nº 3
2014-
2015

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez

Journal of Blasco Ibáñez Studies

REVISTA DE ESTUDIOS SOBRE BLASCO IBÁÑEZ
JOURNAL OF BLASCO IBÁÑEZ STUDIES

Directores / *Editors*

Christopher L. Anderson
The University of Tulsa

Paul C. Smith
University of California, Los Angeles

Comité académico internacional
International Academic Council

Juan Luis Alborg (†) *(Indiana University*), Ana L. Baquero Escudero (*Universidad de Murcia*), Rubén A. Benítez (*University of California, Los Angeles*), Richard A. Cardwell (*University of Nottingham*), Francisco Caudet (*Universidad Autónoma de Madrid*), Pura Fernández (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*), Miguel Herráez (*Universidad Cardenal Herrera-CEU*), Javier Lluch (*Universitat de València*), Joan Oleza (*Universitat de València*), Facundo Tomás (*Universitat Politècnica de València*)

© De esta edición:
AJUNTAMENT DE VALÈNCIA
Delegació de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals
Servici de Recursos Culturals

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* Artes Gráficas Juan Sáez

Índice

Index

Introducción / Introduction
Christopher L. Anderson & Paul C. Smith **11**

Portafolio / Portfolio

Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926). ***Paul C. Smith*** **21**

Blasco Ibáñez en el cine japonés. ***David R. George, Jr.*** **37**

El fenómeno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. ***Enrique Viciano*** **61**

La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo. ***Román Gubern*** **81**

Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood. ***Vicente J. Benet*** **103**

Vicente Blasco Ibáñez y la moralidad en el cine mudo de Hollywood. ***Rafael Corbalán*** **119**

Comunicación no verbal: la banda sonora de *Arroz y tartana*. ***Linda M. Willem*** **139**

Las tres Nel(et)as de *Cañas y barro*. ***Christopher L. Anderson*** **151**

Wagner entre naranjos. ***Facundo Tomás*** **175**

Blasco Ibáñez: una vida de película. ***Montse Fayos*** **191**

El cuento "El novelista" de Vicente Blasco Ibáñez y el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra. ***Cécile Fourrel de Frettes*** **197**

Blasco Ibáñez durante la I Guerra Mundial: una experiencia literaria y cinematográfica ***Rosa María Rodríguez Magda*** **213**

Joan Ribó i Canut
Alcalde de València

Trabajar por la cultura de un pueblo es trabajar por su difusión, por sentirnos reconocidos en lo que de cercano y universal posee. En este sentido, no podemos sino celebrar la aparición del tercer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez /Journal of Blasco Ibáñez Studies*, que se ha convertido en la publicación internacional de referencia en los estudios blasquianos, incentivando la cooperación y el contacto entre expertos de las más diversas universidades y despertando merecido interés entre los hispanistas. Prosigue con ello este Ayuntamiento el compromiso de potenciar y difundir la figura de Vicente Blasco Ibáñez, no solo a nivel popular y ciudadano, sino desde los criterios académicos más exigentes. Ello hubiera sido imposible sin la magnífica labor de los codirectores de la revista, Paul C. Smith y Christopher L. Anderson, pero también deseo resaltar la activa implicación de los miembros del comité académico internacional, y de cuantos expertos han sido llamados para construir esta red de hispanistas estudiosos del escritor valenciano.

Gran parte de los artículos que componen esta revista fueron impartidos como ponencias en el curso organizado por la Casa Museo del escritor en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de nuestra ciudad, y que fue la ocasión de reunir a especialistas no solo españoles, sino de Estados Unidos, Inglaterra y Francia, en torno a las relaciones del Blasco y el cine.

Deseamos que ese espíritu cosmopolita que impregnó la vida del novelista sea la enseña para seguir trabajando en la difusión de su obra. Blasco triunfó en Hollywood, sus obras, que ya eran *best-sellers,* se convirtieron en populares superproducciones. De la misma manera que fundara ciudades en Argentina, o recorriera el mundo con su libreta de notas en la mano, soñó un nuevo lenguaje universal, el que fusionara la imagen con la literatura, por ello no dudó incluso en ponerse detrás de la cámara, codirigir algún film, y componer "novelas cinematográficas" para el nuevo arte.

Es un placer descubrir y rememorar los avatares de esta aventura en las páginas que siguen. Así, pues, Blasco y el cine, en todo cuanto rodeó la experiencia de quien tuvo también una vida cinematográfica.

Joan Ribó i Canut
Alcalde de València

Treballar per la cultura d'un poble és treballar per la seua difusió, per sentir-nos reconeguts en tot allò que té de pròxim i d'universal. En este sentit, no podem sinó celebrar l'aparició del tercer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, que s'ha convertit en la publicació internacional de referència en els estudis blasquians, que incentiva la cooperació i el contacte entre experts de les més diverses universitats i que desperta un merescut interés entre els hispanistes. Amb això, este ajuntament complix el compromís de potenciar i difondre la figura de Vicent Blasco Ibáñez no sols en l'àmbit popular i ciutadà, sinó també des dels criteris acadèmics més exigents. Això hauria sigut impossible sense la magnífica tasca dels codirectors de la revista, Paul C. Smith i Christopher L. Anderson, però també vull recalcar l'activa implicació dels membres del comité acadèmic internacional i de tots els experts que han estat cridats per a construir esta xarxa d'hispanistes estudiosos de l'escriptor valencià.

Gran part dels articles que componen esta revista van ser ponències del curs organitzat per la casa museu de l'escriptor a la Universitat Internacional Menéndez Pelayo de la nostra ciutat, una ocasió per a reunir especialistes no sols espanyols, sinó també dels Estats Units, Anglaterra i França, al voltant de les relacions de Blasco Ibáñez i el cinema.

Desitgem que eixe esperit cosmopolita que amerà la vida del novel·lista siga l'ensenya per a continuar treballant en la difusió de la seua obra. Blasco Ibáñez va triomfar a Hollywood. Les seues obres, que ja eren *best-sellers*, es van convertir en superproduccions populars. De la mateixa manera que fundà ciutats a l'Argentina o que va recórrer el món amb la seua llibreta de notes a la mà, va somiar un nou llenguatge universal que fusionava la imatge amb la literatura. Per això, no va dubtar fins i tot a posar-se darrere de la càmera, codirigir algun film i compondre "novel·les cinematogràfiques" per al nou art.

És un plaer descobrir i rememorar els avatars d'esta aventura en las pàgines que seguixen. Així, doncs, Blasco i el cinema, en tot allò que va envoltar l'experiència de qui va tindre també una vida cinematogràfica.

Glòria Tello i Company
Concejala de Patrimonio Cultural, Recursos Culturales y Bienestar Animal

Presentamos este tercer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez* con el empeño de dotar a los estudiosos de la obra del gran escritor valenciano de un instrumento académico y divulgativo de primera categoría.

En estas páginas se desarrolla de forma monográfica uno de los aspectos más subyugantes de nuestro novelista: su relación con el cine. Desde los comienzos de este nuevo arte, Blasco entrevió sus posibilidades y se lanzó, como era habitual en él, de forma apasionada. Ya en 1913 se rueda *El tonto de la huerta*, adaptación de un relato suyo, y un año después *Entre naranjos.* Sabemos por Emilio Gascó Contell, cuya correspondencia ha sido donada por la familia a la Casa Museo Blasco Ibáñez, que el novelista tuvo incluso una productora en París.

Pero ciertamente la relación de Blasco con el cine da un salto cualitativo cuando sus obras empiezan a ser rodadas en Hollywood. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* fue la gran superproducción de la época, a la que siguieron films como *Sangre y arena* o *The Torrent*, con ellas alcanzarían la fama los que se convirtieron en dos iconos del celuloide: Rodolfo Valentino y Greta Garbo.

Todos estos hechos y muchos más son los analizados en la presente publicación, que emana del curso, promovido por este Ayuntamiento y realizado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Valencia en julio de 2013: “Blasco Ibáñez y las artes visuales”. Pero los directores de la revista, Paul C. Smith y Christopher L. Anderson, no han querido meramente editar unas actas, sino que a las ponencias aquí reproducidas han añadido otros encargos que completaran la visión de conjunto. Deseo agradecerles a ellos, como siempre, su profesionalidad, y, a todos los que han colaborado en estas páginas, su labor, ofreciéndonos importantes análisis e incluso novedosos descubrimientos.

Glòria Tello i Company
Regidora de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals

Presentem el tercer número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*, amb l'objectiu de dotar els estudiosos de l'obra del gran escriptor valencià d'un instrument acadèmic i divulgatiu de primera categoria.

En estes pàgines, s'hi tracta de forma monogràfica d'un dels aspectes més subjugadors del nostre novel·lista: la seua relació amb el cine. Des del començament d'esta nova pràctica artística, Blasco va entreveure les seues possibilitats i s'hi llançà, com era habitual en ell, de forma apassionada. Ja l'any 1913 es filmà *El tonto de la huerta*, adaptació d'un relat seu, i un any després *Entre naranjos.* Sabem per Emilio Gascó Contell, la correspondència del qual fou donada per la família a la Casa Museu Blasco Ibáñez, que el novel·lista fins i tot tingué una productora a París.

Però certament la relació de Blasco amb el cine fa un salt qualitatiu quan les seues obres comencen a ser rodades a Hollywood. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* fou la gran superproducció de l'època, seguida per films com ara *Sangre y arena* o *The Torrent*, amb els quals assolirien la fama un actor i un actriu que esdevindrien dues icones del cel·luloide: Rodolfo Valentino i Greta Garbo.

Tots estos fets i molts més són analitzats en la present publicació, que emana del curs, promogut per este Ajuntament i realitzat a la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de València el mes de juliol de 2013: "Blasco Ibáñez i les arts visuals". Però els directors de la revista, Paul C. Smith i Christopher L. Anderson, no han volgut merament editar unes actes, sinó que a les ponències ací aplegades han afegit altres encàrrecs per tal que completaren la visió de conjunt. Desitge agrair-los, com sempre, la seua professionalitat, i a totes les persones que han col·laborat en estes pàgines, la seua labor, oferint-nos importants anàlisis i fins i tot nous descobriments.

Introducción

Los dos primeros números de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* cubrieron una amplia variedad de temas relacionados con los escritos del valenciano y con su vida. Sin menoscabo de la diversidad temática de los volúmenes, hubo algunos artículos relacionados entre ellos que se centraron en áreas ignoradas o poco estudiadas, tales como los primeros trabajos de Blasco, repudiados, o su papel y sus logros como editor. Otros artículos examinaban individualmente algunos trabajos desde nuevos puntos de vista o revelaban afinidades con escritos de otros autores, tanto españoles como extranjeros.

El tercer volumen es de naturaleza monográfica, ya que se centra en un solo aspecto de los logros e intereses de Blasco: las artes visuales. En realidad, los primeros nueve artículos de este número son trabajos editados (y, en casi todos los casos, revisados) presentados en el seminario "Blasco Ibáñez y las Artes Visuales", celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia, en julio de 2013. Los estudios se publican aquí en el orden en el que fueron presentados. A continuación, aparecen tres contribuciones enviadas posteriormente por otros investigadores que asistieron pero que no presentaron sus trabajos en aquel momento.

Los estudios de este volumen abordan varios aspectos de la implicación de Blasco en el cine. Se centran en un amplio abanico de temas: desde sus primeras actividades como productor, hasta las adaptaciones de sus novelas en Hollywood, que se ganaron el favor de los críticos y fueron éxitos comerciales.

El estudio inicial, "Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926)", presenta una visión general de la producción cinematográfica más temprana de Blasco y de cómo atrajo la atención de Hollywood. En él, se revisan las adaptaciones cinematográficas de cinco de sus novelas haciendo hincapié en los cambios más importantes que se les aplicaron, se habla de actores y otras personas implicadas en la producción, y se incluyen varias valoraciones críticas de esas películas. También expone una idea general de las ganancias de Blasco en Hollywood. El segundo artículo, "Blasco Ibáñez en el cine japonés", recrea la visita de Blasco a Japón entre los años 1923 y 1924 para ambientar una reflexión sobre la naturaleza de las adaptaciones de dos de sus obras por productores cinematográficos japoneses. Además, muestra cómo se interpretan las películas para ceñirse al concepto de "cine puro" que entonces imperaba en Japón y cómo las traducciones de las novelas relacionadas con ellas triunfaron en aquel momento.

El siguiente estudio, "El fenómeno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*", nació como una presentación *powerpoint* de fotografías e ilustraciones de ciudades, multitudes y escenas castrenses de principios del siglo XX. Estos elementos se utilizaron como trasfondo para interpretar la adaptación cinematográfica de la novela de Blasco. Se utilizaron las opiniones de los productores modernos para iluminar la estrecha relación entre literatura y cine, y las diferentes maneras de las que nos permiten ver la vida. Como el autor de esta presentación ilustrada es también el productor del docudrama sobre Blasco Ibáñez titulado *El quinto jinete* (Rosana Pastor y Enrique Viciano, 2014), sus comentarios podrían ser útiles también para interpretar esa película.

El artículo "La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo" cubre un periodo que comprende desde algunas de las primeras películas valencianas (c. 1905) basadas en las obras de Blasco hasta el estreno de *La bodega* de Benito Perojo en 1929, tras la muerte del novelista. También aporta información sobre los esfuerzos del propio Blasco como productor, director y guionista, y una exposición detallada de su triunfo en Hollywood y de su interacción con productores y actores. El artículo también señala la influencia de Gabriele D'Annunzio en el interés de Blasco por la producción de películas y aclara el papel de June Mathis en el éxito de las interpretaciones cinematográficas de las novelas de Blasco. "Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood" analiza el uso simbólico del azahar en *The Torrent* (*Entre naranjos*) y señala el "erotismo decadentista" de las novelas y su destacado uso de la melancolía, muy del gusto de Hollywood, pero sin ningún "fin moralizante". Este mismo artículo también aventura que las novelas de Blasco adaptaron inmediatamente en los años veinte en Hollywood tanto por su prepotencia económica tras la I Guerra Mundial y el giro que estaba dando hacia los gustos populares como por el estilo internacional de Blasco.

Otro artículo, "Vicente Blasco Ibáñez y la moralidad en el cine mudo de Hollywood", muestra varias formas de las que la autocensura de Hollywood, creada para atajar las críticas de grupos conservadores y religiosos estadounidenses que mantenían que las películas promovían la inmoralidad, afectó a las adaptaciones de cinco de las novelas de Blasco. Muy especialmente, esta autocensura provocó que tuvieran que reescribirse las relaciones amorosas; por ejemplo, la de Julio y Marguerite en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. El siguiente artículo, "Comunicación no verbal: La banda sonora de *Arroz y tartana*", explora el uso de la música en la producción de *Arroz y tartana* de RTVE en 2003 protagonizada por Carmen Maura. En la presentación original, se recurrió a fragmentos de película y la banda sonora para mostrar cómo se utilizaron cinco motivos musicales y un pasaje de una ópera de Massenet para destacar los momentos clave de la película y ayudar al lector a interpretarlos.

"Las tres Nel(et)as", análisis de dos versiones cinematográficas modernas (de 1954 y 1978, respectivamente) de la celebrada novela de Blasco *Cañas y barro* (1902), expone que el carácter de la protagonista, Neleta, es diferente en cada una de ellas. Estas diferentes representaciones de Neleta (que vienen influidas por su relación con los otros personajes y, al mismo tiempo, se reflejan en ellas) se puede achacar a las diferencias sociales y culturales existentes entre los periodos en los que se produjo cada película.

Otro artículo, "Wagner entre naranjos", también relaciona a Blasco con la música, sobre todo a través de su virtuosa demostración de la aparentemente continua presencia de Wagner en la novela *Entre naranjos* (1900), la inspiración de la película *The Torrent* (1926). Por ejemplo, tanto en la novela como en la película, el rechazo físico de la estrella de la ópera, Leonora, hacia su amante, Rafael, se basa en la de la valquiria Brunhild en *Die Walküre*. El entusiasmo de Blasco por Beethoven también se hace patente en su caracterización del doctor Moreno, el padre de Leonora[1].

Completan este volumen tres contribuciones que no se presentaron originalmente en el seminario de Valencia. La primera de ellas, "El cuento 'El novelista', de Vicente Blasco Ibáñez y el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra", es un estudio bien documentado sobre la vida de Blasco en París, sus escritos pro franceses y su actividad fílmica durante la I Guerra Mundial. Presenta nueva información sobre el periodo formativo de la implicación de Blasco en el cine. También analiza su poco estudiado relato "El novelista" y señala interesantes paralelismos entre las actividades propagandistas de Blasco y Conan Doyle en favor de los Aliados durante la guerra. "Blanco Ibáñez durante la I Guerra Mundial. Una experiencia literaria y cinematográfica" recrea su vida pública y privada en París durante la guerra y destaca el conflicto (¿tensión?) entre el objetivo propagandista pro francés y el beneficio económico que motivó la escritura de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. También examina la postura de Blasco respecto a lo que era escribir directamente para Hollywood y enumera algunas diferencias interesantes entre la novela y su adaptación cinematográfica. El último texto, "Blasco Ibáñez: una vida de película", presentada en una mesa redonda en el seminario de la UIMP, es una explicación entusiasta de por qué la vida dinámica y polifacética de Blasco, novelista y escritor para Hollywood, ha sido, en sí misma, un terreno tan fértil y atractivo para los productores cinematográficos.

Esperamos que el abanico de temas tratados en los artículos de esta edición monográfica de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco*

---

[1] *The Torrent* se produjo unos pocos años antes de la llegada del cine sonoro, por lo que la importancia de la música que se describe e la novela no se refleja en la película.

Ibáñez Studies, y la información y el análisis que brindan despierten las ganas de saber más sobre Blasco y las artes visuales. También se espera que estos artículos atraigan atención académica sobre áreas aún poco estudiadas, tales como las películas mexicanas basadas en novelas de Blasco, las aptitudes de Blasco como guionista o el análisis comparativo de los beneficios que sus novelas y sus películas obtuvieron en todo el mundo.

Christopher L. Anderson & Paul C. Smith

Introduction

The first two issues of the *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* covered a broad range of subjects focusing on the Valencian's writings and life. Notwithstanding the volumes' topical diversity, certain inter-related articles concentrated attention on neglected or understudied areas such as Blasco's early, repudiated works or his vision and accomplishments as a publisher. Other articles examined individual works from new perspectives or revealed affinities with writings of foreign or other Spanish writers.

This third volume is monographic in nature, for it focuses on a single aspect of Blasco's achievements and interests: the visual arts. Indeed, the first nine articles in this issue are the edited (and in almost all cases revised) papers read in Valencia in July, 2013, at the Universidad Internacional Menéndez Pelayo's Seminar "Blasco Ibáñez y las Artes Visuales." The studies appear here in the order in which they were presented in Valencia. They are followed by three contributions submitted afterwards by individuals who attended, but did not present papers at that time.

As the index and the reproducton of the official UIMP seminar program indicate, this volume's studies cover many aspects of Blasco's involvement with cinema. They focus on a broad spectrum of subjects ranging from his own early activities as a film producer to the Hollywood adaptations of his novels which won critical acclaim and were commercial successes.

The initial study, "Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926)" presents an overview of Blasco's early filmmaking and how he came to the attention of Hollywood. It reviews film adaptations of five of his novels, highlighting major changes made as they were being adapted, it discusses actors and other personalities involved in their production, and it provides several critical evaluations of these films. It also conveys a general idea of Blasco's earnings in Hollywood. The second article, "Blasco Ibáñez en el cine japonés," recreates Blasco's visit to Japan in 1923-1924 as background for discussing the nature of the adaptation of two of his works by Japanese film-makers. In addition, it shows how the films are interpreted to conform to the concept of "cine puro" then dominant in Japan and how related translations of his novels also achieved success at that time.

The next study, "El fenómeno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*," originated as a power-point presentation of photographs and illustrations of cities, crowds and military scenes from the early twentieth century. These items were

provided as background for interpreting the cinematographic adaptation of Blasco's novel. The opinions of modern film producers were used to illuminate the close association between literature and film, and the different ways they enable us to view life. As the author of this illustrated presentation is also the producer of the docudrama about Blasco Ibáñez, *The Fifth Horseman: A Vision of World War I* (2014, Buenpaso Films), his comments may also be useful in interpreting that film.

The article "La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo" covers a period extending from several very early (c.1905) Valencian films based on Blasco's writings to the 1929 premiere of Benito Perojo's *La bodega* following the novelist's death. It also provides coverage of Blasco's own efforts as a producer, director and script-writer, as well as a richly detailed account of his triumph in Hollywood and his interaction with producers and actors. The article also points out the influence of Gabriel D'Annunzio on Blasco's interest in film making, and it clarifies June Mathis's role in the success of film interpretations of Blasco's novels. "Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood" analyzes the symbolic use of "azahar" in *Torrent* **(***Entre naranjos***)** and points out the novel's "eroticismo decadentista" and its important use of melancholy, much favored by Hollywood, but without any "fin moralizante." This same article also speculates that in the 1920s Hollywood readily adapted Blasco's novels because of its economic prepotency after World War I and its ongoing evolution following popular taste, as well as Blasco's international style.

Another article, "Vicente Blasco Ibáñez y la moralidad en el cine mudo de Hollywood," demonstrates various ways in which Hollywood's "auto censura," which was created to stem criticism from conservative and religious groups in the United States that claimed movies promoted immorality, affected adaptations of five of Blasco's novels. Most notably, self-censorship caused rewritings of love relationships, such as that of Julio and Marguerite in *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.* The next article, "Comunicación no verbal: La banda sonora de *Arroz y tartana*," explores the use of music in the 2003 RTVE production of *Arroz y tartana*, starring Carmen Maura. The original presentation used film clips and the sound track to show how five original musical motifs and an excerpt from a Massenet opera are used to highlight and help the reader interpret the meaning of key moments of the film.

"Las tres Nel(et)as," an examination of two modern film versions (1954, 1978) of Blasco's celebrated novel *Cañas y barro* (1902), reveals that the character of the protagonist Neleta is different in each. Neleta's distinct presentations, which are reflected in and influenced by her relationships with other

characters, are also placed within the context of the very different social and cultural environments of the time periods in which the films were produced.

Another article, "Wagner entre naranjos," also involves Blasco and music, mostly through its skillful demonstration of the seemingly constant presence of Wagner in the novel *Entre naranjos* (1900), the inspiration for the film *The Torrent* (1926). For instance, in both novel and film, the opera diva Leonora's physical rejection of her lover Rafael is modeled on that of the Valkyrie Brunhilde in *Die Walküre*. Blasco's enthusiasm for Beethoven is also revealed in his characterization of Dr. Moreno, Leonora's father.[1]

Three contributions not originally presented at the Seminar in Valencia complete this volume. The first of these, "El cuento 'El novelista,' de Vicente Blasco Ibáñez y el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra," is a well documented study of Blasco's life in Paris and his pro-French writings and film activities during World War I. It presents new information about this formative period in Blasco's involvement with cinema. It also analyzes his little studied short story "El novelista" and points out interesting parallels between the wartime pro-Allied propagandistic activities of Blasco and A. Conan Doyle. "Blasco Ibáñez durante la Primera Guerra Mundial. Una experiencia literaria y cinematográfica" recreates his private and public lives in war-time Paris, and points out the conflict (tension?) between the pro-French propagandistic purpose and the profit motive behind the writing of *Los cuatro jinetes del Apoclipsis*. It also examines Blasco's views on writing directly for Hollywood and enumerates interesting differences between the novel and its film adaptation. The final contribution, "Blasco Ibáñez: una vida de película," presented at a roundtable at the UIMP Seminar, is an enthusiastic explanation of why the dynamic, multifaceted life of Blasco, novelist and writer for Hollywood, has itself been such an attractive and fertile subject for film producers.

It is hoped that the range of subjects examined in the articles of this monographic edition of the *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, and the information and analysis they present, will stimulate further interest in Blasco and the visual arts. It is also hoped that these articles will draw scholarly attention to still little-studied areas such as the Mexican films based on Blasco's novels, Blasco's abilities as a script writer, and a comparative examination of his world-wide earnings from his novels and from his films, etc.

Christopher L. Anderson & Paul C. Smith

---

[1] *The Torrent* preceded the advent of sound film by a few years and the full importance of music described in the novel is not reflected in the film.

PORTA FO LIO

Portfolio

Paul C. Smith
Emérito, University of California, Los Angeles

Blasco Ibáñez, Hollywood y los años de bonanza (1920-1926)

RESUMEN. El inesperado éxito editorial de la traducción inglesa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (publicada en julio de 1918) catapultó a Blasco Ibáñez a la fama internacional como escritor. En los Estados Unidos, esta fama, en la que había influido mucho la casualidad, le dio entrada al mundo del cine norteamericano, donde alcanzó rápidamente un protagonismo como el escritor mejor pagado de Hollywood. En las observaciones que siguen, nos enfocamos en ese mundo y en las adaptaciones cinematográficas de cinco de sus novelas, producidas en el período 1920-1926, aproximadamente. Destacamos los actores principales y otras personalidades que figuraban en esta producción cinematográfica, e intentamos dar una idea aproximada de las ganancias que le proporcionaban estas películas, además de la comprensión del cine que poseía Blasco Ibáñez.

Antes de examinar la relación de Blasco Ibáñez con Hollywood en los años 1920-1926, resaltamos que su interés en el cine no empezó, como sería natural suponer, con la producción de *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), película de enorme éxito taquillero por la que se hizo célebre Rodolfo Valentino. El interés de Blasco por el cine se remontaba por lo menos a 1915. En ese año, Blasco, recién regresado de cuatro años en Argentina, vivía en París y se dedicaba a escribir la *Historia de la guerra europea de 1914*, crónica ilustrada que se publicaba semanalmente como fascículos en España. Interrumpió este trabajo para codirigir con Max André una versión cinematográfica de su novela *Sangre y arena*, para lo cual tuvieron que desplazarse a Sevilla. Se estrenó *Sangre y arena* en 1916, el mismo año en que escribió un largo cuento específicamente para el cine, "La vieja del cinema", cuyo tema era, significativamente, el efecto de las imágenes de una película de la guerra sobre una vieja parisiense. Esta película fue producida en 1917 por Max André[1]. En 1916-191,7 Blasco Ibáñez escribió un guión para su novela valenciana *Flor de Mayo*, pero no se produjo la película[2].

Hacia el año 1920, Blasco Ibáñez era el escritor español que más sabía del cine. Probablemente era también el español que más entendía del cine. Evidencia para esa afirmación son siete páginas bien documentadas y argumentadas de Juan Luis Alborg, donde da cuenta del entu-

[1] Max André era un técnico y actor sin importancia cuyo nombre no figura en las Archives Biographiques Françaises ni en los archivos del *New York Times*. En su informativo "La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo", en este mismo número de la *Revista*, Román Gubern nos informa de que Max André fue movilizado en la guerra y al volver de las trincheras murió de una sobredosis de morfina administrada probablemente para aliviar el dolor de sus heridas. La pérdida de Max André puede ser uno de varios motivos por los que Blasco abandonó su plan para filmar su novela *Flor de Mayo*.

[2] Años después, en 1957, sí se hizo en Méjico la película *Flor de Mayo,* con el guión de la hija del novelista, Libertad Blasco Ibáñez, y con María Félix y Jack Palance como intérpretes principales.

siasmo de Blasco por el cine, además de su intuición y visión para el futuro de esta nueva arte visual[3]. Alborg cita un artículo de Luis Miguel Fernández que señala que, a diferencia de los otros autores españoles, "todos ellos hostiles, en mayor o menor grado, al nuevo espectáculo" (773)[4], Blasco lo acogía con gran entusiasmo. Para Blasco, el cine no era, como mantenían algunos críticos contemporáneos suyos, "teatro mudo", sino "una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas" (773). Para él, la condición de mudo no era un obstáculo a su difusión por el mundo entero, porque "el gesto y la imagen eran una lengua universal, como la escultura, la pintura y la música, que podían difundirse sin el obstáculo de la diversidad de lenguas" (773). Desde luego, cuando no bastaban la imagen y el gesto, siempre había subtítulos e intertítulos. Sorprendente también es la información que Alborg extrae de la novela *La reina Calafia* **(**1923), donde se ve que Blasco era visionario en lo cinematográfico como en otras áreas debido a su "futurista visión de los *vídeos* o *casetes*, universalmente utilizados hoy, que podrían llevar el cine a todos los hogares, sin tener que depender de los locales públicos" (774).

Hay cinco películas que establecieron la fama de Blasco en Hollywood, y todas fueron producidas durante la vida del novelista. A continuación, indicamos el título original de cada novela y la fecha de publicación, seguido del año del estreno de la película correspondiente: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916; 1921), *Sangre y arena* (1908; 1922), *Entre naranjos* (1900; 1926), *Mare nostrum* (1918; 1926) y *La tierra de todos* (1922; 1926)[5]. Pero antes de comentar las películas citadas arriba, conviene mencionar otras fuentes de información sobre Blasco y el cine. Se puede consultar con provecho la útil guía de Rafael Corbalán, *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica* (1998), en cuyas páginas se subraya la estrecha relación que Blasco Ibáñez veía entre la novela (en su caso fuertemente descriptiva) y el cine mudo, que dependía de la imagen visual. Como muestra Corbalán, el valenciano iba fusionando novela y cine es sus escritos, creando la novela cinematográfica. Desde luego, menciona la temprana película de 1916, *Sangre y arena*, que fue financiada y producida por Blasco, y cuyo guión era también obra suya. Ya hemos citado "La vieja del cinema", cuento largo escrito para el cine y llevado directamente a la gran pantalla por Blasco Ibáñez en 1916.

---

[3] ALBORG, J. L., "Vicente Blasco Ibáñez", *Historia de la literatura española*, tomo V-3, Madrid, Gredos, 1999, págs. 772-778.

[4] Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de la obra que se cita y cuya referencia se encuentra en la bibliografía del final del artículo.

[5] Además de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Mare Nostrum*, Blasco escribió una tercera novela sobre (aunque indirectamente) la guerra: *Los enemigos de la mujer* (1919). Novela floja, en 1923 fue llevada a la pantalla por el joven director Alan Crosland, quien se hizo célebre como director de *The Jazz Singer* con Al Jolson en 1927. Pero *Enemies of Women* fue un fracaso como película a pesar del reparto con Lionel Barrymore y Alma Rubens. Se conoce solo una copia incompleta y no disponible al público de *Enemies of Women***.** Se encuentra en la Library of Congress; por ello, no resulta aquí posible comparar la novela con su adaptación fílmica.

Corbalán es quien nos ha descubierto también la existencia de los textos de dos obras escritas por Blasco directamente para Hollywood pero nunca publicadas: *Argentine Love* (1924) y *Circe the Enchantress* (1925). Estas películas fueron producidas, pero no tuvieron éxito. Corbalán nos informa cómo otra novela de Blasco, *El paraíso de las mujeres* (1922), es una obra deficiente como literatura porque fue escrita para el cine y no para ser leída. Hollywood la compró, pero decidió no producirla. Nos recuerda también que Blasco quería que se hiciera una película sobre Cristóbal Colón como parte de su proyecto de vindicar la contribución de los exploradores españoles en el Nuevo Mundo. Esta novela, *En busca del gran Kan*, es de las últimas escritas por Blasco Ibáñez antes de su muerte en 1928. Al escribirla, se quejaba de que la MGM, que le había contratado los derechos para hacer la película, ejercía bastante control sobre sus autores y le obligó a incorporar un "love story" en la novela, lo que le costó a Blasco Ibáñez bastante trabajo. De esta novela nunca se hizo una película[6].

No podemos dejar de mencionar el fino ensayo de Rafael Ventura Melià, "La historia del amor de Blasco Ibáñez con el cine", que se incluye en *Blasco Ibáñez, 1867-1928*, vol. 2, importantísimo y hermosísimo catálogo ilustrado con documentos, fotos y artículos sobre Blasco Ibáñez que fue publicado por la Diputació de València y el Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MuVIM) en 2011. En su artículo, Ventura Melià repasa toda la carrera cinematográfica de Blasco, y ofrece iluminadoras interpretaciones de ciertas películas y de las relaciones de Blasco con la gente de Hollywood. Finalmente, en este mismo número de la *Revista*, Cécile Fourrel de Frettes nos da nuevos datos sobre Blasco y sus primeros esfuerzos de cineasta y cronista de guerra en París durante la I Guerra Mundial.

Antes de examinar la más famosa de las adaptaciones cinematográficas, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), es necesario volver atrás y destacar cómo la casualidad jugó un papel enorme en el éxito inicial de esta novela en los Estados Unidos. Si no hubiera ocurrido cierto suceso en 1918, es casi seguro que Blasco nunca habría tenido una carrera en Hollywood ni habría alcanzado la fama mundial que consiguió. Nos referimos a la ya famosa venta por 300 $ de los derechos para publicar una versión inglesa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Por esta baja cantidad, Blasco cedió los derechos a Charlotte Brewster Jordan, una escritora norteamericana:

> Porque veía en tal acto, ante todo, lo que significaba para la propaganda a favor de los aliados en una América vacilante y tanto tiempo retenida en la pendiente de la intervención por las intrigas alemanas. La idea de ejercer en el espíritu del pueblo americano una influencia, cualquiera que fuese, que beneficiara a Francia, regocijaba de tal manera a Blasco, que al punto dio su asentimiento. (156)

---

[6] Por *Argentine Love* (título original: *Amor andaluz*), Blasco Ibáñez recibió 17.500 $; por *Circe, the Enchantress* 30.000 $, y otros 30.000 $ por *En busca del gran Kan*. Como indicio del valor de compra del dólar americano, en esa época se podía comprar un piso de tres dormitorios en la elegante Park Avenue de Nueva York por unos 25.000 $.

En parte estas palabras que acabamos de citar de Emilio Gascó Contell, joven biógrafo de Blasco, serán ciertas, pero el libro de Gascó Contell era una biografía autorizada y en gran parte controlada por Blasco, y así refleja la imagen que Blasco quería que se proyectase de sí mismo. La idea de que el dinero no le importaba y que volver la opinión pública en Estados Unidos contra Alemania era su única meta merece discutirse más.

Es bien sabido que la edición inglesa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, a pesar de salir en 1918, pocos meses antes de terminar la guerra, tuvo un éxito inaudito e instantáneo. Se vendió en poco más de un año un millón de ejemplares, y el libro siguió vendiéndose aunque la guerra había terminado en noviembre. Al fin, llegaría la cifra de ejemplares vendidos a casi dos millones. Esta fama fue la causa de la visita triunfal de Blasco de nueve meses a los Estados Unidos en 1919-1920. La famosa agencia Pond le contrató para conferencias muy bien remuneradas. Blasco también habló en universidades y ante grupos cívicos y culturales. Fue presentado a la House of Representatives en Washington, DC, y fue nombrado doctor honoris causa por la George Washington University. Sus comentarios sobre la vida norteamericana aparecían con frecuencia en los periódicos más prestigiosos. Sus ensayos contra la Revolución Mexicana, resultado de una breve visita a ese país, aparecían en el *New York Times* y centenares de otros periódicos, y se comentaban mucho. Es decir, el nombre de "Mr. Ibáñez" era muy bien conocido en América antes del estreno de *The Four Horsemen of the Apocalyse*. Esta celebridad y la venta récord de su libro explican que Hollywood le pagara 200.000 € por los derechos para filmar la novela[7].

Pero hay todavía más que decir sobre el éxito imprevisible de la novela. En primer lugar, ¿por qué decidió Charlotte Brewster Jordan intentar comprarle a Blasco los derechos para publicar su novela en inglés? Anteriormente, sólo se habían traducido tres novelas de Blasco –*La catedral* (1909), *Sangre y arena* (1911) y *Sónnica la cortesana* (1915)–, todas con tiradas pequeñas. Las novelas apenas suscitaron interés fuera de círculos académicos. Como sugiere el crítico y escritor Gerald Brenan, los grandes novelistas españoles de esos años (Galdós, Baroja, Blasco) no interesaban al lector anglosajón. Dice Brenan en 1951 referente a Galdós:

> He is a writer of the first order, comparable to Balzac, Dickens and Tolstoy, and it is only the strange neglect in which Spanish nineteenth-century literature has been held in the rest of Europe… and, one might add, the narrowly aesthetic view of some Spanish critics and intellectuals, that have failed to give him the place that is due to him as one of the great European novelists. None of his major works have been translated into English and only one into French. (386)

---

[7] Para captar y apreciar la enorme popularidad de la persona de Blasco Ibáñez en los Estados Unidos durante su visita de nueve meses en 1919-1920, se recomienda leer "El reconocimiento internacional. Contra las revoluciones militaristas", capítulo X de *Creación literaria, militancia política y realidad histórica: Vicente Blasco Ibáñez*, por Fernando Millán Sánchez.

Lo que dice Brenan es aplicable en parte a Blasco también. Habría que investigar, creemos, si el desinterés refleja algo más. El mundo cultural español reflejado en las narraciones realistas es a veces tan diferente, ajeno e incomprensible al lector anglosajón que puede constituir una barrera cultural infranqueable. En todo caso, Charlotte Brewster Jordan estaba apostando poco dinero a que alguien le compraría y editaría su traducción de la novela. Tal vez ganaría un poco de dinero y más gente la emplearía como traductora. Pero contra todas las expectativas, esta novela de guerra, propagandística y con su historia de amor y sacrificio, arrasó en un país que normalmente se podría esperar cansado de guerra y con deseos de olvidarla. Éste fue, por tanto, el primer paso en una cadena de sucesos que convirtió a Blasco en una figura de relieve en el Hollywood de los años 1920-1926[8].

Tomando las cinco películas por orden de estreno, comentaremos primero *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), adaptación de la novela escrita en 1916. Según Blasco, fue escrita para promulgar en España la causa francesa en la Gran Guerra de 1914, y la sugerencia para escribirla provenía del presidente francés Poincaré. Dado el deseo de Blasco de influir en la opinión de los españoles indecisos contra Alemania, las ventas de la novela en una España no beligerante eran decepcionantes. Pero, como hemos indicado antes, la edición en inglés de *Los cuatro jinetes*..., a pesar de salir en 1918, pocos meses antes de terminar la guerra, tuvo un éxito comercial fenomenal[9].

La enorme popularidad de la novela persuadió a la Metro Picture Corporation, nacida en 1915 y ya una importante productora y distribuidora de películas en 1920, con un promedio de sesenta películas al año, a comprar por 200.000 $ los derechos globales para filmar *Los cuatro jinetes*. Esta suma era altísima, probablemente un récord para esta época, y ponía a la Metro al borde da la insolvencia. Efectivamente, la Metro "suffered a number of financial reverses brought on by the tremendous amounts of money it was willing to pay

---

[8] Charlotte Brewster Jordan (1862-1932) era una escritora de libros de ficción infantil y de divulgación histórica como *Tuckaway House* y *Discovering Christopher Columbus*. Tradujo al inglés solo las dos primeras novelas de guerra de Blasco: *Los cuatro jinetes del Apocalípsis* en 1918 y *Mare Nostrum* en 1919. Es posible que pensara, como *Los cuatro jinetes del Apocalípsis* no tenía escenario español y que el virulento antigermanismo creado por la propaganda oficial del Gobierno de Estados Unidos estaba aún vivo, que esta novela de Blasco tendría mejor acogida que las traducciones inglesas anteriores de sus novelas. También es posible que todo fuera un caso de suerte y que le gustaba la novela y que decidió traducirla y ofrecer la traducción a la Editorial E. P. Dutton. Que sepamos, no se publicó ninguna traducción más de Brewster Jordan, pero en la publicidad de sus obras posteriores, siempre se mencionaba que era la traductora de *The Four Horsemen of the Apocalypse.*

[9] Blasco, gran editor de libros con sus editoriales Sempere y Prometeo, normalmente era astuto en cuestiones de contratos. Al pasarle los derechos de una edición en inglés de *Los cuatro jinetes* por 300 €, debe haber pensado que se vendería poco, igual que sus tres novelas anteriores en EEUU. Además, era ingenuo por su parte esperar que su novela pudiera influenciar a los Estados Unidos a declarar la guerra a Alemania. Otro factor que parece no haber tomado en cuenta fue la causa de las ventas decepcionantes de *Los cuatro jinetes*... en España, tal vez porque el éxito de su *Historia de la guerra europea de 1914*, que se vendía mucho, en lugar de crear interés en *Los cuatro jinetes*..., seguramente tuvo el efecto contrario. ¿Por qué iban a interesarse los miles de suscriptores y otros lectores de la *Historia*... por una obra de ficción sobre la misma guerra, que aún no había terminado y de la que seguían enterándose semanalmente en la *Historia*... Desde luego, el éxito de la novela en inglés sorprendió a todos. Se hizo rica Charlotte Brewster Jordan y tuvo excelentes beneficios la editorial Dutton, la que, agradecida, generosamente le regaló a Blasco 20.000 €.

for novels such as *The Four Horsemen of the Apocalypse*, which it acquired in 1919". La mayoría de las películas adaptadas de novelas de Blasco se hicieron con la Metro, y luego MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), compañía sucesora que fue creada en 1924 por la fusión de la Metro y otras productoras más pequeñas.

Antes de comparar novela y película, echemos una ojeada a su éxito comercial. Una fuente de Internet, *Box Office Mojo*, indica que el "domestic gross take" de la película era 9.100.000 $, pero su "production budget" era sólo 800.000 $. Si las cifras son fidedignas, entonces el dinero pagado a Blasco resultó una increíble ganga para la Metro. La misma fuente indica que *The Four Horsemen*... ocupa el sexto lugar en la lista de beneficios de las películas sobre la I Guerra Mundial, con *Lawrence of Arabia* a la cabeza.

Alborg opina que "*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es una gran novela, una de las mejores de Blasco, y probablemente la mejor de las muchas que se escribieron sobre la guerra" (747). Compartimos esta opinión y creemos que *The Four Horsemen of the Apocalypse* es también una excelente película y que sigue de cerca el argumento de la novela. Conviene refrescarnos la memoria recordando elementos clave del argumento. Don Marcelo Desnoyers, joven francés antimilitarista, emigra a Argentina. Muchos años después, vuelve enriquecido a vivir a Francia en vísperas de la Gran Guerra de 1914. Le acompañan su mujer, su hija y su hijo Julio, un vago que no se ocupa de nada si no es enseñar a bailar el tango a las parisinas. Julio se enamora de Marguerite Laurier, una mujer casada. Su vida es tan frívola, egoísta y carente de sentido como la de Julio. Como bien sabe quien ha leído la novela o ha visto la película, la guerra cambia a Marguerite y a Julio. Estos cambios, motivados por el idealismo, salvan la novela de ser una típica obra pesimista sobre la guerra. Marguerite sacrifica su amor por Julio haciéndose enfermera y cuidando a los soldados heridos, entre los que se encuentra su marido. Julio, ciudadano argentino, inspirado por la lucha de los franceses contra la barbarie alemana, se alista en el ejército francés y pierde la vida en el campo de batalla. A pesar de su dolor por la muerte de su hijo, don Marcelo está orgulloso de la acción de su hijo, que voluntariamente dio su vida por la libertad de la patria de su padre.

Ahora queremos destacar sólo dos elementos, que son, a nuestro parecer, los que más han contribuido al éxito de la película: el primero es su calidad artística, y el segundo la actuación de Rodolfo Valentino. Tanto en la novela como en la película, las escenas de la guerra están maravillosamente captadas: la movilización de las tropas, la retirada de los civiles franceses ante el avance alemán, el brutal fusilamiento de los civiles como represalia a la muerte de soldados germanos, la orgía animal de los oficiales alemanes en el *chateau* de don Marcelo, todo queda estampado en la mente. En una reseña del *New York Times* (7 de mayo de 1921), el crítico anónimo llama la atención a estas mismas cualidades cinematográficas: "Rex Ingram, the director […] is among those who believe that principles of painting and sculpture should be applied to motion pictures, and scenes of *THE FOUR HORSEMEN* are concrete illustrations of what the

application of these principles means" (283). El perspicaz comentarista señala otra característica de la obra que avala esta interpretación; el argumento en muchas partes de la película se explica solo: "it is formed by scenes and successions of scenes which speak for themselves, tell their part of the narrative in their own language without the aid of words" (283). Se puede añadir, creemos, que elementos como la simbolización visual de los jinetes que aparecen contra un dramático fondo de fuego y humo son a veces geniales. En este caso, se relacionan con las palabras contra todas las guerras del filósofo ruso Tchernoff, que contrastan, desde luego, con el mensaje de la guerra justa contra el invasor alemán que es el mensaje propagandístico de la novela.

Con todo, aún más que la aportación artístico-descriptiva de Ingram, el gran atractivo de la película fue la actuación de Valentino[10]. A él, en su papel de Julio, se debe el enorme éxito del film. Pero conviene cualificar la naturaleza de su popularidad. En general, aproximadamente dos tercios del público que frecuentaba el cine era femenino. En el caso de *The Four Horsemen*..., el porcentaje probablemente era algo más alto. Al principio, bastantes hombres que entraron en el cine para ver la película no terminaron de verla, abandonando el recinto asqueados por encontrar a Valentino amanerado y afeminado. Sin embargo, con el poderoso apoyo de las mujeres, se hizo una estrella instantánea.

Como demuestra Mark Lynn Anderson en "The Star System", este sistema fue una creación de las compañías productoras durante los años del desarrollo de largometrajes (1915-1925). Los estudios de cine moldeaban el carácter de un actor o una actriz, y una vez establecida su persona en una exitosa película, mantenían aquella caracterización con todas sus idiosincrasias en futuras películas. Antes, el público había acudido al cine para salir de casa y experimentar un poco de lujo en el cine y ver una película, cualquiera. No obstante, una vez creada una estrella, con su personalidad especial y única, la estrella y no la película era el atractivo para el público. La Metro fue responsable de hacer una estrella de Valentino con el papel que le crearon en *The Four Horsemen*... (1921), un papel que le mereció el nombre del "Latin lover". Valentino (1895-1926) había figurado en un par de películas en papeles secundarios sin llamar mucho la atención. Pero June Mathis, guionista y escritora de escenarios, logró convencer a los de la Metro para que dieran el importante papel de Julio Desnoyers a este joven italiano desconocido. El guión lo había escrito Mathis, una brillante e influyente mujer en el mundo masculino de la Metro y de Hollywood. En su guión, introdujo algunas escenas que no estaban en la novela y que eran de lo más memorable de la actuación del joven actor. Mathis acertó con Valentino, ya que la película moldeó su persona cine-

[10] Es el momento de enfatizar que Blasco no intervino en la selección de Rodolfo Valentino para el papel de Julio. Este rumor, todavía sin extinguir del todo, apareció primero en el libro de Concepción Iglesias: *Blasco Ibáñez: un novelista para el mundo* (1985). Blasco no tuvo nada que ver con esta selección ni cuando visitaba las oficinas de la Metro en Nueva York en 1919, o al visitar en enero de 1920 los estudios de Hollywood y otros lugares donde empezarían a rodar la película algunos meses después.

matográfica para siempre y ayudó a redefinir y ampliar lo que eran las normas masculinas para los papeles de los actores. Y como Valentino debió su éxito al apoyo y a la dirección de June Mathis, y su acertada intuición sobre su idoneidad para el papel, corría el chiste en Hollywood de que Valentino no era un "self-made man" sino un "woman-made man".

No es fácil definir exactamente en qué consiste el "Latin lover", pero Charles Ramírez Berg ofrece ideas interesantes con respecto a Valentino:

> In a famous scene, Valentino dances seductively with a cantina woman (again, a barroom harlot) and finishes almost by kissing her but suddenly flinging her to the ground instead. With this and other of his film roles as the dashing and magnetic male other . . . he defined a new kind of screen lover. Valentino's smoldering presence in these films created the basis for the Latin lover as the possessor of a primal sexuality that made him capable of making a sensuous but dangerous–and clearly non-WASP–brand of love. (76)

En fin, ha habido guapos actores latinos (españoles, mexicanos, italianos) contemporáneos de Valentino y después de él en el cine sonoro que eran "Latin lovers", pero sus papeles románticos estabn influidos por la actuación de Valentino. Podemos incluir en este grupo a Antonio Moreno, Ramón Novarro, Gilbert Roland, hasta el muy perdurable Ricardo Montalbán. ¿Podemos incluir figuras más modernas como Fernando Lamas y hasta Antonio Banderas en esta categoría? ¿Quién sabe? En fin, pongámonos de acuerdo con Berg en que el "Latin lover" del cine exhibe "the erotic combination of characteristics instituted by Valentino: eroticism, exoticism, tenderness tinged with violence and danger" (76).

Terminemos nuestra breve ojeada a *The Four Horsemen of the Apocalypse* para poder comentar otras películas hechas por Hollywood adaptando ficciones de Blasco. Pero destaquemos primero que el gran éxito taquillero de la película se debió a Rodolfo Valentino, cuya actuación le convirtió en un "super-star" y "matinee idol" de la noche a la mañana. Recordemos que su público era principalmente femenino, y que fue elegido para el papel de Julio por una mujer que tuvo que superar una fuerte oposición masculina para contratar a Valentino. Además de escribir el guión, Mathis participaba en la dirección de la película y hasta mediaba entre Ingram y Valentino, quienes no se llevaban bien[11]. En todo caso, esta extraordinaria mujer tendría la intuición de que Valentino podría presentar una nueva sensibilidad masculina. Y daba énfasis en la película a escenas que eran de menos importancia en la novela, como los bailes, que le permitían a Valentino, un excelente bailarín, exhibir este talento especial.

---

[11] Entre acertados elementos introducidos en la película por Mathis, se destaca el mono mascota que acompaña a los Deynoyers en Argentina y Paris, el carácter derrochador de don Marcelo en Francia, y hasta el famoso tango de Julio con la prostituta en Argentina.

Volvamos la atención ahora a *Blood and Sand* (1922), película adaptada de la novela *Sangre y arena* (1908). Recordemos que la novela era la obra suya que Blasco mismo había escogido para producir su primera película en 1916. Las razones de esta elección podían ser múltiples: Blasco la creía fácilmente adaptable al cine, creía que el tema, la corrida de toros, interesaría a un amplio público tanto dentro como fuera de España, o simplemente porque era de sus novelas favoritas. Alborg, en su apasionada defensa de la novela contra los detractores que la criticaban como una "españolada", cita a González Blanco, quien mantiene que efectivamente es una de las cuatro mejores novelas de Blasco Ibáñez (701).

La novela es instructiva porque documenta la vida familiar y social de casi todos los que participan en el ancho mundo de la corrida y acentúa las marcadas diferencia entre las clases sociales andaluzas. Este mundo taurino está examinado en la plaza, en las ganaderías, en los clubs aristocráticos de Sevilla y en las familias de los personajes. *Sangre y arena* es una novela psicológica también porque penetra en la manera de pensar y actuar de sus protagonistas y de muchos personajes secundarios. Esta anatomía del mundo taurino tiene un mensaje (no una tesis) que el lector va entendiendo a medida que lee la novela. Es que el gran espectáculo nacional embrutece tanto a los que viven de él como los que son sus espectadores. Las últimas palabras de la novela lo resumen bien. Siguen la muerte en la plaza del protagonista, el espada Juan Gallardo: "¡Pobre toro! ¡Pobre espada!… De pronto, el circo, rumoroso, lanzó un alarido, saludando la continuación del espectáculo. *El Nacional* cerró los ojos y apretó los puños. Rugía la fiera: la verdadera, la única" (281).

Después de su triunfo en *The Four Horsemen of the Apocalypse*, casi era inevitable que el papel de Juan Gallardo en *Blood and Sand* correspondiese a Rodolfo Valentino. Pero Valentino dejó la Metro porque no le había reconocido su "star status" ofreciéndole un bien merecido aumento de sueldo. Pasó a Paramount donde hizo *Blood and Sand*, con Lila Lee como Carmen, esposa de Gallardo, y Nita Naldi como doña Sol, su seductora. *Blood and Sand* no es una gran película, pero estaba destinada a ser un éxito comercial debido al culto recién creado en torno a Valentino. Efectivamente, en las listas de beneficios realizados por todas las películas en 1922, *Blood and Sand* estaba en el cuarto lugar. Tenía una aceptable actuación por parte de Valentino en el papel del torero Juan Gallardo, pero poco más que fuera digno de elogio. La guionista, otra vez June Mathis, cambió bastantes cosas y omitió otras que eran esenciales para el sentido y mensaje antitaurino de la novela. Hizo que el amor adúltero de Gallardo y doña Sol, su seductora, llegara a dominar la película. Acentuó la maldad de esta mujer aristocrática que se complacía en hacer sufrir a la gente, inclusive a Carmen, la esposa de Gallardo, quien procedía de la misma humilde clase social que su marido. En producciones posteriores de la película, los guionistas iban a prestar más atención a la caracterización de Carmen y su reacción ante la infidelidad de su marido. Ya no sería la tradicional esposa españo-

la que aguantaba y perdonaba todo, como Carmen en la novela y esta adaptación fílmica[12].

Saltemos al año 1926, cuando se estrenan tres películas adaptadas de novelas de Blasco Ibáñez. Por orden de estreno, son *Torrent* y *Mare Nostrum*, en febrero, y *The Temptress*, en octubre. Todas son producciones de la Metro-Goldwyn, la compañía que había producido *The Four Horsemen of the Apocalypse* pero no *Blood and Sand*. Cada película llevaba el título que le había puesto en inglés el traductor, inclusive *Our Sea*, que se colocaba entre corchetes después de *Mare Nostrum*.

El título *Torrent* fue puesto a la novela *Entre naranjos* (1900) por el importante episodio de la riada e inundación del río Júcar, desastre natural en el que el protagonista Rafael Brull rescata a su amante Leonora Moreno, mujer a quien ama pero a quien luego abandona para seguir una carrera política como diputado en Madrid. Años después, decepcionado por la política, se encuentra con Leonora, ya una estrella internacional de ópera. Él quiere reanudar su relación y ofrece dejarlo todo y marcharse con ella a otra parte. Pero ahora es Leonora quien con crueldad vengativa lo rechaza.

La novela es la menos valenciana de las cinco novelas valencianas, aunque gran parte de su escenario es la región de Alzira, cuyos hermosos naranjales en flor son testigos y estímulo de los amores de Rafael y Leonora. Pero el tema de *Entre naranjos* es básicamente el amor y la política a pesar de ciertas escenas costumbristas que están integradas en la novela. Hay que reconocer, sin embargo, que las escenas de la inundación están bien hechas. Pero en general le falta el rico costumbrismo regional que es la esencia de las otras cuatro novelas valencianas. Su valor principal es descriptivo y estriba en la voluptuosidad modernista de las descripciones del campo y la naturaleza.

En *Torrent* la película, queda lo esencial de la novela original, pero también hay muchos cambios. Los protagonistas siguen siendo Rafael (Ricardo Cortez) y Leonora (Greta Garbo), pero ella ya no es hija de un distinguido médico, sino de un inquilino del padre de Rafael, quien los desahucia para separar a los amantes. Así se acentúa en la película la diferencia social entre Rafael y Leonora. En la novela, el padre de Rafael está muerto, y es la ambiciosa madre, doña Bernarda, quien separa a los amantes porque piensa casar a su hijo con la hija de un rico naranjero.

Pero vamos a lo que Corbalán y otros ya han señalado en cuanto a *Torrent*. Hoy sería una película totalmente olvidada si no fuera por Greta Garbo, quien

---

[12] Tal vez por su exotismo y melodrama, se filmó *Sangre y arena* (*Blood and Sand*) cuatro veces. Para un excelente aunque breve estudio comparativo de esas producciones, es muy recomendable el artículo de Montse Fayos y Paco Carsí, "*Sangre y arena*: las cuatro versiones cinematográficas", en *Arte y Libertad* (14 de abril de 2009). *Blood and Sand*, con la actuación de Valentino y con su tema exótico, resultó lo suficientemente popular para que se produjeran dos versiones paródicas del filme: *Mud and Sand*, con Stan Laurel (1922) y *Bull and Sand* (Mack Sennett, 1924). Es de notar que el público espectador norteamericano para *Blood and Sand* era más mixto que para *The Four Horsemen of the Apocalypse*, señal de la creciente aceptación por los hombres de Valentino y de su nuevo rol como actor masculino.

tendría unos veinte años al hacer el papel de Leonora, en su primera película en Hollywood. Por su poco común belleza y la sensibilidad con que hizo su papel, fue una sensación, y otra vez, como en el caso de Valentino, una película adaptada de una novela de Blasco fue el vehículo que sirvió para presentar una importante estrella al mundo. Pero el protagonista o "leading man", Rafael, a quien el director de la película (Monta Bell) quería presentar un poco como un "Latin lover", era Ricardo Cortez y no era latino. Era judío. Un poco después, al divulgarse el secreto de su origen, Cortez, ya con un nombre distinto, hizo brevemente otro tipo de papeles, antes de ir a trabajar a Wall Street[13]. En todo caso, la actuación de Cortez en *Torrent* no parece haber llamado mucho la atención. Según una fuente de internet, esta primera película de Greta Garbo recaudó 460.000 $ en EEUU, 208.000 $ en el exterior, y tenía un presupuesto de 250.000 $, lo cual habría dejado beneficios excelentes de 418.000 $.

En el caso de la película *Mare Nostrum* **[***Our Sea***]** se puede decir que de una excelente novela se realizó una excelente película, por lo menos, artísticamente. El mismo director irlandés, Rex Ingram, responsable de *The Four Horsemen*, dirigió y produjo esta segunda película sobre la guerra europea e introdujo elementos que le daban carácter de novela de espionaje. Conviene resumir el argumento de la novela y de la película, que son semejantes en lo esencial. Ulises Ferragut, honrado marino mercante y un gran enamorado del mar, compra un buque de carga que bautiza "Mare Nostrum" y prospera durante la guerra llevando mercancías por el Mediterráneo. Como muchos españoles, cuyo país es neutral o no beligerante, Ferragut no toma partido en la guerra. Pero se deja seducir por la hermosísima espía austríaca, Freya Talberg, que le convence de usar su barco para repostar a los submarinos alemanes por la costa. Freya le asegura que los submarinos no atacarán a los barcos con pasajeros civiles. Pero la promesa no se cumple y el hijo de Ferragut muere cuando los alemanes hunden el barco en que va como pasajero. Entonces Ferragut pone su barco al servicio de los aliados. Al final de la novela un submarino alemán hunde el "Mare Nostrum" y Ferragut se ahoga pero no antes de hundir el submarino con uno de los cañones con que iba armado su barco[14].

Otra vez Ingram puso como protagonista a la hermosa Alice Terry, que ahora era su esposa. Su actuación había sido muy buena como Marguerite en *The Four Horsemen*. Ahora, en el papel de Freya, su actuación era aún mejor, sobre todo en escenas como la seductora de Ulises o cuando se enfrentaba a la muerte antes de ser fusilada por los franceses por traidora. El papel de Ulises lo hizo el actor español Antonio Moreno, y las reseñas de su interpretación del capitán son casi todas positivas. Sin embargo, la película no tuvo el éxito comercial esperado

---

[13] Existía bastante antisemitismo en los Estados Unidos durante estos años. Los magnates de Hollywood, en su mayoría judíos, frecuentemente cambiaban los nombres de actores judíos para encubrir su etnia. Además, el público espectador se sentía defraudado cuando un "no latino" representaba un "Latin lover".

[14] Igual que Julio en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Ulises, también de un país neutral, experimenta un cambio radical debido a la barbarie alemana. Los dos acaban luchando y muriendo por la causa aliada.

aunque tenía el mismo tema (la guerra), el mismo director y la misma protagonista que *The Four Horsemen*. Por algún motivo, parece que la MGM no la promocionó mucho. Además, habían pasado ocho años desde el armisticio, y el interés del público en la guerra habría disminuido, como es natural. Es de notar que en los carteles de cine el nombre del director aparecía en lo más alto del cartel, seguido del nombre de Blasco, y luego los nombres de los artistas principales. El nombre del autor normalmente no figuraba en los carteles, pero el de Blasco era ya muy conocido y un incentivo más para ver la película. *Mare Nostrum* tuvo un éxito de taquilla normal pero no consonante con su calidad artística, donde las dotes fílmicas de Ingram, que era escultor y pintor, le permitieron captar en imágenes la belleza del mar y del mundo submarino en muchas partes del Mediterráneo. No obstante, una crítica que se repite mucho es que la acción de la novela es demasiado lenta, tal vez por el predominio de lo descriptivo. Y no se debe descartar que la falta de Valentino en esta película también contribuya a su escasa recepción por parte del público. Terminamos esta ojeada a *Mare Nostrum* con citas de una reseña anónima de 1926, recogida por George G. Pratt, que caracteriza bien la película: "Rex Ingram has produced a beautiful film… The element of beauty is always the basis of his pictures' exceptionability. This beauty is both pictorial and physical–a correct richness of movement against a carefully chosen scenic splendor" (411); "*MARE NOSTRUM* goes a long way toward redeeming two stars. It has taken Alice Terry out of the petted blond class into one where characters are created, and has shown that Antonio Moreno is good for more than the serial-type sheik stuff" (412).

La última película que vamos a tratar, y brevemente, es *The Temptress*, título inglés puesto a la novela *La tierra de todos* (1922) por el traductor en 1923. Mientras "la tierra de todos" se refiere a Argentina, uno de los dos escenarios de la novela (el otro es París), "the temptress"/"tentadora" o en este caso tal vez "seductora", alude a la protagonista, Elena, marquesa de Torrebianca, esposa del marqués que es amigo (antiguo profesor) del protagonista, Manuel Robledo, un ingeniero argentino. Elena ha arruinado con sus gastos extravagantes a su marido y a varios amantes y puede hacer lo mismo con Robledo. Por esto él abandona París y se va a Argentina para trabajar en la construcción de una gran represa por la región de Río Negro. Pero Elena y su marido van a parar allí también y ella continúa causando problemas entre los hombres. Hasta es responsable de demoras en la realización del proyecto de construcción. Blasco la pinta como egoísta, promiscua y cruel, y su epíteto, *la bella Elena*, sugiere la figura de Elena de Troya y los conflictos que causó. Se termina la novela años después, cuando Robledo está visitando París y se topa con Elena en la calle. Elena apenas le reconoce ni él a ella, envejecida por la prostitución y el alcohol. Intercambian unos recuerdos del pasado, él le pasa algún dinero y se despiden: "Pensar que este andrajo fue igual a la heroína de Homero en aquella tierra a medio civilizar… ¿Qué dirían ahora los que tantas locuras hicieron por ella si la viesen como yo la he visto? (III, 150).

La novela es fuertemente melodramática (el melodrama era elemento indispensable en el cine mudo) y no hay ninguna penetración psicológica en el carácter de Elena, que parece programada por su temperamento a vivir como vive y destinada a sembrar el conflicto entre los hombres con quienes tiene contacto. Es una persona completamente amoral. Un indicio de la baja calidad literaria de la novela es el hecho de que Alborg, un entusiasta de casi todo lo que hace Blasco, le dedica una sola página en que escribe, "esta novela no supone nada en la obra de Blasco, y que siendo perfecta en su género, podríamos suprimirla, como se suprime un florón en lo alto de un muro, sin que el conjunto novelesco levantado por él se resintiera en absoluto" (775).

Es obvio, por lo que se ha dicho, que la película, dirigida por Fred Niblo, quien reemplazó al ruso Mauritz Stiller (guionista además del director) mientras se rodaba, es superior a la novela. En gran parte se debe a Greta Garbo. En el papel de Elena se presenta más ambigua, menos malvada que su tocaya de la novela. Es igualmente "tentadora" de los hombres, pero la atracción es más pasiva. Este segundo rol no es difícil para la joven sueca. A veces casi basta con mostrar su hermosa cara como la famosa Elena de la antigüedad para que los hombres se enamoren de ella. Además, varios comentaristas están de acuerdo en que su actuación en la última escena de la película, cuando se encuentra con Robledo en un bulevar de París, es verdaderamente conmovedora. Se debe mencionar que dos reconocidos actores, Antonio Moreno como el ingeniero Robledo, y Lionel Barrymore como Canterac, un socio y amigo del marido de Elena, fortalecen el elenco de actores. Huelga decir que la película fue un éxito comercial debido a la creciente fama de la joven sueca.

En la ojeada panorámica que hemos dado a Blasco y el cine norteamericano durante los años 1920-1926 aproximadamente, hemos enfatizado la relación entre las ficciones de Blasco y su adaptación cinematográfica. Las dos películas sobre la guerra fueron un éxito entre la crítica, debido en parte a la gran habilidad artística de su director Rex Ingram. Una de estas dos, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, figura entre las primeras películas para recaudar un millón de dólares en la taquilla. También figura en el sexto lugar de beneficios de todas las películas producidas en la época del cine mudo. Como Corbalán y otros ya han señalado, eran personajes (Julio Desnoyers, Juan Gallardo) y papeles creados por Blasco que permitieron que Rodolfo Valentino se hiciera una "super-star" de la noche a la mañana, aunque una "super-star" *sui generis* creada y sostenida inicialmente por mujeres.

Dos novelas muy distintas, *Entre naranjos* y *La tierra de todos*, inspiraron películas en que Greta Garbo se hizo estrella en EEUU. Como en el caso de Valentino, su fama fue instantánea. Pero Garbo continuó siendo estrella en el cine sonoro. Nadie sabe si el malogrado Valentino, muerto en 1926, hubiera tenido éxito en el cine sonoro, dada su voz atiplada. También hemos echado una mirada a los presupuestos y los beneficios netos de algunas de las películas adaptadas de novelas de Blasco. Todas fueron muy rentables. Sería interesante

saber con precisión la cuantía global percibida por Blasco de los derechos de adaptar al cine sus novelas y otras obras escritas directamente para el cine. Lo que es obvio es que Blasco Ibáñez ganó mucho dinero. Desde luego, quisiéramos saber también con más detalle y precisión qué pensaba Blasco de las adaptaciones cinematográficas de todas sus novelas[15]. Y sería interesante especular si Blasco no hubiera muerto en 1928, y hubiera continuado escribiendo para Hollywood, habría tenido éxito con las nuevas exigencias y el énfasis en el diálogo del cine sonoro. Y de no haber sido descubierto por Hollywood a causa de la acción de Brewster Jordan, ¿habría reanudado por su propia cuenta sus actividades como guionista y productor vistas antes en *La vieja del cinema* (1916) y *Sangre y arena* (1917)? Y ¿qué éxito habría tenido en una Europa empobrecida por la guerra y con la fuga de tanto talento a Hollywood? Finalmente, da que pensar cómo toda la cadena de sucesos que le traían fama y riqueza empezaron y dependieron de la improbable, casi accidental, traducción de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

Bibliografía consultada

Alborg, Juan Luis, "Vicente Blasco Ibáñez", en *Historia de la literatura española*, tomo V-3, Madrid, Gredos, 1999, págs. 447-1057.

Anderson, Mark Lynn, "The Star System", en Lucia, Lucia – Grundmann, Roy – Simon, Art (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1 (*Origins to 1928*), Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2012, págs. 349-370.

Berg, Charles Ramírez, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*, Austin, University of Texas Press, 2002.

Blasco Ibáñez, Vicente, *Obras completas*, vol. 3, Madrid, Aguilar,1964.

Brenan, Gerald, *The Literature of the Spanish People*, Nueva York, Meridian Books, 1960.

Corbalán, Rafael T., *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1998.

Everson, William K., *American Silent Film*, Nueva York, Oxford University Press, 1978.

Fayos, Montse – CARSÍ, Paco, "*Sangre y arena*: las cuatro versiones cinematográficas", en *Arte y Libertad* (14 de abril de 2009).

Fourrel De Frettes, Cécile, "El cuento 'El novelista' de Blasco Ibáñez y el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra", en *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 3 (2014).

Gascó Contell, Emilio, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez: agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia–Casa Museo Blasco Ibáñez, 2012.

[15] Blasco era discreto y casi no opinaba en público sobre las películas basadas en sus novelas, pero parecía contento con su relación con los de Hollywood. Son relevantes las observaciones de T. R. Ybarra, en "Blasco Ibáñez, Movie Fan" en el *New York Times* (23 de enero de 1921), de que Blasco comprendía y aceptaba en seguida los importantes cambios que tuvieron que hacer en su novela. Privadamente, Blasco, que se hizo buen amigo de Ingram, declaró que *The Four Horsemen of the Apocalypse* "is such a masterful realisation of my novel that I feel I owed a great debt of gratitude to Mr. Ingram for the artistry of his direction" (O'Leary, 82). En cuanto a *Mare Nostrum*, Blasco, que vivían en Menton, cerca de Niza, donde se rodaba parte de la película, conocía bien el guión y observaba parte de la filmación, expresándose contento de la labor de su "vecino" Rex Ingram. Así, Blasco revelaba "his extraordinary adaptability, his readiness to grasp the point of view of others and to conform to it if it seemed to him better than his own".

Gubern, Román, “La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo”, en *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 3 (2014).

Lucia, Lucia – Grundmann, Roy – Simon, Art (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1 (*Origins to 1928*), Malden, (MA), Wiley-Blackwell, 2012.

Millán Sánchez, Fernando, *Creación literaria, militancia política y realidad histórica-Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Graciela, 2012.

O’Leary, Liam, *Rex Ingram: Master of the Silent Cinema*, Dublín, The Academy Press, 1980.

Pratt, George C., *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd., 1973.

Slide, Anthony, *The American Film Industry. A Historical Dictionary*, Nueva York, Greenwood Press, 1986.

Smith, Paul C., “Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos (1919-1920), en *Blasco Ibáñez, viajero*, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, págs. 67-74.

Stamp, Shelley, “Women and the Silent Screen”, en Lucia, Lucia – Grundmann, Roy – Simon, Art (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, vol. 1 (*Origins to 1928*), Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2012, págs. 181-206.

David R. George, Jr.
Bates College

Blasco Ibáñez en el cine Japonés

RESUMEN. Este trabajo estudia las adaptaciones cinematográficas del relato "La vieja del cinema" (1921) y la novela *La maja desnuda* (1906) realizadas en Japón en 1924 por los directores Murata Minoru y Sakata Shigenori, respectivamente. Se comienza examinando en detalle la visita de Blasco a Japón a finales de 1923 y su celebridad allí a partir de la traducción de su obra al japonés, para abrir paso al análisis de las dos versiones fílmicas en términos comparativos de la relación entre texto y adaptación. Se presta especial atención a la manera en la que tanto la figura del novelista español como su literatura encajan con las preocupaciones de los cineastas japoneses que a partir de 1918 buscan legitimar el cine como arte moderno e independiente de las convenciones teatrales tradicionales.

El 24 de diciembre de 1923, Vicente Blasco Ibáñez desembarca en el puerto de Yokohama, donde comienza un *tour* de diez días por Japón. En la cumbre de su fama, es recibido como una auténtica celebridad: su nombre y su foto aparecen en la prensa, junto a artículos que hacen recuento detallado de su vida y obra, y es invitado de honor de un congreso sobre las letras españolas organizada por la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio. Varios libros suyos han sido ya traducidos al japonés, y las adaptaciones hechas en Hollywood de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) y *Sangre y arena* (1916) se han estrenado en los cines de Tokio, Osaka y Kioto. Aprovechando el entusiasmo y el interés generados por la corta estancia del novelista, en los primeros meses de 1924 se traducen varias obras más, entre ellas una colección de cuentos que incluye la novela corta *La vieja del cinema* (1921) y una novela, *La maja desnuda* (1906).

En el episodio que narra su paseo por Kioto, recogido en *La vuelta al mundo de un novelista*, Blasco cuenta la sorpresa de encontrarse con su imagen, junto a la de la estrella Rudolph Valentino, en la puerta de un cine del barrio de Gion donde se proyecta *Sangre y arena* (290). Con esta referencia a la invasión del cinematógrafo en la vieja capital imperial, el autor valenciano celebra su participación en la proliferación de aspectos de la modernidad en Japón que tantos otros viajeros lamentan. Empero, no parece percibir, o al menos no da cuenta de ello en sus memorias, que los norteamericanos no serían los únicos interesados en llevar su literatura a la gran pantalla. En junio de ese 1924 se rueda en los estudios de Nikkatsu Kyoto una película titulada *Osumi to haha* (*Osumi y su madre*), dirigida por el joven actor convertido en director, Murata Minoru, basada en *La vieja del cinema*. En noviembre del mismo año, en las instalaciones de la nueva productora Toa Kinema Koyo, en las afueras de

Osaka, el polifacético Sakata Shigenori dirige *Wakasa yo saraba (¡Adiós, juventud!*), a partir de un guión basado en *La maja desnuda*.

El hecho de que Blasco figure entre los autores europeos más traducidos y adaptados del momento explica sólo en parte su recepción en el país asiático. Queda espacio para una indagación más a fondo sobre la popularidad del valenciano en Japón y, más concretamente, de las razones que yacen detrás de la elección particular de llevar al cine unos títulos tan diversos en género y temática como lo son *La vieja del cinema* y *La maja desnuda.* ¿Por qué resultan estas obras especialmente atractivas y viables para ser traspuestas al contexto japonés de los años veinte?

Como se desarrolla a continuación, el estudio de las circunstancias que rodean las mismas adaptaciones responde a esa pregunta de forma amplia. Asimismo, viene a revelar la manera en que, más allá de la fama inmediata y mediática generada en torno a su visita, la polifacética condición de Blasco como novelista, viajero, cineasta y exiliado hace que su figura encarne una experiencia de la modernidad que conecta especialmente bien con las preocupaciones y aspiraciones de la sociedad nipona del momento. Este trabajo parte pues de examinar los detalles de la estancia de Blasco en Japón y la naturaleza de su celebridad por vía de la traducción de su obra al japonés, para abrir paso al análisis de las dos versiones fílmicas realizadas en 1924. Se estudia la adaptación por parte de los directores japoneses, primero en términos comparativos (relación texto y adaptación), y segundo en términos contextuales e intertextuales (relación adaptación y prácticas cinematográficas). Se presta especial atención a la manera en la que tanto la figura de Blasco como su literatura encajan en los preceptos del movimiento de "cine puro" que predomina en la industria cinematográfica japonesa a partir de 1918 y que busca legitimar el cine como arte independiente de las convenciones estéticas del teatro.

Un novelista español en Japón

La visita de Blasco a Japón forma parte del viaje alrededor del mundo que el escritor inicia en octubre de 1923, organizado por la American Express Company a bordo del lujoso transatlántico *S.S. Franconia* de la empresa naviera Cunard. En cinco meses navega entre Nueva York y Marsella, atravesando los canales de Panamá y de Suez, y con paradas en Hawái, Japón, Corea, China, Filipinas, Singapur, Indonesia, Birmania, la India y Egipto. Ya antes de su periplo se anuncia en las páginas de *El Pueblo* (15 dic. 1923) la intención del autor de recoger en un libro las experiencias derivadas de este viaje. Y así, efectivamente, de vuelta en su residencia de exilio en la localidad francesa de Mentón, se dedica a escribir *La vuelta al mundo de un novelista* (1924-25).

El hecho de que el primer volumen del relato de viajes contenga once capítulos dedicados a Japón, más dos sobre su paso por los dominios japoneses en la península coreana en ruta a Pekín, corrobora el especial interés que tiene Blasco en visitar el "país del sol naciente". El itinerario trazado para el novelis-

ta por American Express no difiere mucho de aquel de muchos otros viajeros occidentales que llegan al país después de que éste es persuadido a abrir sus puertos al comercio internacional por el capitán americano Matthew Perry en 1853[1]. Desde Yokohama el novelista visita la famosa imagen del Buda de Kamakura, y desde Tokio hace la obligada excursión a las tumbas de los Tokugawa en Nikko; después viaja a Kioto, desde donde realiza visitas a Nara y a Osaka; finalmente hace una parada en la isla de Miyajima para contemplar su renombrada *torii* (puerta) flotante, camino al puerto de Shimonoseki, desde donde se embarca para Corea.

El Japón al que llega Blasco a finales de 1923 es sin lugar a dudas radicalmente distinto del que presentan escritores anteriores como Pierre Loti, Lafcadio Hearn, Fernando Reynoso y Enrique Gómez Carrillo[2]. Y es que el medio siglo que comprende los reinados de los emperadores Meiji y Taisho (1868-1926) trae consigo grandes cambios, tratándose de un período definido por espíritus contradictorios de cosmopolitismo, descontento, radicalismo, reacción y reformismo que acompañan la consolidación de la modernidad japonesa. Múltiples proyectos gubernamentales impulsan la modernización de todos los aspectos de la sociedad japonesaa con el fin de situarlos a la par de las potencias europeas. A su vez se cultiva un renovado concepto de identidad en torno a la figura del emperador y a una misión civilizadora respecto a sus vecinos asiáticos.

Las primeras impresiones que Blasco recoge están marcadas por la devastación causada por el terremoto que arrasa la zona de Tokio y Yokohama el 1 de septiembre de 1923. En el capítulo "Los restos del cataclismo", contempla desde un *jinrikusha* (pequeño carruaje tirado por un hombre) la ciudad de Yokohama tal y como lo había hecho Pierre Loti cuatro décadas antes. A diferencia de Loti, Blasco se ve obligado a usar el típico modo de transporte, que en 1885 era única opción, al ser imposible el tránsito en automóvil por el temblor de tierra reciente. Las ruinas en su relato no son una metáfora para llorar la transformación de la sociedad japonesa, tal y como hiciera el francés, sino una desoladora realidad[3]. Una vez en Tokio, el novelista valenciano se asombra tanto de los vestigios del incendio que asola dos tercios del área metropolitana como de la rapidez con que los japoneses reconstruyen su capital, aprovechando la destrucción para terminar de darle el aspecto de ciudad moderna y cosmopolita que viene adquiriendo desde la década de 1910.

En el último capítulo dedicado al país, el autor resume y formula conclusiones sobre lo que ha visto y lo que ha aprendido durante su corta estancia. Desde

---

[1] Desde el siglo XVII el contacto con el exterior había sido estrictamente limitado por el régimen Tokugawa.

[2] De estos escritores, Blasco solo cita directamente a Hearn e indirectamente a Loti, pero sin duda conoce igualmente la obra de Gómez Carrillo y posiblemente la de Reynoso también, ver Hearn; Loti; Gómez Carrillo; Reynoso.

[3] A pesar de ser un motivo omnipresente en los relatos de viajes escritos sobre Asia por europeos, el pintoresco vehículo es una novedad tecnológica que aparece en Yokohama hacia 1869, y cuando llega Blasco ya está siendo desplazado por el taxi automóvil, ver George 2010.

la primera hasta la última impresión, percibe el avance hacia la modernidad japonesa como un interrogante: "El porvenir de Japón resulta más enigmático que el de otros pueblos", pero no lo rechaza como sí hacen otros, como Pierre Loti (322)[4]. De los frutos más visibles del impulso hacia el progreso–trenes, fábricas, teléfonos, *mogas* ("modern girls") y cinematógrafos–yuxtapuestos de manera chocante con los vestigios del país soñado a partir de japonerías–*geishas*, linternas de papel, templos y cerezos–, Blasco deduce las señas de un nuevo Japón que no pueden ya ser ignoradas como falsas o tachadas de simples imitaciones de Occidente.

El anuncio anticipando la visita del novelista ocupa casi una página entera del *Yomiuri Shimbun*, uno de los periódicos más importantes del país (Kasai "Supein no bungou") el 6 de agosto de 1923. Se trata del primero de una serie de siete artículos escrita por el joven hispanista Kasai Shizuo, que continúa en los años siguientes hasta dar la noticia de su muerte en 1928 (Kasai "Munyosu", 80). Kasai, recién graduado por la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio, donde es alumno de los hispanistas de la Institución Libre de Enseñanza Gonzalo Jiménez de la Espada y Pedro Muñoz Peñalver, lidera a la delegación de estudiantes y profesores que recibe al escritor en el malecón de Yokohama, y también le sirve de guía y traductor durante su estancia en el área de Tokio[5].

La semblanza de Blasco que ofrece Kasai en sus primeros artículos para el *Yomiuri* destaca su carácter multifacético, al repasar para los lectores japoneses los hitos de su carrera como novelista, periodista y político, así como sus actividades de viajero y su vida de exiliado en la Costa Azul. En todo momento, el hispanista japonés resalta el espíritu de modernidad y cosmopolitismo que para él encarna la figura de Blasco, en lugar de llamar la atención sobre su condición de español. No menciona ni las novelas valencianas ni las psicológicas, cuya ambientación típica española le resultaría pintoresca al público nipón, a pesar de que *La barraca* y *Flor de mayo* son las primeras en traducirse al japonés. En su lugar, reseña las novelas sociales, *La horda* y *La maja desnuda*, así como las de la Gran Guerra, *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*, que cuentan con tramas que se desarrollan en espacios cosmopolitas y modernos. De este modo, Kasai logra conectar tanto la obra como la personalidad de Blasco con las aspiraciones de la clase media urbana japonesa, que vive el corto pero efervescente período de reformas liberales e innovaciones culturales conocido como la Democracia Taisho.

La sensación causada por la visita de Blasco se enmarca perfectamente dentro de la serie de cambios en el ámbito cultural que acompaña la reforma del sistema político, que da mayor poder a los partidos y atenúa el del emperador. Una cultura popular basada en el consumo de periódicos, revistas y novelas baratas,

---

[4] Ver George 2013.

[5] Blasco conocía personalmente al también valenciano Muñoz Valencia, ver Almanzán.

desde el comienzo del siglo, se ve aumentada en los años posteriores a la Gran Guerra con el desarrollo de otros medios como la radio y el cinematógrafo, y con la proliferación de nuevos espacios de ocio como grandes almacenes, cafés, *clubs* de jazz y salas de cine. En las grandes ciudades, las librerías se llenan de traducciones de literatura extranjera, y las salas de cine proyectan películas de Hollywood y otras producciones internacionales. El éxito de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* llama inevitablemente la atención de editoriales japonesas que incentivan la traducción del autor al japonés. Entre 1920 y 1924 aparecen seis títulos: además de las ya mencionadas ediciones de *La barraca* y *Flor de mayo* (que cuenta con tres versiones diferentes), están las de *Sangre y arena* (con dos versiones), *La maja desnuda*, *Los enemigos de la mujer* y *La condenada* (colección de cuentos)[6]. La obra de Blasco viene editada, junto a la de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, E.T.A. Hoffmann, Bernard Shaw y Pío Baroja, en diversas colecciones de literatura europea clásica y contemporánea, diseñadas con la idea de cultivar espíritus individualistas y liberales, necesarios para la prosperidad de la democracia. No sorprende así que la publicación de las traducciones de *Los cuatros jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena* y *Los enemigos de la mujer* coincida con los estrenos en Japón de las adaptaciones cinematográficas de Hollywood en 1921, 1922 y 1924.

El cine japonés en 1924

El movimiento hacia una cultura urbana como seña de identidad de la era moderna se registra de forma especial en la industria del cine japonés, que en estos años vive una tensión entre aquellos que intentan buscar un arraigo en las artes escénicas tradicionales del país, y los que prefieren desvincularla de esta tradición, modernizarla e internacionalizarla. En la descripción de su paseo por un "barrio de placer" de Kioto, Blasco describe los teatros a la manera de otros viajeros escritores que pasan por ese lugar, reconociendo su tradicionalismo y pintoresquismo. No obstante, el autor valenciano comenta el desarrollo moderno que trae nuevas alternativas de espectáculos: "El cinematógrafo de origen americano bate al teatro japonés en el Yosywara de Kioto, como ocurre en tantos otros lugares de la tierra. Hay más salas cinematográficas que escenarios, y la gente de kimono penetra en ellas a borbotones" (289). Con la anécdota que narra más adelante, del descubrimiento de su propia imagen en la puerta de una de estas salas donde se proyecta *Sangre y arena*, constata el desplazamiento que el teatro sufre por parte del cine, y así la cultura tradicional o autóctona por

[6] Las siguientes películas fueron traducciones al japonés de las obras indicadas entre 1921-1924: *Mokushi no shikushu* (*Los cuatro jinetes del Apocalípsis*), Trad. Miura Kanzô, 1921; *Koya* (*La barraca*), Trad. Ono Hiroshi, 1922; *Raku jitsu* (*Puesta de sol*), Trad. Urasawa Kanzô, 1923; *Chi to suna* (*Sangre y arena*), Trad. Suzuki Atsushi, 1924; *Go-gatsu no hana* (*Flor de mayo*), Trad. Okabe Shuichi, 1924; *Go-gatsu no hana* (*Flor de mayo*), Trad. Urasawa Kanzô, 1924; *Mei furawa* (*Flor de mayo*), Trad. Murakami Yoshio, 1924; *Josei no kataki* (*Los enemigos de la mujer*), Trad. Yaguchi Tashi, 1924; *Ratai no onna* (*La maja desnuda*), Trad. Nakadai Fujio, 1924; *Shikei wo kufu onna* (*La condenada*), Trad. Nagata Hirosada, 1924.

parte de estructuras modernas occidentales. A su vez alude, sin ser completamente consciente de ello, a cambios fundamentales en el modo de producción y en las prácticas de exhibición del cine que dan lugar a las adaptaciones niponas de su obra.

El cinematógrafo llega a Japón en 1897, pero no emerge hasta 1908 un sistema de producción regular y estable. En 1912 se produce la fusión de varios estudios para crear Nippon Katsudô Shashin (Nikkatsu), empresa que monopoliza el mercado y define un cine peculiarmente japonés, basado en convenciones y prácticas derivadas del *kabuki* y otras formas populares de teatro. Estas técnicas se aplican igualmente a temas históricos (*kyuha*) y contemporáneos (*shinpa*). En los años justo antes de la Gran Guerra, aparece un grupo de revistas dedicadas al cine europeo y americano cuyo fin principal es elevar el género a la categoría de un arte único y respetable. Los partidarios del llamado movimiento de "cine puro" (*jun'eigageki undô*) procuran terminar con la dependencia del repertorio teatral y fomentar el arte de escribir guiones, tanto originales como adaptados de la literatura contemporánea. Abogan por la desaparición de la figura del *benshi* (narrador que explica y comenta *in situ* la acción de las películas) y promocionan la narración cinematográfica basada en los movimientos de cámara, los intertítulos y el montaje. También, aconsejan reemplazar los *oyamas* (hombres especializados en hacer papeles femeninos) con actores mujeres como parte de una reforma más amplia de las prácticas del entrenamiento de actores[7].

La influencia de la actitud crítica hacia el cine japonés tradicional de Nikkatsu se registra en el crecimiento del número de películas importadas, de Europa primero, y después de la Primera Guerra Mundial, de Hollywood. Al mismo tiempo, motivada por el sueño de poder exportar su cine al mundo, la industria fílmica japonsesa empieza a producir películas que se acercan a los parámetros del cine puro y el modelo europeo-americano, de tal manera que entre 1918 y 1923 conviven los dos modos radicalmente diferentes de hacer cine en Japón. En el terremoto de 1923, se destruyen los estudios y los archivos cinematográficos de Nikkatsu y de otras productoras radicadas en la capital. El desastre provoca la transformación radical de la industria en términos materiales y espirituales, al hacer desaparecer el modo de hacer y ver cine tradicional, y al hacer prevalecer el nuevo cine realizado dentro de esquemas internacionales. A partir de este momento coexisten dos tipos de cine japonés: uno de temática histórica (*jidai-geki*) y otro contemporánea (*gendai-geki*), igualmente modernos en cuestiones de técnica y términos de exhibición.

El éxito de las películas *La ira de los dioses* (*The Wrath of the Gods*) y *El tifón* (*The Typhoon*), producidas por Thomas Ince y protagonizadas por un elenco de actores japoneses en 1914 en Hollywood, siembra la idea entre los defensores del cine puro de que el largometraje de tema japonés, con actores japone-

[7] Blasco menciona esa práctica en el teatro japonés en el mismo episodio que relata su paseo por Kioto, 288.

ses y producido en Japón, puede hallar aceptación entre el público extranjero (Gerow 114). En su aspiración al éxito internacional, el movimiento reformista japonés encuentra una baza para forzar el cambio de la industria, ya que para competir a escala mundial se ve como necesario abandonar las formas autóctonas y adoptar otras que resulten comprensibles para todos los públicos. En el periodo después de la Gran Guerra, se extiende entre los cineastas innovadores la noción de que el cine japonés, para ser reconocido como tal, primero ha de parecerse más al norteamericano (Gerow 114). La adaptación es una parte clave de esta tentativa, al principio en forma del *remake* de películas occidentales, y luego en el acomodo de obras de literatura extranjeras y japonesas al lenguaje cinemático. Las adaptaciones de *La vieja del cinema* y *La maja desnuda,* hechas en Kioto, apenas un año después del terremoto, forman parte claramente del proyecto de renovación del cine japonés al recoger dos textos de un autor de éxito internacional cuya obra ya ha sido llevada al cine en Hollywood, y re-ambientarlos en el contexto de la modernidad japonesa.

La vieja del cinema japonés

Apenas tres meses después de la visita de Blasco, en marzo de 1924, la editorial Shinchôsha ofrece a sus lectores una colección de cinco cuentos y dos novelas cortas del autor español bajo el título *Shikei wo kufu onna* o *La condenada*. A pesar del título, el volumen, a cargo del hispanista y traductor Nagata Hirosada, es una recopilación parcial de la colección original publicada en Valencia en 1916. Como anuncia, incluye el relato "La condenada", pero éste va seguido por sólo cuatro de los 17 relatos contenidos en la edición española: "Golpe doble", "En el mar", "En la boca del horno" y "El maniquí". En su breve introducción, Hirosada da razón de la selección de estas narraciones relacionándolas con las pautas estéticas de novelas como *Flor de mayo*, *La maja desnuda* y *La barraca*, y otros relatos contenidos en la edición de *Cuentos valencianos* de 1919 (*Shikei* 2). Con respecto a los otros dos textos de la recopilación japonesa, los que la abren y la cierran, el traductor no ofrece más explicación ni justificación que la de indicar que se han publicado ambas en 1921. La selección no deja de ser curiosa: el primer relato no es "La condenada" sino *La vieja del cinema*, novela corta que corresponde a la colección *El préstamo de la difunta.* El último es *Puesta de sol*, con que se lanza la revista *La Novela Semanal*, y que después encabeza la colección *Novelas de la Costa Azul,* de 1924.

Si bien los cinco cuentos que pertenecen a la edición valenciana de *La condenada* representan la evolución de la faceta regionalista de Blasco, las otras dos obras incluidas en la edición japonesa reflejan en contraste el cosmopolitismo que caracteriza su literatura a partir de la Gran Guerra. Al hacer esta distinción, se ha de tener en cuenta también la aproximación al cine que en esos años motiva a Blasco a crear historias fácilmente adaptables al nuevo medio. En el caso de *Puesta de sol*, no es difícil imaginar que la historia de dos antiguos amantes que se reencuentran y conversan acerca de sus vidas pasadas en un atardecer de

la Costa Azul resultara atractiva para los productores de Hollywood[8]. Del mismo modo, *La vieja del cinema*, que nace como guión de cine en 1916 y se convierte en la segunda película producida por la malograda productora Prometeo Films en 1917, habría de llamar sin duda la atención de una industria en busca de historias para llevar a la gran pantalla.

La vieja del cinema cuenta la historia de una anciana verdulera de París que acude al cine un día y descubre que su nieto Alberto, soldado muerto en la Gran Guerra, aparece por unos segundos en un retallo filmado en el frente del Marne, utilizado en una película de ficción. La vieja, que no tiene otro nombre en el texto, ha vivido la tragedia de la guerra moderna dos veces, ya que su marido quedó inválido en la guerra Franco-Prusiana de 1870-1871. Se sabe también que perdió joven a su hija, la madre de Alberto y Julieta. Alberto, trabajador y formal, "un obrero aficionado a los libros", era el favorito de la abuela (170). Julieta vive alejada de ella por su estilo de vida: "baila en los teatros, y es célebre" (170). La novela empieza en la comisaría de la policía donde ha sido llevada la anciana a causa del escándalo montado en el cine al descubrir a su nieto en la pantalla. A pesar de prohibirle volver al cine, lo hace, y convence a la joven viuda de Alberto para que la acompañe; ésta queda impresionada al ver la imagen de su esposo pero decide no volver a ver la película. Después, la abuela acude al palacete donde vive Julieta para contarle la historia y ver si ésta la acompañaría. La bailarina accede pero cuando está a punto de salir de casa para el cine, aparece su novio, un aviador, que ha conseguido un permiso de 24 horas. Le dice Julieta a su madre que irá otro día, porque "Es preciso atender a los vivos" (184). En el último capítulo, llega la paz y la película en la que aparece Alberto ya no se proyecta; la gente ya no quiere ver historias de guerra en el cine. El final es altamente cinemático: en medio de las celebraciones del armisticio, la abuela se encuentra con el fantasma de Alberto y sigue por la calle detrás de él hasta desaparecer.

De la película que dirige Blasco con Max André en París en 1916 titulada *La vieille du cinéma* no quedan más que el guión convertido en novela corta y vagos recuerdos recogidos por críticos y biógrafos del autor[9]. La cinta del director Murata Minoru también se pierde, probablemente como tantas otras obras del primer cine japonés en los bombardeos de la II Guerra Mundial. No obstante, a diferencia de la versión francesa de Blasco y André, de la japonesa se conservan varios fotogramas y suficientes referencias en la prensa de la época que permiten reconstruirla y analizarla en cuanto adaptación de la obra de Blasco. La conservación de estos materiales se debe tanto a la suerte como a la impor-

---

[8] De hecho, en 1934 el director cantonés Kwan Ting-yam inaugura la época del cine sonoro en Hong Kong con una adaptación de esa obra, también perdida, titulada *Xi yang* (Quanqiu Film Co.).

[9] Sobre la suerte del film de Blasco, José Más y María Teresa Mateu, en su introducción al relato en su edición de *El préstamo de la difunta*, comentan que desaparece en un incendio, sin más detalles, Más y Mateu 45; la única prueba de la existencia del film, como demuestran Rafael Corbalán y Rafael Ventura Meliá, es el guión convertido en novela corta publicada en 1921, ver Corbalán; Ventura Meliá.

tancia del director Murata y su activa participación en el movimiento de renovación del cine japonés en los años 20.

Murata comienza su carrera como actor en la década de 1910, destacándose primero en el *shingeki* (teatro nuevo), movimiento teatral paralelo al de la reforma cinematográfica y, después, en el nuevo cine, cuando colabora con Geijutsu Eiga Kyôtai (Asociación de Artistas Cinematográficos), de Kaeriyama Norimasa. Tras la fundación de los estudios Shochiku en 1920, es contratado para formar parte del profesorado de su escuela de interpretación y hace papeles principales en varias películas de la nueva productora. En el mismo año se estrena como director con *Hikari ni tatsu onna* (*Mujer de pie bajo la luz*), y un año más tarde gana renombre con el melodrama realista *Rojô no reikon* (*Almas en la carretera*), codirigida con Kaoru Osanai[10]. Murata pasa a trabajar a los estudios de Nikkatsu en 1923, y después del terremoto se traslada a Kioto, donde dirige una serie de películas marcadas por la preocupación por la vida contemporánea, que incluye *Seisaku no tsuma* (*La mujer de Seisaku*) y la adaptación de *La vieja del cinema*, titulada *Osumi to haha* (*Osumi y su madre*). Durante su corta carrera, truncada por una muerte temprana en 1937, dirige más de 30 películas, sigue activo como actor y contribuye asiduamente con reseñas y análisis formales de cine europeo y americano en varias revistas técnicas de cinematografía[11].

El estilo de Murata se define por un intimismo y un detallismo que reflejan la influencia alemana del expresionismo y del *Kammerspielfilm* (cine de cámara) de vertiente social íntima más naturalista (Pinel 184). Él mismo lo denomina "fotografismo simbólico", que consiste en la representación verosímil de personajes en "situaciones naturales", pero cuyas acciones y personalidades encierran un significado simbólico universal (Anderson 50). El tema predilecto de su cine es el amor familiar y la amistad, y cómo estos sentimientos resisten y perduran más allá de los momentos extraordinarios de la vida, y a pesar del sufrimiento cotidiano (Anderson 44). En *Almas en la carretera* se puede ver cómo Murata se sirve de tomas cortas y de corte cruzado, así como de secuencias oníricas logradas por efectos de cámara y montaje; todas ellas técnicas que probablemente están también entre las que elogia el crítico de la revista *Kinema Junpô (The Movie Times)* en *Osumi to haha* (*Osumi y su madre*) (Miyao 22). A su vez, los fotogramas sugieren un uso del *chiaroscuro*, aprendido de los alemanes para explorar emociones provocadas por la situación que viven los personajes y comunicarlas visualmente al espectador sin tener que recurrir a intertítulos explicativos (Miyao 311)[12].

---

[10] Basada en parte en la obra de teatro *Los bajos fondos* (1902) del ruso Maxim Gorki, se considera la primera película en que se logran plenamente todos los aspectos de la reforma del cine puro; es el único largometraje de la época que se conserva en su totalidad, Anderson 43-44.

[11] En 1928 funda la revista *Eiga kagaku kenkyu* (*Scientific Film Research*), Bernardi 27-29.

[12] Limitar el uso del intertítulo reforzando la expresividad de la imagen es una de las metas del *Kammerspielfilm*, ver Bernardi 32.

El guión de *Osumi to haha* (*Osumi y su madre*) parece ser fruto de la colaboración entre Murata y su cinematógrafo Aoshima Junichiro, quien llega huyendo de la destrucción de Tokio junto con él a finales de 1923. En términos generales, el tratamiento respeta la línea argumental de la novela corta de Blasco, pero introduce una serie de cambios que la adecúa al contexto japonés y a las preocupaciones estilísticas de Murata. La primera nota publicitaria del film, en la revista *Kinema Junpô* en junio de 1924, resume el argumento de la siguiente manera: "La madre vivía en el pasado, y la hija, en un sueño de frivolidades modernas" (17; ver fig. 1)[13]. Del título, *Osumi y su madre*, ya se advierte un cambio esencial en el enfoque de la trama: la relación que se explora no es de abuela y nieta, sino de madre e hija.

La acción se traslada de París a Kioto, y se desarrolla en espacios exteriores y decorados interiores que captan una realidad marcada no tanto por la guerra, como en el caso de la novela, sino por el contraste entre la tradición y la modernidad. Siguiendo perfectamente las pautas del *Kammerspielfilm*, la puesta en escena oscila entre la casa familiar que comparte la protagonista Osumi (Kumeko Urabe) con su madre (Ichikawa Harue) y su hermano Shôji (Takagi Eiji), y la calle donde los tres se enfrentan al mundo moderno (ver fig. 2)[14]. De acuerdo con las convenciones de este tipo de cine, el hogar representa un espacio de seguridad emocional y de encierro a la vez, mientras la calle viene a ser una alegoría de todos los peligros de la sociedad, incluida la libertad de movimiento, que propicia el éxito o la desgracia (Pintel 184).

Al igual que el nieto de la verdulera parisina, el honesto y trabajador Shôji también es víctima de la Gran Guerra. Pero en lugar de un campo de batalla a orillas del Marne, es en uno de los escenarios de la invención japonesa en el continente asiático donde desaparece. El lugar de la muerte del soldado no se puede adivinar a partir de la evidencia que queda hoy de la película. El número de bajas y el debate público que se genera a raíz de ellas sugieren que podría situarse, o bien en el sitio de la colonia alemana de Tsingtao (Qingdao) en otoño de 1914, o en uno de los lugares de acción contra los bolcheviques en Siberia entre 1918 y 1922[15]. Sea el escenario que fuese, Blasco emplea la muerte del joven para explorar el tema de la guerra y los efectos de su mediatización cinemática en la sociedad moderna, con un propósito de denuncia, mientras que Murata parece usarla para ahondar en las emociones que unen y separan a las dos mujeres a la hora de enfrentarse con la dura realidad de la vida moderna.

---

[13] Todas las traducciones del japonés al español son del autor en colaboración con Keiko Ofuji.

[14] Del elenco, es de notar la participación de Kumeko Urabe (1902-1989), actriz de larga carrera que trabaja con Murata y otros grandes directores del cine clásico japonés como Mizoguchi Kenji, Kurosawa Akira, Naruse Mikio y Ozu Yasujiro.

[15] 70.000 soldados del ejército imperial se envían al continente entre 1914 y 1922, primero para tomar posesión de las colonias alemanas en China y después como parte de la coalición internacional que lucha contra los bolcheviques; se estima que muere un total de 2.000 soldados japoneses durante los años de la Gran Guerra y otros 1.500 en la intervención de Siberia, Dickinson 16-17.

Las historias de mujeres caídas vienen a ser un tema frecuente en el cine mudo, como también lo es en la literatura popular del primer cuarto del siglo XX. Los cambios que trae la modernidad se registran de manera especialmente visible en la figura de protagonistas femeninas que se rebelan contra los papeles tradicionales de madre y esposa, para correr aventuras en las grandes ciudades. Como la Julieta de Blasco, Osumi también abandona la casa de su madre huyendo de la miseria en que se hunde tras la muerte de su hermano, y así su historia encarna el impulso hacia la modernidad, revelando sus peligros. En lugar del tópico de la bailarina, la protagonista del film japonés busca su fortuna haciéndose geisha, detalle que resulta verosímil para el espectador japonés, además de suponer un atractivo exótico cara el público extranjero que Murata pretende atraer[16]. Osumi logra llamar la atención del rico señor Yamazaki (Mimasu Yutaka), y gracias a sus favores llega a vivir en la cúspide del lujo mientras su madre se ve cada vez más hundida en la miseria (ver fig. 3).

Al final de *La vieja del cinema,* el lector se queda con la patética imagen de la vieja verdulera siguiendo al fantasma de Alberto por las calles de París. En cambio no queda claro si *Osumi y su madre* concluye con la aparición de la efigie de Shôji. Tras descubrir la imagen del soldado en la pantalla del cine, la madre sale en busca de Osumi, a quien encuentra de manera casi fortuita en una calle de tiendas con unas amigas también geishas. En la secuencia que se puede reconstruir a partir de los fotogramas, la aparición de la vieja sí adquiere un carácter fantasmagórico, al traerle a la joven recuerdos de la tragedia de su hermano y de su pasado humilde. Ese fantasma de carne y hueso a su vez constituye una amenaza a su presente vida de lujo, de tal modo que despacha a la mujer por mendiga, fingiendo no reconocerla. El efecto psicológico cristaliza en la siguiente escena, altamente expresionista, en la cual los sentimientos contradictorios de remordimiento, vergüenza, y terror a perder su *estatus* junto al señor Yamazaki y caer de nuevo en la pobreza se visualizan cuando la protagonista se ve atosigada por unos paraguas que apuntan a ella desde un escaparate (ver fig. 4).

Dadas la popularidad de la adaptación de Hollywood de *Los cuatro jinetes del Apocalípsis* y la fama de Blasco en Japón, junto con la aspiración de Murata de encontrar aceptación entre el público internacional, estos giros en la trama de la película japonesa invitan a especular que el fantasma de Shôji también se le aparece a Osumi en una escena similar a la del final de la cinta de Rex Ingram, cuando a la protagonista, Marguerite, a punto de abandonar a su marido, se le materializa la figura de Julio muerto. No obstante, ateniéndonos a la evidencia material existente, el reenfoque de la trama hacia la relación madre e hija y las tribulaciones psicológicas que ésta conlleva, permite otro vínculo con la figura del autor. El resumen publicado en *Katsudô zasshi* alude al final de la novela de

[16] El resumen del argumento publicado en *Katsudô Zasshi* en agosto de 1924 emplea expresamente la palabra geisha para describir la trayectoria de Osumi fuera de casa, 114.

Blasco cuando describe el desenlace del film: "La madre vaguea sin rumbo en busca del hijo, y Osumi lucha por recuperar su posición" (117).

Osumi parece vencer sus miedos e invita a su madre a viajar en coche hasta su casa, donde le podrá contar con tranquilidad lo que ha visto en el cine. En la puerta, el aspecto andrajoso de la figura levanta las sospechas de su rival, Kohan (Chigusa Kyoko), quien, según el resumen ya citado, aprovecha la ocasión para desbancar a Osumi y ocupar su lugar como la favorita del señor Yamazaki (117; ver fig. 5). El retroceso en la fortuna de la joven, causado indirectamente por la muerte de su hermano en la guerra, desvía la trama hacia una historia de rivalidades entre geishas que recuerda la novela seriada *Geishas rivales* (*Udekurabe*, 1917) de Nagai Kafu[17]. La conexión no es casual: no solamente son parecidas las trayectorias de las protagonistas, sino que también el autor japonés hace referencia explícita al novelista valenciano cuando el narrador describe al sifilítico literato Yamai contemplando el templo de Kanon de Asakusa e imaginando escribir una novela al estilo de *La catedral* (Kafu 113-14). De este modo, Aoshima y Murata validan los cambios introducidos en la novela de Blasco al vincular su guión con una obra de uno de sus seguidores en Japón.

La maja desnuda vestida de japonesa

En noviembre de 1923 Nakadai Fujio termina su traducción de la novela de 1906 *La maja desnuda* (*Ratai no onna*) para la editorial Saikadô Shoten. En su introducción, el traductor menciona cuán ilusionado está con la posibilidad de poder entregarle el libro personalmente a Blasco cuando visite éste la capital industrial y comercial de Osaka un mes más tarde. Así debió haber pasado, puesto que la copia guardada en la Biblioteca Nacional de Japón lleva el autógrafo de Blasco y una foto suya sacada a bordo del *Franconia* antes de su llegada a Yokohama. La nota del traductor empieza con un epígrafe de un fragmento del poema de Rubén Darío "Canción de otoño en primavera" y sigue con una evocación pintoresca de la Península Ibérica: vino, humo, olivos, mares azules, alegría, pasión y mujeres morenas (*Ratai* 2). Pero el exotismo representado en estas imágenes de una España idealizada por viajeros europeos y americanos supone un punto de contraste a fin de enfatizar el cosmopolitismo del autor y de su novela. Nakadai se hace eco de la apreciación que de *La maja desnuda* hace el periodista y también novelista Eduardo Zamacois, quien apunta al carácter científico de la investigación psicológica y de la indagación en los vaivenes de la vida moderna que establece Blasco en sus novelas publicadas a partir de 1900 (69-70). Observa el traductor japonés también los paralelos entre la vida del autor y la del protagonista de la novela, Mariano Renovales, desde sus orígenes humildes hasta la cumbre de la fama internacional. Su traducción forma parte

[17] Ver Nagai Kafu.

del "star text", es decir, del relato de la celebridad del propio Blasco generado en los diarios y en las revistas de cine japoneses a raíz de su visita y de los estrenos de las adaptaciones de sus novelas en Hollywood.

Al igual que en las otras obras que forman parte de la trilogía de novelas de amor, *Entre naranjos* (1900) y *La voluntad de vivir* (1907), el protagonista de *La maja desnuda* se parece en ciertos aspectos al escritor, al menos en términos de los conflictos interiores que vive a causa del amor, la vocación artística y la fama. A su vez, Renovales y otros personajes principales también guardan parecido con otras figuras de la vida real de Blasco: Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure y Elena Ortúzar (Tomás 130). El autobiografismo es sin embargo solamente uno de los aspectos de *La maja desnuda* que facilitan su aceptación entre un público lector masivo y global. El tema del artista que persigue su ideal de belleza por los derroteros de una vida que comienza en una herrería de los barrios bajos, pasa por estancias en Italia, Francia y Holanda, y termina en un palacete a pocos pasos del Paseo de la Castellana, resulta atractivo en términos tanto de entretenimiento como de exploración del impacto de la modernidad en el individuo y la sociedad.

La historia de Renovales se divide en tres partes: en la primera, se narran sus orígenes, su triunfo como pintor y su matrimonio con Josefina, quien se convierte en su musa; en la segunda se cuenta el desarrollo de su relación con Concha, la condesa de Alberca, quien aparece ya cuando su vida, a pesar de la fama y el dinero, se ha convertido en un infierno de depresión por la enfermedad de su esposa; en la tercera, tras la muerte de Josefina, se consuma su relación con la condesa, breve, pues vuelve a obsesionarse con la figura de su mujer. Muere el pintor cuando se da cuenta de la fugacidad de intentar captar de nuevo aquella belleza perfecta que le había inspirado en su juventud.

En el proyecto de reformar las prácticas cinematográficas en Japón, resulta una prioridad eliminar la dependencia de parte del público en el *benshi* para comentar e interpretar la acción en la pantalla. Para avanzar hacia esa meta, las revistas de cine japonesas dedican espacio a la técnica de escribir guiones, y se habitúan en la segunda mitad de la década de 1910 a publicar los *shinario* (tratamientos argumentales) de las películas en cartelera. La existencia de los fotogramas de *Osumi y su madre* es un golpe de suerte singular. Sin embargo el *shinario* de esta película nunca fue publicado, y tampoco se conserva el guión original. Irónicamente, en el caso de la adaptación de *La maja desnuda,* que se estrena en noviembre de 1924 bajo el título poético *Wakasa yo saraba* (*¡Adiós, juventud!*), pasa justo lo contrario: existen dos versiones del tratamiento, uno publicado en *Katsudô Club* y otro en *Katsudô Zasshi*, pero no queda ningún material visual aparte de las pocas fotos que acompañan a estos textos y a las reseñas del film en *Kinema Junpô* y *Stage and Screen*.

Que dos revistas importantes ofrezcan a sus lectores un resumen detallado del argumento de *¡Adiós, juventud!* en el espacio de dos meses se debe, en primer lugar, a la popularidad entre el público femenino del joven y guapo actor

Takada Minoru, que hace el papel del pintor, rebautizado Eizô en esta versión[18]. En segundo lugar, el largometraje atrae la atención de los entendidos del cine por el renombre tanto del autor español como del guionista y director Sakata Shigenori. A diferencia de Murata, Sakata empieza su carrera en el seno de la industria del cine japonés que nace con la fundación de los estudios Nikkatsu en 1912. Aprende el oficio de camarógrafo haciendo películas de corte tradicional, pero entra en contacto con el movimiento del cine puro cuando el estudio contrata a los directores jóvenes Tanaka Eizô y Oguchi Tadashi para producir películas basadas en historias contemporáneas (*shinpa*). En ese contexto llega Sakata a ser director de fotografía, y en 1920 realiza sus primeros trabajos como director: el melodrama *Aiaigaza* (*Bajo el mismo paraguas*) y un drama bélico *Nikô saigo no hi* (*The Last Day at Nikolaevsk*), que recrea un incidente de 1918 de la intervención japonesa en Siberia[19]. En 1922, se destaca como guionista cuando empieza a trabajar en los nuevos estudios Kokkatsu, fundados sobre el modelo de los productores de Hollywood por Kobayashi Kisaburô, y después del terremoto de 1923, se traslada a Osaka para trabajar en Toa Kinema (después absorbido por Makino Productions). La primera de una docena de películas que escribe y dirige para esta casa es su adaptación de la novela de Blasco.

El guión adaptado de Sakata respeta en esencia el argumento de *La maja desnuda,* pero al igual que *Osumi y su madre,* se modifican los detalles para que su ambientación en el contexto japonés sea verosímil. La versión japonesa abre con una secuencia rodada en un pueblo con una veintena de figurantes, según reza la noticia del rodaje publicado en *Stage and Screen*, y en clave pintoresca que remite al arranque de *Sangre y arena*, cuyo éxito seguramente Sakata tiene en mente cuando elabora su guión. En el ambiente tradicional japonés, no solamente se dibujan las inclinaciones artísticas del joven Eizô, sino que también, por medio de otro guiño a la historia del torero Juan Gallardo, se establece la rivalidad entre la angelical Shizuko (Utako Tamaki), su futura esposa, y la traviesa Mariko (Utagawa Ruriko), su amante. Dicha rivalidad determina la trayectoria de su carrera como pintor. En estas escenas, se presenta además el origen de la relación entre Eizô y su maestro, Morita, quien descubre el talento del niño prodigio y lo lleva a su taller de Tokio para seguir su entrenamiento[20].

La historia continúa trece años después, cuando Eizô se rebela contra el esteticismo japonés basado en la pintura china y se decanta por el realismo occidental, marchándose finalmente para seguir su formación en París. A su retorno de

---

[18] El texto de la versión del tratamiento publicado en *Katsudô Club* incluye un mayor número de caracteres chinos (*kanji*) glosados (*furigana*) para facilitarle la lectura a un público femenino que en aquellos años aún padece de mayor índice de analfabetismo. En los 1920 y 1930 Takada goza del estatus de "matinee idol", guardando cierto parecido al "sex symbol" por definición: Rudolph Valentino; luego pasa a ser un actor de reparto en películas de ciencia ficción, muchas veces en el papel de villano, en los años 50 y 60.

[19] La recreación de la masacre de 122 prisioneros japoneses por los rusos en Nikolaevsk es el único episodio en un film japonés que retrata la participación de Japón en la I Guerra Mundial, Nornes 10.

[20] Este personaje amalgama características del amigo y también pintor Cotoner y del viejo pintor checo Tekli, ambos personajes de la novela de Blasco.

Europa, Eizô se reencuentra con su amiga de la niñez, Shizuko, se casa con ella y la convierte en su musa durante una primera época (ver fig. 6). En la novela, en plena euforia de amor juvenil, Renovales convence a la joven Josefina a posar desnuda para poder reproducir la sensación que debía sentir Goya cuando pintaba su famoso cuadro. El episodio que termina con la destrucción del lienzo es también el comienzo del deterioro del matrimonio, que decae al mismo tiempo que el pintor alcanza sus mayores cotas de fama. Ocurre lo mismo en la versión japonesa, aunque el origen de la desavenencia no es el cuadro y su destrucción, sino el deterioro de la belleza de Shizuko provocado por una enfermedad pulmonar terminal.

La centralidad del tema del arte se mantiene en la transposición de la trama de España a Japón, aunque cobra otros matices en el nuevo contexto y se convierte en un mecanismo para explorar las tensiones entre la tradición y la modernidad que vive el país asiático desde finales del siglo XIX. El conflicto entre maestro y estudiante, que no aparece en la novela de Blasco, le permite a Sakata sacar a la luz el problema que preocupa no solamente a los pintores sino a todos los artistas japoneses de su época, incluyendo a los cineastas: cómo adoptar y aplicar técnicas provenientes de Occidente sin desvirtuar el espíritu japonés (Satô 203). Del mismo modo que la figura de Renovales se basa en los pintores Sorolla y Benlliure, parece que el protagonista de *¡Adiós, juventud!* se modela a partir de los pioneros de la escuela de pintura occidental (*yôga*) en Japón, como Fujishima Takeji y Saburosuke Okada. Las fotos del rodaje publicadas en *Stage and Screen* que muestran a la actriz que hace de Shuzuko preparándose para la escena de la ejecución del retrato desnudo corroboran esta conexión (ver fig. 7). La imagen no guarda relación alguna con el cuadro de Goya evocado en el título de la novela de Blasco, pero sí hace referencia a la obra de los pintores japoneses formados en Europa y especializados en el desnudo femenino. Tanto en la novela como en la película japonesa, el potencial escándalo del retrato desnudo obedece al hecho de que sea una mujer casada la que posa. No obstante, la referencia a los pintores responsables de la introducción del desnudo femenino al estilo occidental en Japón tiene la resonancia añadida de tratarse de una imagen de la mujer japonesa hasta entonces no vista en Japón. En Occidente, el desnudo pintado representa un ideal de belleza cargado de significado humanístico y religioso. En contraste, el extremo realismo de la pintura al óleo choca con las sensibilidades del público japonés en los primeros años del siglo, ya que no existe una conceptualización similar; un cuerpo desnudo no es otra cosa que una figura humana desprovista de ropa (Satô 266).

En un momento de debilidad y desesperación, Eizô se ve encandilado por los atractivos de su antigua amiga Mariko, recién enviudada de un rico comerciante, que llega a su estudio para ser retratada justo cuando la condición de Shizuko empeora. A diferencia de la novela, la relación entre Mariko y Eizô no obstante nunca se consuma, ni siquiera después de la muerte de su esposa. En una escena cargada de melodrama, la moribunda joven decide perdonar a Eizô sus des-

lices, lo cual le empuja a volver a entregarse en cuerpo y alma a su arte. En la novela, las dos mujeres en la vida de Renovales son secundarias a su arte y se manifiestan celosas a causa de ello, cada una a su manera. Los celos también son un tema importante en la película de Sakata, pero en este caso se modifican los papeles de las mujeres ligeramente, para que Shizuko encarne de manera más contundente el ideal de "la esposa buena y madre sabia" (*ryôsai kenbo*) promocionada por el Estado respecto a la educación femenina, frente a Mariko como peligrosa mujer liberada y moderna. De nuevo parece que el director quiere hacerse eco de *Sangre y arena*: las protagonistas recuerdan en ese sentido más que a los modelos de Josefina y Concha, a los de Carmen, mujer de Juan Gallardo y perfecta figuración del ángel del hogar, y de Sol, liberada y cosmopolita seductora. A su vez, el director las acerca a los arquetipos femeninos de la tradición japonesa ya explorados en el teatro e incluso en el primer cine japonés, pero también aún vigentes en la década de los veinte, cuando el movimiento feminista en Japón se cristaliza en torno a un rol activo de la mujer en la política y la cultura.

La alusión al canto de la juventud perdida de Rubén Darío que inserta Nakadai en la introducción a su traducción es reiterada por Sakata al usar como el título de su película una frase que aparece en el último capítulo de la novela. Al darse cuenta de la imposibilidad de recobrar la belleza de la juventud y alcanzar la obra maestra ideal, Renovales pierde la voluntad de vivir despidiéndose del deseo y la ilusión por la creatividad: "¡Adiós, juventud! ¡Adiós, deseo! ¡Adiós, ilusión, sirena encantadora de la existencia, que huyes para siempre!" (474). La novela deja al lector con la imagen del protagonista hundido en la locura, invocando a la muerte ante la tumba de Josefina. No obstante, como señala Facundo Tomás, dado su apego a la vida, "[n]i siquiera pasa el suicidio por su mente" (116). El hecho de que sea Josefina quien destruye el retrato desnudo en la primera parte de la historia, marca simbólicamente el principio del fin de la felicidad matrimonial. Con el tiempo la inaguantable situación lleva al pintor a contemplar la posibilidad de matarla para retomar la búsqueda de la perfección estética. Al contrario, en *¡Adiós, juventud!* es Mariko quien destruye el desnudo de Shizuko en un acto de celos provocado por la obsesión de Eizô con la belleza juvenil de la difunta. El pintor reacciona con violencia y mata a Mariko en el momento, con el mismo cuchillo con que ella ha roto el lienzo.

En cambio, la versión japonesa resuelve el final con un grado menos de ambigüedad que la novela: tras asesinar a Mariko, Eizô acude al cementerio y ante la tumba de Shizuko se suicida. La última escena de la película se describe de la manera siguiente: "En la calma del amanecer yace el cuerpo de Eizô al pie de la tumba de Shizuko con un cuchillo ensangrentado en la mano. Así termina para siempre la búsqueda de la perfección en el arte del ingenioso pintor" (118). El suicidio no es un tema ajeno a la obra de Blasco, pues varios de sus protagonistas masculinos acaban con sus vidas en un momento de desesperación o de locura, casi siempre provocado por la relación con una mujer. Quizás al darle

este giro a la trama de *La maja desnuda,* Sakata busque invocar una vez más al torero de *Sangre y arena,* cuya muerte en el ruedo en la última escena de la novela cabe interpretar como un acto suicida. También puede que tenga Sakata en mente el "banco de suicidas" del jardín del Casino de Montecarlo donde van a acabar con sus vidas los desafortunados en el amor y la suerte del juego según figura en la trama de la novela de Blasco *Los enemigos de la mujer*, de 1919, cuya adaptación de Hollywood se estrena en Japón en el mismo otoño de 1924 (ver fig. 8)[21].

De manera menos explícita, el suicidio de Eizô, en combinación con el asesinato de Mariko, extrae otras referencias subyacentes en la novela original que la vienen a asociar con otras obras europeas y con ideas estéticas vigentes en el Japón del momento. Por un lado, la resolución de autodestrucción acerca al personaje japonés al modelo del artista fraguado en la novela francesa del siglo XIX. Tomás, refiriéndose a los protagonistas de *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu* (1832) de Honore de Balzac y de *L'Oeuvre* (1886) de Emile Zola, apunta que el suicidio "es el final necesario para Frenhofer y para Claude Lantiera como expresión más acabada de la imposibilidad de su pintura" (115)[22]. Por otro lado, el suicidio es un tema frecuente en la literatura y el cine japoneses, y también en la vida real del primer tercio del siglo XX[23]. Al público japonés no le pasaría desapercibida la coincidencia del nombre del maestro de Eizô, Morita, con el del escritor Morita Sôhei, así como las similitudes entre el desenlace de *¡Adiós, juventud!* y el de su novela *Baien* (*Humado*, 1908), la cual desemboca en un plan abortado de suicidio-doble de dos amantes que pretenden imitar el final de la novela de 1894 *Trionfo della morte* (*Triunfo de la muerte*) del italiano Gabriele D'Annunzio[24]. Esta alusión no aleja el motivo principal del autor valenciano y de su texto sino todo lo contrario, ya que resalta la influencia de la estética decadentista tanto en *La maja desnuda* como en *Baien* de Morita Sôhei. La adaptación de Sakata hace que el pintor tome un papel activo en su muerte, como expresión máxima del individualismo moderno aprendido durante su estancia en Europa. Le concede así una salida diferente a la que ofrece Blasco, para quien la muerte no aparece como un refugio de las agonías de la vida del siglo XX sino, según Tomás, "como ausencia de la vida, como sentimiento negativo, de carencia de lo que se deseaba" (119). A diferencia de Renovales, que espera pasivamente la llegada de la muerte, Eizô se convierte en dueño de

---

[21] El guión de la adaptación de *Enemigos de la mujer* dirigida por Alan Crosland (Cosmopolitan, 1923) y varios anuncios se publican en los mismos números de *Kinema Junpô* y *Katsudô Club* donde aparecen las reseñas de las películas de Murata y de Sakata.

[22] Tomás propone que los protagonistas de estas dos novelas sirven de modelo para la novela de Blasco.

[23] La época de los 20 está marcada por una serie de suicidios célebres de artistas y escritores cansados de la lucha por la renovación estética; la más famosa ocurre en el verano de 1923, cuando el novelista y filósofo Arishima Takero acaba con su vida junto a su amante Hatano Akiko.

[24] Sobrecogido por los sentimientos de desilusión y hastío, el protagonista de la obra de D'Annunzio Giorgio agarra a su amante Ippolita y se lanza con ella al vacío desde un acantilado.

su destino, prefiriendo acabar con su vida a vaguear por ella sin rumbo, persiguiendo ilusiones, como hacen los personajes de *Osumi y su madre*. El final de *¡Adiós, juventud!* esclarece la suerte del protagonista de Blasco y satisface a su vez el deseo por parte de los productores japoneses de crear un producto exportable, al incorporar tanto los estereotipos sobre la mujer japonesa como sobre el *harakiri*.

Conclusión

En los primeros días de 1924, el sueño de Blasco de llegar a ser "un novelista universal cinematográfico" parece haberse cumplido, cuando declara al final del episodio del cinematógrafo de Kioto en *La vuelta al mundo de un novelista,* "¡Bendito cinematógrafo! Algo representa haber nacido en una ciudad de provincia, al otro extremo del mundo, y al venir a Kioto encontrar mi retrato y mi nombre en las calles bulliciosas del Yosywara" (290). La existencia de *Osumi y su madre* y *¡Adiós, juventud!* corrobora en extremo esta eufórica declaración descubriendo una faceta más de la aportación del novelista a la historia del cine mundial.

La transposición de *La vieja del cinema* al Tokio de los años veinte enriquece el texto original como proyecto cinematográfico y literario, al ponerlo en diálogo con la versión de Hollywood de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y las tendencias estéticas alemanas más vanguardistas. La narración de Blasco permite a Murata explorar el impacto de la guerra en la psique de sus protagonistas, captando el estado de ánimo del momento de consolidación de la modernidad japonesa. Su relato de la Gran Guerra resulta transferible a Tokio, como lo podría ser a cualquier otro contexto donde el cine actúa de mediador de la realidad contemporánea. En el caso de *La maja desnuda*, el texto referido al arte de Goya se adecua al tema de la belleza ideal en el marco de las tensiones entre modernidad y tradición que convulsionan el mundo del arte japonés en las primeras décadas del siglo. Se presta a la labor de los cineastas de forjar un nuevo modo de representación capaz de captar lo particular y lo universal de la experiencia japonesa de la época moderna. La crisis del individuo explorado por Blasco, cobra nuevos matices en la figura de Eizô, invitando a una nueva lectura del texto original en línea con otros autores de la época que comparten preocupaciones similares, sea en Europa o en Asia.

Más allá de celebrar la repercusión internacional de Blasco, el estudio de las adaptaciones de Murata y Sakata abre nuevas líneas de investigación para el conocimiento del autor en el contexto cultural global del siglo XX. Decir que el novelista valenciano influye en el desarrollo del cine japonés sería exagerar el impacto de dos películas que hoy apenas figuran en las filmografías de sus directores. No obstante, sí se puede decir con seguridad que participa con su obra en las reformas de la industria japonesa que harán posible la aparición de grandes directores como Mizoguchi, Ozu, Naruse y Kurosawa en la década de los 30.

Obras citadas

Almanzán, David T.. "Protagonistas olvidados de las relaciones culturales hispano-japonesas: Gonzalo Jiménez de la Espada (1877-1936) y José Muñoz Peñalver (1887-1975), traductores y profesores de español en la escuela de lenguas extranjeras de Tokio." *Lenguas de Asia Oriental: Estudios lingüísticos y discursivos*. Eds. María Amparo Montaner Montava & María Querol Bataller. Valencia: Univ. de València, 2010. 147-159.

Anderson, Joseph A. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton UP, 1982.

Bernardi, Joanne. *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*. Detroit: Wayne State UP, 2001.

Blasco Ibáñez, Vicente. *La vuelta al mundo de un novelista*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 2007.

—-. *La maja desnuda*. Madrid: Cátedra, 1998.

—-. *El préstamo de la difunta*. Madrid: Cátedra, 1998.

—-. *Shikei wo kufu onna* (*La condenada*). Trans. & Intro. Hirosada Nigata. Tokyo: Shichôsha, 1924.

—-. *Ratai no onna* (*La maja desnuda*). Trans. & Intro. Nakadai Fujio. Tokyo: Saikadô Shoten, 1924.

Corbalán, Rafael T. *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998.

Dickinson, Frederick R. *World War I and the Triumph of a New Japan, 1919-1930*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.

George, David R., Jr. "147 Views of of Japan: Antinomy and the Construction of Blasco Ibáñez's Tourist Gaze." *Orientalismos*. Ed. Joan Torres-Pou. Barcelona: PPU, 2010. 79-90.

—-. "Las japonerías de Blasco Ibáñez: La estela de Pierre Loti en *La vuelta al mundo de un novelista*. *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Eds. Pilar Garcés García & Lourdes Terrón Barbosa. Bern: Peter Lang, 2013. 433-446.

Gerow, Aaron. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley: Univ. of California P, 2010.

Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante.* La Coruña: Ediciones del Viento, 2009.

Hearn, Lafcadio. *Japón. Un intento de interpretación*. Gijón: Satori, 2009.

Kasai, Shizuo. "Munyosu sensei to watashi [Professor Muñoz and I]." *Hispánica* 10 (1965): 80-84.

—-. "Supein no bungou Burasuko Ibaniesu ga rai nichi [Renowned Spanish Writer Blasco Ibañez to Visit Japan]." *Yomiuri Shimbun* 6 Aug. 1923: 7. Print.

Komatsu, Hiroshi. "The Fundamental Change: Japanese Cinema Before and After the Earthquake of 1923." *Griffithiana* 13 (1990): 186-196. Print.

Loti, Pierre. *Japonerías de otoño*. Madrid: El Cosmo, 1889. Print.

Miyao, Daisuke. *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*. Durham: Duke UP, 2013. Print.

Murata, Minoru, dir. *Osumi to haha*. Nikkatsu, 1924.

Nagai, Kafu. *Geishas rivales*. Barcelona: Alba, 2012. Print.

Nornes, Markus, y Yukio Fukushima, eds. *The Japan/America Film Wars: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts*. Langhorne: Harwood Academic Publishers, 1994. Print.

Osumi to haha. Reseña. *Kinema Junpô* 163 (21 junio 1924): 17. Print.

—-. Reseña. *Katsudô Zasshi* 10 (agosto 1924): 114. Print.

Pinel, Vincent. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Robin book, 2008. *Genres et mouvements au cinéma*. París: Larousse, 2009. Print.

Reynoso, Fernando. *En la corte del Mikado. Bocetos japoneses.* Barcelona: Nausicaä, 2006.

Sakata, Shigenori, dir. *Wakasa yo saraba*. Toa Kinema, 1924.

Satô, Dôshin. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011.

Tomás, Facundo. Introducción. *La maja desnuda*. Madrid: Cátedra, 1998. 11-161.

Ventura Meliá, Rafael. "Blasco Ibáñez guionista: a vueltas con la imagen." *Debats* 64-65 (1998): 175-189.

Wakasa yo saraba. Reseña. *Kinema Junpô* 178 (24 nov. 1924): 21.

—-. Tratamiento. *Katsudô Club* 8 (nov. 1924): 115-118.

—-. Anuncio. *Stage and Screen* (nov. 1924): sn.

—-. Tratamiento. *Katsudô Zasshi* 11 (enero 1925): 78-80.

Zamacois, Eduardo. *Mis contemporáneos*. *Vicente Blasco Ibáñez*. Vol. 1. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.

日活京都第二部
村田實氏作品
お澄と母
全八卷
西班牙文豪
ヴィセンテ・ブラスコ・イバニエズ氏原作
脚色並撮影者　青島順一郎氏
浦邊粂子嬢　市川春衛嬢主演
高木永二氏　三桝豊氏　千草秀子嬢　助演

興味本位なる謂りに托して何等か語る所ある村田實氏の作風は本作品に於て愈々圓熟の域に達して居ります。誤れる現代社會の組織に對する痛罵と戰爭の生む悲惨とを背景に幾つかの個性を遺憾なく活躍せしめて一篇の社會層を活人に語る所は巧緻なるイバニエズ氏の原作と、卓拔なる村田氏の手腕と相俟つて近來の大映畫を成して居ります。公開の上は是非とも御觀賞の上御批判を得たく存じます。

内容ある謂りと健實なる作風を以て飽迄も映畫劇の本道を歩み來りたる我が日活の作品は漸く社會一般の認むる所となり近來の好評は實に民衆觀賞欲の向上を語る。此處にまた本作品を公開して御期待に添はんとすなり。

日活近來の大作品

Fig. 1 Anuncio de *Osumi to haha*, dir. Murata Minoru, (Nikkatsu, 1924); reproducido en *Kinema Junpô* 164 (1 julio 1924): 12.

Fig. 2 La madre, Shôji y Osumi cenan en casa, fotograma de Murata Minoru, *Osumi to haha* (Nikkatsu, 1924); Kawakita Memorial Film Institute, Tokio.

Fig. 3 Osumi y el señor Yamazaki, fotograma de Murata Minoru, *Osumi to haha* (Nikkatsu, 1924); National Film Center, Tokio.

Fig. 4 Osumi atosigada por los paraguas, fotograma de Murata Minoru, *Osumi to haha* (Nikkatsu, 1924); Kawakita Memorial Film Institute, Tokio.

Fig. 5 Osumi y su madre vuelven a su casa en coche, fotograma de Murata Minoru, *Osumi to haha* (Nikkatsu, 1924); National Film Center, Tokio.

Fig. 6 Eizô y Shizuko, fotograma de Sakata Shigenori, *Wakasa yo saraba* (Toa Kinema, 1924); reproducido en *Kinema Junpô* (24 nov. 1924): 21.

Fig. 7 Anuncio de *Wakasa yo saraba*, dir. Sakata Shigenori, (Toa Kinema, 1924); reproducido en *Kinema Junpô* 177 (11 nov. 1924): 7.

Fig. 8 Anuncio de *Enemies of Women* (*Josei no kataki*), dir. Alan Cosland, (Cosmopolitan Productions, 1923); reproducido en *Kinema junpô* 173 (1 oct. 1924): 4.

Enrique Viciano
Buenpaso Films

El fenómeno de *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis*

1. La Gran Guerra

Blasco Ibáñez: "No hay en la historia de la humanidad guerra alguna que pueda compararse con la presenten […] todos los hechos de la historia belicosa de los hombres, palidecen y se achican frente á la guerra de 1914"[1].

Durante todo el siglo XIX había predominado una dimensión optimista en la cultura: la fe en el progreso, en la ciencia, en un mundo que sería inevitablemente mejor. De pronto, todos los países que iban en "vanguardia" se enzarzan en una lucha atroz, brutal. Aquello provocó una profundísima crisis de valores[2].

Jean Renoir: "El acontecimiento que más influencia ejerció sobre los franceses de mi generación fue la primera guerra mundial"[3].

2. La historia de la guerra europea de 1914

Blasco Ibáñez abandona Argentina en julio de 1914. Ese mismo mes, el 28 de julio, el Imperio Austro-Húngaro invade Serbia, y el Imperio Alemán hace otro tanto invadiendo Bélgica, Luxemburgo y Francia. Blasco Ibáñez "adopta su posición ante los sucesos […] no titubea en abrazar abiertamente la causa de Francia"[4]. Así, Blasco Ibáñez gesta en su imaginario una gran hazaña, brumosa e incierta, pues no sabe hasta dónde alcanzará la guerra. Sí, es la Guerra Mundial, porque, según Blasco, "alcanza los confines de la Humanidad"[5].

París, epicentro del amor y de la *Entente Cordiale*, no augura nada bueno a corto plazo. Las fuerzas centrales del imperio germánico lanzan sus bombardeos incesantes sobre el cinturón occidental. Blasco Ibáñez, condeco-

RESUMEN. Este estudio homenajea a Blasco Ibáñez ante el centenario de la I Guerra Mundial, y tiende puentes entre el cine y la historiografía, la literatura y el análisis crítico, permitiéndonos reflexionar colectivamente sobre el potencial trasvase e hibridación entre los dos lenguajes. Las opiniones de Jean Renoir, Jean Luc Godard, François Truffaut, Theodor Dreyer o Virginia Woolf, nos ayudan a comprender el ensamble entre literatura y cine en la primera mitad del siglo XX, a la vez que nos permiten escrutar los diferentes modos de mirar la vida a través del cine.

---

[1] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Historia de la guerra europea de 1914*, Valencia, Prometeo, 1914-1919, pág. 9.

[2] FABBRI, Maurizio, "Blasco Ibáñez e la Grande Guerra", en TOMÁS, Facundo, *En el país del arte. I Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez: Literatura y arte en el entresiglos hispánico*, Valencia, Biblioteca Valenciana 1998, págs. 91-102.

[3] RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, París, Flammarion, 1974 (trad. esp. de Rafael del Moral: *Mi vida y mi cine*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1993, pág. 47).

[4] LEÓN ROCA, J. L., *Vicente Blasco Ibáñez,* Valencia, León Roca, 1990, pág. 439.

[5] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Op. cit.*, pág. 4

rado con la Legión de Honor junto a su amigo Joaquín Sorolla, y como autoridad versada en mil batallas, comienza a escupir sin cesar noticias que se clavan certeramente en el corazón de Alemania. El 4 de agosto, tres días después de que Rusia declare la guerra, Blasco Ibáñez inicia la propaganda en favor de los aliados.

Tras una corta estancia en Valencia a mediados de septiembre, Blasco Ibáñez se reúne con Francisco Sempere y su hijo político Fernando Llorca, y traza las líneas maestras de su estrategia periodística y editorial, el compromiso de hacer dos cuadernos por semana y acopio de material de las agencias de noticias. Para ello establece puentes con *The Illustrated London News, The Graphic of London* o *La Ilustration de Paris,* que le sirven dibujos de prestigiosos ilustradores como Lucien Jonas o George Scott, obras de carácter naturalista y de impacto mediático, y adquiere material de los fotógrafos y reporteros que llegan del frente con las primeras impresiones de la guerra. Así, el día 24 de septiembre, *El Pueblo* comienza a publicar artículos sobre la guerra como "París, canta", "París, sonríe", o "Esperando el socorro". Los mismos artículos, "y otros muchos," aparecen en otros periódicos nacionales[6].

Blasco pone al servicio de los hogares franceses la información desnuda, tratada con pasión, con la finalidad de servir a la causa aliada. No importa cómo el mundo interprete su incursión periodística. Hay que salvar a Europa. El fin justifica los medios. Con ese fervor que caracteriza su temperamento, trabaja con denuedo. Su casa se ha convertido en un improvisado archivo donde fotografías, planos, mapas y recortes de todo tipo, se solapan por doquier. Imagina, calcula, se anticipa a su tiempo. Blasco es capaz de ofrecer una visión panorámica de los acontecimientos y de retratar personajes y acciones que afean la conducta alemana y ensalzan de forma partidista la visión ejemplar del comportamiento aliado.

El 17 de noviembre de 1914, cuatro meses después de que estallara el conflicto, aparece el primer número de la *Historia de la guerra europea de 1914*, publicación semanal, profusamente ilustrada que formará nueve gruesos volúmenes.

"Inmerso en este trabajo de propaganda, tiene abandonada la literatura"[7].

En enero de 1915, Blasco escribe, "Estuve ayer con [el Presidente] Poincaré cerca de una hora de visita"[8]. Durante esta reunión, Poincaré le dice: "Quiero que vaya usted al frente ... pero no para escribir en los periódicos. Eso pueden hacerlo muchos. Vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa"[9]. Finalmente, el 14 de marzo de 1915, se produce el acontecimiento, y Blasco escribe a sus editores: "Son las 12 de la noche

---

[6] LEÓN ROCA, J. L., *Op. cit.*, pág. 440.

[7] Ídem, pág. 444.

[8] HERRÁEZ, Miguel, *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917*), Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pág. 114.

[9] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, París, Calmann-Lévy, 1916; Barcelona, Planeta, 1958, pág. 6.

[…] Dentro de seis horas vendrá a por mí un automóvil del ministerio de la Guerra. Mañana por la noche dormiré en Reims. Lo están bombardeando todos los días"[10].

Al día siguiente, 15 de marzo, Blasco Ibáñez visita el cuartel general del 5º Ejército en los alrededores de Reims, se entrevista con el general Franchet D'Esperey, y acompañado de su secretario inicia un recorrido de tres días por diferentes puntos de la región de Marne. A lo lejos retumba la artillería pesada. De este recorrido, usando la descripción dada por Paul Smith y Christopher L. Anderson en una entrevista todavía inédita: "Vicente Blasco Ibáñez poseía una gran sensibilidad para las descripciones, recordaba las sensaciones, los olores, tenía un sentido extrasensorial. Si a esto le añadimos la fascinación por la historia, por la información, podemos entender mejor cómo evoluciona su imaginación hasta converger en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*"[11].

3. La escritura de la novela

Jean Renoir: "El espectáculo de la vida es mil veces más enriquecedor que las más seductoras invenciones de nuestra mente"[12].

François Truffaut: "Rossellini es uno de los raros cineastas que prefieren la vida al cine, la realidad a la ficción, el hombre al actor"[13].

Blasco Ibáñez en su etapa costumbrista se acerca a un realismo vivido, engendrado en la naturaleza misma; alejado de la ficción, la sociedad es el decorado, la esencia misma de la literatura y el cine.

Cuando Blasco Ibáñez se aleja de la originalidad de *Arroz y tartana*, *La barraca*, *Entre naranjos* o *Cañas y barro*, y se adentra en el vidrioso mundo de la guerra, requiere hacer acopio de información, de instrumentos para describir el conflicto internacional; al indagar y situarse en el centro de la acción, entra en otra dimensión literaria, en un manejo distinto de situaciones y personajes. De igual forma no entenderíamos que Rossellini se alejara en *Roma, città aperta* o *Germania, anno zero* de los decorados naturales integrados en la película, o de algunos actores improvisados que se identifican con sus personajes. Rossellini nos muestra en *Germania, anno zero* ese interminable *travelling* en una avenida de Berlín en ruinas: ilustración nada maniquea de la barbarie y del Apocalipsis, "conmovedor testimonio sobre la Europa de la posguerra", y testamento procedimental, ideológico, de que "antepone la razón a la emoción. La puesta en escena de Rossellini se reduce progresivamente a un arte de mirar"[14].

---

[10] HERRÁEZ, Miguel, *Op. cit.*, pág. 137.

[11] Entrevista a Paul C. Smith y Christopher. Anderson realizada por mí, sin publicar.

[12] RENOIR, Jean, *Op. cit.*, pág. 129.

[13] TRUFFAUT, François, "Prólogo" a GUARNER, José Luis, *Roberto Rossellini*, Barcelona, Fundamentos, 1973, págs. 11-12.

[14] GUARNER, José Luis, *Roberto Rossellini*, Barcelona, Fundamentos, 1973, pág. 214.

Blasco Ibáñez le había dado muchas vueltas a cómo titular su próxima novela. El escenario de la guerra le había proporcionado esa visión apocalíptica, ampliamente reflejada en la serie de grabados de Alberto Durero realizados en 1489 y basados en el *Libro del Apocalipsis*. Así pues, en la mente del publicista moderno, del generador de empatías "marketinianas" que era Blasco, se asociaron tres vectores fundamentales a la manera pudovkiniana: Biblia = lector universal; título impactante y morboso = público; arquitectura narrativa fluida = éxito editorial[15].

Ramón Tamames: "Blasco Ibáñez, obviamente, se inspiró en la Biblia, asignando todo un carácter apocalíptico a las catástrofes consecuencia del belicismo (en la misma línea de los *Desastres de la guerra*, los 82 dibujos de grabados de Goya a partir de 1808)"[16].

¿Pero cuándo inició la escritura de la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*? Hay confusión en las fechas de inicio y finalización entre los biógrafos: Pilar Tortosa, José Luis León Roca, Camille Pitollet.

Blasco Ibáñez hace amagos de escribir, toma notas, necesita trazar la línea argumental, el desarrollo capitular, definir a sus protagonistas, todo bulle en su cabeza, ha de escribir una novela, una gran novela. Desde *Los argonautas* no ha vuelto a blandir su pluma creando una ficción. Está totalmente absorbido por las circunstancias que le rodean: el entorno de guerra y su actividad pública. Además se une otra peculiar circunstancia, pues sus finanzas se han visto reducidas por la quiebra argentina y empeoran sus condiciones económicas, lo que le obliga a escribir a sus editores con esa prosa epistolar tan característica: "Lo que me aterra es verme sin un céntimo porque tendré que volverme a Valencia y ahí me moriré antes de un par de años"[17].

La situación, pues, le obliga a trasladarse a un barrio más modesto. Pone en venta parte del mobiliario y algunos objetos de valor, y entre el 10 y el 23 de octubre realiza el traslado: "He estado unos cuantos días sin escribir, ocupado en el terrible asunto de la mudanza"[18]. El nuevo domicilio está situado en el 4 de la rue Rennequin, edificio de cuatro alturas más una abuhardillada, cerca de la avenida Wagram. Instalado el estudio de trabajo y biblioteca en la segunda planta del edificio, y teniendo su habitación en la quinta, serán sus compañeros en los próximos meses: el ambiente popular, los sonidos de la chiquillería, el traqueteo de los carruajes, un piano vecinal que martillea sus oídos con una sonata de Beethoven y las visitas de Elena Ortúzar.

Blasco Ibáñez comienza a escribir la novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* el 22 de noviembre de 1915, martes, según se deduce de la corres-

---

[5] Vsévolod Pudovkin, director de *La madre* y *Tempestad sobre Asia*, creador de "guiones de hierro" y del montaje a priori por oposición al guión de S.M. Eisenstein, a posteriori.

[16] TAMAMES, Ramón, *Vicente Blasco Ibáñez, hombre de pensamiento y acción: ¿qué queda hoy de él? Cuadernos de la Casa-Museo Blasco Ibáñez*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2010, pág. 26.

[17] HERRÁEZ, Miguel, *Op. cit.*, pág. 182.

[18] Ídem, pág. 189.

pondencia a sus editores y de contrastar las diferentes fuentes consultadas**.** Es tal la intensidad de su escritura que una semana más tarde, el 30 de noviembre, ya escribe a sus editores: "Estoy trabajando muchísimo en *Los cuatro jinetes*"[19].

Pero, mientras nuestro autor escribe la novela, ¿qué están haciendo otros escritores en ese *tiempo excepcional*? El periodista y profesor de Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid, Victoriano Fernández de Asís, me decía en una de sus clases en 1972: "Viciano, lea a Proust, Joyce y Kafka". Marcel Proust está escribiendo *En busca del tiempo perdido*, logrando en 1913 que le publiquen en la *Nouvelle Revue Française*, el primer volumen: *Por el camino de Swann*. James Joyce construye *Ulises* que comienza en 1906 y verá la luz en 1922. Franz Kafka teje una madeja imaginaria en un universo real, y publica en 1915, *La metamorfosis*.

Por extensión en la narrativa bélica, ¿qué están haciendo Ernest Hemingwy (1899-1961), Erich Maria Remarque (1898-1970), Humphrey Cobb (1899-1944) o Gabriel Chevallier (1895-1969), por citar solo algunos grandes escritores de la I Guerra? Hemingway conduce ambulancias en el frente Italiano, experiencia que le servirá para publicar en 1929 *Adiós a las armas*[20]*;* Remarque participa como soldado. Publicará en 1929 *Sin novedad en el frente*[21]*;* Humphrey Cobb participa en el ejército canadiense. En 1935 publicará *Senderos de gloria*[22]. Gabriel Chevallier, a la edad de 16 años es llamado a filas, y permanecerá en primera línea de trinchera hasta el final de la guerra. Publica en 1930 *El miedo*[23].

En un mundo donde las principales teorías filosóficas (materialismo dialéctico, estructuralismo, hermenéutica, etc.) están en plena construcción, y siendo nuestro autor un discípulo aplicado y ávido lector, cabría preguntarse, ¿estaba en línea con la narrativa moderna? ¿Sentía la necesidad de innovar con el lenguaje? ¿Eran las estructuras espacio-temporales una preocupación a aplicar? ¿Deseaba abandonar el naturalismo costumbrista, sus raíces folletinescas, e incorporarse a nuevas corrientes que tenían en el principio de la deconstrucción su razón de ser[24]?

Nada de todo esto lo tomó en consideración Blasco Ibáñez, ya que su objetivo estaba marcado de antemano. Iba a ser pionero en contar la Guerra Mundial, iba a cubrirla con imaginación y su visita al frente del Marne, lo que otros harían viviendo directamente el conflicto.

---

[19] Ídem, pág. 197.

[20] HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms*, Nueva York, Scribners, 1929. Adaptada al cine por Frank Borzage en 1932, y Charles Vidor y John Huston en 1957.

[21] REMARQUE, Erich Maria, *Im Westen nichs Neues*, Berlín, Propyläen, 1929. Adaptada al cine por Lewis Milestone en 1930, y Delbert Mann en 1979.

[22] COBB, Humphrey, *Paths of Glory*, Nueva York, The Viking Press, 1935. Adaptada al cine por Stanley Kubrick en 1957.

[23] CHEVALLIER, Gabriel, *La Peur*, París, Le Dilettante, 1930.

[24] Empleamos este concepto, desconocido para la época, más tarde definido por Jacques Derrida, *De la Grammatologie,* 1967, que refleja la profunda evolución sufrida por el lenguaje y el arte en la primera mitad del siglo XX.

El argumento de la novela, modelo de sencillez y eficacia narrativa, cuenta la historia del anciano Madariaga, un español emigrado a Argentina, el matrimonio de sus hijas (Luisa, con un francés, Marcelo Desnoyers, y Elena, con un alemán, Karl von Hartrott), y el conflicto que surge entre las dos ramas familiares al heredar la fortuna del anciano, regresar a Europa y tomar partido cada uno por una posición ideológica distinta en la I Guerra Mundial.

Suele ocurrir con los escritores muy leídos, que se interpreta su prosa fácil y de gran consumo como de menor calidad. Como expresan Paul Smith y Christopher Anderson: "Sus novelas fueron bien aceptadas por el público, y como le ocurrió a Dickens o Steinbeck, durante un tiempo su literatura no gozó del crédito merecido"[25].

Blasco Ibáñez estructura la novela según el esquema clásico en tres actos, que se corresponden con: planteamiento, nudo y desenlace. Como elementos principales, están las localizaciones y ambientes, las dos familias y el escenario bélico. De localizaciones y ambientes: la dureza de la Pampa argentina, la vida lujosa en la calle Victor Hugo, el estudio de Julio en la rue de la Pompe, el château de Villeblanche con su idealizado enclave, la vida militarista de Alemania, el frente occidental con sus realistas descripciones, y los campos de muerte.

De las dos familias: los Desnoyers y los Hartrott, unidos por un tronco común que bebe de las fuentes del casticismo español, trasladado al latinismo de la pampa, encarnado por el centauro madariaga. Después, los arquetipos de "lo francés" y "lo alemán" descritos con minuciosidad de relojero.

Del escenario bélico: la configuración de una gran superproducción, con lujo de detalles y abundante documentación, de la que beben no pocas películas sobre la guerras mundiales I y II.

En la Primera Parte, Capítulo I, titulado "En el jardín de la capilla expiatoria"[26], se encuentran algunas claves de la novela.

a. *Para empezar, una escena cargada de romanticismo*

Un anticipo de la ansiedad que precede al encuentro de dos enamorados cuyos actos son prohibidos a las miradas ajenas, como un largo *flash-back*, alternando pasado y presente, que nos anticipa el conflicto de toda la segunda y tercera parte. El texto merece recordarse por su intensidad dramática: "Debían encontrarse a las cinco de la tarde en el pequeño jardín de la Capilla Expiatoria; pero Julio Desnoyers llegó media hora antes, con la impaciencia del enamorado que cree adelantar el momento de la cita presentándose con anticipación"[27].

b. *Estilo narrativo elegante y cadencioso*

"La primavera, una primavera tímida y pálida, empezaba a mostrar sus dedos

---

[25] Entrevista a Paul C. Smith y Christopher Anderson realizada por mí, sin publicar.

[26] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, París, Calmann-Lévy, 1916; Barcelona, Planeta, 1958.

[27] Ídem, pág. 11.

verdes en los botones de las ramas, sufriendo las últimas mordeduras del invierno, negro jabalí que volvía sobre sus pasos"[28].

c. *La germanofobia*

La novela habla de los alemanes con desprecio magnificando sus gestos y alocuciones, preparando al espectador con el objetivo de inclinar la opinión hacia los aliados. Ello no indica que Blasco Ibáñez sintiera fobia hacia los alemanes: baste considerar sus opiniones sobre Beethoven y Wagner.

d. *El ser latino*

Descripción de Julio Desnoyers como "moreno, con un pie breve […] y su frente aparecía como un triángulo bajo dos crenchas de pelo lisas, negras, lustrosas cual planchas de laca"[29]. Compostura de la faz latina, el semblante varonil, el bailarín de emociones y tangos.

e. *Las preferencias femeniles y la promiscuidad*

Al describir a la consejera Erckmann-Elena-Marguerite: "Al recordarla, [Julio] veía imaginariamente un caballo de carreras grande, enjuto, rubio y de largas zancas […] La esbeltez conseguida y mantenida por esta tensión de la voluntad dejaba más visible la robustez de su andamiaje"[30].

La infidelidad se manifiesta con claridad: mientras ama a Margarita, con quien va a casarse, no le importa hacer el amor con la consejera Erckmann, ya que como piensa Julio, "la vida en un trasatlántico, con su inevitable promiscuidad, obliga al olvido"[31].

f. *La neutralidad de Julio*

Blasco Ibáñez conduce al personaje hacia la redención. Es argentino, luego neutral, pero su ascendencia es francesa. Puede intervenir si atacan a Francia por sus ideales, y a Argentina por sus intereses. Blasco Ibáñez salva a Margarita con sus ideales, y finalmente para expiar su culpa, condena a Julio a pagar cara la osadía de poseerla, enviándolo a la muerte.

g. *El alma humana*

Blasco Ibáñez compone una melodía de sutiles descripciones psicológicas. Sus personajes, dualidades de sus diferentes *alter ego*, lo definen como gran conocedor de emociones.

h. *La raza*

Al describir el afán imperialista, el carácter teutón, las creencias en una raza

---

[28] Ídem, pág. 12.
[29] Ídem, pág. 19.
[30] Ídem, págs. 19-20.
[31] Ídem, pág. 22.

superior, la insatisfacción del pueblo alemán en su *lebensraum* (espacio vital), y el volcán de etnias centroeuropeas, Blasco anticipa la simiente del nazismo. En párrafos del libro, gruesas expresiones maquillan con denuedo un discurso populista, como dice un consejero alemán: "Han establecido un círculo de hierro en torno a nosotros para ahogarnos. Pero Alemania tiene los pechos muy robustos"[32].

i. *La vendetta del marido engañado*

Blasco introduce la parodia en expresiones vodevilescas que nos recuerdan a una *vendetta* siciliana, soterradas hacia el enemigo-marido-engañado: "Es lo menos que puedes hacer para cobrarte"[33].

j. *La idealización de la mujer*

Blasco Ibáñez destila sutileza en la química amatoria, describe sus pulsiones con minuciosidad y cierto halo místico: "Las cinco"[34]; "Experimentaba cierta extrañeza al ver en plena realidad este rostro que había ocupado su imaginación durante tres meses, haciéndose cada vez más espiritual e impreciso con el idealismo de la ausencia"[35]. Describe a su amada Margarita como "más alta que él, de una esbeltez elegante y armoniosa… Todo cuanto han podido inventar las artes del embellecimiento femenil se reunía en su persona"[36].

Facundo Tomás, en su prólogo a *La voluntad de vivir*, verdadera introspección al alma del autor, nos describe la figura de Elena Ortúzar, sus perfiles femeniles, la profundidad e intensidad de la relación amorosa entre ambos, y las claves para una lectura de esta novela.

"*La voluntad de vivir* es una novela de amor directamente inspirada en los propios amores del escritor durante el año 1906"[37]; "El relato novelesco de hechos inspirados en la vida presupone, pues, sistemas de ideas, esquemas que constituyen el *discurso ideológico* del autor, el cual enmarca, al mismo tiempo, sus criterios sobre el mundo y los presupuestos desde los que se construye la ficción"[38].

Ya en la novela, Blasco describe a Luchita-Elena-Margarita así: "Sí; una gran mujer –dijo el doctor con indiferencia–: ¡Muy hermosa!, ¡muy elegante! Es simpática, pero tonta y superficial como no he visto ninguna. Un colibrí de su país; un loro parlero de plumas brillantes. Vámonos, Juanito; empieza a caer la tarde"[39].

---

[32] Ídem, pág. 25.
[33] Ídem, pág. 26.
[34] Ídem, pág. 30.
[35] Ídem, pág. 31.
[36] Ídem, pág. 32.
[37] TOMÁS, Facundo, "Prólogo" a BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La voluntad de vivir*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 29.
[38] Ídem, pág. 30.
[39] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La voluntad de vivir*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 198.

k. *La oportunidad*

Blasco Ibáñez, *bon vivant*, amante del lujo e incansable trabajador por sus ideas y sus negocios, despreciaba la guerra por cuanto significaba erradicación de las libertades, anulación del progreso y terminación del bienestar. En palabras de Margarita: "Imagínate una guerra. ¡Qué horror! La vida social paralizada…"[40].

Pero este mar de desolación que anegó a Europa brindó a Blasco Ibáñez una oportunidad de oro, que él supo aprovechar como buen comerciante que era. A partir del 20 de diciembre de 1915, Blasco acelera la escritura de la novela y empieza a dar instrucciones sobre la composición, tipo de papel, encuadernación, portada del libro: "Por el correo de hoy envío certificado el 1º capítulo y principio del 2º de *Los cuatro jinetes*"[41]. Y el 7 de enero de 1916: "Para la cubierta de los *4 jinetes* estoy esperando que abran en la semana próxima la Biblioteca Nacional. Tengo que buscar un grabado de Alberto Durero que representa los *4 jinetes*, y enviaré una fotografía para que sirva de guía a Povo y Llorca"[42].

El 19 de febrero: "El día que corrija la última prueba de los *4 jinetes* saldré inmediatamente para Nápoles y Sicilia. Necesito documentarme para [la próxima novela] *Mare Nostrum*. Y antes que termine el año, una tercera novela también sobre la guerra […] pero aún no tiene título"[43].

León Roca dice en su biografía, "En febrero de 1916 pone punto final a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*"[44], pero la novela termina de escribirse el 12 de marzo, lunes, de 1916, según el *Epistolario* y documentos consultados. Blasco Ibáñez escribe el día 13: "Por el correo de hoy, en paquete certificado envío el último capítulo de la novela titulado *Campos de muerte*"[45]. Tres días después de finalizar, comienza a publicarse en folletín en *El Heraldo* de Madrid. En España la editorial Prometeo publica la novela, en Francia se hace cargo la editorial Calmann-Lévy. El éxito es considerable en tiempos de guerra, cuando se han interrumpido los canales de distribución y las obras no llegan con facilidad.

Ramiro Reig: "Al margen del éxito, *Los cuatro jinetes* es una buena novela, con las virtudes y los defectos de las mejores obras de Blasco. En ella recupera el aliento realista de las novelas sociales, añadiéndole un tono grandioso, a veces grandilocuente, de tragedia universal"[46].

---

[40] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, París, Calmann-Lévy, 1916; Barcelona, Planeta, 1958., pág. 34.

[41] HERRÁEZ, Miguel, *Op. cit.*, pág. 202.

[42] Ídem, pág. 207.

[43] Ídem, pág. 222. Se refiere a la trilogía sobre la guerra con una tercera novela *Los enemigos de la mujer*, publicadas a lo largo de 1916, 1918, 1919.

[44] LEÓN ROCA, J.L., *Op. cit.*, pág. 454.

[45] HERRÁEZ, Miguel, *Op. cit.*, pág. 233.

[46] REIG, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid, Espasa Calpe, 2002, pág. 177.

Jean Renoir: "En mi opinión, el cine no es más que una nueva manera de imprimir. Louis Lumière es un nuevo Gutenberg"[47].

Leon Tolstoi: "Es [el cine] un ataque directo a los viejos métodos del arte literario […] Está más cerca de la vida"[48].

José Luis Guarner: "Como ha escrito el crítico francés Gilles Jacob: 'Si es cierto que una película de [Joseph] Losey consiste en examinar cómo su personaje principal evoluciona de la oscuridad a la luz, esta misma imagen, esta misma imagen podría aplicarse a su propia obra […] En este sentido, el personaje principal de Losey es el propio Losey'"[49]. Así podemos aplicarlo a Blasco Ibáñez, el contacto con el cine, con la literatura que se moldea hacia una nueva caligrafía fílmica, hace evolucionar a Blasco Ibáñez hacia la concepción de una "nueva novela cinematográfica"[50], mediante argumentos que se alejan de los localismos, de la semioscuridad costumbrista hacia una universalidad conceptual, más acorde con los gustos de las masas que surgen de esta convulsa etapa de pre-revoluciones y guerra.

Blasco Ibáñez, dada su curiosidad científica y conocimiento de los medios de comunicación, ya había tomado contacto con el cine como expresión artística y floreciente industria. Era asiduo consumidor de las novedades cinematográficas que llegaban a la capital del arte.

Mientras se hace la traducción al francés, Blasco Ibáñez ya se las ha ingeniado para expandir la idea de adaptar la novela según los cánones de entonces: "Están aquí escribiendo un argumento para hacer una gran cinta cinematográfica de los *4 jinetes* […] Será una visión verdadera de la guerra"[51]. Esta primera cinta muda que llevará el título *Debout les morts,* se llevó a cabo en 1916, cuando ni siquiera había sido publicada la novela en Francia, "gracias a las pruebas de imprenta que le enviaba Blasco Ibáñez al cineasta Diamant-Berger"[52]. Cinta que se encuentra actualmente en paradero desconocido.

Pero, mientras esto ocurría en Europa, la maquinaria de producción cinematográfica norteamericana vio las enormes ventajas de adaptar revistas populares, dramas, folletines y obras literarias que gozaban de popularidad entre los lectores. Protegían de la censura a los productores y en ocasiones no estaban sujetos a legislación sobre derechos de autor.

James T. Farrell: "La importancia de Hollywood reside sobre todo en que es un ejemplo bien definido del desarrollo de la cultura comercial en el período del

---

[47] RENOIR, Jean, *Op. cit.*, pág. 25.

[48] GEDULD, Harry M. (ed.), *Authors on Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1972. *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, trad. de Isabel Villena; TOLSTOI, Leon, "Algo que puede tener un gran poder," pág. 24.

[49] MILNE, Tom, *Losey on Losey*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1967 (versión española: *Conversaciones con Joseph Losey*, Barcelona, Anagrama, 1971, págs. 7-8, traducción, apéndice y notas de José Luis Guarner).

[50] CORBALÁN, Rafael T., *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Filmoteca, 1998.

[51] HERRÁEZ, Miguel, *Op. cit.*, pág. 237.

[52] Entrevista realizada por mí a Cécile Fourrel de Fretes, sin publicar. *Debout les morts*. Dirigida por Léonce Perret, André Heuzet y Henri Pouctal. Adaptación de *Los cuatro jinetes* por Henri Diamant-Berger, interpretada por Marguerite Moreno y Claude Mérelle, y producida por la Société des Etabliments L. Gaumont.

capitalismo financiero. Por su magnitud, su riqueza y su capacidad de llegar a un público tan masivo, Hollywood posee una influencia penetrante en todos los campos de la cultura, una que supera la influencia que tenía en la cultural comercial que heredó. Su influencia penetrante ha sido observada en en el teatro y la novela"[53].

Al igual que hemos mencionado lo que ocurría con la literatura incubándose procesos de gran talento narrativo, en el cine norteamericano ocurría otro tanto: entre 1914 y 1918, David Wark Griffith realizaba sus dos obras capitales: *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia*.

En ese mismo año de 1916, Blasco Ibáñez adapta *Sangre y arena* y la co-dirige con Max André.

El 17 de febrero de 1917, estalla la Revolución Rusa y el 2 de abril, EEUU entra en la I Guerra Mundial. Meses más tarde, Blasco Ibáñez produce una adaptación de *Los cuatro jinetes* que dirige André Heuzé, y que será destruida posteriormente, ante la imposición de la Metro de que dicha cinta no fuera distribuida en todo el mundo a partir de la adquisición de los derechos por el estudio.

Ese mismo año, "la aprobación [en el Estado de Nueva York] del *Wheeler Bill* (1917) sobre los impuestos a los productores, fue motivo definitivo para que [los estudios neoyorkinos del Bronx y de Flatbush] se trasladaran a California. Hollywood se pobló con nuevos, magníficos estudios ... Al mismo tiempo, se elevaron fabulosamente los costes de producción ... Por argumentos y *copyrights* se pagaban de mil a diez mil dólares"[54].

Así pues, la literatura era una fuente de inspiración y un recurso puesto en el punto de mira de los productores de Hollywood. Paramount, una de las grandes compañías, anunciaba que algunos de los más grandes escritores trabajaban en sus despachos creando argumentos, como Joseph Conrad o W. Somerset Maugham.

Hollywood se convirtió en la meca de los escritores, poniendo en el mercado la cotización de las "firmas" de éxito, y llegándose a pagar una media de 50.000 dólares por argumento. Estos se escribían con tanta rapidez que las productoras se veían obligadas a leer los libros antes, incluso, de publicarse. Se iba perfilando un hecho indiscutible: lo importante no era que el argumento estuviera escrito por un buen escritor, sino por un buen guionista.

En octubre de 1917, la traductora Charlotte Brewster Jordan viaja a España con el ánimo de perfeccionar su español y conoce en julio de 1918 a Blasco Ibáñez, el cual le ofrece la lectura de *Los cuatro jinetes*. Brewster le compra por

---

[53] Tr. de FARRELL, James T., "The Language of Hollywood", en *The League of Frightened Philistines, and Other Papers*, Nueva York, The Vanguard Press, 1945, pág. 181. "Therefore Hollywood is significant mainly because it is a clear-cut example of the development of commercial culture in the period of finance capital. Owing to its size, its wealth, its ability to reach such a mass audience, Hollywood has a penetrating influence in the whole field of culture, one which far exceeds that exerted in the commercial culture it inherited. Its penetrating influence has long been observed in the drama and in the novel."

[54] JACOBS, Lewis, *The Rise of The American Film*, Nueva York, Harcourt, Brace & Co., 1939. *La azarosa historia del cine americano*. Tr. Alvaro del Amo. Barcelona, Ed. Lumen, 1971, vol. 1, pág. 221.

la suma de 300 dólares los derechos para publicar la novela en inglés. La casa editorial E.P. Dutton and Company, tras leer la traducción de Brewster, adquiere los derechos de publicación en Estados Unidos.

Blasco Ibáñez: "Vendí los derechos de traducción a una de las casas editoriales más reputadas de Nueva York. Recibí dos ejemplares con el título *The Four Horsemen of the Apocalypse*, hermosa edición, a dos dólares ejemplar" [55].

El 28 de julio de 1919 se firma la Paz de Versalles y la rendición de Alemania. Según *Publishers Weekly*, ese año es el libro más vendido en Estados Unidos.

4. La adaptación cinematográfica de 1921

Rafael T. Corbalán: "Tras el espectacular éxito de ventas en los Estados Unidos, la Metro ofreció a Vicente Blasco Ibáñez un sustancioso contrato de 20 mil dólares y un diez por ciento del beneficio en taquilla para llevar a la pantalla la obra"[56].

La novela, por tanto, hay que entenderla con un fin propagandístico, que sin llegar a obtener el propósito que tenía al ser escrita, sí que sirvió para justificar la guerra *a posteriori*. En la versión cinematográfica de Rex Ingram se modificó el texto original: se añadieron unas escenas en las que se muestra la entrada de los Estados Unidos en la guerra y se incluye un rótulo en el que se puede leer *The Salvation Army* (el ejército de salvación) que no está incluido en la novela.

En 1919, June Mathis es una de las guionistas más reputadas de Hollywood por su olfato para elegir temas de gran interés y cuidada elaboración de los guiones. Así, se convierte en Head of the Scenario Department (Jefe del Departamento de Guiones) de Metro Pictures Corporation. Mathis sabe que la novela *Los cuatro jinetes* ha sido un *best-seller* en EEUU, que otros estudios la han rechazado por los elevados costes de adaptación, y cree firmemente que puede convertirse en un éxito de público.

Mathis entiende que el estudio exigirá un director de solvente trayectoria y propone a Rex Ingram, esteta refinado que goza de su protección. Ahora le queda lo más importante, convertir en estrella a un joven actor que represente el ideal antagónico del hombre de raza blanca, rubio, piel blanquecina, y de compostura intelectual y refinada, por un hombre de semblante afeminado, pero varonil, moreno, de poses asexuadas, buen bailarín, que represente una nueva virilidad, un icono de la masculinidad. Todo esto lo encuentra en Rudolpho de Valentina, un joven actor que empieza a destacar en pequeños papeles y que comienza a figurar en créditos en 1918 con la película corta *A Society Sensation* en el personaje de Dick Bradley junto a Carmel Myers.

---

[55] Artículo publicado en *Le Figaro* con el título: *Una visita a Blasco Ibáñez* (Montecarlo 6/3/1919).

[56] *The Four Horsemen of The Apocalypse*. Rafael T. CORBALÁN, BMCC-NYC. Artículo revisado para el proyecto documental: *Blasco Ibáñez y Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

Los ejecutivos de la Metro no estaban convencidos. Vieron las primeras pruebas fotográficas y les resultaba demasiado novedoso. No veían que el público femenino acostumbrado a roles más varoniles pudiera interesarse por un joven latino, desconocido para el gran público. Pensaban mejor en Douglas Fairbanks. Además ¿cómo iban a llamar a este joven actor, Rodolfo Alfonzo Raffaello Piere Filibert Guglielmi di Valentina d'Antonguolla?

Mathis vio la oportunidad de cambiar el concepto protagónico, de hacerse con una nueva fotogenia, una nueva representación de la plasticidad facial, de la impregnación de la música a través de la insonoridad, para ello tenía que dotar de mayor presencia a Valentino, construir una nueva química con Ingram, y se pusieron manos a la obra. Toda esa gestualidad tenía que tener un momento álgido, un clímax que rompiera moldes, y Mathis propuso una nueva escena, un baile donde las habilidades de Julio-Valentino subyugaran a las mujeres por su refinamiento y capacidad amatoria, y a los hombres por su *sex appeal* en primer plano. El tango se hizo verbo; Xavier Cugat interpretó al violín esa música celestial que convirtió los pasos de Valentino en una secuencia memorable.

Para el papel de Marguerite Laurier, amante de Julio, Mathis se proyectó en Alice Terry, una ex *follies girl*, que ese mismo año de 1921 se casará con Rex Ingram, y que más tarde, tras el éxito de *The Four Horsemen*, interpretará algunos papeles inolvidables del cine mudo[57].

Blasco Ibáñez contestaba a las preguntas del *New York Times* en 1921 con motivo del rodaje de la película, describiendo cómo se había originado un cambio en él, se había inpregnado de la mentalidad de los autores que escribían para el cine, aceptando rápidamente los códigos del nuevo lenguaje[58]:

> Le explicamos por qué tenía que hacer ciertos cambios en *Los cuatro jinetes* y comprendió al instante su necesidad.
>
> —Está bien –dijo–. Comprendo la idea. Voy a escribir para la gran pantalla. No sólo pienso adaptar la novela que he escrito para producir imágenes en movimiento, sino que tengo la intención de escribir las películas directamente…
>
> Blasco Ibáñez entiende la especialización de la escritura de guiones como una continuación de su trabajo literario, aplicando tiempos, visión espacial, exigencias narrativas, precisión en el relato y una visualización desde dentro, desde una "pulsión escópica[59].

Mientras se filmaba la película, asistió a varios días de rodaje en el Griffith Park, en las afueras de Los Ángeles, acompañado por Richard A. Rowland, presidente de Metro, y repentinamente se vio en medio de los preparativos de una

---

[57] Películas dirigidas por Ingram e interpretadas por Alice Terry: dirigida por su marido: *The Prisoner of Zenda* (1922) y *Scaramouche* (1923) con Ramón Novarro, *Mare Nostrum* (1926) con Antonio Moreno, también basada en la novela de Blasco Ibáñez, y *The Garden of Allah* (1927).

[58] "Blasco Ibáñez, Movie Fan," *The New York Times*, 23/1/1921.

[59] FOURREL DE FRETES, Cécile, "Pulsión escópica" concepto empleado por la profesora de Filología Hispánica de la Universidad de Toulouse.

gran producción que iba a costar más de 1.000.000 de dólares, reproducción de un pueblo francés, 12.000 extras formando regimientos de soldados franceses y alemanes, y el uso de doce cámaras filmando.

La película se estrenó en Nueva York con gran éxito de crítica. Muchos elogiaron la cinta anunciando que era tan impresionante como *El nacimiento de una nación* de David W. Griffith. Naturalmente la prensa alemana fue muy critica con la película, al ridiculizar las actitudes de los personajes como de una gran avaricia y sometimiento desmedido.

El film destaca por su exquisita composición plástica, el uso de la iluminación con aplicaciones dramáticas muy definidas, decorados convincentes, interpretaciones sutiles, textos suficientes, y la grandiosidad de las escenas de masas con criterios de producción que hoy perduran. La aparición de los Cuatro Jinetes (la Guerra, el Hambre, la Peste y la Muerte) sacudió las conciencias de Estados Unidos de América, recordaban a Griffith y las escenas del Ku-Klux-Klan, y hacían pensar inmediatamente en las películas alemanas del momento[60].

El éxito en la taquilla americana de *Los cuatro jinetes* fue parejo al éxito de la novela. Preguntado Blasco Ibáñez por *El Sol* en 1921:

> —¿Cuántos ejemplares se habrán vendido de *Los cuatro jinetes*[61]?
> —Pasa ya del millón y medio y se llevan hechas más de doscientas ediciones.

Y en respuesta publicada por *Blanco y Negro*[62]:

> —*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* era considerado como el libro de la guerra, hasta tal punto que sólo otro libro había alcanzado tal resonancia desde que los Estados Unidos existen: *La cabaña del Tío Tom*[63].

Según el artículo publicado en 1944, "¿Qué películas han ganado más dinero desde 1914?"[64], "Los productores de *Los cuatro jinetes* habían ganado solo en el mercado americano 4.500.000 dólares, superando las ganancias en ese mismo año del segundo en lista *El chico* de Chaplin (2.500.000)", y rebasando ampliamente en el cómputo de los años venideros el beneficio bruto–*gross profit*–a célebres películas mudas, como: *Ben Hur*, *El Sargento York*, *El Nacimiento de una Nación*, *El cantante de Jazz*, *Melodías de Broadway*, *Los Diez Mandamientos* o *Gran Hotel*.

---

[60] *Carmen* y *Los ojos de la Momia* (1918), *Madame Du Barry* (1919), *Ana Bolena* (1920), *La Tumba del Faraón* (1921), dirigidas por Ernst Lubitsch; *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene y guión de Carl Mayer; *Halbblut* y *Las arañas (1919)* de Fritz Lang; *La tumba india* (1921) de Joe May.

[61] "Los hombres de letras. Vicente Blasco Ibáñez quiere escribir sus novelas en España," *El Sol*, 7/5/1921.

[62] "Blasco Ibáñez, sus obras y sus triunfos," *Blanco y Negro*, 22/5/1921.

[63] BEECHER STOWE, Harriet, *La cabaña del tío Tom* (*Uncle Tom's Cabin*). Publicada en EEUU el 20 de marzo de 1852.

[64] JONES, Lon, "¡Hollywood! Which cinema films have earned the most money since 1914?" *The Argus* (Melbourne, Vic.), 4 marzo 1944.

Fue tal el éxito de la película *Los cuatro jinetes* y de su protagonista, que Metro trató de obligar a Rodolfo Valentino a realizar obras en condiciones no garantistas. Sobre este menester, nos dice Theodore Dreiser, "El actor Rodolfo Valentino sostuvo una auténtica lucha contra la conducta de las compañías que obligaban por contrato a interpretar obras en condiciones abusivas. Valentino ha sido catapultado a la fama por *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, uno de los pocos dramas cinematográficos de excelente calidad"[65].

Además de ser un gran negocio para Metro y para Blasco Ibáñez, la película ha formado parte del imaginario colectivo de las familias norteamericanas cuyos hijos fueron enviados a la guerra, y de cuantos participaron o se vieron afectados por la contienda. Fue la primera gran película sobre la I Guerra Mundial, y volviendo a nuestros escritores que participaron en ella, también nos podemos preguntar, ¿qué impacto tuvo esta película en la forma de narrar la guerra en quienes estaban escribiendo para representarla: Hemingway, Remarque, Cobb o Chevallier[66]?

El productor y director Kevin Brownlow recibió el Oscar Honorífico de la Academia de Hollywood por su contribución a la recuperación de películas mudas[67]. Entre sus restauraciones está *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Rex Ingram. En una entrevista no publicada, Kevin Brownlow, responde a la pregunta[68]:

—Usted y su socio Patrick Stanbury restauraron la película de Rex Ingram *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1993. ¿Por qué eligieron esta película?

—Desde 1980 y *Napoleón* nos hemos dedicado a restaurar películas mudas con orquesta en directo. Como admiradores de Rex Ingram, pensamos que *Los Cuatro Jinetes* merecía ser devuelta a su versión original, ya que en 1926 se adecuó al público alemán, dejando fuera algunas de sus mejores secuencias para no molestarlos. Pensamos que era el momento de devolver al público la película íntegra. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es una gran película.

5. La adaptación cinematográfica de 1962

Jean Luc Godard: "Cada imagen de Rossellini es bella, no porque sea bella en sí, sino porque es el esplendor de lo verdadero y porque Rossellini parte de la verdad"[69]. Esto es aplicable a Blasco Ibáñez y a Ingram, no así a Minnelli.

Cuando mencionamos a Vincente Minnelli solemos adscribirlo al género musical. Esta identificación se debe a que Minnelli hizo grandes aportaciones a este género que ya había conseguido fama mundial por sus espectaculares core-

---

[65] DREISER, Theodore, *Los verdaderos pecados de Hollywood*. De Liberty, 11 de junio de 1932, pp. 6-11. Copyright 1932 Liberty Publishing Corp. Reimpreso con autorización de la Liberty Library Corporation. Pág. 235.

[66] *La peur* de Gabriel CHEVALLIER no ha sido llevada al cine, pero sí teatralmente. Parece que los productores han visto la dificultad de hacer comercial un viaje introspectivo hacia los mecanismos del miedo.

[67] Algunas obras restauradas por Kevin Brownlow: *The Birth of a Nation* de D. W. Griffith (1915), *The Four Horsemen of The Apocalypse* de Rex Ingram (1921), *Nosferatu* de F.W Murnau (1922), *Greed* de Erich von Stroheim (1924), *The General* de Buster Keaton (1926), *Napoleón* de Abel Gance (1927).

[68] Entrevista vía email realizada por mí.

[69] GODARD, Jean-Luc Godard, "India", *Cahiers du Cinéma* 96, junio de 1959.

ografías y números musicales. A Minnelli le tocó vivir la época dorada de la MGM, como él recuerda en su autobiografía: "Era una pieza en un increíble engranaje de talentos: Cedric Gibbons, Cecil Beaton, Miklos Rozsa, Gene Kelly, Fred Astaire, Judy Garland, Mickey Rooney, Stanley Donen, André Previn, Arthur Freed"[70].

En la versión de 1962, el escenario de la historia se trasladó a la II Guerra Mundial. Madariaga, el patriarca, presagia la llegada de los cuatro jinetes del Apocalipsis al constatar que uno de sus nietos abraza la ideología nazi.

Vincente Minnelli narra con entusiasmo y abnegación el proceso de creación del film: "Estaba en Nueva York para una serie de encuentros con la prensa con motivo del estreno de *Con él llegó el escándalo*, cuando el estudio me hizo saber que había sido seleccionada para el Festival de Cannes […] A mi regreso a California me esperaba un guión. Me pedían dirigir *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, un *remake* de la versión de 1921 que había convertido en *estrella* a Rodolph Valentino. Ahora el argumento se desarrollaba en la II Guerra Mundial"[71].

"Enseguida recibí órdenes de ir a París para iniciar los preparativos de la producción […] Fui reclutado a la fuerza."

"Mis objeciones a la ambientación en la II Guerra Mundial se repitieron una vez más. No veía cómo el protagonista argentino, residente en París, podía permanecer neutral tanto tiempo. Los alemanes no habían ocupado París durante la I Guerra Mundial, como lo hicieron en la II Guerra Mundial. Si el estudio insistía en ambientar la historia en una época posterior, el guión tenía que modificarse […] Trasladar la historia a la época posterior hizo necesario crear una trama que incluyera a la Resistencia Francesa"[72].

"Cuando llegó el momento de hacer el reparto, me enteré de que el estudio ya se había ocupado. Había comido en Roma con un joven actor francés y me había parecido que su semblante clásico […] podía crear el mismo impacto que Valentino cuarenta años antes. Pero ninguno de los ejecutivos de Metro-Goldwyn-Mayer había oído hablar de él, y Alain Delon tuvo que esperar otra ocasión para ser presentado al público norteamericano. Glenn Ford había firmado un contrato para varias películas con Metro-Goldwyn-Mayer y la primera, iba a ser *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.*

"Y ahí estaba: me habían dado un argumento que no me apetecía hacer, con un protagonista que carecía de la insolencia y la irreflexión que asociaba con su papel […] No obstante, si iba a hacerse decidí que visualmente resultaría tan deslumbrante como fuese posible[73].

---

[70] MINNELLI, Vincente, *I Remember It Well*, New York, Doubleday, 1974. *Recuerdo muy bien*, tr. Fernando Jadraque, revisada por Augusto M. Torres, Madrid, Ediciones Libertarias, 1991.

[71] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.*, pág. 494.

[72] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.,* pág, 497.

[73] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.*, págs. 497-498. Reparto: Lee J. Cobb (Madariaga), Charles Boyer (Marcelo Desnoyers), Paul Lukas (Karl von Hartrott), Karlheinz Böhm (Heinrich von Hartrott), Ingrid Thulin (Marguerite Laurier), Paul Henreid (Etienne Laurier), Ivette Mimieux (Chi Chi Desnoyers), George Dolenz (general von Kleig) (p. 500).

"El reparto fue tan brillante como internacional"[74].

"¡Recuerda, Fabrizio! ¡No se puede vivir sin Rossellini!"[75]

Esta búsqueda de la verdad, de su verdad, de la verdad construida para derribar al enemigo desde una óptica escópica y epicéntrica, le permite a Blasco Ibáñez narrar la guerra sin ambages, desprovisto de convencionalismos atávicos, situando la acción en unos escenarios que desprenden realidad, bien es la suya, pero también la del pueblo francés y de sus aliados. Esta "norma", la búsqueda de la verdad desde una nueva objetividad, subyace en Ingram, en Rossellini, en Godard, y se afinca como un problema en Minnelli, que deberá sortearlo con la envolvente plasticidad propia de la época, creando una atmósfera de refinamiento en la que se movían los adinerados personajes principales.

Algunas de las características más destacadas del cine de Minnelli forman parte de la adaptación de 1962, como el empleo de colores "subidos" o "chillones", el rojo y el amarillo, también denominados "Minnelli", cuya gama había sido poco experimentada hasta entonces a pesar de lo avanzado de los sistemas *scope* y *metrocolor*, diferenciándose del empobrecimiento cromático a causa de los viejos sistemas para colorear películas, y alejándose de los arcaicos procedimientos de los directores artísticos (*production designers*) que continuaban imaginando el espacio y la forma en blanco y negro. Esta nueva metodología usada por Minnelli, más cercana a la nueva colorimetría y a los nuevos pigmentos usados por las vanguardias pictóricas (impresionismo, pero también expresionismo abstracto *action painting* –Mark Rothko, Jackson Pollock) facilita a Minnelli una nueva concepción espacial. Sus grandes conocimientos y sensibilidad sobre el teatro, la danza y la música, y su destreza en la dirección de actores y coreografía de masas, le permite obtener un gran resultado en esta adaptación.

"A lo largo de los cinco meses de rodaje en Francia, hubo aluviones de memorándums fluyendo entre [Julian] Blaustein el productor, Sol Siegel, presidente de Metro, John Gay, el guionista, y yo. Parecíamos obligados a intercambiar palabras de forma proporcional a las cifras astronómicas: 15.000 extras, 90 decorados interiores, 250.000 toneladas de equipamiento militar"[76].

La actriz Angela Lansbury, que ya había trabajado con Minnelli en la delirante comedia *Mamá nos complica la vida* (1958), fue la encargada de doblar posteriormente a Ingrid Thulin, pues el estudio se dio cuenta tarde del acento.

Jean de Baroncelli, en *Le Monde* de París: "Minnelli ha concebido *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* con el refinamiento característico de su talento"[77].

Gian Luigi Rondi de *Il tempo* de Roma: "Minnelli evoca París con una paleta de colores tomada de los impresionistas tardíos".[78]

---

[74] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.*, pág. 500.

[75] BERTOLUCCI, Bernardo: *Prima Della Rivoluzione, L'Avant-Scène Cinèma*, nº 82, "¡Recuerda, Fabrizio! ¡No se puede vivir sin Rossellini!" Diálogo de Gianni Amico y Bernardo Bertolucci.

[76] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op.cit.,* pág. 500.

[77] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op.cit.,* pág. 508.

[78] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.,* pág. 508.

George Ramseger de *Die Welt* de Berlín: "Nunca director alguno recogió antes la situación psicológica de la II Guerra Mundial con un dominio tan absoluto".[79]

La revista *Time*: "El cuento es trillado, el guión tosco y la labor de la cámara groseramente trucada".[80]

Después de analizar artículos en prestigiosas revistas especializadas, como *Cahiers du Cinema*, *Films and Filming* o *Variety*[81], puedo afirmar que la crítica moderna ha considerado que la película de Minnelli ha ejercido una gran influencia sobre la concepción visual de tres obras capitales centradas en la II Guerra Mundial: *La caída de los dioses* de Luchino Visconti (1969), *El conformista* de Bernardo Bertolucci (1970), y *El jardín de los Finzi Contini* de Vittorio de Sica (1971).

Louis Aragón se pregunta tras haber visto la película *Pierrot el loco* (1965)[82]: "¿Qué pasaría si Belmondo, o Godard, me preguntasen ¿Qué es el cine?"

El cine, para mí, fue primero Charlie Chaplin, luego Renoir, Buñuel y ahora Godard. Alguien dirá que me olvido de Eisenstein y Antonioni. No es así, no los olvido […] Pero no estoy hablando de cine, sino de arte"[83] (164); "Amo el lenguaje, y por esta razón, amo a Godard. Él es absolutamente lenguaje"[84] (165).

Virginia Woolf reflexiona en 1926 acerca del resultado de las adaptaciones al cine: "Todas las novelas famosas del mundo, no parece sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja. El ojo dice: 'He aquí a Anna Karenina'. Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro. Pero el cerebro dice: 'Esta no tiene más de Anna Karenina que de la Reina Victoria'. Porque el cerebro conoce a Anna casi exclusivamente por su vida interior"[85].

6. La importancia de llamarse Blasco Ibáñez

En la delirante comedia de teatro *La importancia de llamarse Ernesto* (1895)[86], Óscar Wilde nos brinda la oportunidad de descubrir ante la sociedad actual la verdadera personalidad de Vicente, Tonet, Valdivia, Julio, Ulises, etc., anclada en el tiempo y que tímidamente se ha ido reposicionando a lo largo de

---

[79] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.,* pág. 508.

[80] MINNELLI, Vincente, *Recuerdo… op. cit.,* pág. 508.

[81] *Cahiers du Cinéma*, nº 344, febrero 1983, págs. 52-54. *Films and Filming*, vol. 8, nº 8, mayo 1962, pág. 32. *Variety,* 14 de febrero de 1962.

[82] *Les Lettres françaises* 1096. Louis Aragón. (9-15 Septiembre, 1965). Artículo incluido en *Authors on film.* Indiana University Press, 1972. 163-77. *Los escritores frente al cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pág. 163.

[83] ARAGÓN, Louis, *Los escritores …*, *op. cit*., pág. 164.

[84] ARAGÓN, Louis, *Los escritores …*, *op. cit*., pág. 165.

[85] WOOLF, Virginia, *El cine y la realidad*. Publicado originariamente en *The New Republic*, 4/8/1926, Pag. 308-309. *Authors on film.* University Press, 1972. *Los escritores frente al cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, pág. 104.

[86] WILDE, Oscar, *The Importance of Being Earnest (A Trivial Comedy for Serious People). The Complete Works of Oscar Wilde*, New Lanark (UK), Gedess & Grosset, 1895, págs. 180-195. Tr. Julio Gómez de la Serna. *La importancia de llamarse Ernesto. Obras completas de Oscar Wilde*, Madrid, Aguilar, 1943; México 1994, págs. 635-694).

la segunda mitad del siglo XX, especialmente en universidades anglosajonas. Hagamos que emerja en estos años venideros de conmemoraciones en el marco de la contienda bélica, cuatro años: 2014 (Conmemoración de la IGM), 2016 (edición de la novela en Francia), 2017 (ciento cincuenta aniversario del nacimiento del autor), 2019 (novela en EEUU), el estudio e investigación de esta figura imprescindible del panorama literario internacional.

Para terminar, Joan Oleza nos dice: "Jugó un papel de indiscutible protagonista en la literatura española y en el panorama internacional de entreguerras — eso aparte del que selló, con lacre perenne, en su ciudad de origen"[87]. Y parafraseando a Antoninus, poeta, personaje de la película *Spartacus* dirigida por Stanley Kubrick en 1960, y guión de Dalton Trumbo, en un momento sublime cuando el general en jefe de las legiones de Roma, Marco Licinio Craso, promete la libertad a quien delate la figura de Espartaco y la respuesta que recibe es que todos siguen a su líder y dicen, "Yo soy Espartaco"[88]:

Así, por la defensa de los ideales de democracia y libertad que tanto defendió el insigne escritor y por revalorizar la figura de Vicente Blasco Ibáñez en las conmemoraciones venideras, grito: "Yo soy Blasco Ibáñez".

---

[87] OLEZA, Joan, "Novelistas españoles del siglo XX," *Boletín Informativo Fundación Juan March*, 323 (Oct. 2002), pags. 3-14.

88 KUBRICK, Stanley, *Spartacus*, 1960. Guión de Dalton Trumbo, basado en la novela de Howard Fast. EEUU. Universal Pictures.

Román Gubern
Universidad Autónoma de Barcelona

La obra de Vicente Blasco Ibáñez en el cine mudo

RESUMEN. Vicente Blasco Ibáñez se interesó por el cine gracias a una conversación con Gabriele D´Annunzio y muchas novelas suyas fueron adaptadas a la pantalla. Primero lo fueron por la modesta industria valenciana, luego Blasco decidió convertirse en productor con la colaboración del francés Max André y, desde 1921, gracias a la adaptación norteamericana de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), de Rex Ingram y que lanzó al actor Rudolph Valentino, sus novelas se convirtieron en una cantera para los productores de Hollywood, destacando sus versiones de *Sangre y arena* (1922), *Mare Nostrum* (1926), *Entre naranjos* (1926) y *La tierra de todos* (1926), que lanzaron a Greta Garbo en el mercado americano. Esta etapa internacional se cerró con *La bodega* (1929).

La actividad oceánica de Vicente Blasco Ibáñez abarcó también, como es sabido, al universo cinematográfico en su calidad de argumentista, guionista, productor y tal vez codirector. Hombre de vida intensa, polemista y agitador, fundador de periódicos de propaganda republicana (*La Bandera Federal*, *El Pueblo*), editor, burgués millonario exiliado, obrerista y anticlerical (como Juan Valera, Benito Pérez Galdós y Ramón Pérez de Ayala), Blasco Ibáñez tenía veintinueve años cuando Lumière dio a conocer su invento óptico en Francia. Y, a diferencia de la mayor parte de escritores españoles de su generación, con una carrera literaria ya encauzada y que contemplaron sus balbuceos con desdén, Blasco no tardó en interesarse por el nuevo medio. Su opción estética se avecinaba, en efecto, a la que sería la propia del cine, arte del movimiento visual. Y aunque las historias de la literatura suelen catalogarle como un seguidor de Zola, Blasco siempre reconoció la influencia recibida del movido colorismo de Victor Hugo, rico en pasiones y efectismos, y, en una carta muy conocida enviada a Julio Cejador, en 1918, escribió: "Yo acepto la conocida definición de que 'la novela es la realidad vista a través de un temperamento.' También creo, como Stendhal, que una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino"[1]. Además, escribió, "El que es verdaderamente novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo enteramente abierto"[2]. El espejo y la cámara fotográfica constituyen dos símiles ópticos que enlazan el movido visualismo y colorismo de sus novelas –un colorismo emparentado con el de su paisano Joaquín Sorolla– con el lenguaje cinematográfico.

El cine sonoro conoció su epifanía con el triunfo comercial de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), estrena-

[1] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 14.
[2] Ídem, pág. 17.

da en Nueva York el 6 de octubre de 1927, mientras que el escritor expiró poco después, el 28 de enero de 1928. Podría hablarse en tal caso de un final de etapa, de un cambio de paradigma estético. Pero, tras aquella epifanía, durante un par de años el cine vivió una etapa híbrida, con películas mudas sonorizadas parcialmente o con sistemas muy perecederos: y en esa etapa también compareció el recién fallecido Vicente Blasco Ibáñez. Por eso, para describir parcialmente las relaciones de Blasco con el cine hemos dividido este trabajo en los siguientes apartados. 1) Producción pionera inspirada en su obra en el eje Valencia-Barcelona; 2) Blasco como productor cinematográfico; 3) Triunfo profesional en Estados Unidos; 4) Coda en la transición del cine mudo al sonoro.

Producción pionera inspirada en su obra en el eje Valencia-Barcelona

Aunque la modesta capitalidad industrial del primitivo cine español se ubicó en Barcelona, Valencia conoció una temprana actividad en este sector gracias a la Casa Cuesta, droguería cuyo nombre oficial fue Hijos de Blas Cuesta y que, regentada por Antonio Cuesta Gómez, incluyó entre sus servicios la venta de material fotográfico y servicio de revelado, e incluso la venta de fonógrafos. Inició su actividad de producción cinematográfica propia, con la colaboración del operador Ángel García Cardona, en 1905, rodando documentales –y en especial reportajes taurinos– y, desde 1906 algunos films de ficción. El negocio prosperó, al punto de que contrataron al cineasta barcelonés José María Codina (1870-1936) para que se ocupase, desde la Ciudad Condal, de la venta internacional de sus producciones. Fue esta empresa la que llevó a la pantalla en 1913 la primera adaptación de una novela de Blasco, que fue la valencianista *La barraca* (1899)[3], que pasó a titularse *El tonto de la huerta*. Para ello Codina, que ya tenía experiencia como realizador, se desplazó a Valencia, en donde llevó a cabo la adaptación que, por su singular cambio de título, podría sugerir que incluía elementos cómicos, en disonancia con el original literario. También resulta llamativo que no se utilizase el título de una novela bastante popular en el área valenciana, pero tal vez se cambió pensando en el restante mercado peninsular y hasta en la exportación. Y la mención del "tonto" se refiere sin duda al personaje de Toni, apodado *Pimentó* en el libro. En cualquier caso, todo juicio es hoy imposible porque no se conservan copias del film.

Tampoco se conserva la siguiente adaptación de Blasco Ibáñez, que fue también producida por Cuesta, *La tierra de los naranjos* (1914), dirigida por el barcelonés Alberto Marro (1878-1956), quien en noviembre de aquel año marchó a Valencia[4] para rodar en sus escenarios una versión de la novela *Entre naranjos* (1900)[5]. Sus intérpretes fueron Conchita Gach, Marina González y Juan Argelagues.

---

[3] *La Barraca* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, en el tomo I, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 479-561.

[4] FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Historia del cine*, tomo II, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949, pág. 255.

[5] *Entre naranjos* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, en el tomo I, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 563-685.

Blasco Ibáñez como guionista y productor

En 1914 Blasco Ibáñez fundó en Valencia la Editorial Prometeo, con un atleta con antorcha como emblema, y a cuyo frente figuró Francisco Sempere. Y dos años después decidió entrar en el negocio cinematográfico. En entrevistas publicadas en 1916 en *El Pueblo* y en *El Imparcial*, de Madrid, declararía Blasco que su intención de dedicarse al cine fue motivada por una conversación en Mónaco con Gabrielle D'Annunzio. En efecto, con sus obras condenadas por Pío X y acosado por las deudas, D'Annunzio se instaló en 1911 en Arcachon (Francia) y luego en París. Allí le visitó en 1913 el productor y realizador italiano Giovanni Pastrone (Piero Fosco, de verdadero nombre), para solicitarle que revisara o por lo menos estampara su firma en los rótulos literarios de su ambiciosa superproducción histórica *Cabiria* (1914), cuya suntuosa acción transcurría en la segunda guerra púnica, a cambio de 50.000 liras[6]. Además de este gratificador estímulo económico, pudo influir en la decisión de Blasco Ibáñez su trato con el escritor italiano de ascendencia aragonesa y afincado en París, Ricciotto Canudo (1877-1923), afín al ideario futurista, amigo de D'Annunzio, promotor de actividades que hoy llamaríamos cineclubistas y autor de un *Manifiesto de las siete artes* (1911), en el que describió por vez primera el cine como una síntesis de las artes del espacio y del tiempo y lo bautizó como "séptimo arte", lo que le llevaría a fundar en 1922 *La Gazette des Sept Arts*[7]. A Canudo dedicó Blasco Ibáñez una de las semblanzas recogidas en sus *Estudios literarios*, que lleva fecha de 1923, el año de su muerte, y que menciona su paternidad de la expresión *séptimo arte*[8].

También se ha especulado acerca de si la producción del film francés *Débout les morts* (1917), versión hoy perdida de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* por parte de André Heuzé (1880-1942) –un realizador recordado especialmente por sus films de persecuciones cómicas– y con guión del prestigioso realizador Henri Diamant-Berger (1895-1972), pudo activar su vocación, pues los preliminares de la producción, con la firma de un contrato de adaptación de su novela y una eventual revisión o supervisión del guión, pudieron actuar de estímulo. Por cierto, el título infiel de esta versión francesa (traducible por *Alzaos los muertos*) tendría una plasmación literal en una escena del posterior film de condena de la guerra *J´accuse!* (*Yo acuso*, 1918), de Abel Gance (1889-1911), en la que los cadáveres se alzan en el campo de batalla y empiezan a caminar.

La iniciativa cinematográfica de Blasco Ibáñez puede reconstruirse en parte gracias a la correspondencia del novelista con su editor dada a conocer por

---

[6] USAI, Paolo Cerchi, *Giovanni Pastrone*, Roma, Il Castoro Cinema, 1986, págs. 45-46.

[7] CANUDO, Ricciotto, *L'officina delle immagini*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966. Véase el importante y muy documentado prólogo de Mario Verdone.

[8] "Ricciotto Canudo", en *Estudios literarios*, figura en el tomo III de sus *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 1640-1644

Miguel Herráez[9]. Conviene señalar que esta iniciativa contó con la estrecha complicidad del cineasta francés Max André, un profesional de segunda fila (y, por lo tanto, económicamente asequible y artísticamente dócil al productor), cuya carrera está muy mal documentada. Le encontramos ya como actor en *L'inesperée conquête* (1911), una producción de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, dirigida por Georges Monca y distribuida por la casa Pathé[10]. Pero el mismo año ya dirigió el cortometraje *Au fil de l'eau*, protagonizado por Camille Bert. El estatus de Max André como un técnico segundón dócil y barato suponía obvias ventajas para Blasco, a la vez que reforzaba su capacidad de intervención creativa en sus proyectos, por lo que a veces se le ha considerado un verdadero codirector de sus colaboraciones, cuya base inicial de operaciones iba a ser el eje Barcelona-París.

En carta de 10 de julio de 1916 desde Barcelona, en donde ha contratado al operador catalán Salvador Castelló, Blasco escribe a su editor Francisco Sempere:

> Vamos a empezar el film de *Sangre y arena.* En esta semana que empieza nos trasladaremos a Madrid, Sevilla, Granada. De vuelta pasaremos por Valencia y luego Barcelona, donde haremos el resto del film, o sea la mayor parte.
>
> Llevo conmigo 40.000 francos para hacerlo. Pero por culpa del maldito cambio esto se reducirá a unas 32.000 ptas. Tal vez tenga bastante. Tal vez a fines de Agosto, cuando llegue el final de la obra, me falten unas 3.000 ptas., para terminar. […]
>
> Mi empresa cinematográfica se llamará Prometeo-Film. En el extranjero Prometheus-Film. Marca el atleta con la antorcha.

El 3 de octubre añade desde Barcelona: "El film *Sangre y arena* estará terminado para el 15. Ya le están dando la última mano. Antes de llevárnoslo a París, Max André y yo (creo que será para el 20) daremos una representación privada para muy pocas personas".

El 16 de octubre añade desde Barcelona: "Por el correo de hoy, en paquete certificado, va el retrato de Max André y una fotografía de Gallardo a caballo para colocarla en el lugar de la procesión [se refiere a su publicidad gráfica] ... [L]a prueba del film será el jueves por la noche".

El 29 de octubre, desde Barcelona, escribe a Sempere: "Nosotros salimos mañana jueves a las 9´30 de la mañana para París. Nos llevamos los negativos; nos lo llevamos todo allá. El positivo de muestra para Estados Unidos lo haremos en París".

El 16 de noviembre le escribe eufórico desde París:

> Ayer Sábado fue la representación de *Arènes sanglantes.* Gran éxito. Un público de los más distinguidos que se han visto en París. Estuvo la Infanta Eulalia, la emba-

---

[9] HERRÁEZ, Miguel, "Diez cartas relacionadas con el film *Arènes sanglantes*", en *Blasco Ibáñez, cineasta*, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, págs. 69-84.

[10] BOUSQUET, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 á 1914*, tomo correspondiente a 1910-1911, Édition Henri Bousquet, 1994, pág. 429.

jadora de España, todas las familias de los ministros americanos y las señoras de muchos políticos franceses. Un público de lo más aristocrático y elegante [la música de acompañamiento de esta sesión en el Cine Coliseum de los Campos Elíseos fue de Albéniz, Granados, Bretón y Chapí, con arreglos del maestro Henri Goma]. […]. No iré a Barcelona enseguida porque voy ha [sic] hacer en París tres films de 1000 metros cada uno, más o menos, sobre tres novelas cortas mías. Dos se publicaron en *La Esfera*, "El novelista" y "El monstruo", otra la tenía pensada para escribirla y se titula "La vieja del cinema". En París, por efecto de la guerra, se trabaja poco cinematográficamente en estos momentos. […] Luego que termine esto, iré a España para hacer *El Quiiote*.

Y el 24 de noviembre de 1916 remonta su optimismo al escribir a Sempere: "por ahora no vuelvo a Barcelona, que voy a hacer aquí varios films elegantes de cuentos míos".

Arènes sanglantes, distribuida en Francia por la importante empresa Gaumont, ha sido durante muchos años un film perdido, hasta que la Filmoteca de Praga, la Národni Filmovi Archiv, recuperó una copia, titulada *El torero*, con 800 metros (aproximadamente 60 minutos) menos que la versión original de 2000. Ha sido restaurada por la Filmoteca de Valencia y su enjuiciamiento ha sido tibio. Así, el valenciano Vicente J. Benet ha escrito que la emoción de la lidia "en este filme [está] tratada de manera bastante parca y poco excitante, dejando casi siempre fuera de campo las faenas"[11]. No pueden descartarse en este caso los eventuales cortes de censura en países hostiles a la práctica del toreo.

El siguiente proyecto de Blasco, la ya anunciada *La vieja del cine*, se nos aparece llena de enigmas. Blasco escribió el argumento a petición de Max André, lo que tiene mucho sentido, pues es una historia relacionada con la percepción cinematográfica de una espectadora, es decir, un retruécano propio de un cinéfilo profesional. La protagonista es una anciana que, durante la Gran Guerra, va a ver una película. De pronto, en un inserto documental de un noticiario, aparece su nieto –muerto en combate– en la trinchera escribiendo una carta y mirando fugazmente a la cámara, es decir, al público. La vieja reacciona con alboroto y es detenida y luego liberada. Va cada noche al cine para ver a su nieto "vivo" y la toman por loca. Informa a su viuda, quien va a ver el film con su hijo. El ritual se repite hasta que llega el final de la guerra y cambian el programa. La protagonista dice: "me lo han matado por segunda vez". Le dicen que puede ver la película en un cine de barrio. En un ambiente festivo de euforia colectiva por la victoria militar, la vieja deambula perdida por las calles de París y se topa con el fantasma de un soldado.

El problema que plantea este proyecto es que Max André fue movilizado en la preparación del rodaje y, al regresar del frente, murió por una sobredosis de morfina (¿producida para atenuar el dolor de sus eventuales heridas de gue-

[11] BENET, Vicente J., *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, págs. 49-50.

rra?)[12]. Por otra parte, el relato fue escrito (o reescrito) en noviembre de 1918 –o más tarde– ya que esa fue la fecha de la victoria militar francesa que Blasco relata. Es cierto que *La vieille du cinéma* fue publicitada en la prensa corporativa francesa con el sello de la distribuidora Éclipse[13]. Sin embargo, los catálogos de la producción francesa estrenada a partir de enero de 1919 no citan este título, ni siquiera en el apartado de casos dudosos o controvertidos[14]. El relato *La vieja del cinema* se publicó como narración autónoma dentro del volumen *El préstamo de la difunta* (Prometeo, Valencia, 1921)[15].

En plena euforia cinéfila, Blasco escribió en 1916-17 el guión basado en su libro *Flor de mayo*, su segunda novela publicada como folletín en su diario *El Pueblo* en 1895, narrando la vida arriesgada de los pescadores valencianos a bordo del "Flor de Mayo", condenado al naufragio[16]. El guión, que se conserva, es fiel al original, aspiraba a generar un film de 1.600 metros y contiene indicaciones técnicas, pues preveía rodarlo en agosto de 1917, detalle que mide el progreso profesional de su autor en su nuevo medio y su voluntad de seguirlo cultivando.

También de esta época, o un poco antes como delata su correspondencia, datan las primeras elucubraciones para llevar a la pantalla la historia de Don Quijote, para lo que recopila abundante iconografía, a comenzar por la de Gustave Doré. Pero su proyecto es audaz, pues quiere situar al protagonista cervantino en los Estados Unidos y en época contemporánea. Sus novelas se están traduciendo con éxito a diversos idiomas. En Estados Unidos su novela antigermana y pro-aliada *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, editada por E.P. Dutton & Company, se ha convertido en un espectacular best-seller (la cifra de ventas oscila, según los diversos autores consultados, desde cien mil hasta dos millones de ejemplares). El dinamismo de la sociedad norteamericana está muy bien representado por la actriz Pearl White (Victoria Evans Wright, 1889-1938), trepidante y audaz heroína de los seriales de aventuras cinematográficas, con persecuciones sin cuento y tiroteos a mansalva. Blasco la homenajea en su texto *Piedra de luna* (es decir, con una *Pearl* dura como la Piedra y un *White* propio de la Luna). El relato *Piedra de luna* se publica en *La Novela de Hoy* número 235, de 12 de noviembre de 1926[17]. En su texto escribe Blasco: "Databa de los tiempos en que la cinematografía en los Estados Unidos empezó a realizar sus primeros avances para apoderarse de la Tierra. Era la artista de los *films* larguí-

---

[12] VENTURA MELIÁ, Rafael, "Vicente Blasco Ibáñez, cineasta", en *Blasco Ibáñez, cineasta*, cit., pág. 23; VENTURA MELIÁ, Rafael, "A vueltas con la imagen", en *Debats* (Valencia), 64-65 (invierno-primavera, 1999), pág. 182.

[13] *Ciné-Journal* (París), 498 (1 de marzo de 1919).

[14] Cf. CHIRAT, Raymond – ICART, Roger, *Catalogue des films français de long métrage: films de fiction 1919-1929*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984.

[15] "La vieja del 'cinema'" figura en las *Obras completas* de Vicente Blasco Ibáñez, tomo II, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 1566-1576.

[16] *Flor de mayo* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, tomo I, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 395-478.

[17] "Piedra de luna" está incluida en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, en la recopilación *Novelas de amor y de muerte*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 801-815.

simos, divididos en numerosos episodios, novelas de folletón expresadas por la imagen, en donde la heroína pasaba incólume a través de los más horrendos peligros y realizaba las más inverosímiles hazañas"[18].

Por todo eso, en 1919 Blasco Ibáñez decide aceptar la invitación para una gira de conferencias por Estados Unidos y para ser investido doctor *honoris causa* por la Universidad de George Washington, desembarcando en Nueva York el 27 de octubre de 1919.

Listado de los contratos de Blasco Ibáñez con la industria cinematográfica de Estados Unidos

La versión más difundida acerca de la contratación por la productora Metro Pictures Corporation de los derechos para producir *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* afirma que fue debido a la tenacidad de June Mathis, jefe del departamento de guiones de la Metro, para convencer a sus directivos de la oportunidad de producir tal film. Pero antes de analizar este exitoso debut americano conviene examinar un documento fundamental, conservado en la Biblioteca Valenciana, que enumera en inglés todos los compromisos contractuales que vinculaban en 1931 a las obras del ya fallecido autor con la industria cinematográfica y editorial de los Estados Unidos. El citado documento dice así:

"STATEMENT OF COPIES OF
CONTRACTS WE HAVE RECEIVED

MOTION PICTURES CONTRACTS

Cuatro Jinetes (The Four Horsemen) 22nd November 1919 Metro Pictures
(19 November 1919) International
Enemigos de la mujer (Enemies of Women) = (20 January 1921) magazine
Sangre y Arena (Blood and Sand) 16th February 1922 = Players
Maja Desnuda = 20th October 1922 = International Film
Entre Naranjos (The Torrent) 20th October 1922 = International Film
Tierra de Todos (The Temptress) 26th January 1923 = International Film
Andalusian Love = 11th May 1923 = Players
Muertos Mandan (Dead Command) 25th September 1923 = Metro Pictures
Mare Nostrum = 15th September 1924 = Metro.
Gran Kan = 5th March 1926 = International Magazine

CONTRACTS CONNECTED WITH MOTION PICTURES

Contract Frohman = November 1919.

[18] Ídem, pág. 803.

" adaptation Jinetes (Horsemen) = 26 March 1924
" with International Magazine)
re "Entre Naranjos" (The Torrent) 28th March 1921

CONTRACTS OF PUBLICATIONS
WITH OPTION TO MOTION PICTURE

International Magazine for Sol Muertos,
Viejo Paseo, Fonseca, Doctor Pedraza = 3rd February 1925

With the same for Reina Calafia (Queen Calafia) 26th March 1924
To write scenarios for The Metro Goldwyn = 24th March 1927
A motion picture for the actress Mae Murray = 1st November 1923

CONTRACTS OF PUBLICATION

To publish in book form "LA BARRACA" = 10th November 1917
To publish short stories in Chicago Tribune = May 1922
For publication in "POPULAR NOVELS" (Novelas Populares)
"MARE NOSTRUM" and "FOUR HORSEMEN" = 22nd December 1925
For English publication (except U.S. of America and Canada) of
"THE OLD WOMAN AND THE MOVIES" 1925"

La etapa norteamericana

El estadillo que acabamos de reproducir, fechado en 1931, revela la complejidad jurídica de sus relaciones contractuales con empresas norteamericanas cinematográficas y editoriales. Según todas las fuentes, fue la tenacidad de June Mathis, como se dijo, jefe del departamento de guiones de la Metro Pictures, quien se entrevistó con Blasco Ibáñez en Chicago[19] y quien convenció a los directivos de la Metro del interés del proyecto, cuando la empresa, como muchas otras, consideraba que la época de los "films de guerra" ya había pasado y resultaban poco comerciales. Y conviene también recordar que la citada Metro Pictures Corporation, fundada en mayo de 1915 por Richard A. Rowland y Louis B. Mayer, con la ayuda del distribuidor Marcus Loew, sería la matriz fundacional de la futura Metro-Goldwyn-Mayer, nacida en 1924 al fundirse con otras dos empresas: con la Goldwyn Pictures Corporation, fundada en octubre de 1916 por Samuel Goldfish (alias Goldwyn), Archibald y Edgar Selwyn y la Louis B. Mayer Prod., fundada en mayo de 1920: el fruto de estas fusiones fue primero la Metro Goldwyn Corporation (febrero de 1924) y luego la Metro-Goldwyn-Mayer (agosto de 1924).

[19] O'LEARY, Liam, *Rex Ingram. Master of the Silent Cinema*, Dublín, The Academy Press, 1980, pág. 68; PRÉDAL, René, *Rex Ingram*, Anthologie du Cinéma nº 52, París, febrero de 1970, pág. 54.

No sólo June Mathis convenció a Rowland del interés del proyecto, sino que también propuso los nombres de su director, Rex Ingram, y de su protagonista masculino, el entonces desconocido Rodolfo Valentino. Nacida en 1892 y fallecida en 1927 en el curso del estreno de un film suyo, June Mathis era una mujer muy sofisticada para el cine americano de la época. Escribió guiones para el director francés Albert Capellani (1870-1931) durante su etapa laboral en Estados Unidos (1914-1922), en dos films que cimentaron la fama de la extravagante actriz y bailarina de origen ruso Alla Nazimova (Allah Orlency Nazimov, 1879-1945), educada en Suiza: sus títulos fueron *Eye for an Eye* (1918) y *The Red Lantern* (1919). Es cierto que a Mathis le incumbió la tarea poco grata de reducir las ocho horas originales de *Avaricia* (*Greed*, 1923), del vienés Erich von Stroheim, a sus aproximadamente tres horas finales. Pero formó parte, con la Nazimova y Valentino (quienes actuaron juntos en *La dama de las camelias/Camille*, en 1921), entre otros, del círculo europeo sofisticado, que solía reunirse los domingos en la mansión de la actriz, bautizada pomposamente *The Garden of Allah*, en donde se cenaba y luego se proyectaba una película europea[20].

De modo que, con su tenacidad, June Mathis consiguió que la Metro Pictures Corporation comprara los derechos de adaptación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, pagando al escritor un adelanto de 20.000 dólares sobre el diez por ciento de los *royalties*[21], además de escribir su guión, elegir a Ingram como su director y a Valentino, como veremos.

El argumento de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) narraba cómo un rico hacendado en Argentina, de origen francés, casaba a sus dos hijas con un francés (Julio) y un alemán (Karl) respectivamente. Cuando moría el terrateniente regresaban a Europa, en donde tenían que afrontar el antagonismo de la I Guerra Mundial. Julio, frívolo y cínico, vive al margen de la contienda y espera casarse con una mujer que abriga la idea de divorciarse. Pero cuando su marido regresa ciego del frente repudia a Julio, quien acaba enrolándose y muriendo por su patria en la batalla del Marne. Los cuatro jinetes del Apocalipsis de San Juan, a los que se refiere Blasco, son la Guerra, la Peste, el Hambre y la Muerte[22].

Aunque la novela alcanzó gran popularidad en Europa, su difusión se vio ensombrecida por el éxito inmenso de *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, que conoció también en 1930 una adaptación al cine en Estados Unidos por parte de Lewis Milestone, prohibida en Alemania. De hecho, los enfrentamientos familiares asociados a confrontaciones bélicas habían apareci-

---

[20] FLOREY, Robert, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, París, Prisma, 1948, pág. 233; KOSZARSKI, Richard, *An Evening's Entertainment. The Age of Silent Feature Pictures, 1915-1928*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1994, pág. 100.

[21] O'LEARY, Liam, *Op. cit.*, pág. 71.

[22] *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, tomo II, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 797-996.

do ya en *The Birth of a Nation* (1915) de D.W.Griffith, no estrenada en Francia ni en España cuando Blasco Ibáñez escribió su novela, aunque su matriz cultural podría remontarse hasta la Guerra de Troya.

Como dijimos, June Mathis eligió como director al inmigrante irlandés Rex Ingram (1893-1950), quien se había formado como escultor, y a la actriz Alice Terry, catapultada con este film al estrellato y que acabaría casándose en 1921 con Ingram, realizador que a partir de su éxito cuadriplicaría su sueldo y volvería a inspirarse en Blasco en su versión de *Mare Nostrum* (1925-26), como veremos.

La gran revelación del film fue, sin embargo, la del italiano Rodolfo Valentino (Rodolfo Guglielmi), en el papel de Julio Desnoyers. Hijo de un veterinario y nacido en Castellaneta en 1895, llegó a Nueva York en diciembre de 1913, dedicándose a diversos menesteres modestos, pero destacando ya por su habilidad como bailarín. En 1917 se instaló en Hollywood, actuando en papeles de figurante o componiendo personajes menores, generalmente de mala catadura. June Mathis le eligió para el film porque su marido, el operador italiano Silvano Balboni[23], le presentó a su compatriota. Ella se hizo proyectar inmediatamente sus films *The Married Virgin* (1920) y *A Delicious Little Devil* (1919) y quedó convencida de que el papel de Julio Desnoyers era para él (Rex Ingram tenía previsto un reparto encabezado por Antonio Moreno y Carlyle Blackwell, pero Mathis le hizo cambiar de opinión)[24].

Valentino fue contratado por 100 dólares a la semana, pero ascendió a 350 durante el rodaje[25]. Con astucia, Mathis le presentó en el film, en su primera escena, bailando un tango sensual con Beatrice Domínguez, en una época en que el tango, demonizado por el Vaticano, era visto como un rito erótico, que en Francia generó el verbo *tanguer*[26]. Y Rex Ingram le privilegió como el actor del film más encuadrado con *close-ups*. La decisión fue acertada, porque la miopía de Valentino le proporcionaba una mirada "interesante"[27], que complementaba su brillante cabello engominado. De este modo se formalizó en Hollywood el arquetipo del *Latin Lover*, el anti-cowboy, un triunfo mediático del Sur sobre el Norte, de la latinidad sobre el prusianismo, equivalente masculino de la *vampiresa*, que se basaba, para el público femenino, en el supuesto superávit de sexualidad debido a la represión católica latina (fue una paradoja que su vida sentimental privada constituyese un sonoro fracaso: su primera esposa, Jean Acker, le abandonó en la noche de bodas, y su unión con Natasha Rambova fue declarada nula). Alice Terry se convirtió así en un contrapunto reprimido frente a la exuberancia romántica latina, que David Robinson ha evocado con un diagnóstico: "the symbol of everything wild and wonderful and illicit in nature" (*Life*,

---

[23] PREDAL, René, *Rudolph Valentino*, Anthologie du Cinéma nº 45, Paris, mayo de 1969, págs. 228-229.

[24] PREDAL, René, *Rex Ingram. Master of the Silent Cinema*, cit., pág. 55.

[25] O'LEARY, Liam, *Op. cit.*, págs. 72 y 84.

[26] DE BECKER, Raymond, *De Tom Mix à James Dean, ou le mythe de l'homme dans le cinéma américain*, París, Fayard, 1959, pág. 53.

[27] FLOREY, Robert, *Op. cit.*, pág. 50.

15 de enero de 1950)[28]. Así se forjó la estirpe de los *Latin Lovers* en el cine mudo americano, con el madrileño Antonio Moreno, John Gilbert, Ramón Novarro (el mexicano Ramón Samaniego, lanzado también al estrellato por Rex Ingram), Gilbert Roland, etc.

El rodaje de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* empezó el 20 de julio de 1920 y duró seis meses, con un coste de un millón de dólares[29]. Para las escenas de batalla se usaron catorce cámaras, aunque se cortó mucho metraje en el montaje, e Ingram llegó a estar asistido por doce ayudantes de dirección[30]. Blasco Ibáñez pidió asistir al rodaje del film y su deseo fue atendido: Richard A. Rowland le acompañó en enero al plató donde tenía lugar su producción.

A finales de febrero de 1921 se efectuó un pase privado elitista del film en el Ritz Carlton Hotel de Nueva York y, simultáneamente, un pase privado para Blasco Ibáñez en Niza[31], pero su estreno comercial tuvo lugar en Nueva York el 6 de marzo de 1921. El film recaudó en Estados Unidos cuatro millones y medio de dólares[32]. Y el historiador norteamericano Lewis Jacobs lo evocó años después señalando que "*The Four Horsemen* was distinguished by pictorial beauty and an uncommon exotic atmosphere"[33].

A raíz de tan espectacular éxito, la Metro Pictures Corporation ofreció a Blasco Ibáñez un contrato de 170.000 dólares por la exclusiva de sus novelas, a la vez que le invitaba a que sometiese sus proyectos a la firma. Como fruto de este acuerdo, Blasco escribió en veintiún días *El paraíso de las mujeres*, una historia asaz extravagante, inspirada obviamente en *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift. Narraba cómo, durante la I Guerra Mundial, un joven ingeniero de Nueva York efectuaba un viaje entre San Francisco y Australia, pero el barco naufragaba y él iba a parar a una isla poblada y gobernada por mujeres enanas. La productora acabó por rechazar el proyecto, aduciendo dificultades técnicas en los trucajes, pero es muy plausible que encontrara el proyecto "políticamente incorrecto", chocante y/o poco atractivo para un público acostumbrado a historias más convencionales, subordinadas al *human interest* más convencional, del tipo *boy meets girl.* Blasco editó su texto en Prometeo[34], añadiendo como proemio un texto que decía: "Al lector […] Una casa editorial cinematográfica de los Estados Unidos me pidió hace un año una novela para convertirla en film, recomendándome que fuese muy interesante y se despegase por com-

---

[28] Citado por David Robinson en *Hollywood in the Twenties*, Londres-Nueva York, A. Zwemmer Limited y A.S. Barnes & Co, 1968, pág. 158.

[29] O'LEARY, Liam, *Op. cit.*, pág. 72.

[30] Ídem, págs. 76-77.

[31] Ídem, pág. 80.

[32] KOSZARSKI, Richard, *Op. cit.*, pág. 81.

[33] JACOBS, Lewis, *The Rise of the American Film. A Critical History*, Nueva York, Teachers College, Columbia University, 1939, pág. 380. Como contraste, la versión de la misma novela realizada en color en 1962 por Vincente Minnelli, con Glenn Ford e Ingrid Thulin, y reubicada en la II Guerra Mundial, constituyó un fracaso comercial.

[34] *El paraíso de las mujeres* está incluido en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, tomo II, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 1633-1771.

pleto de los convencionalismos y rutinas que hasta ahora vienen observándose en las historias presentadas por medio del cinematógrafo"[35]; "Del *film* que dió origen a esta novela diré que aún está por nacer. Según parece, fui amontonando en él tales dificultades de ejecución, que los ingenieros norteamericanos que inventan nuevas *magias* para esta clase de obras todavía están haciendo estudios y no han podido encontrar el modo de que aparezcan en el lienzo luminoso"[36]. Parece ser que William Hearst compró ese guión, que tampoco desembocó en una producción[37].

La empresa Famous Players había sido fundada en 1912 por el inmigrante húngaro Adolph Zukor, quien asociado en 1914 a la Jesse Lasky Feature Play, creó la Famous Players Lasky Corporation, semilla de la futura Paramount Pictures Corporation. Fue esta empresa la encargada de llevar a la pantalla la siguiente adaptación de Blasco Ibáñez, *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922), con Rodolfo Valentino, pues en 1922 la compañía consiguió arrebatar el actor a la Metro, ofreciéndole 500 dólares semanales[38], y su antigua empresa lo sustituyó por el mexicano Ramón Novarro[39]. La novela había sido publicada en 1908[40] y había conocido una primera versión europea con la ya citada *Arènes sanglantes*, de Max André y el propio Blasco. El nuevo director sería Fred Niblo (Federico Nobile, 1874-1948), de padres italianos, y que tenía ya en su haber, tras sus actividades teatrales, algunas exitosas producciones interpretadas por Douglas Fairbanks. El protagonista de la historia era Juan Gallardo (Valentino), frecuentador de los ambientes taurinos sevillanos, y convertido luego en famosísimo y rico torero. Se casa con Carmen (Lila Lee), quien le da un hijo, pero la arrogante aristócrata y viuda doña Sol (Nita Naldi) se cruza en sus vidas y se convierte en su amante, provocando su ruptura matrimonial. Para lucir ante ella su valentía recibe una cornada que le aleja una temporada de los ruedos. Cuando se reincorpora al oficio sus facultades están muy mermadas. Para lucirse ante la altiva y despectiva amante, que se ha distanciado de él, se arriesga en exceso en el ruedo y recibe por ello una cornada mortal, falleciendo en brazos de Carmen. Se trata, por lo tanto, del típico esquema dramático llamado *rise-and-fall* en la narrativa, ambientado esta vez en un colorista ambiente taurino.

Según Richard Griffith, como protesta por los papeles triviales que había interpretado a partir de su exitoso *El caíd* (*The Sheik*, 1921) de George Melford -a saber, los insípidos *El grumete del velero* (*Moran of the Lady Letty*, 1922) de George Melford y *Más fuerte que su amor* (*Beyond the Rocks*, 1922) de Sam Wood–, Valentino impulsó un retorno a los textos de Blasco Ibáñez, a quien su fama tanto debía y pidió que *Sangre y arena* se rodara en escenarios españoles.

---

[35] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, vol. II, cit., pág. 1633.
[36] Ídem, pág. 1637.
[37] VENTURA MELIÁ, Rafael, "Blasco Ibáñez guionista: a vueltas con la imagen," cit., pág. 184.
[38] PRÉDAL, René, *Rudolph Valentino*, cit., pág. 239.
[39] PRÉDAL, René, *Rex Ingram*, cit., pág. 58.
[40] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Obras completas*, vol. II, cit., págs. 119-281.

Paramount aceptó al principio, pero luego consideró que esta propuesta saldría muy cara[41]. El papel de doña Sol fue confiada a Nita Naldi (Anita Naldi), nacida en Washington en 1889 de padres también italianos, quien tras su experiencia como bailarina debutó en el cine en 1920 y adquirió por cierto tiempo el apodo de *Queen of the Vampires*[42]. Compartió el reparto con Valentino en otros dos films, además de *Sangre y arena*: *A Sainted Devil* (1924) y *Cobra* (1925), ambos de Joseph E. Henaberry. June Mathis fue de nuevo su guionista y de hecho, su ruptura definitiva con Metro-Goldwyn-Mayer se produjo por la interrupción de los preparativos de *Ben-Hur* (1926), que Fred Niblo iba a rodar en Roma, proyecto del que era guionista y supervisora. Este director fue precisamente quien se hizo cargo de *Sangre y arena.* La presencia de tres italoamericanos de relieve en este film –Niblo, Valentino y Naldi– iniciaría una tendencia persistente en Hollywood de añadir a sus "españoladas" un barniz italianizante, como forma peculiar de latinidad.

Richard Griffith evocó la actuación de Valentino en este film señalando que "[t]he graceful gestures, the sense of poise and rhythm he had acquired as an exhibition dancer, gave to his movements on the screen a singularly impressive quality"[43]. También se ha hecho notar que los dos mayores éxitos comerciales de Valentino correspondieron a desenlaces trágicos y con el protagonista abandonado por las mujeres a las que amaba: como soldado anónimo y solitario en la batalla del Marne y como torero fracasado y muerto, abandonado por una viuda insolente, mujer fatal y dominadora. Estos fracasos, con muertes que no resultan líricas ni brillantes, encajan en lo que el psicoanálisis ha denominado a veces "complejo de Aquiles", para designar la presencia arrogante que oculta alguna debilidad o vulnerabilidad personal (el talón de Aquiles). En cualquier caso, esta versión de *Sangre y arena* resultó ser el cuarto título más taquillero en el mercado norteamericano de 1922[44]. Se estrenó en Los Angeles el 5 de agosto de 1922 y la revista *Variety*, principal órgano de expresión sobre la industria del espectáculo, escribió en su crítica: "The attendance made it look like an extraodinary winner, but the behavior of the crowds in the theater was peculiar. Along toward the middle of the screening they showed a disposition to scoff at the play. Some of the serious scenes, particularly those 'vamping' episodes with Juan the bullfighter (Valentino) and Dona Sol, the vampire widow (Nita Naldi) touched their sense of humor. […] The picture has several effective passages. The scenes in the bull ring have a lot of thrill and the pageantry and parade won a spontaneous burst of applause. The closing episode, the death of the matador in the chapel of the stadium also earned the hushed attention of the house. It was

---

[41] GRIFFITH, Richard, "*Blood and Sand*", en BOWSER, Eileen (ed.), *Film Notes*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1969, pág. 46.

[42] ROBINSON, David, *Hollywood in the Twenties*, cit., págs. 161-162.

[43] GRIFFITH, Richard, *Op. cit.*, pág. 46.

[44] KOSZARSKI, Richard, *Op. cit.*, pág. 33.

the struggles of the hero to resist the temptation of the siren widow that made them chuckle. The spectacle of the erst–while sheik holding a beautiful woman at arm's length was too much"[45].

Como ocurre a veces con las películas de gran éxito comercial, el obtenido por *Sangre y arena* generó en Estados Unidos un par de parodias de corto o medio metraje, como *Mud and Sand* (1923) y *Bull and Sand* (1924), que certificaban con oportunismo el éxito del original que parodiaban.

El siguiente film basado en un texto de Blasco Ibáñez, *Los enemigos de la mujer/The Enemies of Women* (1923) estuvo basado en una novela que escribió durante una convalecencia en Montecarlo, en donde pudo observar de cerca a la aristocracia ludópata y a los rusos blancos opulentos, fugitivos de la Unión Soviética. Su proemio "Al lector" figura, en efecto, escrito en la Costa Azul y Montecarlo[46]. Sin duda ignoraba Blasco que *El enemigo de las mujeres* era el título español con el que se conocía la traducción de la notable comedia inglesa *The Woman Hater*, obra de Francis Beaumont y John Fletcher aparecida en 1607. Se trató de una película de Cosmopolitan Productions (título significativo en este caso), realizada por Alan Crosland, distribuida por la Goldwyn Distributing Corp y estrenada en Nueva York el 15 de abril de 1923. El argumento –y aquí seguimos la descripción del *The American Film Institute Catalog*[47]– relataba cómo, tras matar a un cosaco en un duelo, el maduro y libertino príncipe Lubimoff (Lionel Barrymore) huye de Rusia, con la ayuda de Alicia (Alma Rubens). En París, Lubimoff confunde a Gaston, un hijo de Alicia, con su amante, y despechado la abandona. Pero se reencuentran en Montecarlo, donde Alicia trata desesperadamente de ganar dinero en el juego para Gaston, ahora soldado prisionero. Entretanto Lubimoff, que ha perdido casi toda su fortuna durante la Revolución rusa, ha formado un grupo llamado "Enemigos de las mujeres". Las circunstancias llevan a un duelo entre Lubimoff y Gaston, quien fallece de un ataque cardíaco. Lubimoff comprende la situación y se enrola para combatir en la guerra y encontrará en la Cruz Roja a Alicia, con quien iniciará un idilio. Se trató, por tanto, de otra contribución pro-aliada al escenario de la I Guerra Mundial, pero escorada hacia la comedia de enredo y sin la fuerza que poseían *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Mare Nostrum.* La revista *Variety* escribió en su crítica que el film

> sets a high mark for sumptuous production […] some of the finest ensemble acting the screen has ever seen […] the tremendous prestige of the Spanish author´s name […] the one uncertain factor is the probable attitude of the feminine public toward the story itself. There are times when it strikes a false note, generally for two reasons, one

---

[5] *Variety*, 11 de agosto de 1922.

[46] *Los enemigos de la mujer* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, en el tomo II, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 1217-1443.

[47] MUNDEN, Kenneth W. (ed.), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States. Feature Films 1921-30*, Nueva York y Londres, R. R. Bowker Company, 1971, pág. 215.

a strained effort for merely theatrical effect as opposed to dramatic illusion and the other the character of the inverted romance.

One of the big scenes shows the Prince sardonically angered by the desertion of his friends who seek the companionship of women and ordering an elaborate festival in which he proposes to show them 'the way to attract women'. This episode develops into a sumptuous orgy[48].

El siguiente trabajo de Blasco Ibáñez para la industria de Hollywood fue un guión de encargo para Famous Players-Lasky que distribuyó Paramount Pictures en 1924, con el título de *Argentine Love*, pero que en España y otros países hispanoamericanos se tituló *Tango trágico*, aunque según Rafael Ventura Meliá el título de su proyecto original era *Amor andaluz*[49]. Se trató, como ocurrió con frecuencia en la obra de Blasco, de una historia que mezclaba pasiones amorosas y luchas de poder político y en cuya ficha figura como guionista Gerald C. Duffy y no se menciona al escritor valenciano. Según el argumento expuesto en *The American Film Institute Catalog*[50], este film dirigido por el veterano Allan Dwan exponía que, cuando su hija Consuelo (Bebe Daniels) visitaba Estados Unidos, Emanuel García (Russ Whital), alcalde de Alcorta (Argentina), organizaba su matrimonio con Juan Martín (Ricardo Cortez), a cambio de sus favores financieros. Pero Consuelo, enamorada de Philip Sears (James Rennie), un ingeniero norteamericano, rechaza el acuerdo. Juan, furioso, asesina a Rafael Cornejo, hijo de un senador, cuando coquetea con Consuelo. Se produce una conmoción en Alcorta y Consuelo es maltratada. Salvada por Philip, pero pretendida por Juan, Consuelo afirma que está dispuesta a casarse con él, para evitar más violencia, pero que nunca le amará. Juan renuncia a ella, pero es luego asesinado por el vengativo senador Cornejo.

En esta película de ambientación argentina reaparecía un famoso *Latin Lover*, Ricardo Cortez, que en realidad era el seudónimo del judío vienés Jacob Krantz, hijo de una cantante española, que hizo fortuna como clon de Rodolfo Valentino. Estrenada el 29 de diciembre de 1924, la revista *Variety* escribió en su crítica[51]: "Allan Dwan, in directing, has taken close-up after close-up to the point where they become monotonous. […] The story doesn't register as particularly strong. […] The telling is smooth enough and the film is picturesque but it's far from being vital and the masculine viewpoint is almost certain indifference. It is seemingly one of those which will have a strong feminine appeal".

El siguiente trabajo de Blasco para Hollywood fue un guión de encargo para la Metro-Goldwyn-Mayer, que distribuyó el film (producido por Tiffany Productions) *Circe the Enchantress* (1924). En su ficha se indica que el guión de Blasco fue adaptado por Douglas Doty, Fanny Hatton y Frederic Hatton. El

---

[48] *Variety*, 5 de abril de 1923.

[49] VENTURA MELIÁ, Rafael, "Blasco Ibáñez guionista: A vueltas con la imagen", cit., pág. 184.

[50] MUNDEN, Kenneth W. (ed.), *Op. cit.*, pág. 25.

[51] *Variety*, 24 de diciembre de 1924.

título ofrecía una alusión a la maga Circe, que según la mitología griega podía convertir a los hombres en animales. Es recordada sobre todo por el episodio de *La Odisea* en que retiene con sus hechizos a Ulises en su viaje de regreso a Ítaca. La dirigió Robert Z. Leonard y la protagonizó su esposa Mae Murray, figurando en las portadas la indicación "written especially for Mae Murray by Vicente Blasco Ibáñez"[52]. Según el argumento descrito en *The American Institute Film Catalogue*[53], si la diosa Circe podía convertir a los hombres en cerdos, la moderna Circe, Cecile Brunne (Mae Murray), consigue algo parecido con el licor. Desilusionada al abandonar su colegio-convento en New Orleans a los dieciocho años, jura vengarse de los hombres. Sólo un hombre se resiste a sus encantos, el doctor Van Martyn (James Kirkwood). Tras una fiesta orgiástica se retira a un convento en New Orleans. Un día salva la vida a un niño, pero el pronóstico médico indica que no podrá caminar. Cuando le efectúan las pruebas, el doctor Van Martyn entra en la estancia y Cecile cae en sus brazos. Se estrenó el 6 de octubre de 1924 y la crítica de *Variety* sentenció: "This is the story especially written by Ibanez, the Spanish author, for Mae Murray […] It is all fair movie material, none too well developed. […] This Murray film isn't up to her others, which isn't handing it a very big laurel"[54].

En su conjunto, no puede afirmarse que las tres últimas contribuciones de Blasco Ibáñez al cine de Hollywood resultaran muy lucidas y hoy han caído en el olvido. No ocurrió lo mismo con la siguiente *Mare Nostrum* (1925-26), basada en su novela homónima de 1917 que había tomado partido por la causa antialemana en la I Guerra Mundial, en esta ocasión amalgamando la guerra submarina y una historia en el mediterráneo, en la que un marino español, el capitán catalán Ferragut, se enamoraba de una espía alemana, acaso un eco de la famosa Mata-Hari[55]. El 21 de octubre de 1925 escribió Blasco a su director, Rex Ingram: "De todas las historias que he escrito, *Mare Nostrum* es mi favorita"[56]. Sus intérpretes iban a ser Alice Terry, recordada por *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, y el *Latin Lover* de origen madrileño Antonio Moreno, asentado en Estados Unidos desde 1902. Se reproducía así el esquema interpretativo de aquella película, con Moreno sustituyendo a Valentino. Una novedad importante estuvo asociada al descubrimiento por Hollywood de Europa como plató de rodaje, que se operó tras la I Guerra Mundial. La Metro había rodado buena parte de su *Ben Hur* en Italia, pero la hostilidad del ya asentado fascismo italiano empujó a Ingram a rodar su film en la soleada Niza, rescatando los antiguos estudios de la Victorine, creados en 1917 por el productor francés Louis Nalpas, con techo de vidrio para aprovechar la luz solar, pero tuvo que ampliarlos y

---

[52] El matrimonio duró poco, y en 1926 Mae Murray se casó con el príncipe georgiano David Midvani.

[53] MUNDEN, Kenneth W. (ed.), *Op. cit.*, pág. 127.

[54] *Variety*, 10 de diciembre de 1924, pág. 35.

[55] *Mare Nostrum* (1918) figura en las *Obras completas* de Vicente Blasco Ibáñez, tomo II, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 997-1216.

[56] O'LEARY, Liam, *Op. cit.*, pág. 160.

modernizarlos a fondo[57]. Las reformas quedaron listas en 1924 e incluyeron un servicio de laboratorio y una piscina de 25x20 metros y seis de profundidad, para rodar escenas submarinas. Entre las escenas subacuáticas que se rodaron figuró la del cuerpo muerto del capitán Ferragut (Moreno), recogido por una diosa desnuda surgida de una concha. La escena se rodó, pero, como muchas otras, fue cortada en el drástico montaje[58]. Se rodaron también escenas submarinas en Toulon y Villefranche, además de Barcelona, e Ingram viajó a Nápoles, Pompeya y Paestum para efectuar localizaciones o tomas[59]. *Mare Nostrum* se estrenó en Nueva York, en versión abreviada, el 15 de febrero de 1926. Rex Ingram fue condecorado como recompensa con la Legión de Honor francesa, pero las autoridades alemanas protestaron por el contenido del film y pidieron su retirada.

Las dos últimas contribuciones novelísticas de Blasco Ibáñez al cine mudo norteamericano tuvieron la singular particularidad de contar como protagonista femenina con la actriz sueca Greta Garbo (Greta Loyisa Gustafsson, 1905-1990), lanzada al estrellato en su país natal en 1923 por Mauritz Stiller, quien se convirtió en su amigo íntimo, mentor y confidente. Contratado por Louis B. Mayer –vicepresidente de Metro-Goldwyn-Mayer– para trabajar en Hollywood, Stiller impuso como condición que también lo fuera su actriz. La paradoja residiría en que Stiller realizaría en Hollywood una carrera agónica, mientras que su actriz se convirtió en una estrella de primera magnitud. Se la hizo debutar en una adaptación de *Entre naranjos* que se estrenó en Nueva York el 21 de febrero de 1926 con el insólito título de *Ibanez's Torrent* (1926), un reconocimiento autoral atípico en aquella industria. Esta historia –muy libre respecto al original literario– de amores contrariados, contrapunteada por el ascenso y triunfo profesional de la protagonista como cantante, había sido ya adaptada en el cine español en 1914, como ya se dijo. El compañero del infortunio amoroso, Rafael Brull, fue interpretado por el falso *Latin Lover* Ricardo Cortez, en consonancia con la pintoresca y poco rigurosa ambientación española de la cinta. Y el director elegido fue Monta Bell (1891-1958), un periodista que había colaborado con Charles Chaplin en la redacción de su libro *My Trip Abroad* (1922) y su ayudante de dirección en *A Woman of Paris* (1923). La revelación de Greta Garbo en este film menor hizo que la crítica se fijase en la nueva actriz, y Richard Watts, Jr., escribió en *The New York Herald Tribune*: "She seems an excellent and attractive actress with a surprising propensity for looking like Carol Dempster, Norma Talmadge, ZaSu Pitts, and Gloria Swanson in turn. That does not mean she lacks a manner of her own, however"[60]. Pero *Variety* sentenció: "The Ibanez

---

[57] PRÉDAL, René, *Rex Ingram*, Anthologie du cinéma nº 52, febrero de 1970, págs. 60-63.
[58] O'LEARY, Liam, *Op. cit.*,, págs. 158-159.
[59] Ídem, pág. 153.
[60] Citado en CONWAY, Michael – McGREGOR, Dion – RICCI, Mark, *The Films of Greta Garbo*, Nueva York, The Citadel Press, 1968, pág. 47.

name may pull some money, and while *Torrent* is well played and capably directed there is nothing about the picture that is going to make the public crazy about it"[61].

Mucho más interés tuvo la siguiente adaptación de su novela *La tierra de todos*, que fue rebautizada con el título comercialmente más "tentador" *The Temptress* (y en España se tituló *La tierra de todos*). Aquí es necesario recordar que Blasco, en su función de utopista social, se había instalado en 1910 con 600 agricultores en Argentina, en donde fundó una colonia en la orilla izquierda de Río Negro llamada "Cervantes" y otra en Corrientes bautizada "Nueva Valencia". Pero el fracaso de su proyecto colonizador le hizo regresar a Europa en 1914: la memoria de aquella experiencia rural se plasmaría en sus textos de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *La tierra de todos*[62], por no mencionar el controvertido origen de *Argentine Love.* En esta ocasión, el prólogo en París muestra a Elena (Greta Garbo) en un ambiente lujoso y decadente, amante de un banquero, pero tras su encuentro amoroso con el ingeniero argentino Manuel Robledo (Antonio Moreno) decide seguirle a su país y vivir en una colonia que trabaja en la construcción de una presa en la zona de Río Negro. Su trabajo es saboteado por el gaucho Manos Duras (Roy D'Arcy), con quien el protagonista mantiene un espectacular duelo a latigazos; Manos Duras dinamita la presa, provoca una catástrofe y Manuel culpa a Elena de todos los males y contratiempos provocados por su presencia en aquella comunidad. Ella regresa a Europa y, años después, Manuel viaja a París y la encuentra extraviada y arruinada, ella no le reconoce y él le desliza unas monedas en su bolso por compasión.

Los preparativos del rodaje fueron encomendados a Mauritz Stiller, elección que reconfortó a la actriz. Pero a los diez días de comenzado el rodaje, el perfeccionismo meticuloso del director sueco –que además tuvo varios enfrentamientos con Antonio Moreno–, fue juzgado aberrante por la productora y Stiller fue reemplazado por el ya mencionado Fred Niblo, el realizador de *Sangre y arena.* La historia repetía el modelo narrativo de *rise-and-fall* de una vampiresa, con rasgos de Pandora, desde el mundo elegante y frívolo de París al campamento laboral argentino y, finalmente, al extravío y miseria personal en París. Y el conjunto aderezado con una escena sádica de primera magnitud, con el duelo a latigazos del protagonista y su antagonista con los ojos vendados y el torso desnudo. Jerry Vermilye juzgó que en este film Fred Niblo fue "a director probably less sensitive to Garbo's personal insecurities, but more capable of giving the studio the movie they wanted"[63]. Se estrenó en Nueva York el 10 de octubre de 1926. Valorando en *Life* Robert E. Sherwood a su protagonista, escribió: "She may not be the best actress on the screen –I am powerless to formulate an opinion on her dramatic technique- but there is no room for argument

---

[61] *Variety*, 24 de febrero de 1926.

[62] *La tierra de todos* figura en las *Obras completas* de Blasco Ibáñez, tomo III, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 7-146.

[63] VERMILYE, Jerry, *The Films of the Twenties*, Secaucus (NJ), The Citadel Press, pág. 145.

as to the efficacy of her allure"[64]. Y la crítica de *Variety* señaló: "What the fans got was one of the most sumptuously produced pictures of the season. The screening is one unbroken succession of pictorial surprises in beauty […]. Greta Garbo does not make the woman of sinister passion created by Ibanez. She is scarcely the screen type of aggressive vitality the character demands […]. The story is typical Ibanez. It develops interestingly, holds attention and contains a wealth of dramatic 'kick', but when it's all over one cannot put down the feeling that all its dramatic intensity is mere theatrical, and pretty phoney at that"[65].

Tras este recorrido, y cotejándolo con el estadillo de proyectos de 1931, antes expuesto, podemos concluir que Blasco Ibáñez vio frustrados sus proyectos de *Flor de Mayo* y *Don Quijote*, además de los ya negociados *El paraíso de las mujeres*, *La reina Calafia*, *La maja desnuda*, *Los muertos mandan, La vieja del cine* y *En busca del Gran Kan.*

El crepúsculo del cine mudo

Como dijimos, Vicente Blasco Ibáñez murió cuatro meses después del estreno triunfal de *The Jazz Singer* en Nueva York en octubre de 1927. En los tres años siguientes esta nueva modalidad de espectáculo sonoro se fue implantando en los restantes países occidentales, no sin dificultades ni percances, provocados por las diversidades lingüísticas –que generaba protestas del público– y por la variedad de sistemas técnicos –con frecuencia incompatibles entre sí–, que empezaron utilizando discos sincronizados con la imagen y acabaron estableciendo una banda de sonido óptico o fotográfico integrada a la película.

Fue en esta etapa compleja de transición técnica y estética cuando el director madrileño Benito Perojo (1884-1974), que solía rodar sus films en los bien equipados estudios extranjeros (preferentemente en los franceses) –lo que le valió los epítetos despectivos de "cosmopolita" y "extranjerizante", que no habrían disgustado a Blasco Ibáñez–, decidió llevar a la pantalla su novela *La bodega* (1905), que pertenece a su ciclo de denuncia social, junto con *La catedral* (1903), *El intruso* (1904) y *La horda* (1905)[66].

En *La bodega* Blasco denunció con acritud el despótico latifundismo andaluz, en el que participaban los bodegueros extranjeros (como los Dupont de su libro), asentado con la complicidad de la Iglesia católica, y que se manifestaba en la implacable explotación social y sexual de los amos sobre sus desvalidos siervos. En la novela resulta probablemente más ácido el aspecto anticlerical que el panfleto contra los propietarios, pues Blasco veía con más animadversión el fanatismo del dominio sectario sobre el espíritu de los explotados que la relativa racionalidad de la explotación laboral para conseguir un beneficio económico. En cualquier caso, se trató de un documentado retablo de las clamorosas injusticias

---

[64] CONWAY, Michael – McGREGOR, Dion – RICCI, Mark, *Op. cit.*, pág. 51.

[65] *Variety*, 13 de octubre de 1926.

[66] *La bodega* figura en las *Obras completas de Blasco Ibáñez,* en el tomo I, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 1215-1363.

sociales en el campo andaluz de principios de siglo. Frente a los explotadores erigió Blasco la contrafigura de Fernando Salvatierra, un "apóstol obrero", un místico de la revolución, un verdadero santo laico campesino. La acción de la novela culmina con la insurrección de una huelga revolucionaria, aplastada por las fuerzas del orden, que a Blasco le sirve para criticar la desorganización de los anarquistas andaluces, pues por fortuna su texto no se redujo a un panfleto maniqueo. Pero, junto a la denuncia de la explotación laboral, Blasco lanza un anatema, en línea propia del naturalismo zolesco, contra el vino, responsable del embrutecimiento de los trabajadores y en buena parte culpable de su degeneración biológica. No estamos aquí muy lejos de *L'Assommoir* de Zola.

En junio de 1929 Perojo, rindiendo homenaje al escritor desaparecido y cuya huella cultural seguía muy viva en la etapa de descomposición de la dictadura del general Primo de Rivera, anunció su proyecto de llevar a la pantalla *La bodega.* Es muy probable que un desencadenante de esta iniciativa fuera el éxito que estaba obteniendo en Francia la versión cinematográfica de la novela andalucista de Pierre Louys *La femme et le pantin* (*La mujer y el pelele*, 1898), dirigida por Jacques de Baroncelli y protagonizada por la donostiarra Conchita Montenegero, que acababa de estrenarse en mayo de 1929. Probablemente pensó Perojo que si el público francés era receptivo al tipismo andaluz recreado por un extranjero –como ya había hecho Prosper Mérimée–, él lo podría hacer todavía mejor.

Para llevar a cabo su proyecto, en régimen de coproducción franco-española (Julio César-Compagnie Générale de Productions Cinématographiques), requirió a la actriz y cantante valenciana Conchita Piquer, que había debutado en un largometraje a sus órdenes en París con su muy exitosa versión de *El negro que tenía el alma blanca* (1927), basada en la novela homónima de Alberto Insúa. Es cierto que la novela de Blasco era muy densa y con abundantes y frondosas ramificaciones narrativas. Perojo efectuó una obligada y enérgica poda del texto en su guión, de modo que desapareció el carismático agitador Salvatierra y la huelga revolucionaria, elementos que, en aquella época, sólo podrían haberse presentado en el cine soviético, pues ninguna censura occidental probablemente los habría autorizado. Conservó en cambio los episodios de explotación sexual, de María Luz (Conchita Piquer) por José Dupont y de Rafael (Enrique Rivero) por la caprichosa marquesita (Colette Darfeuil), en debida simetría, pues además le proporcionaba historias conductoras individuales, con las que el público de ambos sexos podría fácilmente identificarse.

Acometió la parte española de la producción la ambiciosa empresa Julio César, que había empezado como simple distribuidora, pero que a raíz del éxito que obtuvo con la difusión de *El negro que tenía el alma blanca* decidió entrar en el campo de la producción. Acarició proyectos de tanto fuste como el rodaje de un guión del todavía inédito Luis Buñuel dirigido por el danés Carl Dreyer[67].

---

[67] *La Pantalla* (Madrid), 58 (10 de marzo de 1929), pág. 964.

Pero, en buena lógica, confió sobre todo en el director que les había hecho ganar mucho dinero con su adaptación de la novela de Alberto Insúa. De manera que las cuatro últimas películas de la etapa muda de Perojo las produjo la compañía Julio César, en coproducción con empresas extranjeras francesas y alemanas: *La condesa María* (1927), *Corazones sin rumbo* (1928), *La bodega* (1929) y *El embrujo de Sevilla* (1930).

El rodaje se efectuó en los Estudios Nathan de París y en exteriores de Sevilla, que en aquel momento resplandecía con la Exposición Ibero-Americana. Fue un rodaje muy publicitado en la prensa cinematográfica francesa, en parte porque la crisis derivada de la transición del cine mudo al sonoro hizo descender drásticamente el número de producciones en curso. Se rodó en versión muda, pero la presión del cambio técnico hizo que en setiembre de 1929 una revista corporativa anunciara por vez primera que sería una película "sonora y hablada"[68]. Para ello se sonorizó *a posteriori* la película en los Estudios Billancourt con discos gramofónicos, aportando una música de fondo de Albéniz, Granados y Turina, además de dos canciones grabadas en *play-back* por la protagonista, una canción con voz masculina en *off* y por lo tanto asincrónica y una saeta también en *off*, que cubría la crucial escena de seducción/violación de la protagonista borracha durante la fiesta de la vendimia. Esta copia se difundió primero con discos, pero en septiembre de 1931, cuando el film seguía circulando con éxito y conociendo abundantes exportaciones, la prensa corporativa francesa anunció que se acababa de editar una copia con sonido óptico, mediante el sistema alemán Tobis-Klang-Film, lo que permitía su difusión sonora normalizada, sin los engorrosos discos (que se rompían o rayaban o perdían sincronía al cortar algún fotograma del film). Como consecuencia de este proceso hoy se conservan dos copias distintas del film, una sonora y otra muda, ésta con rótulos en francés y alemán, presumiblemente para su explotación en Suiza.

La bodega resultó ser la película más "soviética" de Benito Perojo y del cine español de la época, en un momento en que el cine de la URSS –con las aclamadas cintas de Eisenstein y de Pudovkin– había ganado la admiración de artistas e intelectuales en Occidente y que Perojo, por sus frecuentes estancias en París, pudo ver con mucha más facilidad que en España, donde apenas eran atisbadas en algún cineclub. Así fue, aunque el director eliminó los aspectos más estridentes de la novela en el área de la lucha de clases. Pero muchos detalles avalan la influencia del cine soviético, como el rótulo que dice "Don Pablo Dupont, el más rico viñatero de España", seguido de un plano del prepotente bodeguero (el actor Jean Coste) fumando un puro en su despacho. Sigue otro letrero que dice: "Sus dominios". Y aparecen entonces planos generales y de detalle de sus trabajadores afanándose en sus labores bajo un sol de castigo. Una de las escenas más impactantes, en este aspecto, es aquella en que Luis Dupont

[68] *La Cinématographie Française* (París), 569 (28 de setiembre de 1929), págs. 51 y 36.

elige, entre sus trabajadoras, a chicas para que participen en su juerga privada, examinándolas como si fueran reses y tocando a las seleccionadas con un puntero. Ya dijimos que Perojo enfatizó los aspectos de explotación sexual y, en la escena de la seducción/violación de María Luz borracha, en un atrevido efecto alucinatorio, Perojo hace que el seductor se transfigure ante sus ojos en su novio, subrayando el engaño. Pero esta innegable influencia soviética se amalgamó con cierto aire de *western* bronco, por sus abundantes exteriores paisajísticos y sus elementos de acción violenta.

Una de las grandes bazas espectaculares aportadas por *La bodega* fue su ambiciosa construcción escenográfica, con un cortijo entero alzado en los estudios Nathan de París. En la escena de la violación de María Luz antes comentada, que tiene lugar en el gigantesco local de la bodega, las inmensas pilas paralelas de barriles forman dos líneas oblicuas que apresan en su composición plástica a la protagonista acosada, al pie de las imponentes barricas, visualizando con su aplastante geometría el desamparo de la chica acosada.

La bodega, estrenada en Madrid en marzo de 1930, se convirtió en la película más famosa y celebrada hasta entonces en la carrera de Benito Perojo y fue exportada a más de veinte países, incluyendo algunos africanos que nunca habían visto una cinta española. Vista en la actualidad, además de su notable interés estético, *La bodega* ofrece, en el ocaso de la dictadura primorriverista, una insólita mirada crítica a la España rural y caciquil que habría complacido a Blasco Ibáñez, una imagen entonces verdaderamente inédita en las pantallas de las injusticias sociales de la deprimida España agraria.

Vicente J. Benet
Universitat Jaume I

Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood

RESUMEN. El presente artículo se centra en las razones estilísticas, temáticas y del contexto industrial que permiten entender el considerable éxito que tuvo la obra de Blasco Ibáñez en Hollywood durante los años veinte y hasta la llegada del cine sonoro. Una vez consolidad la hegemonía del cine norteamericano en el mercado internacional, el eclecticismo estilístico de Blasco, plasmado en la mixtura de naturalismo y romanticismo así como el erotismo decadentista de algunas de sus situaciones dramáticas, se imbricó perfectamente en las convenciones que había explorado el cine de Hollywood en los años precedentes. La obra de Blasco encajó perfectamente en un momento de transformación del modelo melodramático que definía el cine norteamericano desde los años diez, dándole un nuevo impulso.

Es bien conocido que Blasco Ibáñez gozó, durante algo más de un lustro, de un éxito en Hollywood que no ha alcanzado nunca ningún otro escritor español. El impacto de sus novelas centradas en la I Guerra Mundial, y sobre todo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sirvió de base para una trayectoria que, arrancando desde el ámbito literario, se extendió por el académico y periodístico hasta culminar en el glamour industrial de la "ciudad-camaleón". De este modo, su triunfal ciclo de conferencias y entrevistas a diarios en su gira americana de 1919-20 fue esencial en su consagración como autor de moda. En cualquier caso, debemos comprender que este éxito literario no tenía por qué trasladarse de manera automática a Hollywood. Lo significativo de todo este asunto es preguntarse por qué la industria del cine norteamericano encontró en Blasco Ibáñez, en un punto preciso de su evolución, un modelo narrativo, de construcción de personajes y una potencialidad para la elaboración de imágenes que se ajustaba perfectamente a las necesidades del momento. Partiendo de una reflexión sobre el desarrollo del estilo cinematográfico en el cine de Hollywood de los años 20, mi objetivo en este artículo es aportar algunas razones por las que la escritura de Blasco Ibáñez resultó tan apropiada, en ese específico momento histórico, para una industria cinematográfica en proceso de profunda transformación.

Hay que tener en cuenta en primer lugar que la llegada de Vicente Blasco Ibáñez a Estados Unidos coincidió con un momento fundamental de la historia del cine: el de la consolidación de la industria de Hollywood como dominadora, casi podríamos decir monopolizadora, del mercado internacional. Hay muchos factores para explicar este proceso, pero al menos deberíamos tener en consideración dos aspectos que me parecen particularmente importantes. El primero, que ha sido suficientemente documentado por estudios clásicos como el de Kristin Thompson[1], se vincu-

[1] THOMPSON, Kristin, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, Londres, British Film Institute, 1985.

la a las consecuencias económicas de la Gran Guerra y al hundimiento de potentes industrias cinematográficas que, hasta 1914 al menos, habían sido pertinaces competidoras del cine norteamericano. Me refiero sobre todo a las cinematografías francesa, italiana, escandinava y, en menor medida, la alemana y la británica. El hecho de que muchos de esos países tuvieran que centrar sus esfuerzos industriales en la economía de guerra dejó a Estados Unidos en una posición hegemónica que sabría aprovechar para el resto de los tiempos. Este aspecto fue decisivo no sólo en el ámbito de la producción de películas, sino sobre todo en el control de su distribución comercial. Las compañías de cine de Hollywood consiguieron un dominio casi absoluto de las redes de distribución mundial del cine. Tanto el acceso a las películas más solicitadas de Hollywood, como incluso las producciones de cada país que aspiraran a una distribución internacional, debían contar con el inevitable acuerdo de las compañías norteamericanas.

El segundo aspecto no es más que una consecuencia del anterior. Un negocio que se enfocaba a escala planetaria en sus estrategias de comercialización, demandaba una industria asentada sobre grandes compañías. Por este motivo, los grandes estudios tendieron a constituirse en una estructura de oligopolio. Desde finales de los años 10, y fundamentalmente durante los años 20, se va a producir un proceso sistemático de absorciones, alianzas, compras y fusiones que irá concentrando los diferentes sectores del negocio cinematográfico (la producción, la distribución y la exhibición) en un número cada vez más pequeño de compañías o grandes estudios. De este modo, al final de la década, y ya con el predominio del cine sonoro, cinco estudios (los "Big Five": MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros. y RKO) controlarán, casi de manera monopolística, la industria cinematográfica en Estados Unidos y, consecuentemente, gran parte del negocio internacional. Esa inmensa concentración de poder estaba cobrando forma de manera acelerada desde comienzos de los años 20. Por este motivo, la llegada y el triunfo de Blasco, además del enorme éxito editorial de la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, se deben explicar desde las implicaciones que tenía el conseguir un producto cinematográfico que se convirtiera en un fenómeno de público a escala mundial.

En cualquier caso, mi intención principal es plantear desde este contexto una pregunta específica y proponer una respuesta necesariamente parcial a la misma. ¿Cuáles son las razones por las que la obra de Blasco Ibáñez resultó tan apropiada, en ese momento histórico concreto, para una industria cinematográfica en proceso de transformación? Obviamente, hay una variadísima casuística para explicar este fenómeno. Son bien conocidas las razones de *marketing* editorial, el avispado uso de los medios de comunicación a través de los cuales Blasco supo proyectar una imagen conveniente de sí mismo, el contexto socio-político favorable para un escritor proveniente de un país neutral en la Gran Guerra, o simplemente las tendencias del gusto del momento que mantenían la pervivencia de la visión romántica y amable de España entre las élites culturales americanas así como entre las capas populares.

Tampoco hay que obviar un fenómeno de proyección cultural y que se plasmaría en una moda española e, incluso específicamente, valenciana, que recorre Estados Unidos desde principios del siglo XX. Es bien conocida la función que cumple en este proceso el filántropo Archer Milton Huntington promoviendo la Hispanic Society de Nueva York. Entre sus proyectos más ambiciosos y conocidos se encontraba el encargo a Joaquín Sorolla de pintar murales para la sede de dicha asociación. Las exposiciones de Sorolla en Nueva York (1909) y en el Art Institute de Chicago (1911) habían sido además auténticos fenómenos de masas y habían proyectado el imaginario de la Valencia idealizada e impresionista por los medios de comunicación norteamericanos. Moviéndonos en el terreno de la cultura popular y de las industrias de distracción, no hay que desdeñar la huella de fenómenos como el pasodoble de José Padilla "Valencia"[2] en el imaginario del público del momento, ya que se había convertido en un *hit* internacional en 1925, cuando Mistinguett, estrella del Moulin Rouge, la incorporó a su espectáculo y a alguna de sus grabaciones. Poco antes, en 1922, la valenciana Concha Piquer, que se convertiría en la gran estrella internacional de la copla, debutaba con enorme éxito en Nueva York.

Más allá de estas cuestiones del contexto que nos pueden dar indicaciones sobre una determinada atmósfera relacionada con el impacto de las obras de Blasco Ibáñez, es esencial dirigir el enfoque hacia los rasgos de estilo, los aspectos de la escritura y de la elaboración imaginaria que permiten conectar el cine, la literatura de *best seller* y las tendencias del gusto de las masas urbanas de los años 20. Y desde luego Blasco es un escritor sensible tanto a los fenómenos sociales como a los cambios que se producen en las mentalidades de cada momento histórico de su periplo vital. Los años 20, con la irrupción de algunos de los síntomas más característicos de la modernidad, remiten inmediatamente a temas presentes en su obra. En ella podemos encontrar, por ejemplo, el cosmopolitismo, la descripción de la vida sofisticadamente decadente de las clases altas, los personajes femeninos activos e independientes[3], los viajes a parajes exóticos y el desprendimiento de los valores moralizantes del folletín, aspectos que ponen en contacto, desde el punto de vista del repertorio temático, los temas centrales de Blasco con algunos motivos dominantes en Hollywood.

Centrándonos en las cuestiones estilísticas, Lea Jacobs ha definido los años 20 como un momento de lenta pero imparable transformación del gusto del público cinematográfico con respecto a lo que habían sido los paradigmas de construcción narrativa y de puesta en imágenes de los años 10[4]. Por decirlo de

---

[2] La canción pertenece a la zarzuela *La bien amada* (1924). Las grabaciones desde ese momento del tema muscial fueron numerosas. Igualmente importantes fueron los derechos derivados de las partituras de piano para la interpretación en el hogar.

[3] Sobre la función de los personajes femeninos ("the New Woman") independientes en la definición del primer cine melodramático: SINGER, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Nueva York, Columbia UP, 2001, págs. 295-296.

[4] JACOBS, Lea, *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*, Berkeley, University of California Press, 2008.

una manera resumida, si en las dos primeras décadas del siglo había prevalecido en el cine la potencia expresiva del melodrama, desde los años 20 emerge una nueva sensibilidad que alterará poco a poco este estado de cosas. Un elemento esencial para Jacobs será la penetración del naturalismo literario en los argumentos y las opciones estilísticas del cine de Hollywood. Pero también el recurso a rasgos de la imaginería simbolista y decadentista de fin de siglo en la manera de elaborar la puesta en imágenes, lo que Jacobs denomina "aestheticism"[5]. La proliferación de historias de gente que ocupa los estratos más bajos de la sociedad en dura lucha por la supervivencia, el hecho de que sus actos y caracterización estén determinados por el ambiente en el que viven, el recurso a escenarios realistas, o los finales alejados de una función claramente moralizante, se hacen cada vez más presentes en el cine de aquellos años. Pero también la visión refinada, el erotismo que va de la sutileza fetichista a la celebración masoquista, el pintoresquismo y la concepción plástica de la imagen que era cada vez más apreciada en Hollywood y que fue determinante en la incorporación de los grandes directores europeos (entre ellos Mauritz Stiller, imprescindible en el tratamiento fotogénico de Greta Garbo) a la Meca del cine.

Es cierto que las experimentaciones más radicales de tono naturalista, entre las que destacará la película *Greed* de Erich von Stroheim (1924), acabarán por resultar inasumibles tanto por la industria como por el público del momento. Se hizo necesario encontrar, por lo tanto, un equilibrio entre los nuevos parámetros del realismo y la iconografía "esteticista". Pero también resulta evidente que la nueva sensibilidad reclamaba una superación de los patrones moralizantes del melodrama que habían dominado hasta ese momento para hacer prevalecer unos rasgos más modernos en la caracterización de los personajes y la definición de las situaciones dramáticas. Eso sí, sin dejar de lado la sentimentalidad que orientaba tanto la trama narrativa como los imaginarios empleados.

En cuanto a las tramas y a las características de su estilo, ha sido suficientemente estudiado cómo Blasco Ibáñez había asumido algunos rasgos del naturalismo mezclados con convenciones provenientes del costumbrismo, el folletín e incluso del decadentismo y simbolismo del fin de siglo, a través de un proceso de hibridación. La configuración de su estilo parte, por lo tanto, de esa permeabilidad a la hora de asimilar convenciones de naturaleza diferente, sintetizándolas en un eclecticismo muy característico del período. Se ha mencionado en ocasiones la fórmula a través de la cual Blasco se distanciaba, por ejemplo, de un escritor como Émile Zola. Mientras en el escritor francés observaba una actitud reflexiva y meticulosa ante la obra literaria, Blasco se manifestaba condicionado por su carácter impulsivo, su torrencial vehemencia y su temperamento pasional, podríamos decir, más cercano a la verbosidad victorhuguesca[6]. De este

---

[5] Ídem, págs. 25-27.

[6] Ver MAS, José y MATEU, María Teresa, "Introducción" a BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Entre naranjos*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 23-24.

modo, en su escritura, la mirada objetivista del naturalismo dejaba paso sin demasiados problemas a las pasiones exacerbadas del folletín romántico, a la sensualidad en la descripción de los ambientes y en la caracterización de los personajes, y, finalmente, a la sentimentalidad.

Al igual que ocurre en las novelas de Blasco, las adaptaciones de Hollywood revelan ese carácter permeable, de aluvión, capaz de entremezclar rasgos naturalistas o costumbristas con planteamientos de la tradición melodramática en proceso de transformación. Y si hay una palabra que pueda definir el estilo de Hollywood en los años 20 es, precisamente, eclecticismo. En este periodo, la industria recicla, combina y reformula cosas que son aparentemente contradictorias, pero las logra amalgamar y nivelar con asombrosa eficacia hasta constituir un "estilo internacional" que será también esencial en el establecimiento de un modelo cinematográfico hegemónico[7]. Estas fórmulas tienen que ver, por ejemplo, con la incorporación de algunas de las soluciones narrativas o de puesta en imágenes desarrolladas por el impresionismo francés y el cine nórdico entre otros; pero también, por la domesticación y sometimiento a sus fines estéticos y comerciales de las audacias expresivas con movimientos más próximos a las vanguardias, como el expresionismo alemán e incluso los planteamientos constructivistas del montaje soviético. Todo ello, dicho brevemente, supeditado a la continuidad narrativa perfectamente comprensible y a la inmersión emocional del espectador a través del trabajo del montaje, de la puesta en escena y de la interpretación de los actores desarrollada por el cine americano desde los tiempos de D. W. Griffith. Soluciones formales y estilísticas que se van superponiendo sobre lo que sería la tradición espectacular del melodrama y del pintoresquismo romántico que también estaba en los orígenes del modelo. La hibridación de estos fenómenos nos permite entender ese eclecticismo estilístico, soportado básicamente sobre un reclamo sentimental, así como en la elaboración de imágenes sofisticadamente evocadoras, trufadas a menudo de rasgos de erotismo decadentista, a los que la obra de Blasco Ibáñez se ajustaba como un guante.

Pensemos en ese eclecticismo, por ejemplo, a través del arranque de *Ibanez' Torrent*, la adaptación de *Entre naranjos* realizada por Mauritz Stiller y Monta Bell en 1926. Como podemos observar, Blasco había alcanzado tal popularidad que el propio título de la película incluye su nombre[8]. Al igual de lo que había pasado cinco años antes con Rudolph Valentino y *The Four Horsemen of the Apocalypse*, la película supuso el lanzamiento de una nueva estrella, Greta Garbo, recién llegada de Suecia con el director Mauritz Stiller. Como sabemos, la novela de Blasco fue publicada originalmente en el año 1900 y su trama se desarrollaba en Alzira, teniendo como marco los conflictos sociales y políticos de la Restauración desde la perspectiva de una pequeña comunidad rural. La his-

---

[7] THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David, *Film History: An Introduction*, Nueva York, McGraw Hill, 2003 (2ª ed.), págs. 170-172.

[8] Otras películas contemporáneas con el mismo título podrían haber generado algunos problemas de derechos.

toria se centraba en los avatares de Rafael Brull, el hijo del cacique del pueblo, educado por su rigurosa madre para perpetuar el poder familiar con una carrera política en Madrid. Este universo estable se ve amenazado por la llegada de La Bruna, una cantante de ópera mundana, enigmática y apasionada, de la que se enamora fatalmente Rafael. Las pasiones desatadas por la mujer, la sentimentalidad de un amor imposible, trabados por las convenciones sociales representadas por la figura de la madre, serán el material fundamental sobre el que Blasco construye su novela. Ésta combina, por lo tanto, algunos rasgos del melodrama o folletón sentimental con el erotismo decadentista típico del fin de siglo, mientras que Blasco despliega su construcción de los ambientes en sensuales descripciones de los paisajes y los lugares por donde deambulan los personajes.

El arranque de la película elabora iconográficamente dos referentes del marco ambiental descrito por la novela: el que se refiere a las calles de Alzira y la alusión al Júcar a su paso por el puente del Arrabal. La elaboración cinematográfica nos sitúa, en el primer plano del filme, ante una imagen casi onírica de la huerta valenciana que se corresponde en parte a las tópicas visiones del romanticismo sobre España popularizadas a través de grabados e ilustraciones durante al siglo XIX. De este modo, la dramática profundidad del paisaje, las serpenteantes carreteras que se pierden entre las laderas de las montañas, las casas blancas con sus balcones colgantes, la atmósfera de ensoñación, en la que parece haberse detenido el tiempo, nos devuelven a unas convenciones pictóricas concretas. Remitirían, como señala el historiador del arte Hugh Honour, a ese proceso de vulgarización del paisajismo romántico convertido en fenómeno masivo desde finales del siglo XIX. Según Honour, uno de los rasgos definitorios de este tipo de imágenes sería precisamente su poder evocador y sentimental partiendo de una concepción, diríamos, *kitsch*, de lo pintoresco. Estas representaciones de la naturaleza definieron unas convenciones que se extendieron masivamente a través de reproducciones baratas que aparecían en todo tipo de soportes y utensilios, incluso de la vida cotidiana: porcelanas, vajillas, cromos, pósters, bibelots, recuerdos turísticos y otros materiales destinados a la decoración de los hogares de las multitudes urbanas[9]. Podríamos reunir este tipo de representaciones bajo la idea de lo "sublime vulgarizado", que encontraría en el cine otro medio excepcional de difusión.

Después de esta imagen inaugural de la película, un cartel nos informa, como hace la novela, de los ciclos devastadores del Júcar. Llegamos así al segundo plano del filme, que nos vuelve a conducir a una escena bucólica, con un campesino y su familia junto a un lago y frente a una enorme montaña de pico nevado, reencuadrados bajo el arco de un pintoresco puente que, por otro lado, retoma una alusión planteada en el arranque de la novela (foto 1). Todo este despliegue visual remite de nuevo a un mundo arcádico, ahistórico y probablemente perdido (como la juventud, el tema del *tempus fugit* sobre el que pivota el men-

[9] HONOUR, Hugh, *El Romanticismo.* Madrid, Alianza, 1981, págs. 115 y ss.

saje moralizante de Blasco) que pretende enlazar con las abundantes descripciones del texto literario, aunque visualmente construyan un imaginario que poco tiene que ver con el referido por la novela. Su función, al fin y al cabo, es la de asentar la iconografía pintoresca de ese sublime vulgarizado que busca proyectar las emociones del espectador, desde el poder evocador de la imagen más allá del marco escenográfico convencional del melodrama.

Hay que notar en este plano un motivo narrativo que se convertirá en el recurso esencial para construir la síntesis visual del conflicto amoroso. Se trata de la flor del naranjo, presente en una hilera de árboles que fugan en profundidad en la parte derecha del encuadre. Su función, proveniente del repertorio simbólico utilizado por Blasco en la novela, será la de convertirse en el objeto que se carga de sentido durante el transcurso del relato para, en los momentos de clímax dramático, constituirse como un referente que interpela de manera muy poderosa la emoción del espectador. La flor de naranjo que aparece en este cuadro inaugural del filme irá puntuando sistemáticamente los momentos culminantes de la trama, e irá adquiriendo también una serie de connotaciones vinculadas a la pérdida del objeto amoroso y al carácter devastador del paso del tiempo que despertarán la evocación y, cómo no, la proyección emocional del espectador con la historia.

La flor de naranjo aparece así en el momento esencial en el que los personajes declaran su amor, tanto como objeto de intercambio como de recurso fotogénico para construir el primer plano de la estrella, creando una apoteosis imaginaria que acompaña el punto inaugural de la historia amorosa (fotos 2 y 3). Se trata de una escena en la que el objeto se constituye desde un amplio abanico semántico que apunta hacia diversos temas: la pureza del amor de juventud sancionada por las campanas de la iglesia que comienzan a sonar, las palomas que abandonan sus nidos y, como solución iconográfica final, el primer plano de Leonora en el que las flores parecen construir alrededor de su cabeza un halo casi sobrenatural.

Es interesante comparar la fabricación de esta metáfora visual con la escena correspondiente de la novela de Blasco. En ella, el planteamiento es investido de otro tipo de evocación, más sensual y con un cierto toque perverso:

> Leonora, de pie junto a un viejo naranjo, volviendo la espalda a Rafael, buscaba entre las apretadas ramas, empinándose sobre la punta de los pies, balanceando las arrogantes y graciosas curvas de su robustez esbelta. (…)
>
> Y acercando a su boca el perfumado fruto, clavaba en la dorada carne sus dientes blancos y brillantes. Cerraba los ojos con delicia, como embriagada por la tibia dulzura del jugo. 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.
>
> Rafael estaba pálido y tembloroso, como si le agitase un propósito criminal.
>
> -¡Leonora! ¡Leonora!... ¿Y he de marcharme así?
>
> Le enloquecía aquella boca impregnada de miel, y de repente, disparándose en él la pasión contenida y sujeta por el miedo, se abalanzó sobre la artista, la agarró las manos y buscó ávido sus labios, como si pretendiera beber el zumo que se deslizaba hasta la redonda barbilla.

-¡Eh! ¿Qué es esto, Rafael?... ¿Qué atrevimientos se permite usted?

Y con sólo un impulso de sus soberbios brazos envió al tembloroso joven contra el naranjo, haciéndole vacilar sobre sus pies. Quedó el joven cabizbajo y como avergonzado[10].

El texto de Blasco reproduce una situación de erotismo decadentista en la descripción de la escena. Hay un planteamiento evidente que marca la dominancia del personaje femenino frente a la humillación del masculino que hace pensar en un componente sadomasoquista proveniente de la literatura e iconografía del *fin-de-siècle* y que el cine del momento incorporó de manera bastante elocuente. Una de las síntesis cinematográficas de este modelo se produjo, como veremos un poco más adelante, a través de la construcción de la figura del *latin lover*, en la que el papel de las adaptaciones de Blasco será fundamental[11]. En cualquier caso, también en los rasgos de escritura se trasluce el sabor de la escuela decadentista, apuntada en efectos del estilo: esa adjetivación redundante, esas aliteraciones aparentemente sofisticadas, ese fetichismo en el detalle corporal, tienen la innegable reminiscencia del romanticismo filtrado por el folletín de masas.

Centrándonos en el filme, el trabajo para elaborar esa conexión emocional se centrará en detalles de la tradición folletinesca que, sin embargo, van a ser tratados de manera ambivalente e incluso deconstruidos, a lo largo del trayecto narrativo. Continuemos con el motivo de la flor del naranjo. Por un lado, seguirá cumpliendo su función estructural dentro de la historia, puntuando los reencuentros entre los protagonistas y configurándose como una clave iconográfica que mantiene la continuidad para el espectador. Por otro, será desactivado en su poder evocador de la nostalgia y las emociones de una manera insistente, a veces hasta el extremo del ridículo.

De este modo, en un posterior reencuentro de los amantes que se produce años más tarde, vuelve a aparecer aquel ramillete de flor de naranjo que Rafael ha guardado con veneración, aunque ahora esté marchito (fotos 4 y 5). Sin embargo, una displicente Leonora lo lanzará al suelo de la peluquería de Cupido con un gesto despreocupado, casi sin prestarle la menor atención, haciendo referencia a que, como su amor, las flores están muertas. En cualquier caso, la elaboración de la imagen no acaba aquí. En un gesto que acentúa el tono paródico del filme, descomponiendo la función alusiva de los objetos típica del melodrama convencional, el ramillete acaba entremezclado en el suelo con los cabellos cortados que acaba recogiendo apresuradamente con su escoba el peluquero (foto 6), configurando una imagen demoledora hacia esa evocación del pasado que podía despertar ese objeto.

---

[10] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Op. cit.*, pág. 209.

[11] Me he ocupado de este aspecto, a través de la adaptación de *La tierra de todos* en *The Temptress* (Fred Niblo 1926), en mi texto "Stars transnationales et image "latino": un étude d'iconographie comparée", FEENSTRA, Pietsie – SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Le cinéma espagnol: Histoire et culture*, París, Armand Colin, 2014.

La función estructural del ramillete para marcar el conflicto pasional entre los personajes no se reduce en estos dos puntos extremos, sino que mantiene una presencia constante. Por ejemplo, la flor de naranjo reaparece en el segundo encuentro entre los amantes, algún tiempo después de la escena inicial en la que sellan sus promesas de amor. Una vez llevado a cabo el no menos paródico "rescate" de Leonora por parte de Rafael tras la inundación del Júcar, el amor se reactiva entre ellos. La flor de naranjo sanciona el nuevo reencuentro de los amantes. En este caso, además, planteando una cierta inversión con respecto a la primera vez en que apareció. El plano glamoroso y potente construido por el resplandor aurático que construyen las flores va a envolver ahora al personaje masculino, lo que supone la inclusión del punto de vista de la mujer deseante y una cierta "feminización" del personaje masculino (fotos 7 y 8). Hay que destacar que la representación de la mirada de una mujer deseante sobre el cuerpo masculino que se exhibe ante ella es un rasgo de la elaboración de la mujer moderna que aflora en las películas basadas en las obras de Blasco Ibáñez. El caso extremo se dará en la adaptación de *La tierra de todos*, la película *The Temptress* (Fred Niblo, 1926), de nuevo con Greta Garbo, en la que dos hombres con sus torsos desnudos se batirán a latigazos ante la mirada gozosa de la protagonista. Aunque podemos encontrar precedentes de estos gestos en el melodrama clásico, normalmente se relacionaban con la figura de una *femme fatale*, una *vamp* que sería condenada moralmente al final del filme. No es así en las películas basadas en escritos de Blasco. Las mujeres deseantes se vinculan a ritos fetichistas e incluso sadomasoquistas que alimentan una dimensión erótica relacionada tanto con el decadentismo como con la modernidad y la independencia de las consumidoras de los *sex symbols* masculinos, en este caso el *latin lover*. Como señaló en su ejemplar estudio sobre Valentino la historiadora Miriam Bratu Hansen:

> In the interaction with female audiences the fetishization of Valentino's body assumed forms of theatricality that subverted the mechanisms of separation intrinsic to voyeurism and fetishism. His female fans assailed the barriers that classic cinema was engaged in reaffirming, taking the star system more literally than the institution might have intended. Once women found a fetish of their own, they were not content with merely gazing at it, they strove to touch it. Moreover, they expected Valentino to reciprocate their devotion[12].

Pero sigamos con la funcionalidad del objeto simbólico cargado de evocaciones sentimentales tan típico del melodrama. Cuando los amantes se disponen a la huida definitiva, y mientras Rafael intenta comprar un nuevo ramillete de flores de azahar para Leonora, emergerá en el plano, en gesto casi de cine expresionista, la mano de Don Andrés, el secretario y alter ego de la madre de Rafael,

---

[12] HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991, pág. 294.

para impedir su huida (fotos 9 y 10). Abandonando a su amada por segunda vez, resignado como hombre sin carácter a seguir los designios de su madre y casarse con la hija de un potentado de la ganadería porcina, Rafael deviene en un hombre vulgar, un politicastro definitivamente derrotado por la vida. Su último reencuentro con Leonora está precedido, de nuevo, por el regalo de una flor de naranjo que evoca en ella todavía un pasado definitivamente perdido. La Bruna sigue siendo una mujer hermosa, sofisticada, pero Rafael ha sucumbido al paso devastador del tiempo (fotos 11 y 12). Un final abierto, con dos personajes que no pueden conseguir su deseo, sin un aprendizaje moral, nos aleja definitivamente de la lógica rotunda y moralizante del melodrama para situarnos en la incertidumbre de una propuesta narrativa que me parece apuntar decididamente hacia una sensibilidad más moderna.

Esta propuesta de final, plenamente coherente con el de la novela de Blasco, nos conduce a pensar su verdadero alcance en ese momento de transformación estilística del cine de Hollywood. La crítica aparecida por ejemplo en *Film Daily* de marzo de 1926 señalaba que un final en el que los amantes no acabaran casados iba a suponer una enorme decepción para el público, que probablemente no aprobaría el filme. Por su lado, el crítico de *Variety* reconocía la buena factura del filme, pero desconfiaba de que fuera a gustar al público[13]. En cualquier caso, lo que revelaba de una manera evidente es que las tendencias modernizadoras del estilo cinematográfico exploraban nuevas fórmulas que dejaban de lado las convenciones del melodrama en busca de soluciones expresivas alternativas y, como vemos, arriesgadas comercialmente.

The Torrent se movía por territorios eclécticos y fronterizos con el gusto del público. Define a un héroe que es lo opuesto (o una deconstrucción) al *latin lover* de acuerdo con el modelo establecido por Rudolph Valentino. En la adaptación de *Entre naranjos*, se trata de un personaje pusilánime, sometido a los deseos de la madre, incapaz de estar a la altura de la mujer fascinante que le ama, convertido al final en un resignado hombre común, destinado, como escribe Blasco, a "engordar dentro del hábito de hombre serio"[14]. La figuración final de Ricardo Cortez como Rafael parece ser una deconstrucción del *latin lover* en busca de una propuesta más cercana al espectador común. Alejada de las certezas moralizantes del melodrama, asentada sobre las descripciones sensuales y pintorescas de los ambientes, con el tono justo de la herencia naturalista y con la permeabilidad a los fenómenos más superficiales de la vida moderna, la escritura de Blasco se ajustó a la experimentación formal de la industria Hollywood durante los años 20 con particular eficacia. Una industria que, como vemos, se encontraba en busca de nuevas fórmulas expresivas que superaran el patrón melodramático y adquirieran un tono más cosmopolita e internacional.

---

[13] JACOBS, Lea, *Op. cit.*, págs. 258-259.

[14] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Op. cit.*, pág. 355.

Foto 1

Foto 2

Foto 3

Foto 4

Foto 5

Foto 6

Foto 7

Foto 8

Foto 9

Foto 10

Foto 11

Foto 12

Rafael Corbalán
City University of New York

Vicente Blasco Ibáñez y la moralidad en el cine mudo de Hollywood

RESUMEN. El éxito editorial y cinematográfico de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en los Estados Unidos abrió la puerta de ese país a Vicente Blasco Ibáñez, que pronto vería muchas de sus obras traducidas y publicadas en los EEUU y algunas de ellas adaptadas al cine de Hollywood. Blasco no solo comercializó sus obras en ese país, también escribió directamente para el cine y colaboró en la prensa estadounidense con artículos periodísticos sobre temas diversos. Aunque su obra fue en general adaptada y aceptada sin muchas dificultades por las industrias editoriales y cinematográficas de los EEUU, sus escritos tuvieron que acomodarse a la realidad de estadounidense de esos años y en algunas adaptaciones al cine sufrieron modificaciones importantes. Con todo, las aportaciones de Blasco Ibáñez a la cultura de los Estados Unidos fueron importantes y sirvieron para crear conceptos como el *Latin Lover* y en sus obras se dieron a conocer importantes símbolos del cine como fue Rodolfo Valentino y Greta Garbo.

El espectacular éxito literario y cinematográfico de Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos es difícil de comprender si no se tiene en cuenta el momento en que se encontraba la sociedad estadounidense, y en particular su industria cinematográfica a principios del siglo XX. Un país inmerso en un profundo proceso de cambios sociales y económicos, en el que cabe destacar la aprobación del derecho al voto de la mujer en 1920 o la incorporación a la vida cotidiana de avances científicos y técnicos que cambiaron las costumbres de esa sociedad en franco proceso de modernización. A eso hay que añadir el gran optimismo que provocó al fin de la I Guerra Mundial, un sentimiento de esperanza ante el futuro que daría paso a los llamados alegres años 20. En ese contexto, la industria del cine se acabó de consolidar como forma popular de entretenimiento, que influía, en muchos casos de forma negativa –según sus críticos–, en la conducta y los gustos de grandes sectores de la sociedad norteamericana.

No es extraño observar que desde sus más tempranos inicios, la industria del cine estadounidense empezara a recibir críticas y censuras por parte de grupos conservadores y religiosos que, en última instancia, la obligaron a auto regular los contenidos de las películas que se llevaban a la gran pantalla. A ese período de relativa libertad en el que todavía no se habían establecido formalmente códigos de censura en el cine se le conoce como la era *Pre-Code*, la cual concluiría en 1934 cuando los productores y distribuidores de Hollywood establecieron formalmente el llamado Código Hays.

El éxito de Blasco Ibáñez en los Estados Unidos se produce, por tanto, en un período en el que la industria de Hollywood empieza a formalizar sus códigos morales, en un proceso que afectaría en última instancia a las adaptaciones y los escritos de Blasco llevados al cine estadouni-

dense. Una conversión en la que a veces los productores respetaron las obras y los guiones del autor valenciano, y en otros los modificaron profundamente para ajustarlos a las técnicas del cine de esos años o para adaptarlos a los códigos de conducta moral cada vez más imperantes en Hollywood.

Una sociedad y una industria de cine en proceso de cambio

Uno de los primeros enfrentamientos entre la industria del cine y grupos moralistas estadounidenses se produjo en una de las primeras cintas de Edison en 1894. En ella, la bailarina española Carmen Douset interpretó una danza erótica en la que la bailaora enseñaba brazos y piernas desnudas en una interpretación que fue vista por algunos moralistas como escandalosa. El senador de New Jersey, James Bradley, que asistió a una de las exhibiciones, consideró tan ofensiva la interpretación de la española que exigió la retirada de la cinta del programa, convirtiéndose su crítica en una de las primeras censuras al cine en su historia.

Grupos moralistas y religiosos estadounidenses pronto vieron en el cine un gran enemigo de las buenas costumbres y un medio muy peligroso para la transmisión de todo vicio y depravación social. Recordemos que el período del cine mudo coincide con un momento de gran puritanismo en la sociedad estadounidense en la que incluso se impuso la "ley seca" que sería derogada en los años 30. Ya a principios del 1900 se crean las primeras organizaciones de autocensura del cine, como el *National Board of Review of Motion Pictures* que nace en Nueva York en 1909. En 1913, se publicó el *Rockefeller Vice Report* que intentaba ser una guía para los productores cinematográficos sobre los contenidos idóneos para las audiencias. Ese mismo año se desató una gran controversia al estrenarse la película *White Slaves*, que sería censurada en Nueva York al ser considerada obscena para el público. Ese creciente interés por controlar los contenidos del cine se justifica en gran medida por el impacto que el nuevo medio estaba teniendo en la sociedad de principios del siglo XX. Ya en 1913, unos cinco millones de estadounidenses asistían todos los días a una sala de cine y la recaudación en taquilla superaba anualmente los ciento treinta millones de dólares: el cine ya era en esas tempranas fechas de su historia una macro industria y su influencia en la moralidad y las costumbres ciudadanas se hacía sentir con fuerza en los Estados Unidos.

A partir de entonces se entabla una encarnizada lucha entre grupos conservadores y puritanos contra los productores cinematográficos. Un enfrentamiento legal y mediático en el que se intentó dejar en claro que la libertad de expresión, respetada en otras formas artísticas o comunicativas, no era posible para el cine. En 1915, la Corte Suprema de los Estados Unidos dictó sentencia en el caso *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* al afirmar que la industria cinematográfica no debía gozar de los mismos privilegios de libertad de expresión con que contaba la prensa o la literatura, ya que el cine era por su naturaleza un producto comercial. Consecuentemente con esa decisión, el

National Board of Review prohibía en 1917 la exhibición de desnudos en la pantalla, con la excepción de las producciones de tipo artístico o científico. En 1921, la *National Association of the Motion Picture Industry* daba un paso más para "limpiar" la industria del cine. En este caso se pedía a los productores no utilizar exageradamente escenas de sexo en las películas, y se les alentaba a eliminar todo lo que indujese el vicio o menoscabase la autoridad civil, militar o religiosa. Por si eso no fuera poco, a partir de 1921 empezaron a surgir en Hollywood todo tipo de escándalos sexuales y delictivos como la acusación al comediante Roscoe Arbuckle de haber violado y asesinado a la actriz Virginia Rappe, o el asesinato del director cinematográfico, William Desmond Taylor, nunca esclarecido, o la muerte del actor Wallace Reid por sobredosis.

Todos estos escándalos no hicieron más que acentuar la idea de que el cine estaba en manos de personas sin ningún tipo de principios morales y el cine simplemente era una extensión de ese mundo lleno de vicios, conocido como Hollywood. Ante la amenaza de que el gobierno y los estados impusieran una estricta censura al cine, los productores no tuvieron más remedio que tomar cartas en el asunto en 1922. William Hays –conocido por organizar la campaña electoral de Warren Harding para la presidencia de los Estados Unidos– fue nombrado presidente de la recién creada *Motion Pictures Producers and Distributors of America* con el no despreciable sueldo de cien mil dólares al año. En un principio, Hays incluyó cláusulas de buena conducta en los contratos de los actores y se pidió prohibir expresamente escenas de brutalidad, crimen, alcoholismo, divorcio, desnudos, sexo, etc. De 1922 a 1934, fue un período de transición en el que se fueron implantando progresivamente y siempre a voluntad de los productores y distribuidores las recomendaciones de la MPPDA. En 1934, finalmente se aprobaría el "código", el cual obligaba a las productoras a someter sus guiones a la MPPDA antes de iniciar la producción. El código censuraba temas como las relaciones extramatrimoniales, las cuales nunca debían presentarse como agradables o permitidas, se exigía el respeto a la autoridad y se censuraba el ensalzamiento de la delincuencia y todo aquello que fuese en contra de los valores tradicionales de la sociedad estadounidense.

Por otra parte, la primera obra de Blasco que obtuvo un gran éxito en los Estados Unidos, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, llegó al mercado de ese país en un momento en que el gobierno de Woodrow Wilson creó el Comité de *Public Information*; una agencia gubernamental que del 13 de abril de 1917 al 21 de agosto de 1919 intentó generar apoyo popular para la entrada de los Estados Unidos en la I Guerra Mundial. Entre las actividades propagandísticas del CPI hubo artículos periodísticos, documentales y películas que en general trataron de contrarrestar la oposición a la guerra de un gran sector de la sociedad estadounidense, principalmente de la minoría de origen alemán (muy importante en la sociedad estadounidense de esos años) y la irlandesa que no veía con muy buenos ojos la ayuda de los Estados Unidos al gobierno inglés.

Si bien la obra de Blasco Ibáñez tenía elementos controversiales como la infi-

delidad en el matrimonio o una acentuada crítica al racismo alemán, en su conjunto se ajustaba perfectamente a las necesidades del gobierno del presidente Wilson, que había pasado de una defensa de la neutralidad de los Estados Unidos antes de las elecciones presidenciales de 1916 a una clara postura de apoyo a los aliados e intervención en la guerra a partir de 1918. Por otra parte, el tema de la igualdad entre hombres y mujeres tomó relevancia en los Estados Unidos al terminar la I Guerra Mundial, especialmente al aprobarse el derecho al voto de la mujer en 1920. En esos años, los llamados alegres veinte, la sociedad estadounidense experimentó un período de gran progreso económico y social que aumentó el bienestar y la igualdad entre los sexos en campos como un mejor acceso de la mujer al mundo laboral y a la educación. Se generalizó el uso de la electricidad en las casas, se empezaron a comercializar electrodomésticos como la aspiradora, la nevera, la tostadora, etc., que ayudaron a la mujer estadounidense de los años 20 a cambiar su papel tradicional de ama de casa, por otro en el que tenía más libertad y posibilidades económicas y sociales. En el período de entreguerras, el cine se convierte en uno de los pasatiempos más populares en los Estados Unidos, especialmente entre las mujeres. De hecho, muchas de las grandes estrellas de la gran pantalla de esos años son mujeres, así como muchos guionistas y personal técnico del cine. No es extraño, por tanto, que muchas de las películas de ese período estuvieran dirigidas a un público mayormente femenino.

Vicente Blasco Ibáñez y el cine

La primera vez que Vicente Blasco Ibáñez se refiere a la "novela cinematográfica" lo hace en un par de entrevistas a los periódicos *El Imparcial* y *El Pueblo* en 1916 en las que habla del futuro de la novela y las ventajas de la narración cinematográfica. Para Blasco, el cine (mudo) ofrecía a la novela un lenguaje universal basado en la acción y las imágenes. Estas ideas sobre la relación entre cine y literatura Blasco las desarrollaría con mayor profundidad en artículos de prensa y sobre todo en la introducción de *El paraíso de las mujeres* en la que el autor comenta su interés por el séptimo arte y las posibilidades que ofrece el cine a la literatura, en lo que él describe como *la novela cinematográfica.*

Las afirmaciones de Blasco son consecuentes con la opinión generalizada a principios del siglo XX de que la novela y todas las formas artísticas tradicionales estaban en crisis y en busca de nuevas formas de expresión que les diesen un nuevo papel en unas sociedades donde la fotografía, el cine, la radio y otras nuevas invenciones suponían una gran amenaza para el arte tradicional:

> [H]ay que hacer una confesión […] Los novelistas se agitan infructuosamente en busca de novedad; el público exige, igualmente, novedad; pero la novela actual, cuando pretende en Francia y en otros países ser verdaderamente nueva, no tiene nada de novela y aburre al lector […] Pero creo que si los novelistas empiezan a intervenir directamente en el desarrollo del *séptimo arte*, monopolizado hasta hace poco por

> personas sin competencia literaria, su esfuerzo servirá, cuando menos, para reanimar la novela, comunicándole una segunda juventud y haciendo más extensos sus dominios actuales. (11-12)

Las opiniones de Blasco también son consecuentes con las de otros escritores españoles y europeos contemporáneos suyos como Jacinto Benavente, los hermanos Quintero o el mismo Ramón del Valle-Inclán que además de adaptar algunas de sus obras al cine, se pusieron delante y detrás de las cámaras, y se asemejan a las de un grupo de escritores estadounidenses de la *Authors' League of America* que en 1914 anunciaban en las páginas del *New York Times* que habían empezado a escribir directamente para el cine e incluso participaban en el cine como actores[1].

La industria del cine, por su parte, se interesó también por atraer a autores reconocidos para dar "decoro" al nuevo medio y en casos de obras muy exitosas, como el de *Los cuatro jinetes*, aprovechar su popularidad para hacer negocio. De hecho, tanto el cine europeo como el estadounidense adaptaron desde sus más tempranos inicios novelas famosas e incluso crearon formas de hacer cine como el *Film d'Art* francés que pretendía llevar a la pantalla las grandes producciones del teatro clásico.

Mientras cine y literatura se entrelazan y buscan espacios comunes, a principios del siglo XX se produce en la cinematografía europea y la estadounidense un profundo proceso de transformación que afectó al contenido y las técnicas de producción con el desarrollo de una nueva gramática del cine que se desarrolló, entre otras razones, por las necesidades técnicas que comporta la producción de películas cada vez más largas. Una consecuencia de esa nueva gramática sería el uso de los primeros planos, que darían paso al llamado "Star System", y el surgimiento de ídolos del cine como Mary Pickford, Rodolfo Valentino o Greta Garbo. Los productores cinematográficos, por su parte, se enzarzaron en una guerra sin cuartel por conquistar el favor del público en la que no faltarán la filmación de escenas escabrosas y de alto contenido sexual.

Al analizar la obra de Vicente Blasco Ibáñez relacionada con la industria de Hollywood, vemos que existe una gran influencia de la mujer en las obras de Blasco que se llevaron al cine o las que escribió para ese medio. Recordemos que Charlotte Brewster Jordan tradujo un buen número de sus novelas al inglés, que June Mathis y Dorothy Farnum adaptaron un gran número de sus obras al cine, que Rodolfo Valentino y otros "Latin Lovers" como Ricardo Cortez o Antonio Moreno fueron grandes ídolos femeninos, que Blasco escribió *La encantadora Circe* para ser interpretada por Mae Murray y que la mayoría de sus obras llevadas a la pantalla de Hollywood trataban de atraer a un público mayormente femenino.

---

[1] "Well-Known Authors Act Their Own Plays in 'Movies'", en *The New York Times*. Feb. 8, 1914. Pág. SM5.

Los escritos de Blasco relacionados con Hollywood se podrían dividir, por otra parte, en tres grupos: las novelas adaptadas al cine, entre las que encontraríamos *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* o *Sangre y Arena*; las escritas expresamente para ser llevadas a la pantalla como *La encantadora Circe* o *El paraíso de las mujeres*, y un grupo de novelas escritas con rasgos cinematográficos y que se podían llevar a la pantalla, pero que fueron escritas con una técnica mayormente literaria y que incluirían novelas evocativas como *El papa del mar* o *En busca del gran Khan*.

Blasco y los Estados Unidos: Las adaptaciones

Los cuatro jinetes del Apocalipsis

Tras el extraordinario éxito editorial de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, los estudios cinematográficos norteamericanos se interesaron en llevar ésta y otras novelas de Blasco a la pantalla. Las adaptaciones se aproximaron en algunos casos a los contenidos y la estructura de las novelas; pero en otros, los guionistas y directores cinematográficos tomaron las ideas generales de la trama para crear argumentos nuevos que se acomodaban mejor a la moralidad y los gustos del público estadounidense de esos años.

La primera novela de Blasco llevada al cine de Hollywood fue *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1921, obra que fue un extraordinario "Best Seller" editorial y para la cual Metro hizo una gran inversión económica para llevarla a la pantalla. Un esfuerzo que luego se vería recompensado con un gran éxito en taquilla. Vicente Blasco Ibáñez había escrito la novela en 1916 como parte de una campaña propagandística a favor de la causa aliada durante la I Guerra Mundial que incluía artículos de prensa, producción de películas, mítines y entre otras actividades una trilogía de novelas que incluía *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*. Según Blasco, al iniciarse el conflicto él se ofreció al presidente de la República francesa, Raymond Poincaré, para poner su pluma al servicio de Francia. El autor describe el encuentro en la introducción de la novela:

> El presidente de la República quiso felicitarme por mis escritos espontáneos a favor de Francia en los primeros y más difíciles momentos de la guerra, cuando el porvenir se mostraba oscuro, incierto, y bastaban los dedos de la mano para contar en el extranjero a los que sosteníamos a Francia y decididamente a los aliados.
>
> –Quiero que vaya usted al frente –me dijo–, pero no para escribir en los periódicos. Eso pueden hacerlo muchos. Vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa (797-798)[2].

Blasco elaboró la novela aprovechando muchas de sus experiencias en la Argentina y la documentación que había recogido en sus escritos a favor de Francia durante la guerra, especialmente la utilizada en la *Historia de la guerra*

[2] Vicente Blasco Ibáñez. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Obras completas. Tomo II.* Aguilar, Madrid. 1987.

europea de 1914, según se desprende de la correspondencia con Francisco Sempere[3].

Además de su contenido propagandístico, *Los cuatro jinetes* utiliza muchos recursos simbólicos, una técnica que Blasco ya había usado anteriormente en obras como *Sangre y arena*. El libro estaba destinado a países donde Blasco tenía contactos de distribución y un público favorable a la causa aliada, mayormente España y las repúblicas hispanoamericanas; así como países neutrales en esas fechas, como lo era los Estados Unidos al inicio de la contienda. De hecho, en una de las cartas a Sempere fechada en 1914, se menciona el vender la *Historia de la guerra europea de 1914*, que también tenía una intencionalidad política, en Nueva Orleans, aunque se sospechaba que la venta sería menor que en los países de lengua española[4].

Los cuatro jinetes del Apocalipsis fue publicado inicialmente en forma de folletín en dos periódicos, uno español y otro argentino: *El Heraldo* y *El Diario* de Buenos Aires, en 1916, antes de ser editado y vendido en forma de libro. La obra tuvo un éxito relativo en sus inicios, pero ya entonces fue llevada a la pantalla en Francia con el título de *Debout les morts*, por André Heuzé y Léonce Perret en 1917. Es por esas fechas cuando Charlotte Brewster Jordan ofreció a Blasco traducir la novela al inglés, y éste le cedió los derechos por la módica suma de trescientos dólares. Emilio Gascó Contell explica en su biografía del autor las razones de Blasco para ceder por tan poco dinero los derechos de esta novela:

> Si la traductora le hubiera propuesto cinco dólares o no hubiera propuesto ninguna retribución al autor, éste no por ello habría dejado de aceptar con entusiasmo la oferta. Porque veía en el acto, ante todo, lo que significaba para la propaganda a favor de los aliados en una América vacilante y tanto tiempo retenida en la pendiente de la intervención por las intrigas alemanas. La idea de ejercer en el espíritu del pueblo americano una influencia, cualquiera que fuese, que beneficiara a Francia, regocijaba de tal modo a Blasco […][5].

Los cuatro jinetes del Apocalipsis salió a la venta en los Estados Unidos cuando el país ya había entrado en el conflicto y fue un éxito de ventas inmediato, convirtiéndose en uno de los grandes "best sellers" de la industria editorial de los Estados Unidos en toda su historia. La novela está articulada alrededor de los matrimonios de las dos hijas del centauro español Madariaga y su esposa mestiza, la China. Una de las hijas se casa con un inmigrante francés y la otra con un alemán. Esta relación familiar es utilizada por Blasco para simbolizar las dos posturas en la I Guerra Mundial: la aliada y la alemana.

---

[3] Miguel Herráez. *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez–Francisco Sempere (1901-1917).* Generalitat Valenciana. Consell de Cultura, Valencia, 1999.

[4] Carta remitida desde París a Sempere, el 29 de octubre de 1914. *Epistolario*, págs. 82-83.

[5] Emilio Gascó Contell. *Genio y figura de Blasco Ibáñez.* Afrodisio Aguado. S.A., Madrid, 1967, pág. 187.

Al describir la mentalidad alemana, Blasco remarca los aspectos racistas y la brutalidad del carácter germano de esos años. En una conversación del doctor Von Hartrott, éste afirma: "El germano, dolicocéfalo por excelencia, era el único heredero de los primitivos arios. Todos los otros pueblos, especialmente los del sur de Europa, llamados 'latinos' pertenecían a una humanidad degenerada" (106); "Un pueblo –añadía– solo puede aspirar a grandes destinos si es fundamentalmente germánico. Cuanto menos germánico sea, menor resultará su civilización. Nosotros representamos la aristocracia de la humanidad, 'la sal de la tierra', como dijo nuestro Guillermo…" (107)[6].

Posteriormente, Blasco critica la arrogancia alemana y pronostica el futuro que supondrían unos 30 años después la II Guerra Mundial al decir:

> Ese pueblo tiene grandes méritos confundidos con malas condiciones, que son herencia de un pasado de barbarie demasiado próximo. Posee el instinto de la organización y del trabajo, y puede prestar buenos servicios a la humanidad… Pero antes es necesario administrarle una ducha: la ducha del fracaso. Los alemanes están locos de orgullo, y su locura resulta peligrosa para el mundo. (329)

Las afirmaciones de Blasco coinciden en gran medida con la propaganda aliada durante la guerra, la cual centró su crítica en la "brutalidad" alemana que la prensa aliada explotó al máximo y no siempre ajustándose a la realidad en casos como la "violación" de Bélgica y el hundimiento del Lusitania. Blasco, por su parte, añadiría la actitud racista germana y la contraposición entre el carácter latino, que él asimila con la libertad y la democracia, y el carácter germánico, que en la obra de Blasco simbolizaba el autoritarismo.

Al ser traducida la obra al inglés, Charlotte Brewster Jordan respetó el texto de Blasco en la forma y los conceptos expresados en la novela. Un ejemplo de esa excelente traducción son las críticas al racismo alemán que la traductora y la editorial Dutton tradujeron con fidelidad[7].

Al ser llevada a la pantalla por Metro, la novela sufrió varias modificaciones que merecen ser analizadas. Las referencias al racismo alemán, por ejemplo, son reemplazadas por una irónica referencia a la "cultura superior" germánica. Otra modificación fue la forma en que se desarrolla el desenlace amoroso entre Margarita Laurier y Julio Desnoyers, que en la novela tiene lugar cuando Margarita comunica a Julio su obligación moral de regresar con su marido herido a causa de la guerra. Luego, el padre de Julio se encuentra con Margarita e intuye el "parentesco" con el hijo que Margarita va a dar a luz, dando a entender que a pesar de la separación, existe una unión indisoluble entre ambos aman-

---

[6] Vicente Blasco Ibáñez. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.* Plaza y Janés, Esplugues del Llobregat, 1981.

[7] Blasco escribe: "El germano, dolicocéfalo por excelencia, era el único heredero de los primitivos arios. Todos los otros pueblos, especialmente los del Sur de Europa, llamados 'latinos', pertenecen a una humanidad degenerada" (106*)*. Charlotte Brewster Jordan traduce estas mismas líneas: "The German, dolicephalous, par excellence, was the only descendant of the primitive Aryans. All the other nations, especially those of the south of Europe called 'latins,' belonged to a degenerate humanity" (125).

tes. En la película, Rex Ingram y June Mathis cambiaron ese final por una escena mucho más conservadora en la que Margarita intenta abandonar a su esposo y poco antes de salir de la casa se le aparece una imagen de Julio, a modo de sueño, que le exige su permanencia junto a su marido.

La adaptación cinematográfica incluye muchos mensajes moralizadores que se ajustan a las normas de conducta del cine de esos años en los Estados Unidos y justifican las razones que pudieron llevar a ese país a entrar en la I Guerra Mundial. De hecho, se hace una correlación entre la conquista del amor de Julio por Margarita y su disposición a ir a la guerra. Margarita deja a Julio para atender a su esposo, a quien se describe como a un héroe, mientras Julio se pregunta: "¿Cómo puedo esperar que me quieras? He sido un cobarde, pero ya no lo seré más…." Más adelante, cuando los Estados Unidos entran en la guerra leemos: "Y después, del Nuevo Mundo vinieron hombres a ayudar a sus hermanos…"

En la última parte de la película, Rex Ingram incluye un grupo de escenas que no forman parte del libro, al haber sido escrito éste antes de la entrada de los Estados Unidos en la contienda. En una de ellas se presenta un desfile de las fuerzas estadounidenses dirigiéndose al frente o un cartel en el que se describe al ejército americano como "The Salvation Army"[8] (el ejército de salvación) que viene a ayudar a la causa aliada.

Tanto la obra como la película terminan con un mensaje pacifista y de crítica al militarismo alemán. En la novela, Marcelo Desnoyers ve justo que su cuñado Karl haya perdido a sus hijos porque él estaba a favor de la guerra. "¡Pero él, que había amado siempre la paz! ¡"el, que sólo tenía un hijo, uno solo… y lo perdía para siempre!" (386). En la película, la mujer de Karl culpa a su marido por la muerte de sus hijos: "Tú tienes la culpa –le dice–. Si hubiéramos seguido los consejos de mi padre, nuestros hijos estarían hoy vivos".

Sangre y arena

En otras obras de Blasco adaptadas al cine estadounidense, Hollywood continuaría amoldando el contenido de las novelas a los gustos y los códigos morales de una industria del cine que progresivamente iba definiendo lo que era aceptable para ser llevado a la pantalla.

Sangre y arena fue dirigida por Fred Niblo y fue adaptada al cine por June Mathis para Paramount Pictures en 1922. En esta película se consolidó Rodolfo Valentino como un "sex symbol" de Hollywood. *Sangre y arena* fue escrita por Blasco Ibáñez en 1908, antes de su aventura en la Argentina y mucho antes del inicio de la I Guerra Mundial. La obra denuncia las desigualdades sociales en

[8] *The Salvation Army* es una organización fundada en 1865 en Londres por el ministro metodista William Booth y su esposa Catherine. Su misión principal es ayudar a los desposeídos y darles asistencia moral y material. *The Salvation Army* es muy popular en los Estados Unidos y su labor benéfica ha estado presente en muchas de las tragedias que han afectado a ese país a lo largo de su historia.

España y la imposibilidad del pueblo llano para alcanzar una vida acomodada si no se dedicaba al toreo o al bandolerismo. En su composición, la obra incluye dos aspectos que la hicieron muy propicia para ser llevada al cine: el simbolismo y los amores nefastos de Juan Gallardo (Rodolfo Valentino) con doña Sol (Nita Naldi), que representa la "mujer fatal".

En la adaptación de Niblo se observan grandes modificaciones con la novela, posiblemente debido a la adaptación de June Mathis. La película tiene una estructura parecida a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: está organizada cronológicamente, el simbolismo tiene un papel relevante, incluidas las profecías presentes en ambas cintas, así como existe un mensaje moralizador: los amores incestuosos sólo llevan al fracaso y la tragedia.

En la novela, Blasco utiliza muchos de los recursos del Naturalismo en que las descripciones y el análisis del entorno son fundamentales para comprender a los personajes principales. El primer capítulo de *Sangre y arena* se inicia en un día de corrida en el que Gallardo se alegra de su "buena sombra" y Blasco presenta a los personajes principales de la novela, entre ellos el Nacional que simboliza la crítica social, uno de los temas centrales de la novela. Fred Niblo, en cambio, da a su relato cinematográfico una estructura cronológica que se inicia con la juventud del torero hasta llegar al desenlace final de la obra con su muerte en el ruedo. La crítica social queda minimizada o eliminada, mientras se ensalza la trama amorosa entre el matador y la mujer fatal que representa doña Sol.

Los personajes masculinos principales de la novela –Gallardo, el Plumitas y el Nacional– tienen un valor de crítica social en el que se enmarcan las novelas de Blasco a principios del 1900. Hollywood modificó ese contenido político, para darle un tono moralizador que queda reflejado en los comentarios del Plumitas o del filósofo cuando dicen: "Si Dios nos abandona, a ti te sacarán de la arena con los pies por delante y a mí me dispararán como a un perro". O cuando el filósofo afirma: "Pobre matador…pero afuera está la verdadera bestia –dice refiriéndose al público– Una bestia con diez mil cabezas…"

En la versión cinematográfica, se ensalzan los momentos más simbólicos de la novela, como la escena en que la mujer de Gallardo sorprende al matador con su amante en la Rinconada. Antes de marcharse, la amante arroja al suelo un pañuelo para que Gallardo se incline a recogerlo, humillando así al matador y dándose a entender la sumisión del torero a la diva. El símbolo del anillo es otro elemento que sufre variaciones entre la versión novelada y la cinematográfica. En ambos casos el anillo representa la posesión del amor de doña Sol, y su forma circular también simboliza el ruedo, el coso, y el favor del público. En la novela el anillo es de brillantes, mientras que en la versión de Niblo se trata de una sortija que perteneció a Cleopatra[9]. Poco antes de morir, Gallardo se quita el anillo y lo arroja al suelo, dando por finalizada con ese gesto su aventura con

[9] Cuando doña Sol entrega el anillo a Gallardo se lo da envuelto en un pañuelo oloroso y diminuto. El matador le corresponde enviando a la marquesa un pequeño triángulo peludo y todavía caliente, el cual simboliza el ofrecimiento sexual del torero a la diva.

doña Sol y el fin de su relación con una fiesta brava que lleva implícito el agrado de un público que como una "mujer fatal" puede llevar al poseedor a la locura y la muerte.

Otros simbolismos que Fred Niblo toma y a veces modifica de la novela son los instrumentos musicales o las diferentes costumbres entre el matador y la diva que son patentes en ejemplos como los cigarrillos de opio que fuma ella, y los fuertes de la Habana que prefiere él. Doña Sol canta unas canciones mientras toca el piano; Gallardo piensa, "¡Mardita sea! ¿Por qué no un tango o una soleá?…"[10] Al ser llevada a la pantalla esta escena, Niblo remarca la excentricidad de doña Sol con vestidos orientales y un criado medio desnudo que enfatiza el exotismo de una diva que ha cambiado el piano por el arpa.

La industria de Hollywood elimina o mitiga la crítica social que es tema central en *Sangre y arena* y ensalza la crítica a los amores adúlteros que encarnan las mujeres fatales. El amor incestuoso que representa la relación entre Gallardo y doña Sol es llevado a la pantalla según los códigos morales del cine mudo estadounidense en los años 20. Es decir; ni son agradables, ni son permitidos socialmente. En el caso concreto de *Sangre y arena*, son fatales.

A lo largo de los años veinte, la industria cinematográfica estadounidense progresivamente iría cambiando y la diva que encontramos en *Sangre y arena*, muy al estilo de Theda Bara, va dando paso a un nuevo tipo de diva más de acuerdo con la mujer de los años 20. Una nueva feminidad que empezaría a llegar a la pantalla de la mano de Norma Shearer y Greta Garbo, hasta que se aprobó el Código Hays en 1934, y se dio paso a otro tipo de protagonista femenina mucho más conservadora.

Después del éxito de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Rex Ingram volvió a llevar a la pantalla otra obra de Blasco del período de guerra, *Mare Nostrum*, en 1926. La película contaba con un extraordinario presupuesto y fue filmada en escenarios naturales en Francia, Italia y España. Los papeles principales fueron interpretados por la esposa de Rex Ingram, Alice Terry, quien interpretó a la espía Freya Talberg, y su hijo adoptivo Kada-Add-el-Koder[11], quien hizo el papel del joven Ulises. Antonio Moreno protagonizó el papel principal de Ulises Ferragut. La adaptación de la novela, realizada por William Goldbeck, se ajustó bastante al contenido y la estructura de la novela, aunque el final no se conforma a las normas morales que se intentaban imponer en el Hollywood de esos años, como era "la defensa de la institución del matrimonio y del hogar"[12].

---

[10] Vicente Blasco Ibáñez. *Sangre y arena. Obras completas. Tomo II.* Aguilar, Madrid, 1987, pág. 177.

[11] Rex Ingram y su esposa Alice Terry conocieron a Kada-Abd-el-Kader cuando filmaban *El árabe* en 1924 y lo adoptaron cuando supieron que era huérfano. Posteriormente lo llevarían a vivir con ellos a California, pero debido a su mala conducta lo enviaron a Marruecos para que se escolarizara. Con todo, el Kader participió en *Mare Nostrum* interpretando al joven Ulises.

[12] Steven Mintz y Randy Roberts, ed. *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film.* 4th Edition. Chichester; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010. El libro incluye una copia del Código Hays en el que se menciona de forma textual en la sección de adulterio: "Out of regard for the sanctity of marriage and the home…, the love of a third party of marriage, needs careful handling. The treatment should not throw sympathy against marriage as an institution…" (128).

Mare Nostrum

Mare Nostrum forma parte de la trilogía de novelas escritas por Vicente Blasco Ibáñez sobre la I Guerra Mundial. En esta obra de 1918, Blasco denuncia las intrigas del espionaje alemán, utilizando como decorado natural el mar Mediterráneo. La novela cuenta la historia de un capitán de navío mercante español, con el curioso apellido de Ferragut que recuerda al famoso almirante estadounidense David Farragut[13]. El Ferragut de Blasco es seducido por una espía alemana –Freya Talberg– quien lo induce a abastecer submarinos alemanes en el Mediterráneo. La tragedia de Ulises se produce cuando uno de esos sumergibles torpedea un barco de pasajeros en el que viajaba su hijo y éste muere en el ataque. Ulises se arrepiente de haber ayudado a los alemanes y desde ese momento se pone él y su barco, el *Mare Nostrum*, al servicio de los aliados. Al final de la obra, Freya es delatada por sus cómplices alemanes por defender a Ulises, es enjuiciada y finalmente es fusilada por espía. Un final que recuerda el de la famosa espía alemana Mata Hari, en la que indudablemente Blasco se inspiró para representar a Freya[14]. Ulises, por su parte, fenece cuando su barco es hundido por un sumergible alemán que trataba de darle caza desde que él los había traicionado.

Aunque la historia novelada y la filmada se aproximan bastante, existen en la versión cinematográfica diferentes interpretaciones que la separan de la novela. En el texto de Blasco, Ulises quiere retirar la palabra que ha dado a los alemanes de ayudarles, a lo que Freya le responde con furia: "–Hablador…, embustero… ¡meridional! ... ¡Farsante! ...¡Y yo he creído en ti! ¡Y yo me he entregado considerándote un héroe, tomando como verdad tus ofertas de sacrificio!"[15]. En la versión de Rex Ingram ella le dice que ha llegado el momento de cumplir su promesa, pero antes de marcharse le pide que no vaya porque tiene un mal presentimiento, lo cual demuestra su intención de protegerlo y apartarlo del peligro, una petición que ella concluye con un "I love him".

Aunque en la novela y en la versión cinematográfica Freya se arrepiente de haber colaborado con los alemanes y en ambas la espía pide ayuda a Ulises para que la salve de la trampa que le han tendido los servicios de espionaje alemanes, en la película se establece claramente una conexión entre Freya y Anfitrite, la diosa que protege a los marinos, y cuando Ulises está a punto de morir, del fondo de las aguas le viene a recibir Anfitrite. Un reencuentro de Ulises con

---

[13] David Farragut era hijo de padre mallorquín y está considerado como uno de los héroes de la Guerra Civil de los Estados Unidos. Tras sus éxitos navales en la bahía de Mobile se le concedió el grado de almirante de la Marina de los Estados Unidos. El fue el primero en recibir esa graduación. Al terminar la Guerra Civil se le propuso presentarse para la Presidencia de los Estados Unidos y él rechazó la oferta alegando su avanzada edad.

[14] Mata Hari era holandesa y fue fusilada el 15 de octubre de 1917. Blasco publicó *Mare Nostrum* en 1918. En la novela Blasco narra el fusilamiento de Freya de una forma muy similar a como se produjo el de Mata Hari y además Blasco incluye en la novela comentarios como estos: "Mi marido era comandante holandés… Nos casamos en Amsterdam y lo seguí a Asia" (1075). Mata Hari, como Freya, se casó con un militar holandés, el capitán Rudolph MacLeod, y se trasladó con él a Java.

[15] Vicente Blasco Ibáñez. *Mare Nostrum. Obras completas. Tomo II.* Aguilar, Madrid, 1987, pág. 1109.

Anfitrite/Freya que claramente contradice el principio de la nueva moral cinematográfica que hubiese dictado que Ulises regresara no con la amante, sino con la esposa legítima.

Los escritos cinematográficos

Además de las obras de Blasco llevadas al cine, el autor valenciano escribió expresamente para la industria de Hollywood argumentos cinematográficos. Esta evolución del novelista hacia la industria del cine ya tenía precedentes, como la fundación de una productora en Francia durante la I Guerra Mundial, así como la redacción de algunos argumentos cinematográficos como *La vieja del cinema* o una adaptación de *El Quijote* que él había llevado a cabo antes de sus contactos con Hollywood[16]. Por la correspondencia y las declaraciones del autor también sabemos que su interés por el cine se debía a una conversación con Gabriel D'Annunzio, y que conocía el cine poema francés y el cine danés, así como sus mujeres fatales o divas. Con todo, el 21 de enero de 1921 el *New York Times* publicaba una noticia titulada "Blasco Ibáñez, Movie Fan" (Blasco Ibáñez, amante del cine) en la que el autor expresaba su interés por escribir directamente para la pantalla[17]. Por ese artículo y el comentario del autor en *El paraíso de las mujeres* también sabemos que los estudios Metro le sugirieron que no escribiera sobre México por razones políticas. Tampoco querían argumentos que se desarrollaran en Europa por "los prejuicios de los espectadores americanos", mientras que lo alentaban a escribir escenarios "muy interesantes" que se apartasen de los convencionalismos del cine de esos años[18].

Por la documentación existente sabemos que Blasco escribió para el cine *El paraíso de las mujeres* y *La tierra de todos* en 1922, y posteriormente *Argentine Love*, *La encantadora Circe* y posiblemente *La reina Calafía* y algunos de los cuentos que forman parte de las *Novelas de la Costa Azul* y las *Novelas de amor y muerte*. Algunos de esos argumentos nunca llegaron a ser adaptados al celuloide. En otros casos, como *La tierra de todos*, sí llegaron a la pantalla pero con modificaciones importantes en su estructura y contenido.

A pesar de haber sido redactado expresamente para el cine, *El paraíso de las mujeres* nunca fue llevado a la pantalla. Con todo, el texto lleva por introducción un extenso comentario de Blasco sobre sus razones por interesarse por el cine y cómo surgió la idea para escribir este "escenario". En concreto menciona la conexión entre el cine y la novela, al decir:

> La cinematografía no es el teatro mudo, como creen muchos: es una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas. . . .

---

[16] Jorge Vinaixa. "La novela cinematográfica. Hablando con Vicente Blasco Ibáñez". *El Pueblo*. 19 de septiembre de 1916.

[17] "I am going to write for the screen. I am not only going to adapt for moving pictures production novels I have written, but I intend to write for the movies direct…" (T. R. Ybarra. "Basco Ibáñez, Movie Fan". *The New York Times*. 23 de enero de 1923, pág. 49.)

[18] T..R Ybarra. "Blasco Ibáñez, Movie Fan". *The New York Times*. 23 de enero de 1923, pág. 49.

> Una novela, lo mismo que una historia cinematográfica, puede disponer de tantos escenarios como capítulos, tener por fondo los más diversos paisajes y por actores, verdaderas muchedumbres.
>
> Repito que el *séptimo arte* es novela y no teatro, y tal vez por esto todas las obras teatrales célebres que fueron trasladadas al cinematógrafo pasaron inadvertidas, mientras las novelas famosas, al ser filmadas obtuvieron grandes éxitos…[19]

Después afirma que los estudios sólo le pidieron un escenario y él, por deformación profesional, escribió *El paraíso de las mujeres*. Emilio Gascó Contell justificó la decisión de los estudios al decir que la industria no estaba suficientemente avanzada para reproducir "magias y 'escenas interesantes'"[20] como las había escrito Blasco. El autor, por su parte, aclara que no se trató de una sátira al feminismo norteamericano como habían interpretado algunos críticos en la prensa estadounidense. La obra, no obstante, sí plantea el polémico tema de una sociedad en la que se invierten los papeles de los sexos, en un momento en que la mujer estadounidense acababa de obtener el derecho al voto y la sociedad de ese país se planteaba cómo la nueva situación electoral iba a afectar a los Estados Unidos en su futuro.

El paraíso de las mujeres cuenta la historia del joven ingeniero de Nueva York, Edwin Gillespie, que viaja de los Estados Unidos a Nueva Zelanda y a mitad de la travesía el barco tropieza con una mina que lo obliga a abandonar el barco en una barca que lo lleva al imaginario Liliput. En ese país de enanos, donde las mujeres gobiernan después de haber hecho la "Verdadera Revolución" contra los hombres, ellas mandan eficazmente pero con excesiva autoridad a sus cónyuges masculinos, los cuales se ven reducidos a una "pasividad resignada" y sometidos "a la esclavitud dulce y cariñosa que merece el sexo débil"[21]. Al final de la obra se produce un proceso de "emancipación masculina" que termina cuando Gillespie despierta del sueño que lo había llevado a Liliput. Al despertar, ve en su mano el libro que estaba leyendo antes de dormirse: *Los viajes de Gulliver*[22].

Sea por razones técnicas o por puras razones políticas o morales, lo cierto es que la primera obra de Blasco escrita expresamente para la industria de Hollywood nunca fue llevada a la gran pantalla. A pesar de este primer intento fallido, Blasco Ibáñez continuó escribiendo para el cine argumentos, algunos de ellos llevados a la pantalla, otros nunca se comercializaron, y algunos fueron adaptados pero con muchas modificaciones.

---

[19] Vicente Blasco Ibáñez. *El paraíso de las mujeres. Obras completas. Tomo II.* Aguilar, Madrid, 1987, pág. 1634.

[20] Gasco Contell escribe: "Mostrará curiosidad el lector por saber si hubo *film* y éxito de pantalla. Pues bien; lo extraordinario del caso en esta obra escrita expresamente para ello es que la imaginación de Blasco voló tan alto al concebir "magias y 'escenas interesantes'; que excedió los límites alcanzados por la ingeniería norteamericana de la época en la invención de fantasías cinematográficas, por lo que no hubo medio de que se proyectara en el lienzo luminoso" (219).

[21] Vicente Blasco Ibáñez. *El paraíso de las mujeres. Obras completas. Tomo II.* Aguilar, Madrid, 1987. Págs. 1653, 1660 y 1661, respectivamente.

[22] *El paraíso de las mujeres* estuvo precedida de una polémica alentada por el mismo Blasco, al declarar a un periódico de Filadelfia que las mujeres americanas mandaban en los hogares de los Estados Unidos, lo cual recibió algunas críticas por parte de grupos feministas estadounidenses.

Divas, *Latin Lovers* y la nueva mujer: Rodolfo Valentino y Greta Garbo

Entre las grandes contribuciones de Blasco Ibáñez a la industria de Hollywood cabe destacar el haberse dado a conocer en adaptaciones de sus obras dos grandes mitos de la industria del cine: Rodolfo Valentino y Greta Garbo.

Rodofo Valentino: El Latin Lover

Nacido en Castellaneta, Italia, Rodolfo Valentino[23] emigró a los Estados Unidos en 1913, a la edad de 18 años. Tras unos difíciles primeros años de inmigrante, Valentino encontró trabajo de bailarín en Maxim's, donde se vio envuelto en algunos escándalos de faldas que lo obligaron a trasladarse a la Costa Oeste de los Estados Unidos, donde empezó a trabajar para la industria del cine. En una de sus tempranas interpretaciones en *Eyes of Youth*, la guionista June Mathis se fijó en él y le ofreció el papel de Julio Desnoyers en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que lo convertiría en una gran estrella de Hollywwod y lo llevaría posteriormente a protagonizar el papel principal en películas como *The Son of the Sheik*, *Camille* o *Blood and Sand* (*Sangre y arena*) hasta su prematura muerte en 1926 a causa de complicaciones en una apendicitis y úlceras gástricas. Rodolfo Valentino falleció en la ciudad de Nueva York el 23 de agosto de 1926, a la edad de 31 años.

Rodolfo Valentino está considerado como el primer símbolo sexual masculino de la industria de Hollywood, dando inicio al llamado "Latin Lover", una nueva masculinidad que posteriormente sería seguida por una larga lista de intérpretes "latinos" que ha llegado hasta nuestros días con actores como Antonio Banderas, a quien también se le cataloga entre sus seguidores. Los orígenes del "Latin Lover" hay que buscarlos en la adaptación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* al cine y especialmente en la forma en que algunos aspectos de la novela de Blasco fueron llevados a la pantalla.

En la novela son constantes las críticas a la actitud agresiva y racista de Alemania en la I Guerra Mundial. Rex Ingram y June Mathis cambian las referencias al racismo alemán por la marcialidad y la brutalidad del ejército teutón. La contraposición entre el carácter latino y el germano se representa con unos personajes alemanes muy fanatizados en su forma de pensar y actuar, mientras que Rodolfo Valentino, con sus cabellos engominados, sus miradas seductoras y su gran habilidad de bailar tangos se convirtió en un nuevo símbolo del cine, el llamado "Latin Lover". Es decir, por medio de esta contraposición, Hollywood convirtió la novela en un enfrentamiento entre la actitud militarista de los personajes alemanes y la seductora de Rodolfo Valentino.

La popularidad del "Latin Lover" en los años 20 se asocia a una nueva forma de entender la masculinidad en una sociedad en proceso de cambio y en el que

[23] Su nombre de pila era Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi di Valentina D'Antonguolla.

la mujer estadounidense se ve atraída por un personaje masculino que cautivaba a las mujeres con su sensualidad al besar, al bailar y al tratarlas. Un nuevo rol masculino criticado por muchos hombres de esa época, pero que tuvo muchas seguidoras femeninas.

El atractivo del llamado "Latin Lover" que inaugura Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y que profundizó más tarde en su carrera cinematográfica sería seguido tras su muerte por un nutrido grupo de actores catalogados en Hollywood como amantes latinos. Entre los más destacados cabe señalar a Antonio Moreno, Ricardo Cortez[24] y Ramón Novarro, entre otros. Algunos de ellos, cabe decir, protagonistas en las adaptaciones de las obras y escritos cinematográficos de Blasco para la gran pantalla.

Greta Garbo y la nueva diva

Las divas, mujeres fatales o vampiresas fueron utilizadas por Blasco Ibáñez en muchas de sus novelas, generalmente asociadas a triángulos amorosos. El origen de la mujer fatal lo encontramos en la figura bíblica de Eva, que el Romanticismo revivió como la anti-heroína y convirtió en tema central en muchas obras literarias y artísticas. En el romanticismo español tenemos ejemplos de esas "mujeres fatales" en obras como *Los ojos verdes* de Gustavo Adolfo Bécquer.

El cine danés –que Blasco conocía– llevó a la pantalla a las primeras vampiresas como Asta Nielsen, y una forma de hacer cine en el que destacaba el llamado beso de ventosa o beso danés, que Blasco representaría en algunas de sus obras como *Mare Nostrum*. La diva tuvo en el cine de Hollywood su mejor representante en Theda Bara, quien protagonizaría en 1915 *A Fool There Was*, y luego sería seguida de una gran lista de divas, entre las que se encontraban Nita Naldi, Helen Gardner o Pola Negri.

En 1926 se dio a conocer al público estadounidense una joven actriz sueca que estaba destinada a cambiar el rol de la mujer en el cine de Hollywood: Greta Lovisa Gustafsson, mejor conocida por su nombre artístico de Greta Garbo. La actriz escandinava llegó a la meca del cine de la mano del director sueco Mauritze Stiller, quien fue contratado por MGM, y Stiller exigió que los estudios también incluyeran en el acuerdo a la joven Greta Garbo, que había interpretado en su cinta *Gosta Berling.*

La actriz tuvo su debut en los Estados Unidos en dos obras de Vicente Blasco Ibáñez: *The Torrent* y *The Tempress*, ambas producidas en 1926. *The Torrent* fue dirigida por Monta Bell y fue adaptada por Dorothy Farnum. Escrita en 1900, *Entre naranjos* (*The Torrent*) cuenta la historia de una familia burguesa de Alcira (Valencia) que aspira a aumentar su influencia en Valencia consiguiendo que su hijo Rafael sea elegido diputado y se case con la hija de un rico exporta-

[24] Ricardo Cortez era el nombre artístico de Jacob Krantz, nacido en el seno de una familia judía de Nueva York que adoptó el nombre latino de Ricardo Cortez, aprovechando la popularidad de los caracteres latinos en Hollywood a partir del éxito de Rodolfo Valentino.

dor de naranjas. Los planes familiares se ven truncados cuando una joven soprano, Leonora (Greta Garbo), regresa a su pueblo natal, Alcira, para descansar de su atareada vida de escenarios. En sus paseos por los alrededores de Alcira conoce a Rafael, se enamoran y deciden escaparse para liberarse así de las presiones familiares de Rafael que ya le tienen trazado su futuro. La aventura termina cuando un buen amigo de la familia, don Andrés, convence a Rafael de que una huida así significaría la muerte de su madre y la ruina familiar. La novela termina con un efímero reencuentro entre los dos personajes principales ocho años después y los intentos de Rafael por volver con Leonora, una relación que ella rechaza y califica de muerta. Además de la lección moral, la novela de Blasco también incluye una crítica a los políticos conservadores que contradicen en su forma de vivir el tradicionalismo que profesaban en público. Una crítica social que desaparece completamente en la versión cinematográfica, concentrándose el relato en lo efímero que es el amor y que cuando surge la oportunidad de conseguirlo no se puede dejar escapar.

La adaptación de Dorothy Farnum respetó en gran medida la obra de Blasco Ibáñez, aunque existen algunos cambios en la estructura de la obra que hacen del relato una narración más cronológica y, por tanto, más fácil de ser llevada a la pantalla. El cambio más substancial está al principio de la película en la que se substituyen los primeros capítulos sobre la vida y la historia familiar de los Brull por una historia de amor entre Rafael y Leonora que se ve rota cuando la madre de Rafael expulsa a la familia de Leonora de la casa que les tiene arrendada. La relación se reinicia años más tarde cuando Leonora regresa a Alcira, y es a partir de entonces que el libro y la versión cinematográfica siguen una cronología paralela.

En *Entre naranjos*, Blasco ya muestra su gran interés por el cine y son varias las referencias al cinematógrafo y las divas que él representa por medio de Leonora, una mujer liberada para su época que cree en el amor pero también es una mujer fuerte e independiente. En la versión cinematográfica, Greta Garbo interpreta un papel que aunque tiene ciertos matices que la hacen parecer una diva tradicional –como su plan de huida o los irresistibles encantos que ejerce sobre Rafael–, la gran diferencia entre Garbo y Theda Bara y otras divas tradicionales es que la actriz sueca busca el amor con una dualidad que entremezcla la búsqueda de un futuro feliz con el hombre que ella quiere y la actitud de una mujer moderna, no atrapada en convencionalismos sociales como la obligada virginidad femenina o la ocultación de sus deseos sexuales. Una actitud de mujer independiente y moderna que la diferencia de las "novias de América", al estilo Mary Pickford y las "vampiresas" tradicionales al estilo Theda Bara.

Esa forma de interpretar papeles femeninos que caracterizaría a Greta Garbo ya se perfila en *The Torrent* y se profundizaría después en *The Temptress*, que también adaptaría al cine Dorothy Farnum. Después y a lo largo de su abultada filmografía veremos que esos rasgos interpretativos caracterizarían a Garbo. Será capaz de cometer adulterio o realizará sexo ilícito, pero al mismo tiempo

el amor lo justificará todo: las relaciones prematrimoniales las vemos en muchas de sus películas como *A Woman of Affairs* (1929) o en *Mata Hari* (1931). El amor extramatrimonial existe en *Anna Karenina* (1935) o *The Conquest* (1937), pero en todas observamos esa búsqueda por el amor que convierte el pecado en una causa justificada.

Aunque es difícil determinar cuándo se definió el estilo Garbo que la separa de la tradicional mujer fatal de cine de Hollywood y la convierte en una mujer de su tiempo en la que se mezcla la transgresión de las normas establecidas y la búsqueda de un amor verdadero, sí sabemos que la actriz se opuso desde su misma llegada a Hollywood a interpretar papeles de vampiresa, una actitud que la llevaría a enfrentamientos con MGM e incluso a una huelga[25].

Sea por las quejas de la actriz o por la forma en que Dorothy Farnum llevó a la pantalla las obras de Blasco, el papel femenino que interpreta Garbo en ambas producciones ya no es el de una mujer fatal tradicional, sino el de una mujer independiente que caracterizaría a Greta Garbo en su dilatada carrera en los Estados Unidos, así como a un nutrido grupo de actrices que surgirían en los años 20 y que definirían la última fase del cine mudo y los primeros años del cine sonoro, hasta la implantación del Código Hays.

La tierra de todos fue llevada a la pantalla con el título de *The Temptress*, y al igual que en *The Torrent*, la obra fue adaptada por Dorothy Farnum. Blasco escribió esta obra expresamente para ser llevada al cine y trató de representar un argumento tradicional como ya había hecho en otras de sus novelas representando un triángulo amoroso, en la que el eje central de la narración era una mujer fatal. Hollywood transformó radicalmente esta estructura narrativa, especialmente el papel de la protagonista femenina, Greta Garbo, la cual deja de ser la vampiresa tradicional, como la presenta Blasco en la novela, para convertirla en una diva buena al estilo Garbo.

Como en *Sangre y arena* o en *Mare Nostrum*, en la versión de Blasco el relato se centra en una mujer fatal que llevará a la ruina económica y moral, e incluso a la muerte, a los personajes que quedan hechizados por ella. La novela comienza en París donde Manuel va a visitar a un amigo de la juventud, el marqués de Torrebianca, que está casado con Elena, mujer que derrocha su dinero y mantiene una relación extramatrimonial con un banquero, Fontenoy, quien da trabajo a su esposo. Las deudas acucian a Torrebianca y su vida se viene abajo cuando Fontenoy se suicida y el marqués queda arruinado. Manuel propone entonces a su amigo irse con él a la Argentina donde él está construyendo una presa que hará fértiles unos extensos campos todavía yermos. Elena se empeña en acompañar a su marido y su llegada a la árida Pampa desatará todo tipo de

---

[25] Poco después de su llegada a Hollywood Greta Garbo se declaró en huelga porque quería un aumento de sueldo y que no se le dieran papeles de vampiresa. El mismo Stiller escribió una carta a MGM a favor de su protegida en la que decía: "The reason that Miss Garbo has been so unhappy here, notwithstanding her success, is simply the number of vamp roles which she has been forced to play and which, she keenly feels, are outside her sphere. You saw her in *Gosta Berling* and you know it was because of her great success in this production that you gave her a contract…" (Mick LaSalle. *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, págs. 47-48).

problemas entre los rudos pobladores de esas tierras, los cuales terminarán batiéndose por conquistar el amor de Elena. Esta terminará huyendo con uno de los colonos a quien ella también llevará al infortunio y la muerte. La Elena que presenta Blasco en *La tierra de todos* es en todos los sentidos una verdadera "mujer fatal" al estilo Theda Bara.

Al ser llevada a la pantalla, en cambio, los estudios MGM cambiaron completamente la historia, especialmente el papel de Elena. La narración de Fred Niblo comienza en una extraña fiesta de carnaval en la que Elena conoce a Robledo y ambos se enamoran. Luego, el ingeniero español descubrirá que la mujer de la que está enamorado es la esposa de su amigo Torrebianca, que en la versión cinematográfica es un mujeriego. Después se produce la muerte de Fontenoy y la huida a la Argentina.

Es en el país sudamericano donde la adaptación más se aparta de la versión literaria, especialmente el papel de Elena, quien pasa de mujer fatal, egoísta y caprichosa en sus sentimientos y trato con los hombres que la pretenden, a mujer profundamente enamorada de Robledo por quien es capaz de hacer cualquier cosa[26]. En la versión cinematográfica Robledo luchará a latigazos con el bandolero Manos Duras por Elena y a causa de esa pelea morirá accidentalmente Torrebianca que es disparado a traición por un resentido Manos Duras. En un momento del relato Manuel dice a Elena: "Hombres han muerto por ti", y ella responde: "No por mí, sino por mi cuerpo. No por hacerme feliz, sino por estar ellos contentos…" "Mi amor es para ti". La historia termina cuando Elena se arrepiente de todos sus pecados pasados, y mientras Robledo está convaleciente lo abandona "*porque lo quiere* y para salvarlo de su influencia de Dios o del Diablo…"[27].

Años más tarde Manuel y Elena se reencontrarán en París. Él es un famoso ingeniero que viaja con su comprometida y ella es una alcohólica que vive de la mendicidad, pero todavía conserva el rubí que Robledo le dio en su juventud y que representa su amor. Después de despedirse, Elena da la joya a un mendigo y dice: "De toda mi vida sin sentido, una cosa queda –un rubí–… Se muere por amor…"

La Elena que nos presenta Hollywood es radicalmente distinta a la que nos ofrece Blasco en su novela. La Elena de celuloide puede ser infiel a su marido, los hombres pueden dar su vida por ella, o puede llevar a sus amantes no deseados a la ruina moral o económica, pero cuando declara su amor, es un amor verdadero y sin convencionalismos. Es ella la que escoge a la persona querida y es ella la que decide su destino. Es el sello de distinción que caracterizaría a lo largo de su carrera cinematográfica a Greta Garbo, y ejemplifica en gran medida la mentalidad de la mujer moderna que surge en los años 20.

Tras comparar las versiones impresas y las cinematográficas de las obras de

---

[26] En la versión novelada Elena no se enamora de Robledo, sino de el joven americano Watson, por el que está dispuesta hasta mandar asesinar a Celinda, la joven que le disputa sus amores.

[27] Fred Niblo, dir. *The Temptress*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1926.

Blasco que llegaron al cine de Hollywood, se puede afirmar que la influencia del autor valenciano fue importante al surgir de sus relatos mitos como el de Rodolfo Valentino o Greta Garbo. Por otra parte, da la impresión de que Blasco se mueve en modelos narrativos que tras la I Guerra Mundial empiezan a estar superados en la cinematografía estadounidense. Y eso podría explicar que algunos de sus argumentos nunca fueron llevados al cine.

Como hemos podido comprobar en los comentarios anteriores, algunas de las obras, sobre todo las novelas adaptadas al cine, como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* y *Sangre y arena*, fueron llevadas a la pantalla sin muchos problemas; pero en los argumentos escritos expresamente para el cine, como *El paraíso de las mujeres* o *La tierra de todos*, se observa la dificultad de Blasco para escribir para una industria de Hollywood que modifica sustancialmente sus argumentos o simplemente no los comercializa. Esa falta de sincronía se podría explicar de muchas formas, pero a mi entender se debió a una evolución en la forma de hacer cine en Hollywood tras la I Guerra Mundial, hasta la implantación del Código Hays, que Blasco no supo, a mi entender, llevar a sus argumentos cinematográficos.

A pesar de algunos desencuentros, la contribución de Vicente Blasco Ibáñez a la industria de Hollywood es innegable e importante. La historia del cine mudo de Hollywood no se podría entender sin el extraordinario éxito de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sin los tangos y las miradas seductoras de Rodolfo Valentino, o sin los fascinantes ojos de Greta Garbo en *The Torrent* o *The Temptress*. Es por ello que Blasco Ibáñez se merece y ocupa un lugar destacado en la historia del cine mudo estadounidense.

Libros consultados

Balio, Tino, ed. *The American Film Industry*. The University of Wisconsin Press: Madison, 1985.

Bell, James Scott. *Plot and Structure: Techniques and Exercises for Crafting a Plot that Grips Readers from Start to Finish.* Writer's Digest Books: Cincinnati, Ohio, 2004.

Black, Gregory D. *Hollywood Censored.* Cambridge University Press: Cambridge, 2001.

Blasco Ibáñez, Vicente. *The Four Horsemen of the Apocalypse.* Tr. de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Charlotte Brewster Jordan Prometeo: Valencia, 1919.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Obras completas.* Aguilar: Madrid, 1987.

Corbalán, Rafael. *Españoles en la Historia de los Estados Unidos.* National Hispanic Foundation for the Humanities: New York, 2013.

Corbalán, Rafael. *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica.* Ediciones Filmoteca, Generalitat Valenciana: Valencia: 1998.

Everson, William K. *American Silent Film.* Da Capo Press: New York, 1978.

Gascó Contell, Emilio. *Genio y figura de Blasco Ibáñez.* Afrodisio Aguado. S.A: Madrid, 1967.

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

LaSalle, Mick. *Complicated Women.* Thomas Dunne Books: New York, 2000.

Mintz, Steven, y Randy Roberts, ed. *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film.* 4th Edition. Wiley-Blackwell, Chichester; Malden, MA, 2010.

Linda M. Willem
Butler University

Comunicación no verbal: la banda sonora de *Arroz y tartana*

RESUMEN. La adaptación de *Arroz y tartana*, emitida en RTVE en 2003, emplea un sistema de *leitmotivs* musicales para comunicar información al espectador sobre los personajes e ideas centrales de la obra. Los cinco temas originales de Enric Murillo, en combinación con la "Meditación" de la ópera *Thaïs* por Jules Massenet, constituyen un lenguaje no-verbal que funciona con las imágenes y el diálogo para interpretar y modificar la novela de Blasco-Ibáñez. De esta manera, la banda sonora no sólo pone la música ambiental, sino que también tiene un papel fundamental en dar sentido a lo que el espectador ve en la pantalla.

Arroz y tartana, la primera novela del ciclo valenciano de Blasco Ibáñez, fue escrita en 1894 para el folletín del diario *El Pueblo,* fundado por el autor. El director José Antonio Escrivá llevó esta obra decimonónica a la pantalla en el año 2003, y Enric Murillo compuso la música original. La adaptación televisiva dura 128 minutos y contiene media docena de temas musicales recurrentes. Cinco de ellos son de Murillo, y el otro es la famosa "Meditación" de la ópera *Thaïs*, de Jules Massenet. Todos los temas de *Arroz y tartana* funcionan al estilo de *leitmotivs* operáticos. Es decir, por asociación, cada tema musical se identifica con el determinado contenido de la primera escena que acompaña, y hará referencia a éste cada vez que suene. A nivel básico, un *leitmotiv* puede representar un personaje, por un lado, o un objeto, un lugar, o un concepto, por otro. Pero al nivel más complejo, un *leitmotiv* tiene la capacidad de desarrollarse, adquiriendo más asociaciones a lo largo de la obra, y conectando las escenas que acompaña en una cadena de significados múltiples, la cual puede combinarse con otros *leitmotivs* para establecer una red de interrelaciones entre los personajes, las emociones, los objetos, los lugares, y los conceptos. Un *leitmotiv* también puede repetirse con cambios de instrumentación y/o tiempo, y estas versiones distintas sutilmente sugieren diferencias de significado entre las varias repeticiones[1]. En efecto, el sistema de *leitmotivs* constituye un lenguaje musical no verbal para comunicar información al espectador, como podemos ver en la adaptación de *Arroz y tartana*. Además, los temas, coordinados con las imágenes y el diálogo, sirven un papel fundamental al presentar las ideas centrales de la historia. Siguiendo un orden cronológico, los *leitmotivs* se analizarán de la siguiente manera[2].

---

[1] Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Wayne C. Wentzel, profesor emérito de Jordan College of the Arts de Butler University, por su ayuda en identificar los elementos formales de las varias versiones.

[2] El CD de la banda sonora de *Arroz y tartana* contiene un ejemplo de cada tema, pero no incluye todas las variaciones presentes en la adaptación.

1. ***Arroz y tartana***

1.1. La adaptación se abre con una escena que establece la posición de la protagonista, doña Manuela, dentro del ambiente social de Valencia durante la Restauración. La música que acompaña esta escena es el primer *leitmotiv* de la serie (0—2:48)[3]. La elegancia y la alegría de esta música corresponden perfectamente a las imágenes de personas bien vestidas que pasean por la Alameda, unas a pie, otras a caballo o en carruajes, y todas saludando a sus vecinos. Parece una escena de armonía social entre todas las personas, pero la voz en off al fin de la escena revela una distinción fundamental que no es evidente a primera vista:

> Lo que atraía la atención de todos era el desfile incesante de coches, símbolos de felicidad y bienestar en un país donde el afán de enriquecerse no tiene más deseo que no ir a pie como los demás mortales[4].

Es decir, la gente en la pantalla se divide en dos grupos, el uno superior y el otro inferior. Forma parte del grupo de distinción Manuela (desempeñada por Carmen Maura), y el tema que suena durante esta escena se identifica no sólo con ella sino también con el carruaje, el caballo, y el cochero que determinan su posición social y aseguran que ella no necesita "ir a pie como los otros mortales". Para reforzar estas asociaciones, la música continúa en la siguiente escena, acompañando el movimiento de la cámara mientras que pasa por la fachada de la casa de Manuela y entra en su lujosa alcoba.

1.2. La primera repetición de este tema (30.46—32.31) ocurre cuando Antonio Cuadros mira a Manuela comprando alimentos en el mercado y la llama "una señora de categoría". Vestida de terciopelo y con su cochero llevando la comida, Manuela se distingue visualmente de la gente humilde a su alrededor, pero la música sugiere un contraste aún más fuerte cuando acompaña la siguiente escena en la que Juanito encuentra a un chico en harapos y sin hogar. Este personaje no existe en la novela, pero en las primeras páginas del capítulo II Blasco Ibáñez cuenta la leyenda del *Pardalòt* y el engaño que los padres de las montañas de Teruel usan para abandonar a sus hijos enfrente de la fachada de la iglesia de los Santos Juanes. En la novela, el fundador de Las Tres Rosas, don Eugenio, fue uno de estos chicos, pero don Eugenio no forma parte de la adaptación. En su lugar Escrivá personifica la leyenda en el chico Suso (Jesús), y el *leitmotiv* funciona para subrayar la diferencia de clase social no sólo entre Manuela y la gente del mercado, sino también entre Suso y la "gente distinguida y chicos de buena familia" que Manuela ha invitado a celebrar la Nochebuena en su casa. Suso no pertenece a este grupo selecto, y por esto,

---

[3] Indico los minutos y segundos de duración donde ocurre cada *leitmotiv* en el DVD oficial de *Arroz y tartana*.

[4] Del capítulo 9 de la novela.

Juanito no se atreve a llevarlo a su casa por temor a la reacción de su madre. Para Manuela, la Nochebuena carece de todo sentido religioso. Sólo es un pretexto para presentar a sus hijas en la alta sociedad, y cuando Juanito deja a Suso en la casa de su tío Juan, éste comenta sobre la ironía de excluir al chico pobre de las celebraciones que marcan el nacimiento de su tocayo.

1.3. La siguiente repetición del *leitmotiv* (1:05:02—1:06:05) tiene lugar en la cuadra al lado de la casa de Manuela, donde el cochero (Nelet) se aloja y cuida del caballo (Brillante) y el coche. Esta versión del *leitmotiv* es más lenta y menos alegre que la primera (1.1), indicando la diferencia social entre el sirviente y su ama. La criada (Vicenta) entra en la cuadra para hablar con Nelet sobre sus quehaceres del día. Al terminar su conversación, Vicenta provoca un encuentro sexual con Nelet, pero por parte de él, no es cuestión de amor sino de dinero. Sus servicios sexuales cuestan un duro, y Vicenta lo abofetea cuando se da cuenta de que él la trata como si fuera una clienta. Esta escena no está en la novela pero es un añadido importante en la adaptación porque establece una conexión entre el dinero y el sexo, y este doble concepto ahora se asocia también con el *leitmotiv*.

1.4. La siguiente repetición tiene lugar en el patio de la cuadra (1:35:25—1:37:05). Esta vez vemos a Nelet aliviando el sufrimiento de Brillante, que está tumbado en la paja a punto de morir. Otra versión lenta y triste del tema suena, y su semejanza con la versión anterior en la cuadra vincula el contenido de ambas escenas y establece una triple identificación del *leitmotiv* con el sexo, el dinero, y la muerte del caballo. Es notable que el tema continúe durante el principio de la siguiente escena, cuando la esposa de Cuadros le muestra a Manuela una carta que confirma la infidelidad de su marido. Este puente musical que conecta las dos escenas sirve para asociar a Cuadros con todas las otras asociaciones del *leitmotiv*. De esta manera, la música anticipa el plan de seducción que Manuela va a usar para conseguir otro caballo.

1.5. Finalmente, el *leitmotiv* (1:53:32—1:56:16) se repite cuando Juanito va inesperadamente a casa y descubre a Cuadros en la cama de Manuela. Al contrario de las versiones lentas y sobrias que hemos oído en las escenas protagonizadas por Nelet, esta versión es apropiadamente elegante para una escena con Manuela. Pero debido a las asociaciones sexuales forjadas durante la escena en la cuadra (1.3), el *leitmotiv* ahora sugiere un paralelismo entre Nelet y Manuela: los dos venden sus favores sexuales, sólo el precio es diferente. También es notable que el *leitmotiv* haya empezado a sonar antes de la llegada de Juanito y que acompañe una escena breve que muestra la fuga de Nelet y Vicenta al robar el coche y caballo de Manuela. Esta escena no ocurre en la novela, pero sirve como contrapunto al primer uso del *leitmotiv* (1.1). Ahora Manuela pierde los símbolos de una elevada posición social de la que disfrutaba al principio de la historia.

2. La "meditación" de *Thaïs*

2.1. Se oye la "Meditación" de la ópera *Thaïs* por primera vez en la escena después del desfile (5:46—7:04). Manuela está en su alcoba, mirándose en un espejo, cuando su hijo Juanito entra. Ella se queja de dormir poco y mal a causa de preocuparse tanto por el dinero y los gastos de la casa. La "Meditación" empieza a sonar cuando Juanito intenta convencerla que prescinda de tantos lujos, pero Manuela responde con una defensa de su estilo de vida, notando en particular la necesidad de tener un coche para mantener el estado social de la familia. Para entender cómo funciona este *leitmotiv*, es necesario tener en cuenta el contexto operístico de la "Meditación". *Thaïs* de Massenet se estrenó en 1894, unos meses antes de la publicación de la novela *Arroz y tartana*. La protagonista epónima de la ópera es una cortesana que también recibe consejos de renunciar a su vida dedicada al placer y al lujo, pero Thaïs decide aceptar la propuesta. Su decisión ocurre en el segundo acto de la ópera. Thaïs contempla su cara en un espejo y entonces pasa la noche meditando sobre la vanidad de su vida y los beneficios de cambiarla. El uso del tema de la "Meditación" en la escena con Juanito y Manuela, combinado con la presencia de varios espejos en la alcoba, transmiten el mensaje implícito de que Manuela debe seguir el buen ejemplo de Thaïs.

2.2. La "Meditación" se repite brevemente (14:48—15:24) durante la siguiente escena en la alcoba de Manuela. Ella contempla su cara envejecida en el espejo y les dice a sus hijas que "el dinero es lo único que permanece joven, y hermoso, y simpático". Esta escena refuerza la conexión entre Manuela y Thaïs porque es semejante al momento de la ópera en el que Thaïs mira su cara joven en el espejo y canta la fugacidad de la belleza física.

2.3. La "Meditación" vuelve a sonar cuando Manuela recibe más consejos sobre la necesidad de cambiar su vida pretenciosa (52:53—55:26). Esta vez es su hermano, el tío Juan, quien la reprocha por malgastar su dinero en lujos y por acumular deudas que no puede pagar. Puesto que el actor José Sancho no sólo desempeña el papel del tío Juan, sino que también sirvió como la voz en off durante el desfile, sus palabras aquí nos hacen eco al juicio crítico de la pompa y la vanidad que caracterizan el estado social al que Manuela aspira. La intensidad de la discusión entre los hermanos crece a lo largo de esta escena, con la voz del tío Juan cada vez más alta y enojada en su condenación a las falsas apariencias que Manuela sostiene, poniendo en riesgo la seguridad económica de su familia. La música también se intensifica, hasta llegar al clímax de la "Meditación". Es la primera vez que oímos esta parte de la composición musical porque no fue incluida en las escenas previas (2.1 y 2.2). En este momento Manuela se desmaya, y su caída al suelo—presentada a cámara lenta y coordinada con la música—produce un efecto muy dramático. Su desmayo no forma parte de la novela, pero funciona aquí para anticipar otro des-

mayo que Escrivá añadiría más tarde para cambiar la dirección original de la novela.

2.4. La siguiente repetición del *leitmotiv* ocurre en fragmentos (1:20:38—1:21:22; 1:23:13—1:23:54; 1:27:48—1:28:23) a lo largo de otra conversación de Manuela y Juanito sobre gastos, deberes, y dinero. Esta vez Manuela le informa a Juanito de la necesidad inminente de pagar unas deudas de 15.000 pesetas en total. Ella usa el pretexto de pedirle consejos, pero descarta todas sus sugerencias. Igual que en la escena de su primera conversación (2.1), no se oye el clímax de la "Meditación".

2.5. El penúltimo uso del *leitmotiv* ocurre inmediatamente después de que Juanito descubre que su jefe y su madre son amantes. La "Meditación" empieza a sonar cuando Juanito sale de la casa y sufre una crisis emocional (1:56:39—1:59:11). Camina por las calles de Valencia, distraído por lo que acaba de presenciar, y agobiado por la desesperación. La novela narra sus pensamientos, pero la adaptación usa la música para reflejar la desilusión que Juanito experimenta a causa de la conducta indecente de su madre en su búsqueda de apariencias falsas. Esta es la versión más larga del *leitmotiv*, y mientras suena, imágenes de Juanito en la calle están intercaladas en la pantalla con las de Manuela en su casa. Al darse cuenta de que Juanito sabe la verdad sobre su relación ilícita con Cuadros, Manuela se desmaya, y en un montaje especial de la escena, hay cuatro repeticiones del desplome, cada una sobrepuesta visualmente a la anterior, y todo narrado a cámara lenta y a vista de pájaro. Puesto que su desvanecimiento coincide con el clímax de la "Meditación", hay un paralelismo obvio entre esta escena y la del primer desmayo de Manuela (2.3). Pero es importante notar que esta vez la caída física de Manuela está relacionada con su caída moral. La música sugiere un contraste irónico entre este punto álgido de la vida de Manuela y el momento correspondiente de la vida de Thaïs. En la ópera, el clímax de la "Meditación" indica el momento de salvación para Thaïs, cuando ella se libera de las vanidades del mundo. Al contrario, para Manuela este momento musical representa la perdición que ella sufre a causa de tales vanidades.

2.6. El uso final del *leitmotiv* acompaña la última conversación entre Juanito y Manuela mientras que ella está en su lecho de muerte (2:01:19—2:03:09). Esta escena cambia radicalmente el fin de la novel[5]. La obra original de Blasco Ibáñez termina con el fallecimiento de Juanito, pero no es Juanito sino Manuela quien muere en la adaptación televisiva de Escrivá. Como Thaïs en la ópera, Manuela llega al fin de su vida, pero en vez de la paz y felicidad de que Thaïs disfruta durante sus últimos momentos, Manuela sufre preocupaciones y remor-

[5] Para un análisis detallado del fin cambiado, vea Willem.

dimientos. Si Manuela hubiera seguido el ejemplo de Thaïs, habría evitado la deshonra y la vergüenza que causan su muerte.

3. Valencia con gente

3.1. El tercer *leitmotiv* se asocia con la vida diaria de la ciudad. Cuando suena por primera vez (9:43—10:50), es al principio de un día laborable, y las calles del centro están llenas de actividad. Vemos a Juanito dirigirse a la tienda Las Tres Rosas. El contraste entre Juanito y su madre se establece visualmente con el modo de transporte que prefiere cada uno. En vez del coche lujoso que se identifica con Manuela, Juanito usa el tranvía público. La música refuerza esta distinción. El tema es alegre y animado, y los instrumentos (castañuelas y *dolçaina*) reflejan el carácter popular de la escena. Juanito se asocia con esta música y con la gente que trabaja para ganarse la vida.

3.2. En una escena paralela, oímos el *leitmotiv* cuando Tonica va en tranvía a Las Tres Rosas (22:20—23:08). La música no sólo refleja la clase social de Tonica, sino que también indica su semejanza fundamental con Juanito.

3.3. La siguiente repetición del *leitmotiv* continúa su asociación con las actividades callejeras de la ciudad, pero esta vez se enfoca en Valencia por la noche. Empieza con una vista panorámica de la ciudad con fuegos artificiales que corresponden a los días del Carnaval (1:09:40—1:10:36).

3.4. El uso más significativo del *leitmotiv* ocurre en la escena en la que Manuela necesita pasear por la Alameda a pie a causa de la enfermedad de su caballo (1:33:30—1:34:38). Manuela no forma parte del desfile de coches, y por eso "Valencia con gente" suena en vez de "Arroz y tartana". Pero esta versión de "Valencia con gente" es más elegante que las otras, sin castañuelas ni *dolçaina*. Este cambio de instrumentación señala que Manuela se siente superior a "los demás mortales" que andan a su lado. Es el *leitmotiv* de la gente común y corriente, pero comunicado desde el punto de vista clasista de Manuela. A pesar de ser el mismo paseo de siempre, Manuela lo experimenta por primera vez desde una perspectiva física situada al margen de la sociedad, y por lo tanto, todo le parece "muy raro" y "muy cursi".

3.5. Otra vez *el leitmotiv* se asocia con las calles de Valencia (1:41:21—1:42:25). Ahora vuelve a sonar cuando vemos a Cuadros en su coche llevando el nuevo caballo a la casa de Manuela.

3.6. Se oye el *leitmotiv* por última vez durante los créditos finales (2:05:09—2:07:52). Para subrayar su identificación con la ciudad, empieza a sonar inmediatamente después de que la dedicación "A Valencia" apareció brevemente en la pantalla.

4. Angustia humana

4.1. Este tema musical se asocia con un solo tipo de angustia: la causada por la falta de dinero. Escrivá introduce este tema musical durante una visita de doña Clara, la corredora de prestamistas que Manuela suele usar. La primera vez que suena el tema, es muy breve y casi imperceptible (13:38-13:50), como un sonido oculto que acompaña la espera de Doña Clara mientras examina los valiosos objetos de Manuela. El *leitmotiv* se repite durante las negociaciones en la sala (16:19—16:58), pero no empieza a sonar hasta que doña Clara menciona un cuadro y unas joyas venecianas que Manuela, de momento, rehusa empeñar. La música termina cuando Manuela pide que doña Clara sea generosa, y ésta echa desdeñosamente sobre la mesa unos billetes y monedas. Es importante notar que las cinco primeras notas musicales de "Angustia humana" son iguales a las de "La Meditación" de *Thaïs*, lo que sugiere una conexión entre los dos temas musicales. En esta escena, y las siguientes con Manuela, "Angustia humana" se asocia con los intentos de Manuela de conseguir el dinero que necesita para mantener su vida ostentosa y pagar sus deudas. De esta manera, la "Meditación" y "Angustia humana" funcionan como *leitmotivs* complementarios. Es decir, por no renunciar a los lujos en las escenas con la "Meditación", Manuela sufre varias humillaciones para solucionar sus problemas económicos en las escenas con "Angustia humana".

4.2. "Angustia humana" no sólo se asocia con Manuela. Su primera repetición (27:13—28:38) acompaña la escena del abandono de Suso, y expresa el dolor profundo que su padre sufre cuando deja al chico en la calle después de mandar que mire el *Pardalòt* hasta que ponga un huevo de oro.

4.3. La siguiente repetición (36:19—37: 44) continúa esta asociación con Suso, pero pone al chico dentro de un contexto más amplio. Ocurre cuando Juanito lleva a Suso a la casa del tío Juan. Mientras que el *leitmotiv* suena, el tío Juan menciona que, de niño, el padre de Juanito, Melchor Peña, fue abandonado de la misma manera. Este cambio entre la novela y la adaptación transforma a Suso en un símbolo. El tío Juan explica en la siguiente escena que tomará al chico bajo su protección, pero solamente hasta que Juanito se case, porque Suso representa para Juanito la oportunidad de liquidar la antigua deuda moral de su padre. De la misma manera en que el comerciante generoso ayudó a Melchor Peña, Juanito debe ayudar a Suso. Es significativo que "Angustia humana" no suene cuando Juanito acepta esta responsabilidad. La manera honrada en que Juanito liquida su deuda contrasta con la manera indecente en que Manuela intenta pagar las suyas, y la ausencia del *leitmotiv* indica esta diferencia.

4.4. Se oye el *leitmotiv* durante el siguiente intento de Manuela para conseguir dinero (50:54—52:00). Manuela se aprovecha del buen humor de su hermano después de la cena del día de su santo para hablar con él en privado sobre

sus apuros económicos. La primera parte de la conversación no está acompañada de música. Es notable que el *leitmotiv* no empiece hasta el momento en que Manuela le pide 8.000 pesetas.

4.5. En una escena paralea a la del primer uso del *leitmotiv*, se oye "Angustia humana" (58:47—59:25) cuando Manuela necesita empeñar el cuadro y las joyas venecianas que doña Clara examinaba con interés pero no pudo conseguir entonces (4.1).

4.6. En la siguiente escena con doña Clara el *leitmotiv* empieza cuando ella se niega a prestarle a Manuela más dinero (1:17:29—1:19:02) y continúa sonando mientras que doña Clara le informa que su crédito está totalmente agotado, porque ningún prestamista quiere arriesgar ni una peseta más en sus promesas sin tener aval de otra persona responsable.

4.7. Un uso bien sofisticado del *leitmotiv* ocurre en la escena con Manuela y su hijo cuando ella necesita conseguir 15.000 pesetas. Mientras que ella le habla sobre sus deudas, se oye la "Meditación" (2.4), pero "Angustia humana" empieza a sonar en el momento en que Manuela le pide a Juanito que ceda su herencia como aval para garantizar más préstamos. Es decir, los *leitmotivs* funcionan independientemente y en combinación para ilustrar musicalmente el patrón que caracteriza las acciones de Manuela: por no seguir buenos consejos, ella necesita buscar soluciones cada vez más desesperadas para sostener su estilo de vida.

4.8. El uso más comunicativo de este *leitmotiv* ocurre durante una conversación entre Manuela y la esposa de Cuadros (Isabel). A diferencia de las otras escenas donde se oye "Angustia humana", Manuela no pide ayuda financiera, a pesar de necesitarla para reemplazar el caballo que acaba de morir. Al contrario, esconde sus apuros económicos porque ha ideado un plan engañoso para aprovecharse de su amistad con Isabel para seducir a Cuadros y obtener de él la cantidad que le hace falta. En la novela, los pensamientos de Manuela le revelan sus motivos ocultos al lector, pero la adaptación utiliza la música para comunicarle esos motivos al espectador de una manera no verbal. Mientras que Isabel se queja de la infidelidad de su marido y le pide ayuda a Manuela, no hay música. Sólo empieza cuando Manuela le propone a Isabel su plan de usar su caballo muerto como pretexto para hablar en privado con Cuadros (1:39:55—1:41:19). Puesto que estamos acostumbrados a oír este *leitmotiv* en conexión con los intentos de Manuela de conseguir dinero, su presencia en esta escena nos avisa de la manipulación. Es decir, la música contradice las palabras amistosas de Manuela, y nos indica que su plan no es de fiar. Además, por sugerir los motivos de Manuela, este *leitmotiv* ahora se asocia con el concepto del engaño.

4.9. El *leitmotiv* emplea esta nueva asociación durante su siguiente repetición

(1:50:31—1:51:16). Empieza cuando un bolsista recibe una llamada telefónica sobre un problema con sus inversiones. La música continúa en la siguiente escena donde Cuadros habla con Ramón Morte sobre el dinero que ha perdido, y Morte lo molifica con la promesa de futuras ganancias. El *leitmotiv* no sólo indica el golpe financiero que Cuadros he experimentado, sino que también anticipa la ruina total que Cuadros sufrirá cuando Morte desaparezca después de estafar a sus clientes. De esta manera, el *leitmotiv* combina su asociación con la falta de dinero y su asociación con el engaño.

4.10. La seducción mercenaria de Cuadros por parte de Manuela alivia sus problemas financieros, pero resulta en su deshonra y muerte. Durante su entierro, el tema de "Angustia humana" vuelve a tocarse (2:03:13—2:05:08), pero en una versión retocada. Retiene la progresión armónica más básica, pero el tema musical ha sido transformado en un lamento funerario en el cual se repite su *motiv* fundamental de dos notas de la melodía, y se añade un continuo tocar de tambor. Esta versión del *leitmotiv* es testigo musical de la consecuencia final de la vida ostentosa y engañosa de Manuela. Ella está en el carruaje más lujoso de Valencia, pero su destino es la tumba.

5. Cena de navidad

5.1. Este *leitmotiv* tiene dos versiones. La primera es de carácter folclórico y suena mientras que Manuela pasa por el mercado durante el día de Nochebuena y compra comida para sus celebraciones navideñas (17:05—20:23; 21:05—21:13). Los instrumentos populares (especialmente la dolçaina) corresponden al ambiente de los campesinos que venden sus productos. Es significativo que la música deje de sonar cuando Manuela se encuentra con su hermano en el mercado y lo invita a cenar después del año nuevo. Como veremos a continuación, la versión folclórica del *leitmotiv* que acompaña el proceso de comprar comida en el mercado cambiará radicalmente cuando Manuela la sirva en su casa. Por eso, no oímos el *leitmotiv* durante la conversación, pero la música vuelve a sonar cuando el tío Juan sale y Manuela continúa con sus compras.

5.2. Se oye el mismo *leitmotiv* durante la cena para celebrar el día del santo de Manuela, pero esta vez es una versión sinfónica y sofisticada (41:14—43:24). La música evoca el ambiente de la alta sociedad, y el montaje presenta los numerosos platos de comida en una secuencia de tomas breves de primer plano. Éstas se desvanecen una tras otra en una serie larga de imágenes superpuestas y transparentes. Esta técnica no sólo condensa tres horas de acción en menos de tres minutos de representación, sino que también fija nuestra atención en cada detalle del ostentoso evento. El montaje apunta la artificialidad de la representación visual para comunicar la falsedad de apariencias que Manuela guarda. El lenguaje visual y el lenguaje musical se combinan para señalar que la cena es un espectáculo que Manuela presenta para mostrar su posición social.

5.3. La misma versión elegante del *leitmotiv* también suena durante la ceremonia anual de dar los aguinaldos a los criados (48:51—49.24). Con majestad teatral Manuela les presenta su mano a sus sirvientes—primero a Nelet, después a María, y finalmente a Vicenta—y después de recibir sucesivamente en la mano el beso de los tres, Manuela le da un duro a cada uno. Manuela transforma esta tradición popular en un espectáculo, y la versión sinfónica del *leitmotiv* indica que Manuela usa este acto de generosidad para glorificarse a sí misma en vez de beneficiar a sus criados.

6. Juanito y Tonica

6.1. Se inicia este *leitmotiv* cuando Juanito y Tonica se conocen en la tienda Las Tres Rosas (24:19—25:58). La música es romántica, con una dulce armonía de terceras paralelas, y empieza a sonar durante el apretón de manos de los jóvenes, indicando el amor puro y dulce que va a crecer entre ellos.

6.2. El *leitmotiv* se repite cuando Juanito le comunica a su tío Juan que desea casarse con Tonica (39:46—40:43). En esta versión del *leitmotiv*, las terceras paralelas están ausentes porque Tonica no está presente y porque ella ignora los sentimientos de Juanito. También es significativo que la música dure mientras que Juanito dice que Tonica no tiene dote ni es de "buena familia", lo que la contrasta con la "rica heredera" con quien Manuela quiere que Juanito se empareje.

6.3. En una escena semejante a la primera (6.1), el *leitmotiv* con las terceras paralelas empieza (1:00:15—1:01:03) cuando las manos de los jóvenes se tocan en el mango del paraguas que Juanito le ofrece a Tonica durante una tormenta, pero esta vez el *leitmotiv* vuelve a sonar cuando Juanito le declara su amor, y Tonica responde con cariño (1:01:54—1:03:43). Esta repetición indica que el amor potencial (que existía entre Juanito y Tonica cuando oímos su tema musical por primera vez) ya ha madurado.

6.4. La última repetición del *leitmotiv* es una versión bastante cambiada. Se oye durante la escena en el techo de la casa de Tonica cuando los jóvenes hablan de su futuro (1:30:30—1:31:58). Tonica se preocupa por las diferencias sociales que los separan, pero Juanito reconfigura el concepto de la clase social, declarando que la verdadera diferencia no es la que existe entre él y Tonica, sino entre él y su familia. Dice que el ambiente social de su madre y sus hermanas no tiene nada que ver con su propia posición de comerciante rutinario, y le ofrece a Tonica una existencia tranquila y modesta que carece de los lujos y adornos que causan problemas. La versión folclórica del tema, con aire de habanera, corresponde a la gente común y corriente que Manuela desprecia y con la cual Juanito se identifica. De esta manera, la nueva versión del *leitmotiv* contrasta el ejemplo negativo de la vida de Manuela con el ejemplo positivo de la vida de Juanito. Además, prefigura los cambios del argumento original de *Arroz y tartana* que

Escrivá efectuó en su adaptación. Tanto en la novela como en la adaptación, Juanito es el modelo del pequeño burgués honrado y trabajador. Pero en el capítulo X de la novela, ocurre un cambio radical en el carácter de Juanito. Tentado por las ganancias fácilmente adquiridas en jugadas de Bolsa, Juanito empieza a pensar en ser millonario y en transformar a Tonica en "una señora elegante, con casa grande, carruaje, y todos los adornos de la riqueza". Esta traición de sus propios valores lleva al joven a la ruina financiara y la muerte súbita en el relato de Blasco Ibáñez. Pero en la adaptación de Escrivá, Juanito no invierte en la Bolsa y queda firme en su deseo de alejarse socialmente de su familia y de ser dueño de Las Tres Rosas. Por evitar los problemas que Juanito mencionó durante la última repetición del *leitmotiv*, él puede disfrutar de un futuro feliz con Tonica a su lado.

*

En la serie televisiva de *Arroz y tartana*, el director José Antonio Escrivá y el compositor Enric Murillo combinaron sus talentos para crear una adaptación en la que las imágenes y la música funcionan de una manera interconectada y son de igual importancia. Sirviendo como *leitmotivs*, los temas musicales comunican mensajes implícitos sobre el contenido verbal y visual. Cada *leitmotiv* cuadra perfectamente con las escenas, no sólo proporcionando música ambiental, sino también contribuyendo una riqueza de significados. Los *leitmotivs* individuales reflejan emociones, revelan motivos ocultos, prefiguran acciones, indican clase social, encadenan escenas, forman conexiones extra-textuales, y comparan y contrastan a los personajes. La adaptación emplea la música para reforzar y también para contradecir lo que hay en la pantalla, y los cambios de instrumentación o tiempo sugieren nuevos matices de significado entre las repeticiones del mismo *leitmotiv*.

Los cinco temas musicales de Murillo funcionan en conjunto con la "Meditación" de *Thaïs* para establecer una red de asociaciones que informa y expresa las ideas centrales de la narración. Pero es importante notar que la música de Massenet no sólo sirve como *leitmotiv*, sino que también está relacionada con la manera en que Escrivá cambió el fin de la novela original. La decisión de terminar la vida de Manuela en vez de la de Juanito permitió que Escrivá siguiera el trayecto de la ópera hasta su final para contrastar la conversión espiritual y la muerte pacífica de Thaïs con la ruina material y la muerte angustiada de Manuela. El argumento de la ópera provee una estructura musical que sostiene el nuevo desenlace de la historia de Manuela. En este respecto, la música de Massenet y la de Murillo existen en una relación complementaria, con las composiciones originales interpretando la novela de Blasco Ibáñez y el tema operático presentando el cambio radical de Escrivá.

Bibliografía

Blasco Ibáñez, Vicente, *Arroz y tartana*, Madrid, Alianza, 1998.

Escrivá, José Antonio (dir.), *Arroz y tartana,* Valencia, Divisa Home Video, 2003.

Murillo, Enric (comp.), *Arroz y tartana: Banda sonora original de la serie de TV*, Valencia, Saimel, 2003.

Willem, Linda M., "Televisualizando *Arroz y tartana*", en Francisca López, Elena Cueto Asín y David R. George, Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 73-87.

Christopher L. Anderson
The University of Tulsa

Las tres Nel(et)as de *Cañas y barro*

Reconocida en términos generales como "all things considered, the greatest" de las novelas valencianas de Vicente Blasco Ibáñez (Day y Knowlton 68), *Cañas y barro* es una obra maestra, una obra ya clásica cuya popularidad y estima académica se complementan. Su popularidad contemporánea se refleja en que desde el año 2000 han aparecido unas 17 ediciones nuevas, reediciones o traducciones, varias de las cuales se acompañan de estudios preliminares o prólogos críticos como, por ejemplo, los de Ana L. Baquero Escudero o Ángela Ena Bordonada[1]. Además, durante estos mismos años se han publicado en torno a 20 estudios sobre la novela y/o sus versiones fílmicas. Una prueba más del interés que *Cañas y barro* ha suscitado, y la que importa más para este estudio, es precisamente que ha inspirado estas dos obras cinematográficas, un largometraje dirigido por Juan de Orduña (1954), con guión de Manuel Tamayo, y una miniserie televisiva de gran éxito dirigida por Rafael Romero Marchent (1978), con guión de Manuel Mur Oti.

En cada manifestación fílmica Neleta es distinta a la(s) anterior(es). En el estudio actual se analiza sobre todo esta figura dinámica y cómo cada representación suya refleja la influencia de su momento histórico-cultural. Además, se pretende identificar unos factores intra-textuales que pueden influir en lo que opinan los espectadores sobre este personaje imprescindible. Especialmente relevantes en este sentido son Tonet y el padre Miguel, cuyos papeles y caracteres varían del libro a la película y luego a la teleserie, a los que hay que sumar la reconstituida esposa de Tono, Rosa, en la obra de Romero Marchent.

RESUMEN. La novela clásica de Blasco Ibáñez, *Cañas y barro*, inspiró en el siglo XX dos obras cinematográficas: un largometraje de Juan de Orduña (1954) y una teleserie de Rafael Romero Marchent (1978). En cada una de estas obras, Neleta es una presencia distinta que refleja la influencia de la época histórica-cultural en que se gesta. Asimismo, factores dentro de cada obra influyen en cómo se ve a su Neleta, por ejemplo, otros personajes. Entre éstos, se destaca a Tonet, el padre Miguel, y la esposa de Tonet, anónima en las primeras dos y bautizada como Rosa en la tercera.

Cañas y barro **de Blasco Ibáñez (1902)**

La Neleta de Blasco en la crítica

Sea directa o indirectamente, la mayor parte de los estudios sobre *Cañas y barro* ven a Neleta como la culpable de la cadena de sucesos funestos con que termina

[1] Según WorldCat y *MLA International Bibliography*, más mis propias pesquisas.

la novela. Un contemporáneo de Blasco escribe, por ejemplo, "Hay que sacrificar al amante; pues se sacrifica. Hay que matar al hijo; pues se mata" (Murga). Suele considerarse a Neleta como la encarnación de la maldad, o de ciertos vicios y pecados, por ejemplo, como "la personificación de la ambición y de la avaricia" (Hickey 49), o como la imagen viva de "la avaricia, el adulterio, los negocios denigrantes, el infanticidio, la ruina y el desamor" (Sosa 117). Sin que se pretenda en estas páginas negar ni su avaricia ni su ambición, el texto literario señala que Neleta es más que unas cuantas características negativas y que su responsabilidad del fin trágico de la novela es, por lo menos, dudosa[2].

Para apreciar la novedad de Neleta y cómo esta figura fascinante destaca en relación con la mujer típica de la obra, hay que tomar en cuenta el contexto sociocultural en que nace y se cría. Las mujeres de *Cañas y barro* suelen componer un conjunto sin poder, muchas veces olvidado, que desaparece física y narrativamente, como en el caso de la esposa anónima del tío Paloma, de quien el patriarca "apenas si retenía en la memoria una vaga imagen", a pesar de que con ella "había pasado muchos años de su vida" (675). El mismo fenómeno se nota en fiestas tradicionales, como durante el festival anual del Niño Jesús cuando las adolescentes son pasivas, se apartan y admiran a los machos que compiten por el honor de llevar un tambor grande por el pueblo (733). Como adultas, durante *les albaes* su papel es ir a casa y acostarse para escuchar "serenatas de gente joven, que iba hasta el amanecer de puerta en puerta cantando coplas, escoltada por un pellejo de vino para tomar fuerzas y acompañando cada canción con una salva de relinchos y otra de tiros" (734). Ni siquiera tienen las mujeres derecho a asistir al sorteo anual de los *redolíns*, del que depende el bienestar económico de la familia (772). Ser mujer en el Palmar puede significar limitaciones de derechos, incluso el de expresarse emocionalmente, como cuando la Borda quiere llorar la muerte de Tonet, y el tío Paloma se lo prohíbe (956). Contra este fondo de tradiciones y códigos restrictivos, la Neleta de Blasco destaca como excepcional.

Es impresionante sobre todo por su negación a rendirse ante estas fuerzas y otras que quisieran determinar la dirección y los resultados de su vida. Desde el momento en que Neleta aparece en el texto, es un individuo aparte, una huérfana sin padre cuya madre suele estar enferma o demasiado ocupada en ganarse la vida para ser una madre prototípica. Por esto, crece con poca disciplina, y experimenta un nivel de libertad inaudito para una muchacha de su época como, por ejemplo, cuando acompaña a Tonet "en sus escapatorias" por el Palmar (704). A pesar de estar acostumbrada a esta libertad física, la Neleta de principios del libro tiene miedo de pasar la noche en la Dehesa con Tonet cuando Sangonereta los abandona allí. Pero, al serenarse, ella domina a Tonet, determinando que "dormirían juntos: serían como marido y mujer" (718).

---

[2] Para un estudio más largo sobre Neleta y otras mujeres, véase Anderson, *Patriarchy*, cap. 3.

Después de esta experiencia, el pueblo los toma por novios, por lo cual Neleta, tratada ya como si fuera adulta, pierde derechos y libertades. No tiene derecho, por ejemplo, a bailar con otros chicos, aunque Tonet la abandona, y no tiene más remedio que sentarse y verlo a él danzar "con otras menos guapas, pero mejor vestidas" (734). Cuando su madre está demasiado enferma para trabajar o cuidarla, Neleta vive en casa de Tonet, donde sus relaciones con el novio "tomaban un carácter más fraternal que amoroso" (727). La indiferencia del novio toca su cénit cuando no se comunica con ella sobre la decisión de partir para Cuba, ni le escribe cartas desde allí, hasta el punto de que Tonet "parecía haberla olvidado" (739). Así termina el segundo acto de la vida de Neleta.

Después de la muerte de su madre, y abandonada por el novio, a quien había confiado su futuro (aunque sin soñar con riquezas), Neleta se muda a casa de su tía, y empieza a crearse un presente/futuro dentro de las pocas posibilidades que tiene una huérfana en el Palmar (740). Cuando se le ofrece la oportunidad de trabajar en la taberna de Cañamèl de cuando en cuando, Neleta la acepta[3]. Luego, al descubrir el interés sexual del dueño, lo manipula y excita, y se defiende de sus avances hasta que recibe la anticipada petición de matrimonio (742-43). Por estar casada con un rico por su dinero, Neleta escandaliza y enoja a la Samaruca y otros envidiosos parientes y amigas de la primera esposa de Cañamèl, cuyos chismes y espionaje reflejan la dedicación de la sociedad a convenciones no escritas.

Si por un lado Neleta se identifica como la esposa del hombre más rico del pueblo, Cañamèl se ve como "dueño de la mejor moza de la Albufera" (744). Pero Neleta invierte el binomio dueño/pertenencia; primero, porque consolida su puesto al seguir controlándolo por medio de la manipulación sexual (744-45). Además trata tan bien a los clientes y dirige la taberna tan eficazmente—"como si nunca hubiese hecho otra cosa" (744)—que la presencia de Cañamèl allí resulta superflua, un hecho que se aprecia poco en estudios críticos. Es decir, como tabernera trabajadora, lo hace mejor que el mismo dueño, y por ello es responsable de gran parte del éxito de la empresa.

Dentro de la taberna, Neleta se independiza más al crearse su propio espacio profesional detrás del mostrador, lo cual la ayuda a establecer una distancia simbólica frente a los clientes. Luego, "para asegurar su posición" (745), intenta hacerse madre, pero la esterilidad del esposo se lo impide. Además, para distinguirse de las otras mujeres del pueblo, y para separarse de su pasado de pobreza, Neleta se viste mejor y se echa un perfume fuerte (771), todo esto antes de (y además de) desarrollar la avaricia que viene a caracterizarla.

Sus planes de cara al futuro se ponen en peligro durante el viaje en barco para comprar hilo para las redes de pesca, cuando inicia su relación sexual con Tonet (808-10). Cuando Cañamèl cree tener suficientes pruebas de la infidelidad, se

[3] "Para ganarse el pan servía de criada en casa de Cañamèl los días en que llegaban parroquianos extraordinarios y eran muchas las paellas" (740).

enfrenta a Tonet, le exige "que no se acercase más por la taberna" (844), y le informa de que para el Cubano la puerta de la taberna ha de considerarse de ahora en adelante "tan alta…, tan alta como el Miguelete de Valencia" (844). Temiendo perder su porvenir económico, Neleta rechaza bruscamente a Tonet las dos veces que intenta volver a la taberna (859-60, 868), lo cual le convence de que Cañamèl es un obstáculo demasiado formidable para derribarse. Ahora, concentrándose en dirigir la taberna y en tener un hijo, Neleta es cada vez más fuerte, y Cañamèl más débil y enfermo, hasta el punto de que la Samaruca acusa a su cuñada de darle "polvos seguidores" para volverle loco de deseo (866) y acelerar su decaimiento físico.

A causa del reuma de Cañamèl, y aunque Neleta le cuida mucho en casa, para recuperarse el tabernero viaja a Ruzafa, donde la Samaruca le visita para transmitirle mentiras acerca de infidelidades cometidas durante su ausencia. Al saber esto, Neleta se apodera simbólicamente de una herramienta masculina, una percha (871-72), y de una táctica también varonil, la violencia física, y ataca a su enemiga en defensa de la verdad y de su bienestar económico (872). Después de la muerte de Cañamèl, Neleta se apresura a enterarse del contenido del testamento, que le lega todo con tal de que no tenga relaciones y no se case con otro hombre, una forma de control *post-mortem* por medios legales (874).

Con independencia y con dinero, Neleta es cada vez más dominadora y despótica, sobre todo con Tonet. Blasco subraya el hecho de que la fuente de este cambio de actitud es su propia experiencia como esposa de un enfermo, es decir, la vida, el entorno, más el ser rica: "Mucho había sufrido ella en los últimos tiempos aguantando las exigencias del dolorido Cañamèl, y ahora que era rica y libre se resarcía, haciendo pesar su autoridad sobre Tonet" (876). Poco después, se repite que los cambios se producen en Neleta por su nuevo estado: "La posesión de la riqueza la transformaba". Neleta se niega a casarse, porque "[m]ucho quería a Tonet, pero entre éste y sus bienes, no dudaba en sacrificar al amante" (881). Tonet no vuelve a abordar el tema, ya que "sentíase dominado por Neleta y le tenía miedo" (883). Mirando hacia el futuro, Neleta piensa desarrollar y poner en práctica nuevas técnicas, porque vislumbra otros niveles de riqueza:

> Tenía sus pretensiones de ambiciosa. No siempre había de estar llenando copas y tratando con beodos; quería acabar sus días en Valencia, en un piso, como una señora que vive de sus rentas. Prestaría el dinero mejor que Cañamèl; se ingeniaría para que su fortuna se reprodujese con incesante fecundidad. (882-83).

Poco después, Tonet también se identifica como avaro, porque ha sido "[c]ontagiado por la codicia de Neleta" (886).

En estos momentos, cuando Neleta es más poderosa que nunca, se porta como si no tuviera nada que temer de las tradiciones e instituciones que ha desafiado con éxito durante su ascenso socioeconómico, sobre todo la Iglesia. Después de que el padre Miguel le pide a Tonet que se case con Neleta, por ejemplo, y el Cubano le dice que ella es la que se niega, el cura tiene la misma

conversación con la tabernera, quien le desafía[4]. Le miente al negar la existencia de una relación sexual con Tonet, diciendo que no necesita la compañía de hombres, y menos para dirigir la taberna (880). El silencio del cura indica que Neleta ha ganado la batalla verbal, pero esta actitud rebelde y la continuación de su relación con Tonet tienen otra consecuencia: ponen en peligro su estatus socioeconómico por segunda vez, puesto que la Samaruca redobla sus esfuerzos para evidenciar la renovada relación prohibida por el testamento.

A causa del embarazo de Neleta, la amenaza a su riqueza se convierte de teórica en una realidad concreta. Atrapada entre la preñez y el testamento, Neleta intenta liberarse del feto con la ayuda de curanderas, una decisión que toma sin hablar con Tonet (885-86), contrarrestando así la desconsideración del silencio de éste al embarcarse hacia Cuba. Pero los remedios de las curanderas no surten el efecto deseado, y la vemos golpearse el vientre con su propio puño "como si quisiera aplastarlo" (886). Irónicamente, por tener tan buena salud y ser tan fuerte por naturaleza (en contraste con las otras mujeres del pueblo), "en vano luchaba Neleta por anularlo dentro de sus entrañas" (886). El mismo padre del niño se encuentra cada vez más subyugado por su amante exigente, hasta el punto de que tiene que ayudarla a ponerse el corsé que esconde la prueba definitiva de su relación íntima.

Neleta se caracteriza en varios momentos como persona sobradamente racional y voluntariosa, imponiendo su voluntad a Tonet y Cañamèl, como se ha visto, pero también a sus propios instintos. Durante los primeros años de su matrimonio, es fiel a un marido que no quiere, aunque se siente atraída por otros hombres (sobre todo por Tonet), porque tiene "la prudencia de la mujer egoísta y reflexiva que se casa por la utilidad y desea no comprometer su calma con infidelidades" (746). Al visitar Tonet la taberna mientras que Cañamèl está recuperándose en Ruzafa, ella impone la razón a su reacción emocional de alegría, y lo rechaza (859). Al dar a luz, Neleta impone el interés a su propio instinto materno y no mira al neonato, porque teme no poder deshacerse de él si lo ve (909). Y poco después, baja a la taberna y trabaja para que nadie sospeche la verdad, en un acto de voluntad que a Tonet lo deja asombrado (932).

Al acercarse el final de la novela, dos de los tres hombres de la familia Paloma intentan hacer de Neleta el chivo expiatorio del infanticidio y del suicidio de Tonet. En los momentos antes de pegarse el tiro mortal, Tonet se caracteriza como víctima y se identifica con el pastor del cuento de la serpiente Sancha, matado por accidente por esta antigua amiga. Para Tonet, Neleta es "el egoísmo y la codicia con careta del amor que le guiaron hasta el crimen", mientras que él es un "esclavo inconsciente" que "completaba la obra aniquilando su propia carne" (950). Y durante la visita del tío Paloma a la taberna, el patriarca describe a Neleta como "la perdición de una familia" (954).

---

[4] "Neleta era la única mujer del Palmar que, con su acostumbrada dulzura, hacía frente al rudo vicario; por esto se indignaba al oír sus reprimendas" (880).

Pero aparte de los comentarios citados, hay pruebas textuales que señalan a Tonet como el responsable de sus propios errores. En los ya aludidos momentos finales de su vida, Tonet reconoce que, aunque "tenía la buena sangre de su padre", es "la mala rama" del árbol genealógico que "debía caer". Sabe que "[s]u delito era el egoísmo, la voluntad débil, que le había hecho apartarse de la lucha por la vida" (951). El tío Toni no se refiere a Neleta al considerar el suicidio de su hijo, quien había pasado gran parte de su vida huyendo del trabajo: "La muerte vergonzosa de aquel desdichado era un final digno de su conducta. Se lo había predicho: acabaría mal. Cuando se nace pobre, la pereza es el crimen" (956-57). El tío Paloma también comenta los crímenes y las fechorías de su nieto, sin referirse a Neleta. Al contrario, el infanticidio es "un crimen que le hacía despreciar a Tonet, más por cobarde que por criminal" (956).

Así que condenar a Tonet parece justo, sobre todo cuando se considera que, cuando habían hablado del destino del bebé, Neleta le había dicho que lo llevara a Valencia y que lo dejara allí (893). Matarlo no había formado parte de la conversación, ni explícita ni implícitamente. Al recibir de Tonet un parte ambiguo ("Sí, le había dejado en lugar seguro. Nadie podría descubrirle"), Neleta "desconocía la verdadera suerte del pequeño" (933). Ya que Neleta no sabe que su hijo está muerto hasta que el tío Paloma se lo dice al final, y ya que la muerte del niño y el descubrimiento de su cadáver ocasionan el suicidio de Tonet, es difícil no aceptar la siguiente sentencia de Pilar Tortosa: "Es su propia voluntad lo que impulsa a matarse a Tonet" (*Tres mujeres* 176).

Al considerar la importancia del honor para los Paloma, y puesto que parece que vivirán para siempre en el Palmar, se entiende que no denuncien a Neleta (954), sobre todo al darse cuenta de que denunciarla por venganza no haría más que costarle la mitad de los bienes de su marido difunto, ya que no es responsable de ninguna de las dos muertes. En cambio, la familia Paloma comprometería el renombre ganado a pulso durante varias generaciones.

Hemos visto que Neleta va evolucionando a lo largo de la novela, según las circunstancias en que se encuentra. Como joven, y a pesar de la pobreza de su familia, no da muestras de avaricia. A lo largo de su evolución, y en nombre de su bienestar socioeconómico, Neleta invierte varios binomios de su cultura: varón/hembra, dominación/subordinación, agresividad/pasividad, razón/emoción. Pero, al hacerse rica e independiente, tiene una relación prohibida por el marido fallecido y el sistema legal que lo apoya, y tropieza con su capacidad natural de madre, lo cual a fin de cuentas lleva a las decisiones trágicas del más débil y también avaro Tonet.

El padre Miguel de Blasco

Condenado a trabajar en el Palmar por motivos desconocidos, el padre Miguel también es contrabandista, es decir, un delincuente. Este "cura de escopeta" (759) que confiesa cazar ilegalmente para complementar su renta mísera es uno de los personajes tiránicos de la novela. Castiga físicamente a sus acóli-

tos si yerran durante la celebración de la misa (760-61), y cuando Sangonereta intenta entrar en la lista de participantes durante el sorteo de los *redolíns*, lo cual resulta en desorden, el cura comenta, "¡A ver si bajaba del estrado y le rompía los morros a algún guapo!". (779). Cuando *les albaes* se convierten en un asalto verbal a Cañamèl, se nota cierta perversidad en el cura en su ataque a los participantes: "con gorra de pelo y carabina, comenzó a repartir culatazos, con la satisfacción que le causaba pegar impunemente ejerciendo de autoridad" (839).

Ya que estas actividades y actitudes no son apropiadas para un cura, el padre Miguel merece poco respeto, a pesar de la autoridad que tiene esta figura de humor negro, este blanco de la crítica anticlerical de Blasco. Por esto, no nos extraña, ni nos inquieta que Neleta le desafíe, pero sí ella nos impresiona con su actitud rebelde. Esta actitud también parece impresionar al sacerdote, quien no responde con palabras de advertencia o amenaza, otra prueba del desarrollo de Neleta de niña abandonada a mujer dominante.

La película de Juan de Orduña (1954)

Basándose en varios comentarios críticos positivos sobre el estreno de la película de Orduña, Luis Quesada concluye que ésta "tuvo buen éxito popular y se la consideró una de las obras más descollantes de un director muy conocido del público por sus películas históricas" (130-31). Comentarios sobre el estreno elogian la fidelidad de la versión fílmica a la obra de Blasco[5].

En cambio, críticos actuales como David George, Jr., señalan diferencias entre novela y película, diferencias que reflejan los contextos sociohistóricos en que nacen:

> El guión de Tamayo altera los elementos que cree problemáticos de la novela original de tal manera que ésta quepa dentro del modelo de la novela regionalista o costumbrista que el propio Blasco intenta superar. Reduce el componente de la crítica social y la indagación en los aspectos clave de la lucha de clases, para reforzar los principales motivos que propaga el cine oficial de la época: la autoridad de la Iglesia, la imagen esencialista del campesino frente a fuerzas exteriores (extranjerizantes) y una estricta esquematización de los roles de género que confirma la inquebrantable centralidad de la familia y de la maternidad. (580)

---

[5] "El público quedó prendido en todo momento en el interés y emoción del drama, y premió el film a su terminación con largas ovaciones" (Donald, *ABC*); "Orduña no ha soslayado un solo instante el drama, no ha limado los rasgos de uno solo de los personajes, no ha eludido las atrevidas escenas, guardando, eso sí, en todo momento, el sentido del buen gusto y de la dignidad artística" (Donald, *ABC*); "Orduña, en *Cañas y barro*, acomete con gran valentía todo lo que el novelista se recreó al escribir el intenso drama. . . rindiendo fidelidad . . . al numen que lo creó" (Guillermo Linhoff, *El Alcázar*); "Todo el argumento profundamente realista de *Cañas y barro* está íntegramente vertido al cine, con fidelidad de tipos y costumbres" (Ignacio Montes Jovellar, *Madrid*); "*Cañas y barro* es hábil y digna de elogio, porque en la adaptación se han conservado todos los valores humanos, la pintura del fondo, . . . la definición de los tipos, la forma en que los acontecimientos se desarrollan; las pasiones, las reacciones y la manera de expresarlas" (José de la Cueva, *Informaciones*); "Una excelente adaptación de la novela de Blasco Ibáñez un tanto retocada al final, Juan de Orduña ha conseguido con ella una de sus mejores realizaciones, en un estilo realista, duro, que no había cultivado hasta ahora" (*7 Fechas*). *Primer Plano: Revista Española de Cinematografía* 734 (6 nov. 1954).

De modo semejante Laura Mancheño observa que "en la versión de 1954 una visión idealizada de la vida rural sustituye la crudeza de la vida campesina, el conflicto entre labradores y barqueros, la dominación patriarcal sobre hijos y esposa y la fuerte dicotomía que establece la novela entre madres dóciles que se consumen y una madre autoritaria que se salva pero que a la vez devora" (180).

La primera vez que los espectadores vemos a la Nela de Orduña y Tamayo, descubrimos que de niña tiene miedo de estar en la Dehesa de noche, como le comenta dos veces a Tonet. El chico responde con cariño, "Yo te protegeré" (m. 6). Así que, desde el principio, se distingue a Nela de la Neleta de Blasco, ya que aquella es menos independiente, menos voluntariosa. Después de oír que la tía de Nela la llama "holgazana" y "este demonio" cuando la niña vuelve a casa al día siguiente, y después de ver a la tía darle una serie de golpes fuertes (m. 7), Cañamèl realiza un acto gratuito de caballero al invitarla a vivir con su familia, y la huérfana acepta (m. 8).

La siguiente vez que la vemos, años más tarde, Nela se ha transformado en una mujer muy atractiva y sonriente que lleva leche para Carmen, la esposa enferma de Cañamèl (m. 11). De ahora en adelante en la primera parte de la película, esta Nela, protagonizada por Ana Amendola, es una coqueta felina, una seductora receptiva a las insinuaciones de los demás más bien que proclive a imponerse y crear conflictos. Es decir, se sirve de sus considerables encantos físicos en vez de su voluntad. En este momento del film, el tabernero se acerca y dice que llevar leche es trabajo para la Samaruca, hermana de su mujer. Pero más importante para este estudio es que en la primera escena en que aparecen juntos como adultos, Cañamèl y Nela coquetean. Cañamèl la toma de la mano mientras hablan, y la falta de sorpresa u otra reacción en la cara de Nela indica que ya tienen historia, sea cual sea (m. 11). Simbólicamente, es notable que Cañamèl le anuncie que ha pedido unos largos pendientes de oro, "como los de mi mujer" (m. 11), para regalárselos, como si estuviera preparándose una sucesora, o tal vez ya va reemplazándola. Cuando Cañamèl intenta darle un beso, ella lo rechaza, pero la naturalidad del intento y del rechazo indica que no se trata de la primera vez (m. 11). De cierta manera, Cañamèl y Nela son una pareja ya, tanta es su complicidad. Y comentarios indirectos de la esposa moribunda nos informan de que ella sospecha lo mismo, a pesar de (o a causa de) la despectiva negación de Cañamèl (m. 28).

A diferencia de la Neleta de Blasco, la Nela cinematográfica coquetea con varios hombres al mismo tiempo, con Cañamèl, con su novio Tonet, y con Jaime, el hijo de la Samaruca, cuyo papel el guionista Orduña y Tamayo expansionan y redefinen. Así, en contraste con la obra de Blasco, se introduce en la película de Orduña el motivo de la competición. La índole de las conversaciones que mantiene con los tres, uno tras otro, confirma que Nela busca una pareja, si no rica, por lo menos no pobre, ya que cada uno se define ante ella por medio de lo que puede ofrecerle económicamente. Antes de que hayan pasado 17 minutos de la película, la falta de presentes económicos de Tonet y de Jaime

queda patente, aunque los dos intentan impresionarla con sus planes para el futuro: Jaime cuenta con heredar la taberna (m. 15), y Tonet habla de volver de América más rico que Cañamèl (m. 16). Es durante estas conversaciones cuando Nela declara que su meta es dejar de servir comida y bebidas a clientes (m. 16). Al vivir bien en la taberna desde hace años, Nela no tiene por qué intentar casarse con Cañamèl. No procura seducirlo, y la petición de matrimonio del tabernero la sorprende (m. 32).

Cuando Carmen está a punto de morir, sus últimas palabras son: "Abre la ventana. Me ahogo. Que entre la luz, y el aire, y el frío del canal. Es la barca-correo. Quiero lanzarme en él. Quiero estar lejos de esta vida, de esta mujer, de esta casa maldita" (m. 28). Aquí entra en juego otro motivo que no tiene antecedente en la novela: la maldición de una esposa moribunda. Además, al salir de la habitación poco después, una Nela visiblemente afectada por estas palabras baja la escalera, sola, sufriendo un choque emocional y alegando una inocencia que va en contra de la escena inicial recién tratada, ya que cuando abraza a Marieta (la Borda de la película), le dice: "Se me quedó mirando con odio, con una amenaza en los ojos. Era una mirada fija…horrible. Tengo miedo, Marieta. ¿Por qué me mira de esa forma?" (m. 28).

Después de la muerte de su esposa y la salida de Tonet para Cuba, y con motivo de un desacuerdo entre Nela y la Samaruca, Cañamèl echa de la casa a la cuñada y a Jaime, quien había esperado heredar la taberna. Puesto que Nela también lo rechaza como novio, Jaime tiene múltiples motivos por hablar mal de ella: "Nela es mala. Me da asco toda esta porquería" (m. 33). Durante la confrontación aludida, Cañamèl le pide la mano a Nela, refiriéndose a lo que él puede ofrecerle económicamente, más otro aspecto de la vida que le importa a Nela y que le ha faltado, el respeto, un motivo ausente de la obra de Blasco: "Tengo los mejores campos de arroz, y unos de los más codiciados puestos de pesca del Palmar, los exploto yo. Esta taberna, todo será tuyo, y la gente te respetará como respeta a mí, si te casas conmigo" (m. 32). Nela acepta, para no servir más en la taberna, en contraste con la Neleta de Blasco.

La vuelta a casa de Tonet durante el sorteo de los *redolíns*, y el ganarlo él, nos deja ver contrastes entre la reacción de Nela y las de los demás, por un lado, y entre Nela y la Neleta de Blasco, por otro. Marieta está feliz, como lo está el tío Paloma, e incluso hay un abrazo emotivo de reconciliación con el tío Toni que no aparece en la novela (m. 37). La reconciliación fácil y la notable preocupación familiar por la salud de Tonet durante su estancia en Cuba, inexistentes en la obra de Blasco, nos inclinan a perdonarle su pasado también (m. 38-39). El calor humano de los familiares de Tonet en estos momentos realza por contraste la frialdad de Nela, quien al verlo por primera vez le dice secamente, "Hola, Tonet" (m. 40). Tonet descubre sorprendido que Cañamèl es el marido de Nela, y entiende bien que la riqueza del tabernero ha sido y es fundamental: "Ese traje, estas joyas. Cañamèl sabe tratarte bien con su dinero" (m. 41). Es notable que ni Cañamèl ni Nela se sientan ofendidos al oír esta verdad expresa-

da tan abierta y públicamente. La frialdad de Nela continúa cuando Cañamèl anuncia ante ella que Tonet, el tío Paloma y él van a trabajar juntos para explotar la Sequiòta, porque la tabernera no quiere que trabajen con Tonet (m. 41).

Aunque no ha pasado nada entre Nela y Tonet, el tío Toni habla con su hijo del honor de la familia Paloma, y Tonet le responde que, "estando casada, ella no existe para mí" (m. 48), lo cual repite un motivo de la novela de Blasco. Además, Tonet se deja convencer por su padre a que trabaje con él en los arrozales en vez de hacerse socio pescador de Cañamèl (m. 48). De modo que, después de su experiencia militar, Tonet parece haber madurado y no hay motivos para sospechar ni de él ni de Nela.

Pero esta falta de motivos de sospecha desaparece a la mitad de la película (m. 49), cuando Nela escucha una conversación en que Cañamèl y el tío Paloma hablan de negocios, de la tristeza de Tonet, y del próximo viaje en barco de Cañamèl y el tío Paloma para comprar hilo para las redes (m. 50). Nela, segura ya de su presente económico, toma la iniciativa y planifica un encuentro íntimo con Tonet. Transmite un mensaje a casa de los Paloma, pidiendo que haga el viaje Tonet, y no el tío Paloma. A la mañana siguiente, Cañamèl, enfermo (curiosamente, no se ha aludido antes a esta enfermedad), se queja de profundos dolores, por lo que Nela le aconseja, "Deberías quedarte" (m. 50), y se ofrece a ir en vez de él, una idea que recibe el visto bueno del tabernero. Así es que, a diferencia de la novela, en que el hacer el viaje solos es producto de una serie de casualidades, aquí es parte de un plan de Nela, quien va mereciendo las palabras críticas de Jaime citadas anteriormente. Al verla entrar en la taberna, Tonet tiene una reacción negativa: no quiere verla allí, por el honor de la familia, lo cual resalta su propia inocencia y la culpa de la taimada Nela (m. 53).

Solos ya sobre la Albufera, Tonet y Nela hablan del pasado, de su niñez, de su separación, y de lo bien que el esposo la ha tratado (y aquí se nota la falta de desprecio tan visible en la novela). Además, es notable que Nela explique que decidió casarse en parte para ganarse el respeto del pueblo. Como niña, dice, la trataban "a gritos, a golpes", y como mujer "me despreciaban". Pero al casarse con Cañamèl "se acababan los golpes, los gritos, y los días de fiesta podía ir al baile a la plaza" (m. 54-57). De modo que no puede reducirse todo a una cuestión de dinero, como en la novela. El poner énfasis a la bondad de Cañamèl en este momento destaca la traición de la pareja, sobre todo la de Nela. Al finalizar la conversación, Tonet y Nela se besan, y discretamente termina la escena (m. 58).

Cuando llega Cañamèl, y las acusaciones de la Samaruca sobre la infidelidad se confirman por casualidad (no era así cuando su cuñada había hablado con él), el tabernero lanza un ataque verbal a los dos, primero a Tonet, llamándole "mal amigo" y "canalla", puesto que "[h]e hecho todo para protegerte y ayudarte, y me tratas de este modo", dando entrada así al tema emotivo de la amistad traicionada que el tío Toni introduce en la novela. Esta escena concluye con Cañamél víctima de un ataque (parece ser del corazón) que ocurre mientras intenta convencer a Nela a que vuelva a casa (m. 59-60).

En la taberna otra vez, la Samaruca intenta entrar para visitar al enfermo, pero Nela se lo prohíibe y la echa, después de una pelea modesta de unos 15 segundos (m. 63). Cuando el cura invita a Nela a subir a la habitación, ella escucha de boca de su marido la repetición de las palabras de maldición de Carmen, y experimenta la misma mirada desconcertante: "¿Por qué me mira de ese modo? Ella también lo hizo", dice Nela, con "la misma mirada fija, horrible. Tengo miedo" (m. 64). De modo que, una vez más, una descarada Nela asume el papel de inocente o ignorante, cuando los hechos delatan su culpabilidad.

Aunque Nela no corre inmediatamente (como en la novela) para descubrir el contenido del testamento, al oír que si tuviera relaciones con otro hombre perdería la mitad de la herencia, su avaricia sale a la vista por primera vez: "Eso es una vergüenza. No puedo aceptarlo" (m. 67). La avaricia se nota también en su aparente cambio de actitud hacia Tonet, a quien dice ante un público amplio en la taberna, "Es mejor que no hablemos. Necesito tranquilidad para poner las cosas en orden" (m. 68). Y luego, manda, "No vengas a la taberna" (m. 69).

Pero esta confrontación dramática no es más que parte de otra maquinación de Nela, quien a través del banquero francés intenta ayudar a Tonet a conseguir fondos para explotar la Sequiòta, y lo invita a volver a la taberna a escondidas (m. 71). Ahora se reinicia la relación prohibida, con reuniones secretas en la Dehesa organizadas por Nela con la ayuda de su criada María, además de la desaparición de Tonet de casa y de los arrozales (m. 75).

En cuanto al embarazo, Nela pretende detenerlo en Valencia, pero el médico llama su petición "criminal". Cuando su tía la avisa de que puede matar al feto con el corsé —"Vas a matarlo"— y se niega a tirar de los cordones con más fuerza, Nela la despide del cuarto (m. 79). Con Tonet sincera cuando reconoce que quisiera que no naciese el niño (m. 81), pero no se golpea el vientre con el puño como la Neleta de la teleserie o la de la novela. Al nacer el niño, tampoco lo mira, y manda a Tonet, "Llévatelo" (m. 84).

Después de la muerte de Tonet a manos de Jaime, algo que ocurre sin testigos, todos los que opinan se refieren a Nela como la culpable. Como en la novela, el tío Paloma visita la taberna para hablar con Nela, y le dice, "Ya puedes estar satisfecha de tu obra: tú le has matado", y la llama "mala mujer" (m. 90). A diferencia de la novela, el tío Toni distingue a Nela: "Todos tenemos culpa: Nela tiene más" (m. 89). Pero cuando Nela se da cuenta de lo que le ha pasado a Tonet, no se preocupa por su porvenir económico: sale para ver a su amante, un viaje que es a la vez físico y espiritual, porque cuando llega, se arrepiente, renuncia de todo (m. 94). Y los llantos del niño anuncian el milagro: está vivo. El hecho de que el tío Toni le entrega el bebé a Nela presagia una reconciliación familiar, como ha reconocido George[6].

[6] "En la versión de los 50, la reconstitución de la familia viene anunciada por el llanto del niño que sale de entre las cañas, que promete la continuidad del linaje y que implica la incorporación de Neleta a la familia Paloma" (George 585).

Este final melodramático puede extrañarnos, ya que en la segunda parte de la película no se ha producido ningún acto de contrición de Nela, ningún reconocimiento de responsabilidad, pero al presentarse así, de súbito, resalta el aspecto milagroso del episodio. El mensaje religioso queda claro: la salvación está en nuestras manos; Dios nos espera y nos perdona si se lo rogamos arrepentidos.

El Tonet de Orduña

Puede que el Tonet de Orduña no sea bueno, como hemos visto, pero tampoco es un personaje tan perverso como el de la novela. Y aunque la muerte que se le concede no sea injusta, según los dictámenes de la época, durante los 96 minutos de la película Tonet exhibe una evolución notable. Después de proteger a Nela en la Dehesa, y después de un salto temporal de varios años, reaparece como su novio, ganándose la vida como contrabandista, es decir, con negocios ilícitos, como el de Blasco (m. 14), y recibiendo un suplemento por hacerlo bien (m. 14). Tonet pierde la cena de Nochebuena con su padre y Marieta (la Borda) por estar borracho (m. 20), y en los bailes (como en la novela) se acompaña de chicas bien vestidas en vez de ir con su novia. El tío Toni le recrimina por trabajar de contrabandista y pasar mucho tiempo en la taberna, lo cual resulta en una pelea pública en que interviene el padre Miguel (m. 23).

Por otro lado, este Tonet trata con más consideración a Marieta que los otros dos, lo cual nos predispone positivamente hacia él en la primera parte de la película. Cuando Tonet sale para Cuba, besa la mejilla a la huérfana, y después de unos pasos da la vuelta para despedirse amablemente de ella por segunda vez (m. 25). Esta despedida parece definir un pasado y un presente en la vida de Tonet ya que al volver de la guerra el soldado escucha cuando su padre habla del honor de la familia, y decide no volver a la taberna y sí trabajar con él en los arrozales (m. 45). Además, jura que "estando casada, [Nela] no existe para mí", que la relación con ella forma parte de su pasado (m. 48). Al ver a Jaime en la taberna el día de la excursión a Catarroja, Tonet se preocupa por el honor de la familia y le pide a Jaime que le ayude a poner fin a los injustos ataques verbales de su madre a Nela. Luego, al ver llegar a Nela, no quiere que lo vean con ella (m. 53).

En la barca Tonet le dice a Nela que se ha quedado lejos de ella a propósito, hasta este engaño de parte de Nela que destaca la maldad de ella (m. 54). Ahora sí Tonet queda convencido y seducido por las maquinaciones de la joven, a quien dice, "Hemos de luchar juntos, sin miedo". De modo que se ha creado un nosotros que no existía antes, lo que ratifica que está dispuesto a continuar la relación ilícita (m. 59). Pero después de la muerte de Cañamèl, las palabras de Tonet se tiñen de fatalismo, como si hubiera oído la maldición pronunciada por la ya fallecida esposa de Cañamèl, como si supiera que pagará su pecado en esta vida: "Tengo miedo por [Nela], y por mí. Es como un presentimiento de que algo malo va a ocurrirnos". Cuando Tonet confiesa que, para él, "[l]o mejor sería dejar el Palmar, como la otra vez" (m. 61), y observa que lo mejor para Nela

sería romper con ella, se da cuenta de lo que debe hacer, aunque no es bastante fuerte para realizarlo. Hasta se podría pensar que sin la influencia de Nela, Tonet podría haber sido un buen hombre.

Poco después, Tonet pide a Nela que se case con él (m. 71), una propuesta que Nela rechaza porque la avaricia la ha conquistado. Cuando Nela anuncia el embarazo, Tonet, quien todavía no ha dado muestras de avaricia, quiere que nazca su hijo (m. 80). Y cuando lleva al niño a la Dehesa para que María lo críe como suyo, y Jaime lo descubre. Tonet le ofrece la taberna, además de abandonar la Albufera, si olvida lo que ha visto. Pero Jaime solo aspira a que Nela sufra, no por motivos religiosos, sino por venganza personal y por sentirse deshonrado por ella.

Después de que Tonet golpea a Jaime con una percha por sus palabras insultantes hacia Nela, el hijo de la Samaruca le mata a tiros con una escopeta de caza, huye sin que ni el tío Paloma ni nadie más sepa que ha sido él (m. 87) y desaparece de la película, como si fuera el instrumento de la justicia divina. Como ya ocurrió con Cañamèl, entonces, Tonet da su vida por la mujer que quiere, o mejor dicho, por defenderla.

El padre Miguel de Orduña

En la película de Orduña de 1954, con el predominio de su moraleja religiosa, es lógico que el padre Miguel sea un personaje principal que esté presente a lo largo de la obra y que actúe, como ha escrito George, "como fuerza clave dentro de una comunidad piadosa, tradicional y de fuertes valores familiares" (580). Desde el principio, el cura domina la vida del pueblo, aunque no esté físicamente en él. Cuando Nela le expresa a Tonet su miedo en la Dehesa, y antes de que hayamos conocido al padre Miguel, el joven incorpora palabras del cura impartidas previamente para momentos de peligro: "Dice el padre Miguel que las estrellas son almas que nos protegen de los malos pensamientos" (m. 6), palabras que reaparecen en boca de Marieta cuando sale Tonet para Cuba, que se repiten al final de la película mientras que una arrepentida Nela llora, que señalan la presencia constante de la Iglesia, y que privilegian el motivo de la protección de Dios. Así se ve que la influencia del sacerdote se extiende más allá de las paredes de su templo.

En la Misa del Gallo, todos los residentes del Palmar están presentes y atentos, y la cámara señala a las personas identificadas con cada vicio o pecado que el cura condena. Nela y Tonet aparecen en la pantalla cuando el padre reza, "Y no permitas que nos deslumbren nunca las riquezas ajenas" (m. 17). En la pelea pública entre el tío Toni y Tonet, el cura interviene como si fuera un policía que impone orden al decirle a Tonet que "tu padre tiene razón", que "tú estás borracho", y que Tonet debe salir para casa. Es decir, el cura manda en asuntos familiares, por encima de la autoridad de los padres, y se preocupa por el efecto que tiene este desacuerdo en la paz pública: "No es cosa de discutir ahora ni de aguar la fiesta dando puñetazos" (m. 23).

Como la figura de máxima autoridad local, el cura asiste al sorteo de los *redolíns*. A diferencia de la novela, el tío Paloma cita al padre Miguel en su defensa de la participación de todos los pescadores en el sorteo, aunque no hayan pagado sus impuestos (m. 23), y durante el acto el cura ejecuta los cargos de más responsabilidad, ya que tiene en las manos la bolsa de los boletos, y anuncia el nombre del ganador. Después, en casa de Cañamèl y Nela, cuando la Samaruca interrumpe con insultos la cena de enhorabuena, el cura le dice que salga, y luego la disculpa por estar "resentida" por la muerte de su hermana (m. 44). Poco después celebra una misa correcta y profesionalmente, y durante la extremaunción de Cañamèl le promete llevar su testamento al notario, entrando así en un asunto familiar y legal y logrando a la vez la calma del moribundo. En el despacho del notario, el padre Miguel se encuentra al lado de Nela, aunque no participa en el acto (m. 67). Y en un suceso que habría sido impensable en la novela, dada la importancia del tío Paloma en sus páginas, el patriarca visita al cura en la iglesia para informarle de la ausencia de casa de su nieto, en efecto, delatándolo (m. 75).

De modo que, cuando Nela visita al padre Miguel en la iglesia, el cura omnipresente ha acumulado toda una serie de actos sensatos, correctos, dignos de respeto en el contexto histórico-cultural de la España de los años 50. Éste es el cura a quien Nela desafía, el cura a quien Nela miente cuando dice, "No hay nada entre Tonet y yo", "Yo no miento, padre", y "no le consiento a nadie, ni a usted, que sospeche de mí" (m. 78). La larga lista de éxitos de don Miguel le avala y añade peso a su frase final (y premonitaria) para Nela: "el mal se paga, o en esta vida o en la otra".

En fin, el padre Miguel impone soluciones, resuelve conflictos y deja en su lugar calma y paz. Poderoso, tranquilo, buen párroco, respetado de todos, menos de Nela, hace los papeles de cura modélico, juez, árbitro de situaciones familiares problemáticas. Es notable que no esté presente durante la escena final, la del arrepentimiento de Nela. Pero falta porque ya ha cumplido con su responsabilidad, porque ha preparado el terreno para el final melodramático, para que intervenga Dios.

La miniserie de televisión de Romero Marchent (1978)

Como su antecesora fílmica, la miniserie de Romero Marchent se ve influida por el momento histórico en que se produce, como ha escrito Laura Mancheño, quien nota que RTVE "lleva a cabo una serie de producciones pedagógico-literarias que auguran la complicidad estética y la voluntad pedagógica del cine y de la televisión durante la Transición española" (177). La producción más renombrada y exitosa es la de Romero Marchent, cuya obra, según Montserrat Fayos, "plasma unos valores muy apropiados para la línea pedagógica del producto: el trabajo, la familia, la honradez, el fracaso de la mentira" ("Catódica").

En el segundo capítulo de los seis que componen la miniserie, Neleta aparece por primera vez como una niña linda a quien Tonet le hace daño dándole gol-

pes en las nalgas (2: 18), un motivo que se repite periódicamente a lo largo de la obra. De esta manera, los chicos tienen contacto físico desde los primeros momentos. Además, hablan de casarse, y en el mismo minuto 18 tienen una conversación que parece más de novios que de niños, una conversación que termina con el comentario casi susurrado de un embelesado Tonet: "Huele bien tu aliento".

El precoz aspecto físico, hasta sexual, de la niña Neleta tiene un complemento en su agresividad verbal, dos fenómenos que no se ven ni en la novela ni en la película de Orduña. En el momento antes de conocer a la Borda, la niña afirma, "Mi madre dice que todas las incluseras son hijas de mujeres malas", y al verla dice, "Es fea" (2: 27). De esta manera, la joven se identifica como una chismosa que crea controversia y conflictos y que no reconoce finuras sociales. En la Dehesa, esta Neleta no tiene miedo de estar fuera toda la noche, y su confianza se ve en la forma de mandatos verbales: "Ven, Tonet. Siéntate aquí… Abrázate a mí" (2: 32). Y se repite otro elemento del libro de Blasco durante aquella noche que pasan solos: "Dormiremos aquí como si ya estuviésemos casados" (2: 32).

La primera impresión que nos presenta la Neleta mayor, protagonizada por Victoria Vera, es la de un huracán humano, dinámico y muy sexualizado. Aparece en la pantalla pisando el suelo con confianza, con autoridad, y avanza exigiendo la atención absoluta del público televisivo[7]. Es así hasta el punto de que, a pesar de la presencia de la Borda, casi nos olvidamos de que en la misma escena esta huérfana también se presenta como mayor, de modo que la secuencia repite el desprecio que Neleta siente por ella, un desprecio que ya se vislumbraba a través de la agresividad verbal de su niñez. "Borda, hazme la trenza" (2: 39) dice, con autoridad. Vanidosa y presumida, su reacción ante las muchachas con quienes se ve Tonet es muy elocuente: "¿Yo no tengo celos. Ninguna vale lo que yo" (2: 41). Estos rasgos apenas si se encuentran en las otras dos obras, pero estéticamente nos impresionan en ésta, porque convierten a Neleta en una figura más exótica, más contra corriente, más rebelde, más liberada, a tono con la época postfranquista de la Transición. También demuestran que Neleta sabe que la vida es una lucha por sobrevivir y que ella está capacitada para luchar y ganar, incluso para trabajar, al declarar que hará cualquier actividad menos la de vender anguilas en Valencia como su madre (2: 39).

Todo esto se presenta dentro de un contexto de sexualidad abierta, exhibida incluso por la Samaruca, quien intenta seducir a Cañamèl para que la acepte como sucesora de su hermana (3: 53). De hecho, la miniserie está sexualmente recargada, algo que falta en la película de los 50 de Orduña y en la mayor parte

[7] "Por eso y porque haría falta un huracán para detenerla, Victoria Vera se adueña de las escenas en las que interviene y su Neleta ha quedado grabada para siempre en la memoria de muchos" (Fayos, "Acierto" 12); "Victoria Vera consiguió, hace ya más de 20 años, que 'Cañas y barro' girara en torno a su persona, como si sólo se tratara de la historia de Neleta y la dinastía de los Paloma fueran personajes secundarios" (Fernández, "Neleta" 11).

de la novela, ya que el énfasis de Blasco recae sobre la mala salud, la dieta inadecuada, y las enfermedades de los albufereños (especialmente las fiebres tercianas), en comparación con la belleza, la fortaleza y la buena salud de Neleta, características excepcionales.

También en el capítulo 3, después de que Tonet ha salido para Cuba, vemos llegar a Neleta a casa de Tono, llorando la muerte de su madre, una nueva Neleta vulnerable, y sentimos por ella la misma compasión que Tono, quien le dice que de día se quedará en su casa porque "[e]res la novia de mi hijo" (3: 31). Al hablar ella con Cañamèl de las características de los vestidos de luto en la taberna (una escena inventada), el tabernero manifiesta su interés en ella, respondiendo de una manera indiscreta y muy impropia, "Mejor quita que pon" (3: 35), a pesar de que está casado, a pesar de que su esposa está muriendo, y a pesar de que la madre de Neleta acaba de fallecer. Es decir, la lujuria masculina derriba las convenciones sociales tradicionales. Si anteriormente Neleta se había acercado a la cámara imponiéndose al espectador, ahora se impone al alejarse de la cámara a través de la mirada lujuriosa de Cañamel, con una serie de tomas que pasan entre la cara y las palabras de Cañamèl, por un lado, y las espaldas, digamos, de una Neleta que flirtea con el tabernero sin decirle nada, por otro (3: 36).

Aunque Tonet supondrá que Neleta forma parte del público que lee las cartas que envía desde Cuba, el soldado se jacta en la primera de tener sexo con guajiras ("y luego lo que yo quiera, que siempre quiero, porque por algo uno es hombre") (3: 38). Neleta responde, cabreada, "Muy bonito, porque por algo es un hombre" (3: 38). Y cuando la Borda lee que Tonet manda "recuerdos a Neleta", la petición de esta al abandonar la escena es que "le devuelvan los recuerdos" (3: 39). En fin, a cualquier comentario que no corresponda a sus expectativas, a su dignidad, Neleta responde con fuerza y desafío, exigiendo un trato más respetuoso e igualitario, lo cual la distingue de sus antecesoras artísticas.

En una escena en que un hombre bueno y respetado intenta extender su influencia y control sobre una mujer, el tío Toni le dice a su posible nuera que la taberna llena de borrachos no es buen lugar para ella, ya que piden más que vino, "si es que sigues pensando en casarte con mi hijo" (3: 50). La respuesta de Neleta es que Cuba, con tantas guajiras, "no es buen lugar para Tonet, ya que le dan más que café, si es que sigue pensando en ser mi marido". Al final de la conversación, el tío Toni le pide una cosa: "vergüenza". Neleta reacciona sonriendo, desafiando a su posible suegro, y creando así una separación definitiva entre los dos (3: 51). De modo que en la miniserie el tío Toni es otro obstáculo cultural derribado durante el ascenso socioeconómico de Neleta, en este caso un hombre que la había ayudado, mientras que la Neleta de la novela es agradecida y respetuosa con la familia Paloma por haberla acogido en su casa.

A principios del capítulo 4, Neleta se encarga de la taberna, y las ganancias

se duplican en tres meses, porque "al Sr. Paco, desde hoy, le interesa mucho más el cliente que la ganancia" (4: 4). Ahora, el centro de la acción es la taberna, y Neleta ocupa su centro, física y simbólicamente. La persecución sexual de Paco aumenta cuando éste le dice, "No te vayas a casa esta noche" (4: 9). La respuesta de Neleta–"¿Estás loco?" (4: 9)–es un comentario que ofrece porque la Samaruca los espía, no por una cuestion de moralidad. Neleta lo manipula, porque cuando Cañamèl la toma y besa, ella le rechaza y amenaza con no volver a la taberna. Así que, como en la novela, se combinan dos capacidades de Neleta, la manipulación sexual y la eficacia profesional. Cuando Cañamèl le confiesa, "Es que me dominas", y "Me tienes loco", queda claro que ella manda en la relación, que se ha invertido el binomio dominante / dominado, que la mujer pobre controla al hombre rico. La conclusión de este choque de voluntades fuertes es inevitable después de que ella señala el dedo apropiado y pronuncia, "Por este dedo puedes llegar donde quieras" (4: 10).

Cuando Tonet vuelve a casa desde Cuba, está mentalizado para no respetar sacramentos y para recuperar a la Neleta casada porque, como comenta, "Ahora sé más de guerra que antes" (4: 24). Es decir, su experiencia militar le ha afectado negativamente, un motivo que contradice el efecto positivo visto en el film de Orduña. Confesando su atracción por Tonet, Neleta le pide que la deje en paz, diciéndole: "No me pierdas" (4: 24). El tío Toni pronuncia el discurso sobre el honor familiar que está presente en las tres obras estudiadas, y Tonet responde que "todavía" no ha pasado nada (4: 30), lo cual confirma que volverán a estar juntos, como en la novela. Efectivamente, poco después se besan a escondidas en la taberna, y cuando el tío Paloma los ve, Neleta culpabiliza a Tonet: "Te dije que me perderías" (4: 48), la primera vez que Neleta le echa la culpa, pero no la última.

Al estar Cañamel demasiado enfermo para ir a Catarroja en el capítulo 5, salen para comprar hilo el tío Paloma, Tonet, y Neleta, pero el abuelo decide quedarse en Catarroja, cumpliendo así con la serie de casualidades acumuladas de la novela. Repitiendo su actitud de cuando eran niños en la Dehesa, Neleta toma control en la barca, invita a Tonet a sentarse e inicia el proceso de seducción con una serie de mandatos amables: "Descansa un poco . . . Ven. No, aquí. Conmigo. Ven. Estarás más cómodo" (5: 5).

Al darse cuenta de que Tonet y Neleta se devoran visualmente en la taberna, Cañamèl la coloca detrás del mostrador, para separarlos (5: 10), mientras que en la novela ella misma se sitúa allí para establecer una distancia de seguridad de cara a los clientes. Cuando Cañamèl la acusa cara a cara de ser infiel, Neleta se le acerca, le dice que le mire los ojos, y luego miente, una escena dramática inventada que da énfasis a su desparpajo y malicia: "Paco de mi alma. Soy tu Neleta" (5: 12). Durante *les albaes*, los cantantes borrachos dicen que los socios de empresa también lo son en Neleta (5: 31), lo cual resulta en que Cañamèl despide a Tonet de la taberna, como en la novela. Un Tonet demasiado confiado y fanfarrón vuelve a la taberna seguro de que Neleta le dará permiso para entrar, pero ésta le cierra la puerta con contundencia (5: 40).

Tal como ocurre en la novela, después de la boda la salud de Paco empeora, mientras que Neleta tiene más confianza y es más provocativa. Cuando el tabernero la persigue ahora, en contra de los consejos del médico, Neleta le recuerda, "Ya sabes lo que dijo el médico". Poco después, una Neleta preocupada le dice al tío Paloma, "avisa a un médico. Rápido" (5: 44). Y después de examinarlo y ver lo mal que está, el médico insiste en que vaya a Valencia para recuperarse (5: 46).

Al final del capítulo 5, parece que Tonet ha decidido ser buen hijo, porque anuncia, "Ya no bebo. Trabajo" (5: 52). Trabaja con su padre, y cuando éste necesita fondos para seguir preparando sus arrozales, se le ocurre pedir un préstamo al tío Paloma, no para sí, sino para su padre (5: 50). Por lo tanto, en este momento los telespectadores se sentirán justificados al preguntarse si la última noche de la serie ofrecerá una conclusión feliz que contradiga la de Blasco.

A principios del capítulo 6, ocurre otra secuencia de sucesos conforme a la novela. Debido al empeño de Neleta, Cañamèl por fin va a Valencia, y cuatro días después la Samaruca hace su propia visita para decirle la mentira de que Tonet ha dormido en la taberna desde que salió (6: 10). Al oír que la Samaruca visita a Cañamèl, y que también acuden abogados, Neleta hace su propio viaje, y ataca a la Samaruca en una pelea larga (como en la novela) de 1,5 minutos que culmina con la expulsión de la casa de la Samaruca y su sobrino Jaime.

La escena inventada que presenta la charla sobre el testamento entre un Cañamèl moribundo en su lecho de muerte y Neleta incluye momentos asombrosos en que se ve la avaricia de ésta desde muy cerca, en los ojos, en las palabras, en la seducción verbal (m. 15). A la frase del moribundo, "Si eres buena . . . todo es tuyo", Neleta responde poco después, "Y si soy mala, ¿qué?" (6: 22). Así comienza su desafío a los límites legales y un sistema que la desfavorece como viuda, como mujer. Sin compasión, deliciosamente mala, enardecida, esta Neleta es una fuerza brutal de agresividad, ira, avaricia. Tras el enterramiento de su esposo la vemos, de luto, entrar dramáticamente a la taberna, ofreciendo bebidas gratuitas ya que, según ella, a Cañamèl le habría gustado que fuera así (6: 23).

Sola ya, pero en pleno control de la taberna, la viuda invita a Tonet a volver (6: 24). Y luego, lo seduce. Cuando Neleta le anuncia el embarazo a Tonet, éste quiere que se casen, pero ella responde altivamente, "No te rías, imbécil" (6: 26). En una escena explosiva, le grita a Tonet, "Fuera", y pocos segundos después, "Ven" (6: 28). Anuncia que quiere "acabar con [el feto], como sea", y va a Valencia, donde el médico le niega el aborto (6: 28).

Neleta le comunica a Tonet su plan sobre lo que hay que hacer con el bebé: dejarlo en la Dehesa con María, quien también acaba de dar a luz, para que lo críe como si fuera suyo. Cuando Tonet dice, "Yo no puedo" (6: 34), Neleta responde con autoridad, "No voy a perder, por tu culpa, la mitad de mi dinero" (6: 34). Y negándole a su amante una oportunidad para contrariarla, Neleta le dice que si no hace esto, "no vuelves a la taberna" (6: 37). Cuando Tonet ahoga al

niño en el agua, lo hace por accidente, sin querer, al hundirlo para callarlo (6: 40), lo que dramatiza más el acto. Mientras tanto, Neleta demuestra el poder de su voluntad al bajar a la taberna poco después de dar a luz y decirle a su tía, "Todo es fácil" (6: 45).

Después del suicidio de Tonet el tío Paloma visita a Neleta y le dice, "No volverá ninguno de los dos. Llora, perra, llora" (6: 54), repitiendo su comentario de la novela. De una manera parecida, el tío Paloma dice que Tonet es un cobarde, y el tío Toni observa, "Cuando se nace pobre, la pereza es un crimen" (6: 55). Además, el tío Paloma repite otro comentario ya expresado en la novela y la película de Orduña de que la familia pierde honor si se descubre lo que ha pasado con Tonet, Neleta y el bebé (6: 56).

Resumen: Nel(et)a y Tonet

Al fin y al cabo, la Neleta de la miniserie es la más culpable de las tres, mientras que Tonet lo es en la novela, esto a pesar de que la mayoría de las escenas de la obra de Romero Marchent imitan las de la novela. Sin embargo, las relativamente pocas diferencias son esclarecedoras. Primero, es visual y verbalmente impresionante la escena melodramática en que Tonet va perchando con desesperación por las aguas de la Albufera, oyendo los llantos del niño y recordando las palabras de Neleta, repitiéndose, torturándole, empujándole a hacer lo que no quería, como ha escrito Mancheño: "El uso de la amenazante voz en *off* de su amante . . . cuando regresa al lugar del delito, subraya la opinión del joven en el libro: Neleta fue la inductora del infanticidio" (192). Segundo, la larga historia de Neleta como insultante, altiva, vanidosa, crea una imagen de ella que es estéticamente atractiva, pero personal y moralmente negativa. Tercero, a Tonet se le ve como menos perverso que en la novela, más simpático y más víctima. Cuarto, las intercaladas escenas íntimas de Neleta con Cañamèl producen un efecto chocante e inolvidable. De modo que, aunque al final las tres generaciones de la miniserie digan lo mismo sobre la culpa de Tonet que dicen en la novela, sus comentarios no suenan igual de fuertes, porque el contexto es distinto.

El Tonet de Orduña parece mucho menos culpable y más víctima de Neleta que el de la novela. Después de su experiencia militar, es otra persona, e intenta cumplir con sus deberes, lo cual aumenta la culpabilidad de Nela. Como prueba de su amor, Tonet se sacrifica y muere por ella. Mientras tanto, el Tonet de Romero Marchent vuelve de Cuba más egoísta, menos preocupado por el bienestar y las necesidades de Neleta.

El padre Miguel de Romero Marchent y Mur Oti

El padre Miguel de la teleserie participa muy poco, mucho menos que en la película de Orduña, lo cual refleja una disminución notable de la importancia del clero de la España de la Transición, sea una realidad histórica, sea una proyección de cara al futuro. En el primer capítulo, el cura aparece brevemente cuando el tío Paloma le visita para fijar la fecha y la hora de la boda de Tono y

Rosa, una visita bien cómica e iluminadora, ya que el barquero impone sus criterios, y el cura cede (1: 28). Este tono jocoso se repite en su segunda actuación, la boda misma, durante la cual los músicos de Catarroja tocan, interrumpiendo la ceremonia y al sacerdote (1: 46). Se nota que el padre Miguel está molesto, pero continúa con la misa. De modo que ya tenemos en el capítulo 1 una idea de quién es: un sacerdote que cumple con sus deberes profesionales, pero no una figura fuerte capaz de imponer sus criterios o de inspirar obediencia, hasta en los momentos de culto públicos.

En el capítulo 3, cuando líderes locales se reúnen para hablar de la guerra de Cuba y los peligros que corren los soldados españoles, específicamente Tonet, el padre Miguel es blanco de sonrisas irónicas debido a su frase, "no olvidemos que nuestros soldados salieron para ultramar bajo la protección y el amparo de la Purísima Concepción" (3: 45). Especialmente reveladora en este sentido es la reacción de deferencia cómica que se nota en la cara de Cañamèl. Por esto, parece que el cura está de más en la reunión, y algo anacrónico.

En el capítulo 4 se nota la actuación del cura en la misa del domingo del sorteo de los *redolíns*. En esta ocasión el padre Miguel critica a sus feligreses por asistir a misa solamente ese domingo (como en el libro) para pedir que Dios les favorezca en el sorteo (4: 35). En el capítulo 5 da otro sermón solemne y bien recibido, en que establece un enlace halagador entre los pescadores, por un lado, y los apóstoles y Jesús, por otro: "Vosotros, y la Albufera, sois un espejo en el que se refleja en estos momentos el principio de la Cristiandad, porque en un lago, como el de la Albufera, pescaron los apóstoles" (5: 24). También en el capítulo 5, el padre Miguel intenta una vez más extender su influencia fuera de su iglesia cuando apoya verbalmente la continuación de la tradición de *les albaes*, con tal que "vayamos atrás el alcalde y yo, y nos acompañen el sargento y el cabo, por si algunos desmandan". Pero se nota que su presencia no sirve cuando comienzan los insultos a Cañamel, y Tonet ataca a los cantantes (5: 31). Tampoco en este incidente hay consecuencias para los desobedecientes.

Durante los sucesos trágicos del episodio final, la única contribución del padre Miguel es permitir que el moribundo Sangonereta pase su última noche en la iglesia, una decisión que importa narrativamente, porque en ese momento Tonet está en la iglesia, escondido, escuchando las palabras del cura, lo cual aumenta la culpa que ya siente por la muerte de su hijo.

Así que las buenas actuaciones del cura quedan limitadas de puertas adentro y o no tienen impacto o tienen consecuencias negativas cuando se desarrollan afuera. De esta forma, Romero Marchent y Mur Oti transmiten un mensaje importante para el público de 1978, porque su sacerdote ya no domina en el mundo exterior. En la nueva España, la influencia del cura no desaparece, pero sí ha de recaer sobre las almas, de puertas adentro.

Resumen: Nel(et)a y el padre Miguel

De modo que tenemos tres representaciones del padre Miguel, cada una refle-

jando a través de su autor/director los valores de su época. El cura de Blasco, violento, criminal, refleja el anticlericalismo del novelista. Pero es un personaje secundario que no figura en la conclusión trágica, dejando un hueco que Blasco llena con el motivo del honor familiar. Para su Neleta, el padre Miguel es el último obstáculo notable con que ella se enfrenta en su ascenso económico. El cura de Orduña, modélico, representante casi omnipresente de Dios sobre la tierra en los 50, en muchos momentos determina la dirección de la narrativa y está presente en la mente de sus feligreses en otros momentos, aunque no actúa. En esta película, el enfrentamiento de Nela y el sacerdote prepara el terreno para una sumisión definitiva del protagonista, una renuncia total y una afirmación de la presencia y la actualidad de Dios en esta vida. El cura de Romero Marchent de los 70, en cambio, está presente en pocas ocasiones y es una figura de menor importancia que cumple con sus deberes profesionales dentro de la iglesia. No maltrata a sus feligreses como el sacerdote de Blasco, pero está fuera de lugar y es ineficaz cuando intenta influir en la vida de extramuros. Por esto, tiene sentido que en la miniserie no haya un enfrentamiento verbal entre Neleta y el padre Miguel, cuya voz no suele oírse, a veces literalmente.

Rosa

En la miniserie del 78, como ha escrito Fayos, "Romero Marchent se fija en un personaje menor y anónimo de Blasco, la mujer del tío Toni, y a través de ella nos ofrece una imagen femenina más próxima a los valores democráticos: igualdad conyugal, libertad sexual y abandono de la tradicional" ("Acierto"). Mancheño también comenta la puesta al día de la miniserie que se produce por la introducción de este personaje que ahora tiene nombre: "A pesar del interés de las series españolas en reproducir una ambientación histórica, el matrimonio de Rosa y Tonet en el entorno rural levantino de 1902 posee rasgos característicos del ejemplo teórico de la familia moderna" (186). Ambos comentarios son certeros. Además, la presentación de Rosa influye en cómo se ve a Neleta, como veremos.

En la novela, el tío Toni se casa porque su padre le dice que necesitan una mujer para hacer las tareas domésticas, y el hijo obedece. El tío Paloma lo pregona a las jóvenes del Palmar por su carácter, no por su atractivo físico ni por el amor, y por las barcas y las redes que tendrá. Su hijo se casa con la que pone menos obstáculos a la idea (680). Esta mujer, de tan poca importancia en la novela que no tiene nombre, muere casi sin dejar huella de su existencia, aparte de la presencia de un hijo.

En el capítulo 1 de la teleserie, el tío Paloma también pregona la soltería de su hijo, pero a partir de este momento cambia todo lo que tiene que ver con el noviazgo y la boda. El énfasis en el amor y en encontrar la pareja perfecta reemplaza narrativamente los esfuerzos del patriarca. Asimismo, resulta en la introducción de un desfile de mujeres sanas, atractivas y felices, que en gran parte reemplazan la supervivencia y otros motivos socioeconómicos de la obra de

Blasco. Luego, el enfoque pasa a la figura de Rosa quien, sonriente y con confianza, persigue al tío Toni, como ha señalado Mancheño[8].

Otro elemento inventado es que Rosa tiene ahorros, suficientes para contratar a los músicos de Catarroja para tocar en su boda, lo cual sería un despilfarro tremendo, o más bien imposible, en la novela, ya que no hay ningún indicio de que las mujeres del Palmar de Blasco pudieran disponer de ahorros. En fin, la teleserie ofrece a través de Rosa una visión idealizada de la Valencia del siglo anterior como un mundo más avanzado económica y socialmente en lo que afecta al destino de una mujer, una visión bien distinta a la de Blasco, pero acorde con la misión educativa, transformadora de RTVE, que asumía "un papel activo en la progresiva socialización democrática de la población", como ha escrito George (577).

También en Rosa hay que reconocer su agresividad. Sin duda, no es la típica albufereña de Blasco, marginada y pasiva. En particular, reta al tío Paloma, un tipo de genio fuerte que a menudo está de mal humor. Ella se impone e impone cambios en la casa sin consulta previa con nadie, pintándola como quiere, introduciendo muebles y colocándolos donde quiere. Para los lectores de la novela, ver y oír que el tío Paloma cede, diciendo "Tienes razón", puede ser chocante, sobre todo ante una mujer. También importante, una vez más, sin consultarlo con nadie, Rosa contrata a los músicos para la boda. Y realiza estas hazañas sin consecuencias negativas, ya que los hombres ceden ante su impulso.

Si estas rebeliones contra la familia Paloma ocurren sin consecuencias negativas, ¿por qué vamos a suponer que una generación más tarde las tendrá otra mujer que se porta de una manera parecida? En cierta manera, entonces, Rosa es una antecesora o precursora de Neleta. Desde esta perspectiva, Neleta no es única, sino la manifestación más reciente, más exigente, más independiente de una clase de mujer que ha aparecido una generación antes.

Bibliografía

Alborg, Juan Luis. "Vicente Blasco Ibáñez". *Realismo y naturalismo*. *La novela. Parte Tercera. De siglo a siglo. A. Palacio Valdés–V. Blasco Ibáñez*. Vol. 5.3 de *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1999. 448-1057.

Anderson, Christopher L. *Primitives, Patriarchy, and the Picaresque in Blasco Ibáñez's* Cañas y barro. Scripta Humanistica 121. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1995.

Baquero Escudero, Ana L. "Introducción". *Novelas, II: Sónnica la cortesana, Cañas y barro, La catedral, El intruso.* De Vicente Blasco Ibáñez. Ed. Ana L. Baquero Escudero. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2010. IX-LV.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Cañas y barro*. En *Tres novelas valencianas*. Madrid: Plenitud, 1958.

Bordonada, Ángela Ena. "Introducción". *Cañas y barro*. De Vicente Blasco Ibáñez. Ed. Angela Ena Bordonada. Clásicos 73. Sant Andreu de la Barca (Barcelona): De Bolsillo, 2004. 11-60.

[8] "[E]n la teleserie es la joven quien elige (se le declara y le regala unas flores) y controla el punto de vista" (188).

Day, A. Grove, y Edgar C. Knowlton, Jr. *V. Blasco Ibáñez*. Twayne's World Authors Ser. 235. New York: Twayne, 1972.

Fayos, Montse (Fernández). "Neleta es la más moderna de todas las heroinas de nuestra literatura". *Arte y Libertad* 16 (dic. 2002): 11.

—. "La resurrección catódica de Blasco Ibáñez". *Arte y libertad* 6.34 (13 dic. 2005): 11.

—. "La serie '*Cañas y barro*,' un acierto televisivo (I)". *Arte y Libertad*. 9.53 (29 enero 2009): 12.

George, David [R., Jr.]. "*Cañas y barro* de Vicente Blasco Ibáñez: La adaptación oportuna". *Hispania* 94.4 (2011): 577-88.

Hickey, Leo. "Niveles de abstracción en *Cañas y barro*". *Explicación de Textos Literarios* 13.1 (1984-1985): 43-51.

Mancheño, Laura. "Maternidad y familia en *Cañas y barro* y su adaptación televisiva: el caso de Rosa y Neleta". *Bulletin of Spanish Studies* 87.2 (2010): 177-94.

Murga, Alfredo. "*Cañas y barro*: novela de V. Blasco Ibáñez". *El Liberal* 1 (Apr. 1903): n.p.

Orduña, Juan de, dir. *Cañas y barro*. Madrid: Cifesa, 1954.

Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC. 1986.

Romero Marchent, Rafael, dir. *Cañas y barro*. Madrid: RTVE, 1978.

Sosa, Rafael. *Vicente Blasco Ibáñez a través de sus cuentos y novelas valencianos*. Colección Plaza Mayor Scholar. Madrid: Playor, 1974.

Tortosa, Pilar. *Tres mujeres en la vida y la obra de Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Prometeo, 1972.

Facundo Tomás
Universidad Politécnica de Valencia

Wagner entre naranjos

Soy de Buñol.

Nací allí un 4 de diciembre de 1950 –esa época en la que todavía se daba a luz en las casas y no en los hospitales– en el antiguo caserón de finales del siglo XVIII que todavía posee mi familia. Apenas me moví del pueblo hasta los 13 años de edad.

Soy de Buñol y lo digo con orgullo, complaciéndome en las extraordinarias loas que dedicó a mi villa Vicente Blasco Ibáñez en 1898, en un artículo publicado en *El Pueblo* del 19 de septiembre, recopilado por Paul Smith en 1982 y titulado "Buñol: un pueblo del porvenir" (Smith 1982:156-159). Decía allí (cfr. Smith 1982:157):

> Hasta parece que la raza es más fuerte, más hermosa, criada en esa vida de libertad y dignificación. Los hombres altos, vigorosos, urbanos sin afectación, caballerescos hasta en sus menores acciones, saturados de una dignidad franca y atractiva, hablando de su pueblo con justificada satisfacción, diciendo que son de Buñol con la entonación de intenso orgullo con que decían los antiguos: "Soy ciudadano romano".

Me detendré un poco más en este artículo de Blasco.

Siempre fue un pueblo muy culto, el mío. De 1883, datan las primeras agrupaciones musicales, y en 1888, diez años antes de que Blasco publicase su artículo, se fundaron la Sociedad Musical La Armónica, *Los Litros*, cuya bandera se guardaba en casa de mi familia, y la Sociedad Musical La Artística, *Los Feos*; ambas ostentan hoy el título de campeonas del mundo en los certámenes internacionales. Son bandas de músicos no profesionales: los hombres y las mujeres que suenan en ellas sus instrumentos se ocupan durante cada día de su trabajo en las fábricas o en el campo, o bien los jóvenes estudian en el instituto o en la universidad, y, cuando acaba su jornada de trabajo, ensayan con su fagot, su requinto, clarinete, trompa o trombón –los vecinos de los más desafortunados con la caja o los timbales– solos en su casa o bien conjuntamente con el resto de la banda. Blasco Ibáñez escribía (cfr. Smith 1982:156):

> En esta España donde existen once millones de individuos que no saben leer… causa asombro y respeto ese Buñol, donde nadie mira el libro y el periódico como misterioso jeroglífico, donde existe un casino republicano con biblioteca popular, cuyos volúmenes se gastan con el continuo uso; donde todos saben quién es Víctor

> Hugo y quién Zola; donde… los hombres van al campo llevando en las callosas manos alguna obra literaria o de vulgarización científica para pasar las horas de la siesta leyendo a la sombra de los árboles.

Y ponía a Buñol como ejemplo para todos los pueblos de España (cfr. Smith 1982:156-157):

> Es el pueblo del porvenir, la imagen de una España emancipada, laboriosa y culta que tal vez tarde un siglo en formarse. Así como existen granjas modelos donde se muestra la agricultura, no tal como es, sino como debía ser, ese pueblo modelo es ejemplo permanente de lo que sería la población de los campos al limpiarse del fanatismo y la barbarie, que parecen hoy condiciones indispensables de nuestra vida rural.

Llama la atención que Blasco no mencionase en su artículo la valiosa riqueza intelectual que representaban las bandas de música, sobre todo al considerar que el escritor valenciano era un wagneriano militante, al igual que la mayoría de la gente de cultura de Europa. Como es sabido, Richard Wagner (1813-1883) desató en todo el continente una oleada de fervor cultural que, con su búsqueda de "la obra de arte total", supuso un auténtico vendaval ideológico. En España los coros de Clavé[1] habían cantado por primera vez en 1862, en Barcelona, la "Marcha del coro del concurso de cantores de Wartburg" del *Tannhäuser*[2]; el Teatro Real de Madrid estrenó *Rienzi* en 1876[3] y *Lohengrin* en 1881[4]; en el Liceo de Barcelona se estrenó *El holandés errante* en 1885[5]. El propio Isaac Albéniz (1860-1909) tocó al piano las primeras selecciones de *El anillo del*

---

[1] Anselmo Clavé (1824-1874) fue un músico barcelonés que combinó sus actividades revolucionarias con la promoción de la música colectiva, siendo el principal impulsor de los coros que tanto éxito siguen teniendo en Cataluña. Organizó y movilizó a miles de cantores y músicos, particularmente en la década de 1860. Fue precisamente en ese contexto cuando el 16 de julio de 1862 hizo interpretar por primera vez en España fragmentos de los coros de *Tannhäuser*.

[2] *Tannhäuser* fue la quinta ópera que compuso Wagner, titulándola primero *Tannhäuser y el torneo poético de Wartburg* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*). Se trata de una ópera en tres actos cuyo libreto fue escrito entre 1842 y 1843 por el propio Wagner (como tenía por costumbre) y la música entre 1843 y 1845; tiene dos temas centrales que asentarían líneas de pensamiento poético a lo largo del conjunto de la obra del compositor alemán: la contradicción entre el amor sagrado y el amor profano, y la redención por el amor. Forma parte de las óperas del Canon de Bayreuth. Fue estrenada en 1845 en Dresde, dirigida por el propio Wagner. En España, después de los fragmentos citados de los coros de Clavé, se estrenó completa, aunque traducida al italiano y en la versión de París, el 11 de febrero de 1887 en el Teatro del Liceo de Barcelona.

[3] *Rienzi*, cuyo título completo es *Rienzi, el último de los tribunos* (*Rienzi, der Letzte der Tribunen*), es una ópera en cinco actos, la tercera compuesta por Wagner, quien escribió el libreto tras leer la novela del mismo título de Edward Bulwer-Lytton. Fue escrita entre julio de 1838 y noviembre de 1840, y estrenada en Dresde el 20 de octubre de 1842 dirigida por Carl Reissiger. El propio Wagner la excluyó del Canon de Bayreuth.

[4] *Lohengrin* es una ópera en tres actos estrenada en Weimar el 28 de agosto de 1850. Conmovió al rey Luis II de Baviera, reafirmando su condición de mecenas absoluto de Wagner. Es considerada la más "italiana" de las óperas del compositor alemán, y su "Marcha y coro nupciales" está ampliamente popularizada por interpretarse a menudo como música triunfal en las bodas.

[5] *El holandés errante*, también conocida como *El buque fantasma* (aunque su título original en alemán es *Der Fliegende Holländer*) es una ópera en tres actos estrenada en Dresde el 2 de enero de 1843. El propio Wagner explicó que se había inspirado en la novela satírica de Heinrich Heine *Las memorias del señor de Schnabelewopski* (*Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, 1834) y su tema es, aquí también, la redención a través del amor. Forma parte del Canon de Bayreuth.

nibelungo[6]. El wagnerianismo llegó a representar en Europa la voluntad de progresar en la línea de que la obra de arte total se identificase con la vida cotidiana, constituyéndola así, por usar una frase de Friedrich Nietzsche (1844-1900), en "la fiesta de todos los días". Es cierto, sin embargo, que esa voluntad de integrar el "gran arte" en la vida cotidiana, deseo manifiesto de muchas de las vanguardias del siglo XX, tropezaba permanentemente con la unicidad de la obra de arte "grande", que lo conducía casi necesariamente por las veredas de la metáfora, de la simbolización del mundo como excepción de autoridad, e impedía que pasase a formar parte del flujo habitual de las cosas. Precisamente ésta es una de las pocas afirmaciones de Jürgen Habermas (nacido en 1929) con las que puedo coincidir en parte, cuando dijo (Habermas 1981:30):

> Pero todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano; los intentos de eliminar la distinción entre artefacto y objeto de uso, entre representación consciente y excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista, retraer todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de las experiencias subjetivas... todas esas empresas se han revelado como experimentos sin sentido.

La opinión que Friedrich Nietzsche había escrito mucho antes en *El caminante y su sombra* superaba ampliamente en radicalidad a la de Habermas, pues en lugar de partir de la igualación de la vida cotidiana con el "gran arte" para, a continuación, negar su posibilidad, hablaba directamente de pura y simple "desaparición de ese gran arte" (Nietzsche 1879:§ 170):

> ¿Tenemos derecho a condenar el arte grande, como si fuera un pecador astuto, por los medios peligrosos que hoy emplea en la ópera, en la tragedia y en la música? Por supuesto que no, pues el arte grande preferiría cien veces vivir en el puro elemento del silencio matinal y dirigirse a las almas llenas de vida, de fuerza y de esperanza, y que éstas fueran sus espectadores y oyentes. Agradezcámosle que prefiera vivir como lo hace a desaparecer; pero reconozcamos, igualmente, la inutilidad de nuestro arte *grande* en una época que aportase a la vida días de fiesta y de alegría, días libres y plenos[7].

Se nos presenta el wagnerianismo, pues, como manifestación más relevante del gran optimismo cultural para el que el progreso consistía en la obtención de

---

[6] *Der Ring des Nibelungen* es un conjunto de cuatro óperas (*El oro del Rin*, *La Walkyria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*) inspiradas en las mitologías germánica y vikinga, y en cuya composición empleó Wagner veintiséis años (1848-1874). Muchos la consideran su obra cumbre. Forma parte del Canon de Bayreuth. *El oro del Rin* se estrenó el 22 de septiembre de 1869, y *La Walkyria* el 26 de junio de 1870, ambas en Munich. Las dos fueron reestrenadas como parte del anillo, conjuntamente con *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, en el primer festival de Bayreuth, en agosto de 1876.

[7] *Dürfte man, wegen der Gefährlichkeit ihrer Mittel, der großen Kunst, wie sie jetzt, als Oper, Tragödie und Musik, lebt, - dürfte man ihr als einer arglistigen Sünderin zürnen? Gewiß nicht, sie lebte ja selber hundertmal lieber in dem reinen Element der morgendlichen Stille und wendete sich an die erwartenden, unverbrauchten, kraftgefüllten Morgen-Seelen der Zuschauer und Zuhörer. Danken wir ihr, daß sie es vorzieht, so zu leben, als davonzufliehen: aber gestehen wir uns auch ein, daß für ein Zeitalter, welches einmal wieder freie, volle Fest- und Freudentage in das Leben einführt, unsere große Kunst unbrauchbar sein wird.*

la "obra de arte total", la conjunción de música, poemas, escenarios, actuaciones, etc., en una obra única donde la armonía global fuese la seña de identidad del conjunto. Vicente Blasco Ibáñez era un wagneriano convencido. Se había encargado personalmente de traducir al castellano dos novelas cortas y diversos textos teóricos de Wagner con el título de *Novelas y pensamientos*, reeditado en 1995 por Lípari Ediciones (Wagner 1995), y la música de Wagner fue en muchas ocasiones motivo de inspiración para sus escritos. En el prólogo para esas traducciones, Blasco escribió lo siguiente sobre el músico alemán (Wagner 1995:13):

> Hombre de inmensa cultura, conocedor profundo de la historia y muy dado a los estudios filosóficos como buen alemán, Wagner tenía condiciones sobradas para conseguir el renombre literario si le hubiera faltado el portentoso genio musical que le colocó al lado de Beethoven e hizo de él una de las primeras figuras del siglo XIX. Wagner fue un poeta que puso en música las concepciones de su imaginación.

Volveremos sobre este tema, pero señalemos ya que a lo largo de la obra de Blasco Ibáñez, dos "genios" musicales sobresalían: Beethoven y Wagner. Este último pareció menospreciar los sentidos al escribir sobre Beethoven (Wagner 1995:103):

> Beethoven llegó a ser un *santo* a su vez [obviamente se refería a la figura del "santo" en la filosofía de Arthur Schopenhauer, filósofo del que Wagner era devoto: el santo schopenhaueriano es aquél que alcanza la ataraxia, la carencia del deseo.]. Jamás encontró goce alguno más que en aquello que llegó a ser su preocupación constante y exclusiva: entregarse como el mágico al placer de fantasear con las apariciones de su mundo interior. Para él, en efecto, el mundo exterior se había desvanecido por completo, no porque la ceguera le privase de tal espectáculo, sino porque la falta de oído acabó por alejarlo de ese mundo exterior.
>
> El oído era el único órgano por el que dicho sonido le obsesionaba, le importunaba aún, pues desde hacía mucho tiempo había desaparecido para su vista. ¿Veía algo aquel extático soñador que, con los ojos abiertos, la mirada fija y absorto en su pensamiento atravesaba las calles animadas de Viena, eternamente concentrado en la observación de su mundo musical íntimo?
>
> ¿Un músico sordo?... ¿Puede concebirse un pintor ciego?... No obstante, conocemos un *ciego vidente*, *Tiresias* vio cerrarse ante sus ojos mortales el mundo de las apariencias, al tiempo que se descorría el velo de su mirada espiritual, para contemplar el principio de toda apariencia… Y semejante a él era este músico afectado de sordera que, al no sentirse importunado por los ruidos de la vida, dejó de prestar oído a otra cosa que no fueran las armonías de su alma y, sólo desde el fondo de su éxtasis, se comunicaba con ese mundo que, por otra parte, nada podía explicarle ya…

Difícil coincidir con Richard Wagner en este desprecio de los sentidos. Parece mucho más acertada la opinión que sobre él escribió Friedrich Nietzsche en una época temprana en la que todavía no había roto con el músico, en la cuarta *Consideración intempestiva*, titulada precisamente *Richard Wagner en Bayreuth* (Nietzsche 1876:§ 9):

> Lo *poético* en Wagner se manifiesta en que piensa en términos de fenómenos visibles y tangibles, no de conceptos, vale decir, míticamente, que es como siempre ha pensado el pueblo. El mito no se basa en una concepción, como creen los hijos de una cultura que se ha vuelto artificiosa; él mismo es un concebir. Comunica una noción del mundo, mas en una secuencia de aconteceres, de acciones y sufrimientos. El *Anillo del Nibelungo* es un formidable sistema de concepción sin la forma conceptual de la concepción[8].

En muchas de las narraciones de Blasco, la música se constituyó en importante elemento de referencia. Al igual que hizo con la historia de la pintura española, en la que el novelista valenciano distinguía dos primeras figuras de valor equiparable, Diego Velázquez (1599-1660) y Francisco de Goya (1746-1828), y junto a ellas una "segunda fila" de grandes pintores, sustancialmente José de Ribera (1591-1652) y El Greco (1541-1614), de la misma manera dos músicos se alzaban en la cumbre del pensamiento de Blasco: Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Richard Wagner. Vicente Blasco no establecía comparaciones entre los músicos (como, en cambio, sí lo hizo con los pintores), por lo que debemos calcular la importancia que para él poseían por la cantidad de páginas que les dedicaba en sus escritos y por lo que en ellas se contaba. Así, inmediatamente detrás de esas dos grandes figuras, venía Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), a quien dedicó un capítulo entero de su libro de viajes *Oriente* (1907). Tras Mozart había varios otros músicos en las preferencias de Blasco, entre los que habría que destacar a Hector Berlioz (1830-1869) y sobre todo a Franz Schubert (1797-1828), este último muy ligado al piano y a los *lieder*.

A Berlioz lo menciona una vez en una de sus novelas tempranas, *Arroz y tartana*, escrita en 1894, relacionándolo con una mirada sinestésica que el protagonista Andresito, después de burlarse de ella, experimenta contemplando el paisaje visto desde el balcón elevado de un chalet de Burjassot. Pero la convocatoria de Berlioz más parece una simple excusa para derivar ya hacia su admirado Richard Wagner. Vale la pena poner la cita por extenso porque es la más importante defensa que Blasco hizo de la imbricación entre música y pintura, lo que ofrece una buena perspectiva sobre sus concepciones estéticas, a la vez que es una de sus primeras alusiones a Wagner. Está en el capítulo VI de la novela. Así, Andresito comienza ironizando sobre las comparaciones entre ambas artes (Blasco 1894:§ VI):

> — ¡Qué espectáculo! Esto es una sinfonía de colores, una verdadera sinfonía.
> ¡Sinfonía de colores! Una frasecilla que había pescado en una de esas críticas que hablan del «colorido» y el «dibujo» de la música y la "armonía" y los "acordes" de la pintura.

---

[8] *Das Dichterische in Wagner zeigt sich darin, dass er in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat. Dem Mythus liegt nicht ein Gedanke zu Grunde, wie die Kinder einer verkünstelten Cultur vermeinen, sondern er selber ist ein Denken; er theilt eine Vorstellung von der Welt mit, aber in der Abfolge von Vorgängen, Handlungen und Leiden. Der Ring des Nibelungen ist ein ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens*.

El joven repetía con obstinación su frase, como el que, acostado, masculla sin cesar la misma oración para aturdirse y coger el sueño; y poco a poco, como hipnotizado por la brillantez del paisaje, fue sumiéndose en un limbo de quietud contemplativa.

Esa contemplación continuada del paisaje va, sin embargo, embriagando la mirada del joven hasta compararla abiertamente con una sinfonía clásica. Esta sinfonía ha sido relacionada con la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz (cfr. Trau 1994:201ss.), pero, en realidad, el músico francés, desde su comparación de "las mujeres amadas" con los clarinetes, es sólo una excusa para conducir hacia el *Tannhäuser* de Wagner (Blasco 1894:§ VI):

Y ahora ¡vive Dios!, iba adquiriendo realidad la dichosa sinfonía de colores; ya no era una frase huera y sin sentido, porque todo parecía cantar, la vega y el Mediterráneo, los montes y el cielo. (…) Allí estaba la sinfonía, una verdadera pieza clásica con su tema fundamental... y él percibía con los ojos el misterioso canto, como si la mirada y el oído hubiesen trocado sus maravillosas funciones. (…)

Era una locura; pero el visionario muchacho «veía» cantar los campos y gozaba en la muda sinfonía de los colores, en aquella obra silenciosa y extraña que se parecía a algo... a algo que Andresito no podía recordar. Por fin, un nombre surgió en su memoria. Aquello era Wagner puro; la sinfonía del *Tannhäuser*, que él había oído varias veces. Sí; allí unas tonalidades de color enérgicas y rabiosas sofocaban a otras apagadas y tristes, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante, desordenado, intenta sofocar el himno místico de los peregrinos. Y aquella luz que derramaba polvo de oro por todas partes, aquel cielo empapado de sol, aquella diafanidad vibrante en el espacio, ¿no era el propio himno a Venus, la canción impúdica y sublime del trovador de Turingia ensalzando la gloria del placer y de la terrena vida? Sí; aquello mismo era. Y el muchacho, sonámbulo, embriagado por la Naturaleza, hipnotizado por la extraña contemplación, movía la cabeza ridículamente, y al par que pensaba que todo aquello era magnífico para puesto en verso, tarareaba la célebre obertura con tanta fe como si fuera el propio *Tannhäuser* escandalizando con su himno a la corte del landgrave[9].

---

[9] Vale la pena poner el texto en su totalidad, pues se puede comprobar con mayor amplitud las concepciones estéticas de Blasco. En el mismo párrafo dice también: "Primero, las notas aisladas e incoherentes de la introducción eran las manchas verdes de los cercanos jardincillos, las rojas aglomeraciones de tejados, las blancas paredes, todas las pinceladas de color sueltas y sin armonizar por hallarse próximas. Y tras esta fugaz introducción, comenzaba la sinfonía, brillante, atronadora.

El cabrilleo de las temblonas aguas de las acequias, heridas por la luz, era el trino dulce y tímido de los violines melancólicos; los campos de verde apagado, sonaban para el visionario joven como tiernos suspiros de los clarinetes, 'las mujeres amadas', como les llamaba Berlioz; los inquietos cañares con su entonación amarillenta y los frescos campos de hortalizas, claros y brillantes como lagos de esmeralda líquida, resaltaban sobre el conjunto como apasionados quejidos de la viola de amor o románticas frases del violoncelo; y en el fondo, la inmensa faja de mar, con su tono azul esfumado, semejaba la nota prolongada del metal que, a la sordina, lanzaba un lamento interminable.

Andresito se afirmaba cada vez más en la realidad de su visión. No eran ilusiones. El paisaje entonaba una sinfonía clásica, en la que el tema se repetía hasta lo infinito. Y este tema era la eterna nota verde, que tan pronto se abría y ensanchaba, tomando un tinte blanquecino, como se condensaba y obscurecía hasta convertirse en azul violáceo. Como en la orquesta salta el pasaje fundamental de atril en atril para ser repetido por todos los instrumentos en los más diversos tonos, aquel verde eterno jugueteaba en la sinfonía del paisaje, subía o bajaba con diversa intensidad, se hundía en las aguas tembloroso y vago como los gemidos de los instrumentos de cuerda, tendíase sobre los campos voluptuoso y dulzón como los arrullos de los instrumentos de madera, se extendía azulándose sobre el mar con la prolongación indefinida de un acorde arrastrado del metal, y así como el vibrante ronquido de los timbales matiza los pasajes más interesantes de una obra, el sol, arrojando a puñados su luz, matizaba el panorama, haciendo resaltar unas partes con la brillantez del oro y envolviendo otras en dulce penumbra.

Continuando con Wagner, en su libro de viajes *Oriente* (1907), dedicaba un capítulo a tratar de "El festival Wagner", en el que hablaba de Luis II de Baviera y el teatro que construyó en Bayreuth para el gran músico, de cómo el festival se celebraba entonces en el Teatro del Príncipe Regente de Munich por su superioridad en maquinaria escenográfica y de cómo en dicho festival se hallaba siempre la flor y nata de Europa. (Blasco 1907b: § IX):

> Un periódico satírico de Munich publicaba hace cuarenta años [1867 por lo tanto, el año de nacimiento de Blasco Ibáñez] una caricatura de Wagner saliendo del hermoso palacete en que le tenía alojado el rey Luis II de Baviera.
>
> —Voy al teatro –decía el gran maestro–, y de paso entraré en palacio a dar un golpe a la caja del amigo Luis.

Heinrich Tannhäuser, el protagonista de una leyenda medieval que también lo era de la ópera homónima del músico alemán, aparecía como pseudónimo del personaje principal de *El papa del mar* (1925), cuyo primer capítulo se titulaba precisamente «El caballero Tannhäuser». En el habitual indirecto libre de Blasco, su protagonista Claudio Borja, que había manifestado el deseo de transmutarse en Tannhäuser para poder amar a Venus, piensa, a través del narrador implícito omnisapiente, sobre el poema dramático de Wagner (Blasco 1925. § I.I. 915-916):

> El poema dramático de Wagner, resumen de diversas leyendas nórdicas, era para Borja el alma de la Edad Media circunscrita en palabras. Nada faltaba en él; los trovadores, hambrientos de belleza, sin la cual la vida no vale la pena de ser vivida; las muchedumbres de peregrinos ansiosos de lavarse del pecado afluyendo a Roma desde los cuatro puntos del horizonte; Tannhäuser, el eterno descontento, suspirando por lo que no tiene y olvidándolo cuando lo consigue, para solicitar de nuevo lo que abandonó; Venus, la tentación, la voluptuosidad, el pecado; y el Santo Padre, sucesor omnipotente de los antiguos Césares, indignándose al saber que un mortal ha sido compañero de lecho de la terrible Lilit, reina de las abominaciones, negándose a absolver al réprobo, colocándolo con su interdicción por encima de todos los hombres, haciendo de él un ser excepcional de grandiosa y lóbrega majestad, tétricamente hermoso como el ángel caído.
>
> ¡Ay!... Borja admiraba al cantor errante, envidiando su felicidad maldita. Era un enamorado sin esperanza de Venus Lilit, que ya no se digna mostrarse a los simples mortales.

Y Andresito, con la imaginación perturbada, iba siguiendo el curso de la sinfonía extraña que sólo sonaba para sus ojos. Los caminos, con su serpenteante blancura, eran los intervalos del silencio. El tema, el color verde, crecía en intensidad al alejarse hacia las orillas del mar; allí llegaba al período brillante, a la cúspide de la sinfonía; y lanzándose en pleno cielo, aclarándose en un azul blanquecino, marchaba velozmente hacia el final, se extinguía en el horizonte pálido y vago como el último quejido de los violines, que se prolonga mientras queda una pulgada de arco, y adelgazándose hasta ser un hilillo tenue, una imperceptible vibración, no puede adivinarse en qué instante deja realmente de sonar".

En *A los pies de Venus (Los Borgia)* (1926), novela que fue continuación de *El papa del mar*, el mismo protagonista llama «su Venusberg»[10] a la casita convertida en nido de amor junto a la argentina Rosaura (Blasco 1926. § I.I):

> El antiguo mote de *caballero Tannhäuser* empleado algunas veces por Rosaura parecía aumentar su vanidad de amante. Ella era Venus, y él vivía a sus pies saciado de amor, como el réprobo poeta. Aquel jardín de la Costa Azul propiedad de la argentina era comparable a la Venusberg, la legendaria Montaña de Venus, mágico lugar de voluptuosidades, de poesía carnal, que hacía estremecer de espanto a los ascetas cristianos.

En diversas ocasiones trató Blasco Ibáñez de Richard Wagner, pero probablemente fuese en su novela *Entre Naranjos*, publicada en 1900, donde más lejos hizo llegar su entusiasmo por el músico. Once veces aparece directamente el nombre de Wagner a lo largo de esta novela. Aida E. Trau dedica un capítulo de su libro *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez* para establecer una vinculación absoluta de la narración de Blasco con *El anillo del nibelungo*. Con su particular "método iconográfico," llega hasta el extremo de hacer corresponder cada uno de los personajes de *Entre naranjos* a uno de los míticos protagonistas de la tetralogía de Wagner. Se trata de una identificación no compartible. No obstante, es cierto que la presencia de Wagner en la novela se hace patente a través de la protagonista Leonora, famosa cantante de ópera que había interpretado la música del maestro a lo largo y ancho de los teatros de Europa. Incluso llega a asumir la personalidad de la walkiria Brunhilde[11] atacando a su enamo-

---

[10] Venusberg, en la ópera de Wagner, es el monte sagrado en el que Heinrich Tannhäuser vive íntimamente sus voluptuosos amores con la diosa Venus y del que decide marcharse para encontrarse de nuevo en la tierra con el espiritual amor de Elisabeth.

[11] En § I.VI. 203-204, escribe Blasco: "Las fotografías representaban siempre los mismos personajes, las heroínas de Wagner. Leonora, adoradora rabiosa del genio alemán, hablando de él con íntima confianza, como si le hubiera conocido, no quería cantar otras óperas que las suyas, y con el afán de abarcar la obra del maestro, no vacilaba en comprometer su prestigio de artista fuerte y vigorosa interpretando los personajes delicados. […] Y mientras ella soñaba saboreando el pasado, entusiasmábase Rafael contemplando el retrato de Brunilda, una hermosa fotografía en cuyo robo había pensado más de una vez.

Aquélla era Leonora; la walkiria arrogante, la hembra fuerte y valerosa, capaz de darle de bofetadas al más leve atrevimiento y de manejarle como un niño. Bajo el casco de acero brillante como un espejo, con sus dos alas de blancas plumas, caían los rubios bucles, brillaban con salvaje furor los verdes ojos y parecían palpitar las aletas de la nariz con indomable fiereza. El manto colgaba del cuello redondo, carnoso y fuerte; la coraza de escamas de acero hinchábase con la presión del pecho mórbido de arrogante dureza, y los brazos desnudos, revelando el vigor del músculo bajo la suave curva de la grasa femenil, se apoyaban, uno en la lanza y otro en el escudo brillante y luminoso como una lámina de cristal. Estaba allí con la majestad de la diosa; era una Palas de la mitología septentrional, hermosa como el heroísmo, terrible como la guerra. Rafael comprendía el enardecimiento loco, la conmoción eléctrica de los públicos al verla aparecer entre las rocas de lienzo pintado, haciendo temblar las tablas con su paso vigoroso, elevando con rudeza sobre las blancas alas del casco la lanza y el escudo y lanzando el grito de la walkiria, el *¡hojotoho!*, que, repetido en el tranquilo huerto, parecía estremecer las calles de follaje con una corriente de entusiasmo.

"Aquella mujer caprichosa, aventurera y alocada, de cuya vida de artista tantas cosas se contaban, había paseado por el mundo la arrogancia de la virgen guerrera soñada por Wagner consiguiendo inmensos triunfos. En un libro abultado, de desiguales hojas, donde guardaba con minuciosa puerilidad de cantante todo lo que habían dicho de ella los periódicos del mundo, encontraba Rafael un eco de las estruendosas ovaciones. Miraba los recortes de papel impreso, muchos de ellos amarillos ya por el tiempo, y pasaba ante sus ojos la visión de teatros llenos de elegantes descotes y pecheras rígidas y brillantes como corazas; ambientes caldeados por la luz y el entusiasmo, donde centelleaban ojos y joyas; y en el fondo, con su casco y su lanza, ella, la walkiria dominadora, saludada con aplausos y gritos de admiración".

rado Rafael –cuando éste pretendía forzarla– mientras entona el canto de muerte de las hijas de Wotan, el conocido *Hojotoho!* Pero importa hacer notar que la figura de Wagner está, en toda la novela, ligada a Leonora, al igual que la figura de Beethoven se conecta siempre al padre de ésta, el doctor Moreno. Leonora adoraba a Richard Wagner, sobre todo tras sus amores con Hans Keller, imaginario discípulo directo de éste; asumiendo la personalidad de Keller, el narrador, en el habitual indirecto libre, se atreve a describir físicamente al maestro alemán (§ II.II):

> Y el músico, no menos conmovido, evocaba sus recuerdos sobre Wagner. Lo describía tal como le había visto en su época de salud, pequeño, estrechamente envuelto en su paletó; de fuerte y pesada osamenta a pesar de su delgadez; inquieto como una mujer nerviosa, vibrante como un paquete de resortes y con una sonrisa amarga, contrayendo sus labios sutiles y sin color. Después venían sus *genialidades*, sus caprichos, que habían constituido una leyenda. Su traje de trabajo, de satén de oro con botones que eran flores de perlas; su apasionado amor por los suntuosos colores, las telas que se extendían como ola de luz en su gabinete de trabajo, los terciopelos y las sedas con reflejos de incendio desparramados sobre los muebles y las mesas, sin ninguna utilidad, sin otro fin que su belleza, para animarle los ojos con el acicate de los colores. Y las ropas del Maestro, todas las brillantes estofas del esplendor oriental, impregnadas de esencia de rosa; frascos enteros derramados al azar, saturado el ambiente de un perfume de jardín fabuloso, capaz de marear al más fuerte, y que excitaba al monstruo en su lucha con lo desconocido.
>
> Y Hans Keller describía después al hombre, siempre inquieto, estremecido por misteriosas ráfagas, incapaz de sentarse como no fuese ante el piano o la mesa de comer; recibiendo de pie a los visitantes, yendo y viniendo por su salón, con las manos agitadas por nerviosa incertidumbre, cambiando de sitio los sillones, desordenando las sillas, buscando una tabaquera o unos lentes que no encontraba nunca, removiendo sus bolsillos y martirizando su boina de terciopelo, tan pronto caída sobre un ojo como empujada hacia el extremo opuesto, y que acababa por arrojar a lo alto con gritos de alegría o estrujaba entre sus dedos crispados por el ardor de una discusión.

Hay más referencias, pero para finalizar es oportuno mencionar una que llama la atención. Tras hacer el amor, Rafael y Leonora, en una isla en medio del Júcar, regresan en la barca; entonces Leonora, puesta en pie, despierta imprudentemente el alba con un tema de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Lo que llama poderosamente la atención es que Blasco Ibáñez no pusiera en labios de Leonora la letra original en alemán, sino su traducción al italiano (que era el idioma con el que se había estrenado en el Liceo de Barcelona) (§ II.V):

> Y súbitamente, en su fatigado desaliento, anonadada y muelle por la noche de amor, sintió la llama del arte, estremeciéndola de pies a cabeza.
>
> Venía a su memoria el himno que en *Los maestros cantores* entona el buen pueblo de Nuremberg al ver en el estrado del certamen a Hans Sachs, su cantor popular, bondadoso y dulce como el Padre Eterno. Era la canción que el poeta menestral, el amigo de Alberto Durero, escribió en honor de Lutero al iniciarse la gran revolución; y la artista, puesta de pie en la popa, saludando con su sonrisa al ruiseñor, comenzó a cantar:

Sorgiam, che spunta il dolce albor.
Cantar ascolto in mezzo ai fior
Voluttuoso un rusignuol
Spiegando a noi l'amante vol!...

Su voz ardorosa y fuerte parecía hacer temblar la negra superficie del río; se extendía en ondas armoniosas por los campos, perdíase en la frondosidad de la lejana isla, desde donde contestaba como un suspiro lejano el trino del ruiseñor. Imitaba, esforzándose, la majestuosa sonoridad del coro wagneriano; remedaba con murmullos a flor de labio el rumoroso acompañamiento de la orquesta, y Rafael batía el agua con sus remos al compás de la melodía piadosa y entusiasta con que el gran maestro había impetrado el favor de la poesía popular, saludando la aparición de la Reforma.

La admiración por Beethoven se hace patente en numerosos pasajes a lo largo de toda la obra de Blasco; de entre ellas, probablemente sea justo resaltar en primer lugar la descripción de los sentimientos del doctor Moreno –uno de los principales personajes de *Entre naranjos*, padre de la protagonista– que tenía la casa llena de retratos del músico. Él mismo interpretaba sus piezas al violoncello y se empeñó contra viento y marea (opuesto a la opinión de los eclesiásticos del pueblo) en llamar a su hija "Leonora", con el nombre de la ópera del compositor alemán; hablando de él, don Andrés le comenta a Rafael (Blasco 1900:§ I.IV):

El doctor tenía una pasión: la música. […] por las noches, cuando hacía sonar el violoncello, acompañado por algunos amigotes de Valencia que venían a pasar con él algunos días ?todos gente greñuda y estrambótica que hablaban un lenguaje raro y nombraban a un tal Beethoven con tanta unción como si fuese San Bernardo, el patrón de Alcira? la gente se agolpa[ba] en la calle… y abríanse cautelosamente balcones y ventanas ante los prodigios del endemoniado doctor. […] El loco del doctor tenía dos santos: Castelar y Beethoven, cuyos retratos figuraban en todas las habitaciones de su casa, hasta en el granero. Ese Beethoven…es un italiano o inglés, no lo sé cierto, de esos que se sacan la música de la cabeza para que la toquen en los teatros o se diviertan a solas los locos como Moreno.

Entre las múltiples referencias a Bethoven en la ingente obra de Blasco, una muy cariñosa es la que describe cómo una de sus sonatas se oía lejana en el hotel de París donde se alojaba el doctor Valdivia en *La voluntad de vivir* (Blasco 1907:§ II.V):

…su oído seguía la música de un piano de la vecindad, dulce y discreto compañero de sus horas melancólicas […] [A]l venir el otoño y cerrarse las ventanas, el piano sonaba más fuerte, como vigorizado por este reflujo interno de vida. El doctor no sabía quién lo tocaba; tal vez era una joven de manos débiles y vacilantes, tal vez un niño; no quería conocerlo; prefería imaginárselo en su ignorancia como un animal melancólico y dulce que cantaba oculto en un rincón de aquella colmena humana. Su voz tenía la monotonía de las bestias minúsculas que, invisibles en la hierba, pueblan el silencio de la Naturaleza con tenaz sonido. Cantaba siempre lo mismo: una sonata de Beethoven, el genio de la tristeza humana, que hasta para glorificar la alegría guardaba melancólica majestad.

En relación con Beethoven hay que detenerse brevemente en *La catedral* (1903). Efectivamente, el personaje de don Luis, organista de la catedral de Toledo, era un ferviente admirador del músico alemán y ello unificaba sus sentimientos con los del protagonista Gabriel Luna. A lo largo de la novela se menciona doce veces el nombre de Beethoven, algunas para manifestar con vehemencia la adoración que sentía por él el organista, otras para ensalzar su figura e incluso para identificar la muerte con el "Es preciso"[12] de Beethoven. De ello, Trau extrae la atrevida conclusión de que la estructura literaria de la novela de Blasco se corresponde con la arquitectura de la catedral y ambas con la música de Beethoven, de la misma manera que en capítulos anteriores de su libro establece correspondencias biunívocas (por usar un lenguaje matemático) entre *Arroz y tartana* y Hector Berlioz y sobre todo, como se ha visto, entre *Entre naranjos* y la tetralogía *El anillo del nibelungo* de Wagner. En este sucinto artículo me limitaré a levantar tres objeciones a las posiciones de dicha ensayista.

La primera es sin duda la más importante y afecta al núcleo del pensamiento de la autora. En síntesis, diré que intenta usar una especie de "método iconográfico", averiguando determinados "significados" en la música de Wagner y haciéndolos corresponder con significados semejantes que ella quiere ver en las novelas de Blasco. Ni tales "significados" existen en Wagner, Beethoven o cualquier otro artista, ni tampoco pueden *identificarse cabalmente* en las novelas de Blasco Ibáñez.

La segunda es manifestar sorpresa ante el intento de equiparar la estructura de la catedral de Toledo[13] con la música de Beethoven, porque la autora no parece recordar un libro clásico y fundamental sobre el tema, *La catedral gótica* (Simson 1956), en el que Otto von Simson (1912-1993) demostraba cómo a través de determinadas combinaciones numéricas, que parten de un segmento de columna, *todas* las catedrales góticas se construían en relación con las proporciones musicales / matemáticas de las que se creía que estaba construido el cielo. Es decir: explicaba claramente cómo la relación entre arquitectura y música es característica del conjunto de las construcciones góticas, y por lo tanto también de la de Toledo, pero no con la estructura musical de las sinfonías de Beethoven sino con las proporciones musicales propias de la época gótica.

Y la tercera objeción es de índole de lo que suele llamarse "errores de bulto". En efecto, en los comienzos de la novela, don Luis el organista aparece tarareando una melodía (Blasco 1903:§ I):

---

[12] "Arriba, en el piso alto de las Claverías, seguía sonando el armónium del maestro. Luna conocía aquella música. Era el último lamento de Beethoven, el "es preciso" que cantaba el genio ante la muerte con una melancolía que causaba escalofríos" (§ IX).

[13] "En *la Catedral*… el centro de la estructura musical de la obra permite la combinación de sus elementos dentro de su forma total. La metáfora musical y literaria de dicha novela no se define como una sustitución sino como un tipo particular de combinación de música y arquitectura" (Trau 1994:143).

> El maestro de capilla asintió tristemente con un movimiento de cabeza y salió tras los dos servidores del templo, contrariado, como si le arrastrasen a un trabajo penoso y antipático. Tarareaba distraídamente al dar la mano a Gabriel, y éste creyó reconocer un fragmento del *Septimino* de Beethoven en la música que, sorda y cortada, salía de entre los labios del joven sacerdote.

Exactamente esta misma cita es colocada en la pág. 238 de su libro por Trau, pero para confundir el famoso *Septimino* ni más ni menos que con la Séptima sinfonía de Beethoven. Así, escribe inmediatamente después de la anterior cita (Trau 1994:238):

> Al usar como preámbulo de su novela la *Séptima sinfonía* de Beethoven, Blasco Ibáñez ha querido representar la básica esencia de la armonía cristiana por medio de Don Luis. Usando la misma armonía melódica representada en la sinfonía, y divorciándola al principio de todo discurso verbal, el novelista la adhiere como una melodía rítmica religiosa a la estructura de la catedral. Don Luis y Gabriel como parte integrante de la piedra de esa estructura actúan después como los mismos instrumentos de la sinfonía que poco a poco son capaces de ilimitada expresión.

Y basándose en ese equivocado argumento se extiende ampliamente a continuación relacionando la novela de Blasco con la 7ª sinfonía… aunque a menudo deriva hacia donde más claramente puede "hallar significados" en el músico, es decir, el poema de Friedrich Schiller que constituye la "Oda a la alegría" de la 9ª sinfonía.

Pero el *Septimino en mi bemol mayor. Op. 20 (tempo di minuetto)* no es la 7ª ni la 9ª sinfonías de Beethoven. Fue compuesto entre 1799 y 1800 y publicado en 1802. Está escrito para un grupo de siete instrumentos (violín, viola, violoncello, contrabajo, clarinete, fagot y trompa) y pertenece a la primera etapa de Beethoven en la que se hallaba más vinculado a los modelos clasicistas. Se compone de seis movimientos, de los cuales el tercero o minueto es ampliamente conocido en España porque fue usado como tema musical de unos dibujos divulgativos, *Érase una vez el hombre*. Es un tema sincopado de mucho vigor (*Tempo di minueto* en 3/4), con trío, cuya estructura musical básica es:

Al igual que Richard Wagner, Ludwig van Bethoven aparece aquí y allá en toda la obra de Blasco, ambos considerados por el escritor como los más grandes compositores.

Ateniéndome al criterio de las veces que cita a determinado compositor, y también a lo que afirma de él, a continuación de los dos «grandes genios» está Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). En su ya citado libro *Oriente* (1907), describía la ciudad de Salzburgo a través de la importancia de Mozart, y al apartado correspondiente a esa población lo tituló precisamente "El Mozarteum"; el

capítulo consta aproximadamente de una decena de páginas, destinadas casi en su totalidad a suministrar algunos datos biográficos sobre el compositor (Blasco 1907b:§ X):

> Un niño nacido en Salzburgo, en 1756, ha bastado para dar una celebridad universal e imperecedera a la pequeña población alemana.

Otro de los compositores que ocuparon prioritariamente el espacio del pensamiento de Blasco fue Franz Schubert (1797-1928). No hubo hacia él el nivel de alabanza que manifestaba hacia los otros tres. Hay que recordar que en aquellos años no existían aparatos de grabación y reproducción musicales, por lo que el piano se convertía en mueble necesario de toda casa "bien" y su aprendizaje se hacía imprescindible para poder amenizar las veladas. Los *lieder* de Schubert cobraron gran popularidad y una de estas canciones es lo primero que oye Rafael, el protagonista de *Entre naranjos*, cantar al piano a Leonora (Blasco 1900:§ I.1):

> Era ella. Rafael conocía la música: un *lieder* de Schubert, el favorito de aquella época; un maestro que "aún tenía lo mejor por descolgar", según decía la artista en el *argot* aprendido de los grandes músicos, aludiendo a que sólo se habían popularizado las obras más vulgares del melancólico compositor.

Doce años antes había publicado una novela *El adiós de Schubert*, en la que una pieza del compositor se convertía en el eje en torno al cual se desarrollaba la trama de amor de los protagonistas. Calificaba allí de esta manera a Schubert (Blasco 1888:§ I-X):

> La música de Schubert no es la música hija de los hombres.
>
> No es la producida por la combinación ordenada de notas, es la repetición de esa misma música que por las noches canta la brisa al mecer los tallos de las flores, la que murmulla el arroyo al arrastrarse sobre la arena, y la que gime el frío vientecillo entre las ramas del fúnebre ciprés.
>
> Es, en fin, la poesía musical de la naturaleza que canta, que llora o que sonríe melancólica.

La obra de Schubert aparece también muchas veces en las obras de Blasco: así, por ejemplo, en *La catedral* hace decir a don Luis (§ IV):

> Hay pasajes musicales que me hacen ver el mar, azul, inmenso, con olas de plata… otras obras desarrollan ante mí bosques, castillos, grupos de pastores y rebaños blancos. Con Schubert veo siempre dúos de amantes suspirando al pie de un tilo, y ciertos músicos franceses hacen desfilar por mi imaginación hermosas señoras que pasean entre parterres de rosales vestidas de color violeta, siempre violeta. Y usted, Gabriel, ¿no ve cosas?

¿Consistía la actitud de Vicente Blasco, cuando escribía sus novelas y cuentos, sus relatos de viajes, en inspirarse en las estructuras musicales para cons-

truir sus narraciones? La respuesta es inmediatamente negativa: al igual que poco entendía de pintura, de sus formas de expresión, de sus técnicas y materiales, de los problemas del pintor al enfrentarse a la tela en blanco, tampoco era un experto en música, pudiendo ser calificado como un «aficionado inteligente y culto». La probabilidad de que la estructura de sus relatos adoptase ritmos y formas provenientes de la música, tiende a cero. Cuando Blasco escribía sobre música, extraía los sentimientos que ésta le provocaba y trasladaba tales sentimientos a sus escritos. Quizás en ello fuera realmente estricto seguidor de las opiniones de Émile Zola (1840-1902), de cuya escuela «naturalista» siempre se sintió parte. Zola negaba de hecho la necesidad de que el lenguaje del novelista se modificara paralelamente a las ideas expresadas. De manera inaceptable, Zola lo explicó así en su *Lettre à la jeunesse*, el primero de los artículos que después recopilaría en *Le Roman expérimental*. El artículo era un ataque directo a los románticos, personalizados en Víctor Hugo, y a Renan; Zola reconocía que los románticos habían renovado el lenguaje francés y que los naturalistas habían heredado tal renovación, pero afirmaba al mismo tiempo que su reinado estaba acabado porque, una vez renovado el lenguaje, *éste ya no era problema*, por lo que los naturalistas podían desprenderse de las retóricas y formales, concentrándose en las ideas. Decía (Zola 1879:§ IV):

> Todos nosotros, los escritores de la segunda mitad del siglo, somos pues, como estilistas, hijos de los románticos. Ello es innegable. Forjaron un útil que nos legaron y del que nos servimos diariamente. Los mejores de entre nosotros deben su retórica a los poetas y los prosistas de 1830.
>
> Pero ¿quién no comprende hoy que el reinado de los retóricos está acabado? Ahora que nos han dado la herramienta, desaparecen por fuerza. Y nosotros llegamos en nuestra hora para hacer lo que necesitamos. El terreno ha sido despejado; los problemas de lenguaje no nos detienen ya, tenemos toda la libertad y todas las facilidades para proceder a la gran investigación. Es la hora de la visión limpia donde la idea se desembaraza de la forma: la forma, los románticos nos han legado una que habrá que ponderar y conducir a su estricta lógica, intentando mirar sus riquezas; la idea, se impone cada vez más, es la fórmula científica aplicada a todo, tanto en la política como en la literatura[14].

Sin duda Blasco comulgaba con la frase "la visión limpia donde la idea se desembaraza de la forma": oración de todo punto de vista inaceptable que entiende cualquier arte como "una comunicación de sentimientos" que usa un

---

[14] Nous tous, écrivains de la seconde moitié du siècle, nous sommes donc, comme stylistes, les enfants des romantiques. Cela est indéniable. Ils ont forgé un outil qu'ils nous ont légué et dont nous nous servons journellement. Les meilleurs d'entre nous doivent leur rhétorique aux poètes et aux prosateurs de 1830.

Mais qui ne comprend aujourd'hui que le règne des rhétoriciens est fini? A présent qu'ils nous ont donné l'outillage, ils disparaissent forcément. Et nous venons à notre heure faire notre besogne. Le terrain a été déblayé; la question de langue ne nous arrête plus, nous avons toute liberté et toute facilité de procéder à la grande enquête. C'est l'heure de vision nette où l'idée se dégage de la forme: la forme, les romantiques nous en ont légué une qu'il nous faudra pondérer et ramener à la stricte logique, tout en essayant d'en garder les richesses; l'idée, elle s'impose de plus en plus, elle est la formule scientifique appliquée en tout, aussi bien dans la politique que dans la littérature.

vehículo –la forma– para transmitir su mensaje, que es inmaterial. Una simple mirada sencilla a todas las artes, en su presente y en su pasado muestra que en esta postmodernidad, si una cosa ha quedado prístinamente clara es que la forma es el contenido, en frase de Marshall McLuhan, *el medio es el mensaje*: la vieja "teoría de la información" nos habla de "formas que transportan contenidos", pero eso sólo puede entenderse como una gran equivocación de las opiniones que la defienden. El lenguaje es la idea. Concretando más: el lenguaje escrito de Blasco lleva en sí el conjunto de sus ideas.

Por lo tanto su inspiración en la música es meramente temática: nada tiene que ver con el verlainiano *de la musique avant toute chose*, verso que fue manantial de inspiración para toda la "escuela simbolista" e implicaba una conexión imposible de evitar entre la forma y cualquiera de sus posibles "contenidos": el escritor valenciano creía realmente que las "ideas" eran lo que resultaba de la contemplación artística y la escritura simplemente un medio de transmitir las verdades sustanciales comunicadas por esas ideas: quizá se haga preciso revisar las nociones que se nos imparten en la escuela sobre la materialidad de "la forma y el contenido" para comprender que no hay ideas que no se materialicen en una forma y una materia palpables. La música, para Blasco Ibáñez, fue una simple "productora de sentimientos" que era posible trasladar del sonido a la letra impresa para comunicar al público sentimientos semejantes.

Quizá fuera esa una de las causas de que, aunque olvidase tratar de las bandas de música, se refiriese a un paisaje de mi pueblo, Buñol, comparándolo con un escenario de ópera (cfr. Smith 1982:157-158):

> El agua… corta en la roca los pulidos escalones por donde bajan formando un rosario multicolor los grupos de alegres muchachas, dando al paisaje un aspecto de decoración de ópera.

Lo cierto es que el wagnerianismo que embriagó a Vicente Blasco inundó también las ansias musicales de Buñol y recuerdo que mis ensueños sonoros se hallan poblados de los solemnes acordes del coro de los peregrinos de *Tannhäuser*, tocados por ambas bandas mientras desfilaban junto a las procesiones de Semana Santa.

Todavía conservo un busto de Wagner en mármol coloreado –heredado de una familia de pianistas aficionados– en el centro de la parte superior de mi piano.

Referencias bibliográficas

Blasco Ibáñez, Vicente

1888. *El adios de Schubert*. Reproducido en *Obras Completas de Blasco Ibáñez*. T. IV. Madrid. Aguilar. 1977. 431-503.

1894. *Arroz y tartana*. Valencia. Prometeo. Reproducido en *Obras Completas de Blasco Ibáñez*. T. I. Madrid. Aguilar. 1965. 259-394.

1898. "Buñol: un pueblo del porvenir". *El Pueblo*. 19-IX. Recopilado en Smith, Paul *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Valencia. Prometeo. 1982. 156-159.

1900. *Entre naranjos*. Valencia. Prometeo. 1919. Edición de José Mas y Mª Teresa Mateu. Madrid. Cátedra. 1998.
1903. *La catedral*. Valencia. Prometeo. Reed. en *Obras completas de Blasco Ibáñez*. T. I. Madrid. Aguilar. 1966 (6ª). 929-1070.
1906. *La maja desnuda*. Valencia. Sempere. Edición de Facundo Tomás. Madrid. Cátedra. 1998.
1907. *La voluntad de vivir*. Valencia. Edición destruida por voluntad del autor. Edición de Facundo Tomás. Madrid. Cátedra. 1999.
1907b. *Oriente*. Reed. en *Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez*. T. II. Madrid. Aguilar. 1965. 7-117.
1925. *El papa del mar*. Reed. en *Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez*. T. III. Madrid. Aguilar. 1966. 907-1041.
1926. *A los pies de Venus (Los Borgia)*. Reed. en *Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez*. T. III. Madrid. Aguilar. 1966. 1043-1210.

Habermas, Jürgen
1981. "Modernidad contra postmodernidad". *New German Critique*, invierno 1981. (trad. esp. de Fibla, Jordi. «La modernidad, un proyecto incompleto». *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 1985. 19-36.

Nietzsche, Friedrich
1875. *Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth*. Trad. Italiana: *Opere de Friedrich Nietzsche*. Editadas en alemán por Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Vol. IV. T. I: *Considerazioni inattuali, IV (Richard Wagner a Bayreuth)*. Milano. Adelphi. 1974.
1880. *Der Wanderer und sein Schatten*. Escrita la mayor parte en Saint Moritz en 1879 e incorporada a *Humano, demasiado humano*. Trad. de Luis Díaz Marín, *El caminante y su sombra*. Madrid. M.E. ditores, 1994. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid. Akal. 1996.

Simson, Otto von
1956. *The Gothic Cathedral*. Tr. Fernando Villaverde: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid, Alianza. 2007.

Smith, Paul.
1982. *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*

. Valencia, Prometeo.

Trau, Aida E.
1994. *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*. Scripta Humanistica 114. Potomac, MD. Scripta Humanistica.
1998. "Blasco Ibáñez y las artes". *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. Biblioteca Valenciana. T. II. 899-903.

Wagner, Richard
Novelas y pensamientos. Traducción castellana de Vicente Blasco Ibáñez. Reed. Guadalajara. Lípari, 1995.

Zola, Émile
1879. « Lettre à la jeunesse ». *Le Messager de l'Europe*, mai 1879; *Le Voltaire*, 17-18-19-20-21 mai 1879. *Le Roman Expérimental* 1880. Edición de esta última de Aimé Guedj. Paris. Garnier-Flammarion. 1971. 99-135.

Montse Fayos

Blasco Ibáñez: una vida de película

"La virtud esencial de Zola no reside en su genio literario, sino en la potencia frenética de su personalidad".

La cita es de J. Ernest Charles y la recoge J. L. León Roca en su biografía de Vicente Blasco Ibáñez[1]. Adivinarán ustedes por qué he decidido empezar así mi intervención: basta por sustituir el nombre de Zola por el de Blasco Ibáñez y todo encaja perfectamente. Nos encontramos ante uno de los rasgos más emblemáticos del escritor: su personalidad hiperactiva e hipercreativa; una mente en constante actividad; una trayectoria vital en ocasiones rocambolesca y siempre con ese aire de película disparatada de aventuras, que recogió Luis Berlanga en la muy discutida serie sobre la vida de Blasco.

Por eso, sin ánimo de extenderme ni resultar exhaustiva, me gustaría centrar la atención en periodos de la vida del escritor que por intensos y extraordinarios resultan casi cinematográficos, haciendo muy acertado el título de esta mesa redonda, *una vida de película*. Una película en la que nos encontramos ante un Blasco cineasta, aventurero, político, escritor y por encima de todo, soñador incansable.

RESUMEN. El título "Blasco: una vida de película" por una parte se refiere a una vida azarosa, atractiva y envidiable; por otra, entendemos que su trayectoria vital es digna de ser filmada, y de hecho ha constituido el tema de varias producciones. Su vida encierra muchas vidas y por ello se requiere hablar del Blasco cineasta, político, escritor, conquistador y en suma, soñador y aventurero impenitente, dispuesto a conquistar no solo una colonia, sino el mundo entero para pasar a la historia.

Vicente Blasco Ibáñez, cineasta

En la interesantísima tertulia semanal dedicada al cine *Cowboys de medianoche* escuché al oscarizado director José Luis Garci cometer un divertido error al definir la etimología de la palabra "cinéfilo". Decía Garci que "filia" proviene del italiano "figlio", hijo, y por lo tanto él se autodefinía como "hijo del cine" o cinéfilo. Dejando aparte la evidente confusión etimológica[2], me gusta recordar esta reflexión porque considero que Blasco Ibáñez también es uno de esos hijos del cine, aun siendo todavía un arte incipiente cuando él lo descubrió.

[1] LEÓN ROCA, J. L., *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Ajuntament de València, 2002, pág. 416.

[2] Obviamente, *filia* proviene del griego *philos/filos*, amigo, y, por extensión, aficionado, amante de alguna disciplina.

Esta faceta de cineasta es que la que más me fascina. Y no hablo solo de las películas hollywoodienses, sino del hombre que se lanza sin miedo a ese invento tan desconocido que era el cinematógrafo. Y lo hace porque, una vez más como ya sucedía con los libros, los periódicos, las colonias o los pueblos, Blasco ve en esta nueva forma de comunicación una manera de trascender y ser escuchado en todo el mundo. Porque si los libros, como él dice, pierden con cada traducción, el lenguaje de las imágenes es universal y además otorga el don de la ubicuidad: distintas personas en todo el planeta están leyendo tu obra al mismo tiempo. Todos ustedes conocerán probablemente el relato "La vieja del cinema", que, según León Roca, Blasco habría rodado entre 1917 y 1918, aunque no se conservan pruebas gráficas. En este cuento, se habla de una anciana que ve a su nieto todas las tardes en unas imágenes tomadas por azar en el frente, como parte de una película. Cuando el nieto muere, ella continúa asistiendo a cada sesión, y cuando el cine decide cambiar la película es cuando ella llora amargamente, porque mientras su nieto está en pantalla, para ella no ha muerto. Este es, más o menos, el punto de vista con el que Blasco se acerca al cine, con la voluntad de ser inmortal, pero, a la vez, con las ideas muy claras sobre cómo contar lo que quiere contar.

Por eso se lanza a la aventura de adaptar su novela *Sangre y arena*, sin saber que sería una de las que mayor éxito tendrían posteriormente en manos de otros directores. Lo hace entre 1916 y 1917, en el lapso de tiempo que transcurre entre la publicación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y la de *Mare Nostrum.* Nos encontramos con un Blasco hiperactivo y que, en términos actuales, desempeña funciones de director de cine, director de *casting*, productor, jefe de prensa, director de comunicación y *marketing*, coordinador de eventos, etc.

Paralelamente, Blasco concibe uno de sus proyectos más ambiciosos y anhelados: llevar el *Quijote* a la pantalla. Si el cine es el lenguaje universal, no es de extrañar que quiera adaptar la novela española más universal, y para eso escribe un guión que nunca llegará a materializarse y que se encuentra en los fondos de la Casa-Museo de la Malvarrosa. Se trata de un texto grandilocuente, técnicamente poco factible para ser adaptado, en el que el hidalgo se traslada a principios del siglo XX, a la Baja California, que con toda certeza es Valencia, a la que critica por ser una sociedad cerrada ante todo lo que resulte diferente. Al igual que en el relato de Cervantes, el don Quijote de Blasco es un hombre que tiene delirios de caballerías, y el contraste entre sus locuras y la realidad será la excusa para que el autor vierta de nuevo sus críticas contra la burguesía. En esta ocasión, Blasco denuncia el provincianismo de las sociedades reducidas, tal y como refleja en el manuscrito conservado en la Casa-Museo: "Estas gentes de pueblo pequeño son así. Cuando ven a una persona que se diferencia de los demás, toman su originalidad por locura y le aplican apodos". El proyecto nunca se lleva a cabo porque es inviable (requiere lo que hoy día serían efectos especiales o digitales), y Blasco se centrará en *Sangre y arena*, acaparando como hemos comentado todo el protagonismo detrás de las cámaras.

Este film se estrena en 1917 en París con gran éxito, y Blasco habla de adaptar también *La barraca* y *Cañas y barro*, aunque avanza más al escribir el guión de *Flor de Mayo*. Llega a publicar un anuncio en el periódico para buscar extras, pero de nuevo el proyecto se suspende, en esta ocasión porque estalla la Semana Trágica de Barcelona.

Blasco seguirá con varios proyectos cinematográficos (entre ellos *La vieja del cinema*) de los que no se conserva registro alguno, hasta que en 1921 Hollywood le ofrece llevar a la pantalla *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, dado su enorme éxito editorial en los Estados Unidos. Será el inicio de la época dorada de Blasco en la meca del cine y el final de sus incursiones detrás de la cámara, consciente de que las adaptaciones le reportarán más éxito y dinero.

Blasco, escritor cinematográfico

¿Qué es la escritura cinematográfica? En esta ocasión quiero citar a Serguei Eisenstein, pionero del montaje en el cine y referente indiscutible: "Hay escritores que escriben […] directamente en forma cinematográfica. Ellos ven en fotogramas. Más aún, en imágenes de fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje. Otros componen con metáforas cinematográficas. Algunos poseen todos estos caracteres juntos. Por ejemplo, Zola"[3].

Recordemos ahora las palabras de León Roca sobre el paralelismo entre Blasco y Zola:

> Si Zola ha trazado las líneas características de una familia, Blasco Ibáñez se propone escribir la vida de la provincia en libros totalmente autónomos. Zola ha escrito la novela de los obreros, de la burguesía, de los ferrocarriles y del dinero. Blasco Ibáñez hará la de la burguesía valenciana y la de los hombres de mar. Más tarde escribirá la de los barrios humildes de Valencia, la de la huerta y la novela histórica[4].

Por lo tanto, no resultaría descabellado el asociar determinadas técnicas y recursos de Blasco a la narrativa cinematográfica, sin importar que el escritor fuera consciente o no de este paralelismo.

Cuando el invento de los hermanos Lumière se consolidó, Vicente Blasco Ibáñez ya había escrito la mayor parte de sus novelas valencianas, y en breve habría publicado también sus novelas de guerra, que fueron llevadas al cine con éxito. Por eso resulta curioso leer fragmentos de la obra de Blasco Ibáñez que podrían considerarse el esbozo de un guión televisivo o cinematográfico, no tanto por los diálogos, sino por las técnicas empleadas y en especial por los cuadros que el escritor transcribe de su imaginación al papel.

---

[3] Citado por MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, pág. 75.

[4] LEÓN ROCA, J. L., *Op. cit.,* pág. 145.

Podemos fantasear con la idea de que, cuando Blasco describe, al inicio de *Cañas y barro*, el paseo de la barca por la Albufera, ofreciendo breves pinceladas de los que luego serán protagonistas, está pensando en el inicio de una película en la que a los títulos de crédito se superponen imágenes de los personajes que protagonizarán la historia. Y no podemos olvidar que el autor emplea con profusión técnicas tan frecuentes en el cine como el *flashback*, las escenas paralelas o la elipsis con uso de acotaciones espacio-temporales.

Es este un amplio tema que nos ocuparía una jornada entera, pero solo quiero mencionar que, si leemos atentamente las novelas de Vicente Blasco Ibáñez, vamos a encontrar en ellas *zooms*, primeros planos, planos secuencia, flashbacks, efectos de sonido, etc. La presencia de Wagner en *Entre naranjos* es una banda sonora en toda regla. O la escena onírica de *Arroz y tartana,* en la que Andresito Cuadros entra en un trance pensando en su amada frente a la vega de Burjassot, mezclando música (de nuevo Wagner), luz y color en una descripción casi psicodélica.

Blasco, periodista e ideólogo con escasos 20 años

Paralelamente a su amor por la literatura, la música y el cine, en 1884 nos encontramos a un joven Vicente Blasco Ibáñez que firma por primera vez un manifiesto en favor de la libertad de cátedra y se revela como gran orador para enardecer a las masas, además del escritor compulsivo que ya era. El joven estudiante ama todo lo que la Revolución francesa representa y es un devoto de todas las figuras que de ella surgen. En aquella época, estudia, trabaja y escribe sin parar, publicando cuentos románticos. En 1888, se licencia en Derecho, aunque siempre renegará de su titulación, y empieza a ejercer en un despacho. Muy pronto será conocido en los círculos intelectuales de Valencia, y será en 1889, a los 22 años, cuando se le encomienda la dirección de la nueva revista *La Bandera Federal*, una lucha contra "lo establecido", definido de una manera general, en una ciudad inmóvil cultural e intelectualmente. Blasco comienza su particular lucha, que, al margen de cómo se materializa políticamente, se basa en la cultura, sin la cual el pueblo está desamparado. Desde la primera publicación que dirige, Blasco empezará una frenética sucesión de mítines, discursos, intervenciones, escritos y posicionamientos públicos, que le valen en ocasiones la cárcel. Es inevitable e incluso manido pensar en magnates de la prensa y, por qué no, referirnos a *Citizen Kane*, así como a Orson Welles. Otro genio precoz e hipercreativo, por cierto, con similar querencia por las mujeres.

Blasco, fundador de pueblos y colonias

El 16 de marzo de 1906, Blasco Ibáñez renuncia a su acta de diputado y abandona la política. Alega que su adorada *revolución* ya no existe, perdida entre la burocracia del Parlamento, y se lamenta de haber hecho menos por esta revolución que cuando era un chaval sin acta de diputado. El escritor decide entonces

entregarse a otro tipo de cruzada, no menos utópica y, no nos engañemos, con fines pecuniarios hoy día compartidos por muchos políticos.

En agosto de 1910, Blasco se embarca rumbo a América con la idea de convertirse en colonizador o fundador de pueblos. Su primera intención será fundar una colonia llamada Cervantes, en la que antes de construir ninguna casa lo primero que quiere es erigir una estatua del escritor del *Quijote* hecha por Benlliure. Se hace con unas hectáreas de tierra en plena Patagonia en las que quiere cultivar, convirtiéndolas en tierra fértil, e incluso sueña con un apeadero de tren.

León Roca lo compara con Balzac[5], porque por encima de ansias de popularidad o fama, lo que quiere Blasco es ganar una fortuna: "¡Si usted me viera allí! Con mi poncho, mis polainas de cuero y mi winchester"[6]. Recuerda mucho a tantos y tantos personajes de *western* que llegan al Oeste virgen con ansias de colonización.

La ciudad Cervantes en Río Negro surgirá de rescatar un territorio casi yermo, pero más adelante se le ofrecerá la oportunidad de crear una colonia en Corrientes, que se llamaría Nueva Valencia. En aquella época, compara Río Negro con Chiva o Buñol, y Corrientes con Niza o la Costa Azul por su clima cálido. Asimismo, ofrece vivienda a emigrantes valencianos con ganas de trabajar que quieran establecerse y ganar dinero allí.

En 1910, se formaliza la adquisición de las tierras en Corrientes. En 1911, se inaugura por fin Cervantes, que va adelante con cierta holgura, mientras que los problemas surgen en Nueva Valencia. Por una parte, se requiere un desembolso económico muy fuerte para poder empezar a trabajar allí, y, por otra, los agricultores valencianos se presentan antes de hora y manifiestan su descontento por estar allí parados, sin trabajo, aunque con comida y alojamiento. Parece ser que la revolución es difícil de gestionar, aunque Blasco haya sido un experto en teorizar al respecto. Huirá a París, donde nadie confía en su aventura americana y finalmente será en Argentina donde consiga una línea de crédito que le permita sacar adelante sus proyectos.

Este apego por la tierra, que se plasma también en muchas de sus novelas, e incluso es uno de los temas que la industria americana del cine tomará para sus adaptaciones, nos plantea un Blasco un poco al estilo de los terratenientes sureños. Una especie de Gerald O'Hara, personaje de la película *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*) que se niega a asumir que los labriegos son más mezquinos de lo que él creía y que no basta con sueños quiméricos para sacar adelante la tierra.

Nos encontramos por tanto ante un personaje con múltiples facetas, todas ellas propias de una mente creativa, visionaria y excéntrica: un mismo hombre

---

[5] Ídem, pág. 370.

[6] Ibídem, pág. 371.

escritor, director de cine, político, periodista, colonizador y pionero en la mayoría de las aventuras que emprende. Se nos plantea entonces una pregunta acerca de esta "vida de película": ¿Quién es Vicente Blasco Ibáñez?

Por una parte, Blasco es un hombre que ama la popularidad y el dinero y consigue ambas cosas con sus novelas, sus películas, su trayectoria al frente del diario *El Pueblo* (aquí hablamos más bien de notoriedad pues es sabido que este periódico le costará varias veces la ruina), sus giras promocionales multitudinarias por Estados Unidos, su título de doctor *Honoris Causa*, sus aventuras colonizadoras, que también le arruinan pero le dan a conocer en Sudamérica. Pero por encima de todo ese Blasco apasionado, megalómano, *bon vivant* y provocador es un hombre que se resiste a morir y emprende constantes aventuras para trascender, ser recordado y conseguir que generaciones enteras sigan hablando de él una vez muerto. ¿Por qué si no, iba a fijarse un principiante aficionado al cine en el *Quijote*, la novela más universal de la Literatura, para trasladarla a la gran pantalla?

La ambición de Blasco no conoce límites y no ansía más que estar presente en cientos de lugares a la vez, sin límites de tiempo, de idiomas o de connotaciones. Si hay que permitir que se limen las puyas sociales de las novelas, se da el visto bueno; si hay que escribir guiones prefabricados, se pone uno manos a la obra; y si hay que modificar una historia para que Hollywood la acepte, ¿dónde hay que firmar? Así entendemos las peculiaridades que se observan en las adaptaciones realizadas sobre la obra del valenciano y en clave de eternidad hemos de interpretar también el conmovedor relato *La vieja del cinema* al que nos referíamos al principio.

Nuestro hombre quiere permanecer más allá de la muerte, que generaciones enteras le recuerden y, ya que estamos, le respeten, consciente de las muchas críticas que su persona genera. Pero le podía esa ansia de inmortalidad, gracias al cómodo colchón añadido que la fortuna que sus aventuras cinematográficas le reportaron. Así pues, da igual la postura que adoptemos, proclives o críticos, con matices o sin ellos: admitamos que la relación de Vicente Blasco Ibáñez con el cinematógrafo fue el producto de una megalomanía muy rentable, basada en una innegable afición por la nueva técnica expresiva plasmada en sus textos, sus argumentos y sus personajes. A ello se suman sus otras aventuras personales, haciendo de su vida una quimera con tintes de superproducción hollywoodiense, al estilo de *Lo que el viento se llevó*, *Ben Hur* o *Cleopatra*: dilatada, cara, apasionante, melodramática, ostentosa, vibrante e inolvidable.

En este sentido, como desenlace necesario a esta personal visión sobre la *vida de película* de Vicente Blasco Ibáñez, quiero cerrar con una de mis citas favoritas del valenciano, extraída de uno de los discursos de agradecimiento que pronuncia en 1921, con motivo de la semana de homenajes que le rinde su ciudad: "Para un chico que ha nacido en la calle de la Jabonería Nueva y que es valenciano, no ha estado mal la vida."

Cécile Fourrel de Frettes
Université Paris 13

El cuento "El novelista" de Vicente Blasco Ibáñez y el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra

RESUMEN. En 1916, V. Blasco Ibáñez se lanzó a la creación fílmica y empezó a rodar adaptaciones cinematográficas de sus novelas. Los estudios fílmicos se interesaron por la aportación blasquiana a la historia del cine español, pero hasta ahora se sabe muy poco de su incursión en el cine francés de la Gran Guerra. Ahora bien, el conocimiento de este período es crucial para entender las razones que llevaron a V. Blasco Ibáñez a interesarse por el séptimo arte. La lectura de "El novelista" – cuento que V. Blasco Ibáñez planeaba trasladar a la pantalla – ofrece una nueva mirada sobre la producción propagandística del escritor durante el conflicto. Un análisis preciso de dicho texto revela que en aquella época buscaba renovarse artísticamente y elaboraba una nueva estética novelesca inspirada en las artes visuales.

Introducción

Desde el año 1914, la producción novelesca de Vicente Blasco Ibáñez inspiró a no pocos cineastas, primero en España[1], luego en Francia[2] y Estados Unidos[3]. Empero, es de recalcar que el mismo escritor se interesó tempranamente por la transposición de su obra a la pantalla. En el año 1916, rodó con Max André la película *Sangre y arena* –adaptación de la novela del mismo título[4]– que se estrenó primero en París bajo el título de *Arènes sanglantes*[5], antes de proyectarse en España. Si bien esta primera experiencia cinematográfica ha sido estudiada ya por varios especialistas de la figura de Blasco, de momento no se han analizado a fondo las circunstancias en que surgió, en la mente del novelis-

[1] En 1914, José María Codina dirigió *El tonto de la huerta*, película producida por la Casa Cuesta de Valencia y adaptada de la novela *La barraca* (1898); el mismo año, se estrenó *La tierra de los naranjos* de Alberto Marro, una producción de Hispano Films basada en la novela *Entre naranjos* (1900). No parece existir ningún documento que atestigüe que Blasco Ibáñez intervino directamente en estas adaptaciones de su obra literaria, a pesar de lo que afirma Julio Pérez Perucha en el capítulo "España 1911-1922. Apogeo y decadencia de la producción barcelonesa", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine. Volumen III. Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 183-211, especialmente pág. 187. En cambio, es cierto que, a partir de aquella época, el escritor español empezó a pensar en la oportunidad de dirigir y producir sus propias películas.

[2] Iremos detallando esta producción en la segunda parte del presente estudio.

[3] En la actualidad, las películas americanas basadas en la obra blasquiana resultan bastante bien conocidas. Ver la filmografía de Rafael T. Corbalán: *Blasco Ibáñez en los orígenes del cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Festival de Cine de Huesca, 1999. Hemos podido ver *The Four Horsemen of the Apocalipsis* (Rex Ingram, Metro Pictures Corporation, 1921), *Blood and Sand* (Fred Niblo, Jesse Lasky y Famous Players Lasky Productions, 1922), *The Torrent* (Maurice Stiller y Monta Bell, Cosmopolitan Productions, Metro Goldwyn Mayer, 1926), *The Temptress* (Fred Niblo y Maurice Stiller, Cosmopolitan Productions, Metro Goldwyn Mayer, 1926) y *Our Sea* (Rex Ingram, Metro Goldwyn Mayer, 1926). Sin embargo, ciertas películas son difíciles de encontrar o se han perdido: *Enemies of women* (Alan Crosland, Cosmopolitan Pictures, 1923), *Argentine Love* (Allan Dwann, Famous Players Lasky, 1924) y *Circe, The Enchantress* (Robert Z. Leonard, Tiffany Productions, 1924).

[4] Novela publicada en 1908 por F. Sempere y Cía, Valencia.

[5] Película franco-española producida por Prometeo Films. Fue restaurada en 1998 a partir de un fragmento español de la Filmoteca Valenciana y de la versión checa conservada en la Filmoteca de Praga. Se estrenó en París el 11 de noviembre de 1916 (Miguel Herráez, *Epistolario Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere: 1901-1917*, Valencia, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1999, pág. 271.

ta, la idea de lanzarse a la creación fílmica. Tampoco se conocen con detalle los proyectos cinematográficos desarrollados por Blasco en Francia por aquel entonces.

Sin embargo, llama la atención el que Blasco haya seguido esta nueva orientación artística en plena Primera Guerra Mundial mientras residía en París y se acercaba a los servicios franceses de propaganda. En una época en que hacía falta poner en marcha una retórica eficaz para galvanizar a los patriotas y convencer a los países neutrales para que entraran en la guerra, la pantalla se reveló rápidamente como un arma eficaz. Por lo demás, fue durante la Gran Guerra cuando la propaganda cinematográfica propiamente dicha empezó a codificarse[6]. Así cabe preguntarse si este contexto particular pudo influir en las actividades de Blasco no sólo como creador sino también como editor y director literario de la casa Prometeo. En efecto, dos años después de su fundación en 1914, esta empresa se dotó de una sucursal cinematográfica ubicada en París: Prometeo Films.

El escritor español no fue el único en comprometerse a favor de uno u otro bando en la lucha. En Inglaterra también la propaganda se organizó y autores como Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) pusieron su pluma al servicio de los aliados. Tal es justamente el tema de un cuento de Blasco bastante desconocido publicado por primera vez en 1916, "El novelista", que el escritor pensaba adaptar a la pantalla en París. Este cuenta la historia del famoso novelista Sir Horacio Watson, nombre que recuerda al asociado de Sherlock Holmes, John H. Watson. Sin embargo este "*baronet*"[7] remitía en realidad al propio inventor del famoso detective, Conan Doyle[8], cuya biografía ofrece varios puntos en común con la de Blasco. Podemos preguntarnos en qué medida este proyecto entroncaba con la propaganda fílmica impulsada entonces por Francia.

Después de dilucidar las relaciones de Blasco Ibáñez con el Gobierno de Raymond Poincaré, estudiaremos de qué manera el español entró en contacto con el cine de propaganda francés durante la Gran Guerra. Entonces, centraremos nuestro análisis en el proyecto de rodar *Le Romancier* (*El novelista*), gestado hacia el año 1916.

Vicente Blasco Ibáñez, la editorial Prometeo y el Gobierno de Raymond Poincaré

Cuando en 1914 Blasco Ibáñez regresó de su aventura colonizadora en Argentina, la cual se había concluido con grandes pérdidas de dinero[9], necesita-

---

[6] Roberto Nepoti, "Tradición documental y cine de propaganda", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coord.), *op. cit.,* págs. 213-242, especialmente pág. 226.

[7] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", en *Obras completas*, t. IV, Madrid, Aguilar, 1977, págs. 683-689, pág. 685.

[8] Como apuntó Blasco Ibáñez, "Inglaterra […] concede títulos de nobleza a los novelistas modernos" (*Ibid.*). Así, el rey Eduardo VII había nombrado a Conan Doyle Caballero del Imperio Británico en 1906.

[9] En 1915, Blasco Ibáñez escribió a sus socios en la empresa editorial: "Yo, en mis negocios particulares de allá, estoy herido de muerte. Todo lo he perdido o puedo darlo ya por perdido" (Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº213 pág. 181 del 2 de octubre de 1915).

ba recuperarse económicamente. Como lo atestigua una carta todavía inédita a su yerno Fernando Llorca[10], ya en el año 1913 pensaba volver al negocio editorial y fundar una nueva casa que se llamaría Llorca y Compañía. Finalmente creó Prometeo, fusión de la Editorial Española-Americana y de Francisco Sempere y C^ia^ Editores, administradas respectivamente por Llorca en Madrid y por Sempere en Valencia. Como en las asociaciones anteriores, el escritor ocupaba el puesto de director literario, y la sede de la editorial fue establecida en Valencia. En el año 1914, su salud financiera no era muy buena, y Blasco insistía en la necesidad de "salvar nuestra empresa de este mal momento"[11].

Ahora bien, la guerra que acababa de estallar representó una oportunidad única de hacer prosperar a Prometeo. Del mismo modo que el "director de la casa Walker Collins y Compañía"[12] que, en "El novelista", propuso un nuevo contrato a Watson, *alias* Conan Doyle, "con la precipitación del buen industrial que husmea un cambio de moda y procura asegurarse el monopolio de las nuevas materias"[13], Blasco aprovechó la ocasión que le ofrecía el conflicto: "Felices nosotros que estamos al margen de [la guerra] y hasta podemos aprovecharla editorialmente", escribió por ejemplo a sus socios[14]. Al parecer, su lógica empresarial no difería mucho de la del personaje del editor, en el cuento de 1916: "Su egoísmo apreció la guerra como un invento de la guerra, deseosa de favorecerle una vez más. Iban a sufrir mucho los pueblos; pero él, hombre excepcional, quedaría al margen del cataclismo, viéndolo a distancia, como el pintor ve a su modelo"[15]. De hecho, Blasco Ibáñez, quien había fijado su residencia en París, como ciudadano de un país que se mantenía neutral en la guerra –lo cual no fue el caso de Inglaterra–, iba a gozar de una situación bastante propicia para el desarrollo de sus proyectos editoriales.

Por consiguiente, no se pueden eludir las motivaciones económicas que empujaron al escritor y editor español a lanzarse a una amplia campaña de propaganda aliadófila. Fue así como decidió redactar y publicar por entregas una *Historia de la guerra europea de 1914 ilustrada con millares de grabados y láminas*. Si el editor del cuento lord Kitchener cree que la guerra "podía durar cinco años," y "se sentía con fuerza para atender todos los compromisos de su clientela"[16], Blasco Ibáñez aprovechó la larga duración del conflicto y publicó su *Historia* de 1914 a 1919. Los fascículos, de veinticuatro páginas, costaban cincuenta céntimos cada uno; llegaron a formar nueve volúmenes abultados[17].

---

[10] Carta enviada desde Buenos Aires. "Fondo Libertad Blasco-Ibáñez" consultado en 2011 en el MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad) y trasladado a la Casa-Museo Blasco Ibáñez (Valencia).

[11] Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº73 pág. 74 del 15 de octubre de 1914.

[12] Sin duda remitía a Hodder and Stoughton con sede en Londres, Nueva York y Toronto, según indican las portadas de obras de Conan Doyle publicadas por esta editorial.

[13] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit*., pág. 683.

[14] Miguel Herráez, *op. cit.,* carta sin fechar nº188 pág. 166.

[15] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit*., pág. 685.

[16] *Ibid.*

[17] Hemos podido consultarlos en la Bibliothèque nationale de France en París (BnF).

En una carta, el autor-editor valenciano recordaba a sus socios: "Sobre todo no pierdan de vista una cosa, y es que esta obra la hacemos para ganar dinero. Jamás se nos presentará una ocasión tan favorable"[18].

Sin embargo, para asegurarse una difusión máxima, era preciso disponer de apoyos políticos. Blasco gozaba ya, antes de la guerra, de cierto prestigio en Francia: el 11 de diciembre de 1906, el país le había condecorado con la Legión de Honor. Además, como republicano liberal, formaba parte de los pocos políticos que habían podido forjar relaciones con dirigentes franceses[19]. Durante la guerra, supo utilizar los vínculos de amistad, que según su correspondencia, le unían a los entonces ministros Théophile Delcassé y Marcel Sembat[20]. Efectivamente, Sembat había recomendado calurosamente al escritor español al propio Presidente de la República Francesa, quien contó en sus memorias la entrevista con Blasco: en *Au service de la France. Neuf années de souvenirs*, Poincaré insistió en el carácter extravagante del personaje y en las demostraciones algo excesivas de su francofilia[21], pero su relato corrobora las informaciones brindadas por la producción epistolar del novelista. En efecto, durante el encuentro, Blasco puso a disposición de Francia el órgano de difusión propagandístico que representaba la casa Prometeo:

> Yo le hablé de la gran fuerza e importancia de nuestra casa editorial como instrumento de difusión y propaganda, de los muchos corresponsales que tenemos en España y América, etc. etc., y dije que la casa y yo estábamos a las órdenes de la República Francesa, para trabajar por la causa de la libertad y la civilización[22].

Finalmente, la entrevista resultó provechosa dado que, como lo indicó Poincaré, Blasco consiguió que la *Historia* fuese difundida por los servicios de propaganda franceses en los países hispanófonos[23].

Por su parte, éste se había comprometido a traducir al español un folleto que denunciaba los crímenes cometidos por el ejército alemán. La casa Prometeo lo publicó bajo el título de *Las atrocidades alemanas. Asesinatos, robos, incen-*

---

[18] Miguel Herráez, *op. cit.,* carta de un domingo sin fecha nº84 pág. 87.

[19] Nos basamos en el reciente trabajo de Jean-Marc Delaunay, *Méfiance cordiale. Les relations franco-espagnoles de la fin du XIXe siècle à la Première Guerre mondiale*, t.1, Paris, L'Harmattan, 2010, pág. 333: "À travers leurs archives ou leurs biographies, on ne connaît guères d'amitiés personnelles françaises aux grands dirigeants libéraux espagnols du début du siècle".

[20] Miguel Herráez, *op. cit*. carta nº88 pág. 90. Théophile Delcassé, de la Izquierda Republicana, fue periodista en *La République Française* de Léon Gambetta; embajador en San Petersburgo entre 1913 y 1914, fue nombrado Ministro de Asuntos Exteriores en el Gobierno de Unión Sagrada de Viviani (1914-1915). En cuanto al socialista y francmasón Marcel Sembat, fue Ministro de Obras Públicas en este Gobierno y el siguiente de Aristide Briand a partir de 1916.

[21] "Il m'exprime avec emphase, en roulant les r et en jetant des coups d'œil répétés sur les grosses bagues qu'il porte aux doigts, les vœux ardents qu'il forme pour notre pays. Il voudrait que l'Espagne sortît de la neutralité, mais il convient que son désir personnel n'est partagé que par un petit nombre de ses compatriotes, et il parle des autres avec une colère tapageuse, qui me divertit un instant" (Raymond Poincaré, *Au service de la France. Neuf années de souvenirs. Tome VI. Les tranchées. 1915*, Paris, Plon, 1931, pág. 16).

[22] Miguel Herráez, *op. cit.*, carta de un jueves sin fecha nº 117, págs. 114-115.

[23] Raymond Poincaré, *op. cit.*, pág. 16.

dios, violaciones cometidos por las tropas alemanas en Francia (Relato oficial de la Comisión nombrada por el Gobierno francés para averiguar y atestiguar estos crímenes) y como "traducción literal de V. Blasco Ibáñez"[24] – aunque sabemos por su correspondencia que solamente supervisó dicha traducción[25]. Además, explicó a sus socios: "No vamos a ganar con esto nada, pero le conviene a la casa (con tal de no perder) y me conviene a mí. Estoy buscando que nos tomen una fuerte cantidad de la *Historia* y creo que lo conseguiré"[26]. De hecho, la edición del folleto que hemos podido consultar incluía un anuncio publicitario para la promoción de esta obra[27].

Por lo tanto, cabe matizar la opinión de José Luis León Roca, quien escribía en 1967:

> [Blasco Ibáñez] se mezcla, lucha, pelea, por la causa de Francia. Y esta entrega total es todavía más digna de tenerse en cuenta por cuanto emprende su acción de propaganda por cuenta propia, sin apoyo oficial alguno. Solamente le guía el amor a Francia, el amor a la libertad[28].

En realidad, las informaciones que existen hoy en día nos han permitido establecer que Blasco no emprendió su campaña francófila por cuenta propia. Tampoco puso gratuitamente sus servicios y los de su casa editorial a disposición del Gobierno francés. En una carta inédita dirigida a Poincaré, el escritor español le daba las gracias al Presidente por su generosidad. Es muy probable que hiciera referencia, de forma implícita, a una cantidad que recibió en remuneración de su labor propagandística[29].

A fin de cuentas, es indudable que la editorial Prometeo fundada por Blasco Ibáñez colaboró directamente con el Gobierno francés para difundir un mensa-

---

[24] *Las atrocidades alemanas…*, Valencia, Prometeo. La edición no lleva fecha. Se conserva en la BnF. Se trataba de la traducción de un texto oficial: *Les Atrocités Allemandes en France*, "Extrait du Journal Officiel de la République Française du 8 janvier 1915", Imprimerie des Journaux officiels, 31, quai Voltaire, 16 p. Prix du libelle: 5 centimes (BnF).

[25] En efecto, Blasco Ibáñez consideraba que no era un trabajo digno de él (Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº208 pág. 177, recibida el 29 de noviembre de 1915).

[26] *Ibid.*, carta nº127 pág. 123, sin fecha.

[27] *Las atrocidades alemanas…*, *op. cit.,* primera página (sin número).

[28] José Luis León Roca, *Vicente Blasco Ibáñez* (1967), Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Col. "Escritores valencianos", 2002, pág. 401.

[29] Transcribimos el contenido de la carta:
Paris 27 Juin 1916
Monsieur le President [sic]
A la grande admiration que j'ai pour votre génie de merveilleux artiste de la parole et pour la [sic] grand rôle que vous jouez dans l'histoire de la France et de l'humanité, s'unit le sentiment de profonde reconnaissance pour la bonté que vous me témoignez chaque fois que j'ai recours à vous.
Merci Monsieur le President [sic].
Je tâcherai avec tous mes efforts en faveur de la France et de la civilisation latine, d'être digne de l'attention dont m'a distingué le plus grand et le plus illustre de ses représentants.
Je vous prie d'agréer Monsieur le President [sic] le témoignage de ma profonde reconnaissance et de mon grand [sic] admiration
Vicente Blasco Ibáñez

je claramente aliadófilo. Sin embargo, ¿cómo se pasó de la colaboración editorial a la colaboración fílmica?

Ver la guerra: itinerario de Blasco Ibáñez de la fotografía al cine

En el anuncio citado con anterioridad, se presentaba la *Historia* como "a la vez un libro y un panorama". Se insistía en su dimensión visual importante que la convertía en el "mejor resumen gráfico de la guerra actual", gracias a la "pluma colorista" de Blasco Ibáñez "que equivale a un pincel". Además, la obra se caracterizaba por la abundancia de las imágenes diseminadas en sus páginas de gran tamaño (treinta y tres centímetros de largo con veinticinco de ancho) con el plus de una "lámina de doble hoja en color" en el centro de cada cuaderno. De este modo, la publicación respondía al deseo de un lector-espectador de *ver* la guerra, dándole "la sensación de algo vivido, de algo que […] creerá haber presenciado por sí mismo"[30].

En efecto, la guerra suscitó una pulsión escópica inaudita[31]. Por supuesto, ya había sido el caso en conflictos anteriores. Marie-Linda Ortega en su "Introducción" a *Ojos que ven, ojos que leen* presenta un ejemplo muy evocador:

> En la *Revista de la semana* del 8 de julio de 1866 al abordar el conflicto entre Austria, Italia y Prusia, Gustavo Adolfo Bécquer enfoca la guerra de manera particular relatando una nueva moda, lanzada, cómo no, desde la capital francesa, que permite a los particulares visualizar, diríamos hoy, las distintas estrategias y consiguientes maniobras desarrolladas en "el teatro de la guerra"[32].

El "teatro de la guerra", por lo tanto, dejaba de ser una metáfora para convertirse en el centro de todas las miradas.

Hay que recordar que el siglo XIX, marcado por el desarrollo de la fotografía y de las nuevas técnicas de imprimir, quiso "exponer y hacer visible"[33], no sin estimular la curiosidad – el voyerismo – del público. La guerra de Crimea (1853-1856), que había impulsado "una producción pletórica de imágenes"[34], fue el primer conflicto en cristalizar este apetito icónico. Años más tarde, la guerra de África (1859-1860), primera "guerra mediática española", según la expresión de Bernardo Riego, había desempeñado un papel clave en el auge

---

[30] *Las atrocidades*…, *op. cit*., primera página. Cabe precisar que la publicación cumplió con lo anunciado.

[31] Este concepto pertenece al psicoanálisis freudiano en el que la noción de pulsión está relacionada con la de deseo. Según Freud, la pulsión es el representante psíquico de excitaciones que provienen de la experiencia orgánica, es decir del interior del cuerpo. Así, la pulsión escópica proviene del órgano ojo que no es solamente fuente de visión sino también de placer. Según Freud, la pulsión escópica puede aparecer por ejemplo en el niño como manifestación sexual espontánea que hace de él un *voyeur*. Aquí, entendemos por "pulsión escópica" la manifestación de un deseo visual del espectador que va mucho más allá de la simple curiosidad.

[32] Marie-Linda Ortega, "Introducción", en *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*, Marie-Linda Ortega (ed.), Madrid, Visor Libros, Biblioteca Filología Hispánica, Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, 2004, pág. 9.

[33] *Ibid.*

[34] *Ibid.*

del "periodismo de pluma y lápiz"[35] al otorgar a la imagen una importancia decisiva.

Con la I Guerra Mundial se dio un paso más, dado que coincidió con el advenimiento de las masas. Por una parte, nació la conciencia de que se trataba de un conflicto sin precedente. Según Henri Barbusse, en *Le Feu*, para algunos, era "el mayor acontecimiento de los tiempos modernos y quizás de todos los tiempos"[36]. En efecto, en esta guerra a gran escala se estrenaron nuevas formas de combate – las trincheras y los bombardeos. Por otra parte, gracias a una capacidad de difusión inédita, las representaciones de la guerra iban a tocar un público cada vez más extenso y adquirir una nueva visibilidad. Estos dos aspectos están relacionados: Geneviève Dreyfus-Armand explica que los medios de comunicación han evolucionado al ritmo de las guerras que han marcado nuestros tiempos[37]. Así, en 1914, los fotógrafos disponían de cámaras más avanzadas y más manejables que permitían captar la guerra *in vivo*. Se tenía la impresión de que el conflicto se podía contar en directo. Además, el reciente cinematógrafo iba a darle una proyección más extensa que nunca. Ya se había utilizado la pantalla en la guerra de Cuba (1898) pero adquirió una dimensión propagandística inédita en el transcurso de la Gran Guerra. Era significativo en este contexto que el interés de Blasco Ibáñez por la pantalla fuese precedido de una verdadera pasión por la fotografía, aspecto totalmente ignorado hasta ahora por la crítica[38].

Como Conan Doyle, autor de *A Visit to Three Fronts*, y lo mismo que el personaje de "El novelista" que "se había ofrecido, con toda su gloria, para marchar a Francia como simple corresponsal de guerra"[39], Blasco, valiéndose de su posición de "testigo ocular"[40] del conflicto en París, redactó muchos artículos para el diario *El Pueblo* que había fundado en Valencia, así como para varios periódicos españoles y latinoamericanos; también consiguió, gracias a sus relaciones políticas, el derecho de acudir al frente[41], con la particularidad de ir acompaña-

---

[35] Marie-Linda Ortega, "Mirar al otro / Mirar(se) como el otro: de unas representaciones de 'los moros' (1859-1861)", *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, t. XXXIX, 2 de mayo de 2005, págs. 361-394, pág. 361.

[36] "Quelques-uns […] réfléchissent que c'est le plus grand événement des temps modernes et peut-être de tous les temps". Véase Henri Barcusse, *Le Feu* (1916) en *Les romans de 14-18*, París, Omnibus, 2006, pág.12.

[37] Geneviève Dreyfus-Armand, *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, París, Somogy, 2001, pág. 8.

[38] Estudiamos este aspecto en *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français (1914-1918)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, publicación prevista en diciembre de 2014.

[39] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit.*, pág. 688.

[40] *Ibid.*

[41] Pierre Loti, Albert Londres, Blaise Cendrars, H. G. Wells, Alexis Tolstoï, T. E. Lawrence, Joseph Roth, Alain, y también Colette, Andrée Viollis o Edith Wharton – para citar solamente a algunas o algunos periodistas – también escribieron sobre lo que habían – o pretendían haber visto – en el frente. En 1914, era muy difícil conseguir la autorización de acudir a la zona de los combates, pero a partir de 1915 este tipo de relatos se multiplicaron porque las autoridades se habían dado cuenta de que tenían un impacto positivo en la opinión. En 1916, muchos escritores españoles – Ramón Menéndez Pidal, Rafael Altamira, Jacinto Octavio Picón, Manuel Azaña y Ramón Pérez de Ayala – se acercaron también a los cañones. Al año siguiente, les tocó a Miguel de Unamuno, Américo Castro, Luis Bello, Santiago Rusiñol y otra vez Manuel Azaña. A pesar de todo, era casi imposible acceder a las primeras líneas. Por lo tanto, muchos contaron lo que en realidad no habían visto directamente. Empero podemos citar la excepción del reportero del *Petit Parisien*, Serge Basset, que falleció después de recibir un balazo en el frente británico.

do de un fotógrafo. En una carta a sus socios, declaró que el mismo Presidente de la República le había prometido conseguir esta autorización del General (y futuro Mariscal) Joffre[42]. El proyecto estuvo a punto de cumplirse, según la misiva siguiente:

> Estoy preparando un golpe de resonancia universal, que será magnífico para el libro. Estoy en correspondencia con Joffre por medio de mi amigo Marcel Sembat, ministro socialista de Trabajos Públicos. Joffre me conoce y ha leído mis novelas. Estamos tratando el que yo viva unos días al lado de él, en el cuartel general, ahora que van a atacar la Alsacia apoderándose de ella. Pondrá a mi disposición un automóvil del Estado Mayor. Vendrá conmigo mi secretario, que es un gran fotógrafo, pues en Barcelona tuvo fotografía[43]. Ya tenemos preparada la máquina con 200 placas. Figúrese qué golpe para mis periódicos y para la *Historia.* A nadie le han concedido esto[44].

Al final, después de varias tentativas, Blasco logró que un coche del Ministerio fuera a buscarle a mediados de marzo de 1915 para llevarle a Reims — a unos ciento cincuenta kilómetros de la capital y lejos de Alsacia. Dicha ciudad se encontraba bajo los bombardeos enemigos[45]. Alberto Londres ya había acudido allí en septiembre de 1914 después del incendio de la catedral. Por lo tanto, el escritor español llegaba un poco tarde aunque no se había estabilizado todavía la situación. Se sacaron fotografías de él en las trincheras en compañía de militares de alto grado[46], pero sería muy exagerado afirmar que compartió la vida de los soldados.

Sin embargo, gracias al apoyo oficial que le ofrecía el Gobierno, Blasco tuvo también la posibilidad de entrar en contacto con los servicios de propaganda franceses que le abastecieron de material fotográfico para la elaboración de su *Historia*[47]. Como visitante regular del Ministerio de Guerra y de los archivos de la Section Photographique de l'Armée (SPA), no pudo ignorar que existió también, a partir del mes de febrero de 1915, una rama cinematográfica encargada de "rassembler, pour la propagande française à l'étranger, des clichés et des films susceptibles de montrer la bonne tenue des troupes, leur entrain et les actions héroïques qu'elles accomplissent"[48]. Mientras que al principio de la

---

[42] Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº117 pág. 115, de un jueves.

[43] Podía tratarse de José Franch, autor de varias fotografías que retratan a Blasco Ibáñez en la *Historia de la guerra europea de 1914* (Miguel Herráez, *op. cit*., carta nº 222 pág. 190).

[44] *Ibid.*, carta nº105 pág. 105, sin fecha.

[45] *Ibid.*, carta nº145 pág. 137, recibida el 14 marzo de 1915 : "Son las 12 de la noche. Estoy caiéndome [sic] de sueño. Dentro de seis horas vendrá a por mí un automóvil del ministerio de la Guerra. Mañana por la noche dormiré en Reims. Lo están bombardeando todos los días. Veremos qué es esto de cerca".

[46] En *A Visit to Three Fronts*, Conan Doyle insistió también en la proximidad en la que se encontraba con altos mandos del Ejército.

[47] Por ejemplo, escribió a sus socios: "Dentro de poco haré gran envío de fotografías del servicio de L'Armée, o sea de las que me da la oficina de propaganda" (Miguel Herráez, *op. cit.,* carta nº 88 pág. 89).

[48] Son palabras del Ministro de Guerra, Hubert Lyautey, citadas por Violaine Challéat en "Le cinéma au service de la défense, 1915-2008", *Revue historique des armées*, nº 252, 2008, págs. 3-15, pág. 4, http://rha.revues.org/index2983.html, consultado el 26/01/2011.

guerra se había prohibido a los camarógrafos acercarse a la zona de los combates, posteriormente bajo la presión de León Gaumont y Charles Pathé y con el apoyo del Ministerio de Guerra, se creó la Section Cinématographique de l'Armée (SCA)[49]. Es muy probable que la actividad de estos reporteros con los que Blasco Ibáñez debió de toparse inspirara al novelista.

Además de estas circunstancias, fue decisivo el rodaje de *Debout les morts!*, primera adaptación muy poco estudiada de la famosa novela pro aliada de 1916, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*[50]. En aquella ocasión, el escritor español entró en contacto con Henri Diamant-Berger[51], autor del guión de la película. Este cineasta colaboraba entonces con Louis Delluc en la revista *Le Film* (1916-1919) y comenzaba a dirigir cintas patrióticas. En *Debout les morts!* intervino también un futuro colaborador cinematográfico de Blasco Ibáñez: Max André. En un artículo de *El Cine*, éste explicó que le habían consultado sobre diferentes aspectos de la adaptación.

En cuanto al novelista español, hacía varias referencias a este proyecto en su correspondencia con sus socios; a pesar de que no había terminado de corregir las pruebas de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, las enviaba ya a Henri Diamant-Berger para que pudiera redactar el guión cuanto antes:

> Están aquí escribiendo un argumento para hacer una gran cinta cinematográfica de los *4 jinetes*, que tal vez se encargue el gobierno francés de exparcirla (sic) por todo el mundo. La van ha (sic) hacer con gran aparato haciendo desfilar regimientos enteros, si es preciso. Será una visión verdadera de la guerra.
>
> Yo he ido entregando al que va haciendo el argumento de la cinta todas las pruebas dobles que Uds. me enviaron. Pero como sólo he recibido hasta el capítulo de la Gruta santa IV de la 2ª parte, no he podido darles más.
>
> Inmediatamente reciba ésta, envíe certificado todo el resto de la novela a la siguiente dirección:
>
> Mr. [sic] Henri Diamant-Berger
>
> 146-Rue de Courcelles. Paris (XVIIª)
>
> Digo que envíe enseguida hasta el final de la novela porque este señor no necesita pliegos tirados, sino simples pruebas. […] Lo mismo da que estén sin correjir (sic). A él le basta con enterarse del argumento para ir planeando las escenas cinematográficas.
>
> […]. Esto urje (sic), pues ellos necesitan tiempo para preparar personal, etc[52].

Una vez más, como en la labor periodística y en la *Historia*, se trataba de ofrecer "una visión verdadera de la guerra", es decir de contestar a la pulsión escópica que suscitaba. Por eso, el rodaje requería la participación de verdade-

---

[49] En 1917, Section Cinématographique de l'Armée (SCA) fusionó con la SPA para formar la SPCA (Section Photographique et Cinématographique de l'Armée) dirigida por los Ministerios de Guerra y Bellas Artes.

[50] La novela se publicó en 1916 en España (Valencia, Prometeo) y en Perú (Lima, Biblioteca de « La Prensa »). Véase Antoni Espinós Quero, *La obra literaria de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de ediciones*, Valencia, Diputación de Valencia, 1998, págs. 60-61.

[51] Miguel Herráez, *op. cit*., carta nº 280, pág. 237.

[52] *Ibid.*, carta de un lunes, nº 280, pág. 237.

ros soldados, la cual era bastante frecuente durante la guerra. De hecho, el director de la película, André Heuzé, entró en la SCA justo después de rodar esta primera adaptación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*[53].

Por otra parte, la carta de Blasco confirma que *Debout les morts!* fue producida por el Gobierno francés, tal y como lo indica la filmografía establecida por Rafael Corbalán[54]. Desgraciadamente, de momento no se ha podido encontrar ninguna copia de la película. Tampoco ha aparecido el guión; sólo quedan fotogramas y programas cinematográficos ilustrados. En ellos, se rendía homenaje a la pluma de Blasco cuya novela había sido inspirada, supuestamente, por su inmersión en las "primeras líneas francesas"[55], lo cual funcionaba como garantía de autenticidad de la obra.

Al fin y al cabo, esta experiencia fue capital en la orientación cinematográfica de Blasco dado que, después del rodaje de *Debout les morts!*, se lanzó él mismo a la dirección de obras fílmicas y fundó su propia "oficina cinematográfica"[56], que se estableció en junio de 1917 en el 36 de la calle de Trevise. Además, gracias a la mediación del Gobierno francés, había entrado en contacto no sólo con cineastas parisinos, sino también con actores de la *Comédie-française* – como la famosa Marguerite Moreno[57]– con los cuales siguió trabajando en proyectos posteriores.

Hoy en día, existe bastante información para definir de forma precisa los proyectos cinematográficos parisinos elaborados por Blasco en el año 1916. En efecto, en el mes de noviembre[58], el novelista español escribió a Sempere y a Llorca que en París le habían pedido varias cintas de aproximadamente mil metros[59]. Todas iban a tratar de la guerra. No nombraba al comanditario pero era muy probablemente el Gobierno francés. El escritor quería trasladar a la pantalla dos cuentos suyos, "El novelista" y "El monstruo", así como otro que no había escrito todavía pero que tenía en mente, "La vieille du cinema" ("La vieja del cinema"), película que rodó en París en 1917[60]. Según sus cartas, consagraría dos o tres meses a estos proyectos antes de rodar una adaptación del *Quijote* en España[61].

Así, en 1916, la concomitancia entre escritura novelesca y escritura fílmica nos lleva a interrogar por las relaciones entre estas dos formas artísticas en la

---

[53] Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1995, 2 vols., vol. 1, págs. 978-979.

[54] Rafael T. Corbalán, *op. cit*., págs. 33 y 75.

[55] Véase la presentación de la película en un programa de *Les Cinématographes Harry* (1917?, pág. 3), que se guarda en la BnF.

[56]Miguel Herráez, *op.cit.,* pág. 299, carta nº373 del 4 de junio de 1917.

[57] Desempeñó en la obra el papel de doña Luisa, madre de Julio Desnoyers.

[58] Miguel Herráez, *op. cit.*, cartas de los 12 y 16 de noviembre de 1916, nº332 pág. 272 y nº 333, pág. 273; carta recibida el 24 de noviembre, nº335 pág. 274.

[59] *Ibid*., carta nº332 pág. 272, del 16 de noviembre de 1916. En aquella época, solo se hablaba de largometrajes a partir de 1.300 metros (o sea más o menos 45 minutos hacia 1928).

[60] Hay constancia de la comercialización de esta película: el 10 de agosto de 1919, el periódico *L'Avenir d'Arcachon* anunció la proyección de *La vieille du cinéma, drame en 2 actes*" en el Cinéma-Palace.

[61] *Ibid.,* carta nº332 pág. 272, del 12 noviembre de 1916.

producción blasquiana. ¿Estaba elaborando el novelista español una nueva narrativa, la "nueva novela cinematográfica" de Corbalán, inspirada en la pantalla? Además, nos podemos preguntar en qué medida sus obras fueron influidas por los códigos propagandísticos del cine francés de la guerra. Intentaremos encontrar algunos elementos de respuesta gracias al análisis de "El novelista".

Le Romancier, ¿un proyecto fílmico de propaganda aliadófila?

Antes que nada, es necesario recalcar que el cuento "El novelista" ha pasado bastante inadvertido para la crítica. Apareció por primera vez en 1916, y fue reeditado en 1918, 1921 y 1929[62]. Sin embargo, no se publicó en Prometeo dentro de colecciones de relatos; no está incluido, por ejemplo, en *El préstamo de la difunta* que reúne, entre otros, varios textos de Blasco Ibáñez sobre la Gran Guerra. Extraña el que el novelista no lo difundiera mediante su casa editorial. Quizás quisiera conservar su carácter inédito para dar mayor relevancia a la versión fílmica que pensaba rodar y distribuir como producción de Prometeo Films.

En efecto, había redactado un guión en francés, titulado *Le romancier*, que era, entre todos, "el más importante por su calidad"[63], según Rafael Ventura Melià, que conserva este documento en su colección particular[64]. Por otra parte, no hemos encontrado ninguna huella de *Le Romancier* en los archivos fílmicos franceses (Cinémathèque Française, Cinémathèque de Toulouse, CNC Archives du Film), españoles (Filmoteca Española y Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinématografía) o californianos (Academy of Motion Picture Arts and Sciences y UCLA Film and Television Archive). Lo más probable es que no haya llegado a rodarse. Sin embargo, la lectura del cuento nos brinda unos indicios sobre el proyecto fílmico.

Primero, llama la atención el carácter muy visual del cuento. Blasco Ibáñez había entendido toda la plasticidad temporal permitida por el cine: la linealidad de la cinta cinematográfica no imponía una linealidad narrativa, al poder integrar rupturas en la cronología de la historia contada. Así, el cuento comienza *in medias res* con la llegada de Heriberto, el hijo del novelista Horacio Watson, tras lo que se recurre a una *analepsis* que retrotrae al lector al debut de este escritor, mediante las idas y venidas de una bolsa de cuero. Este atributo de Watson constituye un soporte visual que simboliza su progresivo enriquecimiento, a la vez que la multiplicación de las hojas que evoca la creciente fama del novelista:

---

[62] Este cuento fue publicado por primera vez en *La Esfera* el 26 de agosto de 1916 antes de aparecer el 25 de julio de 1918 en un número especial de *Los Contemporáneos* titulado "Cuentos de guerra" en el que se recopilaban varios relatos blasquianos sobre el conflicto. Luego, el cuento volvió a publicarse en el periódico *El Liberal*, el 14 de marzo de 1921. También fue publicado en 1929 en la revista *Lecturas* de Barcelona, según indica la edición que utilizamos para nuestro análisis: *Obras Completas*, vol. IV. Madrid, Aguilar, 1977.

[63] Rafael Ventura Melià, "Vicente Blasco Ibáñez cineasta", en Manuel Bas Carbonell (dir.), *Vicente Blasco Ibáñez cineasta*, 1998, *op. cit*., págs. 11-28, pág. 24.

[64] Se reproduce la portada del guión en Ventura Melià, *op. cit*., pág. 17. Desgraciadamente, el guión no se puede consultar por el momento, dado que este estudioso está preparando una edición que esperamos con mucha impaciencia.

> Voy a desdoblarme hasta lo infinito. Ahora soy uno, el mes próximo seré cien mil, dentro de un año medio millón. Pobre y fea como una larva de papel escrito, voy a estallar en inmenso enjambre de mariposas de papel impreso que volarán por ciudades y campos, se extenderán sobre los mares, invadirán países lejanos, islas cubiertas de selvas, tierras dormidas bajo la nieve…[65]

Después, el escritor recuerda las etapas de su trayectoria bajo la forma gráfica de unas escaleras: "Horacio Watson tenía su contrato ante los ojos, con unas cifras estupendas que le hacían rodar por la escalera de su memoria hasta detenerse en los últimos peldaños, o sea en su juventud"[66]. Aquí, los peldaños equivalen a una metáfora del proceso mental de rememoración. Podemos imaginar que, en la película que Blasco preveía rodar, pensaba valerse de estos procedimientos para integrar elementos de discontinuidad temporal.

De manera general, la descripción se centra en elementos exteriores que traducen el estado anímico de los personajes: en el desenlace del cuento, la ropa de duelo y "la pipa fría y olvidada sobre la mesa" de Watson, por una parte, y "el descuido de traje y de peinado" de la esposa del novelista, por otra, anuncian la tragedia final formulada de manera escueta, por un "despacho telegráfico": "Teniente Watson, muerto", expresión que podría constituir un intertítulo cinematográfico eficaz[67].

Más precisamente, el narrador se limita a mencionar indicaciones físicas que parecen acotaciones de teatro. Incluso se recurre al mimo, como en el cine mudo: "La casa Walker Collins y Compañía sonrió beatíficamente por la boca de su director, al ver un paquete de papel en las nobles manos del novelista. Luego torció el gesto"[68]. Sobre todo, se otorga relevancia especial al lenguaje de los ojos que sustituye de forma significativa al de las palabras: "El padre y el hijo se mostraban siempre parcos en palabras. Pasaban largos ratos silenciosos, mirándose fijamente, y una lucecita blanca y danzante era la que hablaba por ellos en sus pupilas, con cariñosas inflexiones"[69]. Así el diálogo se establece mediante la mirada: "Y después de consultarse con la mirada, se encaminaron al centro de reclutamiento más inmediato"[70]. Al final del cuento, también se resume la desgracia que acaba de ocurrir mediante movimientos de contacto visual: "Sus ojos inquietos, de un temblor acuoso, iban hacia la mesa, con atracción irresistible. El agente siguió esta mirada…"[71]. Los ejemplos de este tipo son particularmente numerosos. En otro pasaje, se repara en "el mutismo y las miradas inquietas"[72].

---

[65] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit*., pág. 684.
[66] *Ibid.*, pág. 685.
[67] *Ibid.*, pág. 689.
[68] *Ibid.*, pág. 688.
[69] *Ibid.*, pág. 687.
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*, pág. 689.
[72] *Ibid.*, pág. 688.

Por otra parte, el ambiente cada vez más lúgubre del cuento no es sin recordar la atmósfera de las películas de F.W. Murnau. Así, la "lujosa residencia de campo" del principio se convierte en sombrío castillo: "Indudablemente una nube acababa de pasar ante el castillo. Todo lo vio oscuro"[73]. En el cuento, se establece un fuerte contraste entre la intensidad luminosa de las miradas y las tinieblas que envuelven poco a poco a los personajes. Este claroscuro plasma sus emociones. Además, aparte de "una bolsa de cuero amarillo, oscurecida por el tiempo"[74], no se mencionan colores en este cuento en blanco y negro. En nuestra opinión, este cromatismo contribuía a la dramatización de la historia que, como muchas obras de propaganda, tenía una función de ejemplificación. Sin embargo, ¿podemos considerar la conducta del novelista del cuento como modélica?

La elección de centrar la historia en un escritor tan famoso como el inventor del detective Sherlock Holmes – alias Peter Carter en el cuento[75]– no era fortuita. La casa Prometeo había publicado sus aventuras traducidas al español como lo indica, por ejemplo, un anuncio de *La Novela Ilustrada*[76]. Además, el director literario, Blasco Ibáñez, sentía cierta fascinación por la pluma de Conan Doyle, capaz de contar

> crímenes misteriosos, cada vez más intrincados y oscuros en el curso de los capítulos, hasta que en la última página se hacía la luz inesperadamente con una solución siempre distinta de todas las que el lector se había forjado en sus febriles cavilaciones[77].

Sin duda, se mezclaba en esta admiración cierta envidia por el amplísimo público anglófono receptor de la obra del escritor británico[78], cuando el novelista español deseaba ocupar un lugar similar en el mundo hispánico, antes de ambicionar en los años veinte llegar a ser el "novelista cinematográfico universal"[79]. Por una parte, la figura de Conan Doyle representaba el novelista por

---

[73] *Ibid.*, pág. 687.

[74] *Ibid.*, pág. 684.

[75] *Ibid.*, pág. 688.

[76] Ponsón du Terrail, *El Cadáver de Cera*, Madrid, Editorial Española Americana, col. "La Novela Ilustrada", 2ª época, nº102, última página.

[77] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit.*, pág. 683.

[78] "Las historias inventadas por él tenían un auditorio de ciento sesenta millones de seres. Su nombre era buscado en revistas y diarios por la solterona inglesa que vive en su *cottage* entre gatos y perros, por el estudiante más dado a las regatas que a los libros, por la dama que se aburre en una avenida rica de Nueva York, por el ganadero del Canadá, el minero del Cabo, el oficial de guarnición en la India, el colono de Australia y Nueva Zelanda, y hasta por los hombres perdidos, como ermitaños del trabajo, en un atolón de coral de las soledades del Pacífico" (*Ibid.*).

[79] Blasco Ibáñez escribió en una carta a Ramón Martínez de la Riva: "El cinematógrafo llena el mundo, pero todavía no ha llegado nadie a ser un novelista universal cinematográfico. El puesto está vacío. Voy a ver si el que lo ocupa por derecho de conquista es un español. Puede uno, gracias al cinematógrafo, ser aplaudido en la misma noche en todas las regiones del globo terráqueo, saltando por encima de los obstáculos que oponen las razas y los idiomas. Esto es tentador, y conseguirlo representaría la conquista más enorme y victoriosa que puede coronar una existencia." (Ramón Martínez de la Riva, *Blasco Ibáñez, su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas*, Madrid, Mundo Latino, 1929, pág. 161).

excelencia – de ahí, sin duda, el título del cuento –, por otra, Blasco Ibáñez parecía asociarse al destino de su propio personaje.

De hecho, saltan a la vista las numerosas coincidencias entre los dos. Para ambos, la guerra supuso un cambio de orientación en su trayectoria. "La guerra ha truncado mi plan de novelas", declaró Blasco Ibáñez a un periodista de *El Pueblo* en 1914[80]. En cuanto a Watson, no tenía otra opción que escribir sobre el conflicto: "Sir: el detective está en quiebra y el soldado en alza. En la plaza es grande la demanda de historias de la guerra"[81]. Efectivamente, en mayo de 1916, con 55 años, Conan Doyle recorrió los frentes inglés, italiano y francés, después de integrar el War Propaganda Bureau, como muchos otros escritores británicos, mientras que Blasco Ibáñez ponía su pluma al servicio del Gobierno francés.

Por otra parte, el protagonista inventado por el escritor español siente – con razón – el mismo miedo a perder a un hijo. Esta relación filial dolorosa había inspirado ya a Blasco Ibáñez la creación del personaje de Julio Desnoyers en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Como éste, el hijo de Watson fallece al final del cuento[82]. Lo que ignoraba Blasco en 1916 era que Kingsley – el hijo de verdad de Conan Doyle – iba a sucumbir tras una neumonía en 1918 después de haber sido herido gravemente en la batalla del Somme en 1916.

A fin de cuentas, "El novelista" se presentaba como una biografía novelada de Arthur Conan Doyle. Por lo tanto, trasladado a la pantalla, este cuento hubiese inaugurado una nueva forma de *biopic* en una época en que el cine se había interesado sobre todo por personajes históricos – como Juana de Arco o Cristóbal Colón, por ejemplo – , pero poco por la vida de artistas coetáneos. Además, este texto conllevaba muchos aspectos autobiográficos. Ahora bien, como recuerda Vincent Pinel, en los *biopics* es muy frecuente que el personaje se parezca más al retratista que al modelo[83], consideración que se puede aplicar a la producción biográfica en su conjunto. Por lo tanto, a través de esta película, es muy probable que Blasco Ibáñez quisiera popularizar cierta imagen del novelista en general pero también cierta imagen de sí mismo al presentar a un escritor comprometido con la causa aliada.

Sin embargo, este cuento no entroncaba perfectamente con la producción de propaganda sino que establecía cierta distancia con ella. En efecto, el director literario de Prometeo también se parece mucho al personaje del editor que busca utilizar la guerra para realizar importantes beneficios económicos. En cambio, las exigencias de "Un *trust* [que] se había formado para monopolizar y explotar la imaginación del novelista"[84] sirven sobre todo en el relato para dramatizar el martirio sicológico infligido al pobre escritor, doblemente víctima de la guerra

---

[80] Bartolomé Calderón Fonte, *"Desde París. Un viaje frustrado a Hazebrouck, en compañía de Blasco Ibáñez"*, *El Pueblo*, 9-XI-1914.

[81] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", *op. cit.*, págs. 683-684.

[82] *Ibid.*, pág. 689.

[83] Vincent Pinel, Genres et *Mouvements au Cinéma*, Paris, Larousse, 2009, pág. 37.

84 Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", op. cit., pág. 683.

por la pérdida del hijo y de la inspiración. Efectivamente, no dispone de la distancia necesaria para escribir porque "ahora la novela era de verdad"[85].

Por una parte, si al final Watson consigue redactar una novela sobre la guerra, en opinión del editor su relato es contraproducente para su propósito propagandístico dado que plasma con demasiado realismo el conflicto: "Miles de madres gimieron con más desesperación al ver reflejadas en el papel sus propias angustias"[86]. Por otra parte, la experiencia vivida en la realidad por el escritor se asemeja a una novela: "No quiero escribir más mentiras – declara. ¡Ay, la vida! ¡Qué novelas las de la realidad!..."[87].

Por lo tanto, en el desenlace del cuento, se borran los límites de la realidad y de la ficción del mismo modo que se difumina la distinción entre el Watson personaje, el Conan Doyle real y el propio Blasco Ibáñez. Estos juegos quijotescos no nos deben extrañar en una época en que Blasco Ibáñez proyectaba también una adaptación al cine de la obra genial de Cervantes. Así, sin ser propiamente propagandístico, su cuento propone al lector una reflexión sobre los límites de la producción de propaganda.

Conclusión

A fin de cuentas, a pesar de ser un texto poco conocido, "El novelista" es representativo de una etapa crucial en la trayectoria artística de Vicente Blasco Ibáñez, dado que este relato y su adaptación fílmica fueron ideados hacia 1916, cuando el creador español se lanzaba a sus primeras experiencias cinematográficas. En aquella época, el contexto propio de la Primera Guerra Mundial y las dificultades económicas de la reciente editorial Prometeo fundada por el escritor-editor, paradójicamente, le empujaron a explorar las posibilidades de las artes visuales.

Sin duda alguna, esta nueva orientación fue propiciada por las relaciones establecidas en París donde residía Blasco Ibáñez por aquel entonces. En particular, los vínculos establecidos con las secciones fotográfica y cinematográfica del ejército francés fueron decisivos. Además, el escritor era muy consciente de la necesidad de satisfacer la nueva demanda de un público ávido de imágenes captadas directamente del conflicto. Por lo tanto, las motivaciones que empujaron a Blasco a comprometerse con la causa aliada y a colaborar con la propaganda desarrollada por el Gobierno de Raymond Poincaré no fueron solamente ideológicas – los biógrafos del autor han insistido principalmente en este aspecto –, sino también económicas, lo cual no impide cierta innovación estética, como lo revela la lectura de "El novelista".

Resulta particularmente interesante en este cuento el que el mismo autor ponga en perspectiva su pragmatismo empresarial al ofrecernos un espejo, a

85 *Ibid.*, pág. 688.
86 *Ibid.*
87 *Ibid.*, pág. 689.

veces deformante, de su vivencia durante el conflicto. Retrato de un fecundo escritor de popularidad inmensa – Arthur Conan Doyle –, el relato plasma los sueños de un novelista en busca de universalidad, al mismo tiempo que traiciona la ambición de un editor que no dudó en explotar comercialmente la guerra. De haberse concretado el proyecto de llevar la obra a la pantalla, ésta hubiese constituido posiblemente un caso original de *biopic* patriótico; sin embargo sólo la lectura del guión original permitiría confirmar tal hipótesis.

En todo caso, la recurrencia del tema propagandístico en el cuento no lo convierte necesariamente en un cuento de propaganda. Al exponer el mecanismo editorial que rige dicha producción, el novelista español propone más bien una toma de distancia, no sin volver a inscribirse en problemáticas propiamente literarias, con una reflexión sobre los límites entre realidad y ficción.

En definitiva, la energía que despertó en Blasco Ibáñez el contexto bélico dio lugar a una gran creatividad, no sólo en el campo de la fotografía o del cine, sino sobre todo en la producción novelesca de aquella época, por el impacto que en ésta ejercieron ambas artes visuales. En efecto, la necesidad de hacer *visible* la contienda llevó al escritor español a elaborar una nueva modalidad narrativa inspirada en la pantalla. "El novelista" se caracteriza por una estética de la *visibilidad*, lo cual nos permite intuir que, al concebir el relato, el escritor ya tenía en mente la posibilidad de su adaptación fílmica. Así, este cuento constituye un ejemplo interesante de la articulación entre escritura novelesca y escritura cinematográfica que se manifestó en la producción blasquiana de la guerra.

Rosa María Rodríguez Magda
Directora de la Casa Museo-Centro de Investigación Vicente Blasco Ibáñez

Blasco Ibáñez durante la I Guerra Mundial. Una experiencia literaria y cinematográfica

RESUMEN. Con motivo del centenario de la I Guerra Mundial, quisiera reivindicar el protagonismo intelectual que tuvo Vicente Blasco Ibáñez como testigo histórico de primera fila. Recrear su vida cotidiana en el París de la época es el cometido de este artículo, en el que quiero resaltar no sólo cómo surge su labor de cronista de la contienda, y qué circunstancias rodean la redacción de esa perdurable "novela de la guerra" que es *Los cuatro jinetes del Apocalipsis,* sino profundizar en el hecho de que es el momento en el que Blasco se encuentra con el cine. A partir de esa primera experiencia, literatura y cine se imbricarán de manera indeleble en su producción, forjando un nuevo estilo en lo que se ha dado en llamar "novela cinematográfica".

Vuelta a París. Estalla la I Guerra Mundial

Blasco Ibáñez vuelve a París en marzo de 1914 tras el fracaso de su aventura argentina. Cervantes y Nueva Valencia, las dos colonias fundadas por el escritor, han absorbido sus esfuerzos y sus recursos económicos en los últimos cuatro años. Ahora debe retornar a la literatura y proseguir con su labor editorial para intentar reflotar su quebrantada situación pecuniaria.

Apenas un mes después de instalarse en Europa, tiene lugar en Sarajevo, el 28 de junio de ese mismo 1914, el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero de la corona austro-húngara, y de su esposa, a manos de Gavrilo Princip, estudiante serbio perteneciente al movimiento nacionalista que abogaba por la fusión de Bosnia con Serbia. El malestar de la zona se precipita. El 28 de julio, Austria declara la guerra a Serbia, y en cascada el conflicto va implicando a los diversos países: por un lado, los pertenecientes a la Triple Alianza: Austria-Hungría junto a Alemania, frente a la Triple Entente: Rusia, Francia y Reino Unido. El 3 de agosto, Alemania declaraba la guerra a Francia.

Blasco Ibáñez vive la agitación y la incertidumbre desde la capital francesa, participando del fervor patriótico que empieza a desatarse. A principios de septiembre, tiene lugar la primera batalla del Marne. Es consciente de que está viviendo momentos históricos, y se enfrenta a ellos con diversos propósitos: en primer lugar, dejar constancia de los acontecimientos; en segundo, contribuir como propagandista a la causa francesa; y, tercero, obtener un beneficio editorial y económico de todo ello. Falsearíamos el perfil del personaje si intentáramos acentuar uno solo de estos aspectos en detrimento de los otros. Blasco es un literato-periodista y en sus artículos siempre ha tomado el pulso de los acontecimientos; por otro lado, es un político emocionalmente implicado con los ideales republicanos, de los cuales, para él, Francia es portaestandarte; y, finalmente, es lo que hoy denomina-

ríamos un empresario de los medios de comunicación para los cuales busca nuevos horizontes.

Cómo es la vida de Blasco en París

El 20 de septiembre de 1914, comienza a publicar en *El Pueblo* sus crónicas de la guerra. Sin embargo, pronto proyecta una empresa de mayor envergadura. En carta remitida a sus socios en Valencia, Francisco Sempere y Fernando Llorca, el 15 de octubre de 1914, les anuncia su idea de realizar una *Historia ilustrada de la guerra*[1]. El tema le tiene inquieto y en posteriores misivas irá dándole forma, e informándoles puntualmente: "Esto de la *Historia* me tiene nervioso; no duermo. Quisiera ya que hubiésemos empezado. Tengo la seguridad de que puede ser el mayo[r] 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!"[2]. Finalmente, el 17 de noviembre, comienza la publicación de los cuadernos semanales *Historia de la guerra europea,* lo que implica un amplio despliegue para lograr materiales, fotografías, ilustraciones… Blasco está pendiente de los menores detalles: maquetación, ilustraciones, difusión, incluso corrección ortográfica. El proyecto es de una gran envergadura, plantea una tirada de 20.000 ejemplares, y una serie de 150 a 200 cuadernos semanales o dos por semana. Ello implica un ritmo de trabajo agotador que, sin embargo, no le arredra. En pleno entusiasmo, escribe a sus socios con una sinceridad que algunos podrían tildar de cinismo: "[E]stoy dispuesto a matarme, porque la casa sea grande y rica. No habrá otra ocasión como ésta. Si la perdemos nos hemos jodido, pues ya no encontraremos en nuestra vida una guerra como ésta"[3].

Sin embargo, ese claro interés comercial está apoyado por su más sincera adhesión a la causa francesa, que no duda en manifestar en público y en privado, como lo muestra su derroche oratorio en su discurso de la fiesta de la confraternidad latina que tiene lugar en la Sorbona el 12 de febrero de 1915, y que concluye con estas palabras: "Si Francia se apagase, los pueblos de la latinidad vagaríamos por el cielo de la Historia como planetas oscuros y fríos. Pero Francia vivirá, como vivirán siempre la libertad, el derecho y la justicia, las tres cuerdas de oro de la lira orfeica que acaba por domesticar a las bestias de la barbarie"[4]. El escritor es calurosamente felicitado por cuantos allí se hallaban, entre ellos Peppino Garibaldi, nieto de Garibaldi, Gabriele d'Annunzio o Madame Poincaré, esposa del presidente de la República.

---

[1] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, carta 73, pág. 74.

[2] Carta 76, de 19 de octubre de 1914; *Op. cit.*, pág. 79.

[3] Carta 109, de 26 de diciembre de 1914; Ídem, pág.107.

[4] Citado por LEON ROCA, J. L., *Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, pág. 405.

Un entusiasmo que le hace tomar partido de forma tan radical en su francofilia que, por un lado, le granjea las simpatías del país, y por otro nubla la objetividad de sus escritos, convertidos en prosa de combate, en los que unos se presentarán como adalides de la libertad, y otros con el rostro del fanatismo totalitario.

Poco antes, en enero, fue recibido por el presidente Poincaré. La entrevista se desarrolla en términos cordiales; el político dice haber leído *Arènes sanglantes* y conocer su obra, Blasco le presentó los primeros ocho cuadernos de la *Historia de la Guerra* y prácticamente pone a su servicio su casa editorial. El presidente ve con interés la traducción de los cuadernos, y tratan sobre la visita del escritor, junto con su secretario y un fotógrafo, a las trincheras para poder informar de primera mano del conflicto (buena parte de dichas instantáneas se hallan en el álbum familiar de la familia depositado hoy en la Casa Museo Blasco Ibáñez). En marzo, se realiza su visita al frente de la guerra en Reims. En el prólogo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* narrará estos hechos, según deja allí constancia, tras felicitarle el presidente por sus escritos a favor de Francia, le habría dicho: "Quiero que vaya usted al frente […] pero no para escribir en los periódicos. Eso pueden hacerlo muchos. Vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa". Y añade después: "Gracias al presidente de la República, pude ver todo el inmenso escenario de la batalla del Marne, cuando aún estaban recientes las huellas de este choque gigantesco. Por sus recomendaciones viví en un pueblecito cerca de Reims, donde estaba el cuartel general de Franchet d'Esperey, jefe del quinto ejército".

Esta experiencia la relatará en una serie de artículos titulados "Mi viaje al frente de la guerra".

La novela de la guerra

Pero ¿cómo se desarrolla el día del novelista cuando comienza a escribir *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*?

A finales de 1915, deja la casa de la calle Davioud y alquila un piso más modesto en la calle Rennequin, como escribirá en el prólogo de *Los cuatro jinetes*:

> La falta de medios de comunicación dentro de París y la escasez de dinero que trajo para muchos la guerra, me obligaron a abandonar la elegante casita con jardín que ocupaba en las inmediaciones del Bosque de Bolonia, instalándome en un barrio vulgarísimo del centro, en una casa de numerosos habitantes, cuyas paredes y tabiques dejaban pasar los sonidos como si fuesen de cartón […] Nunca trabajé en peores condiciones. Tuve las manos y el rostro agrietados por el frío; usé zapatos y calcetines de combatiente, para sufrir menos los rigores del invierno.
>
> Así escribí *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*[5].

[5] BLASCO IBAÑEZ, Vicente, *Los cuatro jinetes del Apocalípsis*, Madrid, Akal, 2012, pág. 49.

Sin embargo en carta Sempere de noviembre de 1915, en la que le anuncia también que ha empezado a escribir la novela, le da noticia de su traslado de una manera bien diferente:

> la casita ofrece un aspecto magnífico, mucho mejor y más lujoso que el hotel […] tengo dos dormitorios libres […]: uno en el mismo piso; otro en el 5º piso independiente, abhordillado [sic] y con balcón a la calle, como las habitaciones de la vida bohemia […], tiene una buena calefacción y no necesito encender chimeneas hasta ahora[6].

Parece, pues, que, en el prólogo, Blasco acentúa los elementos de penuria, para dar una imagen más romántica y atormentada de sí mismo. No obstante, con el desarrollo de la contienda la situación cotidiana se va haciendo más difícil, y no cabe duda de que el escritor necesita, tras la ruina argentina, reflotar su situación económica. Constantemente cita en sus cartas su necesidad de dinero. La realización de la *Historia* no es suficiente, tampoco lo que ingresa por sus artículos. Por ello había tenido la idea de escribir una novela popular por entregas, que se titularía *Las tragedias de la guerra*, y que firmaría con pseudónimo: "Habrá ciudades incendiadas, fusilamientos, raptos, violaciones, palos, tiros, cuchilladas, ¡la descojonación! El folletín más estupendo que se habrá hecho… y más disparatado, aunque siempre en forma literaria y con emoción artística"[7].

Finalmente, emprendería una obra de mayor enjundia y que se convertiría en su verdadera novela de la guerra: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que según consta en el manuscrito original que se encuentra en la Casa Museo, fue escrito de noviembre de 1915 a febrero de 1916. Constantemente les recuerda a sus socios que "escribe para sacar dinero con que vivir", y ciertamente con esta obra va a dar en la diana.

La novela cuenta la historia de dos familias. El Centauro, emigrante español a la Argentina, hace fortuna como terrateniente; en aquel país, tiene dos hijas, que se casarán una con un francés y la otra con un alemán. Desde el comienzo, se nota la mayor afinidad con el primero, mientras el segundo y sus hijos serán descritos según el estereotipo típico del teutón: cabeza cuadrada y espíritu militar. Con la muerte del Centauro, las dos familias venden sus posesiones y emigran a Europa, instalándose una en Francia y otra en Alemania. En los diversos encuentros que tienen, ya se perciben las enfrentadas posiciones políticas e ideológicas, con el estallido de la I Guerra Mundial, los hijos de cada una lucharán en frentes contrarios. La tragedia se anuncia y concluirá con la muerte de todos ellos.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis suma una serie de elementos por los que se convierte en una de las más emblemáticas novelas de la guerra del 14, junto

---

[6] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*, carta 233, págs. 200-201.

[7] HERRÁEZ, M., "Trece cartas de un novelista", en *Vicente Blasco Ibáñez y el novelista universal,* Valencia, Diputación de Valencia, 1998, pág. 85.

a la más tardía *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque, publicada en 1929. Por un lado, Blasco, en las crónicas y la documentación que envía para la redacción de la *Historia de la guerra*, dispone de un amplio material que a menudo trasvasa a la narración. Como es habitual en él, se explaya en impresionantes descripciones, tanto de la vida en París, cuanto de las batallas y la desolación posterior. Desde el primer momento, el novelista escribe desde un *parti pris*: desea que su obra sea un alegato a favor de Francia, no importándole que su entusiasmo le aleje de la objetividad ecuánime. En este aspecto, es literatura de propaganda. Tampoco falta, según el modelo típico de su narrativa, una historia de amor: Julio Desnoyers, joven frívolo, está enamorado de Margarita, quien al final volverá con su marido cuanto éste queda ciego, herido en la guerra. Julio abandona su vida disipada y también decide ir al frente, donde morirá, al igual que sus primos alemanes. Con su acción, reescribe en clave heroica el nombre de su familia, pues su padre, Marcelo Desnoyers, que había huido a la Argentina rehuyendo sus obligaciones militares, será moralmente rehabilitado al perder a su hijo. Al final, el mensaje es claramente pacifista y esperanzado, pues en el camposanto donde están los militares caídos, Chichí, la hermana de Julio, afirma su amor por su novio también herido en la contienda, en un canto de esperanza de la vida frente a la muerte.

La estructura de la novela es similar a otras de sus etapas anteriores: planteamiento de la situación, *flashback*, desarrollo del argumento con historia de amor de fondo, desenlace trágico, y mensaje. Comienza con el capítulo "En el jardín de la capilla expiatoria", donde Julio espera a su amada. A continuación, el segundo capítulo nos retrotrae al pasado contándonos la historia del Centauro y de la familia en la Argentina. En los capítulos siguientes, se va desarrollando la historia en París, hasta el clímax trágico, y el mensaje pacifista final. Este procedimiento formal será posteriormente modificado en parte por un modelo de historias paralelas que predominará, como veremos más adelante, en sus "novelas cinematográficas", lo que no fue obstáculo para que las primeras, incluyendo *Los cuatro jinetes*, fueran las que más éxito tuvieran al ser llevadas a la gran pantalla (*Blood and Sand, The Torrent*…)

Hay que destacar también la perfecta utilización del simbolismo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: la peste, la guerra, el hambre y la muerte, que aparecen por primera vez en el capítulo V de la mano del visionario ruso Tchernoff, como horrible presagio, y de nuevo en el último capítulo, "Campos de muerte", ante los ojos de Marcelo Desnoyers, como atroz cumplimiento. Esta imagen, tomada de San Juan, quiso Blasco que se representara en la portada de la novela reproduciendo el grabado de Durero. Y es utilizada fílmicamente con toda su fuerza en las dos versiones cinematográficas. En la versión de Vincente Minnelli, que comienza la historia con los nietos ya adultos, será la imagen que vea el Centauro en el cielo, ya agónico, tras la discusión familiar.

Otro aspecto que me interesa señalar es la enjundia de los diálogos en los que Blasco desarrolla un pensamiento teórico, si bien discutible, de gran hondura,

que rebasa lo meramente literario. Se trata de reivindicar la cultura de los pueblos latinos: Grecia, Roma, pero también Francia, frente a los descendientes de los antiguos bárbaros, frente a lo germánico, un tema al que volverá de nuevo en *Mare Nostrum*. La visión histórica de Blasco es una cuestión que no se ha estudiado con suficiente profundidad, no se limita a ser un trasfondo en alguna de sus novelas, sino que ya desde *¡Por la patria!* o *Sónnica la cortesana* y sus planteamientos políticos de un federalismo, en un marco cultural e institucional español, va gestando una visión personal de defensa de lo valenciano, lo hispano y lo mediterráneo, especialmente evidenciado en sus conferencias de la Argentina y en las novelas históricas de su última etapa. Un mero dato que da constancia de la documentación de su postura es, por ejemplo, la referencia que en el capítulo IV hace del filósofo Friedrich Nietzsche, cuya obra no era en ese momento tan conocida como lo sería más tarde, pero cuyas tesis Blasco presenta de una forma más matizada que la visión pre-nazi a la que se intentaba reducirla.

Blasco y el cine. Los comienzos

Sin embargo, volviendo al tema que nos ocupa, no debemos olvidar que el periodo de la I Guerra Mundial es también el del encuentro de Blasco Ibáñez con el cine.

En 1913 la Casa Cuesta rueda una adaptación del cuento de Blasco "Dimoni"/ *La barraca* con el título *El tonto de la huerta*, dirigida por José María Codina. El año siguiente Blasco se pone en contacto con Alberto Marro, fundador de la productora cinematográfica barcelonesa "Hispano Films". Fruto de esta relación se realizará la película *Entre naranjos*, adaptación de la novela del mismo título, dirigida por Marro en 1914, pero de cuyo proceso fue copartícipe el mismo novelista. Blasco decide formar su propia productora en París, hecho del que solo tenemos la noticia que da Gascó Contell en su biografía, al referir que Julio, el hijo de Blasco, le comentó que con dicha empresa su padre había dirigido varios films, pero todo se había perdido en un incendio.

En 1916, cuando aún se están corrigiendo las galeradas de *Los cuatro jinetes*, escribe a sus socios para que le envíen los pliegos a Renée Lafont que está realizando la traducción al francés. En la misma misiva, les anuncia que también se está escribiendo el guión para llevarla al cine, y que tal vez la cinta sea distribuida por el propio Gobierno francés, por lo que, en cuanto estén las pruebas completas de la novela, deben enviarse a Henri Diamant-Berger[8]. Diamant-Berger era el fundador de los Estudios Joinville, lo que nos da la clave de que el novelista empezaba a moverse en los altos círculos de la cinematografía francesa. Poco sabemos de dicha película que con el título *Debout les morts* fue dirigida por André Heuzé, pues parece que fue destruida por el propio Blasco[9] ante

[8] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Epistolario…*, carta 280, pág. 237.

[9] Cfr. Rafael Ventura Meliá en su prólogo a BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Cartas de cine*, Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1998. En general, para la relación de Blasco y el cine, véase, también de este autor, *Blasco Ibáñez cineasta*, Valencia, Diputación de Valencia, 1998.

la posterior exigencia de la Metro Pictures Corporation de la exclusividad en la adaptación de su novela, por la que le pagó 20.000 dólares más un 10 % de los ingresos de taquilla. Extraña, no obstante, que en su correspondencia de aquellos años solo se encuentre la referencia señalada al proyecto y ninguna noticia posterior del film.

Es conocido, en cambio, el entusiasmo con que el novelista da cuenta de esta nueva faceta creadora. Así, en una entrevista concedida al periódico *El Imparcial* el 2 de agosto de 1916, comenta:

> Fue hablando un día con D'Annunzio, cuando se me ocurrió lanzarme al cine como un muevo camino del arte. Los dos habíamos sido traducidos en todos los idiomas y casi en todos los dialectos; pero no es sólo la letra la que pierde en las traducciones, sino el alma misma de la obra; que siempre sufrieron quebranto los vinos en el trasiego. Pensamos en el cine, hecho, intervenido, mejorado por nosotros, matiz nuevo de nuestro propio espíritu. El cine estuvo hasta ahora en manos de fotógrafos y empresarios que se ceñían a los cuentos mágicos, a los folletines policíacos y plañideros, o a los idilios con acompañamiento de violoncello. Comienza el período literario. *Sangre y arena*, mi novela, será la primera película pensada y ejecutada por mí[10].

Ese mismo año Blasco comenzará a rodar y dirigir su versión de *Sangre y arena*, con un presupuesto inicial de 40.000 francos. El escritor trabaja codo a codo con Max André en el montaje. El estreno de *Arènes sanglantes* es un éxito. Para su difusión, se edita también un pequeño libro con el guión e ilustraciones, que será el primer avance de su apuesta por "la novela cinematográfica", asunto éste al que volveremos más adelante.

Las circunstancias que rodearon la película son ampliamente comentadas en su correspondencia: montaje, público, las dificultades de distribución debido a la guerra… También tenemos constancia de sus subsiguientes proyectos. El 9 de abril de 1917 escribe: "La próxima semana empiezo un film de 1.200 metros titulado *La vieja del cinema*. Su acción pasa en París. Lo van a representar artistas de la Comedia Francesa. El escenario es de lo más conmovedor. Cuando lo leyeron los artistas, las señoras lloraban"[11]. La película sería dirigida por Max André. Con ello cumple, en parte, su intención, expuesta meses antes[12] de rodar tres films, éste y otros dos basados en los cuentos publicados en *La Esfera:* "El novelista" y "El monstruo", ambientados también en la guerra. A diferencia de éstos, "La vieja del cinema" está escrito *ex profeso* para el cine, y cuando comparamos los tres textos, observamos que en él la narración en tercera persona se reduce al mínimo, desarrollándose la historia casi íntegramente por diálogos. También pensó Blasco rodar una versión de *Flor de mayo*, empresa que no llegó

---

[10] Ver AGUILAR, Mario, "Blasco Ibáñez cinematografista", en *El Imparcial* (2-8-1916) y *Arte y cinematografía*, 138 (15-8-1916), págs. 21-22.

[11] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Cartas de cine*. Valencia, Fundación Municipal de Cine, 1998, pág. 94.

[12] Ídem, en carta de 16 de noviembre de 1916, pág. 56.

a realizar. Pero si hubo un proyecto que acarició largo tiempo fue el de realizar una película basada en la figura del Quijote, como adelantara en la misma entrevista a *El Imparcial*, arriba citada:

> Mi obra no será *Sangre y arena,* que se pondrá en octubre, sino el *Quijote*. Sí, sí el ingenioso hidalgo lanzado al cine con toda su grandeza […] Hemos presupuestado un millón de pesetas. Entrarán ocho mil personas. La entrada del caballero manchego en Barcelona será algo de resonancia en el mundo de la cinematografía.

El guión, cuyo original se encuentra en la Casa Museo, comienza así: "En un pueblo de la baja California vive un gentleman llamado mister Alonso Bueno…". La acción se desarrolla en planos paralelos, como "novela cinematográfica", entre la historia cervantina y la época contemporánea. La película, bien porque el texto no satisfizo al autor, bien por su alto presupuesto, no llegó a realizarse.

La novela cinematográfica

Como hemos adelantado, para la promoción de su film *Arènes sanglantes*, en 1916, Blasco editó un pequeño libro con el título *Argumento de la novela cinematográfica "Sangre y arena"*, el texto, que se halla en la Biblioteca Nacional de España[13], consta de seis partes, divididas en veintisiete escenas, en las que se desarrolla el argumento a medio camino entre los "escenarios"[14] que solicitaban las productoras y la narración simplificada de la historia.

Parece ser que la productora francesa Gaumont fue la primera en editar una colección de este género, también en 1916, con el título "Grandes Films Misteriosos"[15]. Encontramos pues a Blasco en la vanguardia de los incipientes formatos de edición divulgativa del séptimo arte. Pero nuestro autor no va a quedarse ahí, sino que va a utilizar el término "novela cinematográfica" con la intención de crear un nuevo género, acorde con los tiempos y que renovara los usos literarios. Como Rafael T. Corbalán destaca:

> Lo que Blasco Ibáñez definió como "novela cinematográfica" fue […] un concepto que evolucionó a lo largo de los años y que significó básicamente tres cosas: 1.- El argumento de una novela que había sido llevada al cine y se vendía al público como si fuera un cuento; 2.- "Escenario" o historia escrita expresamente para el cine; y 3.-

---

[13] *Argumento de la novela cinematográfica "Sangre y arena"*, accesible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140352&page=1.

[14] Los *scenarios* fueron los primeros guiones cinematográficos, requeridos por las productoras, en las que se narraba el argumento del film, teniendo en cuenta los nuevos recursos cinematográficos y un ritmo ágil para situar las acciones y las tramas. Ello dio lugar a un nuevo género. Uno de los primeros libros donde se explicita esta técnica fue SARGENT, Epes Winthrop, *The Technique of the Photoplay*, Nueva York, Motion Picture World, 1913.

[15] DÍEZ, Emeterio, "La novela cinematográfica", en *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, vol. 17, nº 1 (2001), págs. 45-64. En él, da cuenta del éxito del género en España con publicaciones como *La Novela Semanal Cinematográfica* (1922-1933) o *Biblioteca Films* (1924-1936). Accesible en línea en http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5153/1/D%C3%ADez,%20Emeterio.pdf.

> Una novela con recursos cinematográficos y que se podía adaptar fácilmente al cine[16].

De acuerdo con las tesis de Corbalán, el análisis de este hecho puede subvertir la tradicional valoración crítica del escritor. Habitualmente se considera superior la época naturalista y costumbrista de Blasco Ibáñez, y se tachan las posteriores como de menor calidad y comerciales. No obstante, si estudiamos este segundo periodo de su obra a la luz de la influencia que el cine tuvo en el escritor, primero como adaptador de sus propias novelas y creador de una productora, y posteriormente en su éxito en Hollywood, la perspectiva cambia. Frente al tópico de considerar a Blasco como un narrador vetusto, anclado en la estética decimonónica, podemos contemplar al novelista como un avanzado a su época, alerta ante los cambios culturales y técnicos, viendo en ellos la necesidad y posibilidad de una superación de la tradición literaria, explorador de nuevas vías narrativas, a través de lo que denominó "novela cinematográfica".

El propio Blasco define este nuevo género que él vislumbra, y del que desea ser destacado artífice, en el prólogo de su novela *El paraíso de las mujeres* (1921). Como confiesa, escribió este texto con la idea de que sería llevado a la pantalla:

> Yo escribí la presente novela creyendo que únicamente iba á servir para la producción de una cinta cinematográfica, y jamás aparecería en forma de libro. En realidad, la casa editorial de Nueva York no me pidió una novela, sino lo que llaman en lenguaje cinematográfico un «escenario», un relato escueto y de pura acción, para que sirva de guía al director de escena, á los encargados de las tramoyas y á los actores que interpretan los personajes"[17].

Tal cometido no se pudo realizar, pues, en primer lugar, el texto desbordó el cometido previsto y se convirtió por extensión y estilo en una novela, y, por otro lado, la historia requería de una serie de avances técnicos difíciles para la época y muy costosos.

No obstante, Blasco vislumbra la aparición de nuevas formas narrativas, que fusionen los lenguajes fílmicos y literarios: "Yo creo próximo el nacimiento de muchas novelas cinematográficas que serán al mismo tiempo grandes obras literarias. Pero estas novelas resultan de más difícil producción que una novela en forma de libro, ya que en ellas no es posible lo que en la jerigonza literaria llamamos el 'relleno'".

Y he aquí uno de los principales escollos con los que él mismo se encontraría. Las descripciones literarias, que en su narrativa constituyen una baza de impresionante maestría, son sustituidas en el discurso filmico por recursos téc-

---

[16] CORBALÁN, Rafael T., *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998, pág. 89. Este libro constituye el estudio más específico sobre el tema, y en este apartado seguiremos desarrollando algunas de sus aportaciones

[17] BLASCO IBÁÑEZ, V, *El paraíso de las mujeres*, Valencia, Prometeo, 1922, pág. 14.

nico-visuales, por ejemplo primeros planos (en la descripción psicológica) o planos generales (en la descripción de paisajes). Se requiere pues una contención estilística en beneficio de la acción. Como reconoce: "La cinematografía no es el teatro mudo, como creen muchos; es una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas"[18]. El nuevo arte se separa así de los límites escénicos de la dramaturgia, acercándose en este aspecto a la libertad imaginativa de la novela, a la que aporta la imagen:

> El teatro tiene convencionalismos de lugar y de tiempo, impuestos por los breves límites de un escenario, y de los cuales no puede librarse. En cambio, la acción de la novela no reconoce limites; es infinita, como la del cinematógrafo, y puede componerse de tres ó cuatro historias diversas, que se desarrollan á la vez, y al final vienen á confundirse en una sola; puede tener por escenario los lugares más diversos de nuestro planeta[19].

Apunta aquí Blasco uno de los aspectos que más pugnará por asumir en su nuevo quehacer literario y que modificará en parte la estructura de sus anteriores novelas: la construcción narrativa en planos paralelos, donde se alternan realidad y ficción o sueño, o presente y pasado.

Como ha señalado Joan Oleza[20], y hemos ejemplificado más atrás en el caso de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, la estructura de las novelas de Blasco reiterada sobre todo en sus primeras etapas, es similar en todas ellas, un primer capítulo descriptivo, un segundo en el que se nos retrotrae a los antecedentes de la historia, y un desarrollo en los siguientes de la intriga, con un desenlace trágico final. Así pues, si hasta ahora ha predominado dicho modelo (se presentaba la situación, después había un *flash back* que explicaba los antecedentes de la historia, para, posteriormente desarrollar la trama en muchos casos con toques folletinescos (*Flor de mayo, La barraca, Cañas y barro*…), a partir de ahora va a predominar la historia en dos planos paralelos: el mítico o histórico y el actual (*Circe la encantadora*, *La reina Calafia El Papa el Mar, A los pies de Venus, En busca del Gran Khan*...) o la realidad y la ficción o el sueño (*El Quijote, El paraíso de las mujeres*). Como Corbalán recuerda[21], aunque no hay datos para confirmar una influencia directa en las dos películas más emblemáticas de D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), el director norteamericano recurrió a temas históricos utilizando el montaje en paralelo. Cabe pensar que si no hubo influencia directa, era este un esquema del que la industria de Hollywood había comprobado su éxito. O bien el recurso le causó al novelista un duradero efecto estético o quizás pensó que ello facilitaría la

---

[18] Ídem, pág. 9.

[19] Ibídem.

[20] OLEZA, Joan: "Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad", en *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, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària, 2000, pág. 21

[21] CORBALÁN, *Op. cit.*, pág. 143.

adaptación cinematográfica de sus novelas. En cualquier caso, no hay que menospreciar el hecho de que la narración en paralelo le posibilitaba llevar a cabo su propósito de reivindicar con minuciosa documentación la aportación histórica española, *leitmotiv* de su última etapa, aligerada por una trama sentimental que le servía de pretexto y enlace.

Siguiendo en su argumentación de separar el nuevo arte de la representación teatral, acentúa las concomitancias entre éste y la novelística, estableciendo una correlación entre escenarios y capítulos, e imaginando las posibilidades que grandes superproducciones pueden albergar para trasladar la imaginación narrativa: "Una novela, lo mismo que una historia cinematográfica, puede disponer de tantos escenarios como capítulos, tener por fondo los más diversos paisajes y por actores verdaderas muchedumbres".

Pero lo que más le atrae del nuevo medio es su universalidad, no olvidemos que nos encontramos en la apoteosis del cine mudo, en el que esta misma limitación de no incorporar banda sonora otorga a la comunicación a través de la imagen una superación de las dificultades idiomáticas:

> La expresión cinematográfica puede proporcionar a la novela la universalidad de un cuadro, de una estatua o de una sinfonía. Los rótulos del *film* y la necesidad de traducirlos representan poca cosa en esta clase de obras. Lo importante es la imagen vivida, la acción interpretada por seres humanos, valiéndose del gesto, que ignora el estrecho molde de las sílabas […] Gracias a este nuevo medio de expresión, el novelista que por su nacimiento pertenece a un país determinado puede tener por patria intelectual la tierra entera y ponerse en comunicación con los hombres de todos los colores y todas las lenguas, hasta con los que viven en los límites de un salvajismo recién abandonado.

Como siempre, Blasco piensa a lo grande, se ve ya como un conquistador de todos los públicos y todas las naciones, como el creador de un nuevo género que revolucione la creación literaria adaptándola al nuevo medio:

> Hasta ahora habían sacado films de mis novelas. En el presente momento escribo novelas inéditas, directamente para el cinematógrafo. El cinematógrafo llena el mundo, pero todavía no ha llegado nadie a ser un novelista universal cinematográfico. El puesto está vacío. Voy a ver si el que lo ocupa por derecho de conquista es un español. Puede uno, gracias al cinematógrafo, ser aplaudido en la misma noche en todas las regiones del globo... esto es tentador y conseguirlo representaría la conquista más enorme y victoriosa que puede coronar una existencia[22].

La versión cinematográfica de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*

La publicación de *Los cuatro jinetes* no le había aportado los ingresos esperados, quizás porque en España la guerra, aun siguiéndose con interés, carecía

[22] Carta de Blasco Ibáñez a Martínez de la Riva, fechada en Menton el 15 de octubre de 1921. Recogida en el libro de MARTÍNEZ DE LA RIVA, R., *Blasco Ibáñez. Su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas*, Madrid, 1929.

del factor emocional de los países implicados. Así, cuando Charlotte Brewster Jordan se interesa por traducirla en lengua inglesa, le cede los derechos por la exigua suma de trescientos dólares. Imbuido ya por otros proyectos, lo que no podía esperar el novelista es que, con la edición de Dutton and Company, en julio de 1918, la obra se convirtiera en EEUU en un *best seller*. El 11 de noviembre de ese mismo año finaliza la guerra, y el 28 de julio de 1919, rendida Alemania, se firmaría la Paz de Versalles. Las reediciones se suceden, el público norteamericano desea conocer al autor español, quien embarcará hacia Nueva York en octubre de 1919, recorriendo el país en un ciclo de conferencias. La fama es tan apoteósica que los principales rotativos requieren sus colaboraciones, llegando a cobrar por artículo cifras astronómicas. El 25 de marzo de 1920 la Universidad George Washington le nombrará doctor *honoris causa*, y no mucho después la Metro Pictures Corporation (que más tarde se convertiría en Metro-Goldwyn-Mayer) le compra los derechos para convertir su obra en una gran superproducción, con un presupuesto de más de un millón de dólares y doce mil extras, estrenada en 1921. June Mathis, responsable del departamento de guiones de la productora, se encargaría del guión, sugiriendo como director a Rex Ingram y apostando por un desconocido Rodolfo Valentino, quien pasaría, a partir del éxito de la cinta, a encarnar un nuevo icono: el *latin lover*.

La película sigue de manera bastante fiel el argumento de la novela, si bien, al suprimir las divagaciones teóricas: políticas, morales e incluso filosóficas de los personajes, se acentúa el maniqueísmo propagandístico, salvando, no obstante, el mensaje pacifista. Otra de las características literarias que debe ser sacrificada son las magistrales descripciones, tanto en lo que tienen de documentación histórica cuanto de sobrecogedoras narraciones de los acontecimientos bélicos, que serán sustituidas por la presentación de las imágenes, planos generales y planos medios de gran fuerza. Los escuetos intertítulos trasladan apenas el armazón de la historia, pero transmitiendo una completa síntesis argumental.

El aspecto símbólico de "los cuatro jinetes" adquiere toda su impacto en las imágenes un tanto fantasmagóricas, rodeadas de niebla, secuenciadas en su primera aparición por los primeros planos de Tchernoff, el exiliado ruso, que con su mirada alucinada acentúa el dramatismo; más tarde apoyadas por el delirio desmayado de Marcelo Desnoyers apresado; posteriormente, con la aparición del jinete de la muerte cuando sucumben enfrentados los dos primos, y, por último, intercaladas en la sobrecogedora panorámica del monte repleto de las tumbas de los caídos.

Concesión al público norteamericano fue la inclusión en el film de la intervención del ejército de salvación de EEUU, algo que no se hallaba en la novela. Hay que destacar, igualmente, que la famosa escena del tango de Rodolfo Valentino tampoco se encuentra en el texto.

La historia de amor entre Julio Desnoyers y Marguerite adquiere quizás un mayor protagonismo, acentuada *a posteriori* en la versión restaurada por la

banda sonora compuesta por Carl Davis, en la que las escenas entre ambos son acompañadas por la melodía que se repite, y que al final vuelve a aparecer en los planos finales, enlazando el beso del padre a la cruz de la tumba del hijo, y las siluetas de Chichí y su prometido, dibujándose contra el cielo, reencarnando la esperanza del amor que triunfa entre tanta muerte.

En una tónica moralizante, la cinta no hace referencia a un posible embarazo de Margarita, fruto de su relación con Julio. Otra diferencia a tener en cuenta es que, cuando la novela se escribe, aún no ha concluido la contienda, mientras que sí lo ha hecho en el rodaje de la película. Así, como señala Mayor Reisman[23], en la novela leemos cómo a Marcelo Desnoyers "[n]o le inspiraba curiosidad el final de esta guerra que tanto le había preocupado. Fuese cual fuese su terminación, acabaría mal", y aun Blasco añade, en lo que ahora podemos ver una premonición de la II Guerra Mundial: "Aunque la Bestia quedase mutilada, volvería a resurgir años después, como eterna compañera de los hombres". Sin embargo, en el film, Marcelo, ante la tumba de Julio, pregunta a Tchernoff si le conocía, el ruso mirando la infinidad de tumbas en su derredor abriendo los brazos exclamará: "Los conocía a todos", dando paso a la imagen de los cuatro jinetes huyendo entre las nubes, tras lo cual podemos leer en el intertítulo final: "Ha llegado la paz, pero los cuatro jinetes destrozarán el mundo sin descanso, hasta que muera el odio y reine el amor en el corazón de la humanidad".

El éxito de *The Four Horsemen of Apocalipse* le abriría las puertas de Hollywood. Tras esta primera adaptación cinematográfica, le seguirían otras muchas, como lo fueron *Blood and Sand* (1922), *Enemies of Women* (1923), *Mare Nostrum* (1926), *The Torrent* (1926) –basada en la novela *Entre naranjos*–, o los guiones realizados expresamente para el cine: *Argentine Love* (1924), *Circe the Enchantress (Circe la encantadora*), amén de otros que no llegaron a estrenarse.

The Four Horsemen… tuvo una segunda versión en 1962, dirigida por Vincente Minnelli, y ambientada esta vez en la II Guerra Mundial.

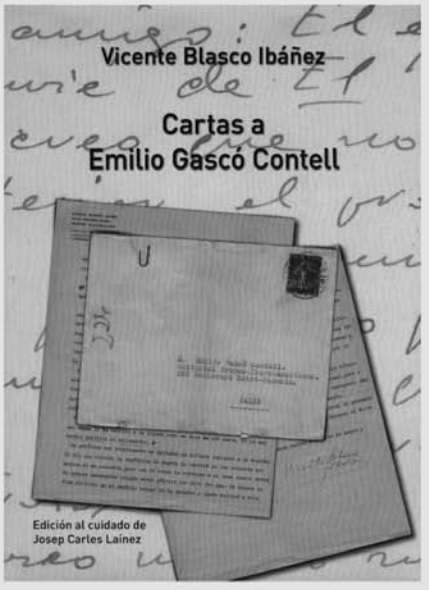
Hasta aquí la experiencia literaria y cinematográfica de Vicente Blasco Ibáñez durante la Gran Guerra, de la que supo ser corresponsal, historiador, narrador y comprometido testigo; su visión, gracias a la fabulosa difusión de su obra, formaría parte del imaginario de varias generaciones, y hoy, cuando se cumple el centenario de la contienda, todo ello constituye una fuente de información y emociones difícilmente sustituibles.

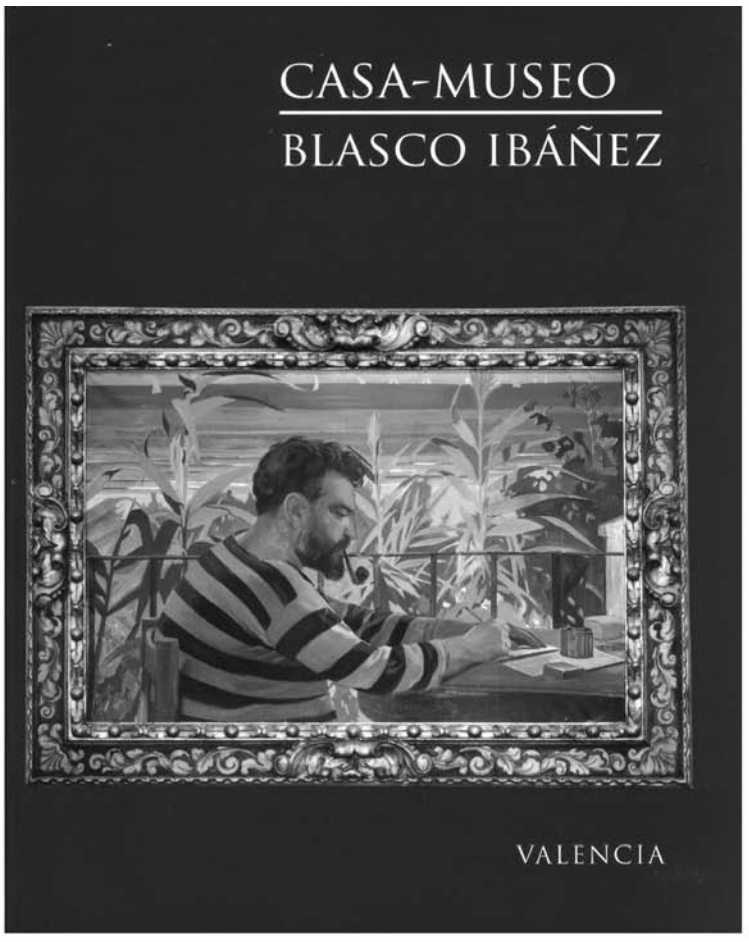
---

[23] REISMAN, M., "*The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921)", en *Hallali. Revista de Estudios Culturales sobre la Gran Guerra y el Mundo Hispánico*, 1 (2008). Accesible en http://revistahallali.com/wp-content/uploads/2008/12/hallali2reisman.pdf.

PUBLICACIONES DE LA CASA-MUSEO BLASCO IBÁÑEZ

PUBLICATIONS OF THE BLASCO IBÁÑEZ HOUSE MUSEUM





La Casa-Museo Blasco Ibáñez no es sólo la residencia recuperada del insigne novelista, ni únicamente el museo donde se conservan sus recuerdos y objetos personales, ni la biblioteca que guarda la más amplia colección de sus escritos originales, primeras ediciones, traducciones y bibliografía... Representa, además, el emplazamiento simbólico y privilegiado desde el cual se custodia y difunde la memoria del autor de *Cañas y barro*, *Sangre y arena* o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Para sus conciudadanos, se puede decir que constituye un lugar de peregrinaje espiritual en el que reencontrarse con las vivencias literarias de quien fuera su gran mentor.

En el linde de la ciudad, junto a la playa de la Malvarrosa, frente al mar y rodeado de palmeras, su ubicación excepcional convierte a la Casa-Museo Blasco Ibáñez en un enclave que tiene como fin diversos cometidos. Local y ciudadano, en primer lugar, completando el conocimiento de la figura del escritor por los valencianos y el público en general. Un fin didáctico, también, implicando a centros escolares, institutos de secundaria, estudiantes universitarios... Dinamizador cultural a su vez y, por último, centro de investigación de referencia internacional por su fondo documental y bibliográfico, punto de encuentro de especialista y lugar de intercambio de conocimientos.

La presente guía, escrita por Rosa María Rodríguez Magda (directora de la Casa-Museo Blasco Ibáñez) y Belén Villanueva (técnico de Gestión de patrimonio en la misma), es una invitación para conocer, a través de sus páginas, los recuerdos y la vida de quien sigue siendo el escritor valenciano más universal: Vicente Blasco Ibáñez.

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez
Journal of Blasco Ibáñez Studies

nº 1
2012

A fondo
Las relaciones entre Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla

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

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

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

Las ideas sobre la novela de Blasco Ibáñez

Blasco Ibáñez, editor en Madrid

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

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

Vicente Blasco Ibáñez, arquetipo del periodismo radical

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

Una carta inédita y una anécdota de Blasco Ibáñez

In Depth
The Relations between Vicente Blasco Ibáñez and Joaquín Sorolla

Portfolio
Caerse del cielo, novela *(1889)*, and the Youthful Writings of Vicente Blasco Ibáñez

At the Crossroads in 1900: The Limits of Naturalism in Blasco Ibáñez's Entre naranjos and Pío Baroja's La casa de Aizgorri

The Influence of Environment, the Carnivalesque and the Grotesque in Los argonautas *(1914)*

Blasco Ibáñez's Ideas about the Novel

Blasco Ibáñez as a Publisher in Madrid

Low Life in Madrid according to Blasco and Baroja: La horda and La busca

Food and Food Gathering's Symbolic Value: A Socio-Cultural Approach to the Valencian Novels

Vicente Blasco Ibáñez: The Epitome of Radical Journalism

Documents
Blasco Ibáñez, Super Merchant of Himself (Twelve Letters to his French Publisher, Calmann-Lévy)

An Unpublished Letter and an Anecdote of Blasco Ibáñez

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez
Journal of Blasco Ibáñez Studies

nº 2
2013

Introducción / Introduction
Christopher L. Anderson / Paul C. Smith

A fondo / In Depth
Blasco Ibáñez: *Por España y contra el rey* (1924-1925). ***Francisco Caudet***

Portafolio / Portfolio
Folletín y arte de la novela: Las obras repudiadas de Blasco Ibáñez. ***Rubén Benítez***

Los inicios literarios de Vicente Blasco Ibáñez: *Fantasías, Leyendas y tradiciones*. ***Enrique Rubio Cremades***

Vicente Blasco Ibáñez, *alter ego* del joven que escribía basura romántica. Mirada panorámica a los primeros años de su carrera literaria (1883 a 1894). ***Pablo Ramos González del Rivero***

Intersections of the Gothic and Politics: Edgar Allan Poe's "*The Tell-Tale Heart*" and Vicente Blasco Ibáñez's "*Un funcionario*". ***Jeffrey Oxford***

Etopeyas femeninas en los cuentos de Vicente Blasco Ibáñez. ***María González Megía***

A Writer's Wandering Home: Blasco Ibáñez's Narrative of Passage from the Atlantic to the Pacific in *La vuelta al mundo de un novelista*. ***David R. George, Jr.***

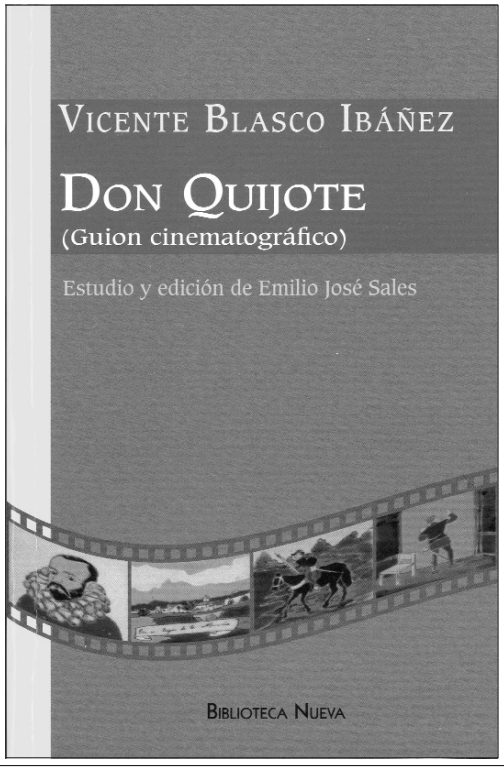
Sangre y arena. Una tragedia universal. ***Isabel Barceló Chico***

Vicente Blasco Ibáñez y el hispanoamericanismo: Conferencias en Buenos Aires 1909. ***María Victoria Sánchez Samblás***

Blasco Ibáñez en su Torre del arte: vida y literatura en los años de Menton. ***Emilio J. Sales Dasí***

The Artistry of Chapter I of Blasco Ibáñez's *Los argonautas*. ***Christopher L. Anderson***

Blasco Ibáñez, Mexico and the Mexican Revolution ***Paul C. Smith***



Vicente Blasco Ibáñez confesó que el Quijote era "un libro de oro". Con ello demostraba su admiración hacia el texto, pero, asimismo, hacia su creador: don Miguel de Cervantes. Era un afecto tan sincero y apasionado que despertó en el novelista el deseo de ofrecer una nueva versión de la obra que el cinematógrafo difundiría por todo el mundo. De este modo, Blasco Ibáñez, el hombre de letras y el aventurero, acompañaría a Cervantes y a su famoso caballero en un viaje imbuido de romántico idealismo. Este es el guion que hasta ahora había permanecido inédito.

La edición del texto original de Blasco Ibáñez, así como su estudio introductorio, ha sido realizada por Emilio José Sales Dasí, doctor en Literatura Española, catedrático de Secundaria, y premio de Ensayo de la Generalitat Valenciana 2008. Ha publicado estudios y artículos sobre la obra de Blasco Ibáñez, así como ediciones de varios de sus títulos.