanglantes » que serait illustre pour le premier péintre animalier de France (je ne me rappelle pas son nom dans le moment).

En ce qui fait référence à l'argent, il m'a offert 30,000 francs , et après 40, 000 francs. Mais je lui ai répondu que Maurice de Becque* avait fait affaire avec Flammarion* pour 50, 000 francs, et il a fini pour accepter aussi de payer 50, 000 francs pour une édition illustré, à tirage très petit, d' « Arènes sanglantes ».

Comme c'est d'usage, je crois, dans le monde éditorial français 25, 000 francs seront pour vous, et 25, 000 pour moi. J'espère que vous accepterez ctte affaire. J'ai accepté tous les petits affaires que vous m'avez proposé jusqu'à présent. Maintenant je vous en offre un qui n'est pas mal et dans lequel j'ai fait tout. Avant de continuer j'ai besoin de connaître votre opinion et quand nous serons d'accord M. Javal ira vous voir pour faire le contrat.

Je dois vous dire, avec toute franchise, que M. Javal* entre dans cette affaire, en grande partie pour m'être agréable à moi, parce qu'il connaît mon désir d'avoir d'éditions artistiques et chères de mes livres. J'ai peur que s'il va vous voir, avant que j'aille fini les préliminaires, vous discuterez trop, et l'affaire peut se gâter, comme c'est gâté il y a un an l'édition illustré de « Mare Nostrum ».

Dites moi simplement si vous acceptez le prix de 50, 000 francs et dan tel cas je vous enverrai a M. Javal* pour donner forme à l'affaire. Il y a un autre

---

[48] Membrete de « Vicente Blaso Ibánez Fontana Rosa (Le jardin des romanciers) », Menton (Alpes Martimes).

[49] Mención manuscrita de Calmann-Lévy: « 24/11/28. M. Javal m'a parlé de Jouve*».

détail. Il ne veut pas donner rien a l'avance, mais il accepterait un délai relativement court pour la publication du livre et à l'expiration de ce délai il payerait le prix convenu.

Mais enfin cela est un détail sur lequel vous pouvez parler quand il arrivera la moment. L'important es connaître si le prix de 50, 000 francs vous va. Maurice de Becque* paye aussi les 50, 000 de «Sonnica » quand le livre sera publié[50].

En attendant vos nouvelles recevez mes très amicales salutations.

Vicente Blasco Ibáñez

OBRAS CONSULTADAS

BOTREL, Jean-François, "La recepción de la obra de V. Blasco Ibáñez en Francia (1902-1938)", en OLEZA, J. – LLUCH, J. (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, págs. 967-976.

JUAN BOLUFER, Amparo de, "Recepción de la literatura española en *La Prensa* de Nueva York (con un apéndice sobre la visita de Blasco Ibáñez)" en SERRANO ALONSO, J. – JUAN BOLUFER, A. de (coords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso internacional. Lugo, 25-28 de noviembre de 2008*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2009, págs. 533-557.

HERRÁEZ, Miguel (ed.), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1919)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999.

LLUCH-PRATS, Javier, "Los trabajos y los días de un editor *rocambolesco*", Siglos XX y XXI, Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. La Plata, 1-3-X-2008 (http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar).

MOLLIER, Jean-Yves, *Michel & Calmann-Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*, París, Calmann-Lévy, 1984.

REIG, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa, 2002.

REMESAL, Agustín, "Blasco y los yankees", en OLEZA, J. – LLUCH, J. (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, págs. 145-160.

"Blasco en Camaleon City", en OLEZA, J. – LLUCH, J. (eds.), *Vicente Blasco Ibá-*

[50] Vicente Blasco-Ibáñez, *Sonnica la courtisane*. Ouvrage illustré de soixante eaux-fortes en couleurs de Maurice de Becque, Argenteuil, impr. R. Coulouma (H. Barthélemy, directeur); Paris, Monnard, impr. en taille-douce (eaux-fortes); Maurice de Becque, peintre-graveur, 27, avenue de Suffren, 1928. (18 décembre.) In-4, V-317 pp.

ñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, págs. 904-915.

SMITH, Paul C., "Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos", en BAS CARBONELL, M. (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez viajero,* Valencia, Diputación de Valencia, 1998, págs. 67-74.

VENTURA MELIÀ, Rafael – VILARDELL, Elena, "Vicente Blasco Ibáñez, filmografía", en *Vicente Blasco Ibáñez cineasta*, Valencia, Diputación Provincial, 1998, págs. 85-96.

DICCIONARIO DE PERSONAS Y ENTIDADES

Barrymore, Lionel: Actor (véase : Ventura, Vilardell, 1998, 92).

Becque, Maurice Jaubert de (1878-1928): Ilustrador y pintor francés.

Bengoechea, Alfred de (1877-1954): Colombiano radicado en Francia, poeta y traductor de varias novelas de Blasco.

Bixio, Jules Maurice (1836-1906): Propietario de la Compagnie générale des voitures de Paris y traductor de *Cañas y barro*.

Boylesve, René (1867-1926): Novelista francés.

Calmann-Lévy, Gaston: Sucesor en 1893 de Calmann Lévy al frente de la casa editorial Calmann-Lévy.

Carayon, Jean: Traductor de *La tentatrice*, *Sonnica la courtisane* y *Tandis que le soleil se couche.*

Carayon, Marcel: Traductor de *Aux pieds de Vénus*.

Chaumeix, André (1874-1955): Director de *La Revue de Paris* a partir de 1920.

Cosmopolitan: Revista neoyorquina publicada a partir de 1886.

Cosmopolitan Pictures: Productora estadounidense de la película *Enemies of Women.*

Dayot, Armand (1851-1935): Crítico e historiador de arte.

Dutton, E. P.: Casa editorial neoyorquina desde 1864.

Duvernois, Henri (1875-1937): Guionista, escritor y dramaturgo cofundador con Guitry y Fayard de la colección Les Œuvres Libres publicada a partir de julio de 1921).

Famous Player Lasky Corporation: Productora y distribuidora estadounidense entre 1916 y 1922.

Fayard, Librairie Arthème: Casa editorial fundada, bajo el II Imperio, por Joseph-François Arthème Fayard.

Flammarion, Librairie: Casa editorial fundada en 1876 con la que, en 1922, firmó Blasco un contrato y editora de varias traducciones de sus obras.

Fischer, Max (1860-1957) y **Alex Fischer** (1881-1935): Directores literarios en la casa editorial Flammarion.

Guillespie, W. A.: Traductora al inglés de *Sangre y arena*.

Guilmain, André: Editor de *La belle liégeoise* y *Le comte de Baselga* de Blasco Ibáñez.

Hachette: Editorial fundada en 1826 por Louis Hachette.

Hearst's International: Publicación del grupo de William Randolph Hearst (1863-1951).

Herbillon-Crombé: Libreros en Bruselas.

Hérelle, Georges (1848-1935): Traductor de d'Annunzio y Blasco Ibáñez.

Javal et Bourdeaux: Editores París desde 1926.

Livre de Demain (Le): Colección fundada en 1924 por Fayard para la difusión del libro bonito y barato.

Jouve, Paul (1878-1973): Pintor y escultor animalista.

Nelson: Casa editorial fundada en Edimburgo en 1798, con sedes en Edinburg, Londres, Nueva York y París a principios del siglo XX.

Œuvres libres (Les): Colección publicada a partir de julio de 1921 (véase Duvernois).

Petit Parisien (Le): Uno de los diarios parisienses de mayor difusión a principios del siglo XX, fundado en 1876.

Prometeo, Editorial: Sociedad editorial fundada en Valencia en 1914 de la que Blasco era el director literario (véase Lluch, 2008).

Plon: Casa editorial creada a mediados del siglo a partir de la imprenta de Henri Plon.

Revue de Paris (La): Revista nuevamente publicada en 1894 para hacerle la competencia a *La Revue des Deux Mondes*.

Revue des Deux Mondes (La): Revista fundada en 1829 por François Buloz que vino a ser una revista de referencia mundial.

Rubens, Alma: Actriz (véase: Ventura, Vilardell, 1998, 92).

Thiébaut, Marcel (1897-1961): Encargado de la revisión de la traducción por Bengoechea de *La femme nue de Goya*, y traductor de *Mare nostrum* (1924) y *Le Pape de la mer* (1927).

Miguel de la Guardia Cirugeda
Universitat de València

Una carta inédita y una anécdota de Blasco Ibáñez

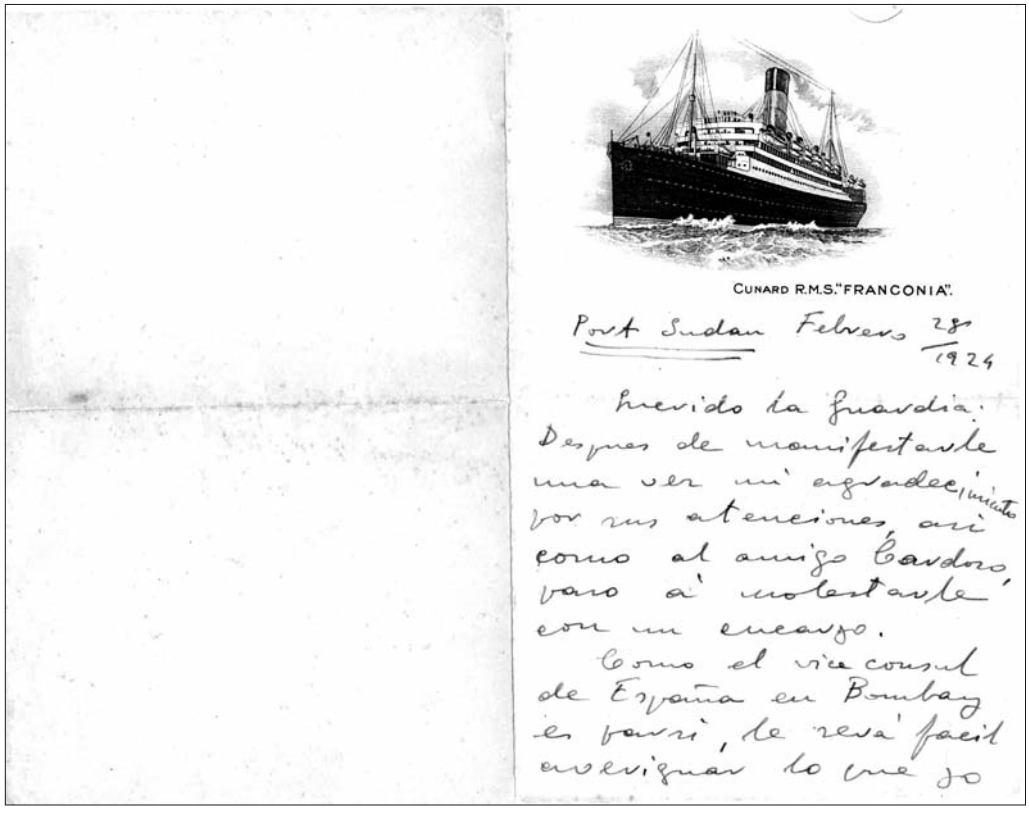
El 15 de noviembre de 1923 zarpa de Nueva York el paquebote Franconia de la Compañía Cunard llevando a bordo al novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez que hasta abril de 1924 dará en este barco la vuelta al mundo. Fruto de las experiencias de viaje se publicará en tres volúmenes entre 1924 y 1925 el libro "La vuelta al mundo de un novelista" que edita Prometeo. El primer volumen incluye la etapa inicial de Estados Unidos, Cuba, Panamá, Hawai, Japón, Corea y Manchuria y al igual que el segundo, que se dedica a China, Macao, Hong-Kong, Filipinas, Java, Singapur, Birmania y Calcuta, ve la luz en Valencia en 1924 mientras que el tercero, en que habla de India, Ceilán, Sudán, Nubia y Egipto se publicará en 1925.

Ni que decir tiene, que en esos momentos Blasco Ibáñez está en su plenitud y de la primera edición se imprimen 78000 ejemplares, cuando ya en enero de 1925 se habían vendido 164000 ejemplares de "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" y 136000 de "Sangre y arena" y estando a punto de publicarse "El Papa del mar".

El viaje de Blasco Ibáñez alrededor del mundo es fundamentalmente un viaje a lo exótico, a países y culturas alejadas de los escenarios habituales de España, Francia e Italia donde había transcurrido su actividad política y literaria. El libro refleja la mirada sorprendida ante la belleza del paisaje y las costumbres y tradiciones de los lugares visitados y está plagado de encuentros con autoridades españolas, traductores de sus obras y otras personas que le fueron presentando.

El capítulo VI del tercer volumen lo dedica Blasco a la opulenta Bombay y en él hace un recorrido por diferentes temas que van desde el relato histórico de la peripecia de los portugueses en la costa malabar, la descripción de la ciudad de Goa y finalmente un apartado relativo a Bombay, de la que se deshace en elogios de su limpieza, sus mercados y bazares y analiza sus etapas históricas desde la fundación portuguesa hasta su cesión como dote a doña Catalina de Braganza en su matrimonio con Carlos II de Inglaterra y la entrega de la ciudad a la Compañía de Indias con la obligación de pagar 10 libras anuales en concepto de censo.

El capítulo VI se cierra con la anécdota de "Un cónsul que acabó por ceder su casa a una inquilina más antigua instalada en el jardín" y en ella cuenta Blasco Ibáñez lo ocurrido a su amigo Laguardia, cónsul de España,



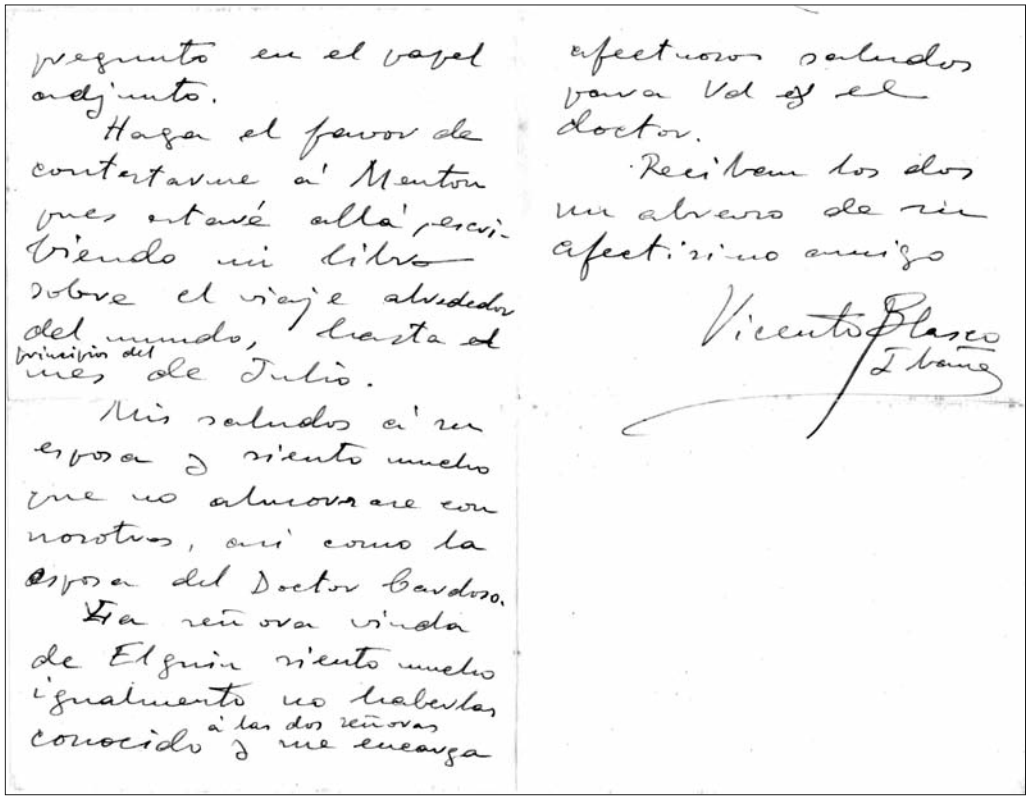
CUNARD R.M.S. "FRANCONIA".

Port Sudan Febrero 28 / 1924

Querido Don Guardia:
Después de manifestarle una vez mi agradecimiento por sus atenciones, así como al amigo Cardoso, vaso á molestarle con un encargo.

Como el vice consul de España en Bombay es parsi, le será facil averiguar lo que yo

Carta original de Vicente Blasco Ibáñez a Alberto de la Guardia.



pregunto en el papel adjunto.

Haga el favor de contestarme á Menton pues estaré allá escribiendo mi libro sobre el viaje alrededor del mundo, hasta el principio del mes de Julio.

Mis saludos á su esposa y siento mucho que no almuerce con nosotros, así como la esposa del Doctor Cardoso.

La señora viuda de Elguin siento mucho igualmente no haberla conocido á las dos señoras y me encarga afectuosos saludos para Vd y el doctor.

Reciban los dos un abrazo de su afectísimo amigo

Vicente Blasco Ibáñez

que abandonó una casa que había alquilado para los meses de verano al ver a su hijo inmóvil en el jardín mirando fijamente a una cobra.

La carta de Blasco Ibáñez proporciona algunas pistas sobre el método que siguió para convertir su travesía en una obra literaria que pudiera interesar a su público. Da la impresión de que, tras empaparse de imágenes y sensaciones en cada escala, aprovechaba sus contactos literarios, políticos y diplomáticos para entablar amistad con gentes que pudieran proporcionarle detalles sobre la vida en los diferentes países que visitó y así, tras elaborar unas primeras notas en su camarote, requerir nuevos aspectos o precisiones que, al regresar a Menton, le sirvieran para perfilar los textos definitivos. En esta ocasión en el adjunto citado en la carta escrita desde Port Sudan en febrero de 1924 (que lamentablemente se ha perdido) solicita detalles sobre el sistema de castas de la India y, con buen tino, alude a la pertenencia a la casta parsi del vice-cónsul de España en Bombay para pedir estas concreciones.

La historia que cierra el capítulo de Bombay es a la que se refiere la amistad trabada con el cónsul de España y su mayor interés reside en que se adelanta al argumento de "El río", la película de Jean Renoir de 1950, en la que un niño, descuidado por el repentino interés de sus hermanas adolescentes por un oficial convaleciente, acaba sucumbiendo a su amistad con una cobra. El relato de Blasco Ibáñez viene a ejemplarizar el respeto de los indios por las najas, a las que consideran las verdaderas propietarias del espacio que ocupan. De nada sirvió que el cónsul tratara de convencer a sus sirvientes para que mataran a la sagrada serpiente y tampoco logró convencer a ningún musulmán, pues, aunque no tenían prejuicios religiosos, se negaban a matar a la cobra pues según dice la tradición estas serpientes siempre viven en pareja y si mataban a la que se hacía ver y trataba de compartir la vida de los nuevos habitantes, su pareja acabaría por encontrar al asesino y matarlo a su vez.

La historia acabó cuando mi abuelo, Alberto de la Guardia, que era el susodicho cónsul, disparó contra la cobra, que se tomaba cada día más confianzas con los nuevos inquilinos y frecuentaba el piso inferior de la servidumbre. Este hecho provocó la sublevación de los criados y obligó a la familia a abandonar la casa, renunciando al dinero pagado por el alquiler, pero, posiblemente salvando la vida de su hijo Miguel, que había nacido en Madrid, a pesar de haber sido concebido en la India, por esa obsesión que tenían las damas coloniales de no engendrar hijos que nacieran en las colonias y que pudieran considerarse lo que los ingleses llamaban *half cast*. Por otra parte, el hijo pequeño del matrimonio, Eduardo, que nació en Bombay en abril de 1925, murió allí en enero de 1926; por lo que la decisión de poner tierra de por medio entre la familia de la Guardia y la cobra fue una decisión inteligente para evitar el fin de la estirpe.

La anécdota de Blasco Ibáñez es un ejemplo de la capacidad del escritor

Miguel Antonio de la Guardia Barreto, en la época de Bombay.

Don Alberto de la Guardia, cónsul de España en Bombay, y su esposa, doña Julia Barreto.

para captar argumentos de interés para su público y refleja el carácter abierto y campechano de nuestro novelista.

Poco imaginaban los personajes de esta historia, que no tenían relación alguna con Valencia, pues Alberto de la Guardia había nacido en Madrid y Julia Barreto era una española nacida en Manila, que Miguel Antonio de la Guardia Barreto acabaría instalándose en Valencia, tras vivir en Marruecos y que sus hijos, que habían nacido en Tetuán en la época del protectorado, tendrían seis hijos valencianos. Ya ven, al final resultará cierto que el mundo es un pañuelo y que una anécdota puede cambiar el rumbo de cualquier historia personal ●