nº 4
2016
2017

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
Regidoria de Patrimoni
i Recursos Culturals

CASA-MUSEO BLASCO IBÁÑEZ

Publicaciones
de la Casa-Museo Blasco Ibáñez

Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez
Journal of Blasco Ibáñez Studies

cmvbi@valencia.es
www.casamuseoblascoibanez.com

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

Imprime / *Printed by* Artes Gráficas Juan Sáez

Índice
Index

Introducción / Introduction **9**

Portafolio / Portfolio

Blasco Ibáñez: la singularidad de sus tres novelas sobre la Primera Guerra Mundial. ***Francisco Caudet*** **17**

Vicente Blasco Ibañez y la nueva imagen de España en los Estados Unidos tras la guerra de 1898. ***Rafael Corbalán Torres*** **37**

Vicente Blasco Ibáñez: cronista de la I Guerra Mundial. ***Enrique Viciano*** **49**

Vicente Blasco Ibáñez y las mujeres de la Gran Guerra. ***Cécile Fourrel de Frettes*** **67**

What Kind of War Novel is Vicente Blasco Ibáñez's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*? ***Paul C. Smith*** **81**

Censorship and the Publication of Blasco Ibáñez's Literary Works in Spain (1939-1978). ***Lisa Nalbone*** **97**

Personaje colectivo e individuo en los cuentos "¡Cosas de hombres!" y "Noche de bodas" de Vicente Blasco Ibáñez. ***Alicia de Gregorio*** **113**

Vicente Blasco Ibáñez and Early Spanish Detective Fiction. ***Jeffrey Oxford*** **123**

La Novela Ilustrada de Blasco Ibáñez: el negocio de popularizar la cultura. ***Antonio Laguna Platero*** **133**

Blasco Ibáñez's *Piedra de Luna*: Whitewashing Global Stardom. ***Jeffrey Zamostny*** **147**

Smells, Slime, and Surfeit in Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*. ***Teresa Fuentes Peris*** **161**

Documenta

Vicente Blasco Ibáñez en la Convención Republicana de 1920: artículos periodísticos norteamericanos recuperados. ***Ricardo F. Vivancos-Pérez*** **177**

Joan Ribó i Canut
Alcalde de València

DISPUESTO a preservar nuestra memoria colectiva, este Ayuntamiento viene apoyando todas las iniciativas que contribuyan a la difusión de la figura de Blasco Ibáñez. Es justo homenaje a uno de los valencianos más universales que nunca renunció a sus raíces mediterráneas. Por eso, debemos congratularnos por la aparición de un nuevo número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*. Que una publicación académica de tipo monográfico haya llegado a su cuarta entrega, es un hecho que ilustra perfectamente la riqueza que atesora el universo blasquista. Y lo más importante, su capacidad para seguir atrayendo la atención de investigadores y especialistas de numerosas universidades que se afanan en revelar los secretos que todavía guardan el escritor y su vasta producción.

Precisamente, una buena parte de los trabajos recogidos en esta revista nos permite reconocer la vocación internacional de Blasco Ibáñez, auténtico ciudadano del mundo siempre comprometido con valores como la libertad y la democracia. Así lo atestiguarían sus novelas y sus crónicas y artículos periodísticos sobre la Primera Guerra Mundial, allí donde denunció el sinsentido de la guerra y se opuso rotundamente al militarismo imperialista. Pero quien tomaba parte activa, con empeño ético y cabal, en la defensa de una humanidad continuamente amenazada por los conflictos bélicos, también se presentaría combativo en aquellos foros donde se ponía en tela de juicio la reputación de España. Valenciano, español, cosmopolita, en el fondo, Blasco Ibáñez estaba al lado del ser humano, hacia el que se sentía unido por un instinto solidario; de ahí que como político, periodista o escritor arremetiese contra cualquier injusticia.

Estos son solo algunos de los aspectos que podemos encontrar desarrollados en la revista. Pero la habilidad de sus coordinadores nos permite, además, el acceso a otros artículos en los que se manifiesta la inaudita versatilidad de Blasco Ibáñez. En esa constelación de temas y motivos deseamos que encuentre el lector materia de regocijo y aprendizaje, a la vez que la lectura pueda llegar a convertirse en instrumento de reafirmación de nuestra memoria.

Joan Ribó i Canut
Alcalde de València

DISPOSAT a preservar la nostra memòria col•lectiva, este Ajuntament ve recolzant totes les iniciatives que contribuïsquen a la difusió de la figura de Blasco Ibáñez. És just homenatge a un dels valencians més universals que mai va renunciar a les seues arrels mediterrànies. Per açò, hem de congratular-nos per l'aparició d'un nou número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies*. Que una publicació acadèmica de tipus monogràfic haja arribat al seu quart lliurament és un fet que il•lustra perfectament la riquesa que atresora l'univers blasquista. I el més important, la seua capacitat per a seguir atraient l'atenció d'investigadors i especialistes de nombroses universitats que malden per revetlar els secrets que encara guarden l'escriptor i la seua vasta producció.

Precisament, una bona part dels treballs arreplegats en esta revista ens permet reconéixer la vocació internacional de Blasco Ibáñez, autèntic ciutadà del món sempre compromés amb valors com la llibertat i la democràcia. Així ho testificarien les seues novel•les i les seues cròniques i articles periodístics sobre la Primera Guerra Mundial, allí on va denunciar el contrasentit de la guerra i es va oposar rotundament al militarisme imperialista. Però qui prenia part activa, amb obstinació ètica i total, en la defensa d'una humanitat contínuament amenaçada pels conflictes bèl•lics, també es presentaria combatiu en aquells fòrums on es posava en dubte la reputació d'Espanya. Valencià, espanyol, cosmopolita, en el fons, Blasco Ibáñez estava al costat de l'ésser humà, cap al qual se sentia unit per un instint solidari; per això com a polític, periodista o escriptor va arremetre contra qualsevol injustícia.

Estos són solament alguns dels aspectes que podem trobar desenvolupats en la revista. Però l'habilitat dels seus coordinadors ens permet, a més, l'accés a altres articles en els quals es manifesta la inaudita versatilitat de Blasco Ibáñez. En eixa constel•lació de temes i motius desitgem que trobe el lector matèria de gaudi i profit, alhora que la lectura puga arribar a convertir-se en instrument de reafirmació de la nostra memòria.

Gloria Tello Company
Teniente de Alcalde Coordinadora del Área de Cultura

LA aparición del cuarto número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* que ahora presentamos se erige como una actuación primordial en el marco de las numerosas actividades que está llevando a cabo el Ayuntamiento de València con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Vicente Blasco Ibáñez. Tan importante como despertar o consolidar en la ciudadanía el aprecio hacia el novelista, tan importante como su reconocimiento institucional, es el fomento de la investigación y la difusión de la obra del escritor valenciano. En este ámbito científico, la revista que dirigen los profesores Paul C. Smith y Christopher L. Anderson ha logrado reunir interesantes artículos de reconocidos hispanistas internacionales.

A partir de un primer bloque integrado por las investigaciones que destacados estudiosos presentaron en el simposio *Vicente Blasco Ibáñez y la Primera Guerra Mundial: Historia, Literatura y Cine* (Universidad de Tulsa, 10-11 de noviembre de 2014), este número de la revista incorpora otros artículos mediante los que el lector podrá descubrir el carácter polifacético de Blasco Ibáñez. Impulsivo, apasionado o inconformista, recorrió como escritor los territorios de la novela y el cuento; como periodista fue mordaz censor de las injusticias de su época y cronista de la atroz guerra europea del 14; moderno comunicador, sobresalió como editor de las obras más selectas del pensamiento y la literatura; su afición a la cinematografía le llevó a probarse como director e incluso guionista; el convencimiento con que luchó contra los grupos más conservadores por el ideal de la República hicieron de él un líder de masas cuyas obras serían censuradas décadas después, en el franquismo.

Con una producción casi inabarcable, Blasco Ibáñez podría tener asegurado un lugar en manuales de disciplinas diferentes, porque lo curioso del caso es que logró imprimir su sello personal y meritorio a todas y cada una de sus aventuras. Ante la trascendencia de su legado, mi agradecimiento a las personas que han colaborado en este número de la revista y mi apoyo a las iniciativas que contribuyan a la difusión y divulgación de su obra.

Gloria Tello Company
Tinenta d'Alcalde
Coordinadora
de l'Àrea de Cultura

L'APARICIÓ del quart número de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* que ara presentem s'erigix com una actuació primordial en el marc de les nombroses activitats que du a terme l'Ajuntament de València amb motiu del 150 aniversari del naixement de Vicent Blasco Ibáñez. Tan important com despertar o consolidar en la ciutadania l'estima cap al novel•lista, tan important com el seu reconeixement institucional, és el foment de la investigació i la difusió de l'obra de l'escriptor valencià. En este àmbit científic, la revista que dirigixen els professors Paul C. Smith i Christopher L. Anderson ha aconseguit aplegar interessants articles de reconeguts hispanistes internacionals.

A partir d'un primer bloc integrat per les investigacions que destacats estudiosos van presentar en el simposi *Vicent Blasco Ibáñez i la Primera Guerra Mundial: Història, Literatura i Cine* (Universitat de Tulsa, 10-11 de novembre de 2014), este número de la revista incorpora altres articles a través dels quals el lector podrà descobrir el caràcter polifacètic de Blasco Ibáñez. Impulsiu, apassionat o inconformista, va recórrer com a escriptor els territoris de la novel•la i el conte; com a periodista va ser mordaç censor de les injustícies de la seua època i cronista de l'atroç guerra europea del 14; modern comunicador, va destacar com a editor de les obres més selectes del pensament i la literatura universal; l'afició a la cinematografia el va portar a provar-se com a director i fins i tot guionista; el convenciment amb què va lluitar contra els grups més conservadors per l'ideal de la República va fer d'ell un líder de masses, les obres del qual serien censurades dècades després, en el franquisme.

Amb una producció quasi inabastable, Blasco Ibáñez podria tenir assegurat un lloc en manuals de diverses disciplines, perquè el més curiós del cas és que va aconseguir imprimir el seu segell personal i meritori a totes i cada una de les seues aventures. Davant de la transcendència del seu llegat, el meu agraïment a les persones que han col•laborat en este número de la revista i el meu suport a les iniciatives que contribuïsquen a la difusió i divulgació de la seua obra.

Introducción

El volumen 4 de la *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/ Journal of Blasco Ibáñez Studies* se compone de once artículos y de los cuatro informes periodísticos escritos por Blasco Ibáñez sobre la Convención Nacional del Partido Republicano de 1920 celebrada en Chicago, Illinois. Los primeros cinco artículos se centran en varios aspectos de las novelas de Blasco Ibáñez y otros escritos sobre la Primera Guerra Mundial, especialmente *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). Los cinco fueron presentados originalmente como conferencias en el Simposio de Literatura Comparada de la Universidad de Tulsa de noviembre de 2014 *Vicente Blasco Ibáñez y la Primera Guerra Mundial: Historia, Literatura y Cine*. Cuatro de las cinco conferencias han sido revisadas para hacerlas más apropiadas para su publicación como artículos. Los seis artículos restantes de este número arrojan luz sobre diversas obras de Blasco, incluyendo algunas que han sido poco estudiadas. A menudo reflejan enfoques críticos que no se han aplicado previamente a estas obras. La última colaboración en este volumen, la publicación de la cobertura de la Convención Republicana por parte de Blasco, está debidamente incorporada en la sección *Documenta*.

*****

El artículo introductorio de este volumen contextualiza la popularidad de Blasco Ibáñez como escritor y señala sus similitudes con Zola y Galdós. Explica la incomprensión y el antagonismo de la Generación del 98 hacia la nueva forma de escribir de Blasco, que se basa en la observación de primera mano y, por lo tanto, conduce a una representación más realista de su circunstancia actual. En Francia, Blasco combina esta observación directa de la realidad de la época de guerra que le rodea con tramas de ficción hábilmente dibujadas para crear *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y otras dos novelas de guerra: *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer,* que también se analizan en este ensayo. El siguiente artículo revela cómo Blasco, tras el enorme éxito de *Los cuatro jinetes* y su adaptación cinematográfica en Estados Unidos, combate la imagen de España como un país decadente que había existido en Estados Unidos desde al menos la guerra hispanoamericana. En novelas y otros escritos dirigidos principalmente al público estadounidense, Blasco ofrece reinterpretaciones positivas sobre la colonización española de California, los trabajos de Colón y figuras históricas como los Borgia. El tercer artículo es un análisis detallado de pasajes de la *Historia de la Guerra Europea de 1914* de Blasco y otros libros de historia sobre la guerra, lo que sirve para establecer vínculos entre la crónica histórica (especialmente como fue registrada por Blasco) y los acontecimientos representados en *Los cuatro*

jinetes. El siguiente artículo llama la atención sobre el nuevo protagonismo de las mujeres en Francia (como enfermeras, esposas, viudas, patriotas, espías, trabajadoras de la fábrica, etc.) provocado por la guerra. Detenidamente se documenta y analiza cómo estos roles son promovidos o reflejados en la escritura de Blasco sobre la guerra, y llega a la conclusión de que, pese a tímidas alusiones a la modernidad de las mujeres francesas, estas se identifican frecuentemente como esposas y madres. El último artículo de esta sección compara *Los cuatro jinetes* con novelas de la guerra de cuatro países distintos para resaltar las marcadas diferencias que la separan de ellas, así como su carácter atípico como novela de guerra. Se sugieren las limitaciones inherentes a este término como un descriptor para *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y las otras dos novelas de guerra de Blasco.

Antes de la publicación del siguiente artículo de la revista, la cuestión de la censura y las novelas de Blasco Ibáñez durante la dictadura franquista había recibido poca atención. Este trabajo examina los archivos de la censura oficial sobre Blasco durante los años 1939-1978 y revela las dificultades que encontraron los editores al tratar de obtener la aprobación para publicar colecciones y, especialmente, textos individuales del autor valenciano. Los juicios y comentarios de los censores, que en ocasiones se revelan inconsistentes e incluso contradictorios, son indicativos de los obstáculos ideológicos y políticos que dificultaron incluso la reedición de novelas no controvertidas. Dos artículos en este volumen tratan diferentes aspectos de los cuentos de Blasco. El primero establece la participación de una comunidad rural como "personaje colectivo" en dos de sus *Cuentos valencianos* (1896). Muestra minuciosamente cómo la entidad colectiva tiene un rol esencial en ambas historias, aunque funciona en cada caso de forma diferente. El segundo artículo se centra en "Golpe doble" de *Cuentos grises* (1899). Aquí, frente al trasfondo de la historia literaria española que no incluye casi ninguna ficción detectivesca, excepto algunas obras de Pedro Antonio de Alarcón y Emilia Pardo Bazán, el autor reúne pruebas que demuestran que al cumplir con la mayoría de los puntos normalmente utilizados para definir la ficción detectivesca, "Golpe doble" merece ser incluido en este subgénero. El siguiente artículo examina la creación de Blasco Ibáñez de *La Novela Ilustrada* (1905), una publicación periódica que introduce en España el concepto de la distribución masiva y la colección de libros muy baratos. Este trabajo revela la creatividad y el talento de Blasco para la innovación, como editor que pudo aumentar su público lector y al mismo tiempo obtener un cuantioso beneficio. En el artículo siguiente, la actriz mestiza homónima de la poco estudiada novela corta *Piedra de Luna* (1926) se nos aparece alienada de la blancura de la imagen que de ella ha impuesto Hollywood. El autor de este estudio ofrece una nueva interpretación del discurso entre blancura y estrellato implícito en el retrato que realiza

Blasco de Piedra de Luna. Sugiere que el conflicto entre los beneficios y las desventajas que le reporta su imagen pública puede reflejar la insatisfacción de Blasco ante las demandas que Hollywood le hacía sobre su propia escritura. El último artículo añade otra interpretación a las explicaciones tradicionales relacionadas con el naturalismo para el predominio de olores desagradables e incluso impresiones táctiles como parte del escenario de *Cañas y barro* (1902). Explica por qué ciertos enfoques antropológicos y psicológicos de la novela justifican la consideración de los olores fétidos de la Albufera como símbolos de la contaminación física y moral. Finalmente, en la sección *Documenta* se incluyen cuatro artículos recuperados y muy amenos escritos por Blasco como observador de la Convención Nacional del Partido Republicano de 1920 en Chicago. Con una introducción lúcida que los pone en contexto, estos artículos muestran que las aptitudes de Blasco como un periodista hábil y vigoroso no habían disminuido en 1920. Sus habilidades descriptivas son tan frescas como siempre, y su percepción sobre los Estados Unidos y la política mundial es igualmente sagaz.

*****

Simposio de Literatura Comparada y Estreno Documental

Entre el 10 y el 11 de noviembre de 2014, distinguidos estudiosos de cine y literatura de España, Francia y Estados Unidos presentaron sus más recientes investigaciones sobre la vida y las obras de Vicente Blasco Ibáñez en el Simposio de Literatura Comparada de la Universidad de Tulsa *Vicente Blasco Ibáñez y la Primera Guerra Mundial: Historia, Literatura y Cine*, que tuvo lugar bajo los auspicios de la Fundación Nacional para las Humanidades, el Centro de Oklahoma para las Humanidades y el Programa de Becas de Internacionalización de la Facultad de la Universidad de Tulsa. Cinco de las presentaciones se convirtieron en artículos en este volumen. Se puede acceder a videos de estas y otras presentaciones originales a través del siguiente enlace: **https://utulsa.edu/comparative-literature-symposium**

Además, la Universidad acogió el estreno de la versión en inglés del docudrama dedicado a Blasco y la Gran Guerra, *The Fifth Horseman: A Vision of World War I*, producido y codirigido por Enrique Viciano (Buenpaso Films) y Rosana Pastor.

Introduction

Volume 4 of the *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* comprises 11 articles and the four journalistic reports written by Blasco Ibáñez on the 1920 Republican Party National Convention held in Chicago, Illinois (USA). The first five articles focus on various aspects of Blasco Ibáñez's novels and other writings about World War I, especially *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). All five were originally presented as lectures at the November 2014 University of Tulsa Comparative Literature Symposium "Vicente Blasco Ibáñez and World War I: History, Literature and Film." Four of the five lectures have been revised to make them more suitable for publication as articles. The remaining six articles in this issue shed light on a variety of Blasco's other works, including some that have been studied infrequently. They often reflect critical approaches that have not previously been applied to these works. The 12th collaboration in this volume, the publication of Blasco's coverage of the Republican Convention, is appropriately included in the *Documenta* section.

*****

This volume's introductory article contextualizes Blasco Ibáñez's popularity as an author and points out his similarities with both Zola and Galdós. It explains the Generation of 98's incomprehension of and antagonism towards Blasco's new way of writing, which is based on first-hand observation and therefore leads to a more realistic depiction of his current circumstance. In France, Blasco combines this direct observation of the war-time reality surrounding him with skillfully drawn fictional plots to create *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* and two other war novels, *Mare Nostrum* and *Los enemigos de la mujer*, which likewise are analyzed in this essay. The next article reveals how Blasco, following the enormous success of *Los cuatro jinetes* and its film adaptatiion in the United States, combats the image of Spain as a decadent country that had existed in the US since at least the Spanish-American War. In novels and other writings directed primarily at the American public, Blasco gives favorable reinterpretations to the Spanish colonization of California, the labors of Columbus and historical figures like the Borgias. The third article is a detailed analysis of passages from Blasco's *Historia de la Guerra Europea de 1914* and other history books about the war, which serves to establish links between the historical record (especially as it was recorded by Blasco) and events portrayed in *Los cuatro jinetes*. The next article draws attention to the new protagonism of women in France (as nurses, wives, widows, patriots, spies, factory workers, etc.) occasioned by the war. It carefully documents

and analyzes how these roles for women are promoted or mirrored in Blasco's writing about the war, and it concludes that, despite timid allusions to the French women's modernity, these women are identified most frequently as wives and mothers. The last article in this section compares *Los cuatro jinetes* with war novels from four different countries in order to highlight its marked differences from them, as well as its atypicality as a war novel. It suggests the limitations inherent in this term as a descriptor for *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* and Blasco's other two war novels.

Prior to the publication of the journal's next article, the question of censorship and Blasco Ibáñez's novels during the Franco dictatorship had received little serious attention. This article examines the official censorship files regarding Blasco for the years 1939-1978 and reveals the difficulties publishers encountered when trying to gain approval for publishing collected and, especially, individual works by the Valencian author. The comments and judgments of the individual censors, which upon occasion are inconsistent and even contradictory, are indicative of the ideological and political obstacles which made difficult even the re-issue of non-controversial novels. Two articles in this volume deal with different aspects of Blasco's short stories. The first establishes the participation of a rural community as a "personaje colectivo" in two of his *Cuentos valencianos* (1896). It carefully shows that the collective entity has an essential role in both stories, but that it functions differently in each. The second article focuses on "Golpe doble" from *Cuentos grises* (1899). Here, against a background of Spanish literary history which includes almost no detective fiction, except for a few works by Pedro Antonio de Alarcón and Emilia Pardo Bazán, the author marshals evidence to show that by meeting most of the touchstones normally used to define detective fiction, "Golpe doble" deserves inclusion in this sub-genre. The next article examines Blasco Ibáñez's creation of *La Novela Ilustrada* (1905), a periodical publication that introduces in Spain the concept of mass distribution and collection of very inexpensive books. This article reveals Blasco's creativity and gift for innovation as a publisher who was able to increase his active reading public and make a handsome profit at the same time. In the next article, the eponymous mestiza actress of the little studied novelette *Piedra de Luna* (1926) is shown to be alienated from the whiteness of her screen image imposed on her by Hollywood. The author of this article offers a new interpretation of the discourse between whiteness and stardom implicit in Blasco's portrayal of Piedra de Luna. He suggests that this weighing of the benefits of acting vs. its drawbacks may reflect Blasco's own dissatisfaction with the demands that Hollywood was making on his own writing. The last article adds another interpretation to the traditional naturalism-related explanations for the prevalence of unpleasant odors and even tactile impressions as part of the setting of

Cañas y barro (1902). It explains why certain anthropological and psychological approaches to the novel justify viewing the fetid odors of the Albufera as symbolic of physical and moral pollution as well. Finally, included in the *Documenta* section are four recovered and very readable articles written by Blasco as an observer of the 1920 Republican Party National Convention in Chicago. With a lucid introduction that places them in context, these articles show that Blasco's gifts as a vigorous, skilled journalist had not diminished by 1920. His descriptive skills are as fresh as ever, and his perceptiveness about the United States and world politics is equally keen.

*****

Comparative Literature Symposium and Documentary Premiere

On November 10-11, 2014, distinguished film and literature scholars from Spain, France, and the US presented their most recent research on the life and works of Vicente Blasco Ibáñez at The University of Tulsa's annual Comparative Literature Symposium, "Vicente Blasco Ibáñez and World War I: History, Literature, and Film," which took place under the auspices of the National Endowment for the Humanities, The Oklahoma Center for the Humanities, and The Faculty Internationalization Grant Program of The University of Tulsa. Five of the presentations became articles in this volume. Videos of these and other original presentations can be accessed through the following link: **https://utulsa.edu/comparative-literature-symposium**

In addition, the University hosted the premiere of the English-language version of the docudrama dedicated to Blasco and the Great War, "The Fifth Horseman: A Vision of World War I," produced and co-directed by Enrique Viciano (Buenpaso Films) and Rosana Pastor.

PORTA FO LIO

Portfolio

Francisco Caudet
Universidad Autónoma de Madrid

Blasco Ibáñez: la singularidad de sus tres novelas sobre la Primera Guerra Mundial

A Vicente Blasco Ibáñez le distingue de sus compañeros de generación, y también de las generaciones anteriores, el haber viajado mucho y haber vivido durante muchos años fuera de España. Nacido en 1867, tuvo, por razones políticas, graves conflictos con la justicia entre 1892 y 1898, y pasó tiempo en la cárcel y en el exilio; en 1905 abandonó su Valencia natal y se estableció en Madrid; en 1909, hizo un viaje a la Argentina, donde decidió fundar unas colonias agrícolas, y allí vivió de 1911 a 1914. Fracasado su proyecto agrícola, se trasladó en julio de 1914 a Francia, unos pocos días antes de que estallara la Primera Guerra Mundial. Francia sería, hasta su muerte en 1928, su lugar de residencia.

RESUMEN. La singularidad más destacable de la obra literaria del Blasco Ibáñez que regresó de Buenos Aires a París en 1914, donde fue testigo de la Primera Guerra Mundial, es su condición de escritor español que tuvo un espectacular éxito internacional. Pocos eran en aquellos años los escritores españoles que se establecieron durante años en el extranjero y analizaron, convirtiéndolo en materia de sus obras literarias, lo que pasaba en el mundo de afuera. Los nueve volúmenes de su *Historia de la Guerra Europea*, así como sus tres novelas que tienen como trasfondo la guerra europea de 1914, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) y *Los enemigos de la mujer* (1919), dan cuenta de que, sin haber estado en la primera línea de esos acontecimientos de tanta trascendencia, no habría podido hacer esa obra ni haber tenido ésta tanta resonancia internacional. Pero hay más razones que explican el éxito de Blasco Ibáñez. Todas ellas están centradas en cómo desarrolló sus tramas novelescas.
PALABRAS CLAVE. epopeya, Primera Guerra Mundial, *best seller*, propaganda, simbología bíblica, Blasco y EE.UU.

El que viaja, dice un refrán, tiene cosas que contar. Y si es cierto que hay muchos narradores que nunca salen de su casa, o de la acera de su casa, y, a pesar de ello, cuentan cosas en las novelas que escriben, los que viajan tienen más que contar y lo que cuentan tiene más base, más fundamento, más amplitud de miras. Alfonso Reyes comentaba las dificultades para que los autores españoles aceptaran la invitación para ir a México a celebrar, en 1921, el centenario de la independencia: "¡Hay por ahí cada Pío Baroja, escritor de aventuras por tierra y mar, novelista del hombre de acción y conspirador honorario, que no sería capaz nunca de embarcarse rumbo a la inquieta América!...".

Pero viajar, me sigo refiriendo a los narradores, no asegura a nadie que vaya a ser contador de historias ni que, en el caso de contarlas, vayan a tener interés. Es necesario poseer, por un lado, una disposición a prestar mucha atención a lo que se le va abriendo a los ojos en ese

mundo de afuera, hace falta tener los ojos y la mente abiertos, y, por otro, hay que estar dotado de un talento o una predisposición para saber narrar y, con lo narrado, saber cautivar a los lectores.

Blasco Ibáñez, que era contemporáneo de Miguel de Unamuno, de Azorín, de Pío Baroja y de Ramón del Valle-Inclán, y era, al igual que ellos, novelista, pertenecía, como todos ellos, a la generación del 98. Pero Blasco, a diferencia de esos compañeros de generación, nunca quiso romper con el arte de novelar de dos de los maestros de juventud de estos ilustres: Benito Pérez Galdós y Émile Zola. Esos compañeros de generación posteriormente, cuando dejaron de ser jóvenes, renegaron, a diferencia, como digo de Blasco Ibáñez, de esos dos maestros. Los motivos eran diversos. Mencionaré solamente este primer motivo: la necesidad por razones estéticas de romper con el modelo del realismo y del naturalismo que representaban Galdós y Zola, y este segundo motivo: estaban ideológicamente escorados, de manera cada vez más patente y —acaso había que añadir vergonzante— hacia posicionamientos derechistas. El caso de Valle-Inclán presenta una variante: de joven había estado más escorado a la derecha que sus compañeros de generación, y hacia 1920 se convirtió, hasta su muerte, en un ferviente republicano, como fue el caso de Blasco desde el comienzo al final de su vida.

El republicanismo unía ideológicamente a Galdós, a Zola, y a Blasco Ibáñez, y años más tarde a Valle, pero lo que asimismo unía a Galdós, a Zola y a Blasco Ibáñez —no en el caso de Valle— era entender la novela como un producto que debía tener el máximo posible de consumidores. Escribían estos tres autores para un público mayoritario y el público era, por ello —según el *dictum* de Charles Augustin Sainte-Beuve— una mediación estética. Cuando Zola publicó en 1872 *La taberna*, vendió más ejemplares de los que había vendido Víctor Hugo, hasta el momento el autor de mayor éxito editorial en Francia; cuando Blasco Ibáñez publicó *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en 1916, vendió más ejemplares de los que había vendido Zola con *La taberna* y más, por lo tanto, que Hugo. Galdós no había tenido tanto éxito de ventas porque su mercado no había apenas pasado las fronteras de España, un país que hasta los años 1930 tenía un índice de analfabetismo cercano al 70 por ciento

ABSTRACT. The most noticeable and singular aspect of Blasco Ibáñez the writer who in 1914 returned from Buenos Aires to Paris, where he witnessed WWI, is his condition as a Spanish writer who had spectacular international success. In those years, there were few Spanish authors who lived abroad, analyzed the outside world from there, and converted their experiences into subject matter for their literary works. The nine volumes of Blasco's *Historia de la Guerra Europea*, as well as the three novels which have the European War of 1914 as their backdrop, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918), and *Los enemigos de la mujer* (1919), show that, if he had not been on the front line of these trascendent events, Blasco could not have produced these works, nor would they have resonated internationally. But there are additional reasons that explain Blasco's success, all of which are centered on how he developed his novels' plots. KEYWORDS. Epic, World War I, best seller, propaganda, biblical symbolism, Blasco and US

y un bajísimo nivel económico. Pero Galdós, gracias a que el naciente proletariado, en el último tercio del siglo XIX, había empezado a alfabetizarse y a concienciarse ideológicamente, y gracias también a que, consecuentemente, había empezado a sentir hambre de lectura, de cultura, y a que iba despuntando asimismo la aparición de una pequeña clase media, se convirtió para toda esa población en un referente y tuvo, en España, éxito de ventas.

Los tres autores —recapitulo— tenían como público a la clase trabajadora y a la pequeña clase media, unas capas de la población que, ya adentrados en los finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se hallaban en un proceso —en Francia más que en España— de aculturación y concienciación política. Ello explica el éxito que tuvo, por los temas y por cómo estaban narrados, *La taberna* de Zola, la primera novela en la que una mujer del proletariado era protagonista, y otras novelas de Zola, como *Nana*, *Germinal* o *La débâcle*, que trataban del alcoholismo, la prostitución, una huelga minera o la derrota de Francia en la guerra franco-prusiana —una guerra casi relámpago, pues comenzó en julio de 1870 y terminó, con graves consecuencias para Francia, el 10 de mayo de 1871—. El éxito de Galdós se explica porque el protagonista de muchas de sus novelas era la clase media baja y el pueblo de Madrid. El primer Blasco Ibáñez, el de las novelas valencianas y el de las cuatro novelas sociales, se había ocupado de problemas que asediaban al mundo rural y al del proletariado urbano, que se hallaba marginado y anarquizado, y en las tres novelas de la Primera Guerra Mundial denunció el militarismo, el problema que en esos momentos más preocupaba a las clases medias bajas y al proletariado europeo, porque pertenecían a esas clases quienes de manera mayoritaria se estaban batiendo en los campos de batalla. Y en Estados Unidos, un país que estaba en pleno desarrollo económico y a las puertas de convertirse en el primer imperio del mundo, que se decidió finalmente a intervenir, en aquel gran matadero, el impacto de la Primera Guerra Mundial fue asimismo enorme. Ello explica la acogida que tuvieron las tres novelas de la guerra de Blasco, tanto en Europa como en Estados Unidos, pues eran, cada una a su modo, tres dramatizaciones de los desastres —para decirlo a lo Goya— de la guerra.

El gran público tenía acceso, a través de las novelas, a los grandes temas de actualidad. Es casi comparable a la función que desempeña hoy *Internet*. Puede sonar a exageración, pero no lo es. Hoy el acceso a las noticias y a los debates que suscitan es inmediato. Hasta mediados del siglo XX no había apenas radio, no existía la televisión ni, claro está, *Internet*. La prensa y la novela eran los medios más corrientes de información y de debate. Y la novela, además, era un pasatiempo. Un pasatiempo que podía enajenar, caso de la mala literatura melodramática y folletinesca, pero que también podía concienciar o hacer reflexionar, caso de la novela de Galdós, de Zola o de Blasco Ibáñez, que tenía mucho de melodrama y de folletín, pero que era, según la jerga de Anto-

nio Gramsci, literatura popular-artística. Peter Brooks dice, en *The Melodramatic Imagination* que, aun aceptando que una novela sea incluso "nine-tenths purely literary, there must still be that one-tenth that makes us want to buy the book and sit down to read it", lo que daba la razón, a posteriori, a José F. Montesinos quien años antes, refiriéndose a Galdós, ya había pronosticado que, por parecidas razones, "Galdós se vio ante el folletín un poco como Cervantes ante los libros de caballerías"; y aunque Galdós no llegó a decirlo, debía pensar "que sin disparates, sin forzar las cosas, una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era perfectamente legítima".

Pensando Blasco Ibáñez en todo ello, con esos o muy parecidos argumentos, escribió el tipo de novelas que escribió y además, cuando se trasladó a Madrid en 1905, creó una colección de libros baratos, adelantándose en España a las colecciones de libros de bolsillo (*pocket books*). Arturo Barea recuerda, en *La forja de un rebelde* (1946), que Blasco Ibáñez quiso remediar las dificultades que la mayor parte de la población española tenía para adquirir libros y dijo: "Yo voy a dar de leer a los españoles". Y, en efecto, a un precio muy barato editó a Charles Dickens, Leo Tolstoi, Fyodor Dostoievsky, Alexandre Dumas, o a Víctor Hugo. Su colección La Novela Ilustrada fue pronto imitada por otras editoriales. Blasco Ibáñez, que siempre fue un escritor popular, y que por tanto hizo amplio uso del melodrama y el folletín, optó en sus obras y como se puede ver por los nombres de los autores que incluyó en el catálogo de su editorial, por la literatura popular-artística. Y, no hay que olvidar, que todo lo que tocaba Blasco lo convertía en oro, de todo sacaba un rendimiento económico.

Zola había declarado en un artículo titulado "El dinero y la literatura" que los poetas —apenas se producía entonces novela— escribían para dar gusto al mecenas que les daba sustento, mientras que los novelistas, a partir de finales del último tercio del siglo XIX —la novela era entonces el género de la hora—, vivían de un nuevo mecenas: el público que era quien compraba sus libros. Y el novelista tenía que atender lo que el público pedía: unos les daban, porque había público para ello, melodramas y folletines malos, literatura de evasión; y otros, buena literatura, literatura que con pequeñas o menos pequeñas dosis de melodrama y folletín, trataba de temas de actualidad y abría la posibilidad de establecer en torno a esos temas la reflexión y el debate. También había para ello público.

Zola buscó el mecenazgo de sus lectores porque el dinero que ganaba con sus libros le daba libertad para seguir, sin interferencias o trabas, denunciando con la pluma los males e injusticias que asediaban a la sociedad, y llegar, con sus denuncias, hasta las más altas instancias de los poderes del Estado, como hizo en la famosa proclama "J'Accuse" (1898). Galdós, gracias a las ganancias que sacó con los *Episodios Nacionales* y con algunas novelas de

éxito, se pudo permitir haber escrito la mejor novela española del siglo XIX, *Fortunata y Jacinta*, novela en cuatro tomos, un proyecto arriesgado que le salió artísticamente bien, pero económicamente mal porque pasaron más de treinta años antes de que apareciera la segunda edición. Sin dinero no hubiera podido correr ese riesgo ni asumir ese resultado. Blasco Ibáñez, gracias a sus éxitos editoriales, pudo hacer una campaña de propaganda en favor de los aliados durante la Primera Guerra Mundial. Fue el autor de una *Historia de la Guerra Europea* en nueve tomos, y autor de tres novelas que giraban en torno a esta guerra, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) y *Los enemigos de la mujer* (1919), lo que le convirtió en un destacado propagandista de la causa. Ello le abrió las puertas del Congreso de los Estados Unidos y, lo que no tiene una importancia menor, también las de Hollywood. Todo ese éxito internacional le permitió, unos años después, llevar a cabo una campaña, desde París donde se había exiliado, contra la dictadura del general Primo de Rivera y contra el rey Alfonso XIII, a quien acusó de ser culpable del desastre de Annual y de connivencia con el golpe militar de Primo de Rivera. Esa campaña tuvo resonancia, como todo lo que hacía Blasco, en casi todo el mundo. Era, aunque suene exagerado, un contrapoder. Y lo era gracias al éxito internacional de sus novelas.

En España, Unamuno, Azorín, Baroja o Valle-Inclán encontraban grandes dificultades para vender más de dos mil ejemplares de las ediciones de sus libros. Todos ellos detestaban a Blasco Ibáñez. No comprendieron nunca que representaba una manera de entender la novela que estaba mucho más de acuerdo con aquellos tiempos en que se había iniciado un creciente proceso de internacionalización, como si estuviera ese proceso presagiando la actual globalización. Zola producía novelas en Francia, y sin salir de Francia —o hay que olvidar que era Francia una potencia en el mundo y era a la vez la cuna de la novela decimonónica—, pero esas obras al mismo tiempo que se editaban en Francia eran traducidas en Inglaterra, en Estados Unidos, en Rusia, o en la misma España. Tenían un mercado asegurado. Galdós, que no era francés —o si se prefiere, España no era Francia—, no tenía ese mercado internacional, pero al menos tenía su mercado en España y en Hispanoamérica. En el tiempo que le tocó vivir a Blasco Ibáñez, había que deambular por el mundo, estar cerca de los grandes acontecimientos. Cuando los había, claro está. La Primera Guerra Mundial le brindó esa gran oportunidad y la aprovechó.

En suma, las novelas de Blasco Ibáñez, como las de sus maestros Galdós y Zola, no estaban escritas en el vacío de la pura invención, sino "en la observación, en el análisis y en la experiencia", lo cual suponía, en palabras de Henri Mitterand, un paso decisivo para "transformar profundamente las bases del funcionamiento de la novela contemporánea, en sus condiciones de producción y de recepción", trastocando "a la vez el código de construcción de las

acciones y de los personajes, y las expectativas de los lectores". Así, a partir de Zola —lo que creo es aplicable también a las novelas de Blasco Ibáñez y, en particular a las tres sobre la Primera Guerra Mundial— se empezó a establecer esta nueva relación entre obra y lector. Esta es la cita de Henri Mitterand a la que me refería:

> En lugar de una historia que ilustre, de una manera u otra, una visión espiritualista del mundo y la enseñanza de una moral y de un dogma preestablecidos, el lector de novelas deberá poco a poco habituarse a esperar una descripción precisa de los comportamientos, incluidos los que competen a un dominio hasta ahora prohibido al enunciado narrativo, como por ejemplo el comportamiento sexual, o la lucha de clases; deberá esperar también una interpretación natural de los fenómenos y sus causas. Por primera vez, la novela se ve inscrita implícitamente en una perspectiva behaviorista y materialista.

Blasco Ibáñez, al igual que Galdós y Zola, fue confiriendo a la novela el estatuto de modernidad de ser un instrumento con capacidad de analizar y canalizar saberes acerca de la realidad. Esto es, el principio de observación, o el principio de ser testigo de sucesos y de estudiarlos en los libros, era fundamental. Vuelvo por lo tanto a la idea con la que he empezado: viajar —y lo que ello implica, ver y conocer— para narrar.

Pero en esa concepción de la novela también había el principio de que debía tener capacidad transformadora y regeneradora de la sociedad. De ahí que para Blasco Ibáñez apenas hubiera diferencias, al menos hasta tener terminado el ciclo de las primeras novelas de la guerra mundial, entre su activismo político y su escritura literaria. Eran dos estrategias que, formalmente distintas, abocaban, arremolinadas y pujando con la fuerza de un torbellino, a una misma meta. Había que asediar la realidad con la novela o con el artículo periodístico.

La novela podía y debía estar compuesta según esos presupuestos, y a la vez podía y debía tener esos cometidos porque era —dicho con las palabras de Blasco Ibáñez— "para todos los humanos una necesidad intelectual, tan inevitable e imperiosa como las más vulgares necesidades materiales". O porque, como también afirmó Blasco Ibáñez con no menor rotundidad:

> La novela es el género literario más importante de nuestra época. La música y la novela son los dos grandes descubrimientos de los tiempos modernos. [...] De sus páginas se escapa el humo embriagador de la ilusión que nos eleva a otros mundos mejores, o nos inspira el deseo de ser más generosos y más buenos en el mundo presente.

Luis Fernández Cifuentes, en *Teoría y mercado de la novela*, recuerda que Blasco Ibáñez mucho antes de su triunfo internacional —esto es, antes de la Primera Guerra Mundial— ya había sido vendedor ostentoso de novelas: en 1903, la primera edición de *La catedral* (Valencia, Sempere) indicaba al pie del título que se habían impreso 22.000 ejemplares, cifra que entonces apenas nadie podía conseguir. En 1909, Sempere publicó otras dos novelas suyas, *Los muertos mandan* y *Luna Benamor*, que especificaban la tirada: la primera, 5.000 ejemplares, y la segunda, 19.000.

En 1910, Blasco volvió a España, después de una larga gira de conferencias por la Argentina, escribió *La Argentina y sus grandezas* y empezó a preparar su conocida aventura colonial de la Pampa, que le llevó a vivir en la Argentina de 1911 a 1914. Regresó a Europa en 1914, editó su primera novela americanista, *Los argonautas* (edición de 24.000 ejemplares), y se puso a componer una *Historia de la Guerra Europea*, donde iba dando cuenta de los acontecimientos al tiempo que sucedían.

Entretanto, en los Estados Unidos, un crítico y novelista de moda, William Dean Howells, descubría *Sangre y arena* y *La catedral* y les dedicaba este comentario en el último número de noviembre del *Harper's Magazine*: "Before we had read it [*La catedral*] we should have fearlessly said that there never could be a more comprehensive survey of a civilization than *Sangre y arena*". La novelística española se ponía con esas obras, "now that the Russians have ceased to lead", a la cabeza del mundo.

Blasco vivía entonces en París, hacía propaganda para los aliados, visitaba los frentes de guerra y escribía *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que fue "top, best-seller in fiction" en los Estados Unidos el año 1919. Entraba así Blasco Ibáñez en la compañía de autores como Zane Grey, que alcanzó esa misma fortuna en 1918 y 1920 con dos novelas ajenas a la guerra: *The U. P. Trail* y *The Man of the Forest*. En mayo de 1919, el *Stratford Journal* dedicaba a Blasco Ibáñez un número completo y en diciembre el *New York Times Book Review* lo comparaba favorablemente con John Galsworthy, Joseph Conrad, H.G. Wells y Somerset Maugham:

> Vicente Blasco Ibáñez, the Spanish writer, is by all means the dominant figure in the fiction field in 1919. Despite his lecture tour, despite the scramble of movie impresarios who want to buy the picture rights to his novels, and the society women who want to give teas and dinners in his honor, Blasco Ibáñez is not a literary fad. He is a great, creative artist, a reporter of life, who paints the human tragi-comedy with masterful strokes and in beautiful, realistic colors, on a canvas which he not once allows to get out of focus (December-7-1919).

A partir de 1914 empezó a publicar Blasco Ibáñez la *Historia de la Guerra Europea*. Su aparición —comenta J.L. León Roca— "constituye un éxito sin precedentes en España. En esto se observa la sagacidad del hombre de empresa que hay en Blasco Ibáñez. Él se ha adelantado en muchos años al ritmo en que vive y se desenvuelve su patria, porque está pensando en europeo". Publicada en cuadernos semanales de treinta y dos páginas, con muchas ilustraciones, fue editada posteriormente por la editorial Prometeo en nueve gruesos volúmenes (todos ellos se pueden consultar por *Internet*).

En pocos años se había llegado a la 140ª edición de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1ª ed. 1916) y se hacía propaganda destacada de la edición 48ª de *Mare Nostrum*, publicada en inglés por vez primera en marzo de 1918. En

enero de ese año, un crítico francés de *Hispania* había declarado: "*Mare Nostrum* [...] ce beau livre où [Blasco Ibáñez] atteint les plus hauts sommets de la Pensée et de l'Art". Pero cuando *Mare Nostrum* apareció en España el crítico madrileño Enrique Díez-Canedo la ridiculizó comparándola a una ópera, con su romanza, dúo, rondó, aria... y señaló la teatralidad de mal gusto y la palabrería que dominaban en las últimas narraciones de Blasco Ibáñez.

En general, *Mare Nostrum* fue considerada inferior a su novela precedente, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que fue el éxito definitivo de Blasco, lo lanzó a la escena internacional y le reportó a su autor varios millones de dólares. En los Estados Unidos, además de la traducción, se editó aparte para los estudiantes de español, el episodio titulado *La batalla del Marne* (Boston, Heath, 1920), con prólogo, notas y vocabulario de Federico de Onís, profesor español que lo fue desde 1918 de Columbia University (esta edición se puede consultar por Internet). Onís, ya en su recuento de la "Literatura contemporánea" de 1918 que hizo en la revista *Hispania,* mayo de 1919, había considerado a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* una extraordinaria novela, "aunque haya logrado tan grande éxito"; y luego explicó en el periódico madrileño *El Sol* (13 de marzo de 1919): "No es extraño ni injusto que los americanos se entusiasmen con esta obra, que por tantos lados responde a sus ideales, que resultan ser los más actuales y prometedores de la humanidad". En España se habían impreso y seguramente vendido 132.000 ejemplares de esta novela desde 1916 hasta 1923. En los Estados Unidos, 2.000.000 de ejemplares. Ningún otro escritor español, intelectual o popular, podía siquiera comparársele: en 1923 Unamuno escribe que "en siete años no han pasado apenas de 2.000 ejemplares los que de nuestra novela *Niebla* se han vendido, y es una de las favorecidas" (revista *España*, 5 de mayo de 1923). De los dos volúmenes de Gabriel Miró, *Figuras de la Pasión* (1916 y 1917) y de *El libro de Sigüenza* (1917) no se editaron más que 3.000 ejemplares que, dato a tener igualmente en cuenta, no llegaron a agotarse en vida del autor.

Con la fama y la fortuna de Blasco aumentaba también la divergencia de pareceres sobre su obra. Un crítico americano lo describió así:

> Just here we have the fork in the road where the "intellectual" critic of Ibáñez goes in one direction and the "average reader" in another. The "intellectual" by the tradition of his "intellectuality", insists on a fineness and fullness of execution -as Croce would say, a completeness of intuition- which is the essence of art and which Ibáñez entirely lacks.

Quienes atacaron en España a Blasco Ibáñez lo hicieron por envidia, tener éxito suele traer consigo —en España y también en otros países— ese peaje; pero también le atacaron porque no creían en la concepción que de la novela y de su función social y económica tenía Blasco. La función social de la novela iba unida a la ideología que el novelista —en este caso Blasco Ibáñez— transmitía en las páginas de la obra. Las tres novelas de la Primera Guerra Mundial

de Blasco eran antimilitaristas, aliadófilas y pro-republicanas. Poco se diferenciaban de la ideología del Blasco Ibáñez autor de la *Historia de la Revolución Española: Desde la Guerra de la Independencia a la Restauración de Sagunto. 1804-1874*, 3 vols (1890-1892); *La araña negra*, 2 vols. (1892); *El catecismo del buen republicano federal*, 2 vols (1892); o las cuatro novelas sociales: *La catedral* (1903), *El intruso* (1904), *La bodega* (1905) y *La horda* (1905).

En "¡Viva la República!", el último capítulo de *París. Impresiones de un emigrado* (1893), recordaba Blasco Ibáñez con emoción haberse mezclado entre los ciudadanos franceses que celebraban en la calle el 14 de julio, el aniversario de la toma de la Bastilla, y allí decía que de aquella "deslumbrante epopeya revolucionaria... surgió esa trinidad moderna que es el *Hoc signo vinces* de las clases oprimidas y el espantajo de los poderes absurdos y tradicionales: Libertad, Igualdad y Fraternidad".

En *Historia de la Revolución Española* (1890-1892) había dedicado los elogios más entusiastas a las mayores figuras del pensamiento progresista francés:

> Rousseau, Voltaire, D'Alambert, Marmontel y todos los grandes que ayudaron a producir la gigantesca Enciclopedia, fueron —decía en *Historia de la revolución española*— los obreros que derrocando los obstáculos que por tanto tiempo se oponían al paso del progreso, abrieron el camino por donde los pueblos van llegando a la verdadera libertad.

Y poco más adelante continuaba diciendo:

> La forma democrática vino al mundo; se llevó a cabo la revolución política, cuya iniciación tanta falta hacía a los pueblos, y la República francesa de 1792 encargada de la sublime misión de propagar la buena nueva a todos los pueblos, hizo que el viento llevara a los palacios reales de Europa los ecos libertadores de la sublime *Marsellesa*; agitando la antorcha revolucionaria, derramó por todas las naciones chispas que más tarde o más pronto produjeron hogueras, y condensó sus sublimes aspiraciones en tres palabras que desde entonces han sido el lema escrito en todas las banderas bajo las cuales los pueblos han luchado por su regeneración: Libertad, Igualdad, Fraternidad.

Casi cien años después de haber sido proclamados esos principios de la Revolución Francesa —para Blasco Ibáñez irrenunciables—, la Restauración de 1875 era, en España, el muro que impedía su implantación en España. Porque, como en tiempos atrás, se apoyaba en las mismas estructuras sociales, religiosas y económicas. Como dicen Carmen Iglesias y Antonio Elorza, tras el golpe militar de Pavía, de enero de 1874:

> la estructura del poder, tanto político como económico permaneció inalterada [...]. Tanto los grupos terratenientes y militares como la Iglesia, emergen de la crisis de 1868-1874 con sus medios de poder y control social intactos, e incluso reforzados al haber alcanzado una noción más precisa de las fuerzas sociales con las que se enfrentan.

Así, pues, republicano de toda la vida, cuando Blasco Ibáñez se enteró, en 1923, del golpe de Estado del general Primo de Rivera, que contó con la com-

plicidad de Alfonso XIII, decidió, frente al resignado callar de la mayor parte de escritores e intelectuales españoles, luchar con la palabra, como también había hecho durante la Primera Guerra Mundial, por esos principios. En unas declaraciones había anunciado:

> Yo sí opinaré. A ningún hombre que pueda tener eco en España y en el mundo entero le es lícito callar en estos momentos. El que calle, debiendo hablar, sabe por qué calla; pero no olvide que, en su día, así lo reclama la justicia, se exigirán todas las responsabilidades por acción y también por omisión. Si en España no se puede hablar ni escribir, hablaré y escribiré fuera. No se me tache de mal patriota si expongo ante la faz del mundo las vergüenzas políticas de mi país.

Y así lo hizo. En noviembre de 1924, además de crear la revista *España con honra*, donde colaboraron Unamuno y Eduardo Ortega y Gasset, entonces exiliados en Francia, publicó *Una nación secuestrada: el terror militarista en España* y, en mayo de 1925, *Lo que será la República española*. La continuidad de ese ideal se puede rastrear en "La República tiene un ideal" y en "Creyendo en este ideal quiero vivir y morir", dos capítulos del libro *Lo que será la República española. Al país y al ejército* (1925).

El éxito comercial de las novelas de Blasco había que relacionarlo con la modernidad, con una concepción moderna de la producción y consumo de bienes culturales. No se podía desligar ello de al menos dos cosas: la primera tenía que ver con la idea de privilegiar el interés del narrador por temas que podían o debían interesar al público mayoritario, lo cual convertía al público —lo he mencionado ya de pasada— en una mediación estética: dictaba el público, al menos en buena parte, de qué y cómo escribir; la segunda estaba relacionada con lo que muchos novelistas de la misma generación que Blasco Ibáñez hacían en España: negarle al público esa mediación, lo que convertía al novelista en la única y exclusiva mediación estética, y el público se quedaba en un plano secundario y terciario. Una concepción democrática de la novela, de un lado; una concepción elitista, de otro. Los novelistas que así pensaban y escribían no podían quejarse de que las ventas de sus novelas permanecieran estancadas. ¿Qué otra cosa les cabía esperar?

Permítanme que haga un pequeño paréntesis para mencionar como de pasada que a menudo el que escribe sin conocer de primera mano lo que va a narrar, o sin haberlo estudiado con detenimiento, habla apoyándose en lo que piensa él a ciegas, o por autolatría, una enfermedad que el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) define como "Culto, adoración, amor excesivo de sí mismo", y que también se podría definir como la memez de sentirse la fuente y el centro de todos los saberes. Esas son formas y maneras de ser y comportarse que tienen un fondo y un trasfondo antidemocrático, o simplemente de falta de respeto a los demás. Mientras que, quienes saben, porque han visto y leído, y tienen un sentido democrático, o de respeto a los demás,

se muestran reacios a apabullar con sus conocimientos. Este debe ser el credo de todo buen novelista y, ya que nos toca a nosotros, de todo buen profesor y también de todo buen alumno. Pero centrándonos en los novelistas, Blasco Ibáñez lo tenía muy claro, y fue una de las claves de su éxito, como lo había sido del éxito de su maestro Zola. En la nota "Al lector", que aparece en *Los argonautas*, recordaba que Zola decía de un escritor francés contemporáneo suyo: "Sabe demasiado para novelista", y Blasco Ibáñez añadía:

> Con mi larga experiencia de productor de novelas, tengo por axiomática esta verdad. El novelista no debe ser un ignorante de genio, un puro instintivo. Para producir con arte personal la realidad de la vida hay que unir el estudio a la observación; anudar lo que hemos visto y pensado nosotros con lo que vieron y pensaron antes otros autores. Pero debe huirse igualmente del peligro de una cultura excesiva. Como en todas las acciones humanas, el secreto del éxito reside en el equilibrio, en la dosificación exacta de los elementos contradictorios.

Cierro el paréntesis que abrí antes.

Merece la pena traer a colación que Baroja, por poner el ejemplo de uno de los contemporáneos de Blasco que posiblemente mayor desdén mostró por el valenciano, que ese desdén lo causaba —esto me atrevo a afirmarlo con absoluta seguridad— el que Blasco Ibáñez atraía a masas de lectores y él, Baroja, tan solo a unos pocos, a una minoría. Baroja, de haber sido menos resentido y más reflexivo, podría haber tenido en cuenta que lo que hacía tan atractivas las novelas de Blasco Ibáñez y menos las suyas se debía a que Blasco se ocupaba de temas que interesaban a los lectores, y esos temas los conocía de primera mano. Pero aún había más: esos temas, que conocía de primera mano, los novelaba de acuerdo con muchas de estas características que John Gardner adscribe, en "Notes on literary-aesthetic theory", al arte, es decir, a quien ejerce el arte:

> Art depends heavily on feeling, intuition, taste. It is feeling, not some rule, that tells the abstract painter to put his yellow here and there, not there, and may later tell him that it should have been brown or purple or pea-green. lt's feeling that makes the composer break surprisingly from his key, feeling that gives the writer the rhythms of his sentences, the pattern of rise and fall in his episodes, the proportions of alternating elements, so that dialogue goes on only so long before a shift to description or narrative summary or some physical action. The great writer has an instinct for these things. He has, like a great comedian, an infallible sense of timing. And his instinct touches every thread of his fabric, even the murkiest fringes of symbolic structure. He knows when and where to think up and spring surprises, those startling leaps of the imagination that characterize all of the very greatest writing.

Cuando Blasco Ibáñez regresó de Buenos Aires a Francia, en julio de 1914, se trajo consigo una novela, *Los argonautas* (1ª ed. de 1914), que iba a ser la primera de una serie de novelas sobre América, novelas que estarían basadas en su experiencia americana —había vivido como colono en la Patagonia de

1911 a 1914—. Pero, como cuenta en una nota preliminar a una edición de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en el König Friedrich August, que era el nombre del buque en que viajó de Buenos Aires a Francia, oyó conversaciones entre los viajeros alemanes que presagiaban el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Y añadía Blasco en esa nota "Al lector": "El primer capítulo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* me lo proporcionó mi viaje casual a bordo del último transatlántico germánico que tocó en Francia." Y proseguía:

> Viviendo semanas después en el París solitario de principios de septiembre de 1914, cuando se desarrolló la primera batalla del Marne y el Gobierno francés tuvo que trasladarse a Burdeos... Marchando por las avenidas afluentes al Arco del Triunfo, que en aquellos días parecían de una ciudad muerta y contrastaban, por su fúnebre soledad, con los esplendores y riquezas de los tiempos pacíficos, tuve la visión de los cuatro jinetes, azotes de la Historia, que iban a trastornar por muchos años el ritmo de nuestra existencia.

Los argonautas estaba destinada a servir de "prólogo de una serie de novelas, el atrio que debía atravesar el lector para ir penetrando en una sucesión de salones, o, más claramente dicho, en otras novelas, basadas en la vida de los pueblos americanos de origen español". Pero el estallido de la Primera Guerra Mundial, que ocurrió estando Blasco Ibáñez en Francia, dejó paso a otra serie de novelas, las tres de la Primera Guerra Mundial, fruto todas ellas de una nueva experiencia que tenía, además, una máxima actualidad y por ello una máxima audiencia.

En la nota "Al lector", aparecida en una posterior edición de *Los argonautas*, escribía Blasco Ibáñez:

> En los primeros meses de su vida, *Los argonautas*, al pasar por los escaparates de las librerías, consiguió llamar la atención de algunos compradores, pero casi nadie habló del libro en letras de molde. Este silencio nada tuvo de excepcional. Los periódicos y las gentes sólo se preocupaban entonces de una gran novela de acción, interesantísima, con cinco millones de protagonistas más o menos oscuros, a la que ha dado después la Historia el título definitivo de "La primera batalla del Marne." ¡Quién iba a prestar atención en tales momentos a una novela sobre la América de habla española!

Había estallado la guerra, que "tantas cosas ha cortado y trastornado", decía Blasco Ibáñez en esa nota, "y mi serie de novelas americanas quedó en el olvido. Sentí, como todos, la atracción de la tragedia europea, y produje *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*". Y añadía: "De la obra enorme que proyectaba sólo existe la columnata del atrio, la novela-prólogo, *Los argonautas*, como una cosa informe y sin terminar. El resto del territorio sobre el cual iba a elevarse el edificio lo veo cubierto de ruinas".

La serie frustrada de novelas que debía iniciar *Los argonautas* dio paso a la serie de novelas de la Primera Guerra Mundial. En la primera, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, se oía gritar a los alemanes: "Nach Berlin", "Nach

Berlin"... Terrible ironía porque sabía muy bien Blasco Ibáñez que, en 1870, hacía cuarenta y cuatro años, Zola ponía fin a su novela *Nana* con los gritos de las tropas de Napoleón III: "À Berlin", À Berlin"..., y si Zola había denunciado la locura imperialista de la Francia de Napoleón III, en esa novela, *Nana*, y también en *La Débâcle*, que trataba de la derrota francesa en Sedan, Blasco Ibáñez denunciaba el imperialismo de Wilhelm II (Guillermo II) que llevó a Alemania a invadir Francia. Los franceses que invadieron Alemania en 1870 fueron derrotados por los alemanes en 1870 y los alemanes que invadieron Francia en 1914 fueron derrotados por los franceses y sus aliados. Había, por lo tanto, una serie de paralelismos entre esos sucesos históricos y esas series de novelas, las de Zola y Blasco Ibáñez, que novelaron esos sucesos.

Terminada la Primera Guerra Mundial, Charlotte Brewster Jordan, que había contratado la traducción al inglés, que ella misma hizo, de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, edición que titulada *The Four Horsemen of the Apocalypse* salió en Nueva York en 1918, gestionó, en 1920 —había llegado la paz—, un viaje de Blasco Ibáñez por los Estados Unidos para promocionar esa y otras novelas suyas. La presencia de Blasco Ibáñez en Estados Unidos y las conferencias que fue dictando durante su viaje incrementaron allí aún más su popularidad. León Roca, en su excelente libro titulado *Vicente Blasco Ibáñez*, dice de ese viaje, que duró, ni más ni menos, nueve meses:

> Su labor ha sido fecunda. Ha dado a conocer en Norteamérica la potencia de su pueblo, del cual es el único representante literario. Ha conquistado para las letras españolas un puesto de honor en las universidades norteamericanas. [...] Gracias a las obras de Blasco Ibáñez y a su presencia en Norteamérica, España se ha hecho visible en el mundo anglosajón.

En 1920, en un tiempo récord, le llegó un reconocimiento académico muy especial, que no estaba entonces al alcance de los demás novelistas españoles: fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de George Washington. En el discurso que leyó en el acto anunció su intención de escribir toda una serie de novelas sobre Estados Unidos. Blasco Ibáñez era un vendaval...

Invitado, también entonces, a México —otro foco de interés por la revolución que comenzó en 1911 y estaba a punto de darse por concluida en 1920, y era un tema de gran actualidad en los Estados Unidos—, concibió un proyecto novelesco, *El águila y la serpiente*, que no llegó a concluir. En cambio, escribió una serie de artículos sobre México para el *New York Times* y el *Chicago Tribune*, que reunió en *El militarismo mejicano* (1920), libro muy polémico, y publicó *La tierra de todos* (1922), *El paraíso de las mujeres* (1922), *La Reina Calafia* (1923), *Novelas de la Costa Azul* (1924), y *La vuelta al mundo de un novelista* (1924-1925)...

En la nota "Al lector", que aparece en una de las ediciones de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, recordaba Blasco Ibáñez la génesis de esa novela:

> Después de la batalla salvadora del Marne, cuando el Gobierno volvió a instalarse en París, conversé un día con monsieur Poincaré, que era entonces presidente de la República. 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 una mano para contar en el extranjero a los que sosteníamos franca 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. 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.

Blasco Ibáñez decía asimismo en esa nota "Al lector" que escribió la novela en París,

> cuando los alemanes estaban a unas docenas de kilómetros de la capital, y bastaba tomar un automóvil de alquiler en la plaza de la Ópera para hallarse en menos de una hora a pocos metros de sus trincheras, oyendo sus conversaciones a través del suelo siempre que cesaba el traquetear de fusiles y ametralladoras, restableciéndose el silencio sobre los desolados campos de muerte.

Y, bueno, mientras, como había señalado Alfonso Reyes, algunos escritores españoles "de aventuras por tierra y mar", que eran como Baroja "hombres de acción y conspiradores honorarios, que no serían capaz nunca" de abandonar su mesa camilla —y que, por cierto, en lo tocante a Baroja cuando estalló la Guerra Civil española (1936-1939) se refugió en París desde donde escribió *Comunistas, judíos y demás ralea* (1938) en contra de los intelectuales republicanos españoles que se quedaron en España—, y mientras ese era el patrón, como digo, que se repetía en España, Blasco Ibáñez escribió, en un París asediado por las tropas alemanas y en condiciones de vida deplorables, los nueve tomos de la *Historia de la Gran Guerra* y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En la nota "Al lector" de una edición de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* recordaba:

> En los diversos pisos de mi casa existían cuatro pianos, y todos ellos sonaban desde las primeras horas de la mañana hasta después de medianoche. Las vecinas distraían su aburrimiento o su inquietud con un pianoteo torpe y monótono, pensando en el marido, en el padre o en el novio que estaban en el frente. Además, había que preocuparse del carbón, que era puro barro y no calentaba; del pan de guerra, nocivo para el estómago; de la mala calidad de los víveres, de todas las penalidades de una vida triste, mezquina y sin gloria a espaldas de un ejército que se bate.
> 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*.
> Reconozco que hoy no podría terminar una novela en aquella menguada habitación, con tres pianos sobre la cabeza, otro piano bajo los pies, y una ventana al lado dando sobre una calle maloliente, por la carencia de limpieza pública, donde jugaban a gritos docenas de chiquillos faltos de padres, pues éstos sólo de tarde en tarde podían alcanzar

> un permiso para volver del frente. Además, transitaban por ella sin descanso cantores populares y toda clase de estrépitos, excepcionalmente tolerados.
> Pero el ambiente heroico de la guerra influía en nosotros, y durante cuatro años vivimos todos en París de un modo que nos asombra ahora al recordarlo.
> La novela imaginada y escrita en un pisito de la rue Rennequin ha dado después la vuelta a la Tierra, siendo traducida a los idiomas de todos los pueblos civilizados y obteniendo en algunos de éstos —los más importantes y poderosos— un éxito que nunca llegué a sospechar.

Vuelvo nuevamente a la conversación que mientras escribía los cuadernillos de la *Historia de la Guerra Europea* mantuvo Blasco Ibáñez con monsieur Poincaré, entonces presidente de la República francesa, conversación en la que se le sugirió que escribiera como novelista sobre la guerra y, se sobreentendía, hiciera, como novelista —es decir, en una o más novelas— propaganda en favor de Francia y de los aliados y propaganda contra Alemania y los países germanófilos. Y vuelvo otra vez también a lo que supuso para la causa de Francia y los aliados la batalla del Marne, en la que Alemania sufrió una grave derrota. La defensa y propaganda como novelista de Francia y los aliados dio un primer fruto: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). La segunda novela, *Mare Nostrum*, fue considerada inferior a la precedente. En los Estados Unidos, como hemos dicho anteriormente, además de la traducción, se editó *La batalla del Marne*. En el *Prefacio* a esta publicación se decía:

> The novels of Blasco Ibáñez, like those of many other notable writers, are somewhat difficult for classroom use. The majority have so marked a regional character that their subject matter and the language they employ combine to make their reading very difficult. The political and social problems presented in his other works are likewise beyond the understanding of our young students. And still more unsuited for school use are those that deal with complicated sentimental problems. *La batalla del Marne*, on the contrary, is concerned with a theme of universal interest. It is written in everyday language, free from affectation. The vocabulary is abundant, but made up of words of common usage and, therefore, worth learning; that part of it which is composed of military terms offers but little difficulty, as through the war such words have come to form an international vocabulary. The subject matter is gripping; it has been generally conceded that the extraordinary popularity of *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* throughout the world is due to this passage. The description of the battle has also a great literary value, as it is one of the best examples that can be found of the art of Blasco Ibáñez, and will probably become classic like Hugo's description of the battle of Waterloo.

Federico de Onís, a quien hay que suponer el autor de este prefacio, decía en otra nota escrita en español: "Los rasgos del carácter de Blasco Ibáñez son ante todo la fortaleza, la exuberancia y la generosidad. No es Blasco Ibáñez un escritor profesional [daba a esta palabra una connotación negativa, como si el escritor profesional no estuviera solamente preocupado por producir libros, sin otra intención socio-política y formativa] ni un artista encerrado en su torre de marfil; es un luchador que ha ensayado su energía triunfadora en todos los

combates de la vida. Por eso su obra es cálida y fuerte, porque antes que escrita ha sido vivida" [o sea, esto lo distinguía de los escritores profesionales].

Blasco Ibáñez combina, en las tres novelas de la Primera Guerra Mundial, las urdimbres de la vida de unas cuantas familias —lo que pertenece al mundo de la ficción— con sucesos históricos —lo que pertenece, perdonen la redundancia, a la Historia—. En estas novelas Blasco Ibáñez era creador de ficciones e historiador. Era una manera de dramatizar la Historia, de volverla más plástica, más cercana, de hacer que con la empatía del lector con determinados personajes, y con la causa que defendían —la causa de Francia y sus aliados, que eran los "buenos"—, se produjera una identificación con esa causa y también, lo que no era menos importante, demonizar, de este modo, al enemigo, al mundo germanófilo, que eran los "malos".

Contra esos "buenos" y esos "malos" había un mundo alegórico-simbólico que redimensionaba todo ese mundo y elevaba la novela a una categoría superior: el mundo del Bien y el del Mal. Este último mundo estaba representado en el libro de todos los libros, la Biblia, esto es, por los cuatro jinetes del Apocalipsis:

> Cuatro animales enormes cubiertos de ojos y con seis alas parecían guardar el trono mayor. Sonaban las trompetas saludando la rotura del primer sello.
> "¡Mira!", gritaba al poeta visionario con voz estentórea uno de los animales... Y aparecía el primer jinete sobre un caballo blanco. En la mano llevaba un arco y en la cabeza una corona: era la Conquista, según unos; la Peste, según otros. Podía ser ambas cosas a la vez. Ostentaba una corona, y esto era bastante para Tchernoff [el amigo ruso de Julio Desnoyers, el protagonista de la novela].
> "¡Surge!", gritaba el segundo animal removiendo sus mil ojos. Y del sello roto saltaba un caballo rojizo. Su jinete movía sobre la cabeza una enorme espada. Era la Guerra. La tranquilidad huía del mundo ante su galope furioso: los hombres iban a exterminarse.
> Al abrirse el tercer sello, otro de los animales alados mugía como un trueno: "¡Aparece!" Y Juan veía un caballo negro. El que lo montaba tenía una balanza en la mano para pesar el sustento de los hombres. Era el Hambre.
> El cuarto animal saludaba con un bramido la rotura del cuarto sello. "¡Salta!" Y aparecía un caballo de color pálido. "El que lo montaba se llama la Muerte, y un poder le fue dado para hacer perecer a los hombres por la espada, por el hambre, por la peste y por las bestias salvajes."
> Los cuatro jinetes emprendían una carrera loca, aplastante, sobre las cabezas de la humanidad aterrada.

Y continuaba Blasco:

> Tchernoff describía los cuatro azotes de la tierra lo mismo que si los viese directamente. El jinete del caballo blanco iba vestido con un traje ostentoso y bárbaro. Su rostro oriental se contraía odiosamente, como si husmease las víctimas. Mientras su caballo seguía galopando, él armaba el arco para disparar la peste. En su espalda saltaba el carcaj de bronce lleno de flechas ponzoñosas que contenían los gérmenes de todas las enfermedades, lo mismo las que sorprenden a las gentes pacíficas en su retiro que las que envenenan las heridas del soldado en el campo de batalla.

> El segundo jinete, el del caballo rojo, manejaba el enorme mandoble sobre sus cabellos, erizados por la violencia de la carrera. Era joven, pero el fiero entrecejo y la boca contraída le daban una expresión de ferocidad implacable. Sus vestiduras, arremolinadas por el impulso del galope, dejaban al descubierto una musculatura atlética.
> Viejo, calvo y horriblemente descarnado, el tercer jinete saltaba sobre el cortante dorso del caballo negro. Sus piernas disecadas oprimían los flancos de la magra bestia. Con una mano enjuta mostraba la balanza, símbolo del alimento escaso, que iba a alcanzar el valor del oro.
> Las rodillas del cuarto jinete, agudas como espuelas, picaban los costados del caballo pálido. Su piel apergaminada dejaba visibles las aristas y oquedades del esqueleto. Su faz de calavera se contraía con la risa sardónica de la destrucción. Los brazos de caña hacían voltear una hoz gigantesca. De sus hombros angulosos pendía un harapo de sudario.
> Y la cabalgada furiosa de los cuatro jinetes pasaba como un huracán sobre la inmensa muchedumbre de los humanos. El cielo tomaba sobre sus cabezas una penumbra lívida de ocaso. Monstruos horribles y disformes aleteaban en espiral sobre la furiosa razzia, como una escolta repugnante. La pobre humanidad, loca de miedo, huía en todas direcciones al escuchar el galope de la Peste, la Guerra, el Hambre y la Muerte.
> [...]
> Las fuerzas ciegas del mal iban a correr libres por el mundo.
> Empezaba el suplicio de la humanidad bajo la cabalgada salvaje de sus cuatro enemigos.

Estos fragmentos del capítulo V, titulado "Donde aparecen los cuatro jinetes", primera parte de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, estaban precedidos del capítulo IV, "El primo de Berlín", el más ideológico de toda la novela porque es en este capítulo donde el narrador deja hablar casi ininterrumpidamente a un primo alemán de Julio Desnoyers, el protagonista. Blasco Ibáñez pone en boca de este primo, al que llama un Hartrott de Alemania, toda la verborrea filósofico-político-imperialista-racista de la Alemania de Wilhelm II (Guillermo II) que podría haber puesto el mismo Blasco Ibáñez, de haber vivido en los años treinta y cuarenta del siglo pasado —o podemos hacer nosotros por nuestra cuenta— en boca de los seguidores de Hitler.

La parte segunda de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* está dedicada mayoritariamente a la batalla del Marne y, en la tercera, a los efectos devastadores de la guerra. El capítulo V, "Campos de muerte", pone fin a la tercera parte y a la novela, y termina con una nota de esperanza en el futuro:

> La vista de los campos de muerte sólo le hacía pensar en los vivos. Volvió sus ojos a un lado y a otro, mientras sujetaba con ambas manos el revuelo de sus faldas, movidas por el viento.
> René se hallaba al pie del montículo. Varias veces le miró, luego de contemplar las sepulturas, como si estableciese una relación entre su marido y aquellos muertos. ¡Y él había expuesto su existencia en combates iguales a éste!...
> —¡Y tú, pobrecito mío—continuó en alta voz—, podías estar a estas horas debajo de un montón de tierra con una cruz de palo, lo mismo que tantos infelices!...
> El subteniente sonrió con melancolía. Así era.
> —Ven, sube—dijo Chichí imperiosamente—. Quiero decirte una cosa.
> Al tenerle cerca le echó los brazos al cuello, lo apretó contra las magnolias ocultas de su

> pecho, que exhalaban un perfume de vida y de amor, le besó rabiosamente en la boca, le mordió, sin acordarse ya de su hermano, sin ver a los dos viejos, que lloraban abajo queriendo morir... y sus faldas, libres al viento, moldearon la soberbia curva de unas caderas de ánfora.

Eros y Thanatos. Pero Eros triunfando, como la vida, sobre la muerte.

Mucho tiene en común esta gran novela de Blasco Ibáñez, por estos y otros motivos, con *Sin novedad en el frente* (1929), de Erich Remarque, y con *Los que teníamos doce años* (1928), de Ernst Glaeser, y también con *Adiós a las armas* (1929), de Ernest Hemingway, aunque sea novela de la Segunda Guerra Mundial. A partir del momento en que los Estados Unidos entró en la contienda, a la empatía con Francia y los aliados se suma la joven democracia americana, y, claro está, no ha de extrañar que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y esa selección de unos capítulos de la novela que preparó Onís tuvieran tan buena acogida en Estados Unidos.

Mare Nostrum guarda una estrecha relación con "El primo de Berlín", capítulo IV de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. El personaje femenino, Freya, espía al servicio de Alemania, es instrumentalizado, hasta casi el final de la novela, para denunciar todas las maldades —reales o inventadas— en el Mediterráneo de la Alemania en guerra con los aliados —quienes no cometían, claro, ninguna maldad—. Blasco Ibáñez vuelve a servirse de la alegoría y el simbolismo, que en esta novela entronca con la *Odisea*, y con otros mitos y relatos históricos que estaban centrados todos en el Mediterráneo. Era el mar de Blasco Ibáñez, y en muchos de esos relatos se vislumbran sus nostalgias de exiliado de su mar, que era, al cabo, su verdadera patria. Muchos lectores americanos descubrirían la historia y belleza de este lejano y desconocido mar, como descubrieron en los años sesenta la Península Ibérica en el best-seller de James A. Michener, *Iberia* (1968).

En *Los enemigos de la mujer* (1919) —como había hecho antes en *Los argonautas* (1914), en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) o en *Mare Nostrum* (1917)—, reiteraba Blasco Ibáñez su continuo beber en las vivas y fecundas aguas de la observación:

> Apenas instalado en Montecarlo —escribía en la nota "Al lector", en *Los enemigos de la mujer*—, vi con mis ojos de novelista un mundo anormal que vivía al margen de la guerra, queriendo ignorarla, para mantener tranquilo su egoísmo [...].
> Fui estudiando de cerca esta sociedad extraordinaria, que luego se ha modificado exteriormente al volver los tiempos de paz, y así empezó mi composición de *Los enemigos de la mujer.*
> Casi todos los personajes que aparecen en la presente novela fueron observados directamente y son reflejos más o menos fieles de personas que aún viven o murieron hace pocos años.

Y poco después, en esa misma nota, añadía la siguiente coletilla, que era otra vez más una declaración de adhesión a los principios estéticos de épocas

anteriores, lo que entre otras cosas evidenciaba que en su amplia producción novelística, a pesar de la diversidad temática, había en cuestiones esenciales una continuidad:

> Con arreglo a la conocida fórmula, copié la realidad viéndola a través de mi temperamento, o más claramente dicho, la interpreté como me pareció mejor, con arreglo a mis ideas y gustos. Las desfiguraciones que impuse a la realidad no han de impedir a ciertos habitantes de la Costa Azul reconocer el origen de mis personajes.

Nunca dejó Blasco Ibáñez de hacer referencias a que siempre basaba sus novelas en la observación. En el prefacio a Eugène Joliclerc, *L'Espagne vivante* (París, 1921), comentaba, aludiendo a la importancia de conocer directamente América para poder escribir sobre ella: "On voit mieux les choses quand on les examine directement que lorsqu'on ne les connaît qu'à travers les livres." En el ejemplar de ese libro que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, hay la siguiente anotación manuscrita —¿de Blasco Ibáñez?—, colocada a continuación de la cita de arriba: "C'est pour ça que je suis écrivain".

En *Los enemigos de la mujer*, tal vez por ser ya muy fuertes los lazos de Blasco Ibáñez con Estados Unidos, aparece al final de la novela un canto a las virtudes democráticas de esta nación y a su generosa y decisiva intervención en favor de los aliados, el Bien, contra las fuerzas del Mal, Alemania:

> La bandera de los Estados Unidos flota sobre todos los edificios. Hay en la vía pública tantos rótulos en inglés como en francés. Soldados americanos por todas partes. El uniforme de Lubimoff y los otros combatientes franceses se pierden en la gran inundación de hombres vestidos de color mostaza. Pasan incesantemente los automóviles ligeros del Ejército americano. Son innumerables: se los encuentra en las calles, en los caminos de la costa, subiendo como hormigas roncadoras las faldas de los Alpes. Una vida robusta, alegre, confiada, una vida de veinte años, parece reanimarlo todo. El concierto en la terraza lo da una banda de música americana. Los que transitan por las calles silban maquinalmente danzas del otro lado del Océano, canciones de marcha de los soldados de la Unión.
>
> [...] Llegados a última hora, habían pagado con largueza su parte a la muerte. En cinco meses de guerra perecían ciento veinte mil americanos, proporción exorbitante comparada con la de otras naciones durante cinco años de combate.
>
> [...] Por primera vez en la Historia una democracia había intervenido en la suerte del mundo, sometido eternamente a los arreglos de los reyes. Las repúblicas modernas habían vivido hasta ahora una vida interior y modesta. Las guerras de la Revolución francesa eran defensivas. La República de la Convención peleaba por existir, porque todos los monarcas deseaban suprimirla. La República americana se había lanzado a la lucha voluntariamente, sin que ningún peligro inmediato la amenazase, por un imperativo de su conciencia indignada ante los crímenes alemanes, por un deber de su grandeza y su fuerza democrática.
>
> [...] Los combatientes de América batallaban por ideales simples y robustos: el derecho a la vida de los débiles, la dignidad y la libertad de los hombres, la desaparición de las guerras, la inteligencia entre los pueblos, el derecho soberano reglamentando la vida de las naciones, cosas que hacían sonreír poco antes a los escépticos del viejo mundo.

A la apasionada veneración de Blasco Ibáñez por Francia y por el mito de la Revolución Francesa, se sumaba ahora otra veneración, tanto o más apasionada, por los Estados Unidos, su democracia y su sistema capitalista.

Termino con una cita de Wikipedia, que resume muy bien el posible efecto —o más que posible efecto— de toda esa larga empatía de Blasco Ibáñez con Estados Unidos:

> Tuvieron gran éxito *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una superproducción de Rex Ingram estrenada en 1921, que convirtió a Rodolfo Valentino en estrella, junto a Nita Naldi (Vincente Minnelli realizó otra versión en 1962); *Sangre y arena* (1922) de Fred Niblo, que consolida a Valentino como astro cinematográfico en todo el mundo, que tuvo una nueva versión con el mismo título dirigida por Rouben Mamoulian en 1941 con Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth y Anthony Quinn; y *Mare Nostrum* (1926) de Rex Ingram, con Antonio Moreno y Alice Terry en un papel de espía predecesor del de Greta Garbo en la película *Mata Hari*. Precisamente Greta Garbo debutó ese año en Hollywood con dos adaptaciones de Vicente Blasco Ibáñez: *El Torrente*, dirigida por Monta Bell y basada en *Entre naranjos*, y *La tierra de todos* que empezó a dirigir el maestro sueco Mauritz Stiller y terminó Fred Niblo.
> En 1941 se hace otra versión de *Sangre y arena* con todo lujo de medios y rodándose en technicolor para la 20th Century Fox con Tyrone Power, Linda Darnell y Rita Hayworth.

Rafael Corbalán Torres
Borough of Manhattan Community College, City University of New York

Vicente Blasco Ibañez y la nueva imagen de España en los Estados Unidos tras la guerra de 1898

El éxito editorial y cinematográfico de Vicente Blasco Ibáñez en los Estados Unidos se produce unos veinte años después del conflicto Hispano-Americano, que había estado marcado por una extensa campaña antiespañola desde las páginas de la prensa sensacionalista y amarilla de los Estados Unidos. Esta nueva *leyenda negra*, que surge en los años anteriores al conflicto y se recrudece durante la guerra, presentaba a España como un país atrasado y tirano al que se había de expulsar de América. Las novelas y las aportaciones de Vicente Blasco Ibáñez a la industria editorial norteamericana y cinematográfica de Hollywood ayudarían a cambiar significativamente esa percepción de España tras el conflicto bélico, y perfilarían una nueva imagen en los Estados Unidos, en la que el autor exaltaría la historia y las costumbres de su país.

RESUMEN. La imagen de España en los Estados Unidos después del conflicto Hispano-Americano de 1898 era la de un país en decadencia moral y económica. Un concepto que había forjado la prensa sensacionalista norteamericana y que Blasco Ibáñez trató de cambiar después de su éxito editorial y cinematográfico en los Estados Unidos a principios del siglo XX. En sus escritos, Blasco remarcó las contribuciones españolas a la Historia de los Estados Unidos y trató de desmitificar la "Leyenda Negra" antiespañola. Más allá de las traducciones y adaptaciones de sus novelas, Blasco Ibáñez escribió argumentos cinematográficos y novelas dirigidas a un público mayormente estadounidense, en las que trata temas como la colonización española de California, las importantes contribuciones españolas en el descubrimiento de Colón o una reinterpretación favorable a los Papados españoles de los Borgias y el Papa Luna. Las aportaciones de Blasco sirvieron para crear una nueva imagen de España y dar a conocer estereotipos como el llamado "Latin Lover" o "la fiesta brava".
PALABRAS CLAVE. Estados Unidos, Blasco Ibañez, Leyenda Negra, imagen de España, conflicto del 98, relaciones España-EEUU, novelas evocativas, propaganda, Blasco y la industria de Hollywood.

Antecedentes histórico-culturales.

Tras el conflicto del 1898 y antes del éxito de Blasco Ibañez en los EEUU, ya se había empezado a crear una nueva imagen de España en la Unión americana que cada vez se alejaba más de los desencuentros surgidos en el siglo XIX. Este fue un proceso lento, pero que estaba cimentado en la herencia cultural hispana en el sur y el oeste de los Estados Unidos, donde todavía quedaban comunidades muy ligadas cultural y étnicamente a España. Por otra parte, un grupo de intelectuales estadounidenses, conocidos como los padres del hispanismo en los EEUU (Washington Irving, William H. Prescott y George Ticknor, entre otros), se había interesado en España desde principios del sigo XIX, una atracción que se acrecentaría tras la guerra del 98 y

pronto daría lugar a la fundación de numerosos departamentos de español por toda la geografía de los Estados Unidos.

Poco antes del conflicto del 98, ya había empezado a cimentarse en los Estados Unidos un interés por España, especialmente por su exotismo cultural y su arte. Un ejemplo de esa atracción por la cultura española fue el éxito en la nación americana de Carmencita Dauset –la primera mujer representada en una cinta cinematográfica de Thomas Edison– que causó un verdadero revuelo en los Estados Unidos con sus bailes eróticos, también conocidos como "el baile de la mariposa", en los que la danzadora mostraba brazos y piernas de una forma muy sensual. El descaro de la sevillana dio motivo a una de las primeras censuras a la industria del cine en su historia en 1894, cuando un senador estatal de New Jersey, James A. Bradley, pidió que se suspendiera la exhibición de la cinta por su alto contenido sexual. Por otra parte, los arcos y bóvedas de *terra cota* de Rafael Guastavino revolucionaron la arquitectura estadounidense de finales del siglo XIX, y todavía hoy forman parte del legado arquitectónico de ese país.

ABSTRACT. Following the Spanish-American War of 1898, Spain's image in the US was that of a country in moral and economic decay. Subsequent to Blasco Ibáñez's editorial and cinematic success in the US at the beginning of the 20th century, he took up the challenge of changing this perception that had been forged by the sensationalist US press. In his writings, Blasco highlighted Spain's contributions to US history, and he attempted to demythify the anti-Spain "Black Legend." Beyond the translations and film adaptations of his novels, Blasco himself wrote film plots and novels, directly largely at US audiences, in which he raised such themes as the Spanish colonization of California, the important Spanish contributions to Columbus's discoveries, and a favorable reinterpretation of the Spanish Papacies of the Borgias and the so-called anti-Pope Benedict XIII. Blasco's contributions served to create a new image of Spain and to bring to the public's attention such stereotypes as the Latin Lover and the bullfight.
KEYWORDS. United States, Blasco Ibáñez, Black Legend, Spain's image, Spanish-American War, Spain-US relations, evocative novels, propaganda, Blasco and Hollywood film industry

Más allá de esos primeros acercamientos esporádicos y de carácter aislado, a principios del siglo XX se empezaron a restablecer los primeros vínculos institucionales de amistad y cooperación cultural entre ambos países tras el conflicto del 98. En 1904, Archer Milton Huntington fundó la *Hispanic Society of America*, que recogería en su sede un gran número de obras artísticas españolas e invitaría a Joaquín Sorolla para que pintara para la *Society* escenas regionales españolas. El gobierno estadounidense tuvo, por su parte, un gesto reconciliador con España en 1906 al mandar una representación oficial a la boda de Alfonso XIII, que sería correspondido posteriormente por la Corona española tras el hundimiento del *Titanic*. En esa ocasión, los monarcas españoles enviaron una nota de pésame al gobierno de Washington en la que se expresaban "nuestros sentimientos de amistad y simpatía" a la nación americana por las muertes estadounidenses causadas por el naufragio del crucero.[1]

El interés de los Estados Unidos por España se incrementaría sustancialmente al iniciarse la Primera Guerra Mundial. La prensa norteamericana, por ejemplo, se interesó por la postura de España en la Gran Guerra. Se comentaba la oferta de Alemania de dar a España Gibraltar y Marruecos si se convertía en su aliada, y también se

[1] "Cuatro hechos curiosos que no conocías de la tragedia del Titánic." *ABC* 15 abril 2014. "Los Reyes de España, Sus Majestades Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia de Battenberg, enviaron un telegrama al presidente de los Estados Unidos en el que decían lo siguiente: 'Hemos tenido conocimiento con profunda pena de la catástrofe del Titanic, que ha sumido en el luto a la nación americana. Enviamos nuestras sinceras condolencias y deseamos asegurarle a usted y a su nación nuestros sentimientos de amistad y simpatía', explica Nacho Montero en declaraciones a *ABC*."

resaltaba que muchos españoles eran pro-alemanes porque todavía existía rencor por la guerra contra los Estados Unidos. Al quedar en claro que España se mantendría neutral en la Primera Guerra Mundial, la mayor parte de la información se centró en el papel de España como punto de intercambio de prisioneros y la observación de su neutralidad.[2]

La postura de los Estados Unidos en la Gran Guerra, cabe decir, también tuvo sus altibajos por razones electorales y políticas. El gobierno del presidente Woodrow Wilson se declaró neutral al iniciarse la guerra y, cuando el conflicto ya llevaba varios años de luchas sangrientas, se sumó a los aliados. Al entrar en la guerra, el gobierno estadounidense creó en 1917 el *Committee on Public Information* que adoptó en gran medida las estrategias que la propaganda aliada, especialmente la británica, estaba utilizando contra Alemania: por medio de artículos periodísticos, documentales, películas y otras formas de comunicación censuraron la barbarie alemana (la invasión de Bélgica y la brutal guerra en alta mar), así como contraponía la lucha de las democracias (los aliados) contra el totalitarismo que representaba el Káiser.

Blasco Ibáñez y los aliados.

Vicente Blasco Ibáñez apoyó desde el inicio de la contienda la causa aliada, especialmente a Francia, por razones ideológicas y personales. Desde su juventud, Blasco había militado en el republicanismo federal español, y era una de sus personalidades más destacadas, lo cual lo hacía simpatizar con la República francesa y los Estados Unidos. Por otra parte, Francia les había concedido a él y a Joaquín Sorolla la Legión de Honor en 1906, lo cual sellaría su lealtad y simpatía por el país galo. Así mismo, el autor, que tenía fuertes convicciones republicanas de tipo federalista, elogiaría el modelo político de los Estados Unidos en repetidas ocasiones. En *La vuelta al mundo de un novelista*, por ejemplo, escribe:

> Siento desde hace muchos años una honda simpatía por los Estados Unidos de América. Para mí, el régimen menos imperfecto, dentro de la imperfección humana, es la República federal, tal como ellos la establecieron. Además considero al pueblo americano como la más ordenada y consciente de todas las democracias que han existido en la Historia… (570-571) [3]

Los cuatro jinetes del Apocalipsis fue escrita por Vicente Blasco Ibáñez en 1916 como parte de una serie de obras a favor de la causa aliada. Antes de escribir esta novela, Blasco había colaborado con los servicios de propaganda franceses confeccionando artículos de prensa a favor de los aliados en la prensa española e hispanoamericana, así como había dado conferencias, escrito una historia de la Primera Guerra Mundial y producido películas a favor de Francia. Mucha de la información y muchas de las fotografías que Blasco utilizó para escribir sobre la Gran Guerra provenían del gobierno francés o de fuentes ligadas a la propaganda aliada. Al ser preguntado en 1919 sobre cómo había escrito *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Blasco afirmó que había redactado el libro en cuatro meses, mientras escribía una

[2] Rafael Corbalán Torres. *Españoles en la Historia de los Estados Unidos*. National Hispanic Foundation for the Humanities: New York, 2012.

[3] Vicente Blasco Ibáñez. *Obras completas*. Vol. III. Aguilar: Madrid, 1987.

crónica semanal sobre la guerra y dirigía la propaganda aliada para Sudamérica como agente para el gobierno de Francia.[4]

Esa conexión con los servicios propagandísticos aliados puede explicar en gran medida el éxito de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en los Estados Unidos, ya que el *Committee on Public Information* había predispuesto al pueblo estadounidense en el tema en que se basaba la obra de Blasco Ibáñez.

Los cuatro jinetes forma parte de una trilogía en la que también están incluidas *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*. En todas ellas, se tratan temas relacionados con la Primera Guerra Mundial, como el conseguir el apoyo de los países neutrales para la causa aliada o informar del peligro de los espías alemanes. En *Los cuatro jinetes* se critica la brutalidad de Alemania y se remarca la obligación moral de todo país democrático de defender a los aliados.

La novela cuenta la historia de una familia argentina de origen español que ha acumulado una gran riqueza con la crianza y venta de ganado. El centauro Madariaga tiene dos hijas que se casan con dos inmigrantes, uno francés y otro alemán, que representarán las posturas del conflicto armado. Al morir Madariaga, las hijas se trasladan con sus familias a Europa, una estableciéndose con sus hijos en Alemania y la otra en Francia, integrándose cada una de ellas en sus nuevos países de residencia y asimilando los valores del pueblo francés y del alemán. A nivel simbólico, los franceses son amantes de la democracia y la libertad, y los alemanes pasan a representar la brutalidad y la tiranía de la Alemania del Káiser.

Al iniciarse el conflicto, la familia alemana se declara claramente a favor de su patria; mientras que la familia francesa, sobre todo su hijo, Julio, sólo quiere divertirse y mantenerse neutral y ajeno a una guerra en la que no está envuelto su país, la Argentina. Posteriormente y según transcurre la novela, Julio Desnoyers ve la brutalidad de las fuerzas alemanas y comprueba que los aliados representan la democracia y la libertad, valores que hay que defender y hasta arriesgar la vida para protegerlos y mantenerlos.

Aunque la novela tuvo un éxito relativo al ser publicada por primera vez en Europa, fue llevada al cine en Francia bajo el título *Debout les Morts* en 1916. Por esas fechas, Blasco cedió los derechos de traducción y comercialización de la obra en los Estados Unidos casi gratuitamente a Charlotte Brewster Jordan, porque según nos cuentan sus biógrafos, "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" (187).[5]

Los cuatro jinetes del Apocalipsis salió a la venta en los Estados Unidos en 1918 cuando el país ya había entrado en la guerra contra Alemania, y se había dejado atrás todo el debate sobre si los EEUU debía o no entrar en el conflicto. Con todo, la obra se convirtió en un gran éxito de ventas editorial, y Metro Pictures pronto se interesó en adaptarla al cine, en una superproducción en la que se daría a conocer un actor italo-francés que estaba destinado a convertirse en el primer "sex symbol" y el primer "Latin Lover" de la gran pantalla estadounidense, Rodolfo Valentino.

Muchos factores pueden explicar el gran éxito editorial y cinematográfico de esta

[4] "Ibañez Here to Get Copy for Novels". *The New York Times*. 28 oct. 1919. Pg. 17.
[5] Emilio Gascó Contell. *Genio y figura de Blasco Ibáñez*. Afrodisio Aguado: Madrid, 1967.

obra, pero cabe destacarse el tema que trata, la fecha en que llega a las estanterías de los Estados Unidos y una trama en la que se mezcla una historia de amor con los turbulentos acontecimientos de la Primera Guerra Mundial. Aunque la novela llegó a las estanterías estadounidenses demasiado tarde para influir en la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, sí sirvió, a nuestro entender, para justificar la pérdida de vidas estadounidenses en la contienda al presentarse la causa aliada como justa y en defensa de valores muy apreciados en ese país, como era la lucha por la libertad y la democracia.

Al fallecer el autor en 1928, la prensa alemana comentó con cierto resentimiento que Blasco había sido el autor de las peores películas propagandísticas anti-alemanas (*Los cuatro jinetes* y *Mare Nostrum*), así como había fomentado odio contra el pueblo alemán por todo el mundo.[6]

El éxito editorial y cinematográfico de *Los cuatro jinetes* también supuso el poner de moda prototipos latinos, especialmente en la gran pantalla de Hollywood, y fomentó un gran interés por la cultura hispana y española en los Estados Unidos. De ser un autor prácticamente desconocido, Blasco se convirtió en el novelista de moda en la primera mitad de los años 20. La prensa en particular mostró un gran interés por conocer y analizar sus obras en proceso de elaboración y las ya escritas. Periódicos como el *New York Times* analizaron en sus páginas obras como *La catedral*, sus cuentos o sus novelas de tema valenciano.[7] En un artículo publicado en ese rotativo el tres de agosto de 1919, el articulista, Rudolph Schevill, afirmaba que el éxito de Blasco en los Estados Unidos ha servido para que el lector "haya prestado atención a España y a los autores españoles."[8] De hecho, el 22 de agosto de 1920, T.R. Ybarra publicaba un extenso artículo sobre la España de Blasco Ibañez en el que se trazaba la evolución literaria, política y personal del autor, así como se comentaba la realidad social y literaria de España en esos años.[9]

El nuevo interés por lo español y lo hispano también sirvió para repopularizar el tango en los Estados Unidos, una forma muy sensual de baile que se conocía allí desde principios del siglo XX, pero que quedaría ligada desde entonces a Rodolfo Valentino y sus miradas intensas, sus movimientos sensuales y sus besos pasionales. El erotismo de Rodolfo Valentino que ejemplificaba el nuevo ambiente de libertad, especialmente de la mujer, caracterizaría la postguerra y los llamados alegres años veinte.

Tras la desafortunada muerte de Rodolfo Valentino en 1926 a causa de una apendicitis, Hollywood continuaría desarrollando el prototipo del "Latin Lover" con una serie de actores "latinos" o "hispanizados" expresamente para representar esa nueva masculinidad, puesta de moda con tanto éxito por Hollywood en las adaptaciones de obras de Vicente Blasco Ibáñez. Entre los "Latin Lovers" que siguieron a Valentino tras su muerte cabe destacar a Antonio Moreno, Román Novarro o Jacob Kranzt, que tendría una fecunda carrera cinematográfica interpretando papeles de amante latino con el nombre de Ricardo Cortez. El prototipo masculino "Latin Lover" que inaugura en la gran pantalla Rodolfo Valentino, se mantendrá en la industria de Hollywood

[6] "Germans Rap Novelist". *The New York Times*. 29 enero 1928. Pg. 23.
[7] "Ibanez' The Shadow of the Cathedral." *The New York Times*. 2 feb. 1919. Pg. 76.
[8] Rudolph Schevill. "Cervantes". *The New York Times*. 3 agosto 1919. Pg. 76.
[9] T.R. Ybarra. "Spain's Own Blasco Ibáñez". *The New York Times*. 22 agosto 1920. Pg. BRM 1.

con mayor o menor intensidad hasta nuestros días con personajes como Desi Arnaz, la música y las películas de Xavier Cugat o más recientemente Antonio Banderas.

Además de los amantes con sabor latino y la nueva imagen que en esas obras se presenta de España, en las adaptaciones de Blasco también se dio a conocer a Greta Garbo, que simbolizaría la imagen de la nueva mujer que surge en los Estados Unidos tras la Primera Guerra Mundial. Greta Lovisa Gustafsson, Greta Garbo, se hizo popular en las pantallas de Hollywood en las adaptaciones de *Entre naranjos* y *La tierra de todos*, en las que la actriz sueca remarca su carácter independiente, que recoge todos los valores de la mujer de los años veinte: moderna y emancipada, que desafía los convencionalismos y decide su futuro por sí misma.

Más allá de las adaptaciones al cine y la traducción y publicación de algunas de las obras de Blasco Ibáñez en los Estados Unidos, que alcanzaron en algunos casos una gran popularidad, Blasco también trató de escribir directamente para el pueblo estadounidense y en particular para la industria de Hollywood.

Gracias a su gran popularidad, Blasco Ibáñez sería invitado a conferenciar en prestigiosas universidades norteamericanas, publicaría artículos de prensa para los mejores periódicos del país, escribiría escenarios para la industria de Hollywood y compondría novelas relacionadas con los Estados Unidos. En ese periodo, Vicente Blasco Ibáñez mostró su admiración por la sociedad estadounidense y analizó temas de actualidad desde la perspectiva de un extranjero, mientras ensalzaba en algunos escritos la historia y el legado español en los Estados Unidos.[10]

En la prensa norteamericana analizó la Revolución Mejicana y escribió sobre temas tan diversos como el bolchevismo, la industria del cine, su interés por escribir para la gran pantalla, la actitud que el novelista moderno debía tener o sobre la forma de vida en los Estados Unidos y el rol de la mujer en esa sociedad en los años 20.

Al tratar de escribir para la gran pantalla, Hollywood le hizo una serie de sugerencias sobre cómo debía adaptar sus escritos al gusto del público estadounidense. En concreto, se le avisó de los prejuicios del público y se le aconsejó que se centrara en argumentos basados en los Estados Unidos o con protagonistas estadounidenses.[11] A pesar de esas condiciones, Blasco Ibáñez intentó, cuando le fue posible, llevar a la pantalla temas relacionados con España, un deseo de ensalzar a su país que el autor ya tenía mucho antes de su éxito en los Estados Unidos. En 1916, por ejemplo, Vicente Blasco Ibáñez confesó su intención de usar el cine para enaltecer a España. En una entrevista a *El Pueblo* afirmó:

> [A]spiro a enaltecer mi patria con la expresión cinematográfica. Somos los últimos en llegar al cinematógrafo; hasta la pequeña Dinamarca entró de lleno con gloria y provecho en esta industria: mi deseo vehemente es el de que nos pongamos a la cabeza de las naciones más adelantadas. España, país monumental, bello, histórico y poético, es poco conocido o mal conocido; yo lo presentaré en la "film", honrado, si a tanto alcanzara mi fortuna, su figura más grande: a D. Quijote.[12]

Al analizar su última fase literaria se observa el interés de Blasco Ibáñez por

[10] Por ejemplo, la novela *La reina Calafia*.
[11] T.R. Ybarra. "Blasco Ibáñez, Movie Fan". *The New York Times*. 23 enero 1921. Pg. 49.
[12] Jorge Vinaixa. "La novela cinematográfica. Hablando con Vicente Blasco Ibáñez." *El Pueblo*. 19 sept. 1916. Pg. 1.

ensalzar la historia y la imagen de España, especialmente en sus novelas de tema evocativo.

Literatura al servicio de España.

Uno de los primeros intentos para ensalzar la historia y la literatura españolas fue la adaptación del *Quijote* a la gran pantalla en 1916. Este proyecto lo inició Blasco antes de su éxito editorial y cinematográfico en los Estados Unidos, y aunque no llegó a materializarse, posiblemente por falta de fondos, Blasco vio en él una gran oportunidad para honrar a España.[13] En él, trató de imitar los fastos italianos que Blasco conocía por su amistad con Gabriele D'Annunzio, quien había participado en la producción de *Cabiria* (1913). [14]

Tras el éxito cinematográfico de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el autor materializaría uno de sus sueños que era dar la vuelta al mundo. Fruto de ese viaje surgirían los tres tomos de *La vuelta al mundo de un novelista* en los que Blasco cuenta el gran impacto del cinematógrafo en el mundo y su gran poder de difusión cultural. Al visitar Hawaii, escribe:

> Al llegar al archipiélago comentaban los periódicos burlonamente la afición creciente de la juventud hawaiana a usar sombreros a la española y patillas cortas, como Rodolfo Valentino, el famoso protagonista de *Sangre y arena*, película hecha en los Estados Unidos. [15] (400)

Posteriormente, en su ciclo de novelas evocativas, muchas de ellas pensadas para ser llevadas a la pantalla, Blasco mantuvo su intención de utilizar su éxito literario y cinematográfico para enaltecer a España, y entre las novelas en las que encontramos temas inspirados en la historia española cabe destacar *La reina Calafia*, *El Papa del mar*, *A los pies de Venus* o *En busca del Gran Kan*. A pesar de las limitaciones que en un principio la industria de Hollywood trató de imponer a Blasco para escribir guiones cinematográficos, se observa en sus escenarios una evolución en la que el autor iría gradualmente introduciendo temas ambientados en las costumbres y la historia de España.

En su primer escenario para Hollywood, *El paraíso de las mujeres*, Blasco se ajusta a las exigencias de la industria: el personaje principal es un estadounidense y la trama está llena de escenas novedosas, e incluso se basa en un tema de mucha actualidad y controversia en los Estados Unidos a principios de los años 20: la liberación de la mujer, la cual acababa de obtener el derecho al voto y era tema de apasionado debate cómo ese derecho iba a influir en la marcha futura del país.

En sucesivos escenarios que llegaron a ser adaptados al cine, *Argentine Love* (1924) y *La encantadora Circe* (1925), Blasco continuó respetando las directrices dadas por los estudios y repitió las estructuras literarias que tanto éxito habían tenido en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Estas obras fueron escritas para un público mayormente femenino, y en escenarios como *Argentine Love* se repite la trama en la Argentina, con un nutrido grupo de actores principales "latinos", como Consuelo

[13] Ibid. #12.
[14] *Cabiria* fue un fasto italiano dirigido por Piero Fosco. D'Annunzio escribió los rótulos de la cinta muda, cobrando por ello la no despreciable suma de 50.000 liras.
[15] Ibid # 3.

García, Ricardo Cortez y Juan Martín. En escenarios posteriores, Blasco retomó la idea de enaltecer a España por medio de personajes españoles o exaltando la historia de España, en algunos casos ensalzando la herencia española en los Estados Unidos.

Las novelas evocativas.

El 15 de agosto de 1925, Blasco escribía a su biógrafo Emilio Gascó Contell refiriéndose a un proyecto para crear una serie de novelas evocativas que, según él, lo ocuparían el resto de sus días:

> *El papa del mar* es la novela de nuestro compatriota el papa Luna, víctima de tantas injusticias; *A los pies de Venus* será la novela de los Borgia, otros compatriotas nuestros injustamente calumniados; luego aparecerán *Las riquezas del Gran Kan*, la novela del verdadero Colón; *La casa del oceáno*, que será la novela de Vasco Núñez de Balboa y el mar Pacífico; *El oro y la muerte*, y otras novelas sobre Magallanes, Cortez, Pizarro, etc.[16] (46)

En esa misma carta, Blasco afirma: "Estas novelas serán a modo de poemas en honor de las verdaderas glorias españolas… [H]aré por España más que todos esos estúpidos y pilletes de Madrid que nos llaman malos patriotas a los que pretendemos regenerar y salvar a nuestra pobre patria." (47)

Blasco describió *La reina Calafia* (1923) como un estudio preliminar de la novela evocativa.[17] En este escrito, Blasco exalta las contribuciones españolas en la fundación y colonización de California. En esta obra, narra el origen de la palabra California y cómo los españoles exploraron esas tierras, estableciendo las misiones y las primeras ciudades en esa zona de los Estados Unidos. Los personajes centrales del relato, los Ceballos y los Balboa, son familias criollas californianas y por medio de ellas Blasco Ibáñez traza la evolución de California desde la colonización española hasta el sorprendente desarrollo de esas tierras en la llamada "fiebre del oro" y los años 20.

En las últimas obras de Vicente Blasco Ibáñez, el autor continuaría desarrollando técnicas cinematográficas en sus escritos, a mi entender, para poderlas adaptar fácilmente al cine si fuese necesario, y desarrollaría temas históricos en los que ensalzar a España sería generalmente el tema central del relato. El 7 de junio de 1926, Blasco escribió una carta a su amigo Ramón Martínez de la Riva en la que se refiere a una novela que está escribiendo sobre la vida de Cristóbal Colón:

> Lo verdadero patriótico es lo que voy a hacer, o sea demostrar, no a tal o cual provincia de España, sino al mundo entero, que Colón, santo supuesto y sabio no menos falso, es un descubridor inconsciente, que "tocó la flauta por casualidad", y que en la gran empresa geográfica del descubrimiento, el héroe no es Colón, sino el pueblo español, sin el cual nada se habría hecho.[18] (176)

Antes de escribir *En busca del Gran Kan* en 1928, Blasco ya estaba trabajando en novelas de tema histórico en las que se ensalzaba la historia de España y se intentaba corregir la idea de la España negra que tan extendida estaba en los Estados Unidos antes y durante el conflicto de 1898.

[16] Josep Carles Laínez. *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas a Emilio Gascó Contell*. Ajuntament de València: Valencia, 2012.
[17] Ibid. #16. Pg. 47.
[18] Ramón Martínez de la Riva. *Blasco Ibáñez: su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas*. Mundo Latino: Madrid, 1929.

Con *La reina Calafia* como preámbulo, en *El Papa del mar* (1925) Blasco inicia un ciclo de novelas de tema evocativo en las que trata de reescribir la leyenda negra por medio de una serie de relatos en los que se presenta la versión española y en especial la interpretación de Blasco Ibáñez de lo que fueron esos períodos históricos. En *El Papa del mar*, Blasco divide el relato en tres partes y utiliza una técnica de escenas paralelas que ya se había ensayado en la versión cinematográfica de *Sangre y arena*. Este era un recurso cinematográfico muy utilizado en el cine desde que D.W. Griffith las utilizase con mucho éxito en *Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nació*n) en 1915. La crítica literaria española tachó de superficial esta forma de escribir, a lo que Blasco respondió en una carta a su biógrafo Ramón Martínez de la Riva en la que el escritor afirma:

> Yo había pensado una novela en la que entrarían juntas las evocaciones históricas de Pedro de Luna y de los Borgias y al mismo tiempo la novela moderna de Claudio Borja, de la viuda argentina, etc. . . . Cuando en julio haya yo publicado *A los pies de Venus* verán si la novela moderna, comprendida en estos dos volúmenes, es tan simple como creen.[19] (170-171)

La colección de novelas sobre los papas españoles rememora la vida del Papa Luna y los dos papas Borgia, que marcaron el paso de la Alta Edad Media al Renacimiento y han pasado a la historia como claros ejemplos de lo que más tarde sería conocida como la *Leyenda Negra española*.

En la primera de estas novelas, *El Papa del mar*, Blasco divide el relato en tres partes y alterna la historia de amor entre la rica y bella Rosaura y el escritor español Claudio Borgia, quien intenta escribir un libro sobre el Papa Luna. Por medio de las explicaciones de Claudio, Blasco introduce el otro relato sobre la vida del papa español, que según el autor, ha sido llamado injustamente el antipapa. Blasco no sólo defiende la legitimidad del Papa Luna frente a las intrigas que trataron de arrebatarle la tiara, sino que nos presenta a este Santo Padre aragonés como una persona de carácter íntegro, fuerte y obstinado que defendió sus derechos al Papado hasta la muerte.

La novela que siguió y continuó temáticamente a *El Papa del mar* fue *A los pies de Venus*, obra dedicada a los papas valencianos Borgia, que según el autor han sido motivo de crítica injusta a lo largo de la historia. Blasco justifica su defensa de los Borgia con abundantes datos históricos en los que trata de demostrar que los papas valencianos no eran distintos a los que les antecedieron, ni a los que les sucedieron; pero al tratarse de papas españoles han sido objeto de una injusta difamación por parte de los enemigos de España. Especialmente, los países antagónicos con las políticas expansionistas y religiosas de Carlos V. En respuesta a las críticas contra los Borgias, Blasco afirma:

> Antes de que ellos naciesen ya existía la corrupción italiana, dentro de la cual se desenvolvieron. Lo que a mí me indigna es que muchos de sus contemporáneos supriman con hipocresía el ambiente general de la época, hablando de ciertos hechos de los Borgias… y callan lo que hacían al mismo tiempo centenares y centenares más corrompidos que aquellos…[20] (1032)

[19] Ibid. # 18.
[20] Ibid. # 3.

La novela no sólo hace una nueva lectura de sus papados, también defiende con vehemencia a César y a Lucrecia Borgia. Según Blasco, no debieron de ser tan sanguinarios y envenenadores como han sido presentados por algunos historiadores, porque oportunidades tuvieron para eliminar a muchos de sus enemigos y no lo hicieron. En general, Blasco trata de hacer comprender al lector que la historia hay que interpretarla con los modelos sociales y psicológicos del momento en que se produce, y si malos fueron los Borgias es porque se encontraban inmersos en una sociedad donde todos actuaban como ellos.

En busca del Gran Kan, obra que sucede *A los pies de Venus*, aunque cronológicamente fue terminada antes que esa obra,[21] es en cierta forma una continuación de hechos relevantes en la historia de España. En este caso, la historia narra el descubrimiento de Colón, pero se trata de un proyecto diferente, ya que Blasco lo escribe por encargo y con un contrato firmado para la revista *Cosmopolitan* por el valor de treinta mil dólares por la primicia, y más de cincuenta mil por llevarla al cine. El problema, según indica J.L. León Roca en su biografía de Blasco, es que *Cosmopolitan* exigió la presencia de una mujer en toda la novela. El incluir esta trama amorosa en la historia de Colón supuso un gran reto para Blasco, que no sabía cómo mantener el rigor histórico con las necesidades comerciales de la editorial estadounidense. Blasco debió de reescribir el texto y al final confesó: "Cuando le devolví la novela corregida con la anécdota de amor intercalada en ella, era ya otro libro, sin dejar, naturalmente, de ser el mismo, porque he de decir que lo escribí de nuevo totalmente" (507).[22]

En busca del Gran Kan mezcla un profundo análisis histórico con una interpretación novelada de lo que, según Blasco, pudo ser la vida de Colón. En la primera parte del libro el autor cuestiona el origen genovés del descubridor y plantea la posibilidad de que Colón fuese un judío converso que, posiblemente, durante una etapa de su vida fue pirata. Ello podría explicar la poca información que se tiene del insigne descubridor y la falta de interés de éste por explicar las grandes lagunas que todavía existen de sus años de juventud.

Blasco describe a Colón como una persona de carácter enérgico, desconfiado, sin mucha experiencia como navegante y equivocado en sus cálculos marítimos. Por su parte, describe a los Pinzón como los verdaderos artífices del viaje, al ser ellos los que realmente organizan la expedición y a ellos se debió su éxito. Como ya hizo en sus novelas anteriores en las que cuestionaba los estudios históricos sobre los papas Borgia y Luna, Blasco pone en duda el diario de Colón y las críticas que en él hay contra los Pinzones y la tripulación, achacando los comentarios del descubridor a una personalidad recelosa y muy preocupada en conseguir todo el mérito del descubrimiento.

En sus últimas novelas, y como ya había anunciado el autor al iniciar el ciclo de escritos de tema evocativo, Blasco profundizó en la idea de mejorar la imagen de España y realzar sus contribuciones históricas con novelas como *El Caballero de la*

[21] Según escribe Blasco a Gascó Contell en una carta fechada el 16 de julio de 1926, tuvo que interrumpir la redacción de *A los pies de Venus* para redactar *En busca del Gran Kan*, obra que tenía bajo contrato con Hearst International. A pesar de todo, y dado que la novela sobre Colón no podía publicarse en español hasta que no se hiciese primero en inglés, Blasco creía que se respetaría el orden cronológico de las narraciones. Josep Carles Laínez. *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas a Emilio Gascó Contell*. Ajuntament de València, 2012. Pg. 80.

[22] J.L. León Roca. *Vicente Blasco Ibáñez*. Ajuntament de València: Valencia, 2002.

Virgen. Esta obra es la continuación de *En busca del Gran Kan*, en la que algunos de los personajes que acompañaron a Colón en su primer viaje prosiguen sus aventuras en la conquista de la Española, e inician las exploraciones españolas en el continente americano. El personaje central de esta novela es el desafortunado conquistador y gobernador de la Nueva Andalucía, Alonso de Ojeda. Las aventuras de este extraordinario hombre de armas servirían de preámbulo y en cierta forma inspiración para otros aventureros y futuros conquistadores españoles en el nuevo mundo como Hernán Cortés, Francisco Pizarro o Núñez de Balboa. La novela termina con una exaltación de los sacrificios hechos por España en todo el proceso colonizador al decir:

> De España vinimos para trabajar, para construir un nuevo mundo, rabiando y muriendo como animales. Lo que hacemos ahora tal vez dure siglos, y después llegará un día en que los hijos de nuestros hijos nos echarán tranquilamente de la casa que hemos levantado para ellos….[23] (1472)

El fantasma de las alas de oro, publicada póstumamente en 1930 y por tanto catalogada como una de sus últimas obras es, a mi entender, una novela que por su tema y estructura puede tratarse de un escenario cinematográfico publicado como novela. Atendiendo a su tema y su estructura, se podría afirmar que coincide con las novelas de principios de los años 20. La obra trata de los desafortunados amores de un joven argentino, gran bailarín de tangos, con una joven que está casada por intereses económicos con un marqués mucho mayor que ella. Con una temática y un desenlace muy parecidos a *La tierra de todos* (1922) o a *La reina Calafia* (1923), en esta novela de Blasco se repiten muchos de los planteamientos de las novelas de ese periodo: el personaje americano, en este caso un argentino, los tangos, la búsqueda de amores difíciles y un desenlace en el que pocas veces vence el amor ante las realidades de la vida.

Blasco Ibáñez y su crítica a la dictadura de Primo de Rivera.

En sus últimos años de vida, y mientras escribía para la industria editorial y cinematográfica norteamericana, Vicente Blasco Ibáñez se enzarzó en una amarga lucha política contra el directorio del general Primo de Rivera, que lo llevaría a protagonizar una dura campaña propagandista de la que se hizo eco la prensa de los Estados Unidos. En su reyerta contra el directorio, Blasco criticó a Primo de Rivera y al rey Alfonso XIII por su golpe de estado y al mismo tiempo presentó su visión de lo que debía ser la República española. A consecuencia de su oposición a la dictadura, Blasco tuvo que exiliarse, y las calles y plazas que le habían sido dedicadas en su honor fueron rebautizadas. El autor, por su parte, no dudó en contratar aviones sobrantes de la Primera Guerra Mundial para arrojar sobre algunas ciudades españolas panfletos en los que criticaba a Primo de Rivera.

En uno de esos escritos, Blasco expuso su idea de cómo sería la República española: según él, debía parecerse a los Estados Unidos.[24] La República sería un país democrático y con un ejército y una estructura nacional muy parecidos a los estadounidenses. En *Lo que será la República Española*, Blasco escribe: "Este ejército joven será elástico en su organización, como el de los Estados Unidos. Si hay que sostener una guerra nacional estaremos todos en él..." (934). Más adelante afirma:

[23] Ibid. #3.

> ¡Ojalá en lo futuro toda la Península, desde los Pirineos al Estrecho, del Mediterráneo al Atlántico, sea una confederación de Estados autónomos con vida propia, un conjunto de organismos robustos, en admirable equilibrio, sin sobreponerse unos a otros, que unan, para la gloria de una patria común, las diversas lenguas, los múltiples caracteres, las variadas crónicas de su riqueza histórica, y ostenten con noble orgullo el título de "Estados Unidos Hispano-Lusitanos", gran República Federal de Iberia![25] (946)

En definitiva, Blasco describe a esa nueva nación en unos términos parecidos a lo que más tarde se ha convertido la España actual, y al mismo tiempo deja ver su gran admiración por unos Estados Unidos a los que él había estado unido ideológicamente desde su juventud cuando militaba en el republicanismo de tipo federal.

Las relaciones de amistad y entendimiento, mayormente culturales, entre España y los Estados Unidos tienen una gran deuda con Vicente Blasco Ibáñez. Un autor que sintió un gran afecto y admiración por la nación americana y al mismo tiempo se sintió con la obligación de reivindicar con su pluma una mejor reinterpretación de la historia y el legado de su país a la historia de Europa y de América.

Su éxito editorial y cinematográfico en los Estados Unidos fue casual, pero al mismo tiempo tuvo fundamento si consideramos el tema de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y la forma en que se vivió en los EEUU su participación en la Primera Guerra Mundial. Después, la industria de Hollywood, recreando en celuloide las historias de Blasco Ibáñez, daría paso a símbolos y personajes sin los que sería difícil comprender la historia de la filmografía estadounidense y la imagen en que son conocidos hoy en los Estados Unidos y España.

Fue gracias a Blasco Ibáñez que esa imagen de España, representada como un hombre viejo y decrépito en la prensa sensacionalista durante el conflicto del 98, cambió en gran medida por la de un sensual Rodofo Valentino vestido de torero, que miraba a la mujer americana haciéndola suspirar de pasión. Fueron también sus escritos los que dieron vida a la actitud liberada de una Greta Grabo, que alejó a la mujer norteamericana de los años 20 de la conducta sumisa de la sociedad victoriana. Y fue gracias a Blasco que el lector americano conoció las exploraciones españolas en California, y los sacrificios de sus compatriotas en los viajes de descubrimiento y colonización de América.

Aunque otros españoles empezaron en esos años a presentar una nueva imagen de España, sería Blasco, especialmente, quien ayudaría a cambiar significativamente ese rumbo de la historia, para abrir las puertas a unas nuevas relaciones culturales entre ambos países, tal y como las conocemos hoy en día.

---

[24] Un dato curioso en la disputa entre Vicente Blasco Ibáñez y Miguel Primo de Rivera fue la forma en que ambos fallecieron después de largos enfrentamientos políticos y desavenencias personales. Ambos eran diabéticos y ambos visitaron París poco antes de morir. Blasco contrajo un catarro en la capital francesa en 1928 que pronto se convirtió en neumonía hasta provocarle la muerte dos semanas más tarde en Menton. El general Primo de Rivera visitó Paris en 1930 camino de Alemania donde iba a recibir tratamiento para su diabetes. El también cayó enfermo de catarro y tras dos semanas en cama falleció de una trombosis en París.

[25] Ibid. #3. Vol. VI.

Enrique Viciano
CEO, Buenpaso Films

Vicente Blasco Ibáñez: Cronista de la I Guerra Mundial

RESUMEN. Este estudio proporciona una reflexión sobre los hechos políticos y bélicos que originaron la Gran Guerra al mismo tiempo que sus consecuencias, y muestra la mirada atenta de Vicente Blasco Ibáñez sobre estos hechos. Los principales ítems de la ponencia se sustentan sobre la base de que la I y la II Guerras Mundiales son en sí mismas un mismo y único conflicto, valga la redundancia, por sus actores e intereses geopolíticos. Conflicto, en el que la persuasión, a través de la prensa y la fotografía, convierte el periodismo reivindicativo de Blasco Ibáñez y su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en un elemento propagandístico de primer nivel, situando la mirada del lector en el mismo eje del campo de batalla.

PALABRAS CLAVE. Pangermanismo, propaganda, jinetes, Apocalipsis, belicismo, Prinzip

Introducción

En *Sobre la guerra*, tratado escrito a comienzos del siglo XIX, Carl von Clausewitz nos dice: "La aniquilación directa de las fuerzas del enemigo debe constituir siempre la consideración dominante", pues "la destrucción de las fuerzas enemigas es el principio supremo de la guerra" [1]. Los conflictos que determinarán la devastación de Europa y constituirán las dos guerras mundiales comienzan en 1867, año en el que es nombrado Otto von Bismarck canciller federal de Alemania, y en el que nace Vicente Blasco Ibáñez, el 29 de enero, en la ciudad de Valencia. Así pues, la génesis de la Guerra Franco-Prusiana de 1870-71 es casi coincidente con dicha efeméride y supuso el antecedente directo del belicismo que se consumaría en junio de 1914.

El historiador norteamericano Williamson A. Murray señala que

> Los cuarenta y tres años transcurridos entre la Guerra Franco-Prusiana y la Primera Guerra Mundial (1871-1914) constituyeron en Europa un periodo de paz sin precedentes, debido en parte a un interés compartido por las potencias europeas por apoderarse de las zonas del mundo independientes todavía del control occidental. [2]

El Mariscal Moltke nos informa en sus memorias de que

> después de cinco días de reñidas discusiones [para las negociaciones de paz], [...] firmáronse en la tarde del 26 de febrero [de 1871] los preliminares. Francia se obligaba á ceder á los alemanes una parte de la Lorena y toda la Alsacia, y á pagarles una indemnización de 5,000.000.000 de francos. [3]

"La capital [París] fue ocupada el día 1º de marzo por 30,000

[1] Citado en Geoffrey Parker, ed. *Historia de la guerra*. Madrid, Ediciones Akal, 2010, pág. 11. Tr. de José Luis Gil Aristu de *The Cambridge History of Warfare*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
[2] MURRAY, Williamson A. "Hacia la guerra mundial, 1871-1914." Cap. XIII de Geoffrey Parker, op. cit., pág. 253.
[3] MOLTKE, Helmuth von. *Historia de la Guerra Franco-Alemana de 1870-71 por el Feld-Mariscal Conde de Moltke*. Tr. del alemán de E. S. Kirchner. Barcelona, Montaner y Simon, Editores, 1891, págs. 333-34.

hombres [...] después de haber sido revistados en Longchamps por el soberano alemán". [4]

"[L]a [evacuación] de la orilla derecha del [río Sena] sólodebía realizarse una vez firmado el tratado de paz definitivo, después del cual los alemanes aún ocuparían, bien que con solos 50,000 hombres, los seis departamentos del Este como prenda, hasta tanto que quedaran totalmente pagados los últimos 3,000.000.000 de francos". [5]

Continúa Murray:

La paz resultante tuvo varias repercusiones desafortunadas para la historia del siglo XX. En primer lugar, la adquisición de Alsacia y Lorena por los alemanes creó una brecha permanente entre las dos potencias. En segundo lugar, la naturaleza breve y rápida de las victorias de Prusia en 1866 y 1870 convenció a la mayoría de los estadistas y generales europeos de que las guerras de la época moderna serían breves y relativamente indoloras [...]. El resultado más peligroso de aquellas guerras fue su impacto sobre los alemanes, que creían haber triunfado por su bravura en el campo de batalla.[6]

Este escenario de golpes y contragolpes, de devastación y compensaciones imposibles, dejaría una huella indeleble en la asolada Europa de 1918 y 1945.

Blasco Ibáñez nos resume la Gran guerra

Según Blasco,

No hay en la historia de la humanidad guerra alguna que pueda compararse con la presente. Las grandes invasiones de los bárbaros que dieron fin a la llamada Edad Antigua; [...] los choques europeos que por su duración recibieron los títulos de Guerra de Cien Años y Guerra de Treinta Años. [7]

"[L]as campañas de los reyes españoles contra medio mundo; las conquistas napoleónicas que durante quince años trajeron trastornado al continente; todos los hechos de la historia belicosa de los hombres, palidecen y se achican frente a la guerra de 1914". [8]

"Esta es la primera guerra que hacen los pueblos con ejércitos formados por el servicio obligatorio; el primer choque de naciones enteras puestas sobre las armas. Hasta hace pocos años los ejércitos se contaban por miles de hombres; hoy se calculan por millones. ¿ Cuándo se conoció esto en la Historia? [...] Quince millones de hombres están hoy sobre las armas, y antes de pocos meses tal vez serán veinte. Con sólo que la guerra se prolongue un año, llegarán a ser 25 o 30 millones los combatientes: cifra monstruosa con la que jamás soñaron Aníbal, Alejandro y Bonaparte". [9]

ABSTRACT. This study offers a reflection on the political and military events which gave rise to the Great War, as well as a consideration of its consequences, and it shows Vicente Blasco Ibáñez's thoughtful look at these facts. Its principal points are grounded in the observation that World Wars I and II are in reality two aspects of one ongoing conflict, due to their actors and geopolitical interests, a conflict in which, through the use of the press and photography, persuasion converts Blasco's journalism and his novel *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* into propagandistic forces of the first degree, as they fix the reader's glance on the same axis, the battlefield.

KEYWORDS. Pan-Germanism, propaganda, horsemen, Apocalypse, militarism, Princip

[4] MOLTKE, op. cit., pág. 334.
[5] MOLTKE, op. cit., pág. 334.
[6] MURRAY, "La industrialización de la guerra, 1815-1871". Cap. XII de Geoffrey Parker, op. cit., pág. 252.
[7] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Historia de la Guerra Europea de 1914*. Valencia, Prometeo, 1914, pág. 9.
[8] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 9.
[9] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 10.

Punto de mira

Es sorprendente lo que ocurre con la Primera Guerra Mundial, infinitamente menos estudiada que la Segunda, cuando en realidad, son un mismo y único conflicto, que empieza en 1914 y acaba en 1945, con un periodo de armisticio entre 1918 y 1939. En realidad, la Primera Guerra Mundial es un conflicto con mucha más carga de consecuencias que la Segunda. Es ella la que pone fin a la hegemonía europea, es en ella donde está la génesis del régimen soviético y de los fascismos.

Mas allá de las cuestiones militares de la guerra, la Primera Guerra Mundial es un punto de inflexión cultural. 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, donde miles de chicos mueren en condiciones horribles para avanzar unos metros. Aquello provocó una profundísima crisis ideológica: ¿dónde estaba el progreso?, ¿dónde quedaba esa concepción optimista antropológica en que se había basado el siglo XIX?

Otro hecho fascinante es la alineación de bloques. En las dos guerras son básicamente idénticos, con cambios minúsculos. Que democracias como EEUU, Gran Bretaña o Francia no dudaran en aliarse con Rusia en la Primera Guerra Mundial (cuando es una autocracia medieval) y en la Segunda (cuando es un régimen revolucionario totalitario) demuestra que ninguno de los dos conflictos tuvo una génesis ideológica, sino que se basaba en posicionamientos geopolíticos.

El mundo en 1900

En la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX, se sucedieron grandes inventos que proporcionarían una visión optimista de que la vida iba a ser mejor: el teléfono de Alexander Graham Bell en 1876; el fonógrafo de Thomas Alva Edison en 1877; el cine de los hermanos Lumière en 1895; el Zeppelin y la cámara *Brownie Box* de Kodak, ambos en 1900; la radio de Guglielmo Marconi en 1901; el aeroplano de los hermanos Wright en 1903; la estufa de cromo-níquel en 1906; la lavadora eléctrica de Alva Fisher y el helicóptero de Paul Cornu en 1907; la aspiradora eléctrica de William Hoover y el Ford T en 1908; los noticiarios Pathé Frères en 1909; y como icono catastrófico que todos recordamos, el hundimiento del Titanic en 1912.

Como ha escrito Juan P. Fusi Aizpurúa,

> En 1900 Europa mandaba en el mundo. A Europa le correspondía el 70% de la producción industrial del planeta. De una población mundial de unos 1.600 millones, 400 millones eran europeos, a los que había que sumar otros 500 millones del mundo imperial y colonial. Londres, con sus 6,5 millones de habitantes, era "la ciudad más rica del mundo, el mayor puerto, la ciudad imperial, el centro de la civilización, el corazón del mundo", como escribió H. G. Wells en su novela *Tono-Bungay* (1909).
>
> Europa occidental, que vivía en paz desde la guerra franco-prusiana en 1871, en un clima de confianza generalizada en el progreso –el Transiberiano, la Torre Eiffel, los canales de Suez y Panamá, los primeros automóviles y aeroplanos, las expediciones a los polos-, parecía haber alcanzado su cénit: "En mi juventud", escribiría evocando aquella época Bertrand Russell, nacido en 1875, "todos participaban del optimismo victoriano. Se pensaba que la libertad y la prosperidad se extenderían gradualmente por todo el mundo, siguiendo un proceso evolutivo bien ordenado".

> Aquella ilusión, sin embargo, tenía mucho de engañosa. Era cierto que el paradigma político occidental estaba en 1900 asociado a liberalismo y parlamentarismo, que buena parte de Europa estaba gobernada por monarquías parlamentarias, y Estados Unidos, Francia y Suiza (así como América Latina), por repúblicas constitucionales. Pero Rusia, China, el Imperio Otomano y Japón eran imperios autocráticos. [10]

Antes de 1914 el sufragio femenino estaba instaurado solamente en Noruega, Finlandia y en algunos estados de Estados Unidos. En algunos países del arco mediterráneo como Italia, Grecia o España, también Portugal, y en la mayoría de los países de América Latina, el clientelismo político campaba a sus anchas suplantando la voluntad de las urnas; incluso en Estados Unidos la corrupción electoral era patente. Gran Bretaña, Alemania, Bélgica, Francia, Holanda, Dinamarca, Suiza, Noruega y Suecia formaban en 1900 el grupo de países con mayores niveles de desarrollo y bienestar. Por el contrario, Italia, Rusia, los Balcanes, España, Grecia y Portugal formaban el grupo de países marcados por el estigma de la pobreza, el analfabetismo y un paupérrimo nivel de vida. [11]

Estados Unidos ya marcaba el paso en el mundo, encabezando *una segunda revolución industrial*. El auge de las ciudades y la inmigración de europeos (23,5 millones entre 1881 y 1920) habían transformado el país. La capacidad de crecimiento de su economía era sin duda excepcional". [12]

> El fin de siglo, la *belle époque*, fueron, con todo, años de transformación sin precedentes, en los que se alteraron sustancialmente las estructuras de la sociedad y de la política, el comportamiento colectivo y la organización de la producción, del trabajo y del ocio. Dos hechos fueron determinantes: *la segunda revolución industrial* (la del acero y de la electricidad, el sector químico, el automóvil y los medios de comunicación) y el espectacular crecimiento de la población, sobre todo urbana. Como respuesta a la aparición de las masas como protagonistas de la vida colectiva, [...] la cuestión social pasó a ser responsabilidad de los Estados más avanzados, que eran europeos. El asociacionismo obrero y patronal transformó las relaciones laborales. Las huelgas se convirtieron en la forma habitual de presión y protesta de los trabajadores: el pintor italiano Giuseppe Pellizza da Volpedo plasmó en 1898 el avanzar de las masas campesinas en su formidable cuadro *Cuarto estado*. La extensión social de la educación, la aparición de una prensa popular merced a las nuevas técnicas de impresión e información, la preocupación por el nuevo electorado urbano, todo ello cristalizó en una nueva realidad: la opinión pública como sujeto principal de la política y de la vida social. [13]

Así pues, David Stevenson se pregunta:

> ¿Por qué seguir conmemorando los casi diez millones de soldados caídos entre 1914 y 1918, cuando en el mundo [...] más de treinta millones [de personas] murieron durante la epidemia de gripe de 1918 y 1919? En parte, la respuesta es que la Primera Guerra Mundial tuvo unas características que la hicieron emblemática de otras guerras modernas, no solo del siglo xx, sino también posteriores. Supuso para los combatientes unas experiencias nuevas y terribles, y obligó a los distintos frentes a llevar a cabo una movilización sin precedentes [...]. Impulsó la creación de nuevos mecanismos de super-

[10] FUSI AIZPURÚA, Juan P. "Cuando Europa mandaba en el mundo." En *Protagonistas del Siglo XX: hombres y mujeres que cambiaron el curso de la historia*. Madrid, Ediciones El País, 1999, págs. 6-7.
[11] FUSI AIZPURÚA, op. cit., págs. 6-7.
[12] FUSI AIZPURÚA, op. cit., pág. 7.
[13] FUSI AIZPURÚA, op. cit., págs. 7-8.

vivencia sociales para afrontar la muerte, la mutilación y la desolación, y, sin embargo, en muchas regiones del mundo, su legado sigue provocando derramamientos de sangre en la actualidad. Por último, constituyó un tipo especial de cataclismo, una catástrofe causada por el hombre a través de sus actos políticos, y como tal puede suscitar, un siglo después, emociones poderosas y plantear, como presagio, cuestiones espinosas [...]. La suerte que corrieron [los hombres y mujeres que vivieron dicho período bélico y sus consecuencias] fue el resultado de una política de Estado deliberada, decidida por gobiernos que una y otra vez rechazaron cualquier alternativa a la violencia no solo con la simple aquiescencia, sino también con el apoyo activo de millones de sus súbditos. [14]

Margaret Macmillan, autora de *The War That Ended Peace*, responde de esta forma a la pregunta de por qué cometería suicidio el continente que poseía el mundo:

Decisiones individuales, sesgadas por una crisis de masculinidad y por un darwinismo social explosivo. Escribe que los hombres que mandaron a nueve millones de hombres a la muerte coincidieron en un doble error: en la deletérea incapacidad de imaginar cuán destructivo iba a ser el conflicto y en la falta del coraje preciso para plantarse ante quienes sostenían que la guerra es la única alternativa. [15]

La persuasión a través de la prensa y la fotografía

Para estudiar la obra de Blasco Ibáñez relacionada con la guerra, tanto su trabajo periodístico como novelístico, es imprescindible tomar en consideración el tratamiento de la información que llegaba a los hogares franceses y americanos, pues de dicho análisis se obtienen conclusiones sobre cómo trata la información Blasco Ibáñez y bajo qué parámetros usa su puesta en escena literaria.

El vehículo propagandístico más importante durante la Primera Guerra Mundial fue la prensa escrita, surtida de textos contra el enemigo, y aderezada con caricaturas, proclamas, fotografías, ilustraciones y mapas. Los medios de comunicación pasaron a ser controlados directamente por el Estado. Harold D. Lasswell define la propaganda como "La guerra de las ideas en las ideas" [16], o como

el control de la opinión por medio de símbolos significativos, de historias, rumores, informes, fotos y otras formas de comunicación social. La propaganda se ocupa de la gestión de las opiniones y las actitudes mediante la manipulación directa de la sugestión social [...]. La propaganda es uno de los tres instrumentos principales de la operación contra un enemigo beligerante:

- Presión militar (El poder coercitivo de las fuerzas de tierra, mar y aire).
- Presión económica (Interferencia con acceso a fuentes de material, los mercados, el capital y la fuerza de trabajo).
- Propaganda (El uso directo de la sugestión). [17]

Habitualmente, la propaganda de guerra está basada en información falsa, ya que la pretensión de este tipo de comunicación persuasiva es evitar que los ciudadanos conozcan la verdad, desde una simulada objetividad. En ocasiones, los servicios de

[14] STEVENSON, David. 1914-1918. *Historia de la Primera Guerra Mundial*. Barcelona, Editorial Debate, 2013, pág. 21. Tr. de Juan Rabasseda y Teófilo de Lozoya de David Stevenson. 1914-1918. *The History of the First World War*. London, Penguin Books, 2004.
[15] SALVADOR CODERCH, Pablo. "Europa a los cien años de 1914." *El País*, 29/12/2014. Entrevista a Margaret Macmillan, autora de *The War that Ended Peace: The Road to 1914*. New York, Random House, 2013 (Tr. al español de José Adrián Vitier, 1914. De la paz a la guerra. Madrid, Turner, 2013. S.p., 1 h.
[16] Tr. de Harold D. Lasswell. *Propaganda Technique in the World War*. New York, Peter Smith, 1938 (reimpresión de la primera edición de 1927), pág. 12.
[17] LASSWELL, op.cit., pág. 9.

propaganda no necesitan recurrir a la mentira, puesto que basta con crear un lenguaje eufemístico que desacredite o ponga en ridículo al adversario. La propaganda de guerra lleva a la población de un país a sentir que el enemigo sólo comete injusticias, que su organización social es despreciable, y que en aras de la libertad o de la supremacía militar, hay que acabar con él. Así pues, la propaganda adquiere una gran responsabilidad en el desarrollo, mantenimiento y cumplimiento de la moral de los soldados, y por ende, del cumplimiento de los objetivos militares, siendo en ocasiones el péndulo que hace inclinar el estado de opinión sobre la bondad o maldad de las acciones llevadas a cabo, justificando la idoneidad de las mismas. No sólo con las armas y la belicosidad se gana una guerra: cuando la propaganda es transmitida eficazmente, es mucho más peligrosa.

Conociendo la prevalencia armamentística de EEUU en los comienzos de la contienda, y el gran desarrollo industrial que los norteamericanos estaban llevando a cabo, tanto los británicos como los alemanes trabajaron arduamente para conseguir influir en la opinión pública americana. Inicialmente, los servicios de inteligencia alemanes urdieron un plan para sensibilizar a la población americana de descendencia alemana e irlandesa, pues conocían bien su aversión a los británicos. Esta maniobra no dio resultado. La propaganda británica demostró en 1917 ser bastante más eficaz. Se creó el Ministerio de Información, bajo la responsabilidad de Lord Beaverbrook, el cual introdujo la censura previa, de forma que todas las iniciativas y manifestaciones propagandísticas en los medios de comunicación fueran rigurosamente controladas. Sólo la "información oficial" comenzó a circular.

Recientemente, en un artículo de periódico de Tom Kington, hemos conocido por el historiador de la Universidad de Cambridge, Peter Martland [18], el cual ha tenido acceso a documentos personales de Samuel Hoare, en 1917 jefe del MI5 en Roma, que contactó con un joven periodista italiano de 34 años, Benito Mussolini, para que hiciera propaganda pro-guerra, es decir contra los grupos pacifistas en *Il Popolo d´Italia*. Mussolini había destacado por dirigir el periódico de orientación socialista *Avanti*, y por negarse a seguir dirigiéndolo como consecuencia del alineamiento de Italia con los aliados. El oportunismo y excentricidad de Mussolini le llevó a ser contratado como agente durante un año, cobrando la nada despreciable suma de 100 libras semanales. La razón fue el interés de Gran Bretaña para que Italia permaneciera en la guerra.

Los estadounidenses crearon también su agencia de propaganda, le llamaron el *Committee on Public Information*, ya que la palabra "propaganda" sonaba muy mal. Este comité se reveló como de máxima eficacia al expandir en sus consignas los "ideales de democracia y libertad". Pero no siempre actúa la propaganda sobre la opinión pública de la forma que se espera. Los británicos tienen experiencia en esto. Al final de la Primera Guerra Mundial, el uso de la propaganda de forma diseminada, es decir dispersa, pero siempre a su favor, generó una conciencia colectiva de que la información estaba tratada para convencer. Esto creó una sensación generalizada de que se faltaba a la verdad, de que el sacrificio que la ciudadanía había dado a sangre y fuego por la libertad, no había sido recompensado suficientemente ante las grandiosas promesas. Esto trajo como resultado que el Ministerio de Información fuera

[18] KINGTON, Tom. "Recruited by MI5: The name's Mussolini. Benito Mussolini." *The Guardian*, 13 octubre 2009, s.p., 1 h.

suprimido. Este efecto sobre la colectividad no quedó ahí, ya que en la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno británico intentó sensibilizar a la población sobre la existencia de campos de concentración nazis, esta información no fue aceptada de inmediato: el público británico pensó que era una campaña de propaganda más, y solamente fue creíble cuando los reporteros de guerra empezaron a enviar los testimonios del horror de forma masiva. Los alemanes, en la Primera Guerra Mundial, tuvieron enfrente el férreo control de la propaganda aliada. Franceses, británicos y norteamericanos supieron jugar sus cartas de forma modélica, declarando una guerra psicológica sin precedentes.

Hitler reconoció el éxito de la propaganda británica en la Gran Guerra, escribiendo en *Mein Kampf*: "En el verano de 1915 cayeron sobre nuestras líneas los primeros manifiestos lanzados por aviadores enemigos" [19]. En estos manifiestos, "el contenido era siempre el mismo: [...] que la guerra duraría indefinidamente y que las posibilidades del triunfo para Alemania eran cada vez menores; que el pueblo alemán anhelaba por eso la paz, siendo solo el "militarismo" y el "Káiser" los que se oponían a ello" [20]. En 1915, "comenzó a producir ciertos resultados esta forma de influenciación". Y "[a] partir de 1916 la propaganda enemiga obtuvo éxitos manifiestos: asimismo, desde hace tiempo surtían su efecto desmoralizador las cartas quejumbrosas que venían desde los hogares" [21]. Para el verano de 1918 "notábase una pesada atmósfera en todo el frente. La discordia reinaba en la patria. Se decía que el pueblo alemán no tenía ya interés en mantener la resistencia y que únicamente los capitalistas y la monarquía estaban interesados en ello". [22]

Hitler llega a las siguientes conclusiones:

1. "Toda acción de propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los cuales está destinada". [23]
2. "La gran mayoría del pueblo es, por naturaleza y criterio, de índole tan femenina, que su modo de pensar y obrar se subordina más a la sensibilidad anímica que a la reflexión". [24]
3. "Teniendo en cuenta estos antecedentes, toda propaganda eficaz debe concretarse solo a muy pocos puntos y saberlos explotar como apotegmas hasta que el último hijo del pueblo pueda formarse una idea de aquello que se persigue".
4. "Fue un error fundamental poner en ridículo al adversario, como lo hacía la propaganda de las hojas humorísticas de Austria y Alemania; error fundamental, porque el individuo, cuando llegaba el momento de verse cara a cara con el enemigo, cambiaba por completo de convicción". [25]
5. "Opuestamente a esto, la propaganda de guerra de los ingleses y de los americanos era psicológicamente adecuada, porque al pintar a los alemanes como a bárbaros, como si fuesen los hunos, predisponían a sus soldados a los horrores de la guerra y contribuían así a ahorrarles decepciones". [26]

[19] HITLER, Adolf. *Mi lucha*. Múnich – Berlín. Editora Central del Partido Nacionalsocialista, Franz Eher Nachfolger – G.m.b.H, 1935, pág. 111.
[20] HITLER, op. cit., pág. 111.
[21] HITLER, op. cit., pág. 112.
[22] HITLER, op. cit., págs. 113-14.
[23] HITLER, op. cit., pág. 103.
[24] HITLER, op. cit., pág. 104.
[25] HITLER, op. cit., pág. 103
[26] HITLER, op. cit., págs. 103-04

6. “Otra prueba de la propaganda inglesa en este orden era la contundente sindicación que se hacía del enemigo alemán, considerándolo como el único culpable del estallido de la guerra”.
7. “Por eso, en conjunto, el resultado de la propaganda alemana de guerra fue igual a cero”.[27]

También fue muy importante aunque menos conocida la “ráfaga de disparos” de las *instant soldier´s cameras*, es decir, la fotografía hecha por soldados bajo la pretensión de tener “un recuerdo” o hacerse con un álbum de imágenes de la guerra para enviar o mostrar a sus familias. Así pues, la fotografía de particulares estalló en las trincheras y en los frentes de batalla:[28]

> La revolución técnica en la captación de imágenes no había hecho más que empezar y las nuevas herramientas fueron empleadas para la inteligencia militar, pero también provocaron una incontrolable y fascinante explosión popular, con millones de soldados armados con objetivos, dispuestos a capturar su experiencia íntima de la Gran Guerra. Los millones de imágenes que dejaron tras de sí conforman una historia tan diversa, personal y compleja como la guerra misma.[29]

Por ejemplo, en la tregua celebrada en la Nochebuena de 1914

> Prendieron velas, entonaron canciones y los soldados alemanes invitaron a los británicos de las trincheras enemigas a acercarse. El combate se detuvo un día. En tierra de nadie, los adversarios intercambiaron felicitaciones y tabaco, se sacaron fotos. Estas imágenes, ni heroicas ni triunfalistas, descubrieron el lado más descorazonador y noble del conflicto: los rostros de esos jóvenes que pasaban un buen rato juntos y que, sin embargo, estaban ahí para matarse. Aquellas instantáneas fueron la prueba irrefutable de que la mítica tregua de la Nochebuena de 1914 realmente se celebró.[30]

Según Hilary Roberts, conservadora jefe de fotografía en el Imperial War Museum de Londres, “Esos suvenires personales acabaron en las páginas de la prensa internacional y el Gobierno [Británico] decidió estrechar la censura”.[31]

> El enfoque que cada país dio a las regulaciones fotográficas a las que estaban sujetos los soldados varió enormemente, pero lo que se mantuvo como una constante en ambos bandos fue la presencia de cámaras entre los combatientes. Lo cierto es que la mecanización de la guerra en aquel brutal conflicto pasa no sólo por las ametralladoras, sino también por los casi dos millones de cámaras de bolsillo que Kodak había vendido en 1918. La Vest Pocket Camera, pronto conocida como “la cámara de los soldados”, fue el modelo que el astuto George Eastman lanzó al mercado y cuyas ventas se multiplicaron por cinco en tres años. De tamaño reducido y con un estuche ajustable al cinturón, la variante Autograph permitía escribir comentarios directamente en el negativo y se anunciaba como el “mejor regalo de partida” que un soldado podía recibir, una herramienta que les permitiría aliviar el tedio de la rutina y, en el futuro, “tener el libro más interesante de todos: su álbum Kodak”. Otros modelos de la competencia como la Ansco Vest Pocket Camera animaban a los soldados a mantener “la puerta de la memoria abierta”, y la Ensignette se publicitaba como “fuerte, fácil de cargar y útil en cualquier circunstancia”.[32]

[27] HITLER, op. cit., pág. 105,
[28] AGUILAR, Andrea. “Los otros disparos.” *El País*, 26 de mayo de 2014, s.p., 4 hs.
[29] AGUILAR, op. cit.
[30] AGUILAR, op. cit.
[31] AGUILAR, op. cit. Entrevista a Hilary Roberts.
[32] AGUILAR, op. cit.

Según Janina Struk, autora de *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*,

> La idea de sacar fotos para degradar y humillar al enemigo no es nueva [...]. La búsqueda de una visión desde dentro de la guerra no es un fenómeno de la cultura de la realidad del siglo XXI. Pero la cruda brutalidad de la guerra, tan frecuentemente descrita en las fotos captadas por soldados, rara vez ha cruzado el umbral y ha entrado en la conciencia pública.[33]
>
> Desde el arranque de la Gran Guerra, las autoridades británicas no tuvieron dudas sobre el potencial peligro que implicaban tantos obturadores sueltos. Bajo amenaza de arresto, no se permitía sacar fotos, ni mandar copias a casa ni, por supuesto, carretes. Pero las cámaras estaban ahí y los soldados también; y en casa, la prensa –sujeta a un estricto control gubernamental gracias al Official Press Bureau que fundó [Winston] Churchill– esperaba ansiosa imágenes del frente. En 1915 arrancaron los concursos de fotografía amateur de guerra en el *Daily Mirror*, dispuesto a pagar mil libras de entonces por la mejor foto que mandara un soldado. Su nombre no se haría público, y el periódico correría con los gastos de revelado.[34]

En Alemania, por el contrario, se animó desde el principio tanto a soldados como a civiles a que documentaran gráficamente el conflicto: "Había un sentimiento eufórico y entusiasta por parte de los combatientes y de sus familias. Todos coleccionaban fotos porque querían conservar recuerdos de ese momento que pensaban sería único y triunfal," explica el doctor Bodo von Dewitz, coleccionista y experto en el legado fotográfico de esta guerra.[35]

Blasco Ibáñez nos cuenta la historia de la guerra europea

Blasco Ibáñez abandonó la Argentina en julio de 1914, tras "haber intentado construir dos sociedades agrícolas utópicas que le hicieron perder mucho dinero".[36] 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." Y "no titubea en abrazar abiertamente la causa de Francia"[37], ya que el 4 de agosto, tres días después de que Rusia declara la guerra, Blasco 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. Se compromete a 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 *L´Illustration de Paris*, que le sirven dibujos de prestigiosos ilustradores como Lucien Jonas, R. Caton Voodville 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.[38] Entre los fotógrafos más destacados a los que recurre Blasco Ibáñez están el belga Louis Meurisse, que creará su propia agencia

[33] AGUILAR, op. cit. Citando a Janina Struck, autora de *Private Pictures: Soldiers' Inside View of War*. London, I.B. Tauris, 2010.
[34] AGUILAR, op. cit., s.p.
[35] AGUILAR, op. cit., s.p. Citando a Bodo von Dewitz.
[36] FOURREL DE FRETTES, Cécile. Entrevista no publicada que forma parte de la película *El quinto jinete*.
[37] LEÓN ROCA, J.L. *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia, Prometeo, 1967, pág. 439.
[38] *The Illustrated London News* (Ilustradores: Lucien Jonas, John de G. Bryan, R Caton Woodville, H. W. Koekoek), *The Graphic of London* (Ilustradores: Ernest Prater, E.S. Hodgson), *L'Ilustration de Paris* (Ilustradores: Lucien Jonas, Charles Fouqueray, George Bertin Scott, J. Simont, François Flameng).

con 205.000 negativos, y que se unirá a las agencias Rol y Mondial Photo Presse, formando en 1937 la agencia SAFARA (Service des Agences Françaises d'Actualité et de Reportage Associées). Así "el día 24 de septiembre, *El Pueblo* y otros periódicos nacionales comienzan a publicar artículos sobre la guerra: 'París, canta', 'París, sonríe', 'Esperando el socorro'".[39]

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, caricaturas, ilustraciones, 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 formarán nueve gruesos volúmenes.

Blasco Ibáñez 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".[40]

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".[41] 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 planta, 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.

A continuación, voy a centrarme en algunos episodios del primer tomo de *La Historia de la Guerra Europea*, donde se encuentran algunas de las claves del periodismo ágil y apasionado que tanto caracterizan la forma de escribir de Vicente Blasco Ibáñez.

Tomo I. El atentado de Sarajevo

En este primer tomo, Blasco Ibáñez nos narra el origen del conflicto, los comunicados amenazantes, los principios del pangermanismo y el atentado de Sarajevo.

---

[39] LEÓN ROCA, J.L., op.cit., pág. 440.
[40] HERRÁEZ, Miguel, ed. *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere* (1901-1917). Valencia, Generalitat Valenciana; Consell Valencià de Cultura, 1999, pág. 182.
[41] FOURREL DE FRETTES, op. cit., pág. 189.

Sarajevo, capital de Bosnia, fue anexionada por el Imperio de Austria junto a Herzegovina, cuando ambos dejaron de pertenecer a los turcos. "La mayoría de sus habitantes eran de raza eslava, servios por su origen"[42], y deseaban vivir

> bajo el gobierno de Belgrado. Cuando estos dos territorios fueron emancipados por Europa de la dominación turca, lo lógico hubiese sido permitir que se incorporasen espontáneamente a la nación constituida por sus hermanos de raza y creencias religiosas. Pero, el Imperio austriaco ha sido insaciable en sus apetitos de anexión [...]. [B]usca en las intrigas diplomáticas y los compromisos un medio de adquirir nuevos territorios.[43]

El Imperio utiliza su fidelidad a la Triple Alianza, "haciendo que Alemania le apoyase". Además, es conocido su odio a Serbia "por su espíritu revolucionario, su sangre eslava y su religión cismática".[44]

Pero detengámonos un momento en conocer a los protagonistas de este crimen, que con tanto detalle nos muestra Blasco Ibáñez. La historia del famoso atentado comienza mucho antes de 1914. Como escribe Velibor Collic, desde la primavera de 1912 el coronel serbio "jefe de los servicios de información", Dragutin Dimitrijevic "Apis", "dirige una organización secreta y terrorista de nombre poético: la Mano Negra". Esta organización "propugna [...] la unificación de todos los yugoeslavos en torno a Serbia" y "[e]n el extranjero promueve movimientos políticos como Mlada Bosnia (Joven Bosnia) en Sarajevo". También apodado *La Abeja número 6*, el coronel Dimitrijevic "fomenta conspiraciones y atentados y lanza rumores [...] contra los dos imperios europeos".[45]

La Mano Negra será la responsable de los dos atentados de Sarajevo, el segundo mortal como ya sabemos, perpetrado por "un joven nacionalista eslavo, Gavrilo Princip, joven de 20 años, tuberculoso, estudiante y poeta," febril intelectual que devora las novelas de aventuras (Alexandre Dumas, Arthur Conan Doyle) y algunas obras de anarquistas rusos (Piotr Alekseievitch Kropotkin, el *príncipe negro*). Princip, como le han definido en la prensa de Serbia, "es en historia lo que Rimbaud en poesía: un meteoro aparecido al margen de las leyes conocidas sobre los movimientos de los cuerpos celestes".[46]

> Miembro de la Joven Bosnia desde 1912, Gavrilo Princip avanza como un sonámbulo hacia su destino peculiar y trágico [...]. El encuentro entre el coronel y *sus estudiantes* se desarrolla seguramente a la sombra de la Mano Negra en Belgrado. Vestido de diplomático ruso, el coronel Apis convence a los jóvenes nacionalistas [Nedeljko Cabrinovic y Princip] [...] de la necesidad histórica y patriótica de su futura acción: decapitar a la monarquía austrohúngara. / Unos días antes del atentado, armados de pistolas y granadas de mano, con una cápsula de cianuro en el bolsillo, Cabrinovic y Princip parten hacia Sarajevo. Sus futuras víctimas [...] ya están en Bosnia.[47]

El 28 de junio de 1914, el archiduque Francisco Fernando, heredero del Imperio de Austria, casado con la duquesa de Hohenberg, fue a la región de Ilidza para presenciar unas maniobras militares. Ese mismo día, "entraron en Sarajevo ocupando

[42] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 13.
[43] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 13.
[44] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 17.
[45] COLLIC, Velibor. "La sombra de la Mano Negra." *El País*, 26 mayo 2014, s.p, 2 hs.
[46] COLLIC, op. cit.
[47] COLLIC, op. cit.

un automóvil descubierto. La muchedumbre llenaba las aceras, contenidas por soldados y agentes de policía [...]. Cerca de la casa de Correos un individuo que estaba en primera fila entre la muchedumbre [...] arrojó una bomba sobre el coche del archiduque" que fue repelida por este con el brazo.[48] Este proyectil "fue a estallar detrás del vehículo, hiriendo ligeramente a los edecanes que iban en otro automóvil y a seis personas inmediatas. El hombre fue apresado: era un tipógrafo llamado Cabrinovic".[49]

Horas después, tras un convulso discurso pronunciado por el alcalde de Sarajevo, este "le suplicó que modificase su itinerario". Todos temían un nuevo atentado. El gobierno de Serbia le había hecho saber días antes de los movimientos terroristas en este sentido, "[p]ero el archiduque, arrogante, despreció todas las indicaciones".

"Cuando el automóvil pasaba ante la esquina de la calle de Francisco José y la calle Rodolfo, un joven de diez y ocho años, alumno de octavo curso en el Instituto de Sarajevo, llamado Gavrilo Prinzip, servio de sangre, pero nacido en Groboro (Bosnia)" y perteneciente a la sociedad Narodna Odbrana, parecida a la Liga de Patriotas de Francia, "avanzó al medio de la calle". En este lugar no había cordón de policías ni de soldados. Por ello,

> Prinzip llegó sin ningún obstáculo hasta el automóvil, y sacando del bolsillo una pistola [B]rowning, hizo dos disparos contra el archiduque, hiriéndole en las piernas y en el cuello. Francisco Fernando intentó incorporarse, pero rodó al fondo del carruaje expeliendo por el cuello y la boca borbollones de sangre. Su esposa se precipitó sobre él con un movimiento instintivo para cubrirlo con su cuerpo, y fue en tal momento cuando Prinzip disparó por tercera vez, hiriendo a la duquesa en el bajo vientre. Esta cayó desvanecida en las rodillas de su marido.

Luego "[e]l automóvil se abrió paso entre la confusa muchedumbre, alborotada por el atentado [...]".[50] Desafortunadamente, "cuando los médicos llegaron al palacio del Gobierno, el archiduque y su esposa ya habían muerto [...]. Luego, el odio que inspira todo atentado personal y las pasiones políticas y de raza que dividen a sus habitantes hicieron explosión".[51]

Alarma en Europa

> Fue el 23 de Julio, jueves, cuando el gobierno austro-húngaro presentó a Serbia una nota amenazante. Al día siguiente (viernes, 24 de Julio), el ministro de Negocios Extranjeros de Austria-Hungría, conde Berchtold, [...] puso en conocimiento de éstas la Nota "verbal" por medio de los embajadores de su país ante las potencias europeas.[52]

A continuación, el embajador de Alemania visitaba la sede diplomática francesa y leyó su breve nota. En ella el gobierno de Berlín declara:

> 1. Que aprueba en su fondo y en su forma la Nota dirigida por Austria a Serbia.
> 2. Que espera que la discusión quedará localizada simplemente entre Viena y Belgrado.
> 3. *Que si una tercera potencia intentase intervenir en la discusión, podría resultar de esto una tensión grave entre los dos grupos de potencias que existen en Europa* [...].[53]

[48] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 17.
[49] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 18.
[50] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 18.
[51] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 19.
[52] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 24.

De modo que "[i]ba a llegar para Europa el momento temido por unos y ansiado por otros durante cuarenta y cuatro años".[54] En estos momentos

> [e]l imperialismo germánico hablaba de pronto con una claridad brutal. O Rusia abandonaba a los servios, que son de su raza, dejando que Austria los aplaste con su superioridad, o Alemania, caso de no ser así, avanzaría en apoyo del Imperio aliado, produciéndose como consecuencia la guerra europea.[55]

Austria declara la guerra a Serbia

El martes 28 de julio, el gobierno austro-húngaro envía a Servia a mediodía la notificación oficial de la guerra en la siguiente forma:

> No habiendo respondido el gobierno real de Servia de un modo satisfactorio a la Nota que le fue entregada por el ministro de Austria-Hungría en Belgrado con fecha de 23 de Julio de 1914, el gobierno imperial y real se ve en la necesidad de buscar por sí mismo la salvaguardia de sus derechos e intereses y de recurrir para este efecto a la fuerza de las armas. Austria-Hungría se considera desde este momento en estado de guerra con Servia.[56]

Como datos curiosos, Blasco Ibáñez nos relata el entierro de los restos del archiduque y su esposa: "Ni los archiduques de la familia reinante ni los dignatarios de la corte y altos mandos del ejército asistieron a la ceremonia. El no ser de raza real la duquesa de Hohenberg sirvió de pretexto para justificar esta frialdad".[57] También narra el juicio y condena de los atentados:

> Los jueces austriacos sólo sentenciaron a 20 años de reclusión a estos delincuentes confesos [Cabrinovic y Prinzip]. En cambio condenaron a muerte a unos cuantos desconocidos residentes en Servia, que no podían sufrir el castigo. / Hasta en la sentencia de este delito, causa inicial del conflicto europeo, se buscó hacer creer que el único asesino del archiduque fue el gobierno de Servia.[58]

Alemania declara la guerra

En la mañana del viernes 31 de julio, los alemanes "ocuparon el puente sobre el Mosela, que sirve de límite entre el ducado independiente de Luxemburgo y el Imperio germánico.[59] El emperador de Alemania [Guillermo II], en virtud del artículo 68 de la Constitución del Imperio, decretó el estado de guerra, llamado "estado de amenaza".[60] Eran las seis de la tarde, cuando el emperador pronunció el discurso ante sus súbditos, mientras "la muchedumbre arrojó sus gorras y pañuelos"[61]:

> Es este un día sombrío para Alemania. Quieren obligarnos a tomar la espada. Si a última hora mis esfuerzos no consiguen atraer a nuestros adversarios a entenderse con nosotros para el mantenimiento de la paz, yo espero, con la ayuda de Dios, que mane-

[53] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 24.
[54] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 24-25.
[55] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 25.
[56] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 47.
[57] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 49.
[58] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 50.
[59] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 70.
[60] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 71.
[61] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 72.

jaremos la espada de tal modo que, cuando la lucha termine, podremos volver a enfundarla con honor. [62]

La movilización general

Por la noche del 1 al 2 de agosto, el verdadero anuncio de la movilización fue fijado en las esquinas de París y enviado a toda Francia: "Por decreto del presidente de la República, la movilización de los ejércitos de tierra y de mar queda ordenada, así como la requisa de animales, vehículos y arneses necesarios para el complemento de dichos ejércitos". [63] Al mismo tiempo,

> [e]l carácter liberal y confiado de las autoridades francesas había dejado establecerse en el país a numerosos agentes del enemigo que desde años antes estudiaban los medios de defensa para comunicarlos al Estado Mayor de Berlín. / Los mismos diarios alemanes han confesado que su país tuvo más de 100.000 espías en Francia, espías de ambos sexos, pertenecientes a todas las clases sociales. [64]

Control de prensa

"En París el Ministerio de la Guerra dio un decreto estableciendo un régimen especial para la Prensa, con objeto de impedir los informes del espionaje". [65] Según este decreto, "[q]ueda prohibido publicar ninguna noticia relativa a los sucesos de la guerra, movilización, movimientos, embarques, transportes de tropas, composición de los ejércitos, efectivos, etc. que no haya sido facilitada por la Oficina de la Prensa organizada por el Ministerio de la Guerra". [66] Además, "[t]odas las ediciones especiales quedan prohibidas, así como los anuncios a gritos o fijados en la vía pública". [67]

Inglaterra rompe con Alemania

> En razón de haber rehusado Alemania sumariamente la demanda presentada por el gobierno británico para obtener seguridades de que la neutralidad belga sería respetada, el embajador británico en Berlín ha recibido sus pasaportes, y el gobierno británico ha declarado al gobierno alemán que el estado de guerra existe entre la Gran Bretaña y Alemania a partir del 4 de agosto a las once de la noche. [68]

A causa de esto,

> La población de Londres, que habitualmente se acuesta temprano, veló esta noche en espera de noticias [...]. Una inmensa muchedumbre llenaba Trafalgar-Square y Whitehall, donde están situados los ministerios. Ante el *War Office*, o sea el Ministerio de la Guerra, esta muchedumbre entonaba cantos patrióticos y daba "hurras" al gobierno [...]. Los grupos de manifestantes agitaban miles de banderas británicas y cantaban el himno nacional. [69]

Pangermanismo

Con la incoherencia del que no afirma su conducta en las sólidas bases de la

[62] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 72.
[63] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 85.
[64] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 94.
[65] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., págs. 156-57.
[66] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 157.
[67] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 157.
[68] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 183.
[69] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit., pág. 183.

verdad inconmovible, los directores del pueblo germánico cambiaron cada semana el sentido de sus afirmaciones. Mientras el gobierno hablaba al mundo de una Alemania obligada a defenderse contra su voluntad, los periodistas y los generales ensalzaban la guerra como institución divina y única salud de los pueblos germánicos.

> Guillermo II, con sus bravatas oratorias, contribuyó en los primeros años de su reinado al fomento del pangermanismo. Aún en los tiempos en que su enemistad con Bismarck era más viva, gustó de repetir en sus arengas la orgullosa frase del canciller: "Nosotros los alemanes solo tememos a Dios en la tierra y a nadie más". [70]

El orgullo militar y la divinización de la fuerza son los fundamentos del nuevo patriotismo alemán, que no se limita a la defensa y el sometimiento de la nación, pues sueña con someter y dirigir a las demás naciones: "Nuestro pueblo alemán será el bloque de granito sobre el cual podrá terminar Dios la edificación de su obra de civilización del mundo. Así se cumplirán las palabras del poeta que afirmó que el mundo solo podrá salvarse un día gracias al carácter alemán". [71]

La entrevista que cambiaría el destino del escritor

El temperamento de Vicente Blasco Ibáñez, tantas veces traído a colación, por su desbordante energía y control sobre el proceso editorial, sufrió un vuelco en enero de 1915, [72] tras la entrevista mantenida con el presidente de la República Francesa Raymond Poincaré. Si bien la guerra le estaba dando la oportunidad de crear la editorial Prometeo, y desarrollar su actividad periodística, ello no resolvía sus problemas financieros y no impulsaba su actividad literaria. Tras la publicación de *Los argonautas*, no había vuelto a escribir, pero dicha entrevista cambiará el rumbo de los acontecimientos.

El presidente Poincaré le indica que servirá mejor a los destinos de Francia, si en lugar de publicar en los periódicos, escribe una gran novela. En junio de 1915, Blasco Ibáñez recorre los alrededores de Reims que está siendo bombardeado todos los días. Aquí viendo en directo las trincheras y el paisaje desolador de algunos enclaves del Frente Occidental, hallará la respuesta que tanto ansiaba, el argumento de una gran historia de amor, pacifista y enormemente descriptiva de los horrores de la guerra. Entre el 22 de noviembre de 1915 y el 12 de marzo de 1916, se centrará en la escritura de la novela.

Pero ¿cómo conseguía Blasco Ibáñez durante la contienda bélica, 1914 a 1918, estar en tantos sitios a la vez? ¿Controlar el proceso editorial de la *Historia de la Guerra Europea*, elaborar los textos, elegir las portadas, las imágenes y mediar en la configuración; viajar, escribir y publicar la trilogía sobre la I Guerra Mundial: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer*; dar conferencias en Francia, Italia y España; producir una adaptación para el cine de la versión francesa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* que dirige André Heuzé; participar en la producción de *Sangre y arena*; mantener la relación amorosa con Elena Ortúzar; atender sus obligaciones familiares con su esposa e hijos en Valencia? Bien, hay una razón de peso, además de su extraordinaria capacidad de trabajo, contar con el apoyo

[70] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia …*, tomo I, pág. 465.
[71] BLASCO IBÁÑEZ, *Historia*, op. cit.
[72] HERRAEZ, op. cit., cartas 112, 115, 117. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pags. 109-10, 112, 114-16.

de un destacado colaborador en Valencia, Emilio Gascó Contell, "el xiquet" [73] como le llamaba Blasco Ibáñez, que a medida que avanza la guerra y a partir de la escritura de la novela *Los cuatro jinetes*, se hace imprescindible para culminar la publicación periódica de *La Historia de la Guerra Europea de 1914*, por su cuidado en la escritura, composición y maquetación, calidad en las formas y fiabilidad en el proceso editorial. Así vemos que este mar de desolación que anegó Europa, brindó a Blasco Ibáñez una oportunidad de oro, que él supo aprovechar como buen comerciante que era.

El 28 de julio de 1919 se firma la Paz de Versalles y la rendición de Alemania. Según *Publishers Weekly*, ese año *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* es el libro más vendido en Estados Unidos (dos millones de ejemplares).

Aunque algunos historiadores cuestionan la incidencia de las obras de Vicente Blasco Ibáñez centradas en el periodo bélico, podríamos definirlas como "trilogía", y siendo *Los cuatro jinetes* la obra más leída en 1919 en EEUU y tan popular como las obras de H. G. Wells [74] o de Harriet B. Stowe, [75] más a partir del éxito de la película de Rex Ingram (1921), cabe pensar que *Los cuatro jinetes* ejerció una fuerte influencia sobre los escritores que publicaron novela bélica a partir de 1919, no así a partir de su publicación en Francia en 1916, dada la interrupción de los procesos de publicación y distribución. Así pues, tomaré en consideración las declaraciones del profesor Joan Oleza, que afirma que "sí pudo tener influencia sobre la novela de Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*", de 1929. [76] ¿Qué reputado autor no habría leído *Los cuatro jinetes* en 1920? (Jünger, Azorín, Hasek, Lawrence, Graves, Remarque, Hemingway…)

Impresiones sobre el final de la guerra.

De nuevo Murray nos dice:

> Al comenzar los años veinte, muchos alemanes creían que su derrota en 1918 era el resultado de un sabotaje político organizado por judíos y comunistas en el seno del Reich, mientras que la entrega de territorio a Polonia, Dinamarca, y Bélgica, la exigencia del pago de unas inmensas reparaciones y la confiscación tanto de su imperio ultramarino como de su flota exacerbaron un sentimiento nacional de indignación. Así pues, la élite militar y política responsable de la derrota descargó la culpa de sus propios errores sobre los hombros de la nueva República de Weimar, que había aceptado la paz en las condiciones impuestas por los vencedores. [77]

Blasco Ibáñez, agudo observador de la realidad, viajero incansable y ávido lector, dejó firmada una carta en 1922 que reflejaba la intención de escribir una nueva novela que llevaría por título *El quinto jinete del Apocalipsis*. [78] Esta carta deja patente sus impresiones acerca de la aparición de un nuevo conflicto mundial provocado por el cierre en falso del Tratado de Versalles.

Continúa Murray:

> [E]l hundimiento del mercado de divisas de Wall Street en octubre de 1929 fue un pre-

[73] GASCÓ POY, Marinette. Entrevista no publicada. Presidenta de la Asociación Vicente Blasco Ibáñez.
[74] WELLS, H.G. *The War of the Worlds*. London, William Heinemann, 1898.
[75] STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin, or Life Among the Lowly*. Boston, John P. Jewett & Company, 1852.
[76] OLEZA, Joan. *El quinto jinete*. Declaraciones en el documental producido por Buenpaso Films y TVE, dirigido por Enrique Viciano y Rosana Pastor, 2014.
[77] MURRAY, "El mundo en conflicto, 1919-1941." Cap. XV en Geoffrey Parker, op. cit., págs. 315-16.
[78] Carta mostrada por Ángel López en presencia de Gloria Llorca Blasco Ibáñez.

sagio de tiempos más sombríos. Los bancos norteamericanos exigieron la devolución de los préstamos, provocando así el colapso de la economía centroeuropea, y cuando el desempleo alcanzó a decenas de millones de personas, la República de Weimar se disolvió. En enero de 1933, Adolf Hitler se convirtió en canciller de Alemania y se unió a Benito Mussolini de Italia, a Yósif Stalin de la Unión Soviética, y a los militaristas de Tokio en un deseo común de desbaratar el orden mundial.[79]

Sobre las consecuencias de la guerra.

En *Europa contra Europa 1914-1945* Julián Casanova escribe,

> La Primera Guerra Mundial, que decidió el destino de Europa por la fuerza, tras muchos años, décadas en realidad, de primacía de la política y de la diplomacia, ha sido considerada por muchos historiadores como la auténtica línea divisoria de la historia europea del siglo XX, la ruptura traumática con las políticas entonces dominantes.[80]

Además, el comunismo y el fascismo salidos de esa guerra "se convirtieron primero en alternativas y después en polos de atracción para intelectuales, vehículos para la política de masas, viveros de nuevos líderes que, subiendo de la nada, arrancando desde fuera del *establishment* y del viejo orden monárquico e imperial, propusieron rupturas radicales con el pasado".[81]

> "La destrucción y los millones de muertos que la Primera Guerra Mundial provocó, los cambios de fronteras, el impacto de la revolución rusa, y los problemas de adaptación de millones de excombatientes, sobre todo en los países vencedores, están en el origen de la violencia y de la cultura del enfrentamiento que se instalaron en muchas de las sociedades de aquel convulso período".[82]

> "Naturalmente, no fue Europa un territorio libre de violencia antes de 1914 o después de 1945. Ocurre, sin embargo, que los hechos que convierten ese período en excepcional han dejado múltiples huellas inconfundibles. El total de muertos ocasionados por esas guerras, internacionales o civiles, revoluciones y contrarrevoluciones, y por las diferentes manifestaciones del terror estatal, superó los ochenta millones de personas. Cientos de miles más fueron desplazados o huyeron de país en país, planteando graves problemas económicos, políticos y de seguridad".[83]

Goles contra el belicismo.

Volvemos a esa escena de la Navidad de 1914:

> El 24 de diciembre de 1914, los soldados alemanes desplegados en Ypres (Bélgica), empezaron a decorar sus trincheras y cantar el más célebre de sus villancicos, *Noche de paz*. Los soldados británicos desplegados en la frontera no respondieron con balas, sino entonando sus propias canciones navideñas. Aquella noche empezó una tregua singular e histórica que durante unos días haría que más de 100.000 soldados, sobre todo alemanes y británicos, pero también franceses, confraternizaran para celebrar la Navidad en medio de un conflicto que todos esperaban que fuera corto y definitivo, pero que resultó un larguísimo y amargo aperitivo de otra guerra.[84]

[79] MURRAY, op. cit., pág. 316.
[80] CASANOVA, Julián. *Europa contra Europa* 1914-1945. Barcelona, Editorial Crítica, 2011, pág. 16.
[81] CASANOVA, op. cit., pág. 16.
[82] CASANOVA, op. cit., pág. 20
[83] CASANOVA, op. cit., pág. 30
[84] OPPENHEIMER, Walter. "El primer gol contra el belicismo." *El País*, 23 dic. 2013, s.p., 1 h.

En la Navidad de 1915, se volvieron a repetir las escenas de fraternidad, pero en las Navidades de 1916, "las batallas del Somme y de Verdún, en las que murieron más de un millón y medio de soldados, habían dejado ya claro que aquella era una guerra cruel y larga".[85] En recuerdo de la Gran Guerra, "equipos infantiles de Reino Unido, Alemania, Francia y Bélgica juegan desde 2011 un torneo amistoso en esa población belga. Desde el año que viene, coincidiendo con el primer centenario de la I Guerra Mundial, la Premier League inglesa se ha comprometido a construir en Ypres un campo de hierba artificial".[86]

> "Los australianos y neozelandeses piensan en Galípoli, los canadienses en la batalla de Vimy, los rusos prefieren acordarse de la II Guerra Mundial […]".[87]

Mejor es construir la paz de una vez por todas.

Tropas británicas y alemanas en la Navidad de 1914. Mansell (Time & Life / Getty).

La esperanza en uno mismo.

Quiero mencionar como final estas bellas frases de Vicente Blasco Ibáñez, que cierran su libro de viajes, *La vuelta al mundo de un novelista*:

> Todos los hombres son lo mismo, y nuestros progresos puramente exteriores, mecánicos y materiales. Aún no ha llegado la gran revolución, la interior, la que inició el cristianismo sin éxito alguno, pues ningún cristiano practica sus enseñanzas. Lo que he aprendido es que debemos crearnos un alma nueva, y entonces todo será fácil. Necesitamos matar el egoísmo; y así la abnegación y la tolerancia, que ahora sólo conocen unos cuantos espíritus privilegiados, llegarán a ser virtudes comunes a todos los hombres.[88]

---

[84] OPPENHEIMER, Walter. "El primer gol contra el belicismo." *El País*, 23 dic. 2013, s.p., 1 h.
[85] OPPENHEIMER, op. cit., s.p.
[86] OPPENHEIMER, op. cit., s.p.
[87] OPPENHEIMER, op. cit., s.p.
[88] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *La vuelta al mundo de un novelista*. Madrid, Jaguar, 1999, pág. 701.

Cécile Fourrel de Frettes
Universidad París 13

Vicente Blasco Ibáñez y las mujeres de la Gran Guerra

RESUMEN. En 1914, Vicente Blasco Ibáñez se instaló en París y presenció las condiciones de vida instauradas por la Primera Guerra Mundial. Sus crónicas periodísticas y su obra novelesca se presentaron como un reflejo de esta nueva realidad. En Francia así como en otros países, la contienda dio lugar a cierta emancipación de las mujeres, quienes muchas veces tuvieron que sustituir a los hombres enviados al frente de batalla. ¿En qué medida la producción blasquiana se hizo eco de tal fenómeno? Cabe preguntarse si esta situación excepcional llevó al escritor español a renovar sus personajes femeninos. De hecho, el conflicto coincidió con una fase de intensa labor creativa durante la cual trabajó en colaboración con el Gobierno francés. En este contexto, ¿eran compatibles los imperativos propagandísticos con la representación de una mujer emancipada por la guerra? Después de dilucidar si las patriotas retratadas por V. Blasco Ibáñez entroncaban con este posible tipo femenino, el presente estudio analiza cómo se recupera el nuevo protagonismo de las mujeres en una obra propagandística al servicio de la causa aliada; por fin, se centra en el personaje antipatriota de la espía en *Mare Nostrum* como manifestación del nuevo poder femenino.
PALABRAS CLAVE. Vicente Blasco Ibáñez, Primera Guerra Mundial, mujeres, propaganda, cine, narrativa, periodismo

Tradicionalmente, se considera la guerra como un acontecimiento que concierne sobre todo a los hombres dado que son ellos los que generalmente combaten y conducen las operaciones militares. Ahora bien, desde los años 1970, marcados por la emergencia de una historia de las mujeres, las historiografías europea y norteamericana han puesto en tela de juicio este punto de vista, suscitando nuevos cuestionamientos. [1] En efecto, paradójicamente, la Primera Guerra Mundial que exaltó la virilidad del soldado al servicio de la madre patria, supuso cierta emancipación de las mujeres, quienes muchas veces tuvieron que sustituir a los hombres en la vida civil mientras ellos combatían en el frente. ¿En qué medida la producción blasquiana pro aliada de la época se hizo eco de este fenómeno?

En un artículo titulado "Las mujeres de Blasco Ibáñez" [2] publicado en la revista *Prometeo* en febrero de 1909, Carmen de Burgos alias *Colombine* – que se definía como una "fervorosa discípula" del "genial escritor valenciano" [3] – trazaba "la silueta de las mujeres" [4] que había retratado el maestro en sus novelas hasta aquella fecha. Según ella, los personajes femeninos blasquianos se dividían en dos tipos: un tipo de mujer vulgar y sencillo y otro que correspondía al "ideal de mujer superior"[5] que ella defendía. De Burgos explicaba que el primer tipo era sacado directamente de la realidad – eran las Neleta de *Cañas y barro*, Pepeta de *La barraca*, Rosario de *Flor de Mayo* y muchas más – mientras que el segundo

[1] Françoise Thébaud, "Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie", *Clio* 39.1 (2014), pp. 157-82, consultado el 14/10/2014 en http://www.cairn.info/article, párrafo 4.
[2] Carmen de Burgos Seguí (*Colombine*), "Las mujeres de Blasco Ibáñez", *Prometeo, Revista social y literaria* dirigida por Javier Gómez de la Serna, núm. IV, año II, Madrid, febrero de 1909, pp. 69-71.
[3] *Ibid*., p. 69.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*. p. *70*.

tipo, encarnado por Leonora en *Entre naranjos*, era una creación blasquiana; se trataba de un tipo imaginativo, un tipo de mujer anhelado por Vicente Blasco Ibáñez pero que no se encontraba en la realidad.[6]

Aunque tal juicio sea discutible, nos podemos preguntar si, unos años más tarde, el nuevo protagonismo de las mujeres inaugurado por el conflicto de 1914-1918 permitió al escritor valenciano renovar los esquemas anteriores a partir de una nueva realidad femenina. De hecho, la contienda le llevó a poblar sus relatos de enfermeras, espías y viudas de guerra, entre otras clases de mujeres. Es particularmente el caso en sus *Cuentos de guerra* (publicados bajo este título en 1918 en un número especial de *Los Contemporáneos*)[7], en la novela corta *La vieja del cinema* (publicada en 1921)[8] y en su trilogía novelesca sobre el conflicto[9]. ¿Constituían estos personajes una innovación con respecto a las figuras femeninas anteriores?

ABSTRACT. In 1914, Vicente Blasco Ibáñez took up lodging in Paris and witnessed the living conditions caused by World War I. His journalistic chronicles and his novels reflected this new reality. In France, as well as in other countries, the struggle gave rise to a certain level of emancipation for women, who often had to substitute for men who had been sent to the battlefront. To what degree did Blasco's writings echo this phenomenon? It is appropriate to ask oneself if this exceptional situation led the Spanish author to update his female characters. In fact, the conflict coincided with a phase of intense creative labor during which Blasco worked in collaboration with the French government. In this context, were propaganda imperatives compatible with the representation of a woman who had been emancipated by the war? After elucidating the question of whether the women patriots portrayed by Blasco matched up with this possible female type, the present study analizes how the new female protagonism is normalized in a propaganda work that is at the service of the Allied cause. And finally, this study focuses on an antipatriotic character, *Mare Nostrum's* spy, as a manifestation of the new female power.

KEYWORDS. Vicente Blasco Ibáñez, World War I, women, propaganda, film, narrative, journalism

Como se sabe, entre 1909 (en que publicó *Los muertos mandan*) y 1914 (fecha de publicación de *Los argonautas*), Blasco Ibáñez había dejado de escribir novelas. En cambio, el conflicto coincidió con una nueva fase de intensa labor creativa en que trabajó en colaboración con los servicios franceses de propaganda, como lo revela la correspondencia con sus socios en la Editorial Prometeo.[10] No sólo reanudó con la escritura novelística, sino también con el periodismo comprometido, y además se lanzó al cine. En este contexto, ¿eran compatibles los imperativos propagandísticos con la representación de una nueva mujer emancipada por la guerra?

Primero, si la producción blasquiana ofrecía un reflejo de los nuevos papeles desempeñados por las mujeres en el contexto propio de la guerra, ¿en qué medida este patriotismo equivalía a una forma de emancipación? Luego, cabe interrogarse acerca de la recuperación de este nuevo protagonismo de las mujeres en una obra propagandística al servicio de la causa aliada. Por fin, el presente estudio se centrará en la posible manifestación del nuevo poder femenino a través del personaje antipatriota de Freya, la espía de *Mare Nostrum* (1917).

Retratos de mujeres patriotas

Antes que nada es preciso recordar que el contexto histórico propio del conflicto cambió profundamente la

[6] *Ibid*.

[7] "Cuentos de guerra por V. Blasco Ibáñez", *Los Contemporáneos*, nº499 extraordinario, 25-VII-1918.

[8] *La vieja del cinema* fue publicada en 1921 en *El Liberal* de Madrid y en *El préstamo de la difunta* (Prometeo, Valencia, pp. 129-155).

[9] Me refiero a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Prometeo, Valencia, 1916), *Mare Nostrum* (Prometeo, Valencia, 1918) y *Los enemigos de la mujer* (Prometeo, Valencia, 1919).

[10] Véase Miguel Herráez (ed.), *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez, Francisco Sempere: 1901-1917*, Monografies del Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999.

vida de las mujeres. En cierta medida, Blasco Ibáñez reflejó esta situación puesto que ve la novela como un espejo "paseado a lo largo del camino" [11]. En efecto, por entonces existía en su producción una gran permeabilidad entre periodismo, historiografía y escritura novelesca: a partir de 1914, el creador español se valió de su posición de testigo directo del conflicto en Francia para redactar artículos que insertó muchas veces en su *Historia de la guerra europea*. [12] En esta obra reprodujo también elementos sacados de los archivos del Ejército [13] y de la prensa europea que consultaba con asiduidad. [14] Todo ello le servía de materia prima para la elaboración de cuentos y novelas. Por lo tanto, de acuerdo con el método naturalista, sus relatos estribaban en observaciones realizadas en "el campo de los sucesos" [15] y en una importante labor de documentación previa. Eso explica que su producción tenga cierto valor testimonial.

Así, al estallar el conflicto, Blasco Ibáñez pudo captar, en las primeras feministas de la época, un espíritu de cruzada contra el enemigo teutón. Efectivamente, a pesar de su pacifismo durante la *Belle Époque*, la gran mayoría de aquellas mujeres consintió a la guerra. Incluso las sufragistas interrumpieron sus reivindicaciones para privilegiar el deber patriótico. [16] En 1916, Blasco dio cuenta de ello en "El novelista" [17]: un día en que éstas desfilaban en Londres, "grandes tiras de lienzo entre dos palos ostentaban inscripciones '¡Los hombres a la guerra!'"; así fue como ellas convencieron a dos personajes del cuento, el hijo de Lord Watson y su amigo, para alistarse en el ejército. [18]

Empero, frente a la determinación patriótica de muchas feministas, era la resignación a un conflicto inevitable la que imperaba entre las demás mujeres. Sin embargo, éstas contribuyeron masivamente y de diferentes maneras al esfuerzo de guerra. La producción blasquiana ilustra en parte esta diversidad, dado que el autor se fijó únicamente en la vida urbana inspirándose en escenas presenciadas en la capital francesa donde residía desde 1914. [19] Así, en *La vieja del cinema* presentó el nuevo oficio femenino que más marcó los espíritus: el de las *munitionnettes*. [20] En la novela corta blasquiana, la viuda del soldado Alberto – muerto en el campo de batalla – trabaja "en una fábrica de municiones al otro lado de París". [21] A la abuela de Alberto, le sorprende el atuendo de la joven obrera:

---

[11] "También creo, como Stendhal, que una novela es un espejo paseado a lo largo del camino", declaró Blasco Ibáñez en una famosa carta a Julio Cejador (Cap Ferrat, 6-III-1918). Véase una edición del texto en Pilar Tortosa Domingo, *Blasco Ibáñez. La mejor novela: su vida,* Foro Ediciones S.L., Valencia, 1998, (pp. 338-341), p. 338.

[12] Vicente Blasco Ibáñez, *Historia de la guerra europea de 1914 ilustrada con millares de fotografías, dibujos y láminas*, Prometeo, Valencia, 1915-1919, 9 vol. (598 p., 582 p., 620 p., 599 p., 599 p., 598 p., 600 p., 598 p., 598 p.).

[13] Véase Miguel Herráez, *op. cit*., por ejemplo carta nº212 p. 181 recibida el 1-X-1915.

[14] *Ibid*., por ejemplo carta nº71 p. 72 y nº73 p. 74.

[15] Expresión usada en un anuncio para los artículos de Blasco Ibáñez, *El Pueblo*, 19-VII-1914.

[16] Françoise Thébaud, *op. cit*., párrafo 26.

[17] El cuento "El novelista" fue publicado por primera vez en *La Esfera*, nº139, 26-VIII-1916, pp. 10-12, antes de incluirse en "Cuentos de guerra por V. Blasco Ibáñez", *op. cit*.

[18] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", en *Obras completas*, IV, Aguilar, Madrid, 1978, p. 687.

[19] Cabe precisar que las campesinas fueron las primeras en ser solicitadas por el Gobierno francés. El 7 de agosto de 1914, el Presidente del Consejo, René Viviani, que pensaba que la guerra sería breve, les pidió que se encargaran provisionalmente de las cosechas. De hecho, a lo largo de los cuatro años que duró en realidad la guerra, estas mujeres tuvieron que cumplir con la mayoría de los trabajos agrícolas, adquiriendo un nuevo lugar en la sociedad rural.

[20] A finales del año 1915, después de la batalla del Marne, se tuvo que recurrir a las mujeres en las fábricas de armas (Chantal Antier, *Les femmes dans la guerre,* Editions Soteca, col. "Vivre dans la guerre", 2011, p. 50). Las mujeres trabajaban antes de la guerra pero ocupaban puestos subalternos. Durante el conflicto, el número de obreras aumentó de un 20% en Francia y de un 50% en Inglaterra (Françoise Thébaud, op. cit., párrafo 12), lo cual cambió la visión que se tenía del trabajo y del estatuto de la mujer.

[21] Vicente Blasco Ibáñez, *La vieja del cinema*, en *El préstamo de la difunta*, Prometeo, Valencia, 1921, p. 132.

> Pero la vieja, pegada tenazmente al arco de la puerta, pudo ver de lejos a varias mujeres que pasaban y repasaban por los patios, en las evoluciones de su trabajo, todas ellas con pantalones anchos, lo mismo que si fuesen ciclistas. Casi rió de sorpresa al darse cuenta de que una especie de muchacho pequeño y delgado, con amplios calzones azules, abandonaba la carretilla que iba empujando, llena de virutas de acero, para saludarla desde lejos. Era la mujer de Alberto. […]
> Tenía una palidez cenicienta y sus ojos eran más grandes que nunca, rodeados de aureolas azuladas y dolorosas.[22]

En efecto, contrariamente a la opinión difundida en revistas de la época en que se encontraban imágenes de mujeres sonrientes manejando con una facilidad desconcertante pesados obuses,[23] las condiciones de trabajo eran muy difíciles en estas fábricas.

Sin embargo, intervenía también aquí la subjetividad del autor: cabe preguntarse si el aspecto enfermizo de la joven no traducía, bajo la pluma de Blasco Ibáñez, la convicción de que se trataba de un oficio contra naturaleza para una mujer. En efecto, podemos equiparar su descripción física a la de la sufragista en "El novelista": "una muchacha anémica y rubia, con impermeable viejo y los dedos usados – costurera o dactilógrafa".[24] Aquí, no queda claro si la debilidad de la mujer se debe al hecho de que trabaje o a su feminismo. En todo caso, según Blasco, las sufragistas anglosajonas parecían "viejas damas de fervor agresivo y ojos iracundos"[25] o "jóvenes melancólicas y de salud frágil que miraban como ovejas rabiosas".[26] Como muchos de sus contemporáneos, el escritor no se privaba de mofarse de la actitud reivindicativa de aquellas primeras feministas. Además, la fragilidad – física y nerviosa – del sexo débil era un lugar común, lo cual puede explicar que las actividades masculinas realizadas por mujeres – como la política o el trabajo en la fábrica – tengan contrapartidas negativas para la salud de los personajes femeninos. Las mentalidades no habían evolucionado suficientemente para que la emancipación laboral permitida por el conflicto se prolongara después del armisticio. En el frente, el nuevo lugar de las mujeres inquietaba a los soldados[27] pero el final de la guerra significó en general una vuelta a la situación anterior.[28]

En comparación con las sufragistas o *munitionnettes*, obviamente el papel de enfermera entroncaba mejor con el que tradicionalmente se atribuía a la mujer. Quizás por esta razón encontremos a varias enfermeras en la producción blasquiana. Además, en un artículo del 23 de octubre de 1914, para emocionar a un lectorado mayoritariamente masculino en la España de entonces, Blasco Ibáñez había descrito el espectáculo de un país poblándose de ángeles blancos: "La Cruz Roja y otras asociaciones benéficas han tenido que limitar la admisión de enfermeras. De no oponer obstáculos, habría tantas mujeres en los hospitales como soldados heridos".[29]

---

[22] *Ibid*., p. 139.
[23] Chantal Antier, *op. cit*., p. 50.
[24] Vicente Blasco Ibáñez, "El novelista", en *Obras completas*, IV, op. cit., p. 687.
[25] *Ibid*.
[26] *Ibid*.
[27] Sin embargo, para tranquilizar a los soldados, los periódicos que iban circulando en las trincheras aseguraban que las mujeres sólo ocupaban provisionalmente el lugar de los hombres en la vida civil y que dejarían de ser libres y emancipadas al final de la guerra. Véase Chantal Antier, *op. cit*., p. 11.
[28] En 1918, con el cierre de las fábricas de municiones y el regreso de los hombres, las obreras solo dispusieron de algunos meses para dejar su trabajo. Véase *ibid*.
[29] Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica de París: Mujeres II": *El Pueblo,* 23-X-1914, p. 1.

En este fragmento, el autor parece recurrir a la exageración y a la fantasía para seducir a su público. Sin embargo, resulta sorprendente que en sus relatos suela presentar el uniforme de enfermera como una fantasía más bien femenina. Escribió por ejemplo en "El monstruo": [30]

> También Odette quiso ser útil a su patria. Todas sus amigas frecuentaban los hospitales. Y se lanzó a ser enfermera, admirando el uniforme blanco con su capa azul y su alba toca: algo sencillo y nuevo que sentaba perfectamente a su belleza. Su afán por lucir esta última moda le hacía abandonar muchas veces a los enfermos, paseando en automóvil por el Bosque de Bolonia la blanca túnica con cruces rojas en las mangas y en el pecho. [31]

Estas líneas como las anteriores se basaban en hechos reales: historiadores e historiadoras han confirmado el efímero entusiasmo que suscitó al principio el uniforme de enfermera y las olas de movilización femenina que desencadenó en los hospitales.[32] Por lo tanto, no todas las mujeres a las que la guerra ofrecía un nuevo papel eran personajes positivos en los relatos blasquianos. Algunas eran superficiales y ostentaban un patriotismo exagerado o fuera de lugar. Ahora bien, estas figuras negativas suelen manifestar cierta masculinización, como las sufragistas –que reclamaban nuevos derechos políticos– o como Odette Marsac que no vacilaba en conducir un coche y que "[s]e había criado sin madre, viviendo como un muchacho". [33] En cambio, las verdaderas patriotas son mujeres tradicionales que se sacrifican por su país como Margarita Laurier en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. En efecto, en vez de favorecer su emancipación, la guerra le hizo renunciar a su amante y a su proyecto de divorcio para convertirse en la enfermera particular de su propio esposo, herido en el campo de batalla.

Por lo tanto, Blasco Ibáñez defiende en sus obras de guerra una moral del sacrificio que divide a las mujeres en dos bandos opuestos. A pesar de ello, o mejor dicho, por ello, la figura femenina constituye en la obra del escritor español la clave de bóveda de su retórica propagandística.

La figura femenina: clave de bóveda de una retórica propagandística

Si "Toute guerre est un manichéisme", según la expresión de Jean-Paul Sartre, [34] la obra blasquiana de la guerra, como obra propagandística, no podía derogar esta ley. Ahora bien, en los relatos de Blasco Ibáñez, el maniqueísmo se construía mediante figuras femeninas: por una parte, la mujer sensual de costumbres ligeras y, por otra parte, la mujer que se sacrificaba por su familia y su patria. Este dualismo moral ya estaba presente en dos artículos dedicados a la actitud heroica de las francesas publicados en *El Pueblo* el 22 y el 23 de octubre de 1914. Bajo el pretexto de luchar contra los estereotipos, el primer artículo presentaba al lector el tópico de la francesa de vida libre:

> En cuanto a la francesa bien conocido es el tipo imaginario que evoca en muchos su re-

[30] "El monstruo" fue publicado por primera vez en *La Esfera* en mayo de 1916, luego en *Los Contemporáneos* ("Cuentos de guerra por V. Blasco Ibáñez", *op. cit.*) y por fin en *El préstamo de la difunta y otros cuentos* (Prometeo, Valencia, 1921).
[31] Vicente Blasco Ibáñez, "El monstruo", en *El préstamo de la difunta*, Prometeo, Valencia, 1921, p. 55.
[32] Véase por ejemplo Chantal Antier, *op. cit.*, p. 83.
[33] Vicente Blasco Ibáñez, "El monstruo", *op. cit.*, p. 54.
[34] Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Gallimard, París, 1948, p. 121.

cuerdo: gran sombrero, gran escote, boca pintada de impúdica sonrisa, bajos recogidos y susurrantes de rizadas blondas, pierna en el aire, danza, "champagne"… Una cuarta parte de la humanidad civilizada que ha pasado en París diez o quince días de su existencia, se encarga de propagar de buena fe, que la mercenaria de los cafés cantantes y los restaurantes nocturnos es la francesa. Una literatura escrita para casa, cuyos autores no piensan nunca que pueden ser leídos por gentes de fuera, ha hecho creer que en este país solo hay adulterios y que toda muchacha sueña con una vida libre, más allá de la moral .[35]

Frente a los imperativos de la propaganda pro aliada, esta imagen de la bailarina de *cabaret*, de *French cancan*, como figura central de una *Vie parisienne* [36] de placeres no era oportuna. Por consiguiente Blasco Ibáñez sustituyó a esta representación – según él imaginativa y literaria – otra totalmente opuesta, que presentaba como real: en su opinión, la francesa era una madre y esposa ideal, que igualaba al hombre en inteligencia pero que se sacrificaba deliberadamente por él, mientras que la alemana era esclava del hombre "como en los tiempos de la vida de tribu". [37] Así, por una parte, pretendía demostrar la superioridad de la francesa basándose en su modernidad y, por otra, insistía en su necesario sacrificio a los imperativos masculinos de la guerra. Una escena de movilización en París sacada de la *Historia de la guerra europea de 1914* ilustra esta concepción de la francesa:

> [Al] lado [del soldado] marcha la compañera, afable y *sumisa* [38] lo mismo que en las primeras semanas de sus relaciones, sintiendo confusamente en su *alma simple* [39] una florescencia renovada de amor, una primavera extemporánea, nacida al contacto del peligro. [40]

Este retrato femenino poco distaba del primer tipo definido por *Colombine*. [41]

Sin embargo, si Blasco Ibáñez no nos presentaba a la buena patriota como a una nueva mujer emancipada de sus obligaciones tradicionales, en cambio concedía a la figura femenina en general un nuevo protagonismo en la economía de sus relatos. En efecto, los cuentos de la guerra, verdaderas novelas ejemplares, ponen en escena la dedicación femenina a la población masculina combatiente. Primero, el amor materno sirve de vínculo entre el frente y la vida civil. Así, en "El monstruo", que Blasco pensaba adaptar a la pantalla, [42] la madre del soldado Mauricio, amputado y desfigurado, es la única en seguir al lado de su hijo en la patética escena final:

> El monstruo vio un peinado blanco que venía hacia él; sintió en sus cortadas mejillas el contacto de una boca que acababa por acariciar frenética el vendaje de su órbita hueca. Un rocío tibio mojó su cuello; unos brazos nerviosos de pasión abarcaron su tronco informe, como si fuesen a mecerle…

---

[35] Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica de París: Mujeres I": *El Pueblo*, 22-X-1914, p. 1.

[36] Sin embargo, dicho sea de paso, Blasco Ibáñez debió de gustar de este ambiente nocturno y festivo, ya que en el año 1917 implantó su oficina cinematográfica en la calle de Trévise (Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº373 p. 299 del 4-VI-1917), es decir justo al lado de las *Folies Bergère*.

[37] Vicente Blasco Ibáñez, "Crónica de París: Mujeres I", *op. cit.*

[38] Subrayo yo.

[39] *Idem*.

[40] Vicente Blasco Ibáñez, *Historia de la guerra…*, *op. cit.*, vol. III, p. 134.

[41] Un "tipo de mujer sencilla, de mujer dulce; de esas que ofrecen paz y calma, y tienden la celada mayor: la de la costumbre, que halla el hombre en el bienestar de una morada tranquila, cuando ya las luchas y los placeres estragaran su alma y rindieran su cuerpo" (Carmen de Burgos, *op. cit.*, p. 70).

[42] Miguel Herráez, *op. cit.*, carta nº333 pp. 272-273, 16-XI-1916.

– ¡Mamá!... ¡Oh, mamá!
– ¡Hijo mío!, ¡hijo mío! [43]

De manera general, las figuras femeninas son el motor de la emoción. Es particularmente el caso en *La vieja del cinema* en que el personaje epónimo acude cada noche al cine para ver una película en que aparece su nieto muerto en la guerra, perpetuando metafóricamente su recuerdo: "Buenas noches, pequeño mío. Todos te abandonan, todos te olvidan. La vida es así… Pero no temas; tu abuela no te dejará nunca. Aquí me tendrás todas las noches… ¡todas las noches!". [44] El escritor español ya tenía esta historia en mente durante la guerra y la llevó al cine en Francia bajo el título de *La vieille du cinéma*. Aunque se proyectó en Francia en 1919 [45] como lo confirma la prensa de la época, hoy en día sigue sin encontrarse. Solo conocemos la versión publicada por el autor en 1921 bajo la forma de novela corta. En ella, la anciana constituye un resorte emocional absolutamente esencial. Conmovida por un melodrama cinematográfico en que creyó reconocer a Alberto, esta pobre mujer – débil y cándida – enternece a su vez a un comisario de policía cuando le cuenta su extraña experiencia en el primer capítulo. El lector-espectador tampoco puede permanecer indiferente a su desamparo a causa de un proceso de identificación. De hecho, la anciana es consciente de que su historia es representativa de la de muchas otras mujeres de la época que la guerra ha enlutado. [46]

En realidad, Blasco Ibáñez, quien colaboraba entonces con el cine de propaganda francés, obedecía a una tendencia propia de los melodramas patrióticos: los directores, en reconocimiento del papel desempeñado por las mujeres y conscientes de la preeminencia de este público en las salas, ya no vacilaban en hacer de las madres, esposas e incluso mujeres independientes las heroínas de sus películas. [47] Esta producción contribuyó a otorgar un nuevo lugar a las actrices que por primera vez iban a desempeñar papeles de protagonistas como Mistinguett en 1916 en *Fleur de Paris* de André Hugon. [48]

Así, en *La vieja del cinema,* la película patriótica que ve la anciana en el cine está protagonizada por una mujer. Esta ficción muy estereotipada presenta a "una alsaciana muy hermosa defendiéndose de un alemán feroz", [49] según la descripción del cartel de la película. Quizás se trate de una referencia a *L'Impossible Pardon* (*El Perdón Imposible*) que se estrenó en 1918, es decir, el mismo año en que transcurre la novela. Podemos pensar también en la película algo posterior de Abel Gance, *J'accuse!* (1919) en que la joven Edith es violada por soldados alemanes. En cualquier caso, a nivel metafórico, podemos considerar que estas mujeres representan la Francia agredida por la barbarie teutona. La figura femenina equivale a una imagen de la nación. Es un procedimiento muy antiguo, como lo recalca María Donapetry

[43] Vicente Blasco Ibáñez, "El monstruo", *op. cit*., p. 59.
[44] *Ibid*., p. 1573.
[45] *L'Avenir d'Arcachon*, 10-VIII-1919.
[46] "¡Además, mi historia es la de tantas y tantas mujeres!..." (Vicente Blasco Ibáñez, *La vieja del cinema, op. cit*., p. 131.).
[47] Es el caso de una obra de 1915 de Henri Ponctal, Alsace, con la actriz Réjane. Véase Richard Abel, "Del esplandor a la miseria: cine francés, 1907-1918", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine. Volumen III. Europa 1908-1918*, Cátedra, Madrid, 1998 (pp.11-39), p. 37. También se puede citar *Mères françaises* de 1917 de Louis Mercanton y René Hervil con Sarah Bernhardt, quien actuaba con una pierna amputada. Este nuevo protagonismo de las mujeres se confirmó después en melodramas patrióticos como *Mater Dolorosa*, del año 1917, primera obra importante de Abel Gance. Véase Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma,* Larousse, París, 2009, p. 138.
[48] Richard Abel, *op. cit*., pp. 37-38.
[49] Vicente Blasco Ibáñez, *La vieja del cinema, op. cit*., p. 132.

en su libro *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*:

> Cuando los hombres imaginan su nación, escriben su constitución y sus leyes, lo hacen usando figuras de mujer (Britannia), funciones de mujer (madre), o apelativos femeninos (Perla de Las Antillas).[50]

Puede que Blasco Ibáñez haya utilizado tal procedimiento en su película *La vieille du cinéma*. De hecho, lo integró en la novela corta del mismo título. En efecto, en la obra, la escritura se hace visual mediante la elaboración de cuadros vivos muy simbólicos, como en la escena siguiente que se desarrolla el día del armisticio:

> Un grupo de mozalbetes hizo montar a la vieja sobre uno de estos cañones, como si fuese un carro triunfal, arrastrando la pieza de artillería por las calles inmediatas.
> Ella, con los blancos cabellos en desorden, elevaba los brazos cantando la Marsellesa. La muchedumbre la saludaba con aplausos. Nadie sabía quién era, pero su paso iba despertando la veneración instintiva que infunde la ancianidad. Algunos creían contemplar la vieja gloria de la Revolución, que despertaba después de un siglo de letargo.[51]

La vieja está descrita como una nueva "Libertad guiando al pueblo". Su actitud es similar a la figura pintada por Eugenio Delacroix. En su famoso lienzo, el artista representó a una mujer irguiéndose en medio de un grupo de hombres y arbolando los símbolos de la revolución: el gorro frigio y la bandera tricolor. Esta referencia pictórica concede al relato blasquiano una dimensión casi subliminal dado que asocia el armisticio con la victoria de los valores conquistados por la Revolución francesa y la vieja con la nación heroica.[52]

Blasco Ibáñez debió de observar que las películas de guerra recurrían mucho a este tipo de alegorización. En particular, Rex Ingram lo usó en su adaptación de 1921 de *Los cuatro jinetes del Apocálipsis* cuyo rodaje presenció el escritor español. En esta obra fílmica, en medio del salón de baile parisino donde Julio solía reunirse con su amante Margarita, irrumpe la figura símbolica de Mariana blandiendo la bandera francesa en el primer día de la movilización general.[53] Tal aparición suscita un arrebato de patriotismo por parte de los presentes que, según se deduce de sus gestos en esta película muda, corean *La Marsellesa* a su alrededor; lo frívolo deja paso a lo solemne. Como en la escena de *La vieja del cinema* descrita anteriormente, los actores llegan a formar un cuadro vivo. Aunque la puesta en escena es algo diferente, parece remitir a la misma referencia pictórica y funciona de la misma manera: la mujer-nación ocupa una posición central en la imagen gracias al semi-círculo de gente que la rodea y que deja libre un gran espacio en el primer plano. Nos podemos preguntar si este recurso también estaba presente en la adaptación que el gobierno francés hizo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* bajo el título *Debout les morts!*

Esta película dirigida por André Heuzé se estrenó en el año 1917[54] pero hasta el

[50] María Donapetry, *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano* (1980), Fundamentos, Madrid, 2006, pp. 13-14.
[51] Vicente Blasco Ibáñez, *La vieja del cinema, op. cit.*, p. 149.
[52] Sin embargo, el cuerpo joven y vigoroso de la revolucionaria de las barricadas con el pecho al descubierto y como ofrecido ha dejado lugar a la flaca y débil silueta de una anciana que sin embargo participa con todas sus fuerzas en el regocijo general. Por lo tanto, este cuerpo femenino lleva la marca de valores antiguos pero vivaces.
[53] En Francia, la movilización general empezó el 2 de agosto de 1914.
[54] Véase por ejemplo el programa de *Debout les morts!* en *Le Parisiana* (abril de 1917) o en *Gaumont* (mayo de 1917) en la *Bibliothèque nationale de France*.

momento no se ha podido encontrar. Solo conocemos las imagenes reproducidas en los programas de la época.[55] También subsisten dos fotogramas en la *Cinémathèque française* que pertenecen muy probablemente a esta adaptación,[56] aunque en un primer tiempo fueron identificados como fotogramas de una película del mismo título atribuida a Henri Pouctal y Léonce Perret.[57] En una de estas dos imágenes, se puede observar una "alegorización de la nación con un cuerpo de mujer"[58]: al lado de una joven arrodillada delante de una tumba, aparece una figura fantasmática envuelta en la bandera tricolor. Aunque sabemos poco del guión de dicha película, podemos imaginar que era una aparición de Francia, la cual venía a reanimar el fervor patriótico de una mujer enlutada rezando a su lado en medio de un campo de muerte y desolación; quizás podamos reconocer a la actriz Lise Laurent en el papel de Marguerite, probablemente delante del sepulcro de Julio Desnoyers.

En la época, el título "Debout les morts!" era muy frecuente para todo tipo de producción (libros, discursos, películas, etc.) y tenía que ver con la necesidad de justificar el masacre de la guerra, el sacrificio de los muertos. Ello explicaba la pregnancia del motivo de la muerte, de la cruz o de la tumba en la producción patriótica de la época. De hecho, la obra blasquiana se cerraba en un campo de sepulturas, de donde iba a brotar de nuevo la vida, como se observa en este fragmento lleno de vitalismo:

> Al tener [a su amante] cerca [Chichí] le echó los brazos al cuello, lo apretó contra las magnolias ocultas de su pecho, que exhalaban un perfume de vida y de amor, le besó rabiosamente en la boca, lo mordió, sin acordarse ya de su hermano, sin ver a los dos viejos que lloraban abajo queriendo morir…; y sus faldas libres al viento, moldearon la soberbia curva de unas caderas de ánfora.[59]

En la versión francesa publicada en la *Revue de Paris* en 1917, no se aludía al cuerpo en forma de ánfora de Chichí. Quizás Blasco Ibáñez modificara el final de su novela por razones propagandísticas. En efecto, este cuerpo fértil era la promesa de una nueva descendencia para una población que la guerra había diezmado. María Donapetry explica que: "La relevancia de la madre en cuanto a la nación en estos casos reside en su capacidad reproductora [...]".[60] De hecho, en aquella época, ya se había puesto en marcha una politización de la maternidad en la pantalla como en *El nacimiento de una nación* de 1915.

Mientras que la patriota debía ser ante todo madre, poniendo su cuerpo al servicio de la patria, en cambio un cuerpo femenino entregado al placer de la carne no podía ser patriótico. Por lo tanto son personajes negativos la mujer del soldado en "El monstruo" y la nieta de *La vieja del cinema* – una bailarina famosa que vive en una casa lujosa donde da fiestas fastuosas:

> Todas fumaban. Se habían tendido en el suelo, sobre pieles de oso blanco o redondos almohadones de seda, abullonados y con un botón hondo en el centro, semejantes a ca-

[55] Se pueden consultar reproducciones en Cécile Fourrel de Frettes, *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français (1914-1918)*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, fig. 6-9.
[56] *Ibid*., fig. 4-5.
[57] A principios de 2015, se modificó esta entrada errónea del catálogo Ciné-Ressources (http://www.cineressources.net). Véase también Cécile Fourrel de Frettes, *op. cit*., pp. 37-38.
[58] María Donapetry, *op. cit*., p. 15.
[59] Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Prometeo, Valencia, 1919, p. 404.
[60] María Donapetry, *op. cit*., p. 105.

labazas. Unas se estiraban lo mismo que fieras perezosas, sin reparar en lo que dejaban al descubierto; otras apoyaban la mandíbula en las rodillas, mientras mantenían éstas entre sus brazos cruzados.[61]

Por supuesto estas mujeres seductoras que adoptan posturas lascivas en una decoración de estilo oriental encarnaban lo antipatriótico a la vez que fascinaban a un público en busca de exotismo y de sensualidad. Desde finales del siglo XIX, la industria del espectáculo había atraído a muchas artistas que no entroncaban con las categorías femeninas tradicionales. El desarrollo de la fotografía y del cine aceleró este proceso, lo cual no dejaba de inquietar a los hombres. Entre estas mujeres se reclutaban las mujeres fatales, reflejo de la angustia masculina frente a un nuevo poder femenino.[62] Las condiciones particulares de la guerra reavivaron este miedo, y el imaginario masculino encontró en la espía una nueva fantasmagoría al servicio de un orden patriarcal debilitado.[63] Me voy a centrar ahora en esta figura a través del personaje de Freya en *Mare Nostrum*.

El mito de la espía o la resurgencia del personaje de la mujer fatal

En la mitología nórdica, se consideraba a Freya como la primera de las valquirias: esta diosa guerrera recibía en su palacio a una parte de los soldados caídos en el combate. Por lo tanto, el personaje de la espía de *Mare Nostrum* lleva muy bien su nombre: su seducción mortífera conduce al capitán Ulises Ferragut hacia funestos abismos donde ella le acoge al final de la novela. Además se inscribe en el linaje de la Leonora de *Entre naranjos*, que había triunfado en el teatro en el papel de la Valquiria wagneriana. Como esta artista, Freya es una mujer hermosa, instruida –es políglota, aptitud importante para una espía– refinada e independiente. Sin embargo, por primera vez, el tipo de mujer emancipada que ella encarna ya no sería imaginativo sino sacado directamente de la realidad de la guerra como lo subraya el propio personaje: "En el teatro [...] hay un papel que llaman de 'mujer fatal', y ciertas artistas no pueden desempeñar otro. Han nacido para fingir este personaje… Yo soy una 'mujer fatal'; pero en la realidad".[64]

Efectivamente, en la línea de las artistas aludidas anteriormente, se percibía a las espías como seres felinos, artificiosos, curiosos y por supuesto venales, calidades consideradas como propiamente femeninas y típicas en las mujeres fatales.[65] Para la opinión pública, una mujer que traspasaba las fronteras del hogar para vivir una vida de aventura solo podía representar un peligro para los demás.[66] Por lo tanto, a estas nuevas amazonas, sin uniforme, se les negó el título de soldados,[67] de modo que formaron una especie de ejército en las sombras, de las "nameless" (las "sin nombre"), según la designación utilizada por la historiadora americana Tammy Proctor.[68] A diferencia de las obreras, de las viudas o de las madres de soldados, la propaganda no enalteció su compromiso por

[61] Vicente Blasco Ibáñez, *La vieja del cinema, op. cit*., p. 145.
[62] Dominique Maigueneau, "Esthétique de la femme fatale", en Jacques André y Anne Juranville, *Fatalités du féminin*, Presses Universitaires de France, París, 2002 (pp. 43-67), p. 44.
[63] Dominique Maigueneau, *Féminin fatal*, Descartes, Editions HCI, París, 1999, p. 18.
[64] Vicente Blasco Ibáñez, *Obras Completas*, II (1946), Aguilar, Madrid, 1975, p. 1080.
[65] Chantal Antier, Marianne Walle y Olivier Lahaie, *Les espionnes dans la Grande Guerre*, Editions Ouest-France, Rennes, 2008, pp. 10-11.
[66] *Ibid*., p. 9
[67] Chantal Antier, "Espionnage et espionne de la Grande Guerre", *Revue historique des armées*, nº247 "Le Renseignement", 2007, pp. 42-51, consultado el 02/10/2014 en http://rha.revues.org/1963, párrafo 2.
[68] Véase *Female Intelligence: Women and Espionage in the First World War*, New York University Press, New York, 2006.

la patria,[69] a pesar de que muchas murieron por ella. Para las autoridades militares, eran necesariamente mujeres de poca virtud,[70] por lo cual gozaban de poca consideración, especialmente en Francia.[71] Muchas fueron acusadas de traición, juzgadas en Consejo de Guerra y condenadas, como la célebre bailarina Mata Hari, fusilada el 15 de octubre de 1917. Mata Hari no fue la primera ni la última en conocer este triste fin,[72] pero su reputación sulfurosa marcó los espíritus y se convirtió en un verdadero mito.

De manera general, a partir del año 1918, las espías suscitaron entre novelistas, guionistas e historiadores un verdadero entusiasmo que se prolongó en los años posteriores.[73] El personaje de Mata Hari, sobre todo, inspiró una abundante literatura y fue interpretado varias veces en el cine.[74] Por lo tanto, en 1917, al publicar una novela directamente inspirada en la vida de la espía o, por lo menos, en su muerte, el escritor español demostraba una gran precocidad que no dejaba de subrayar en una carta publicada por Enrique Gómez Carrillo. En ella, le contestaba acerca de "lo que hay de real en las páginas de 'Mare nostrum', relativas a la vida y a la muerte de Mata Hari":

> Cuando yo escribí esta novela nadie conocía a Mata Hari, ni yo tenía la menor idea de su existencia. Puede decirse que yo la "presentí" al crear la protagonista de mi novela. [...]
> Lo único que hay de Mata Hari en mi libro es la escena del fusilamiento. Esta escena es rigurosamente exacta; lo más exacto que se ha dicho de esta mujer. Yo había terminado ya mi novela y habían empezado a imprimirla en España, cuando ocurrió el fusilamiento. Entonces fui a ver una tarde al viejo abogado Clunet, el defensor de Mata Hari, que era antiguo amigo mío. Como el suceso estaba reciente, Clunet se emocionó al contarme lo del fusilamiento, detalle por detalle, como un testigo presencial que había visto bien las cosas. Pocas veces en mi vida he oído a un hombre expresar sus emociones con tanto color y relieve. Después de esta entrevista rehíce el final de mi novela, y puedo afirmar que la descripción del fusilamiento es idéntica a cómo la vio Clunet. Solamente las palabras son distintas. Esta misma descripción la hice yo de viva voz a Louis Dumur y a otros novelistas que se han ocupado de Mata Hari. El relato que Clunet me hizo a mí, es la base de todas las descripciones del fusilamiento de la bailarina. Este relato es lo único que hay en mi novela de Mata Hari. Todo lo anterior es un "presentimiento", una adivinación subconsciente de la realidad [...].[75]

Al afirmar no tener noticias de Mata Hari antes de su fusilamiento sino solamente una intuición de su existencia, de cierta manera, Blasco Ibáñez prolongaba el universo novelesco de *Mare Nostrum* en que se yuxtaponen elementos subconscientes o imaginativos a la realidad. Las primeras páginas de la novela nos cuentan la fascinación del joven Ulises por una emperatriz griega, doña Constanza, cuyo retrato contemplaba en su niñez en el templo de los Hospitalarios.[76] Así, "[l]a imagen de la

---

[69] Chantal Antier, Marianne Walle y Olivier Lahaie, *op. cit.*, p. 9.
[70] Chantal Antier, "Espionnage et espionne de la Grande Guerre", *op. cit.*, párrafo 8.
[71] En Inglaterra se valoró más su papel (*ibid.*, párrafo 9).
[72] La primera mujer espía en ser fusilada fue Marguerite Francillard en enero de 1917 (*ibid.*, párrafo 35). Las ejecuciones se prolongaron hasta el año 1919 (*ibid.*, párrafo 1).
[73] Chantal Antier, Marianne Walle y Olivier Lahaie, *op. cit.*, p. 10.
[74] En particular, fue interpretada por Greta Garbo en la película *Mata Hari* de George Fitzmaurice en 1931. La famosa actriz había encarnado ya a varias mujeres fatales: Leonora en una adaptación de *Entre naranjos* y Elena en *La tierra de todos*, dos novelas de Blasco Ibáñez. Los títulos originales de estas películas son *The Torrent* y *The Temptress*, ambas del año 1926.
[75] Enrique Gómez Carrillo, *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*, Renacimiento, Madrid, 1924, pp. 233-234.
[76] Hoy es la Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia.

emperatriz llenó su pensamiento infantil".[77] Por consiguiente, cuando encuentra a la espía austríaca, el recuerdo de doña Constanza remonta los estratos de su conciencia:

> Un lento trabajo que venía minando desde mucho antes con labor sorda y subterránea la parte inconsciente de Ferragut hizo de pronto explosión. Siempre que veía a la viuda, este inconsciente se agitaba, presintiendo que la había conocido mucho antes del viaje trasatlántico. Ahora, bajo una luz de fantástico resplandor, los vagos pensamientos se precisaron.
> [...].
> Freya era igual a la augusta basilia de Bizancio. Tal vez era la misma, que se perpetuaba a través de los siglos valiéndose de prodigiosos avatares.[78]

Además, en la novela, Freya y doña Constanza se confunden con la imagen de la diosa Anfitrita, reina de los mares, que desde las profundidades submarinas observa al protagonista a lo largo de la novela. En 1926, la adaptación cinematográfica de Rex Ingram redujo la red de asociaciones o superposiciones de figuras femeninas al eliminar el personaje de doña Constanza; se realizó a partir de la fisionomía de Alice Terry, que desempeñaba el papel de la espía austríaca, un retrato de Anfitrita. En la película, este cuadro permite pasar de la realidad al sueño o a la leyenda.

Por lo tanto, aunque se basaba en la actualidad candente de la muerte de Mata Hari, la obra de Blasco Ibáñez convocaba también todo un imaginario mitológico para renovar un personaje de larga tradición literaria. En efecto, Freya se inscribía en la continuidad de la mujer fatal de los simbolistas y se parecía mucho a la Salomé de los decadentistas; se habían inspirado en la hija de Herodes, del Antiguo Testamento, para pintar a un ser maléfico, a la vez fascinante y repulsivo, que con su danza sensual podía llevar a los hombres a cometer las peores atrocidades. El personaje de la espía permitió a Blasco renovar esta figura cuya representación era ya trillada y a la que el cine estaba dando nueva vida como lo explica Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*:

> Con Theda Bara, la industria del cine se apropia y reactualiza los mitos que años atrás forjaron una serie de artistas: misteriosas princesas árabes y seductoras reinas egipcias de voraz sexualidad y peligrosa cabellera… Mitos que tanto fascinaron a la sociedad masculina del siglo XIX y que el celuloide les iba a permitir recuperar para alimentar su mundo de quimeras eróticas en cómplice oscuridad de las salas de los primeros cinematógrafos.[79]

Blasco Ibáñez percibió muy bien el entusiasmo suscitado por esta resurgencia de la mujer fatal bajo la forma de la *vamp* cinematográfica. De hecho, el "beso de ventosa, largo, dominador, doloroso"[80] que Freya da a Ulises en el acuario de Nápoles era sin duda inspirado en una escena famosa del cine danés. Se podría multiplicar los puntos comunes de Freya con las Asta Nielsen, Theda Bara, Jeanne Roque y otras vampiresas de las películas mudas. Esta nueva Eva fatal insatisfecha del estatuto social femenino está en el centro de su novela; empero su rebeldía es condenable. En efecto, Blasco Ibáñez no le deja a Freya ganar la guerra de los sexos que emprende

[77] Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1077.
[78] *Ibid.*, p. 1082.
[79] Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1990), Cátedra, Col. "Ensayos Arte", Madrid, 2010, pp. 385-390.
[80] Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1077.

paralelamente a la guerra de las naciones. Es doblemente enemiga y por ello sucumbe a las balas de los hombres reunidos en un pelotón de ejecución:

> ¡Pobre Freya, guerrera implacable y loca de la batalla de los sexos !... Había pasado su existencia odiando a los hombres y necesitándolos para vivir; haciéndoles todo el mal posible y recibiéndolo de ellos con triste reciprocidad, hasta que al fin venía a perecer a sus manos.
> No podía terminar de otro modo.[81]

Así se ponía fin a una batalla en la que el hombre seguía imponiendo su dominación.

Conclusión

Como lo recalca Roberta Johnson en su libro *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, incluso en España (que mantuvo su neutralidad hasta el final del conflicto), la guerra propició una evolución en el concepto en torno a la mujer y su relación con la nación: "Now women were demanding an equal place at the national table".[82] Por una parte, es verdad que la guerra llevó a Blasco Ibáñez a otorgar un nuevo protagonismo a las mujeres en su producción. Son muy numerosas y su papel en la economía de las obras es central. Presentadas como seres ante todo emocionales, constituyen un ingrediente esencial del melodrama patriótico en que se inspira el autor para construir su retórica. Por otra parte, si se recurre frecuentemente a la mujer en un plano alegórico para representar la nación, suele ser aludiendo a sus funciones tradicionales, de madre principalmente. En cambio, se denuncia a las que se alejan de este modelo. En efecto, siguiendo una lógica maniqueísta, se les asigna el bando de las antipatriotas. Por lo tanto, a pesar de tímidas alusiones a la modernidad de las mujeres francesas, las figuras femeninas blasquianas de la guerra perpetuaban dos linajes bien distintos. Según José Mas y María Teresa Mateu,

> Podemos clasificarlas en dos grupos: las primitivas, que no han podido acceder a ningún tipo de educación y que se dejan llevar por sus instintos, y las refinadas y cosmopolitas, voluptuosas e inteligentes que arrastran en su tránsito por la vida una fuerte carga de decepciones, lo que las hace muchas veces inabordables y crueles.[83]

Por lo tanto, a las novelas posteriores al año 1909 se puede aplicar el juicio de Carmen de Burgos sobre la existencia de dos clases de mujeres en las obras de Blasco: la vulgar y la ideal.

Sin embargo, cabe precisar que el segundo tipo de mujer, a partir de 1914, se hizo cada vez más frecuente bajo la pluma de Blasco Ibáñez[84] y casi siempre fue llevado al cine mediante personajes de mujeres fatales. Por lo tanto, en vez de retratar a las mujeres emancipadas que le ofrecía la realidad de la guerra, Blasco Ibáñez participó en la renovación de un mito.

Aunque no optara por una tercera vía entre el ángel del hogar y la vampiresa, el

[81] *Ibid*., p. 1208.
[82] Roberta Johnson, *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2003, 349 p., p. 24.
[83] José Mas y María Teresa Mateu, *Vicente Blasco Ibáñez: ese diedro de luces y de sombras*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, 267 p., p. 25.
[84] Inaugurado por Leonora, doña Sol en *Sangre y arena* y Lucha en *La voluntad de vivir* – aunque esta novela sólo se publicó años después –, Blasco Ibáñez desarrolló este tipo a través de María Teresa en *Los argonautas*, Alicia en *Los enemigos de la mujer*, Concha Ceballos en *La reina Calafia*, Elena en *La tierra de todos*, *Piedra de Luna*, o en *La encantadora Circe* en un guion que fue llevado a la pantalla.

escritor captó muy bien el cuestionamiento acerca de la naturaleza de las mujeres que estaba suscitando su evolución en la sociedad desde finales del siglo XIX y con una nueva viveza durante la guerra. En efecto, la mujer fatal a la que concede un nuevo protagonismo es un ser complejo: expresa "la ilusión del deseo masculino y la verdad que lo exceda, el orden que quiere imponer el hombre y el irreductible movimiento de la mujer".[85]

[85] La cita original es la siguiente: "[la femme fatale] montre à la fois l'illusion masculine et la vérité qui l'excède, l'ordre qu'entend imposer l'homme et l'irréductible mouvement de la femme", Dominique Maigueneau, "Esthétique de la femme fatale", *op. cit.*, p. 66.

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

What Kind of War Novel is Vicente Blasco Ibáñez's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*?

RESUMEN. Blasco Ibáñez designó *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer* como sus novelas de guerra, si bien solo la primera, publicada en 1916, aborda la Primera Guerra Mundial de manera significativa. Este estudio compara *Los cuatro jinetes* con otras grandes novelas europeas y americanas sobre la Primera Guerra Mundial y destaca las pocas semejanzas y las numerosas diferencias que la separan de ellas. Algunas diferencias radican en el hecho de su publicación temprana en marzo de 1916, cuando apenas habían transcurrido dieciocho meses de contienda, lo que limitó la experiencia de Blasco y, por tanto, los episodios bélicos que podía incorporar a su novela. Otras diferencias obedecen a que casi todas las novelas de la Primera Guerra Mundial fueron escritas por ciudadanos de naciones beligerantes, mientras que Blasco era un ciudadano de un país neutral como España y residía en Francia cuando escribió *Los cuatro jinetes*. El hecho de que un alto porcentaje de novelistas de guerra fueran heridos en el conflicto les dio una perspectiva distinta y más personal sobre la guerra. La fuerte propaganda pro-francesa y anti-alemana de la obra de Blasco también la diferenció de otras novelas menos partidistas. El análisis de estas y otras diferencias demuestra que *Los cuatro jinetes* es una obra *sui generis* y en muchos aspectos es atípica en el marco de las novelas de la Primera Guerra Mundial.

PALABRAS CLAVE. VBlasco Ibáñez, Vicente; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, literatura sobre la Primera Guerra Mundial, literatura propagandística, novelas antibelicistas, pacifismo

Before we attempt to characterize the war novel in the four belligerent countries, in part by examining representative novels from each one, it is worth noting that despite the war's length and its toll of death and destruction, World War I was the subject of few novels. In contrast, interest in the war continues to engage historians, who in the hundred-plus years since its outbreak have authored thousands of books on every imaginable aspect of that world-changing conflict. The reasons for the dearth of novels, however, can be related to that well-known phenomenon of soldiers who return from war and refuse to ever speak of their experiences. The representative novels we shall briefly highlight were written mostly by combatants or medical personnel and reflect the impact of the war on them. Many other participants in the war who might have written novels doubtless found their experiences too nightmarish or traumatic to write about.[1]

The novels we shall be surveying are, with one notable exception, connected with the war's major battle line, the relatively stable Western Front, consisting of two opposing trench systems separated by a no man's land, that stretched from the English Channel through Belgium and France to the Swiss border. The Eastern Front, and minor ones such as the Italian, Balkans-Gallipoli, and Middle Eastern fronts, inspired novels and memoirs, but in lesser numbers. With a few exceptions, the novels we reference were written after the war ended, in the decade 1920-1930. In this period memories were still vivid, but yet enough time had elapsed to allow Europeans, especially, to ponder the causes of the Great War, as it was often called at the time, as well as its horrors and the extent of the destruction,

[17] At this point I wish to express my appreciation to Joseph C. Holub, Iberian and Iberoamerican Bibliographer at the University of Pennsylvania's Van Pelt-Dietrich Library, for valuable assistance in gathering information for this article.

loss of life and socio-political turmoil it had caused. We also wish to emphasize that we will be surveying works which often have little novelistic structure and which at times are as much memoir and autobiography as they are novel. In our overview of the works selected, there will also be occasional commentary on other literary genres and on films, when these are germane to the examination of war novels.

It is also useful to try to define broadly what the term war novel may include. Most inclusively it may refer to any novel, part of whose setting or background is a nation at war. It may also refer to a novel whose plot involves some aspect of war or its consequences. It may thus include works whose storyline is focused away from military action and towards its effects on civilian life. Major themes in war novels are many and traditionally have included courage and bravery, fear and cowardice, fraternity and self-reliance, and naturally enough, survival and fear. Patriotism, individual heroism and glory, traditional themes in previous war literature, will no longer be of prime importance in World War I novels because of the changed nature of modern warfare. Disillusionment with this war, and with war in general, will become an important theme, as will anti-war or anti-military sentiment. The physical and mental effect of modern warfare on soldiers and civilians will acquire new importance. Battle stress and shock leading to mental instability and loss of memory become new themes that mark psychological differences between previous war novels and those of World War I.

ABSTRACT. Blasco Ibáñez called *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* and *Los enemigos de la mujer* his war novels, even though only the first one, published in 1916, deals with World War I in any significant way. This study compares *Los cuatro jinetes* with other major European and American novels about World War I and indicates its few commonalities with and many differences from them. Some differences are rooted in its early publication in March 1916 when the war was only 18 months old, which limited Blasco's experience and thus the wartime elements he could incorporate into his novel. Other differences result from the fact that almost all World War I novels were written by citizens of belligerent nations, while Blasco was a citizen of neutral Spain residing in France when he wrote *Los cuatro jinetes*. The fact that a high percentage of war novelists had been wounded in the conflict gave them a distinct, more personal perspective on the war. Blasco's work's strong pro-French and anti-German propaganda also differentiated it from other, less partisan novels. Analysis of these and other differences shows that *Los cuatro jinetes* is a work *sui generis* and in many ways is atypical of World War I novels.

KEYWORDS. Blasco Ibáñez, Vicente; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, World War I literature, propaganda literature, anti-war novels, pacifism

World War I was the first modern war, for industry had greatly improved the efficiency of weapons of destruction and terror, and it had created new weapons as well. Technology improved immeasurably the killing efficiency of machine guns (which almost immediately eliminated cavalry). Industry created powerful long-distance artillery. Barbed wire, poison gases, bombardment from the air, even primitive tanks and flame throwers, were other innovations. The rifle and bayonet became much less important as it became possible to kill tens of thousands of the enemy with other weapons in a single day. Obviously, new modern warfare depersonalized war, as soldiers less and less confronted personally the enemies they killed. This is reflected in the novels of World War I where there are few individual heroes and the opportunities for personal glory are rare. The Western Front became a trench war, a war of attrition with little movement, interrupted by a number of inconclusive but deadly confrontations between French or English armies and the armies of Germany. The battle of Verdun in 1916, for instance, lasted ten months and the combined German and

French war dead approached 400,000. Indeed, World War I and its constantly improving killing technology changed warfare forever. Moreover, Paul Fussell points out an essential distinction for literature in that the "whole heroic idiom must be accounted one of the main casualties of modern war. Too many people now have had personal experiences of its falsity, although outright lies about armies and what they are for are still being told which the slightest acquaintance with human actuality will expose."[2] Before we turn to specific novels by writers from the warring nations along the Western Front, it is useful to keep in mind the words of Jay Winter who, in his introduction to Fussell's *The Great War and Modern Memory*, reminds us that "Every nation that fought in the Great War produced war writing in its own image; each has its own ironic register and inflections, echoing the political as well as the cultural consequences of the conflict."[3]

It seems appropriate to begin our overview of national war novels with France, for it was mostly in its territory that the trench war and the major battles in which generals wasted their soldiers in mass attacks occurred. This warfare took place in some of the richest areas of France, and the destruction to industry and property was incalculable. Somewhat surprisingly, the French novel, and French literature in general, do not reflect the depth of this invaded nation's involvement and suffering, nor her loss of millions of lives. Nor do they reflect France's ultimate victory over Germany in the four-year struggle following the massive introduction of American troops in 1918. But the effects of the war were nonetheless deeply felt and long lasting, although not proportionally reflected in French literature. The reasons for this lack of representation have been partially explained earlier as a result of the trauma effect. But a contributing, although less important cause is that French literature, including the novel, was moving in a direction away from representational art. Major French writers by the beginning of the 20th century no longer operated under the assumption that literature and art imitated reality. Literary realism, the mode in which most written representations of the war might be expected to be reproduced, was passé, which would mitigate against most depictions of the horrors of the war. It is worth noting that Marcel Proust (1871-1922), the greatest French novelist of the 20th century and author of the stylistically innovative *roman-fleuve A la Recherche du Temps Perdu* [*In Search of Lost Time*] (1913-1927) "went on working on his novel throughout the war…"[4] Indeed, its lack of references to the war indicates that he was oblivious to or uninterested in the bloody struggle going on not far from his comfortable Parisian home.

The observations of the distinguished literary critic Henri Peyre provide an insightful overview of the fate of the First World War novel in France. He points out that only three major French novelists (Jean Giraudoux, François Mauriac and Georges Duhamel) actually participated in the war, but of these only Duhamel wrote about it. Peyre indicates further:

> The war itself is treated in far fewer French novels than American. It seems to have inspired many Americans to write, especially ambulance drivers. Nor did it evoke among French writers the same horrified disgust of civilized and sportive gentlemen as it did in

[2] Fussell, Paul, ed. and intro., *The Bloody Game: An Anthology of Modern War*, London: Scribners, 1991, 23.
[3] Winter, Jay, intro., Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory,* Oxford: Oxford University Press, 1913, xiii.

> English literature. . . . Andre Gide, François Mauriac, Jean Cocteau, Paul Morand and Valéry Larbaud preferred to ignore the subject. But the wound was deeper in France than elsewhere, too deep for literary expression, and much of the cruelty and the cynicism depicted in fiction since 1920 originated in the display of man's inhumanity to man that haunted the survivors of Verdun and the Somme.[5]

As Payre summarizes above, the war itself, for psychological reasons, was not a noteworthy subject for French novelists. It did, however, shape the subsequent development of French literature in the direction of surrealism and the study of the subconscious. Indeed, younger writers, in their formative period,

> rejetèrent la réalité comme un cauchemar et e'enfermèrent dans l'étude de leur moi le plus intime. Et pendant que les survivants de tant de durs combats, harassés par l'effort fourni, manquaient de souffle pour célébrer la victoire et cherchaient simplement le silence et le calme, une littérature tout subjective s'installa, au lieu de la littérature héroïque et classique que l'on attendait.[6]

It is helpful to go beyond this overview of war novels by looking more closely at two of the few French novelists who did write about World War I in order to see the effect it had on them. While Peyre mentions Georges Duhamel as the only major French writer who served in the war and wrote about it, he does not include another French writer, Henri Barbusse, perhaps because of the rather low esteem in which academic critics seem to hold Barbusse. But he was a popular and influential writer at the time and also deserves brief mention here.

George Duhamel (1884-1966), novelist, poet, critic and member of the Académie Française (1935), studied medicine as a youth. In 1914, when war broke out, he joined a mobile surgery unit of the French Army and during the war "performed two thousand operations and cared for four thousand wounded."[7] Duhamel was an exceptionally compassionate and empathetic man who shared the fear and anguish of the dying and the wounded soldiers. His book *Vie des martyrs* (1917) [*The New Book of Martyrs*] describes in a series of episodes and in graphic detail the physical and emotional suffering of the victims of war. Duhamel´s descriptions of the "mutilations monstrueuses"[8] of the wounded at Verdun are at times surreal. Duhamel is deeply moved by so much carnage and suffering, and on a wider dimension he sees the danger that war represents for humanity, for "l'inhumain de l'homme met en péril les conquêtes de la civilization."[9] Duhamel was to emerge from the war as a pacifist and anti-militarist. During much of his subsequent life Duhamel criticized the industrial mechanization of modern life as exemplified by the United States, which he believed destroyed man's moral and spiritual growth in the name of material progress.

Henri Barbusse (1873-1935) also wrote a book that denounces the horror of war. Like Dunamel's *Vie des martys*, Barbusse's *Le feu* (1916) [*Under Fire: The Story*

[2] Fussell, Paul, ed. and intro., *The Bloody Game: An Anthology of Modern War*, London: Scribners, 1991, 23.
[3] Winter, Jay, intro., Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory,* Oxford: Oxford University Press, 1913, xiii.
[4] Turnell, Martin, *The Novel in France*, New York: Vintage Books, 1958, 347.
[5] Peyre, Henri, *The Contemporary French Novel*, New York: Oxford University Press, 1955, 30.
[6] Lanson, G. and P. Tuffrau, *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*, Paris: Hachette, 1953, 772.
[7] Knapp, Bettina L., *Georges Duhamel,* New York: Twayne, 1972, 48.
[8] Lafay, Arlette, *La sagesse de Georges Duhamel*, Paris: Librairie Minard, 1984, 206.
[9] Lafay, 206.

of a Squad] lacks a clear novelistic structure. Barbusse is an example of the soldier who joins the French Army believing that France's struggle is the cause of humanity itself. He is quickly disabused of this belief and becomes the soldier-author who records his disillusionment as he depicts death and the terrible life of the peasant- and worker-soldiers in the trenches. Like *Vie des martyrs*, *Le feu* does not contain anti-German propaganda. The episodes are structured as conversations of men whose goal is just to survive. A theme that emerges is that the poor are fighting a war to protect the wealth of the privileged classes and not for the freedom of France itself. In fact, lines like the following show that *Le feu* is somewhat subversive in that it undermines the justification for the war: "War is made up of the flesh and the souls of the common soldiers only."[10] It is surprising, given the official censorship imposed by France and all combatant nations, that Barbusse's novel was published. But it may have come in through the back door, as it was first published serially in the journal *L'oeuvre*, which was not subject to the same censorial scrutiny. It was then published as a book in 1916 and in English translation in 1917, the same year Barbusse received the prestigious Prix Goncourt for writing it.

Barbusse's injuries early in the war limited him to about one year of military service. His book, however, is notable for several reasons. It early date of publication brought the war home to many readers and conveyed the shocking reality of the trench life of soldiers living with the putrefaction of bodies, blood and their own excrement, all conveyed in an unemotional, matter-of-fact style. The book also brought out social inequalities, the distinction between the life of the common soldiers and that of the privileged officer class. *Le feu* also became a popular read among soldiers in the trenches. Living in Paris as he did at the time, Blasco Ibáñez certainly knew the book, but there is no indication that it in any way influenced his writing of *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Indeed, Blasco was to promote the war cause of France in his strongly anti-German novel. Barbusse, whose book showed that the war was being fought by the poor for the rich, was giving a socialist slant to his work. In fact, he became a socialist and moved to Russia in 1935. He subsequently lost much prestige in France and elsewhere for writing a slavishly apologetic biography of Joseph Stalin.

Deserving of at least a footnote is Gabriel Chevallier's *La Peur* (1930). Chevallier (1895-1969) was drafted into the French Army at age 20 and became a decorated war hero. He waited more than a decade to publish *La Peur*, a mostly autobiographical account of his war experiences. It is an effective indictment of war with vivid scenes of trench life and the degradation of the human body. The theme of fear permeates the novel in such scenes as hospitalized soldiers dreading the recovery which will make them return to battle. Sales of the novel were suspended in France on the eve of World War II because it undermined the official government patriotic version of World War I and why it was fought, and it indirectly affected morale negatively for the new war France was about to enter against Germany. *La Peur* was not translated into English until 2012, by Malcolm Imrie, with the title *Fea*r: *A Novel of World War I*.

Unlike France, England did not fight the Germans on its own land but did have

[10] Barbusse, Henri, *Under Fire (The Story of a Squad)*, New York: Dutton, 1917, 348.

a higher percentage of its educated and socially privileged citizens participate in the war. Like France, England has a dearth of World War I novels, and very few outstanding ones. In his important book *The English Novel: A Panorama*, Lionel Stevenson summarizes the state of the English novel during the war and in the following decade:

> By this time, Britain had been engulfed in the First World War, which produced an incalculable change in the whole way of life that the novelists could not keep up with it. The military side of the war was ignored in fiction, and the diplomatic side was reflected mainly in a shift of sensational mystery stories from the overrated theme of crime detection to the newer one of international intrigue…Even the impact of war conditions on everyday life was too confusing for any novelist except H.G. Welles, who had enough adaptability and self-confidence to undertake it promptly. [11]

The other obvious factor in the dearth of war novels is the exceptionally high death toll in the conflict among graduates of Oxford and Cambridge, as well as other universities. At least some of them, had they survived the war, might have given testimony to their experiences in (semi-)autobiographical novels. Of course, the trauma of war might also have killed, as in France, any desire to relive through writing the nightmare they had experienced. Stevenson elaborates further on these ideas:

> One effect of the First World War was a shortage of notable English novelists in the generation that followed. A large proportion of the country's ablest young men lost their lives; and among the survivors those of imaginative temperament were the most likely to have suffered a paralyzing loss of the creative urge. Among the only outstanding figures of the next decade were [D.H.] Lawrence and [James] Joyce, whose physical disabilities, as well as their abhorrence of war, absolved them from military service. [12]

Although there were no outstanding English World War I novels, there were prose works, autobiographical and fictional, that dealt with the war and acquired a certain celebrity. Novelist and important publisher Ford Madox Ford (1873-1939), who had been a writer for the official British propaganda agency, was one of few novelists who served in the army. He wrote *The Good Soldier* (1915) and, more famously, the tetralogy *The Parade's End* (1924-1928), set in France and England. These novels reflect Madox Ford's extreme post-war disillusionment and stand out for some very vivid scenes of warfare and for their depiction of the horrid life in the trenches. Robert Graves (1895-1985) wrote perhaps the best-known English prose work on World War I, *Good-bye to All That* (1929). This outstanding work is largely autobiographical. It is, however, primarily a memoir of his life and not a novel about the war. The first part of the book treats his childhood and education up to the point of his enlistment in the army; the final section deals with post-war life in Mallorca. But the middle section of *Good-bye to All That* contains raw war scenes recounted in a rather objective mode. Graves, like many other writers about the war, was seriously injured in the conflict, and his disillusionment with the war and criticism of the stupidity of English command officers, often expressed ironically, are major features of

[11] Stevenson, Lionel, *The English Novel: A Panorama*, Boston: Houghton Mifflin, 1960, 463. Stevenson may be referring to Welles's *The Pretty Lady* (1918), an undistinguished book, in which a leading character is killed in a London air raid, or to *The Roll Call* (1918), in which a young man's career is followed up to the point when he enlists in the army.
[12] Stevenson, 473-474.

this wonderful book. But it is the enduring, traumatic effect of war experiences on Graves's subsequent life, rather than the war itself, that is the essential focus of this autobiographical work. *Good-bye* is also noteworthy in that it lacks novelistic structure, except perhaps for Graves's authorial voice, which provides its unity.

Finally, Rebecca West (1892-1983) deserves brief mention for *The Return of the Soldier* (1918). This novel is notable for its early date of publication (during the war itself) and for being written by a woman. It is also one of the few psychological novels about the war, since it deals with the consequences of the war on the home front as seen in Captain Chris Baldry's loss of memory because of shell shock. This explains his initial inability to return to the normalcy of his previous life. In his confusion he desires to be reunited with his first love, a lower-class woman, rather than his upper-class wife. Eventually, in part through psychiatric help, he recovers his memory and resumes his former life. West wrote this novel when she was only 25 years old, and it is one of the few written in any language that reflect a female perspective on the problems facing women in their relationships with husbands or lovers damaged by the war.

Finally, in a short digression, we would like to point out that while England did not produce great war novels, it did produce great war poetry. Outstanding war poets, like Wilfred Owen, who was killed in the war and whose poems were read in the trenches, created a moving and important testimony to the deep emotional reactions of English and British Empire writers to different aspects of World War I. The number of exceptional poets, from all social classes, such as Rupert Brooke, Isaac Rosenberg, Siegfried Sassoon and many others, marks one of the high points in the history of English poetry. At times personal and intimate, their poems are often philosophical or political in their view of the war. Speaking of some of Owen's poems, Jon Stallworthy alerts us to the fact that "They, too, are protest poems, directed against many of the same targets as Sassoon's—"notably the *old* men of the Army, Church and Government who send *young* men to their death…."[13] We would like to conclude our observations on England and war literature with a comment on a much anthologized poem by Winifred Letts, "The spires of Oxford." It is a poem that the author of this article first read in a freshman English class and which impressed him deeply. As she passed through Oxford on a train, Letts wrote this poem of melancholy and resignation, one of impending loss, but with no mention of sacrifice for a worthy or patriotic cause:

I saw the spires of Oxford
As I was passing by
The gray spires of Oxford
Against a pearl-gray sky
My heart was with the Oxford men
Who went abroad to die.

Letts also sketches scenes of carefree university youth playing games on green lawns to heighten awareness of the sacrifices these privileged youth would be making. Her poem bleakly asserts that they go "abroad to die" not for some noble cause, but out of duty "for country and for God." Letts's poem implies that the war will

[13] Stallworthy, Jon, in *The Lost Voices of World War I*, ed. Tim Cross, London: Bloomsbury, 1988, 77.

continue and the university generation will continue to make the supreme sacrifice. Its final lines point to the certainty of death for many more young Oxford men:

> God bring you to a fairer place
> Than even Oxford town.

Germany's total war dead on all fronts exceeded 2,000,000, more than those of any other warring nation.[14] Germany returned Alsace-Lorraine to France, but the new democratic Weimar Republic was burdened by intolerable war reparations and suffered uncontrollable inflation. The worldwide depression of 1929 brought an end to the democracy and brought the Nazi party to power. It was at this critical juncture that German author Erich María Remarque (1898-1970) wrote *All Quiet on the Western Front* (1929), by far the most famous novel written about World War l. But before discussing this work in more detail, we wish to mention briefly three other works, two of which deal with non-military aspects of the war. While war was still being waged, the prolific Clara Viebig (1860-1952) wrote *The Daughters of Hecuba* (1917), an account of the mental and physical suffering of Germans on the home front, which also reflects a woman's view of the war. Surprisingly, given its date of publication (1920), Ernst Jünger (1895-1998) in *Storm of Steel* exalts war as a liberator that permits man to confront through discipline and self-mastery the ultimate challenge of life: death. *Storm of Steel* is basically a memoir, almost a diary of Jünger's service as a soldier and officer, during which he was seriously wounded on numerous occasions yet somehow survived. His assertion that war is a positive, heroic experience was a decidedly minority view in Germany in 1920. But his book became a favorite of the Nazis, whose opinion of Jünger may have been enhanced by anti-Semitic comments expressed in some of his other writings. And even Remarque did not limit himself to writing directly about the war itself, for after *All Quiet on the Western Front*, he wrote *The Road Back* (1931), a novel centered on a lost generation, on the difficult political, economic and emotional readjustment to civilian life facing the soldiers who had fought in the trenches and on the battlefields during the Great War.

It is Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front* (1929) [*Im Westen nichts Neues*], published a decade after the war's end, that provides the best foil against which to view Blasco Ibáñez's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). Remarque was surely aware of the success of Blasco's novel, which had sold some 2,000,000 copies in English alone. Remarque's novel was, like Blasco's, translated into many languages and sold more than 4,000,000 copies. It became the best-selling war (and more specifically anti-war) novel of all time. Because of its pacifist message, *All Quiet on the Western Front* was banned in Nazi Germany, and Remarque himself took refuge in Switzerland, before later settling in the United States. The young Remarque was not yet 20 years old when he joined the German Army. He was at the front a short time early in the war when shrapnel wounds sent him to a military hospital, where he spent the remainder of the conflict. Ten years later he would write this novel about a small group of high school friends who are urged by a jingoistic teacher to enlist in the army to defend the fatherland. They join a com-

[14] Sheffield, Gary, *A Short History of the First World War*, London: Oneworld Publications, 2014, 129.

pany of soldiers and become friends with other young men like themselves, each of whom is memorably individualized with his dreams and ambitions. But as the true nature of war is revealed to them, they are killed off one by one, often in gruesome fashion, in the relentless slaughter that devastates their company. The only desire of those remaining is to somehow survive another day. The novel ends as one of the last survivors, the sensitive soldier Paul Bäumer, whose vision of the war is reflected in the novel, is killed by a French sniper's bullet. One great difference between the novels written by Remarque and Blasco is that the former's individualizes and humanizes the German soldiers whereas Blasco's, to the limited degree that he shows the German soldiers and officers in one episode, stereotypes them as cruel, arrogant and evil, which is in keeping with his propagandistic message. It should be noted that Remarque's descriptive skills, like Blasco's, are excellent. But his graphic, naturalistic, even expressionist depiction of the many ways in which young men are killed in open battle and in the trenches are moving, shocking and at times excruciating to read. The intent behind Remarque's novel is clearly anti-war, anti all wars.

Three names stand out as authors of important American novels about World War l: John Dos Passos, Laurence Stallings and Ernest Hemingway. The prolific Dos Passos (1896-1970) is well known as a member of the Beat Generation of writers and the author of *Manhattan Transfer* (1925). One can follow in Dos Passos's writings his evolution from an enthusiastic socialist to a political conservative. Like the youthful Hemingway, Dos Passos was avid to experience and write about war. He joined the American Volunteer Ambulance Corps and was for a short time a driver in the Paris area. His *Three Soldiers* (1921) was an anti-war novel but even more a novel against the U.S. Army, which Dos Passos asserted turns individuals into automatons and "faceless cogs of an inhuman mechanism."[15] To illustrate his thesis, Dos Passos structured the novel around the war experiences of three American soldiers from different regions and socio-economic backgrounds to show how their military service affects them negatively. One of them kills his own sergeant in battle. He is full of anger and hate and "enjoys fighting and killing, and he embodies the kind of violence the army wants to arouse and channel."[16]

But patriotic hysteria had only recently peaked, and the novel provoked a polarized response. Many readers found Dos Passos's anti-military realism slanderous to the U.S. Army, but others praised it enthusiastically. Laurence Stallings (1894-1968), who after the war achieved fame as a playwright, journalist, novelist, and screenwriter, joined the US Marine Corps and eventually lost a leg to amputation due to war injuries received along the Western Front. His autobiographical novel of his war experiences *Plumes* (1924) was widely read and its film adaptation *The Big Parade* (1925) was an enormous box-office success. It contributed to establishing John Gilbert, in the role of James Apperson, as an important silent film star. The realistic, non-idealized presentation of war and combat episodes in both novel and film influenced similar scenes in subsequent novels and films, most notably in *All Quiet on the Western Front*. I believe that both Plumes and *The Big Parade* were influenced by Blasco's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Indeed, the protagonist

[15] Rosen, Robert C., *John Dos Passos: Politics and the Writer*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1981, 15.
[16] Rosen, 17.

James Apperson, an American, is portrayed as the lazy son of a wealthy father, who is doing nothing useful with his life, as is the case of the Argentinian Julio Desnoyers in Blasco's novel. Caught up in the enthusiasm and excitement over the Great War, he signs up with the American Army and goes to France, where, like Julio, he falls in love with a French woman, Melisandre. Unlike Julio, who gives up his love for Margarita and dies fighting for France, Apperson marries Melisandre after the war is over. Both Apperson and Julio volunteer to fight for France, although neither is under any obligation to do so. And both have been changed by the war. But Blasco has Julio give up his privileged life and his love for a higher cause, which is in keeping with his novel's propagandistic purpose. The lesson of Plumes and *The Big Parade* is less idealistic, for both show how rather innocent and ignorant young men discover the stark horror of war, often in hand-to-hand combat in which you confront the fellow human being whom you must kill before he kills you. The bond that is created between Apperson and his American buddies and the sacrifices they are willing to make for each other are very well developed in the novel and film, and it is this soldierly bond that is an effectively used model in *All Quiet on the Western Front*. The lesson to be derived from this anti-war book and film is that there is no glory in war, no matter the reasons given by any government for promoting it. Stallings's novel and film, then, are important anti-war precedents of Remarque's novel and film.[17]

Like Dos Passos, Ernest Hemingway (1899-1961) is one of the American ambulance-driver novelists wryly alluded to earlier by Henri Peyre. But Hemingway experienced the war not along the Western Front, but on the Italian front. For injuries received he was awarded the *Croce de Guerra* by the Italian government. His *A Farewell to Arms* (1929) was written some ten years after his service in Italy and is largely based on his experiences there. Classified as a war novel, it lacks major battle scenes and accounts of military life. It is primarily a love story set mostly behind the battle lines in northern Italy where the Italian army is fighting against the Austrian allies of Germany. The protagonist is the American ambulance driver Frederic Henry, who has been introduced by an Italian friend to the English nurse Catherine Barkley. Later, Henry is seriously injured (as was Hemingway) when a shell hits his dugout. He convalesces in a Milan hospital where Catherine Barkley is his night nurse, and they make love. Once he has recovered from his wounds, Henry returns to his company, but in the confusion of the Italian army's retreat before advancing Austrian troops, he becomes separated from his Italian army unit. Accused of desertion by ill-willed Italian officers, who dislike him, he fears possible execution. He and Catherine thus escape and find their way to Switzerland, where she dies after giving birth to a son. Hemingway scholars have shown how this work is autobiographical in many details. It is classified as a war novel, but can also be seen as primarily a novel about love, which two people are trying to maintain with some dignity and privacy despite the dangerous and stressful conditions of war.

****

This necessarily brief panorama of important World War I novels has highlighted characteristics shared by most of them, as well as differences. It has also made com-

[17] The 1930 film of Remarque's novel with Lou Ayres in the role of Paul Bäumer won several Academy awards.

parisons with Blasco Ibáñez's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, assuming on the part of the reader a basic familiarity with the novel's main storyline. In this summary, we will elaborate a bit more on the plot and characters in order to make clear other differences between Blasco's novel and most of the previously referenced books. But first it seems necessary to address the question of the novel having been written by an author from a neutral country. Spain's official but slightly pro-German neutrality should not be equated with the attitude of its authors towards the war. Most Spanish writers of that era were not indifferent to what happened in the war and were passionately pro-French or pro-German, as indicated by copious quotes from their writings collected by Fernando Díaz-Plaja.[18] Blasco's deep Francophilia has been demonstrated endless times and needs not be recapitulated here. Indeed, when we refer to the question of propaganda, we will see how Blasco presents the war as a struggle between two cultures and asserts the morality of the French cause against German barbarism and militarism.

An aspect of war novels about which we have spoken little is their content. In this regard Juan Luis Alborg has made a useful observation with regard to Blasco's *La reina Calafia* (1923) that helps us understand the inspiration for and the content of many of his novels: "Precisamente, una de las más acusadas características de Blasco, como sabemos, es la de no dejar perder ni el más leve acontecimiento o lance que hubiera pasado por su vida."[19] Indeed, Blasco normally fictionalizes his most recent life experiences in his novels, and this is the case of *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. He had returned to Europe early in 1914 after spending four years in Argentina, engaged in establishing two agricultural colonies which failed for various reasons.

The years in Argentina marked a hiatus in his writing, broken finally by *Los argonautas* (1914), a long novel about a heterogeneous group of passengers who are travelling aboard a steamship to Buenos Aires, most hoping to find the golden fleece suggested in the title. But *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* is the first novel that Blasco writes in which he incorporates both an American and a European setting by drawing upon this recent Argentine experience in Río Negro and his residence in Paris as background for his novel about World War I. The plot begins with a republican, young Frenchman Marcelo Desnoyers, who abandons France to avoid fighting in the Franco-Prussian war on the behalf of an Emperor in whom he does not believe. He emigrates to Argentina, where he marries Luisa, one of the two daughters of Julio Madariaga, a Spanish emigré who has made a fortune in cattle and land. Madariaga's other daughter, Elena, marries a German emigré, Karl von Hartrott. Both sons-in-law work for Madariaga, and when he dies they become rich through their wives inheriting Madariaga's estate. Blasco dedicates this first part of the novel (perhaps 10% by page count) to life on the ranch and in Buenos Aires, and he highlights Madariaga's special affection for his grandson, named Julio after him. Blasco also uses it to set the stereotyped negative characterization of Germans that will be a constant throughout the novel. The reader is shown from the beginning that von Hartrott is vain, arrogant, and untrustworthy, and that he feels culturally superior to others because of his ethnicity. Marcelo, on the other hand, is modest, generous and altruistic. These attributes, affirmed early in Argentina, will subsequently be developed in extreme

[18] Díaz-Plaja, Fernando, *Francófilos y germanófilos en la guerra europea*, Barcelona: Dopesa, 1973.
[19] Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, V-iii, Madrid: Gredos, 1999, 777.

form in the remainder of the novel that is set in France, for on the eve of World War I, both von Hartrott and Desnoyers move to Europe with their respective families and their wealth, the German to Berlin and Desnoyers to Paris. From that point on, the novel focuses on this wealthy Franco-Argentine family living in Paris and on how the war impacts their lives.

It is not a novel centering on the war itself nor on the lives of French soldiers in the trenches or on the battlefield. There is in fact one major exception to this: the magnificently described First Battle of the Marne (September, 1914) in which a major French counterattack stops the German advance towards Paris, whose fall would have meant an early winning of World War I by Germany. Blasco has Marcelo become an eyewitness to this battle and the capture of the town of Villeblanche-sur-Marne, when Marcelo goes there to try to protect the chateau he has purchased and filled with expensive furniture and art, all part of his spending spree in wartime France. Improbably, after the Germans capture the town, among the officers who commandeer Marcelo's chateau is Captain Otto von Hartrott, his own nephew, and son of Karl von Hartrott.[20] Blasco makes this episode with murder, drunkenness, rape, destruction of property, cruelty, assertion of racial superiority, and even suggestion of sexual perversion his most concentrated condemnation of German culture and militarism and his strongest propaganda statement in the novel. We can be grateful to Javier Varela for charting the correspondence between the "atributos físicos" and "caracteres morales," all negative, of the Germans who appear in *Los cuatro jinetes*.[21] The novel's major event is the Battle of the Marne, which includes the loss and recapture of Villeblanche by the French. Blasco had recently described this battle in volume I of his more objective *Historia de la Guerra Europea de 1914*, from which he selects a number of elements for use in the novel, such as the Germans' execution of the town mayor in reprisal for the death of several German soldiers. In the novel, the village priest is also executed along with the mayor, but before their death Blasco has them embrace as a symbol of national unity (religious and secular) in opposition to German barbarism.[22]

Government-sponsored propaganda became an important component of warfare with the advent of World War I. Each belligerent government created agencies to sell its message to its own population, to neutral countries, and to the enemy. Combined with strict censorship to keep unfavorable news away from its population and its military forces, each country intended to mobilize and maintain public opinion behind the war effort. Notable in this regard is the great success of Woodrow Wilson's Committee on Public Information, created in April 1917, which demonized the enemy. In response, many German-Americans anglicized their names. German, the foreign language of greatest prestige in America, ceased to be taught in schools and universities, and posters dehumanized German soldiers and advertised their crimes and atrocities, real and imagined. The wave of anti-Germanism did not diminish until several years after the war was over. There is no doubt that the success of Blasco's *Los cuatro jinetes* in the United States owed much to catching the anti-German sentiment of the country when the English version of the novel was published in 1918,

[20] Another example of coincidence that pushes the reader's credulity to the limit is the account of Julio's recognizing a German soldier whom he has killed in individual battle as a fellow passenger on a ship that brought him from Buenos Aires to France.

[21] Varela, Javier, *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*, Madrid: Tecnos, 2015, 704-05.

[22] The first volumes of Blasco's nine-volume *Historia de la Guerra Europea de 1914* merit further study as a source of *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

just as the main body of American troops arrived in France and engaged in battle against the German army. And so successful was the virulent anti-German campaign in the United States that it later became the main model for Nazi propaganda before and during World War II.

But why did Blasco paint Germany with such a broad brush in his own novel? For a possible answer we should go back to Blasco's 1923 "Al lector" introduction to the Prometeo edition of his novel, in which he reports that the president of France, Raymond Poincaré, urged him to write a novel about the war: " —Quiero que vaya 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."[23] We do not know whether the urging of Poincaré was spontaneous or was prompted by Blasco, but in any case, his suggestion that Blasco write a novel that would help "nuestra causa" may have been an incentive to his totally propagandistic portrayal of the Germans. We do know for certain that Blasco's primary motive for writing the novel was to earn money quickly, for his bankruptcy in Argentina made it necessary for him to live from writing and from the income received from his partnership in Editorial Prometeo in Valencia. But sales of the novel in Spanish were disappointing, and there is little evidence that the novel itself swayed public opinion towards France either in Spain or in those Spanish-American countries to which it was exported. Indeed, the great and unexpected success of the novel came, as explained earlier, in the United States due in large part to its anti-German elements.

As for pro-French propaganda in the novel, it can be seen in the sacrifices that Julio and Margarita make in giving up their love and serving France in the war effort. She becomes a nurse and Julio a volunteer soldier whose death in combat is not shown, but rather is reported. The final message, of course, comes from Marcelo who, although proud of his son's courage and sacrifice, is devastated by his death and feels that his own life has come to an end. And Marcelo's words about the war, which continues, may reflect Blasco's true thoughts about World War I and about war in general: "No le inspiraba curiosidad el final de esta guerra que tanto le había preocupado. Fuese cual fuese su terminación, acabaría mal. Aunque la Bestia quedase mutilada, volvería a resurgir años después, como eterna compañera de los hombres…"[24] Whether there is an anti-war subtext in the above statement, as well as in laments in other parts of the novel which describe how human bodies are destroyed in war and then decay in the earth, is a subject for further investigation. But the above assertion that urge to wage war seems to be an inherent trait of mankind is a pessimistic one and would have to be examined in the totality of Blasco's ideas on war and peace. But his much quoted assertion at the end of *La vuelta al mundo de un novelista* (1924-1925) certainly supports the notion that he was anti-war: "Este viaje ha servido para hacerme ver que aún está lejos de morir el demonio de la guerra."[25] Blasco's well-known attitude against militarism would incline him toward an anti-war attitude, but not a pacifist one. He would likely have supported the newer concept of the "just war," that is, war in self-defense that one fights because of the enemy's transgressions. Also in *La vuelta al mundo* he declares pessimistically that

[23] Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, II, Madrid: Aguilar, 1964, 797-798.
[24] Blasco Ibáñez, 995.
[25] Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas*, III, Madrid: Aguilar, 1964, 799.

humanity's progress has been mostly material and that only when people progress spiritually will war end and justice prevail: "Necesitamos matar el egoismo; así la abnegación y la tolerancia que ahora solo conocen unos cuantos espíritus privilegiados, llegarán a ser virtudes comunes a todos los hombres."[26] In summation, we can speculate that Blasco was opposed to war as he reveals its terrible consequences in the Battle of the Marne episode and in its effects on the Desnoyers family and the Hartrotts, several of whom also die in the war. But Blasco was not a pacifist and certainly believed in the justifiable war of self-defense. Nonetheless, he may have felt uncomfortable having to write a novel which is in part an exhortation to war given his basic anti-military sentiments.

In conclusion, we have tried to shed light on Blasco's *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* as a novel of World War I in comparison with other novels that treat varied aspects of that conflict. We have seen that most writers about the war felt compelled to write about it because of their direct involvement in it: it often marked a significant change in the direction of their lives. Blasco, despite his strong sympathies for France, views the war as an outsider and is not personally affected by it. He centers his novel around a wealthy Argentine family (not a French one) living in Paris during the conflict, and he skillfully shows the effects of the war on them. He is a close observer of the mobilization in Paris, which he captures memorably, and he creates truly great pages of war literature while showing the movement and action of the battle in the valley of the Marne. The pages of the German invasion of Villeblanche are skillfully drawn and are effective as anti-German war propaganda. But this stereotypical characterization of Germans is a weak point in the novel. Fortunately, it occupies relatively few pages compared to those dedicated to the activities of the Desnoyers clan as they become involved with wartime life in Paris. Still, Blasco is an outside observer of the war and not a participant writer, but his connection with President Poincaré enabled him to observe first hand the battlefields and the destruction of towns and cities shortly after the events occurred. These observations are grist for the weekly fascicules he is writing for his *Historia de la Guerra Europea de 1914*, which in turn becomes a source for his novel and permits him to write it more quickly.

As mentioned earlier, it is rare for other novels about the war to denigrate the enemy soldiers and culture. There is a recognition among soldiers that the enemy is just like them, doing its duty because it must. Thus the propaganda generated by government agencies did not have much effect on the fighting men who, in fact, began to doubt it and the justifications they were given for the war in the first place. Mutinies and refusals to obey orders became more common on both the German and French sides as the stalemated war dragged on. John Lehmann, in his introduction to *The English Poets of the First World War* makes several points applicable to novelists as well as poets. Before the Battle of the Somme in 1916, the combatants "believed in a simple, heroic vision of a struggle for the right, of noble sacrifice for an ideal of patriotism and country."[27] But after the Somme, as the carnage and suffering continued, the mood changed: "The dreams were shattered, and patriotism became

[26] Blasco Ibáñez, III, 800.
[27] Lehmann, John, *The English Poets of the First World War*, New York: Thames and Hudson, 1982, 8.

a matter of grim endurance…"[28] Under the weight of disillusionment, the dreams were replaced by a "belief that it was increasingly not merely stupid but almost criminal not to negotiate an end to the slaughter."[29] This disillusionment was noted even earlier in the novels of all countries, but it could not be part of *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, which was a novel of exhortation to defend France and covers the earlier part of the war. If Blasco was aware of this disillusionment, which came to Duhamel and Barbusse early and from experience, he was not able to express it. But perhaps it slips into the thoughts of Marcelo Desnoyers, cited above, on thinking about the death of his son.

Finally, we should say a few words about the classification of war novels or "novelas de la Guerra," a designation established by Blasco Ibáñez for *Los cuatro jinetes del Apocalípis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) and *Los enemigos de la mujer* (1919). This was a useful but nevertheless misleading classification for those not familiar with Blasco's works, since these novels were all written by Blasco during the war. He was living in Paris when he wrote the first novel and mostly on the Riviera when he wrote the last two. They are part of a broad effort that his secretary and early biographer Emilio Gascó Contell called "propaganda absolutamente partidista y absolutamente sincera"[30] in favor of France. We have already seen how concentration on the war is diminished in *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* by the introduction of considerable Argentine material, which is nonetheless tied skillfully into the plot. But *Mare Nostrum* is more a spy novel than a war novel. Supposedly it is a novel focusing on submarine warfare in the Mediterranean, but this aspect occupies a minor role in the novel compared to the relationship between the spy Freya Thalberg and the Spanish sea captain Ulises Ferragut. In addition, extensive descriptive passages about the mythology and history of the Mediterranean, the childhood of Ulises, and even the famous Naples aquarium slow the pace of the novel. But because it does include some episodes involving submarine warfare, the rubric of war novel can be justified. This is not the case of *Los enemigos de la mujer*, which is set in Monaco and Monte Carlo, supposedly in the final years of the war, although this is hardly mentioned. It is a novel of refugees and gamblers living isolated from the conflict, and there are no war scenes, although soldiers and troop movements in France are mentioned towards the end of the novel.

It is to be hoped that this review of European and American novels of World War I will help us appreciate the variety that exists within this subgenre and to appreciate how Blasco crafted a war novel that drew its inspiration from his direct observation of life in France during the war as well as from previous experiences in Argentina. Hopefully too, it will help us see why his motivations (financial and propagandistic) in writing it are different from those of the other writers and are partly responsible for the ways in which *Los cuatro jinetes del Apocalipsi*s is different from them. Lastly, this panoramic review of a very broad subject may make us aware of the different shades of meaning that can be attached to the terms war novel and novel of World War I.

---

[28] Lehmann, 9.
[29] Lehmann, 9.
[30] Gascó Contell, Emilio, *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia: Ajuntamènt de València-Casa Museo Blasco Ibañez, 2012, 152.

Lisa Nalbone
University of Central Florida

Censorship and the Publication of Blasco Ibáñez's Literary Works in Spain (1939-1978)

Although Vicente Blasco Ibáñez did not live to see the effects of Franco-era censorship on the publication of his works, publishers who attempted to bring his writings to the reading public (primarily Prometeo, Aguilar and Planeta) contended constantly with such interference with varying degrees of success. This study reveals the content and the outcomes of the censorship reports on Blasco's novels and short stories from their first submissions for censorial review (1939) through the eighth edition of his *Obras Completas* (*OC*, 1978), which was expanded to include volumes IV-VI.[1] The censors' evaluation of the content of Blasco's work provides keen insights to the reasons, both specific and general, which led them to classify each title's publication as authorized, authorized with textual revisions or suppressions, tolerated, or rejected.

RESUMEN. Aunque Vicente Blasco Ibáñez no vivió para ver la máquina de censura de la España franquista, editores de sus obras intentaron durante cada década de la dictadura llevar su escritura al público lector con diversos grados de éxito. Este estudio descubre el contenido y los resultados de los informes de censura (1939-1978) sobre la narrativa de Blasco, que proporcionan una profunda comprensión sobre las razones que llevaron a clasificar la publicación de cada título como autorizado, autorizado con revisiones textuales, tolerado o rechazado. Los materiales de archivo constan de aproximadamente veinticinco expedientes, presentados en el orden cronológico que corresponde con el proceso de censura. Ciertamente, las evaluaciones de los censores de los textos del autor valenciano acentúan la naturaleza a menudo problemática de su obra con respecto al régimen, pero, más sorprendentemente, revelan un sistema que está abierto a la interpretación de los censores y que también incorpora estrategias para limitar el acceso de sus obras a un público amplio.
PALABRAS CLAVE. censura/censores, narrativa, dictadura franquista, Vicente Blasco Ibáñez, cultura española

As a critical model for this study, I draw upon the work of Carmen Servén, who has analyzed the outcomes of the censorship reports produced between 1938 and 1968 on the narrative production of Benito Pérez Galdós and Leopoldo Alas. Servén contextualizes her discussion by outlining the tenets of the first Ley de Prensa passed in 1938—which establishes the parameters guiding the censorship process—and discusses the law's evolution through the revised Ley de Prensa in 1966 before assessing the contents of the files. Her study, grounded in the foundational studies on censorship in Spain written by Manuel L. Abellán and Román Gubern, explains in detail the processes the publishers followed to gain authorization, and as such it should be consulted for background information on the censorship process itself; it discusses, for example, the profile of the censors and includes a description of the documen-

[1] Censorship would continue until several years after the end of the dictatorship. As summarized by Raquel Merino, "Although in 1977 official censorship was abolished, records show that it continued under democracy, at least until 1983, when the first socialist government was already in power" (126). My preliminary examination of post-1975 files reveals an extremely sharp decline in the number of submissions compared to pre-1975 submissions and further study is needed to determine the types of literary works that underwent this process.

tation used to record the censors' decisions and the reasons for them.[2] This essay draws also on Paul C. Smith's bibliographic work (1976) plus Smith and Christopher L. Anderson's bibliographic work (2005) to contextualize publication chronology and grouping, as well as the (un)availability of Blasco's writings during the dictatorship.[3]

Housed in the Archivo General de la Administración in Alcalá de Henares, Spain, the censorship files attest to the cultural production during the Francisco Franco dictatorship, in terms of which products were authorized for public sale, which ones were not, and which ones could be published after undergoing textual revision.[4] The files' contents reveal in pointed language the values of a regime that controlled access to cultural products, including its most numerous manifestations: literary works, films, articles in the press, theatrical works, and scripted radio programs.

The present study examines how censorship affected the publication of Vicente Blasco Ibáñez's literary production by bringing to light documents associated with his creative works for which there is evidence in the Archivo General de la Administración. The materials consist of approximately 25 files on individual titles and files associated with each printing of the *OC*. I reproduce information from these documents, not following the order in which the creative works were published, but rather primarily in the order of their contact with the censorship process, beginning in 1939 with the first request to publish Blasco's novels and short stories (or, in one case, to import an edition from Argentina), and concluding with the last contact in 1978. I use the term "censors" to refer to the individuals who complete the censorship reports, rather than the more benign "readers" that euphemizes their role in the publication decision.

The most active decade, and also the most problematic for publication of Blasco Ibáñez's works, was the 1940s—the first decade of the dictatorship, whose ideology the Valencian writer would have opposed—when

ABSTRACT. Although Vicente Blasco Ibáñez did not live to see the censorship machine of Francoist Spain, publishers of his works attempted during each decade of the dictatorship to bring his writing to the reading public with varying degrees of success. This study uncovers the content and the outcomes of the censorship reports (1939-1978) on Blasco's narrative, which provide keen insights to the reasons that led them to classify each title's publication as authorized, authorized with textual revisions, tolerated, or rejected. Archival materials consist of approximately 25 files, presented in chronological order of their contact with the censorship process. Indeed, the censors' evaluations of the Valencian author's texts accentuate the often times problematic nature of his writing where the regime is concerned, but, more strikingly, it reveals a system that is open to the interpretation of the censors and that also incorporates strategies for limiting access of his works to a broad readership.

KEYWORDS. censorship/censors, narrative, Franco dictatorship, Vicente Blasco Ibáñez, Spanish culture

[2] For a more nuanced explanation of the censorship process, which is beyond the scope of this essay, see Servén's article.

[3] The present study recalls Richard Cardwell's 1973 observation that "since the end of the Civil War [Blasco] has been the victim of what amounts to a conspiracy of silence" (16).

[4] The reports were printed double sided on a landscaped paper, folded vertically. The front section contained publishing information (title, author, publisher, proposed print run, submission date). The second section included on the top half the categories that guided censors in completing their reports initially containing the following categories, next to which comments were recorded:

Valor literario o artístico
Valor documental
Matiz político
Tachaduras

In the mid-1940s a list of guiding questions replaced the categories above (Servén 743):

¿Ataca al Dogma?
¿A la Iglesia?
¿A sus Ministros?
¿A la Moral?
¿Al Régimen y a sus instituciones?
¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?

On the bottom half of the second side, under "Otras observaciones," censors wrote their assessment of the work in question, rendered the publication outcome, and then signed and dated the form. Sides three and four contained space for additional observations, which were rarely used, and the recording of the final publication outcome.

the author's political inclinations shrouded the merit of his literary production from the censors' point of view. Censors during the early postwar period consistently pointed out the need to prohibit, with few exceptions, the publication of Blasco's works due to their pernicious nature. Instead of authorizing stand-alone novels that would that would have been easy and inexpensive for the reading public to access, censors supported the publication in 1946 of the three-volume Aguilar edition of his *OC*. The outcomes of the reports fall into four categories: authorized, tolerated, authorized with revisions, or rejected. Authorized or tolerated texts would appear in their original form, while rejected texts would not typically be published as stand-alone novels, even though they might appear in original form in the *OC*. In the cases of texts requiring revision, we will see that the numerous textual revisions and excisions denoted in the reports on individual novels were handled in two ways: for individual titles, the works were simply not published, and for works appearing in the *OC* the modifications were not implemented. Certain texts whose publication was initially rejected, however, appear in the *OC* as well, without modifications.

The Valencian Novels

The first literary works to pass through the censorship process are the Valencian novels, all authorized for publication. While the censor evaluating *La barraca* (1898) on 18 December 1939 alludes to Blasco Ibáñez as "[a]quel republicano y por novelista leído, uno de los más perniciosos para España en los pasados años," he also observes, "En esta novela sin embargo, a pesar del argumento en que se hace exaltación de la venganza, es la que menos tendenciosa se muestra" (File, *La barraca*).[5] Two other novels were submitted with *La barraca*. *Cañas y barro* (1902) achieves immediate authorization, identified as "[n]ovela de costumbres valencianas de la primera época del autor, en la que se narra la vida en la Albufera. Moral, política y hasta religiosamente una de las mejores obras de Blasco Ibáñez" (1939). Although the censor points out that "es conveniente se vea lo señalado en las páginas apuntadas," no other supporting material indicates which pages they are.[6] Then, the file on *Entre naranjos* (1900), which reads "autorizada su publicación," is dated 18 December 1929, the same day it was received. In noting the "valor documental" and absence of political overtones of *Flor de mayo* (1895), the censor adds, "Es interesante el reflejo de la vida de los pescadores valencianos de hace bastantes años," and concludes in his 1940 report that it "puede autorizarse." *Arroz y tartana* (1894) was authorized on 8 August 1941 in what is one of the most favorable interactions of Blasco's texts with the censorship process: "No encuentra el que escribe nada que decir contra esta novela, una de las más coloristas y sencillas del escritor." However, several of these assessments would not remain constant in subsequent reports, as will be explained below.

El caballero de la Virgen

Blasco's historical novel El caballero de la Virgen (1929) was deemed to have excellent artistic and literary value with reference to the "descubrimiento de Amé-

[5] Rather than using parenthetical source information for the censorship files, all quotations taken from the files will be listed in the Works Cited under the word "File" followed by the title and source information.[29] Lehmann, 9.

[6] This file was signed "El Censor, Fernandez Collado." It is significant to note the use of the word "censor" as the euphemism "lector" was preferred.

rica." After indicating that sections on three pages (89, 95 and 131) would need to be removed or revised, the censor authorized the novel's publication in May 1940. Although the file does not contain a manuscript, galley proofs, or the printed novel, it is likely that the censor is referring to the 1929 Prometeo edition. Page 89 contains text that alludes to Anacoana: " 'Beso… Beso…' repitió con risas de niña," as well as "como todos de su raza, [Anacoana] ignoraba este uso de las gentes venidas del cielo, que necesitan juntar sus bocas como gesto preliminar de voluptuosidades que guarda la vida" (89). Page 95 references the harsh conditions the indigenous people had to endure on their trips from the New World to Spain as well as the mandated exchange of gold to pay taxes. Suspect content on page 131 pertains to the treatment of indigenous people as inferior and irrational compared to Europeans. The narrator explains that "los abusos y crueldades de los españoles acababan por impulsar a la guerra a los naturales del país que aún eran capaces de oponer resistencia. Para prevenir la sublevación invitaba Ovando traidoramente a una fiesta en el campo a todos los principales caciques, y los exterminaba a todos" (131). However, these three sections were in fact left untouched and, by the time the novel reached censors for inclusion in the 1946 *OC*, the tenor of the evaluation had shifted slightly:

> Es una novela de fondo histórico, en la que el autor vierte muy justas apreciaciones sobre los principales personajes de la conquista americana. Los devaneos amorosos del protagonista, Alonso de Ojeda, están discretamente expuestos y su fe cristiana y su heroísmo muy rectamente tratados. Por todo lo cual puede autorizarse la circulación de la obra.

Suspect content on these three pages would have been deemed a threat to morality due to references to sexuality and to the unflattering portrayal of Spanish colonizers in the Americas. This particular file exemplifies the subjective nature of the censorship process wherein a novel could achieve different outcomes, regardless of whether it was being evaluated by a second censor at the time of the original submission or at the time of a subsequent submission.

En el país del arte*, *El Papa del mar*, *A los pies de Venus

The next three works received a negative response to requests for publication in the 1940s. During the three months Blasco spent in Italy after fleeing Spain to avoid imprisonment for having organized "un mitín en contra de la guerra en Cuba" (Smith, *Nueva introducción* 14), he published his observations as installments in *El Pueblo* in 1896. Gathered under the title *En el país del arte* (1896), the reprint was prohibited when it appeared before the censorship board in May 1940. On the report, which contains no narrative, the word "Prohibida" is handwritten. Then, on 18 May 1940, the word "Prohibida" is handwritten on the application of *El Papa del mar* (1925), without explanation. Next, *A los pies de Venus* (1929) had two experiences in the 1940s with the censorship process that ended with its rejection. The initial attempt during the early postwar period rendered two separate evaluations. The first report, filed in June 1940, includes a brief summary of the story prior to the evaluation of its content:

> Novela de Blasco Ibáñez, en la que por mediación del personaje principal Claudio de Borja hace perfilar la historia de la familia de los Borgia, en especial la de los Papas Clemente XIII, Calixto III y Alejandro VI. Con este motivo se complace en pintar y exagerar tendenciosamente la vida de la corte pontificia durante los siglos XV y XVI. Muchas afirmaciones en lo referente a los sucesos históricos de esta época indicada así como la descarada inmoralidad de las relaciones amorosas del personaje principal con Rosaura, la opulenta viuda argentina hacen nada recomendable la circulación de esta novela.

The second report takes a more pragmatic approach to the novel's contents, without commenting on the authorization for publication: "La obra es ampliamente conocida y difundida, en este sentido la obra tiene un carácter propio del autor. Fijando sobre un eje histórico el contenido de la novela, que en algunos momentos puede estar llena de pasión, aspecto muy propio del Autor considerando su temperamento literario y psicológico." In May 1943, the censor classified the novel as a work without literary merit ("valor literario: ninguno") and declared publication "suspendida," with the following justification:

> Aunque la obra desde luego está bien escrita y la reivindicación que parece perseguir al autor de las *Memorias de los Borgia*, es en cierto aspecto plausible, asoma demasiadas veces la irreligiosidad del autor en escenas de mucha crudeza. Todo ello de forma constante y difusa que impide la tachadura concreta. Creemos francamente no pyded (sic) publicarse.

The request to publish 5000 copies of this novel was denied one month after it was submitted.[7]

La barraca and *Sangre y arena*

In following the chronology of submissions for authorization to publish Blasco's works, we return now to the second pass of *La barraca* through the censorship process in order to demonstrate the subjective nature of assessing a work's suitability for publication. Pedro Muñoz, the censor who evaluated the novel on 19 July 1943, notes its "[g]ran valor literario" but does not recommend publication, contrary to the 1940 report. He summarizes that the novel

> puede considerarse como el prototipo de nuestra novela naturalista. Teniendo por marco la encantadora huerta valenciana, pinta el autor una desgarradora tragedia, en la que los personajes se mueven inspirados por las más bajas pasiones y por los más elementales instintos de odio y de rencor. Solo su gran valor literario puede justificar la circulación de esta obra.

Submitted at the same time as *La barraca* was *Sangre y arena* (1908), although the two censors who evaluated this title on 21 July 1943 refused to authorize publication. The first classifies it as "[b]ueno para el gran público, psicología de la masa en la fiesta de toros. Matiz político: despectivo hacia los valores jerárquicos de la Sociedad." The second censor states, "Esta conocida novela, en lo moral, no tiene morbosidad; en lo religioso ribetes de volterianismo, pero cierto respeto al describir

[7] *A los pies de Venus* first appeared during the dictatorship as a stand-alone novel in 1948, published by Planeta, although it appeared in volume III of the 1946 Aguilar *OC*.

la Semana Santa de Sevilla, calando en su tipismo. Sobre el tema torero, buen estudio de la psicología 'brutal' del público torero." The report also references "el inicio de la decadencia del torero aprovechando los elementos simbólicos contenidos en la festividad."

A second attempt to make *Sangre y arena* available to the public as a stand-alone title occurred in January 1944, this time through the channel of importing copies of Argentina's Espasa Calpe edition dated the previous year. The initial response was to block the importation. When this novel was revisited in October 1960, censors gave the same evaluation: "prohibida por Expediente 662-44 de 26 de enero de 1944 para su importación y venta en España," citing suspect material on pages 70-72, 76 and 174, after which modified page proofs should be presented for reevaluation. It should be noted that this novel was already in circulation due to its inclusion in the second volume of Blasco's 1946 *OC* and further noted that the pages in question were never removed in that edition. In February 1961, however, the censors authorized the importation of 300 copies of the novel's 1955 edition, after receiving two letters from editors at Espasa Calpe's Madrid office who provided two compelling reasons. First, the censors had indicated that importation could occur as long as the editors agreed to excise sections on five of the pages and to submit revised galley proofs. The editors' response affirmed that they intended to sell the book in its current form and that making these revisions would require reprinting the entire book, for which they did not have the permission of Blasco's heirs. Further justification appears in a second letter, in which the editor remarks that "habiendo visto que esta obra está publicada por la editorial Española [Aguilar] se estima que no debe ser válida la resolución antes mencionada."

For its attack on religion, examples of sections to be deleted from chapter three are marked in red ink, relating to a bullfighting scene:

> Cuando un toro enorme, de muchas libras, cuello grueso e intenso color negro, llegaba a la suerte de banderillear, el Nacional se colocaba con los brazos abiertos y los palos en las manos, a corta distancia de él, llamándolo con insultos:
> – ¡Entra, presbítero!
> El presbítero entraba furioso, y al pasar junto al Nacional hundíale éste en el morrillo las banderillas con toda su fuerza, diciendo en alta voz, como si consiguiese una victoria:
> – ¡Pa er clero! (70)

For its irreverence toward religion, another instance of critical text subject to removal is the following:

> – ¿La Biblia?... "¡líquido!" ¿Lo de la creasión der mundo en seis días?... "¡líquido!" ¿Lo de Adán y Eva?... ¡"líquido" también! Too mentira y superstisión.
> Y la palabra "¡líquido!" aplicada a cuanto creía falso o insignificante—por no usar otra más irreverente que comenzaba por la misma letra--tomaba en sus labios una expresión rotunda de desprecio.
> "Lo de Adán y Eva" era para él motivo de sarcasmos. Había reflexionado mucho sobre este punto en las horas de silencioso dormitar, cuando iba de viaje con la cuadrilla, encontrando un argumento incontestable, producto por entero de su pensamiento. ¿Cómo iban a ser todos los humanos descendientes de una pareja única?...

> – A mí me yaman Sebastián Venegas, eso es; y tú, Juaniyo, te yamas Gallardo; y usté, don José, tié su apellido, y cada cual er suyo, no siendo iguales más que los de los parientes. Si toos fuésemos nietos de Adán, y a Adán, verbigrasia, le yamaban Pérez, toos seríamos Pérez de apellido. ¿Está claro?... Pues cuando ca uno yevamos er nuestro, es porque hubo muchos Adanes, y lo que cuentan los curas too... "¡líquido!" Superstisión y atraso. Nos farta instrucsión y abusan de nosotros... Me paese que me explico. (71-72) [8]

The report on *Sangre y arena* demystifies the thought that censors' decisions represented the last word on a piece's viability for publication. While it is often the case that censors do indeed render the final decision, authors or publishers would at times challenge the decision and succeed in obtaining the requisite censorial approval, despite an initial response to reject publication. Although *Sangre y arena* was not published as a single novel, when it appeared in the *OC* the sections that censors had highlighted were left untouched.

En busca del Gran Kan

One of the outcomes that allowed for a text's publication despite questionable content, was to label it as "tolerated." On the one hand, this classification seemed to assuage the censor's concern that the work was not completely aligned with the dominant rhetoric, while at the same time recognizing that it contained content bordering on the inflammatory. Such is the case of *En busca del Gran Kan*, submitted in 1943, with an overall assessment of average—"corriente"—literary value: "Novela de fondo histórico, en torno a la figura de Cristobal Colón. La figura del Almirante, ni genio ni santo, está muy exactamente apreciada. Algunas frases de sentido volteriano empañan la belleza narrativa de la obra. Puede tolerarse su circulación." The report does not identify the phrases in question.

Flor de Mayo

Submitted at the same time as *En busca del Gran Kan* was *Flor de Mayo* (1895), also assessed as having average literary value and as expressing an indirect attack on dogma. The censor, Pedro Muñoz, did not support publication: "Tétrico cuadro, en que se pintan las costumbres semi bárbaras de los más bajos fondos del barrio de pescadores de Cabañal, terminando la novela con un fratricidio. Varias frases rayan en lo grosero. Creo que no debe tolerarse la circulación de la obra." This title would not appear as a stand-alone novel until 1977, although it appears in the first volume of Blasco's *OC*.

Novelas de la Costa Azul

A series of six novelettes, *Novelas de la Costa Azul* (1924) easily gained authorization in 1945 after receiving the following assessment: "*Narraciones de la Costa Azul*, mejor que novelas, alguna un tanto descuidada pero siempre correcto. Carecen las más de ellas de interés, por falta de argumento y estilo."

---

[8] Also in chapter three the word "teatral" is crossed off in the following phrase: "Su sensibilidad de rudo mocetón conmovíase ante el dolor de Cristo con la cruz a cuestas" (72). The last page referenced indicates what should be removed by means of a line drawn through questionable text: "Ole a la Macarena... La prime vergen der mundo!..." (174).

Obras Completas, Volumes I-III

In 1945, Aguilar attempted to publish what was to become the first edition of Blasco's complete works, but the censorship files list only a portion of the titles that comprise the three volumes. The following novels appear in a single censorship file with one separate page listing the titles and the outcomes: *Arroz y tartana* ("autorizada"), *Flor de mayo* ("prohibida"), *En busca del Gran Kan* ("autorizada"), *La reina Calafia* ("autorizada"), La barraca (assessment reads "¿?"), *La vuelta al mundo* ("autorizada"), *El caballero de la Virgen* ("autorizada") and *Cañas y barro* ("autorizada"). The censor, Andrés de Rivas, reports on 12 May 1945 that these pieces

> están escritas con un realismo que a veces resulta algo crudo, aunque sin tener escenas francamente inmorales. Hay también en ellas alguna que otra leve nota de espíritu volteriano y algunas alusiones o ironías políticas y sociales, que muchas de ellas han perdido hoy su actualidad y, por tanto resultan casi inofensivas. Creo que tales obras pueden ser toleradas, sin perjuicio de que en una nueva edición, sean revisadas por si conviniese hacer alguna corrección (emphasis added).

The mention of temporal distance between readers of the original and current editions plays an important role in mitigating concerns regarding Blasco's threats to cultural and political orthodoxy. *Sónnica la cortesana* is not listed on this page but is singled out in another censorship document that reads "suspendida según hoja el 8-7-43." Although deemed "peligrosa" as a reiteration of the 1943 assessment, *Sónnica la cortesana* appears in *OC* volume I, with the following remarks: "Bueno, novela histórica, no tiene, otras observaciones." An evaluator who signed "Censor 5" writes about the danger of the sensual content[9] and adds, "En esta obra estampa el autor maravillosamente a la vida *corrompida* de Sagundo [sic] y la defensa heroica de la misma hasta sucumbir al cartaginés" (emphasis original). This file, however, does not account for all of the titles included in the *OC*, nor does it explain the rationale for including previously banned titles, such as *A los pies de Venus*.

Mare Nostrum

When *Mare Nostrum* was presented for authorization on 25 May 1945, its assessment resulted in the word "suspendida" being handwritten in red on the application page. However, on the same page, another handwritten note appears: "Aprobado con las tachaduras que le indican en la siguiente hoja: Párrafos de las páginas 10-32-177-191-210-234-445 y por creer que no son contrarias al dogma y régimen político, ruega sea nuevamente visada la citada obra."[10] The file also contains the note that "no hay ficha ni historial." Rather than being sent directly to the printer, the final publication decision was not filed until January 9, 1947, after the publication of the *OC*.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis

The censor who evaluated *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* on 26 May 1945 authorized its publication under the classification of "tolerated," noting the following:

[9] I have gleaned this detail from handwriting that borders on illegible.

[10] Identifying censors proves difficult due to the proliferation of illegible signatures or the use of a number in lieu of a signature. One exception is the file on *Mare Nostrum*, clearly signed: "Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.Madrid 4 de Junio de 1946.Estanislao Rodríguez."

> Novela sobre la Guerra de 1914. No tiene valor alguno documental y su fin único es hacer la apología del ejército y del pueblo francés. Hay algunas frases demagógicas y otras de carácter volteriano, corrientes en la literatura del autor. La caída de una mujer casada, levemente descrita, está en parte contrarrestada por su bondadosa reacción ante la presencia del marido herido. Puede tolerarse su circulación.

The censor classified the novel's literary value as "corriente" and, in response to whether it posed a threat to religious dogma, wrote "no directamente." These remarks strike today's reader as a dismissal of the novel's international acclaim.

La condenada*, *La bodega*, *La maja desnuda and ***Los enemigos de la mujer***

Three novels were submitted by Prometeo on 19 November 1945: *La condenada* (1900), *La bodega* (1905), *La maja desnuda* (1906) and *Los enemigos de la mujer* (1919), only the first of which gained authorization for publication.[11] *La condenada* was determined to be of average literary value and was described in the following terms: "Contiene una colección de narraciones breves de diverso valor literario. No contiene nada contra la moral" (original underlined in red ink).

Authorization for Prometeo to publish *La maja desnuda* was denied after two censors' evaluations. Labeled as an attack on morality, the novel's first pass through the censorship process resulted in the following assessment: "Novela de ambiente y descripciones lúbricas. Exagera el valor estético del desnudo femenino en la pintura, hasta hacer de él un culto. Creo que no se debe autorizar su publicación." This was supported two days later by another reading that concluded, "Vistos los antecedentes del expediente y declarado concluso, en sus méritos se propone la Suspensión" (underline original).

What remains unexplained within the censorship files is the process that resulted in the authorization to include *La maja desnuda* in volume I of Aguilar's *OC* in 1946.[12] Furthermore, this title next appears in the censorship files in 1960, on the occasion of the publication of the sixth edition, volume I. Now several decades into the dictatorship, the censor remarks, "En general, la obra del gran novelista valenciano se resiente de cierto volterianismo, de cierto anticlericalismo, muy propio de la época y de la adscripción ideológica del autor. Sin embargo, al día de hoy, y, además, en *Obras Completas* de la Editorial Aguilar, estimamos que *debe autorizarse*" (emphasis original).[13]

While *La bodega,* also examined on 19 November 1945 and also deemed a threat to morality, receives the same negative response denying publication as *La maja desnuda*, the reasons are decidedly different. Even though the censor recognizes the novel's literary value, he identifies it as a threat to dogma or morality, and he describes it in the following manner: "Novela de ambiente andaluz en la que defiende

[11] Of note regarding Blasco's novels banned from publication in Spain as individual titles is their publication by Prometeo not in Valencia but in Mexico around the time of the publication of his *OC* in 1946. Three examples included in the 1946 *OC* are *El fantasma de las alas de oro*, rejected as an individual title in May1945 but printed by Prometeo (Mexico) in 1945; *Los muertos mandan*, initially rejected in 1945 for inclusion in the *OC* but printed by Prometeo (Mexico) in 1944; and *La bodega*, rejected as an individual title in May1945 but printed by Prometeo(Mexico) in 1946.

[12] The next pass of Blasco's *OC* volume I through the censorship process—14 March 1967—concludes with "procede mantener la autorización concedida en el año 1965," with specific mention of only about half of the titles. Volume II is authorized for republication on 12 December 1966, with all titles listed for this seventh edition by Aguilar.

[13] Also in this file is a separate handwritten page that evaluates the short story "En la punta del cielo": "Más que malo, este cuento es burdo e irreverente, directamente relatado para poner en ridículo el estado religioso."

una demagogia incendiaria, para dar solución al problema social campesino. Los católicos ricos son unos monstruos de perversión, mientras que los laicos carecen . . . de todas las virtudes. Abundan los párrafos soeces y a veces blasfemas." The final assessment echoes that of *La maja desnuda*: "No se debe autorizar su publicación. Vistos los antecedentes del expediente y declarado concluso, en sus méritos se propone la Suspensión" (emphasis original). The censor was presumably familiar enough with the novel so as to render this judgement on the *unopened* book included among the archival materials on this title.

A file on *Los enemigos de la mujer*, dated 12 February 1960, contains two reports with contradictory outcomes. The novel's less than laudatory assessment reads:

> *Los enemigos de la mujer*- un príncipe ruso, que lo ha gustado todo, decide en Montecarlo, con varios amigos, una vida comunitaria en que se renuncia a la "mujer" aunque se cuente con la "hembra". El desarrollo está convenientemente salpicado de descripciones de tinte sensual, aunque no se llega a la escena fuerte. Es novela confusionista, donde se encuentra por todo elemento constructivo un cierto misticismo insulso, y una falsa glorificación de la maternidad. Todo ello contrastado, si acaso, por una cierta vaga intención de ejemplaridad.

However, in a second paragraph the censor adds an uncharacteristic observation that lists a suggested approach to be taken with Blasco's work as a whole: "Creo que lo que haya que hacerse con Blasco Ibáñez no es cuestión de esta obra ni la otra, son de decidir de una vez si es aceptable o no su mentalidad, para tomar una decisión unitaria." This censor, cognizant of the problematic relationship between the censorship process and the Valencian author's novels, concludes by authorizing publication: "Veo por los antecedentes que la novela está aprobada en una lectura anterior," although the file with this authorization is not listed in the archive's master file database. This censor's evaluation overrode a second report prepared seven months later, dated 24 September 1960, that cautions against publication: "Novela que recoge el ambiente de Montecarlo de la primera gran guerra. Mantiene un tono sensual constante. Es la descripción descarnada de un ambiente inmoral. No debe publicarse."

Los argonautas

Although *Los argonautas* appears in the second volume of Blasco's *OC*, censor Miguel de la Pinta Llorente concludes on 17 December 1945 that the novel should not be published, after producing the following report: [14]

> La sustancia de la novela radica en la vida que se desliza a bordo del barco que le lleva a América, entreteniéndose el novelista en describir la vida de casi todos los pasajeros, ya americanos que retornan a sus tierras, ya europeos que se dirigen al Nuevo Mundo. Es figura principal en estas descripciones la de Fernando de Ojeda, y el novelista valenciano se entretiene en narrar las aventuras amorosas que le acontece, de modo y forma que excluidas las descripciones de Blasco Ibáñez, donde éste hace alarde de su fantasía lozana, la novela se reduce a contarnos las fornicaciones con un par de pasajeras, resultando por ende la novela inmoral. NO DEBE PUBLICARSE.

Indeed, Christopher L. Anderson has recently concluded that the physically res-

[14] As Lucía Montejo Gurruchaga explains, Miguel de la Pinta Llorente was an ecclesiastical censor, "un agustino que dedicó gran parte de su vida al estudio de la Inquisición y sus procesos, y que perteneció al órgano censor durante décadas. Firmaba siempre todos los informes con letra clara y . . . solía ser más benévolo en sus juicios que otros" (414).

trictive environment aboard the Goethe "leads to sexual frustration, aggression, violence, and infidelity" (233).

La tierra de todos

Also appearing in Blasco's *OC*, volume III, despite its questionable content is *La tierra de todos*, presented for evaluation in 1946 before two censors. The first identified the precarious portrayal of morality—"queda mal parada"—and provided supporting examples: "riñas, celos, desafíos, adulterio más o menos encubierto para terminar sus días dedicada a la vida en un cabaret de lujo en . . . París," found on pages 201, 218, 219, 220, and 267. The second report, however, is more scathing and addresses protagonist Elena's flaws directly: "Novela en que se describe la influencia nefasta de una mujer frívola y orgullosa en un pueblo trabajador de la Argentina. Aunque es un poco crudo el argumento no hay descripciones pornográficas y creo que con las supresiones indicadas en la pag 214, 219, 220, 286, 287, 293 pudiera ser tolerada." Although neither a manuscript nor galley proofs are parts of the censorship file, the corresponding pages of the 1922 Prometeo edition include text that would be considered threatening to religion and morality: insults to the Virgin (220), references to a physical encounter between Elena and Watson ("nuevos escalofríos de placer bajaban verticalmente por el dorso de su cuerpo" [220]), and the planned abduction of a young lady (293).

El fantasma de las alas de oro

When Prometeo submitted *El fantasma de las alas de oro* for evaluation on 19 August 1946, the response was handwritten in red pencil: "suspendida 15 viii 1946." Readers would find this work, first published posthumously in 1930, in volume III of the *OC*.

Novelas de amor y de muerte

Regarding *Novelas de amor y de muerte*, and notwithstanding the observation that "el prológo al lector es estúpido" and needs a closer look, the censor proffers an overall assessment of the collection and calls attention to two titles: "Francamente inmorales y desvergonzadas son las tituladas 'El secreto de la Baronesa' y 'El réprobo.' Las restantes tolerables." Additional "observaciones" include: "Son varias novelas cortas sin nada realmente grave, salvo la titulada 'Un réprobo,' escandalosa e indecente." This collection, although submitted in January 1947, was only printed during the dictatorship as part of the 1946 *OC*.

La voluntad de vivir

In April 1951, the censor who evaluated *La voluntad de vivir* (written in 1907, published in 1953) initially denied its publication, responding that the novel attacks morality "gravemente" on approximately 30 pages. The report concludes: "Novela rechazable por entero por ser serie de escenas de burdel . . . , sin que por otra parte las páginas que no se han señalado quiera indicar a nuestro juicio que puedan ser autorizadas." This is one of a very few cases in which a complete file contains specific pages where questionable material can be found, in addition to the typed manuscript

with sections crossed out. We recall that the *roman* à *clef* was printed but then burned in 1907 in order to protect the identities and reputations of reality-inspired characters and themes. As such, it does not appear in the *OC* but is authorized for publication by Planeta in 1953, in which only a handful of the "required" excisions were actually implemented.

***Obras Completas* (1965)**

The censorship files contain several entries related to subsequent editions of the Aguilar *OC*, the first dealing only with the second volume of the 1965 edition. The report reads:

> Se nos ofrecen a examen, ya impresa y encuadernadas, las OBRAS COMPLETAS de Blasco Ibáñez, en su 2o volumen. Por fortuna ninguna de las novelas aquí incluidas ofrece serios reparos que dificulten su autorización, cual hubiera ocurrido con algunas novelas (tal "La Catedral") donde Blasco vierte su tóxico clerófobo. De habérsenos presentado en "déshabillé" meconográfico o de galeradas, cabría algún toque de lápiz rojo sobre algunos cuadros, tales como la procesión sevillana descrita en "Sangre y arena", si bien a nadie inquietarán esas despreocupaciones religiosas (no dire excepticismos) (sic) a los lectores que puedan comprar estas colecciones "caras" estén o no religiosamente formados, pues ni a unos ni a otros sacarán de su postura religiosa estos incisos de "tesis" sin prueba. Todo el contenido de este volumen, en gran parte ya anteriormente autorizado, PUEDE SER AUTORIZADO. 21 DE JULIO DE 1965.

It is interesting to note the reticence in authorizing *Sangre y arena* in the twenty years since the initial publication of the *OC*. The report justifies authorization to reprint in three ways. First, the fact that the volume is already bound makes it impossible to excise text without a completely new reprinting.[15] Second, the people who can afford to buy this expensive volume will not be detrimentally affected by the irreverent content, and lastly, the contents have been previously authorized. A separate sheet of paper contains a columned list that references the outcome and all of the titles that appear in this edition of volume II, with the exception of *Los muertos mandan*:

Relación que se cita

Susp[ensión]	Los argonautas
A[utorizada con] tach[aduras]	Los cuatro jinetes del apocalipsis
Aut[orizada]	Enemigos de la mujer
No	Luna benamor
A[utorizada con] tach[aduras]	Mare nostrum
No	El militarismo mejicano
Susp[ensión]	Los muertos mandan
No	Oriente
No	El paraíso de las mujeres
	El préstamo de la difunta y otros cuentos
Aut[torizada con] tach[aduras]	Sangre y arena
Los muertos mandan	

[15] As a point of comparison, when the editors of Losada in Argentina attempted to import Federico García Lorca's Romancero gitano (1928) in 1959, the response was negative: "Si bien es verdad que el primer romance citado se puede leer en el libro que está a la venta de la Editorial Losada, no debe autorizarse," with added verbiage in uppercase lettering indicating "NO AUTORIZABLE" and "DENEGADA IMPORTACION."

The arbitrary nature of the censorship process is evidenced in the 1966 attempt to publish *Los muertos mandan* as a stand-alone title. Notwithstanding its printing and reprinting in the *OC*, the novel does not meet the criteria for publication as an individual title. The report reads:

> Con ocasión de las dificultades que el protagonista encuentra para casarse con una joven de rango social inferior al suyo, Blasco Ibánez hace demagogia religiosa y política. Sin que haya pasajes particularmente inadmisibles, recorre todo el desarrollo una intención iconoclasta contra lo que en su lenguaje serían prejuicios oscurantistas, siendo presentados los representantes de los mismos a una luz desagradable. Suspendida 14-1-66.[16]

***Obras Completas*, Volume IV**

The first-time passage through the censorship process of what comprises *OC* volume IV (not originally printed as part of the three-volume series in 1946) occurs in December 1978. It should be noted that, despite the end of the Franco regime in 1975, the censorship archives contain applications that date until 1983. The report on this volume is both extensive and detailed with regards to the approximately 30 portions of text in need of excision. It begins: "Recoge el texto una novela 'Los fanáticos', perteneciente al género de novela-folletín, con todos los aditamentos característicos y del que Blasco Ibáñez era un gran productor. Otros prólogos y escritos a Galdós." The next observations identify the incendiary aspects of Blasco's politically-bent writing:

> Pero destaca en el texto y a partir de la pág. 188 una serie de artículos políticos con el título general "Por España y contra el rey". Son una diatriba contra el monarca Alfonso XIII, abuelo de Juan Carlos I, y en donde el novelista valenciano lanza de forma fulminante y directa, toda una serie de severas acusaciones contra el rey Alfonso. Desde déspota, hasta traidor a la causa franco-inglesa en la 1ª Guerra Mundial. Causante directo del desastre de Annual, incitador por interés al capital extranjero, frívolo, absoluto, inepto, etc… Son acusaciones directas, exponentes de la inquina del novelista al rey.
> Han transcurrido 60 años desde entonces, las circunstancias políticas son otras, pero hay que tener en cuenta que estas acusaciones engloban a la monarquía Borbónica, hoy encarnada en el rey Juan Carlos. Es preciso aquilatar al máxilo [sic] lo señalado.

Examples of material subject to censorial stricture include references to "el reinado de la mentira" and Alfonso's "moral perdida" (857). Disparaging remarks about the monarch to be removed are "Alfonso XIII ama el despotismo, pero procura atacar las libertades públicas" (867) and "[l]a pobre España es para Alfonso XIII algo así como una caja de soldados de plomo de las que venden en los bazares" (877). The political criticism that the censor highlights in the printed version also includes "Alfonso XIII debe desaparecer del suelo español" (899) and "[l]os reyes de España solo piensan en el empleo de la fuerza para resolver momentáneamente los conflictos" (942). One of the longer passages of critical text reads:

> No aceptéis negocios con la actual tiranía militar, ni con Alfonso XIII, el rey de las comisiones y las acciones liberadas. Cuando España recobre su vida legal y vuelva a vivir

[16] *Los muertos mandan* was published in Argentina in 1944 and, as previously mentioned, in Mexico in 1944. Further, the archives do not contain files relating to the 1948 Prometeo publication in a single volume of *Sangre y arena*, *La maja desnuda*, and *Los muertos mandan*.

> en pleno goce de sus derechos, someterá a una revisión todos los negocios de la época del Directorio y es casi seguro que se negará a reconocerlos. (899)

Observations continue on a separate page:

> Examinando el presente volumen que forma parte de las obras completas de Vicente Blasco Ibáñez se destaca el título siguiente: "Por España y contra el rey", - publicado en París en 1925. En dicha obra contiene – un alegato partidista del autor contra la institución Monárquica, contra la Familia Real y especialmente al Rey Alfonso XIII. Las opiniones vertidas por el autor pueden incidir en un delito de calumnia o de injuria respecto de Alfonso XIII, pero ello se estima la adopción de la medida prevista en el artículo 64.2 de la Ley de Prensa e Imprenta.

Despite the censor's identification of over two dozen pages of text that contain questionable material, the printed volume remains faithful to the original printing.

Conclusions

With readers enjoying open access to Blasco Ibáñez's writing, the censorship files on his works may be read as historical artifacts that render testimony to the multiple ways the author's texts conformed to, or transgressed, the rhetoric of a dictatorship in opposition to his own political ideology. The documents trace a chronology that on the one hand deals with requests to publish stand-alone pieces, and on the other, to publish Blasco's complete works, with outcomes that granted authorization to publish novels free from elements deemed perilous to the average reader and the rejection of publication requests when these elements could pose a real and serious threat to preserving the moral, religious and political hegemonic power. Indeed, the censors' evaluations of the Valencian author's texts accentuate the often times problematic nature of his writing where the regime is concerned. But more strikingly, it reveals a system which to a certain degree is open to interpretations of the censors. This accounts for outcomes that varied depending on the submission year and also on the publication venue. It is remarkable that, despite the so-called incendiary content of Blasco's writing, considerably little of his text underwent censorial stricture in terms of textual revision and excision. The primary vehicle for restricting the flow of Blasco's writing was to limit publication to the complete works, which would have been less likely to make their way to the unsuspecting (average) reader's hands.

WORKS CITED

Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

Anderson, Christopher L. "The Influence of Environment, the Carnivalesque and the Grotesque in *Los argonautas*." *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez / Journal of Blasco Ibáñez Studies* 1 (2012): 225-33.

Anderson, Christopher L., and Paul C. Smith. *Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography (1975-2002*). Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005.

Cardwell, Richard. *Blasco Ibáñez: La barraca*. London: Grant & Cutler, 1973.

File of *A los pies de Venus*. 19 June 1940. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *A los pies de Venus*. 13 April 1943. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Arroz y tartana*. 8 August 1941. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Cañas y barro*. 18 December 1939. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *El caballero y la virgen*. 17 May 1940. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *El fantasma de las alas de oro*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *El papa del mar*. 18 May 1940. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *En busca del Gran Kan*. 14 June 1943. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *En el país del arte*. 6 May 1940. Archivo General de la Administración, Alcacalá de Henares.
File of *Entre naranjos*. 18 December 1939. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Flor de mayo*. 18 December 1939. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Flor de mayo*. 14 June 1943. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La barraca*. 18 December 1939. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La barraca*. 19 July 1943. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La bodega*. 12 February 1960. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La bodega*. 19 November 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La bodega*. 24 September 1960. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La condenada*. 19 November 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La maja desnuda*. 19 November 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La tierra de todos*. 18 January 1946. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *La voluntad de vivir*. 20 April 1951. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Los argonautas*. 17 December 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

File of *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. 26 May 1945.Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Los muertos mandan*.14 January 1966. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Mare Nostrum*. 25 May 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Novelas de amor*. 9 January 1947. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Novelas de la Costa Azul*. 11 February 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Obras Completas,* Vol. 1-3. 12 May 1945. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Obras Completas*, Vol. II. 21 Julio 1965. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Obras Completas*, Vol. IV. 12 December 1978. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Sangre y arena*. 21 July 1943. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Sangre y arena*. 26 January 1944. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Sangre y arena*. 20 October 1960. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.
File of *Sónnica la cortesana*. 8 June 1943. General de la Administración, Alcalá de Henares.
Gubern, Román. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo*. Barcelona: Península, 1981.
Montejo Gurruchaga, Lucía. "La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra." *Arbor* 719 (2006): 407-15.
Servén, Carmen. "Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas frente a la censura franquista." *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2001): 743-756.
Smith, Paul. *Vicente Blasco Ibáñez: An Annotated Bibliography*. London: Grant and Cutler, 1976.
—. *Vicente Blasco Ibáñez: una nueva introducción a su vida y obra*. Santiago de Chile: Universidad Austral de Chile/Editorial Andrés Bello, 1972.

Alicia de Gregorio
University of Wisconsin-Whitewater

Personaje colectivo e individuo en los cuentos "¡Cosas de hombres!" y "Noche de bodas" de Vicente Blasco Ibáñez

RESUMEN. En el ciclo valenciano de Blasco Ibáñez tiene gran importancia el personaje colectivo. Este ensayo analiza el papel de dicho personaje en dos narraciones de *Cuentos valencianos* que difieren entre sí en extensión, argumento e individuos protagonistas, pero que coinciden en el cometido determinante del colectivo. En "¡Cosas de hombres!" al costumbrismo aportado por el personaje colectivo, se unen su valor estructural, su coparticipación en el noviazgo de Visentico y Pepeta, su antagonismo frente a la anterior pareja de esta y su función como justificación parcial de la resolución del cuento. En "Noche de bodas", se produce una evolución en el papel de la comunidad. En las dos primeras partes del relato, el personaje colectivo es uno de los focos de la narración de la ordenación de don Vicente; en las dos últimas, dedicadas a la boda de la amiga del sacerdote y la subsiguiente noche de sufrimiento de este, sirve de contrapunto a don Vicente por encima de su "rival", el esposo de Toneta, para resaltar el tormento derivado del destino autoimpuesto del protagonista.

PALABRAS CLAVE. personaje colectivo, perspectiva, ideología, individuo, coparticipación, agencia, antagonismo

En las novelas de Vicente Blasco Ibáñez el personaje colectivo tiene una presencia y un papel destacados, como ilustra el repaso de algunas de ellas llevado a cabo por José Mas y María Teresa Mateu en su "Introducción" a *Flor de Mayo*. Este personaje también desempeña una función notable en varios de los relatos [1] que forman el libro *Cuentos valencianos* (1896). [2] Rafael Sosa, Juan Luis Alborg y Enrique Rubio Cremades han catalogado algunos de estos textos como costumbristas, y el estudio que de siete de ellos llevan a cabo Pascuala Morote Magán y María Ángeles Sarrión Martínez permite apreciar que el costumbrismo de estos cuentos viene en gran medida de la mano de la colectividad que en ellos vive y actúa. "[L]a tradición cultural, tanto literaria como costumbrista" que Morote y Sarrión presentan como "una parte de gran relevancia" en la producción de Blasco en general, y en particular en sus cuentos, se manifiesta en una serie de aspectos que someten a estudio: "ubicación espacial, nombres y apodos de los personajes, oficios tradicionales, la comida y la bebida, ropa, adornos y aseo de la mujer, bodas, ceremonias y fiestas, dichos y modismos populares, la afición a lo musical y al ruido, así como algunos giros de la lengua valenciana y ciertos rasgos de estilo más recurrentes" (519). Muchos de estos aspectos no se manifiestan en los relatos de *Cuentos valencianos* exclusiva o principalmente a través de los individuos protagonistas de los textos, sino por medio de la colectividad que los rodea.

Además de su importante función costumbrista, el personaje colectivo desempeña un papel esencial desde los puntos de vista argumental, estructural y temático

[1] Véase el análisis de este personaje en dos de los relatos en "El personaje colectivo en 'Dimòni' y 'La cencerrada' de *Cuentos valencianos*, de Vicente Blasco Ibáñez." *Huellas de la Hispanidad. Actas seleccionadas del XXXIII Congreso Internacional de ALDEEU 2013*. Ed. Juan Ramón de Arana y Juan Liébana. [Hanover, Pennsylvania]: ALDEEU, 2014. 111-23.

[2] Juan Luis Alborg da noticia de la publicación de los relatos gradualmente en el diario *El Pueblo* entre 1892 y 1895 y como colección en 1896 (830).

en *Cuentos valencianos*. El presente trabajo analiza este papel en dos de las narraciones de la colección, "¡Cosas de hombres!" y "Noche de bodas", relatos que difieren mucho entre sí en extensión, argumento e individuos protagonistas de la acción, pero en los que tiene un mismo cometido determinante la colectividad: los habitantes, respectivamente, de una calle de la ciudad de Valencia y de una zona rural próxima a esta urbe.

"¡Cosas de hombres!"

"¡Cosas de hombres!" es uno de los relatos más breves de *Cuentos valencianos*. En él, el personaje colectivo, los vecinos de la valenciana calle Borrull, es fundamental desde varios puntos de vista. Al costumbrismo que sus usos y sus percepciones aportan al texto, se unen su función estructural, su participación en el noviazgo de Visentico y Pepeta, su antagonismo frente al *Menut* –empleado del matadero y anterior pareja de la joven– y su papel como justificación parcial de la resolución de la acción textual.

Sosa encuadra la presentación del grupo de vecinos de la calle Borrull, en la que transcurre la acción, en el costumbrismo de un relato que define como "una verdadera estampa regional valenciana" y del que dice que es "un cuadro de costumbres" en el que a lo individual (como la influencia cubana en Visentico, el emigrante que ha retornado a Valencia) y a lo climático acompañan "[l]a descripción de los coros de personas al frente de las casas y los cantos regionales [que] llenan de vivo colorido el cuento" (28-29). Sosa diferencia este costumbrismo del costumbrismo romántico español y subraya que el de Blasco es realista y naturalista (29). Por otra parte, Rubio Cremades establece una distinción entre las presentaciones realistas de costumbres del escritor valenciano y las de Fernán Caballero, cuyo "ruralismo dulce e ingenuo" contrapone el crítico al "ruralismo naturalista" de "¡Cosas de hombres!"[3] (344). En el análisis que hace Alborg de este cuento de Blasco es evidente la importancia del personaje colectivo en lo que para el historiador y crítico literario es la base de la gran calidad del texto, su marco:

> . . . la sola descripción capta con absoluta autenticidad la estampa callejera. Procede como una secuencia de cine: la cámara –la palabra del novelista– recorre lentamente cada detalle del paisaje humano, y nos conduce hasta la misma intimidad de estas gentes, con mostrarnos tan sólo su pergeño físico, sus gestos, sus actitudes y el confuso runrún de sus conversaciones. (834)

ABSTRACT. The collective character is a concept of great importance in Blasco Ibáñez's Valencia cycle of writings. This essay analyzes the role of just such a character in two tales from *Cuentos valencianos* which differ in terms of length, plot, and individual protagonists, but which coincide in the decisive mission of the collective. In "¡Cosas de hombres!", to the Costumbrismo which is contributed by the collective character are added its structural value, its co-participation in Visentico and Pepeta's courtship, its antagonism toward Pepeta's previous beau, and its function as a partial justification for the tale's resolution. In "Noche de bodas," the role of the community evolves. In the first two parts of this tale, the collective character is one of the narration's focal points during Don Vicente's ordination: in the latter two parts, which are dedicated to the wedding of the priest's female friend and his subsequent night of suffering, it serves as a counterpoint to Don Vicente, beyond his rival, Toneta's husband, in order to highlight the torment which results from the priest's self-imposed destiny.
KEYWORDS. Collective character, perspective, ideology, individual, co-participation, agency, antagonism

[3] Rubio Cremades indica que el "ruralismo naturalista" también se encuentra en "Guapeza valenciana" de *Cuentos valencianos*, y en "Venganza moruna", entre otros relatos (344).

Para Morote y Sarrión el conocimiento de la geografía valenciana que poseía Blasco es una de las bases de la tradición cultural costumbrista anteriormente mencionada, pues, gracias a dicho conocimiento, la acción de los relatos no se enmarca en una localidad, sino que se "detiene" (519) en un espacio específico e integra al lector en el texto mismo "para que sea testigo del desarrollo de los acontecimientos y se mueva con los personajes de acá para allá, siguiendo el movimiento o dinamismo de la acción o acciones" (520). Ofrecen las críticas como ejemplos de esta especificidad de ubicación la calle Borrull de "¡Cosas de hombres!" y la localidad de Benimaclet en "Noche de bodas". Por su parte, Concepción Galán Vicedo señala que en los cuentos de Blasco se sitúa espacialmente al personaje de manera concreta al inicio del texto por el imperativo naturalista derivado del determinismo ambiental "de circunstanciar al hombre y explicar su modo de ser y actuar"[4] (516). La oración que da comienzo al relato que aquí se analiza, "Cuando Visentico, el hijo de la *siñá* Serafina, volvió de Cuba, la calle Borrull pusóse en conmoción" (20), no sólo ubica al primer protagonista presentado en el texto en un espacio específico y –utilizando el término de Galán Vicedo– lo "circunstancia", sino que también, y sobre todo, abre el relato desde el punto de vista de la colectividad, al establecer la reacción de asombro del personaje colectivo ante las relaciones entre Visentico, a su regreso triunfante de Cuba, y Pepeta, la vendedora de fruta en el mercado.

A esta presentación sigue un relato en el que la perspectiva de lo narrado es en gran parte la de los habitantes de la calle Borrull. En "¡Cosas de hombres!" se produce una atracción hacia un personaje,[5] en este caso Visentico, por parte de la comunidad, en su conjunto – "...Visentico era el soberano de la calle, el motivo de conversación de todo el barrio ..." (21); "la gente" que exageraba las riquezas que había traído de América–, y fragmentada en grupos como "la chavalería" que escucha sus historias de ultramar (20) y las jóvenes ("las chavalas") a las que ha robado el corazón (21). En línea con esta función estructural del personaje colectivo, la afirmación explícita del noviazgo entre el emigrante retornado y la joven frutera la realiza el narrador desde la óptica de la comunidad y con la conformidad y hasta la alabanza de esta: "La gente consideraba naturales y justas las relaciones cada vez más íntimas entre Visentico y Pepeta. Eran la pareja más distinguida del barrio..." (22). A la presentación de este noviazgo a través de los ojos de los vecinos y de la aprobación de la nueva pareja por parte de estos, se suma la participación de los habitantes de la calle Borrull en él. La calle Borrull en las noches de verano, con sus habitantes cenando a las puertas de sus casas para disfrutar del fresco de la noche, es el espacio donde se desarrollan los nuevos amores. Los vecinos no son simples testigos de esta relación, sino que le sirven de marco y la celebran, y ocupan un lugar en ella negado a la madre de la joven –"que no abría la boca sin recibir un bufido de Pepeta" (24)– y al que no hace caso alguno su padre cuando vuelve ebrio de la taberna y que ignora "las insolencias" que le dirige su hija (25): "Los nuevos amores de Pepeta tenían la acera por escenario, y por coro aquel corrillo donde sonaba el

[4] En "¡Cosas de hombres!" las "gentes urbanas" son los representantes de la amplia "galería social de tipos y personajes" de *Cuentos valencianos* (Galán Vicedo, 515).

[5] El narrador presenta a Visentico "rodeado del ambiente de popularidad y poseedor de irresistibles seducciones" (21). Esta misma atracción la siente el colectivo por Dimòni en el relato al que este personaje da nombre.

acordeón, y ella recibía honores de reina festejada"[6] (24). Más adelante el grado de participación del personaje colectivo en dichos amores aparece subrayado a través de la frase metafórica "acariciados por la expansión de todos los vecinos" en "aquellas horas de regocijo público, en medio de la calle, acariciados por la expansión de todos los vecinos, se arrullaban el licenciado y Pepeta..."[7] (25).

Por añadidura, es el abandono del espacio –espacio colectivo– que enmarca el noviazgo lo que posibilita que se produzca la tragedia por la que Visentico pierde la vida apuñalado por el *Menut* cuando el primero sale "del corro, a pesar de las protestas y consejos de todos" (27) en respuesta a las provocaciones del joven empleado del Matadero. La oposición de la comunidad a este personaje, que Ernesto Gil agrupa con otros de los cuentos de Blasco a los que describe como "una saga de tipos marginales, propensos a la delincuencia y a la degradación" (502-503),[8] es otra de las funciones del personaje colectivo, que censura las relaciones que el *Menut* mantuvo con la actual pareja de Visentico mediante el estilo indirecto libre en "[l]a Pepeta estaba loca; sólo una caprichosa como ella podía haber aguantado dos años los celos machacones y las exigencias tiránicas de un granuja rabiosillo, al que ella, con su potente brazo de buena moza era capaz de deshacer la cara de un solo revés" (22). Los miembros del colectivo además perciben al joven como presencia amenazadora, como "aparición terrorífica" que ven "pasar...recatándose en la sombra, misterioso y fatídico como un traidor de melodrama" (23). Por contraste, el narrador expresa compasión refiriéndose al enamorado celoso como "la pobre alma en pena" cuando este se refugia en el cafetín para ahogar sus penas en alcohol (26).

Irónicamente en el cierre del relato los oponentes del *Menut* adquieren una nueva función, al convertirse de cierta manera en motor de sus acciones o al menos en justificación del apuñalamiento y la muerte de su rival. El narrador omnisciente no muestra de manera directa al personaje contento por la eliminación de su contrario, Visentico, ni afectado por los insultos que le lanza Pepeta tras la muerte de este, sino complacido por el interés que despierta en dos grupos del colectivo: los vecinos de la calle Borrull –"satisfecho en el fondo de que la gente se agolpase a su paso, como en la entrada de un personaje" (29)– y las personas que lo observan cuando es conducido a prisión –"Y contento con su suerte, erguido y triunfante, siguió el camino de la cárcel, acogiendo el infeliz las miradas de la curiosidad con la prosopopeya de la estupidez satisfecha" (30).

"Noche de bodas"

Sosa considera "Noche de bodas" uno de los relatos más hermosos de *Cuentos valencianos*, y destaca que "el vigor narrativo y un destello de fina ternura" (33) se funden en un texto que es el "menos costumbrista y aún menos realista" del libro del que forma parte (33). Subraya Sosa el lirismo del relato, cuyas descripciones "nos in-

[6] Las siguientes acepciones de la voz "coro" pueden aplicarse al término en el contexto de esta cita: coro1. (Del lat. *chorus*, y este del gr. χορός).
1. m. Conjunto de personas que en una ópera u otra función musical cantan simultáneamente una pieza concertada.
2. m. Conjunto de personas reunidas para cantar, regocijarse, alabar o celebrar algo.
3. m. En la dramaturgia grecolatina, conjunto de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. Su composición y cometido variaron según las épocas. (DRAE)

[7] Además, anteriormente el narrador se ha referido a los vecinos como "coro que hacía la corte a la muchacha" (24).

[8] Estos personajes incluyen también a Dimòni y la Borracha de "Dimòni", los "adolescentes 'malditos'" de "La corrección" y los matones de "Guapeza valenciana" (500-502).

dican que nos encontramos ante algo diferente" (34), del que afirma tiene conexiones con el romanticismo y también "esencias modernistas" (34) y que incluye en el grupo de "Cuentos de contenido psicológico y observaciones de los defectos humanos" (42). Rubio Cremades, por su parte, considera que probablemente "Noche de bodas" es la más interesante de las narraciones religiosas de Blasco (348).

Al igual que en "¡Cosas de hombres!" y otros relatos de *Cuentos valencianos*, "Noche de bodas" comienza presentando la perspectiva de la comunidad, en este caso la alegría de los vecinos del pueblo ante un gran acontecimiento: "Fue aquel jueves, para Benimaclet, un verdadero día de fiesta" (84).[9] El nombre del protagonista del relato se hace esperar, al aparecer al final del extenso párrafo que sigue a esta declaración inicial y que, a partir de una doble estructura impersonal, mantiene el control argumental en manos del colectivo:

> No se tiene con frecuencia la satisfacción de que un hijo del pueblo, un arrapiezo, al que se ha visto corretear por las calles descalzo y con la cara sucia, se convierta, tras años y estudios, en todo un señor cura: por esto pocos fueron los que dejaron de asistir a la primera misa que cantaba Visantet, digo mal, don Vicente, el hijo de la *siñá* Pascuala y el tío Nelo, conocido por el *Bollo*. (84)

El cuento, uno de los más largos del libro, se divide en cuatro apartados, correspondientes respectivamente a: 1) la ordenación de don Vicente como sacerdote, 2) el banquete de celebración de este acontecimiento, 3) el día de la boda de Toneta, su amiga de infancia y adolescencia y 4) la noche de sufrimiento de don Vicente tras la celebración de las nupcias.

Gran parte del primero de estos apartados y el comienzo del segundo se narran desde la óptica del personaje colectivo, que celebra como suyo el ascenso social del que fue uno de los miembros del grupo. Como es habitual en los cuentos y novelas del ciclo valenciano, Blasco abre "Noche de bodas" con una descripción minuciosa de espacio y ambiente. Lo interesante de esta descripción es que en ella se juntan el cuadro trazado por el narrador en tercera persona con la perspectiva del grupo. Así, la voz narrativa combina pinturas verbales carentes de elemento humano y presentaciones del trasfondo histórico personal del protagonista con un enfoque intenso e intencionado en el grupo de los vecinos del pueblo escenario de la historia, cuya entidad colectiva subraya en la primera parte con los términos "multitud" (85), "muchedumbre", "todos" (86), "los más", "otros", "todo", "las miradas", "apiñado concurso" (87), "todas las caras conocidas" (88), "compacta masa" (89), "gente", "público", "Benimaclet entero" y, de nuevo, "multitud" (90). Al mismo tiempo la voz narrativa ofrece al lector el punto de vista del grupo a través del estilo indirecto libre en: "¡Qué derroche de cera! Bien se conocía que era la madrina aquella señora de Valencia, de la que los *Bollos* eran arrendatarios, la cual había costeado la carrera del chico"[10] (85). Y también expone, dilatadamente, las percepciones y sensaciones de la colectividad, como cuando indica:

---

[9] "Dimòni" y "La cencerrada" comienzan también dando cuenta de la reacción del colectivo ante un personaje o una noticia: "Los dos textos se abren con una declaración que tiene como centro el espacio de dicha colectividad, con el fin de ubicar al protagonista en su ámbito, pero también para que la narración comience presentada desde el punto de vista del personaje colectivo" ("El personaje colectivo en 'Dimòni' y 'La cencerrada'", 111).

[10] Otro ejemplo de este recurso aparece en la siguiente combinación de descripción y humor: "Así, entre músicas, flores e incienso, debía estarse en el cielo, aunque un poco más anchos y sudando menos" (86).

> Acostumbrados los más de ellos a recoger como oro los nauseabundos residuos de la ciudad, a revolver a cada instante en sus campos los estercoleros, en los cuales estaba la cosecha futura, su olfato estremecíase con intensa voluptuosidad, halagado por las frescas emanaciones de las rosas y los claveles, los nardos y las azucenas, a las que se unía el oriental perfume del incienso. Sus ojos turbábanse con el incesante centelleo de aquel millar de estrellas rojas, y les causaba extraña embriaguez el dulce lamento de los violines, la grave melopea de los contrabajos, y aquellas voces que desde el coro, con acento teatral, cantaban en un idioma desconocido, todo para mayor gloria del *Bollo*. (86)

A continuación el narrador presenta unos párrafos en los que a las impresiones del personaje colectivo se une la auto-identificación de este con el protagonista individual del texto, don Vicente, para llegar a la conclusión de que "su gloria era la de todos" (87), dada la procedencia del nuevo sacerdote del grupo de los habitantes de la Valencia rural que celebran su encumbramiento y que consideran, como consecuencia de este origen, que el nuevo espacio del que conocieron como Visantet les pertenece:

> La muchedumbre estaba satisfecha. Miraba la deslumbrante iglesia como un palacio encantado que fuese suyo . . .
> Todos se hallaban en la casa de Dios por derecho propio. Aquel que estaba allí arriba, sobre las gradas del altar . . . y a quien el predicador dedicaba sus más tonantes períodos, era uno de los suyos, uno más que se libraba del rudo combate con la tierra para hacer concebir incesantemente a sus cansadas entrañas.
> Los más le habían tirado de la oreja, por ser mayores; otros habían jugado con él a las chapas, y todos le habían visto ir a Valencia a recoger estiércol con el capazo a la espalda, o arañar con la azada esos pequeños campos de nuestra vega que dan el sustento a toda una familia. (86-87)

Al respecto de estos párrafos, Alborg destaca "la sagaz, y generosa, observación de Blasco sobre el modo con el que el sentimiento de la multitud se funde y asocia con el espíritu del celebrante, en colectiva aspiración, social y popular" (841). Esta fusión, paralela en cierta medida a la participación de los vecinos de "¡Cosas de hombres!" en el noviazgo de Pepeta y Visentico, da paso a la minuciosa presentación de los sentimientos, sensaciones y pensamientos de don Vicente. El contexto en que se realiza esta presentación dota al personaje colectivo de una nueva y multifacética función: resaltar contrastes sociales,[11] dejar constancia del único modo de superar estas distancias en el contexto histórico, social y geográfico de la narración –tomar los hábitos– y subrayar la identificación del personaje con el grupo al que hasta este momento ha pertenecido, para casi de inmediato marcar la separación irreversible del individuo con respecto de este grupo, subrayada por la sinécdoque y simbolizada por el emplazamiento físico elevado del nuevo cura frente a la "muchedumbre" y los rasgos difuminados de esta en "y [el sacerdote] envolvía en una mirada de inmenso cariño a todas las caras conocidas que estaban abajo, veladas por el intenso vaho de la fiesta" (88).

La segunda parte del cuento, dedicada al banquete celebratorio de la ordenación de don Vicente, constituye un apartado de transición, pues en ella, al enfoque del

[11] Morote y Sarrión subrayan el contraste social reflejado por el rico atuendo ceremonial del nuevo sacerdote, don Vicente, y las ropas negras de sus padres, miembros del colectivo del que ahora sale su hijo (527).

colectivo –apoyado en la oración "La comida dio que hablar en el pueblo" (91)– con que se inicia, sigue la perspectiva del individuo protagonista, cuyos recuerdos y reflexiones ocupan la mayor parte de la sección. Tras este apartado transicional, el relato se enfocará en don Vicente, para mostrar al lector la lucha interior del sacerdote ante el despertar de sus deseos de hombre y narrar el drama de su fracaso. Este fracaso, la renuncia obligada al amor humano,[12] no se presentará tanto como un contraste entre la situación de don Vicente y la de Chimo el *Moreno*, el flamante esposo de Toneta, sino que se subrayará al compararla con la del colectivo.

Así, significativamente, la tercera parte de "Noche de bodas" comienza con un enunciado reminiscente de la ya citada oración "Fue aquel jueves, para Benimaclet, un verdadero día de fiesta" (84) que abre el relato. Al indicar que "[e]l día en que se casó Toneta fue de los peores para el nuevo adjunto de la parroquia de Benimaclet" (98), el narrador establece un paralelo estructural intratextual que contrapone los sentimientos de la colectividad y los del protagonista para resaltar la disparidad que distancia a grupo e individuo. A partir de esta contraposición el colectivo cobra un nuevo e importante papel en la historia, el de servir de contraste que resalta el tormento derivado del destino ineludible y auto-impuesto del protagonista.[13] El texto incluye inevitables referencias a la primera noche de casados de Toneta y Chimo, que adquieren carácter de oposición entre el protagonista y su no revelado rival de manera directa y sorprendentemente enfática únicamente en: "Odiaba al *Moreno*, su compañero de la niñez. Era un buen muchacho, pero no podía tolerarse que su rudeza brutal hubiera de ser la eterna compañera de la florista" (100). Sin embargo, la contraposición que predomina cuantitativa y cualitativamente es la que enfrenta a don Vicente con el grupo del que procede y hasta con la humanidad y la vida en su conjunto, como cuando el narrador transmite los pensamientos del sacerdote en: "Luchar contra la Naturaleza, sentir en su cuerpo una glándula que trabajaba incesantemente y que con sólo la voluntad debía anular, vivir como un cadáver en un mundo que desde el insecto al hombre rige todos sus actos por el amor, parecíale el mayor de los sacrificios" (109).[14]

Por lo que respecta a la comparación con el grupo de vecinos de Benimaclet establecida por el propio personaje y transmitida por el narrador, esta aparece de manera reiterada en las dos últimas secciones del cuento, al cobrar conciencia don Vicente de aquello que ellos poseen y a lo que él nunca tendrá acceso como consecuencia de su separación del colectivo, por ejemplo en: "Bien pagaba los honores de su clase, la elevación sobre la miseria en que nació. El, . . . don Vicente, el gran sacerdote, miraba con envidia a aquellos muchachotes cerriles con alpargatas y en mangas de camisa" (102), o en: "Sus compañeros de pobreza, los que sufrían hambre y doblaban

[12] Alborg establece que la imposibilidad de esta renuncia es el "gran tema" de "Noche de bodas": "la imposible renuncia al amor humano, la absurda pretensión de ignorar la carne de que el hombre está hecho" (839).

[13] John Bronislaw Dalbor también presenta el contraste como importante en el texto. De acuerdo con este crítico este contraste lo posibilita el "fondo regional", cuya utilización permite ver los dos momentos psicológicos del protagonista de "Noche de bodas": "la minuciosa descripción de la primera misa del joven sacerdote no sólo ofrece una interesante escena de la vida valenciana e incluso española, sino que le permite al autor mostrar la radiante felicidad del joven, que contrasta dramáticamente con la posterior angustia mental" (226; citado por Alborg 824, n. 33).

[14] Anteriormente la narración ha combinado el contraste de la situación de don Vicente con la de los nuevos esposos y con la de la vida en general en "Ellos, allá, en el tibio lecho, rodeados de la discreta oscuridad, que había de guardar en profundo secreto los delirios de la más grata de las iniciaciones; él, solo, inaccesible a toda efusión, planta parásita en un mundo que vive por el amor, sintiendo penetrar hasta su tuétano el eterno filo de aquella cama de célibe" (108).

la espalda sobre el surco, eran más felices que él, conocían aquel atractivo misterio que acababa de revelársele y que el deber le obligaba a ignorar eternamente" (109). La aflicción que la conciencia de esta diferencia creada por él mismo le provoca al personaje: se subraya entonces como consecuencia del abandono del grupo y no por oposición a Chimo, el rival no declarado. El final del cuento resalta y sella este origen cuando la explosión del sufrimiento del personaje cesa, significativamente, ante una obligación derivada de su estatus social y personal, único en el contexto de la comunidad: "Y el pobre cura lloró como un niño; lloró hasta que el esquilón de la iglesia, con su gangueo de vieja, comenzó a llamarle a la misa primera" (112).

En conclusión, en "¡Cosas de hombres" y en "Noche de bodas" al costumbrismo que aporta la colectividad se suman una serie de funciones de importante valor estructural, temático y hasta ideológico para el personaje colectivo en unos cuentos naturalistas pertenecientes a una producción cuentística que, como indica Rubio Cremades, se caracteriza "por la presión ambiental de la huerta valenciana" (344) y en los que la narración se hace llegar al lector desde la perspectiva del grupo en igual o incluso mayor medida que desde la de los personajes individuales, de cuyos destinos es agente en alto grado el colectivo.

Obras citadas

Alborg, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. Realismo y Naturalismo. La novela*. Vol. 5.3. *De siglo a siglo: A. Palacio Valdés – V. Blasco Ibáñez*. Madrid: Editorial Gredos, 1999. 649-1057. Impreso.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Cuentos valencianos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Impreso.

Dalbor, John Bronislaw. "The Short Stories of Vicente Blasco Ibáñez." Tesis Doctoral. University of Michigan, 1961.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. Web.

Galán Vicedo, Concepción. "El naturalismo en los *Cuentos valencianos*." *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*. Vol. 1. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 505-18. Impreso.

Gil López, Ernesto J. "Notas sobre algunos personajes de los cuentos de Blasco Ibáñez." *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*. Vol. 1. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 498-504. Impreso.

Gregorio, Alicia de. "El personaje colectivo en 'Dimòni' y 'La cencerrada' de *Cuentos valencianos*, de Vicente Blasco Ibáñez." *Huellas de la Hispanidad. Actas seleccionadas del XXXIII Congreso Internacional de ALDEEU 2013*. Ed. Juan Ramón de Arana y Juan Liébana. [Hanover, Pennsylvania]: ALDEEU, 2014. 111-23.

Mas, José, y María Teresa Mateu. Introducción. *Flor de mayo*. Vicente Blasco Ibáñez. Madrid: Cátedra, 1999. 9-52. Impreso.

Morote Magán, Pascuala y Mª Ángeles Sarrión Martínez. "Entre folclore y literatura en los *Cuentos valencianos* de Blasco Ibáñez." *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*. Vol. 1.Valencia: Generalitat Valenciana, 2000. 519-34. Impreso.

Rubio Cremades, Enrique. "Vicente Blasco Ibáñez: *Cuentos Valencianos* y *La Condenada*." *Romance Quarterly* 36.3 (1989): 343-51. Impreso.

Sosa, Rafael. *Vicente Blasco Ibáñez, a través de sus cuentos y novelas valencianos*. Madrid: Playor, 1974. Impreso.

Jeffrey Oxford
Midwestern State University

Vicente Blasco Ibáñez and Early Spanish Detective Fiction

RESUMEN. El consenso crítico general declara al estadounidense Edgar Allan Poe como el padre indiscutible de la novela policíaca, la novela corta *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón como el comienzo de la ficción policial española y *La gota de sangre* de Emilia Pardo Bazán (1911) como la siguiente publicación notable del género en la Península Ibérica. Si bien la admiración de Vicente Blasco Ibáñez hacia Edgar Allan Poe y su amistad con Emilia Pardo Bazán son bien conocidas, ha existido un completo silencio sobre la posible relación de Blasco Ibáñez con la ficción policial o su autoría. Sin embargo, este ensayo examina el cuento valenciano "Golpe doble" (1899) a la luz de las características del género detectivesco como lo señala Ricardo Landeira, concluyendo que el relato exhibe casi todas esas características y se desvía solo en aspectos secundarios. Es decir, el vínculo entre Blasco Ibáñez y la ficción policial parece ser más que una coincidencia, y la evidencia presente en "Golpe doble" demuestra que, al menos en esta ocasión, el autor naturalista valenciano fue influido por el género populista de la narrativa detectivesca. A la luz de esto, es mi opinión que "Golpe doble" debe ser reconocido como un importante desarrollo de la ficción policial española entre Alarcón y Pardo Bazán.
PALABRAS CLAVE.
Blasco Ibáñez, Vicente; "Golpe doble", literatura detectivesca, literatura popular, Jover, Gonzalo; Pardo Bazán, Emilia

Most of the Spanish literary critics who have dealt with Spanish detective fiction agree that it began with the publication of Pedro Antonio de Alarcón's short novel *El clavo* (1853) and that the next noteworthy contribution to the genre was Emilia Pardo Bazán's *La gota de sangre* (1911). Past analyses of the genre tend to argue that it was neither an important form of writing nor did it evolve further until the publication of Eduardo Mendoza's *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), due in large part to its being unacceptable to literary critics and to the fact that the few writers who did author crime fiction during the Franco years tended to locate their novels in foreign countries or in rural areas of Spain. Salvador Vázquez de Parga, for example, states that

> La semilla así sembrada por Pedro Antonio de Alarcón no llegó sin embargo a fructificar. Los escritores españoles se desentendieron de toda racionalización criminal y se negaron a contemplar el crimen desde la realidad social. De este modo, hasta los años treinta de este siglo se extendió, para la novela criminal en España, una etapa de absoluto desinterés, cuando no de declarado desprecio por parte de aquéllos. (34)

More recent studies of Spanish detective fiction, however, have pushed back the date of the genre's conception in Spain as well as increased our knowledge of the prominence of the genre prior to 1911. But in spite of evidence regarding the vast contributions of Vicente Blasco Ibáñez to the world of Spanish letters, no one has examined his relationship to, or his authorship of, detective fiction. Perhaps this is due to the traditional perception of Blasco as a Naturalist writer, but in light of analyses in more recent years of the influences of Romanticism, Impressionism, and the Generation of '98 on his writings, it is also important to examine his relationship to another contemporary phenomenon: the

detective story. This essay, then, initiates such a discussion and presents evidence that the Valencian writer was both influenced by and utilized, on at least one occasion, that narrative genre.

Evidence tying Blasco Ibáñez to detective fiction is abundant and begins at an early age. For example, often reported in the various biographies of Blasco is his winter 1883 escape to Madrid where he became the secretary of Manuel Fernández y González, "the most prolific novelist of his century" (Ouimette 398). During this time, Blasco suggests, he even worked as the author's pseudo-ghostwriter: "En su casa pasábamos la noche escribiendo. El me dictaba, hasta que le rendía el sueño, y entonces . . . se quedaba dormido como un santo. Yo seguía escribiendo" (León Roca, *Vicente* 48). In addition to the various serialized works for which Fernández y González was most famous, Vázquez de Parga names various novels "de sangre y crímenes" by that author which "han alcanzado innumerables versiones hasta los años treinta de este siglo" (20).[1]

ABSTRACT. General critical consensus claims the American Edgar Allan Poe as the undisputed father of detective fiction, Pedro Antonio de Alarcón's short novel *El clavo* (1853) as the beginning of Spanish detective fiction and Emilia Pardo Bazán's *La gota de sangre* (1911) as the next notable publication of such in the Iberian peninsula. While Vicente Blasco Ibáñez's admiration for Edgar Allan Poe and his friendship with Emilia Pardo Bazán are both well known, there has been complete silence regarding Vicente Blasco Ibáñez's possible relationship to, or his authorship of, detective fiction. This essay, however, examines the Valencian's short story "Golpe doble" (1899) in light of the characteristics of the detective genre as noted by Ricardo Landeira, concluding that the narrative both displays almost all of those characteristics and deviates only in non-substantive fashion. That is, the link between Blasco Ibáñez and detective fiction appears to be more than just coincidental, and the evidence present in "Golpe doble" demonstrates that, on at least this one occasion, the Valencian Naturalist author was influenced by the populist genre of detective fiction. In light of such, it is my contention that "Golpe doble" should be recognized as an important development of Spanish detective fiction between Alarcón and Pardo Bazán.

KEYWORDS. Blasco Ibáñez, Vicente; "Golpe doble", detective literatura, popular literatura, Jover, Gonzalo; Pardo Bazán, Emilia

Since Blasco remained Fernández y González's scribe until his mother forced him to return home about two months later, the older author was at least tolerant of the Valencian's narrative technique and/or perhaps instructed him in how to improve certain aspects of his writing. Thus, it is very probable that Blasco was familiar with the criminal/detective genre by the time of his return home. That Blasco had by then acquired, or later developed a deep knowledge of his mentor's opus is quite apparent; as an adult he would say that Fernández y González was the "resucitador de la novela española" (Blasco Ibáñez, "Hijo de poeta" 97).

As a writer himself, Blasco also idolized Edgar Allan Poe, the "undisputed 'Father' of the Detective Story" (Thomas). In fact, well quoted is Blasco's comment that "I look upon Edgar Allan Poe as my spiritual and literary father. . . . To write like him, to tell stories like him, to translate my vision on to paper like him was the end and aim of my existence" ("Poe Not Appreciated"

[1] While there may be a critical distinction for some between "crime novel" and "detective fiction," Vázquez de Parga refrains from using the phrase "novela detectivesca" and seems to be using the two terms "novela de crímen" (or "novela criminal") and "novela policiaca" interchangeably: for example, he states, "en el devenir histórico de la *novela policíaca* en este país durante el siglo XX pueden distinguirse tres grandes etapas bien diferenciadas" (11, emphasis added). In the next sentence, however, he comments that "a partir de 1930 comenzaba ya a perfilarse un cambio fundamental en el mundo de la *narrativa criminal* autóctona" (emphasis added). Closer to the end of the book's "Introducción," the author more clearly details the synonymous nature of the two terms when he includes one as a parenthetical clarification of the other and then refers to it/them by use of a singular verb and indirect object: "Es cierto que *la novela policíaca, la novela criminal*, como todo género, *ha* estado regida por ciertas reglas que *le* han proporcionado una estructura repetitiva con una serie de variantes concretas" (12, emphasis added). My own working definition of detective fiction for purposes of this essay closely parallels Vázquez de Parga's ideas and is a narrative in which a person or persons work(s) to solve one or more crimes without resorting to magic or the supernatural, with clues concerning the crime(s) being offered in the text, and the resolution of that/those crimes being explained in the story's denouement.

413). And the Spaniard backed up this statement by donating the first $100 toward the Bronx Society of Arts and Sciences' memorial to Poe in 1919 ("Ibanez Starts"). Additionally, the fact that Blasco idolized Poe carried over into his writings; as illustrated in my 2013 essay, "Intersections of the Gothic and Politics: Edgar Allan Poe's 'The Tell-Tale Heart' and Vicente Blasco Ibáñez's 'Un funcionario,'" there are multiple narrative parallels—too many for mere coincidence—between the American's "The Tell-Tale Heart" and the Spaniard's "Un funcionario." In light of this, it is also probable that there are other influences—including that of the detective genre—of Poe's fiction on Blasco's works.

Ricardo Landeira's fairly extensive analysis of the rise of detective fiction in Spain names and examines several contemporaries of Blasco who authored detective works; none of these canonical figures would normally be listed by any scholar as a major proponent of that genre: "ni a seguir otra pista que la de los autores más destacados de la época, topamos a diestra y siniestra con verdaderas joyas del género de un cabo al otro del siglo XIX. El Duque de Rivas (1791-1865), José Zorrilla (1817-93), Pedro Antonio de Alarcón (1833-91), Benito Perez Galdós (1843-1920) y Emilia Pardo Bazán (1852-1921) aportan las colaboraciones más señeras" ("Primeros" 773). That contemporaries of Blasco such as these wrote detective fiction causes one to wonder if perhaps Blasco did so as well.

The detective fiction produced by the aforementioned Spaniards was, it can be argued, responding to the popularity in Spain of foreign authors in the latter half of the century. By the early years of the 20th century even Blasco admits, "Now [Robert Louis] Stevenson is all the rage. . . . With Stevenson, a whole group of English detective stories, novels of adventure, novels of action, are being taken over" ("Future" 40).[2] The unnamed author of "Señor Sherlock Holmes," in fact, states that Holmes "is the hero of an endless series of adventures" (88) printed in paperback editions in Barcelona which are "sold by tens and hundreds of thousands to satisfy the appetites of readers in South America, Mexico, and Cuba" (88-89). Landeira similarly points out, "Casi tan popular como Holmes llegó a serlo el personaje Raffles, inventado por el cuñado de Conan Doyle, E.W. Hornung, a quien los españoles añadieron el nombre de pila John" ("Primeros" 775). And Paul Patrick Rogers notes, "The first dramatic work in which the 'lean detective' figures in Spain is a zarzuela, *Holmes y Raffles*, by Gonzalo Jóver [3] and Emilio González del Castillo" (88), which debuts on June 15, 1908. But this is not the only detective work that Jover adapted for the stage; in fact, among the various works involving the *Guardia Civil*, policemen, smugglers, and/or other criminals, there are at least four detective-style works which I have been able to verify as his (co-)adaptations for the stage prior to 1911: *El amigo Nicolás* (1903), *El comisario de policía* (1905), *Holmes y Raffles* (1908), and *La garra de*

[2] It is not apparent from the quote, taken in its entire context, whether Blasco is bewailing the "take-over" of traditional novels, the "take over" of detective fiction or simply the rise of another literary fashion ("books of travel"). In any case, it is apparent that Blasco was quite familiar with the detective genre.

[3] It is not entirely clear, and I have been unable to definitively verify, the correct spelling as either Jóver or Jover; various authorities spell it differently (*The Bookman* and Landeira, for example, use the accent mark; the Fundación Vicente Blasco Ibáñez ["Teatro"] and the Texas Collection of Comedias Sueltas and Spanish Theater at the Harry Ransom Center omit the accent mark [although in one case the latter uses the spelling of Jovér]).

[4] All of the aforementioned works are available at the Harry Ransom Center (University of Texas at Austin), in The Texas Collection of Comedias Sueltas and Spanish Theater.

Holmes (1908). And, in 1915 he would co-adapt Arthur Conan Doyle's famous work *The Hound of the Baskervilles* as the drama *La tragedia de Baskerville*.[4]

Blasco's relationship to Jover provides an additional reason to tie Blasco to the detective genre. One important point to mention is that Jover's aforementioned detective-based zarzuela debuts subsequent to his 1905 co-adaptation for the theater of Blasco Ibáñez's *La catedral* but prior to his and González del Castillo's 1911 zarzuela adaptation of Blasco's *Sangre y arena*. These same playwrights also adapted another Blasco work—El intruso—for a 1923 comedia ("Teatro"), thereby proving that the relationship between Blasco and Jover was more than merely ephemeral. In fact, in light of this, and since Blasco authorized Jover's adaptations of his works, it is most probable that the Valencian was generally aware of Jover's other works/adaptations, including those in the detective genre.[5]

Whatever Gonzalo Jover's more focused personal and professional interests may have been, it would appear that he was responding to the growing demand in the first decade of the twentieth century for detective fiction, which was "muy de moda en aquel tiempo" (Lluch-Prats 11). Blasco Ibáñez himself recognized and attempted to take advantage of the public's interest in this type of fiction; as Vázquez de Parga notes, by 1906 "el más famoso detective de todos los tiempos, Sherlock Holmes . . . vería publicada la mayor parte de sus aventuras en ocho volúmenes editados por *La Novela Ilustrada* que dirigía Vicente Blasco Ibáñez" (24). That same critic also points out that "[l]as ediciones populares de *La Novela Ilustrada* y La Novela de Ahora . . . dieron entrada desde 1907 a relatos decididamente policiacos de Wilkie Collins, Fergus Hume, Fred M. White, Burford Delannoy y Mary Connor Leighton además de otros de los autores ya mencionados" (25). That Blasco would include various detective fiction works among the novels he published is not surprising, given his acute attention to promoting his business/publishing interests,[6] his populist leanings, and the "genre's potential as a vehicle for sociopolitical critiques" (Pérez and Pérez 142), a frequent and noted leitmotif in Blasco's narratives.

One of Blasco's friends was the aforementioned Emilia Pardo Bazán, now recognized as a detective-fiction writer. In fact, such was their mutual admiration that they each included the other as a main character in at least one of their stories: Vicente, in Pardo Bazán's 1894 *Doña Milagros* (Bravo Villasante 228) and Concha Salazar, in Blasco's 1906 *La maja desnuda* (Acosta). As I have previously argued, the two writers probably knew about each other as early as the mid-1880s when both were contributors to *La Ilustración Ibérica* ("Pardo" 235), and both were heavily interested in politics.[8] In late December 1899, however, Pardo Bazán went to Valencia and gave the "Discurso inaugural" at the Ateneo de Valencia where, according to various sources, Blasco escorted her around town and was unable to take his eyes off her.

[5] The frontice of the libretto for the 1906 *El Intruso*. Comedia dramática en cuatro actos notes that the work is "Del notable escritor Vicente Blasco Ibáñez, hecho con su autorización." The 1911 Catalog of *Copyright Entries* also notes that the zarzuela adaptation of *Sangre y arena* was "hecha con su autorización" (758).

[6] Carlos Aimeur writes that Blasco's editorial is "una obsesión clara" and that "Blasco lo discute todo, lo puntualiza todo, lo observa todo, hasta el más mínimo detalle. Su meticulosidad es digna de leyendas del perfeccionismo. . . . Blasco critica hasta el empleo de un artículo en un pie de foto." Interestingly, Lluch-Prats says that the modern-day detective writer Arturo Pérez-Reverte is "un admirador confeso de Blasco" (9) and points out that author's inclusion of *La Novela Ilustrada* in *El club Dumas* (1993).

[7] Joan Oleza declares, "Si Blasco fue populista en política, lo fue también en literatura" (110).

[8] Well known are Blasco's political involvement and commitment to the cause of establishing a Republic in Spain. For more information about how the activities of Pardo Bazán's father led to his receiving the title of "conde," and her own political connections/machinations, see Vales Vía.

In January 1900, the two of them were in Madrid, and as León Roca notes, Pardo Bazán stayed with Blasco during his eight-day convalescence from a dueling wound (*Amores* 88). On February 1, 1900, the results of a literary contest sponsored by the newspaper El Liberal were announced, and the short story "La Chucha," signed "Pardo Bazán," won the second-place prize. Another one, signed "Blasco Ibáñez," failed to win any prize. Soon, however, the rumor-mill was running at full steam:

> La publicación de este cuento ha dado ocasión á un incidente curioso. Se ha dicho que la señora Pardo Bazán y el Sr. D. Vicente Blasco Ibáñez, que son muy amigos, tuvieron el capricho de presentar en el certamen sendos cuentos con los nombres de los autores trocados... Si esto fuese así, *La Chucha* no sería obra de D.ª Emilia, sino de su amigo, famoso ya como orador parlamentario, como periodista político y como autor de otros muy lindos cuentos y de las encomiadas novelas que llevan por título *La Barraca* y *La condenada*. ("Cartas")

Blasco claimed that he had conveyed to Pardo Bazán a plot line, which she then expanded into a story and submitted to the competition, and that he, therefore, should have received the 250 peseta prize ("Pirotecnia"). She would have none of it, and the unresolved tension soon led to a rupture of their friendship.

The purpose in pointing out this incident is twofold: that Blasco was intimately familiar with the story, regardless of who authored it, and that while there is no research regarding the tale's importance to the detective-fiction genre, the narrative should be included in any serious discussion of nascent detective fiction in Spain. Such is the case since, of Ricardo Landeira's twenty-two "fundamentos del género . . . [a que] se adhieren los autores más leídos, indistintamente de lengua o de época" (Género 16), "La Chucha" clearly follows five and somewhat follows four others. It adheres to the tenets of the central theme being a search for identity, the narrative not deceiving the reader, the resolution being achieved through logic, the three classical unities being followed, and the detective not falling in love with the female. The characteristics that "La Chucha" somewhat follows include the fact that its resolution reestablishes order, the presence of a bumbling policeman and a friend who assists the main character, and the motive of the crime being financial in nature. While the adherence of "La Chucha" to many of the other characteristics named by Landeira may not be immediately evident, the narrative violates only three of them: the detective is not extraordinarily smart, rich, or inclined to look for entertainment. [9] The fact that Blasco was familiar with the story, along with his possible partial authorship of it, further support the case for linkage between Blasco and early Spanish detective fiction.

An examination of Blasco's writings reveals that he had more than just a passing

[9] It should be pointed out that I am not arguing that "La Chucha" is detective fiction *per se* because the mystery/investigation under question is not a murder or even a crime, but rather the identity of the prisoner's *chucha*. The reason that the story is important to the present essay is that it is an example of mystery fiction heavily influenced by both criminal literature and detective fiction. The central point here is not to classify "La Chucha," but rather to provide evidence of Blasco's familiarity with the characteristics of the detective genre.

While I have been unable to uncover the reason for Blasco entitling the collection *Cuentos grises*, I do think it interesting that the author uses the term "grey stories," related closely to "grey literature—which refers to informally published literature or literature published outside the controls of commercial presses" ("What is Grey")—and thereby signals a different type of narrative style other than the Naturalist Valencian series (1894-1902) which he was writing at the time. Additionally, an allusion to Alarcón's detective work "El clavo" becomes apparent at the climax of "Golpe doble": when the crimes are vindicated with the criminals lying dead on the ground, they are "formando un solo cuerpo, como si un clavo invisible los uniese por la cintura" (100, emphasis added).

or monetary interest in detective fiction; he also utilized that art form in his own narratives on at least one occasion, in "Golpe doble," published in the 1899 collection *Cuentos grises*.[10] This story revolves around Sento, a farmer who is ordered via an anonymous, threatening note to leave forty *duros* in his outdoor *chimenea*. Unwilling to comply, and because the local authorities have not stopped the violent acts and threats of violence made to those who do not hand over the money demanded, Sento consults with an elderly neighbor who advises resistance and lends him a gun. When the extortionists come to retrieve the money, Sento shoots them from his ambush close to the house. Surprisingly, the two armed men, now dead, turn out to be the mayor Batiste and his bailiff Sigró, and the last paragraph of the story indicates an altered, but better reality for the entire community: "La huerta quedaba sin autoridad, pero tranquila" (100).

The remaining twenty-one of Landeira's characteristics of detective fiction I have grouped for ease of analysis into five main headings and summarized as: the crime, the criminal, the detective, ancillary characters, and the narrative style. Blasco follows all three aspects of the narrative style: first, there is no magical solution to the crime; Sento reveals the identity of the criminal and stops all future extortions when he ambushes and kills the mayor and his bailiff. Second, the reader is never deceived by the narrator. The narrative is straight-forward, and the perspicacious reader recognizes from the beginning of the story that the mayor is not entirely innocent when "Sento no pensaba acudir al alcalde. ¿Para qué? No quería oír en balde baladronadas y mentiras" (98). Third, the narrative is faithful to the Aristotelian unities, in that the tale's events all occur within a twenty-four hour period: the tale opens with Sento opening the door of his *barraca* one morning and finding the extortion note in the lock, and it ends shortly after 11:00 that evening when he discovers the identity of the criminals whom he has just killed.

Blasco's description of the criminal parallels Landeira's following three traits. Although by the late 19th century, portraying the mayor of a town as a corrupt individual might not be new in Spanish literature, in a rural, conservative community such an individual would not be the first one readers would suspect of murder. Blasco's criminal, then, certainly corresponds to Landeira's guideline, "Cuanto más inocente parezca ser el malhechor, tanto mejor" (*Género* 18). Landeira also comments that the butler should never be the murderer, lest the crime be trivialized; Blasco's economically disadvantaged farmer is much too poor to have a butler. Some critics might argue that "Golpe doble" does not evince Landeira's third requisite trait of the criminal—"Tampoco ha de constituirse en responsable de la fechoría el personaje multiple o colectivo" (*Género* 19)—since the story's denouement presents both the mayor and his bailiff as the criminals. I would argue, however, that the collective element is minimized by the fact that Batiste and Sigró appear together in the narrative whenever they are mentioned, with the sole exception of Sento refusing to go talk to

[10] While I have been unable to uncover the reason for Blasco entitling the collection *Cuentos grises*, I do think it interesting that the author uses the term "grey stories," related closely to "grey literature—which refers to informally published literature or literature published outside the controls of commercial presses" ("What is Grey")—and thereby signals a different type of narrative style other than the Naturalist Valencian series (1894-1902) which he was writing at the time. Additionally, an allusion to Alarcón's detective work "El clavo" becomes apparent at the climax of "Golpe doble": when the crimes are vindicated with the criminals lying dead on the ground, they are "formando un solo cuerpo, como si un clavo invisible los uniese por la cintura" (100, emphasis added)./ machinations, see Vales Vía.

the mayor. In addition, Batiste presents the two men as a single entity, "asegurando que él y su fiel alguacil, el Sigró, se bastaban para acabar aquella calamidad" (98).

While the crime presented in "Golpe doble" generally parallels Landeira's observations concerning detective fiction, the cadaver of Gafarró, who had sworn to solve the on-going extortions in the area, provides none of "[l]as claves, las huellas, las deducciones, las suposiciones y las hipótesis" (*Género* 19) for solving the murder. Additionally, while the central theme of the story for Sento may not be primarily the search for identity of either the criminal or the victim, but rather his own escape from the attempted extortion, the revelation of the criminal's identity does color the reader's reaction to the story in the same fashion as in later, more mature detective narratives. On all other accounts, the narrative corresponds to the characteristics of the crime as noted by Landeira. Certainly, the immediate crime which confronts Sento has money as its motive (*Género* 19): without the criminal's demand for money, none of the story's other crimes or events would occur. And the demand for money leads to the bigger crime necessary to maintain reader interest: "Tan sólo la gravedad, el riesgo y la pena conllevada por un homicidio son capaces de sostener el interés o el suspense anejos al peor de los crímenes" (*Género* 19). In fact, it is Gafarró's violent death and mutilated corpse which lead the reader to assume that Sento, as well, will suffer the same demise. When he further decides not to submit to extortion and to ambush the criminals with a neighbor's weapon that he has no experience operating, the suspense only increases until the moment when the detective shoots the two would-be extorters. Landeira also declares the need for solving the case "con una lógica implacable" (*Género* 19), which P.D. James clarifies when she says that one expects "by the end of the book a solution which the reader should be able to arrive at by logical deduction from clues inserted in the novel with deceptive cunning but essential fairness" (9). Blasco's story certainly meets this demand since, although the identification of the criminal might be a surprise to some readers, clues to the mayor's involvement in the crimes are provided. In addition, the identification of that criminal explains why the mayor affirms with braggadocio that he will solve the case of the ongoing extortion demands but never does, why the extortion demands continue for as long as they do, and why Gafarró's body is so violently mutilated. The solution of the crimes answers all of the questions, resolves the situation, and leaves the *huerta* a much better place.

In general, the description and actions of the ancillary characters also correspond to what Landeira deems to be their profile. Since there is no woman in the story other than Sento's wife, "Golpe doble" meets the guideline, "El papel de la mujer rara vez será el de objeto de deseo para el detective" (*Género* 18). This lack of a love interest for Sento is good, since "el factor amoroso entorpecería su labor" (*Género* 17). Although Sento's wife is the one who, terrified, brings the oil lamp which illuminates the dead bodies and allows for their identification, her unawareness of the extortion note, which is Sento's real purpose for leaving the house after dark, and of his location when the gunshot awakens her, signifies that she fits none of Landeira's descriptions of the woman as victim, accomplice or detective. She, simply, is a very minor character. Two other necessary ancillary characters, as proposed by Landeira, however, are present in the work and provide additional reasons for identifying this

story as an early example of Spanish detective fiction. The first of these is the sheriff, who seems early on to be "un tanto torpe y lenta" (*Género* 17). It is, in fact, Sento's lack of trust in the efficiency of the police force that causes him to consult his friend and seek his own solution to the problem. The other ancillary character is Sento's unnamed neighbor, "el viejo," who corresponds to the characteristic of "un amigo que le ayuda" (*Género* 18). In more mature detective fiction, or longer works, this friend also serves the purpose of retelling or explaining the story to the readers (18). Be that as it may, a short story by nature is less developed than a novel, but even here "[e]ste amigo nunca será tan listo como el detective, por eso se le tienen que explicar las cosas detalladamente al final" (18). That is, even though the old man explains to Sento where to set up the ambush, how to fire the weapon, and even when to fire the gun for maximum effect, Sento is the one who actually carries out the mission and solves the crime.

The description of the detective himself is where Blasco varies most from Landeira's set of characteristics. Blasco's detective, Sento, fits none of the general types of detective common to the genre in the twentieth century: he is neither a private eye hired to bring resolution to the case of an unsolved crime, nor a police investigator, nor the hardened *noir* investigator. But it should be remembered that Blasco wrote "Golpe doble" much before the genre's golden age, when these distinctions began to emerge. In fact, Blasco seems never to have included a detective of any type in any of his stories. Still, it is quite evident that in this story Blasco includes a main character who serves as an early prototype of the later fictional detective, one who consciously works to solve a crime and restore order to his universe. Interestingly, Blasco foreshadows Pardo Bazán's detective in that she "utiliza la convención del carácter individual de la empresa de investigador privado al margen de la policía oficial para realizar una crítica burlona a la institución policial . . . a todas luces ineficaz para llevar a cabo su cometido" (Colmeiro 119). Additionally, Sento is very similar to and predates Pardo Bazán's detective Selva, who, according to José F. Colmeiro, was "el primero de una larga serie de individuos . . . [que] se ven obligados a convertirse en detectives, no por 'ficción' o por 'sport' sino por necesidad" (124). Different from what Landeira notes as the common characteristics of the fictional detective, Sento does not belong to "una clase económica o social con medios suficientes como para no verse obligado a trabajar sino por afición," he is neither a "detective dandy o blando . . . [ni] el detective duro," nor does he seek out "en qué entretener su ocio" (*Género* 17-18). And while Sento may not be "un superdotado intelectual," he is "más listo o más lógico que la policía" (*Género* 17): were this not the case, he simply would have become yet another victim instead of the victor and exactor of vengeance.

In light of the preceding analyses, "Golpe doble" should be included as an important development of Spanish detective fiction between Alarcón's 1853 *El clavo* and Pardo Bazán's 1911 *La gota de sangre*. The short story displays almost all of Landeira's characteristics of the detective genre, and when it does deviate, the principal traits remain predominant. That is, the reader participates in the search for identity, and order is restored at the end of the narrative in a logical, non-deceptive fashion. Therefore, the link between Blasco Ibáñez and detective fiction is more than

just coincidental. The personal, professional, and literary interest is too great, and the evidence present in the narrative style and presentation of Blasco's "Golpe doble" demonstrates that, on at least this one occasion, the Valencian Naturalist author was influenced by the populist genre of detective fiction.

Works Cited

Acosta, Eva. "A través del espejo. Emilia Pardo Bazán como personaje literario en dos novelas de Benito Pérez Galdós y una de Vicente Blasco Ibáñez." *La Tribuna: Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. 4 (2006): 83-112. *Dialnet*. 7 July 2015.

Aimeur, Carlos. "Vicente Blasco Ibáñez, el temible editor que robaba ideas y maldecía." *Valenciaplaza.com* 25 March 2014. Web. 14 July 2015.

Blasco Ibáñez, Vicente. "The Future of the Novel." *The New York Times* May 15, 1921. *Book Review and Magazine*, 39-40. Web. 7 July 2015.

—. "Golpe doble." *Obras completas*. Vol. 1. 8th ed. Madrid: Aguilar, 1978. 98-100. Print.

—. "Hijo de poeta." (9 noviembre 1896). *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Ed. Paul C. Smith. Valencia: Editorial Prometeo, 1982. 97-100. Print.

Bravo-Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962. Print.

"Cartas a 'La Nación' en Buenos Aires." (4 April 1900): 216. *BibliotecaVirtualAndalucía.es*. Web. 16 July 2015.

Catalog of Copyright Entries: Musical Compositions, Part 1, Volume 8. Google Books. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, 199. Web. 8 July 2015.

Colmeiro, José F. *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos; Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994. Print.

"Ibanez Starts Poe Fund." *The New York Times* 18 November 1919: 12. Web. 13 March 2013.

James, P.D. *Talking about Detective Fiction*. New York and Toronto: Alfred A. Knopf, 209. Print.

Landeira, Ricardo L. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001. Print.

—. "Primeros pasos del detective en la literatura española." *Hispania* 85.4 (2002): 773-83. Print.

León Roca, J. L. *Los amores de Blasco Ibáñez*. Valencia: Mare Nostrum, 1992. Print.

—. *Vicente Blasco Ibáñez*. 4th ed. Valencia: S. n., 1990. Print.

Lluch-Prats, Javier. "Los trabajos y los días de un editor rocambolesco: Vicente Blasco Ibáñez." *I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI*. (2008): 1-19. Web. 9 July 2015.

Oleza, Joan. "Novelas mandan: Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad." *Debats* 64-65 (1999): 94-111. Print.

Ouimette, Victor. "'Monstrous Fecundity': The Popular Novel in Nineteenth-Century Spain." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 9.3 (1982): 383-405. Web. 3 September 2015.

Oxford, Jeffrey. "Intersections of the Gothic and Politics: Edgar Allan Poe's 'The Tell-Tale heart' and Vicente Blasco Ibáñez's 'Un funcionario.'" *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez/Journal of Blasco Ibáñez Studies* 2 (2013): 85-94. Print.

—. "Pardo Bazán and Blasco Ibáñez: A Comparative Overview of Selected Criticism." *Estudios en Honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*. Eds. Susana Cavallo, Luis A. Jiménez, and Oralia Preble-Niemi. Poto mac, MD: Scripta Humanistica, 1998. 233-44. Print.

Pérez, Janet and Genaro J. Pérez. "Introduction." *Monographic Review/Revista Monográfica* 3.1-2 (1987): 139-47. Print.

"Pirotecnia." *La Correspondencia Militar*. 6,704 (31 January 1900): n.p. *Hemerotecadigital. bne.es*. 20 July 2015.

"Poe Not Appreciated in His Own Land." *State Service* 4.5 (May 1920): 411-13. *Google books* 14 December 2012.

Rogers, Paul Patrick. "Sherlock Holmes on the Spanish State." *The Modern Language Forum* 16 (1931): 88-90. Print.

"Señor Sherlock Holmes." *The Bookman*. 41.2 (April 1915): 118. Web. 7August 2015.

"Teatro." *Fundación Vicente Blasco Ibáñez*. 2013. Web. 8 July 2015.

Thomas, Drew R. "Genesis: 1841." *Worlds-Best-Detective-Crime-and-Murder-Mytery-Books. com* 2003. Web. 7 July 2015.

Vales Vía, José-Domingo. "Doña Emilia Pardo-Bazán y su efímero título nobiliario." *Anuario Brigantino* 28 (2005): 265-76. Web. 14 July 2015.

Vázquez de Parga, Salvador. *La novela policiaca en España*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1993. Print.

"What is Grey Literature?" *Grey Literature Report*. N.d. *Greylit.org* 20 July 2015.

Antonio Laguna Platero
Universidad de Castilla la Mancha
antonio.laguna@uclm.es

La novela ilustrada de Blasco Ibáñez: El negocio de popularizar la cultura

RESUMEN. Crear, vender y ganar serían algunos de los verbos que identificarían la vida del genial novelista Vicente Blasco Ibáñez. Lo hizo, antes que nada, con la prensa, creando publicaciones que le permitieron ganar adeptos y hasta elecciones. Y lo hizo con la literatura adaptada a los ritmos y exigencias de la prensa, esto es, con los folletines, novela por entregas y fascículos. El resultado será la divulgación de la literatura de forma masiva, al tiempo que la conquista de una recompensa económica como ningún autor español había alcanzado antes. En este trabajo analizamos la experiencia de *La Novela Ilustrada*, diario creado por Blasco en 1905 para difundir entre el público hispano un medio de leer y coleccionar novelas. La reconstrucción de esta iniciativa no sólo demuestra la capacidad de divulgar la literatura, sino el objetivo económico que se persigue en un tiempo en que el mercado es el gran aliciente de la creatividad. Estamos ante un pionero de la industria cultural moderna que descubre la fórmula del enriquecimiento a partir de sus libros. Estamos ante uno de los creadores del libro *best-seller*. La investigación se fundamenta en la prensa del momento, en la bibliografía especializada y en la correspondencia privada mantenida entre Blasco y su editor en Valencia.
PALABRAS CLAVE. Estados Unidos, Blasco Ibañez, Leyenda Negra, imagen de España, conflicto del 98, relaciones España-EEUU, novelas evocativas, propaganda, Blasco y la industria de Hollywood.

1. Los antecedentes: la configuración del público lector

Escribir después de vivir, escribir a partir de todo aquello que se ve y experimenta, escribir, en definitiva, para vivir serían los fundamentos de la literatura blasquista, homologables a los ejercidos por el naturalismo galdosiano o el realismo de Pío Baroja. Pero, en este caso, además, escribir para ganar dinero y vivir holgadamente, lo que pasaba por producir y distribuir masivamente cada creación. Esta perspectiva de Blasco no sólo nos muestra otra cara -brillantemente destacada por el profesor R. Reig (2012)- del astro valenciano, sino que nos revela un destacado protagonista de lo que T. Adorno calificó como "Industria Cultural" (Zubieta, 2000: 118-121) (Ruano, 2006: 62), esto es, la supeditación del genio creativo a la producción de capital.[1] Se trata, por tanto, de uno de los mejores exponentes acerca del nacimiento y primeros pasos de una sociedad de masas que, además de ser caracterizada por el protagonismo activo del pueblo-proletariado, lo es también por experimentar una nueva fase de consumo nunca vista hasta entonces.

Pero el camino de la producción editorial para llegar hasta esta fase de desarrollo económico del mercado capitalista había sido largo. Todo ello bajo el impulso guardián de la demanda del público, verdadero motor de este sector industrial que siempre tendrá en el caso francés su referente más seguido. En efecto, el público marcó el ritmo y estimuló la producción. Lo hemos advertido incluso para explicar el nacimiento de la imprenta. El "arte negro" de Gutenberg (Borderia, Laguna

[1] Sobre el término "industria cultural", se define: "cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie…", Bustamante y Zallo, 1988: 11).

y Martínez, 1996: 157) sería respuesta a una demanda, insatisfecha por el amanuense clerical, bien detectable en las ciudades mediterráneas del Renacimiento. De esta manera, lo que antes era un libro pensado casi exclusivamente para el convento, un libro culto y preciosista, ahora se convertirá en un libro para las gentes del burgo, esto es, en un libro vulgo y comercial. Repárese en la dicotomía, porque siglos después de esta división la antinomia seguirá presente.

El público, por lo que acabamos de advertir, señala el ritmo. Significa que su composición, su situación y hasta su selección aparecen invariablemente unidas al proceso que sigue el libro como producto que concurre en un mercado. El público, entendido ya como sociedad, es histórico, vale decir, está históricamente determinado. Así colegimos que el feudalismo carece, en términos generales, de público estable o regular, con el tiempo necesario o la capacidad adquisitiva e intelectual precisa para comprar y leer, no ya un libro, sino un periódico. Sucede lo contrario en cuanto divisamos el horizonte de la revolución liberal burguesa en la península Ibérica. A partir de 1808, la prensa se instala en la vida cotidiana de las ciudades, pero también despierta la novela como género de lectura preferido por la burguesía. Tres años antes, en 1805, el Juez de Imprenta había prohibido la edición o importación de novelas "persuadido del daño que causan" (Tobajas, 1984: 115). La contradicción es tan manifiesta que avala el porqué sin transformación burguesa no cabría hablar de público ni de demanda de comunicación. Por el contrario, a partir de 1812, no sólo se ha conquistado la libertad de imprenta, sino que se ha ganado la libertad de hacer periódicos y también de traer o fabricar las novelas hasta entonces condenadas.

Será a partir de 1834 y con empresarios del libro, mitad editores mitad impresores, cuando la novela como el periódico experimenten un cambio de orientación: en la primera, dotándose de un contenido social; en el segundo, diversificando los componentes de su oferta con el objeto de ser más social, más consumido.

En 1894, cincuenta años después del triunfo de la transformación jurídica que acabó con la preeminencia del feudalismo en buena parte de la corona española, un joven licenciado en Derecho pone en marcha un diario republicano bajo el título de *El Pueblo*. No podía llamarlo de otra manera, habida cuenta de que su máxima aspiración era defender al pueblo oprimido del poder arbitrario e injusto. Esta visión simplificada de la realidad será la base argumental sobre la que se edifique su análisis social y, por extensión, su discurso político. Es el planteamiento típico del discurso populista, identificado por Ernesto Laclau como "popular democrático"

ABSTRACT. To create, to sell and to earn are some of the words that would define the life of the brilliant novelist Blasco Ibáñez. He achieved these aims, more than anything else, through the press, by creating publications that enabled him to win followers, and even to win elections. And he did it with literature adapted to the rhythms and demands of the press, which is to say, with serial publications, and novels and other publications in installments. The result would be the distribution of literature in a massive way and at the same time the obtaining of a financial reward greater than that achieved by any other Spanish writer before him. In this study we analyze the experience of *La Novela Ilustrada*, a periodical publication created by Blasco in 1905 to introduce among the Spanish people a means to read and to collect books. The reconstructing of this initiative not only demonstrates the capacity to disseminate literature but also the economic goal that is pursued at a time when the market is the great incentive of creativity.Thus we are in the presence of a pioneer of the modern cultural industry, who discovered the formula for becoming rich through books . We are in the presence of one of the creators of the best-seller. Our research is based on the press of that moment, and in relevant specialized bibliographies, and the private correspondence between Blasco and his publisher in Valencia.
KEYWORDS. United States, Blasco Ibáñez, Black Legend, Spain's image, Spanish-American War, Spain-US relations, evocative novels, propaganda, Blasco and Hollywood film industry

(Laclau, 1982: 202). La finalidad del nuevo diario, al menos la que figura en la mente de su impulsor, es la propaganda del ideal, la denuncia del opresor y la formación del seguidor. Por ello el artículo de opinión será el gran protagonista de *El Pueblo*, figurando en la primera columna de su página inicial. A continuación la información de la política, rellenando espacios en forma de breves. Y para acabar, el folletín ocupando esa parte inferior de sus dos primeras páginas. Por tanto, el folletín es un complemento del objetivo principal y, como tal, algo que Blasco aborda cuando prácticamente el periódico ya está confeccionado.

La novela nace a trozos y de madrugada, después de una intensa y extensa jornada de trabajo dedicada a la política, vale decir a la confección del diario y a la atención a sus correligionarios. La novela, incluso, nace como consecuencia de la política. El caso de *La barraca*, tal y como señala Henri Mérimée, "fue esbozada desde un escondite" (Merimée, 1986: 38) cuando huía como consecuencia de su actuación política. El folletín de *El Pueblo*, no hay duda, aparece condicionado por las formas y ritmos de hacer el periódico. Queremos decir, que el objetivo de hacer un periódico popular, accesible para todo el que lo quisiera comprar y leer, influirá de forma evidente en el modelo de folletín que escribirá su director. Hasta la fecha, tanto los detractores del novelista como los del literato del 98 olvidan que Blasco escribe para las capas populares y campesinas a quienes destina su diario, lo que condiciona desde el estilo hasta la forma.[2]

El folletín significó, desde sus orígenes, una estrategia de los diarios para conseguir incrementar el número de suscriptores. Pero tuvo más efectos. Lo destacó Arnold Hauser en su clásico estudio, y lo han constatado las sucesivas investigaciones en todos los ámbitos: en los cuantitativos, por lo que a consumo se refiere; y en los cualitativos, por lo que a diseño, composición y redacción respecta. En el caso valenciano, objeto de nuestra investigación, el cambio en la novela se fija en 1835, al editarse por primera vez una obra de Eugène Sue, *Atar Gull o la venganza*. La novela de Sue afecta al público y lo cautiva por su habilidad en la descripción, por la grandilocuencia y simpleza de sus argumentos, por la intensidad de la acción y por el compromiso social de sus temas. Pero muy especialmente, por el lugar donde son editadas: la parte inferior de un diario. En *Le Journal des Débats*, triunfaba entre 1842-43 con *Los misterios de París*, y entre 1844-45 con *El judío errante*, aparecido en *Le Constitutionnel*.

Si bien sería *Le Siècle* el primer diario francés en ofrecer una novela de folletín, no será hasta los inicios de los cuarenta, en pleno tránsito del ambiente romántico al realista, cuando se consolide este nuevo género absolutamente marcado por la forma comercial que lo anima y por el medio periodístico en que se difunde. El folletín, por tanto, nace vinculado a la vida del diario, impregnándose de su visión fragmentada y rítmica, adaptando necesariamente su redacción y contenidos para ser consumida por un elevado número de personas y depositando su fe de éxito en la tirada del mismo. Hauser concluye señalando que la conexión entre literatura y prensa diaria iba a producir un efecto "tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales; toda la producción literaria cambia su carácter" (19).

[2] "Cuanto más sencillo es un autor -dice Blasco- menos esfuerzo cuesta su lectura. Por lo mismo procuro siempre escribir sin oropeles retóricos, llanamente, con el propósito único de que e1 lector se olvide de que está leyendo, y al terminar la última página le parezca que sale de un sueño o que acaba de devanarse ante sus ojos una visión de cinematógrafo." (Zamacois, 1928: 21)

Blasco fue al mismo tiempo escritor de opiniones en prensa y de folletines. Se inició en casa del reputado folletinista Manuel Fernández y González, como consecuencia de su escapada a Madrid en diciembre de 1883. Después, entre 1884 y 1885, Blasco figurará como el encargado de redactar esta sección en *El Correo de Valencia*. De estas colaboraciones surgieron sus primeras ficciones, como *Fantasías, Leyendas y Tradiciones* (1887), primera obra importante de su etapa juvenil. También llevará al diario vespertino las "Crónicas de un Emigrado", artículos escritos como consecuencia de su exilio parisino en 1890. El siguiente folletín lo realizará ya para su propio diario, cuando Blasco se ha convertido en periodista, novelista y empresario de prensa. Y no parece que le fuera mal. Blasco afirmaba que, entre los 18 y los 24 años, había ganado mucho dinero "escribiendo obras por entregas para los editores de Barcelona. Una *Historia de la Revolución española* y varios novelones (entre ellos *La araña negra*, que fue un gran éxito... editorial) son los pecados de mi adolescencia literaria, cuyo recuerdo me avergüenza, a pesar de que me valían 50 pesetas por pliego".[3] Así, pues, por la política Blasco se hizo periodista, y como tal, novelista de prestigio internacional. No olvidemos que sus primeras novelas, *Arroz y tartana* (1894) y *Flor de Mayo* (1895), aparecieron publicadas periódicamente como folletines del diario, lo que sin duda justifica que, una vez reeditadas como novela completa en tiradas de 1000, apenas si se vendiesen 500 ejemplares a 2 pesetas cada uno. Igual suerte parecía que iba a correr su tercer folletín, *La barraca* (1898), también reeditado como libro en volumen de 1.000 ejemplares. Sin embargo, no fue así, ya que al ser traducido y distribuido en Francia por G. Hérelle, que casualmente había comprado un ejemplar en San Sebastián en un día de toros, además de ser publicado en el folletín de *El Liberal*, la suerte de la venta cambió.[4] Y con ella, la popularidad del personaje. Surgió así la duda vital sobre qué hacer: periodismo político para los suyos o novelas para todos. Sobre todo si tenemos en cuenta el resultado económico que le estaba reportando su trabajo literario...

> [H]asta la fecha he percibido de *La barraca*, en francés, unos 23.000 francos. Lo mismo espero que me producirá *Flor de Mayo* y las demás novelas que se irán publicando en París, pues tengo un contrato con Calmann-Levy para que esta casa editorial traduzca mis libros, uno por año.
> Todas mis novelas, a partir de *La barraca*, se han vendido bien, fluctuando su tiraje entre 8.000 ejemplares (*Sónnica la cortesana*) y 16.000 que ha alcanzado *La catedral*.
> ¿Quieren ustedes saber lo que me producen actualmente las novelas que publico?...
> El precio de venta de cada volumen es de 3 pesetas. Una peseta se la queda el librero que lo vende; otra es para el gasto material del libro (papel, impresión, encuadernación, correo, administración, etc.), y la tercera peseta es para el autor, que aún da gracias a su buena suerte porque le permite disfrutar una tercera parte de lo que el público da por su obra . . .

---

[3] *El Gráfico*, 8-VII-1904: 7-8.

[4] *La Barraca,* según reconoce el propio Blasco al diario madrileño *El Gráfico*, 8-VII-1904, se había vendido hasta entonces 15.000 ejemplares. En 1924, según una de las contracubiertas de la misma, estaba ya en 104.000 ejemplares, la tercera en el *ranking* tras *Los cuatro jinetes* (164.000) y *Sangre y arena* (136.000). En la misma declaración al diario madrileño *El Gráfico*, revela que "Al traducirme *La barraca*, la publicó en *La Revue de París*, consiguiendo que me la pagasen a 25 francos la página. Después, al aparecer en volumen en la casa editorial de Calmann-Levy, estos editores me dieron medio franco por tomo, derechos de autor que no siempre consiguen en París los escritores extranjeros y que debo a la buena amistad de Hérelle, el cual traduce mis obras en las mismas condiciones económicas que las de d'Anunzzio." (8)

> No me quejo de mi situación; el público me atiende más de lo que merezco; pero ¡ay! El dinero de la literatura!...[5]

A partir de 1904, la duda había desaparecido y, aunque mantuvo el acta de diputado, era más un gesto que una realidad. El futuro, a partir de esos momentos, será el negocio editorial.

2. **Blasco, de periodista a comunicador**

Recordemos su capacidad: ya fuese con el periódico en aras a conseguir el triunfo político; ya con su voz, encantando a auditorios variopintos en mítines, conferencias y cuantos actos públicos protagonizó a lo largo de su vida; ya fuese con sus novelas y su enorme facilidad para conseguir conectar con un público masivo; ya con sus guiones cinematográficos, tocando el halo de la galaxia hollywoodiense; ya fuese, en definitiva, utilizando su fama, su nombre, su historia y todos los elementos que, a mitad de su vida, le habían llevado a ser reconocido como un símbolo de un partido, de una ideología, de una ciudad... Fuese uno u otro, fuesen todos al tiempo, el resultado es soberbio: nunca nadie, desde el foro más reconocido o la tribuna más elevada, había conseguido tal grado de comunicación social. Y esta capacidad no sólo se explicará en términos de votos, seguidores, lectores o compradores de sus novelas. Tendrá, a pesar de los vaivenes propios de una vida intensa y una época agitada, una lógica traducción en el terreno de la economía. Blasco asumió desde bien temprano crear su propio periódico (1889) y su propia editorial (1892). Forzosamente, por tanto, tuvo que asumir una mentalidad empresarial, esto es, filtrar por el tamiz del mercado el producto cultural que crea y pretende vender. Sin embargo, podemos aseverar que esta mentalidad no se detecta con cierta nitidez hasta que apuesta decididamente por el negocio editorial, cuando en 1905 impulsa un nuevo periódico, *La Novela Ilustrada*.

Si antaño fue el folletín para el periódico, con Blasco será la novela por entregas, concebida y producida como si de un periódico se tratase, es decir, en formato de papel prensa, con periodicidad de diario y con venta en quioscos. A continuación el fascículo, recogiendo temas de interés o de estricta actualidad –como la propia guerra–, profusamente ilustrado y amenamente relatado. Por último las ediciones baratas de títulos reconocidos y avalados por éxitos en distintos países, buscando el mayor consumo posible. Y por supuesto, en el decurso de toda esta acción editorial, su propia obra, la novela que lo multiplica en fama, que lo liga al estricto espacio de la creatividad literaria y que, por lo mismo, actúa a modo de cordón umbilical con el magma creativo que le bulle adentro.

El Blasco del siglo XX, prácticamente desde 1906 hasta el final de sus días, es un aventurero en busca de la fortuna, que se mueve y actúa por una ambición cada vez más reconocida. La guía de su voluntad, en buena medida, podemos identificarla sencillamente con la ambición de un ser humano que entre la gloria o la existencia rutinaria no duda. Una ambición que varía según el momento histórico y la propia evolución biográfica del personaje. En una primera etapa, hasta el éxito literario de *La barraca* en 1898, la ambición es política y justificada, al menos dentro de lo que

[5] *El Gráfico*, 8-VII-1904: 8.

significa la tradición republicana. Después de sufrir la violencia política en forma de duelos, atentados e insultos, concentra su ambición en crear para vender, poniendo en marcha *La Novela Ilustrada* y la Editorial Española-Americana (Madrid, 1905-06). Tres años después, por tierras americanas, traduce su verbo en pesos, consiguiendo una enorme cantidad de dinero que dirigirá hacia su sueño más increíble y extraño: fundar su propio pueblo, su nueva Valencia, aunque ahora en tierras inhóspitas de la pampa argentina.[6] El fracaso y la ruina lo devuelven al negocio que mejor conoce y del que está sentando cátedra.

A partir de 1914, con la guerra como tema y la Editorial Prometeo como industria, desarrolla todas las facetas del escritor que pone su pluma al servicio último de su bolsillo. Finalmente, la adecuación del estilo y de los temas a las claves del mercado, a lo que demanda el público. *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, novela escrita por Blasco en 1916 y que le abrió de forma definitiva la riqueza y la universalidad, era concebida –tal y como revela su autor en carta dirigida a sus socios de editorial– "para sacar dinero con qué vivir". Este objetivo demuestra cómo la vertiente literaria queda indisociablemente unida a la económica. De esta forma, el nuevo libro que proyecta Blasco, lo concibe, diseña y estructura para conseguir el mayor número de ventas, vale decir, de beneficio... "Les advierto que la escribo para sacar dinero con qué vivir (...) La voy ha (sic) hacer relativamente corta, 280 ó 300 páginas, y procuraré que cueste lo menos posible (...) Yo creo en el éxito".[7]

3. **La novela por entregas**

En este inestable 1905, Blasco volverá a ser diputado de nuevo, lo que implicará protagonizar más de un mitin, aunque con la vista puesta en la corrección de su nueva novela, *La horda*. Y como empezaba a ser habitual desde 1903, también ha estado a punto de morir en el atentado que le han preparado los sorianistas, los antiguos correligionarios ahora acérrimos enemigos, apostados en el Café Español. Demasiados sinsabores y demasiados años defendiendo a un pueblo que cada vez entiende menos. Antes de concluir 1905, Blasco habrá tomado la decisión firme de abandonar la política y la ciudad donde la ejerce con tanto riesgo. Su nueva residencia es Madrid, y su nuevo proyecto, sin dudarlo, ganar dinero haciendo lo que de verdad sabe hacer: escribir y divulgar la cultura. Va a nacer así una nueva apuesta editorial de Blasco con la creación de la Editorial Española- Americana y el proyecto de un nuevo diario que comenzará a publicarse el 1 de octubre de 1905 con el objeto declarado de...

> contribuir a la cultura literaria del país, popularizando las obras más famosas del arte novelesco, para lo cual las publicará en condiciones de baratura extraordinaria.
> Diariamente publicará cuatro novelas ilustradas con numerosos grabados, y regalará a fin de mes a sus suscriptores las cubiertas de dichas obras para su encuadernación.[8]

Como se deduce, la esencia del proyecto vendría a ser algo así como extraer el habitual folletín de la prensa diaria y convertirlo exclusivamente en el contenido del

[6] "Todos los días doy una conferencia de más de dos horas, y voy de pueblo en pueblo como un sacamuelas. Pero ya llevo ganados unos 30.000 duros y creo que llegaré a los 40.000." Carta de V. Blasco a su editor, fechada el 8 de agosto de 1909, remitida desde Paraná (Argentina) (Herráez, 1999: 65). Acerca del tipo de conferencias que durante nueve meses dio en Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile, ver Blasco Ibáñez (1966).
[7] Herráez, 1999: 201.
[8] *El Pueblo, 27-IX-1905: 1.*

periódico. La fórmula –vender fracciones de novelas a precios tan bajos que aseguren su venta masiva– no ofrece novedad ya que se trata del principio seguido por la prensa de masas en Francia, Estados Unidos o Gran Bretaña. Inicialmente, el planteamiento empresarial del proyecto consistía en dividir la entrega de la novela hasta completar un mes, consiguiendo por la vía de la suscripción una demanda segura. Y todo ello, lógicamente, sin pasar por los porcentajes del librero, que se quedaba con un tercio del precio de venta. La distribución, ahora y después, se mostrará siempre como su verdadero talón de Aquiles. Estamos, por tanto, ante un planteamiento de producción y venta de literatura que, al igual que la prensa de masas, se identificaría por sus niveles de consumo, pero también por su lenguaje y sus contenidos. Lo que vende pasa a convertirse en el rasero que selecciona el título a editar. Y lo que vende es aquello que por su argumento, estilo, registros lingüísticos y hasta por sus ilustraciones, atrae a un lector colectivo masivo, vale decir, popular. El objetivo es el mercado de habla castellana, por tanto, Hispanoamérica, lo que sin duda nos daría pie a catalogar a Blasco como pionero de la "novela de masas", o si se prefiere, de la industria cultural en español.

Con el nombre ya utilizado en el pasado de *La Novela Ilustrada*,[9] el nuevo diario pretendía combinar el sistema de producción de la prensa diaria, sobre todo en materia de distribución, con un diseño y contenidos únicamente literarios, conformado por 32 páginas coleccionables, además de dos láminas y las tapas al finalizar la entrega. El plan inicial para el primer mes era publicar obras ya conocidas y con un éxito asegurado, al tiempo que traduciría otras por primera vez al castellano: "*La Feria de las Vanidades*, de Thackeray, y *El Barrio Latino* de Enrique Murger, el famoso autor de *La vida Bohemia* (las dos traducidas por primera vez al español), *El Amigo Fritz*, de Erckmann-Chatrian, y *La Historia de un hombre contada por su esqueleto*, de M. Fernández y González…".[10] Para el siguiente mes se preparó la obra de Alexandre Dumas, *La Reina Topacio*, *Flor de Mayo* y *La Cigarra*, de José Ortega Munilla, el director de *El Imparcial*. De esta forma, tal y como rezaba la propaganda que se acuñó...

> Todas las clases sociales podrán formarse una valiosa biblioteca de novelas sin gran esfuerzo. Por cinco céntimos diarios o por 1'50 pesetas al mes adquirirá el público cuatro novelas, encuadernables y con numerosas láminas, resultando el coste de cada una de ellas a unos 35 céntimos. Estas suscripciones pueden hacerse en todos los puestos de periódicos de España o dirigiéndose a las oficinas de "La Novela Ilustrada", Olmo, 4, Madrid.[11]

La campaña de lanzamiento del nuevo diario, en palabras del propio Blasco, fue "tan grande como la de *ABC*", el diario de Luca de Tena aparecido en junio de 1905. Habían remitido propaganda a todos los países americanos de habla castellana, seleccionando al mismo tiempo a los agentes que debían ejercer la representación. En España remitieron 180.000 prospectos del diario a todas las provincias, siendo Va-

[9] Entre el 15 de diciembre de 1884 y el 20 de agosto de 1886 se editó en Madrid una publicación con la misma cabecera y con el subtítulo "publicación periódica económica". Al precio de 15 céntimos cada entrega, salía dos veces al mes con novelas cortas españolas originales ilustradas con "láminas al cromo", en su mayor parte de color. Ver BNE, http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003740014&lang=es.

[10] *El Pueblo,* 27-IX-1905: 1.

[11] *El Pueblo,* 27-IX-1905: 1.

lencia curiosamente la única que va a fallar el envío. El agente escogido inicialmente, un tal Pastor, se volverá atrás en el último momento. También será problemática la campaña en Barcelona, donde el representante elegido tampoco actuará conforme a lo previsto. Por último, en Madrid adoptará el sistema de vendedores a domicilio, a razón de dos pesetas de jornal diario y una comisión de un real por suscripción conseguida.

La dimensión de la campaña efectuada, sin parangón hasta entonces en el mundo editorial hispano, tuvo diversas consecuencias. Sirvió para posicionar el nombre del periódico y su planteamiento editorial, pero provocó otros efectos menos positivos. Por ejemplo, llevó a que algunos editores se aprestaran a copiar la idea, en este caso Saturnino Calleja, uno de los editores más importantes de la ciudad. También provocó la ruina de Blasco, que antes del mes de septiembre de 1905 escribía a su editor y agente valenciano, Francisco Sempere,[12] una carta en estos términos:

> Necesito dinero antes del 1º de Octubre o todo se va a la mierda, el trabajo de medio año y una idea que es una fortuna.
> Necesito dos ó (sic) tres mil duros enseguida; y este dinero será el mejor empleado en toda mi vida. Los necesito de ahí, sin que se trasluzca aquí, pues el negocio ha avivado el apetito de todos. El mismo Noguera es un ventajista cuyos tratos no me convienen, pues viviría sometido a una servidumbre, como si mi destino fuera vivir eternamente esclavo.
> Necesito dinero enseguida: aunque sea tomándolo a interés con la garantía de la casa editorial o de la casa de la Malvarrosa. Cuando venga eso que espera Ud servirá para desempeñarnos.
> Pero lo necesito enseguida, sin historias ni esperas, o todo se va abajo con la agravante de que el negocio lo conocen todos los editores de Madrid y todos lo harían al notar el más leve desfallecimiento mío.
> Dinero..... aunque sea empeñando el alma.[13]

La respuesta de Sempere será un primer envío de 5.000 pesetas, lo que mitiga sólo en parte el problema. La ansiedad de la situación le lleva a plantear una huida hacia delante: hipotecar su casa de La Malvarrosa en Valencia y vender el diario *El Pueblo*. La primera posibilidad no tiene más problemas que el largo tiempo necesario para formalizar la hipoteca y conseguir el préstamo. Sin embargo, la venta del diario se mostrará mucho más compleja, entre otras razones, porque la propiedad del mismo no parece estar exenta de cargas (Laguna, 1999: 115).

De todo lo expuesto, cabe deducir que Blasco ha puesto en marcha un negocio cuyo futuro depende de los resultados inmediatos que pueda generar. Y la perspectiva tras la salida del primer número no parece demasiado mala. Comienzan vendiendo 18.000 ejemplares, con un crecimiento durante el primer mes cercano a los 1.000 diarios. Esta aceleración de las ventas llevará a Blasco a la euforia. En una carta dirigida a Sempere y que podemos situar en torno a mediados de octubre de 1906, Blasco afirma que...

> *La Novela Ilustrada* es un éxito escandalosamente glorioso. Colocamos a estas horas

[12] "Francisco Sempere Masiá (1859-1923), librero, editor y concejal del Ayuntamiento de Valencia (...), (verdadero difusor de las obras de Blasco)" (Herráez, 1999: 9).
[13] Herráez, 1999: 32.

> en firme 25.000 ejemplares y aún nos falta conquistar media España. Cada día que pasa son 1.000 ejemplares más (...) Con la tirada actual me quedan limpios unos cuarenta y tantos duros diarios, y esto tirando por lo bajo (...) Al periódico le falta hacer aún más de la mitad del camino. Como asegura Ortega Munilla llegará (y no tardará más que nueve meses) a 40 ó 50 mil. El chorreo aún no a (sic) parado, ni lleva trazas de parar, pues todos los días llegan suscripciones a centenares, nuevos corresponsales y los antiguos doblan y triplican los pedidos. Si llegamos a 40.000, excuso decírselo que es una ganancia de más de 750 ptas. diarias; y esto es segurísimo. [14]

El resultado está siendo tan halagüeño que informa son varias ya las proposiciones que distintos editores, entre los que cita a los Gasset, le han hecho para entrar a formar parte del negocio, entre otras razones, porque son públicos los problemas que el impresor con el que trabajan, Fernando Fe, tiene para cubrir la demanda. Blasco reacciona como es su costumbre: se plantea comprar una rotativa, pero necesita 6.000 duros que no sabe de dónde sacar. A fines de octubre de 1906, Blasco confirma por carta a Sempere que ha recibido 25.000 pesetas y que va a concurrir a una subasta para comprar una rotativa que no estará operativa hasta primeros de diciembre. Sin embargo, el 25 de noviembre de 1905, en nueva misiva a Sempere, le insta para que remita más dinero…

> Me pregunta Ud. si necesito el dinero que resta del préstamo de las 30.000 pesetas. ¿Pues no lo he de necesitar, criatura?...¿Cree Ud. que yo acuño dinero? Lo necesito y con bastante urgencia. Y no sólo necesito eso sino que para el próximo Diciembre en que comienzo a pagar las letras de papel (¡una enormidad!) cuento con las promesas que Ud. me hizo o más bien el pico de la promesa: pues Ud. me prometió 10.000 ptas. y como recordará sólo vinieron 5.000.
> En fin: que esto no va mal, pero que aún estamos en el período de los apuros; yo me callo por no importunar, pero aún necesito mucho para llegar a puerto de tranquilidad. [15]

Las posibilidades de este tipo de negocio descansan en buena medida en la fiabilidad que ofrezcan los agentes comerciales, quienes participan del negocio con una comisión por cada novela de 50 céntimos. Así, la primera sorpresa negativa se da en el mismo mes de octubre cuando en Barcelona no consiguen más venta que 1.400 ejemplares. En Valencia, por ejemplo, el primer día se agotaban los 3.000 ejemplares puestos a la venta. [16] La solución para Barcelona la explicita Blasco en noviembre, al insistir a Sempere para que se desplace a esta ciudad y monte una sucursal. Él reconoce no poder hacerlo porque se encuentra montando la imprenta y su yerno, Fernando Llorca, tampoco porque al ser principio de mes está en plena liquidación. Sempere, sin embargo, no conseguirá el resultado que propone Blasco.

La otra condición de futuro para este negocio está en conseguir mantener el impacto inicial que supone la novedad. La dificultad mayor de una novela por entregas está en el cansancio del suscriptor. Para evitarlo, Blasco confía en la selección de obras que lleva a cabo, no perdiendo de vista los posibles derechos de autor y los

---

[14] Herráez, 1999: 36.
[15] Herráez, 1999: 50.
[16] "Ha sido tan grandioso el éxito obtenido en Valencia por el nuevo diario LA NOVELA ILUSTRADA que la casa encargada de la venta y reparto de suscripción se ha visto obligada a pedir nueva remesa de ejemplares, pues con los 3.000 remitidos en el primer envío no ha habido número suficiente para los pedidos." *El Pueblo*, 3-X-1905: 2.

conflictos a que dieren lugar, así como en la publicidad. Desde la salida del nuevo diario, la prensa en general y en particular la valenciana, recogía casi a diario el anuncio de *La Novela Ilustrada*, donde se reproducen insistentemente las condiciones de compra o suscripción, al tiempo que se mantenía el índice de lo publicado. Así, en diciembre el anuncio repetía:

> Cuatro pliegos de novela todos los días por cinco céntimos. Cuatro novelas diferentes, 32 páginas diarias. Suscripción al mes de 1'50 ptas. Novelas publicadas: *Historia de un hombre contada por su esqueleto*. *El barrio latino*. *El amigo Fritz*. *La Feria de las Vanidades*, *Flor de Mayo*, *La reina topacio*. Novelas que se están publicando: *La Cigarra, Sor Lucila*, *Venganza Africana*, *El año 2.000*, *La hijastra del amor*. Se sirven colecciones completas desde el primer número, en la librería de F. Sempere... [17]

En enero de 1906, la publicidad informa del inicio de la publicación de una novela de Blasco, *Sónnica la cortesana*, además de "interesante novela de Octavio Fenillet, *El Conde de Camors*. Mañana aparecerán *La muerta viva* y *La mujer de los dos maridos*." Pero la apuesta mayor en este comienzo de 1906 será la edición de las novelas de A. Conan Doyle a partir del mes de febrero. [18] El propio Blasco remitirá un artículo para su publicación en prensa, elogiando al autor de las peripecias del detective Holmes.

El mejor indicador de que la marcha de *La Novela Ilustrada* no es todo lo positiva que cabía esperar, es que Blasco diversifica sus actuaciones: mantiene el negocio madrileño de *La Novela*, programando la salida mensual de los nuevos títulos, que a partir de marzo de 1906 incluirá *La maja desnuda*, difundida por este sistema de entregas antes de salir definitivamente como tomo de a 3 pesetas, justo el doble; como responsable literario de la Editorial Sempere, también preparará y lanzará una intensa y extensa serie de títulos. La relación habla por sí sola:

- A partir de marzo de 1906 la *Historia Socialista* de Jean Jaurès, [19] justo en el momento en que hace pública su renuncia al acta de diputado.
- En abril y por primera vez, junto con la publicidad de *La Novela* aparece también el anuncio de una nueva oferta de la Editorial Sempere. Se trata del inicio de la serie, La ciencia para todos, "Manuales científicos, literarios y artísticos, ilustrados con numerosos grabados. Una peseta. Volumen encuadernado. De venta en la librería de Sempere (Sorolla, 30) y en todos los kioskos de periódicos de esta capital."
- A fines de mayo de 1906, lanza al mercado una voluminosa y compleja obra. Se trata de la *Novísima Geografía Universal*, de Onésimo y Eliseo Reclus. La obra se presenta en cinco volúmenes en 4º, de más de 500 páginas cada uno, e ilustrados

[17] *El Pueblo,* 26-XII-1905. Anuncio publicado en la cuarta plana del diario y que se repite a lo largo del mes.

[18] *El Pueblo* de 22-I-1906 anuncia en la primera plana que a partir del 1 de febrero se publicarán *Un crimen extraño*, de A. Conan Doyle; *La batalla de los zánganos*, del escritor y sociólogo alemán, Max Nordau, *Confusión*, de Hugo Conway, *La esfinge de oro,* de Jorge Sand.

[19] *El Pueblo* de 7-III-1906 recoge por primera vez en la primera plana el siguiente anuncio de esta obra, que dice así: "*Historia Socialista, 1789-1900*, bajo la dirección de Juan Jaurès... '¡Campesinos!, ¡obreros! Esta es la historia de los esfuerzos y de las luchas de vuestros padres. Buscad en ella nueva fuerza y nuevas luces para las luchas de mañana.' Condiciones de la publicación: 'La obra constará de cinco o seis tomos de regulares dimensiones, del mismo tamaño que este prospecto, estrenándose en ella hermosa y clara fundición. Además irá ilustrada con magníficos fotograbados, sacados de los documentos de cada época. Esta obra se servirá por cuadernos de 40 páginas al precio de dos reales en toda España cada uno. Semanalmente se repartirá un cuaderno, con la puntualidad que esta Casa tiene por costumbre. PUNTOS DE SUSCRIPCION: Se suscribe en Valencia en casa de sus editores F. Sempere y Compañía, calle del Palomar, 10, en las principales librerías, y por medio de los repartidores. En provincias, en el domicilio de todos los corresponsales de esta Casa, y en las principales librerías'".

con mil grabados de Gustavo Doré y otros. Blasco figura como traductor, además del autor del prólogo. La promoción consiste en vender cada volumen a 4 pesetas.

La actividad editorial seguirá sin descanso, sacando en agosto de 1906 las obras completas del poeta alemán E. Heine, a una peseta el volumen. Sin embargo, la novedad se ha producido en el inicio del mes de junio. El negocio de *La Novela Ilustrada* se transforma en la Editorial Española-Americana, con sede en la calle Olmo, 4 de Madrid y con sucursal en Valencia en la calle Gracia, 62.[20] A pesar de no poseer una argumentación segura, podemos intuir que el cambio de titularidad debe estar relacionado con la deficiente marcha del negocio y las posibles deudas contraídas. El único dato que tenemos es una carta de Blasco a Sempere en la que le informa que se encuentra en litigios con la casa Hachette de París por los derechos editoriales de la *Geografía* de Reclus, y que no tiene dinero para pasárselo a su familia, por lo que le pide que le transfiera algo a cuenta de *La maja desnuda*. A continuación describe su situación:

> Yo no sé a qué puede obedecer esa baja en los libros. Culpa de aquí no es, pues ya ve Ud. que sólo publicamos novelas u obras grandes como El Reclus. Aquí tampoco vamos muy bien que digamos. Yo tengo tres máquinas y nunca las llevo a la vez. Esto no puede ser todo el año; así que si la cosa flojea, no lleve Ud. más que una, como hago yo. Ya pensaré algunas obras nuevas ahora en París (...) pues tengo agotada momentáneamente la inspiración.[21]

La Novela Ilustrada se mantuvo durante algún tiempo más, encuadrado como hemos señalado en la oferta de conjunto que realizaba la Editorial Española-Americana. En enero de 1907, *El Pueblo* publicaba el anuncio de una reforma para relanzar la venta de *La Novela*. Básicamente, el cambio consistía en el tipo de papel, que se pasa a utilizar el satinado, así como en las ilustraciones, anunciándose la entrega de 16 láminas cada mes –cuatro por cada novela– en fotograbado, y por lo tanto, "iguales a las que publicasen las mejores revistas ilustradas". Además, se anuncia la incorporación de una máquina modernísima y letras nuevas, lo que les permite augurar que el periódico aparecerá impreso "con excelentes condiciones tipográficas", consiguiendo con todo ello "tomos elegantísimos". La apuesta, por tanto, se centra en la parte material del producto, no así en la forma de distribución ni en la venta. Tampoco afecta al tipo de novela que se está seleccionando para su edición, tal y como confirma la selección prevista para el mes de febrero: *El batallón de los hombres de hierro*; *Jerónimo Paturot*, de Luis Reybaud; *El otro hogar*, de Abelardo Fernández Arias, premiada en el concurso de la *Novela Ilustrada*, y *El diamante del comendador*, de Ponson du Terrail."[22]

La reforma se hizo y la actividad editorial, tanto de la sede madrileña como la de la valenciana, continuaron por espacio de algunos meses más. En agosto, un nuevo cambio informa del resultado. Ahora, el producto pasa a ser vendido semanalmente, al tiempo que se cambia al distribuidor de Valencia. Sin embargo, más allá de cual-

[20] Según J.L. León Roca (1970: 316), "La Editorial Hispano-Americana estuvo, en un principio, en la calle de Mesonero Romanos, 42. Después pasó a la calle del Olmo, 4". Sin embargo, P. Pascual Martínez (1994: 247 y ss.), en las matrículas industriales municipales que ofrece, no aparece el nombre de esta Editorial en 1906. Será a partir de 1909 y bajo la titularidad de Fernando Llorca, cuando por fin se recoja la existencia de la editorial hasta 1914. Tanto las fechas de los títulos publicados, como las cartas de Blasco, avalan que la actividad editorial se llevó a cabo entre 1906 y 1908 básicamente.

[21] Herráez, 1999: 55.

[22] *El Pueblo,* 29-I-1907: 1.

quier consideración económica, el conjunto de títulos finalmente editados por este sistema deducimos que debió superar el centenar, llegando a una suscripción que osciló entre los 20 y los 40.000 en sus mejores momentos. Aunque en una oferta de estas características, más que el suscriptor –de cuya fidelidad cabe esperar un cierto cansancio al cabo de unos meses–, el consumidor mayoritario debió de ser aquel que tomaba la decisión de coleccionar algún título solo, sin la rémora de estar sujeto a la obligación de ir al quiosco continuamente, o estar pagando los cinco céntimos diariamente.

Por tanto, más allá del fracaso económico, al menos en los términos de gran negocio en los que se los había planteado, a estas alturas de su vida y de su producción cultural, el resultado es ya abrumador, no sólo por el éxito de sus novelas y los derechos que le siguen devengando, sino porque está consiguiendo llevar a cabo una tarea de socialización de la literatura que tiene muy difícil parangón en toda España. Las palabras de Arturo Barea en su clásico *La forja de un rebelde*, resultan muy apropiadas para apuntar que el rebelde valenciano se había convertido en capitán de una naciente industria cuyos resultados, todavía hoy en día, son visibles en las estanterías de muchas casas valencianas...

> Hay un escritor valenciano, que se llama Blasco Ibáñez, que ha hecho todos estos libros... Un día dijo que en España no se leía porque la gente no tenía bastante dinero para comprar libros. Entonces dijo: yo voy a dar a leer a los españoles, y en la calle de Mesoneros Romanos puso una tienda y empezó a hacer libros. Pero no los libros de él, sino los libros mejores que se encuentran en el mundo. Y todos valen, nuevos, treinta y cinco céntimos. La gente los compra a millares, y cuando los ha leído los vende a los puestos de libros viejos y allí los compramos los chicos y los pobres. Así, yo he leído a Dickens y a Tolstoy, a Dostoievski, a Dumas, a Víctor Hugo, a muchos otros. (Barea, 2001: 108-109).

4. **Conclusión: Un balance abrumador**

En apenas algo más de dos décadas, la final del siglo XIX y la primera del XX, el saldo cultural que proporciona el valenciano resultará ingente: no sólo por sus propias novelas y el éxito que cosechan, sino también por cómo concibe la comunicación de la cultura. Los instrumentos fueron los formalmente identificados como columnas vertebrales de las industrias culturales: el medio de comunicación y el libro. En el primer caso, Blasco revolucionó la prensa valenciana con un diario que editó a la mitad de precio que la competencia; en el segundo, conmocionó las conciencias de una gran parte de Valencia, así como los bolsillos de todos los libreros con tienda en la misma, al crear una biblioteca popular que en un mes, en este caso de 1898, llegaba a prestar 5.000 volúmenes. Por último, para completar el círculo, crea y fomenta una Universidad Popular, cuyo primer curso fue inaugurado en la noche del 8 de febrero de 1903 por Gumersindo de Azcárate, bajo el tema "Neutralidad de la ciencia". Según un testigo presencial, "los cursillistas, llamémosles así, eran en su mayoría obreros de blusa y manta por todo abrigo. Asistían a las lecciones durante una hora que duraba la clase, y las escuchaban en pie". [23]

Como se descubre por lo señalado, Blasco cabalga a lomos de una industria que

[23] PIGMALIÓN (Meliá, J.M.): *Blasco Ibáñez, novelista*. Vives Mora, Valencia,1967, 106.

él mismo está empeñado en forjar; una industria de la cultura, dirigida a todos sin apenas limitación, que se saldará finalmente con la socialización del libro y de la cultura. Pero esta vertiente industrial, ligada como acabamos de señalar a la búsqueda del beneficio, provoca el cambio. Blasco, suponemos que sin ser consciente de ello, a partir de la segunda década de este siglo, se ha desmarcado definitivamente de lo que pudo ser su actividad literaria inicial. Ahora se aproxima al perfil del novelista de *best-sellers*, con productos que alcanzan tiradas muy importantes para la época y que proporcionan importantes ingresos a su autor. A partir de ese instante, si Blasco tuvo algo de autor del 98 ahora lo ha perdido. Sencillamente, tal y como él exclamaba, "Yo soy el escritor que gana más dinero de todos los del mundo". [24]

Bibliografía citada

BAREA, A. (2001): *La forja de un rebelde*, "I La forja", Madrid: Biblioteca El Mundo.

BLASCO IBÁÑEZ, V. (1966): *Discursos literarios*. Valencia: Prometeo.

BORDERIA, E., LAGUNA, A. y MARTINEZ, F.A. (1996): *Historia de la comunicación social*. Madrid: Síntesis.

BUSTAMENTE, E. y ZALLO, R. (1988): *Las industrias culturales en España*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal.

HERRAEZ, M. (ed.) (1999): *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez - Francisco Sempere*, 1901-1917. Valencia: Consell Valencià de Cultura.

HAUSER, A. (1976): *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid: Guadarrama, vol. III (13ª ed.)

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

LAGUNA PLATERO, A. (1999): *El Pueblo, historia de un diario republicano, 1894-1939*. Valencia: Diputación de Valencia.

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

MÉRIMÉE, H. (1986): "El novelista Blasco Ibáñez y la ciudad de Valencia", en *Vicente Blasco Ibáñez. La aventura del triunfo*, 1867-1928. Valencia: Diputación de Valencia.

PASCUAL MARTÍNEZ, P. (1994): *Escritores y editores en la Restauración canovista (1875-1923)*. Madrid: Ediciones de la Torre. 2 vols.

PIGMALIÓN (Meliá, J.M.) (1967): *Blasco Ibáñez, novelista*. Valencia: Vives Mora.

REIG, R. (2012): *Vicente Blasco Ibáñez, una biografía*. Faxímil books.

RUANO LÓPEZ, S.: "Cultura y medios. De la Escuela de Frankfurt a la convergencia multimedia", en *Ámbitos*, nº 15, Sevilla, 2006.

TOBAJAS, M. (1984): *El Periodismo Español. Notas para su Historia*. Madrid: Forja.

ZAMACOIS, E. (1928): *Vicente Blasco Ibáñez*. Madrid: La Novela Mundial, año III.

ZUBIETA, A.M (Coor.) (2000): *Cultura popular y cultura de masas*. Barcelona: Paidós.

[24] PIGMALIÓN, 1967: 75.

Jeffrey Zamostny
University of West Georgia

Blasco Ibáñez's Piedra *de Luna*: Whitewashing Global Stardom

RESUMEN. Como novelista internacionalmente reconocido y colaborador de Hollywood, Blasco Ibáñez estaba preparado de una manera única para reflexionar sobre el estrellato, la raza y la nación en la industria cinematográfica cada vez más globalizada después de la Primera Guerra Mundial. Su poco estudiado relato *Piedra de Luna* (1926) es una crítica incisiva del blanqueamiento de las estrellas de cine de Hollywood. Inspirándose en parte en la actriz histórica Pearl White, la trama gira en torno a una estrella de cine mestiza de ascendencia mexicana e irlandesa que intenta conseguir una blancura idealizada pulverizando su piel y poniéndose una peluca rubia. A medida que envejece, Piedra de Luna se aliena de su imagen en la pantalla y abraza sus rasgos físicos marrones en su vida privada. La actriz queda poseída por Piedra de Luna, cuya representación cinematográfica está separada de su cuerpo, desmaterializada en pantalla y vendida a admiradores de todo el mundo. Este ensayo examina el discurso crítico del relato sobre la blancura y el estrellato en relación con una variedad de textos contemporáneos que registran la actitud evolutiva de Blasco hacia el cine mudo y Hollywood. Con esta novela corta, Blasco sopesó los beneficios y las desventajas de plegarse a las exigencias que la industria cinematográfica norteamericana le había impuesto, sobre todo en lo que respecta a su representación de España.

PALABRAS CLAVE.
Pearl White, Piedra de luna, raza, celebridad, Hollywood, cine, novela de quiosco

A growing bibliography of studies on Vicente Blasco Ibáñez has made it clear in recent years that he was the first Spanish novelist to seriously engage with the US cinema industry, whether through adaptations of novels like *Los cuatro jinetes del apocalipsis* and *Sangre y arena* or scripts written expressly for the silver screen. [1] Scholars have examined numerous films, press reviews, novels, prologues, and letters to chronicle the vicissitudes of Blasco's relationship with the cinema, as well as his evolving thoughts on the connection between literature and film. [2] To name one example, David George has studied the ambivalent representation of the crowd in Blasco and Max André's film adaptation of *Sangre y arena*. Produced in Spain and France in 1916, the film predates Blasco's involvement with Hollywood by three years. As George observes, the adaptation encourages its viewers first to identify with and then to distance themselves from the working-class spectators of the bullfights portrayed on screen. In so doing, the film reveals "the apparent contradictions of Blasco's attitude towards the masses, and by extension towards the film audiences that he so wished to form as consumers of the new artistic media" (105). For Blasco, the cinema walked a fine line between educating the people and inciting the masses.

Blasco's views on film were only to grow more complex with his visit to the US in the early 1920s. What he observed in New York and Hollywood prompted him to

[1] For overviews of Blasco's involvement with the cinema, see Corbalán and Maestro Cano as well as the collective volume *Blasco Ibáñez, cineasta*.

[2] Research on Blasco and film has itself become an object of representation in *El quinto jinete. Una visión de la I Guerra Mundial*, por Vicente Blasco Ibáñez. This metacinematic documentary follows a filmmaker's quest to complete a documentary concerning Blasco and the Hollywood adaptation of *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. The film features interviews with editors Paul C. Smith and Christopher L. Anderson, among other contributors to *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*.

expand his consideration of cinema beyond issues of class and mass spectatorship, into pressing questions of race, nation, and global celebrity. These concerns crystallized in his little-studied kiosk novelette *Piedra de Luna*, first published in the weekly short novel collection *La Novela de Hoy* on 12 November 1926 (see Figure 1). In this work, a third-person narrator recounts the life story of the internationally celebrated Hollywood film actress Piedra de Luna, a fictional character bearing a strong, intentional resemblance to the contemporary silent film star Pearl White (1889-1938). Previous critical discussion of the novelette is mostly limited to passing mentions and plot summaries.[3] More recently, Cécile Fourrel de Frettes has usefully studied the work as an example of Blasco's cinematographic writing. Emphasizing the visual aspects of the narration, she argues that the novelette is a hybrid cultural artifact "a medio camino entre el texto y la imagen" (212). Fourrel de Frettes thus hypothesizes that Blasco wrote the story as a film script before adapting it for *La Novela de Hoy* (209; see also Corbalán 137).

ABSTRACT. As an internationally recognized novelist and collaborator of Hollywood, Blasco Ibáñez was uniquely poised to reflect on stardom, race, and nation in the increasingly globalized cinema industry following World War I. His little-studied kiosk novelette *Piedra de Luna* (1926) is an incisive critique of the whitewashing of Hollywood movie stars. Drawing inspiration in part from the historical actress Pearl White, the plot revolves around a mestiza film star of Mexican and Irish descent who performs idealized whiteness by powdering her skin and donning a blonde wig. As she ages, Piedra de Luna grows alienated from her screen image and embraces her brown physical features in her private life. The actress remains haunted by Piedra de Luna, whose filmic representation is detached from her body, dematerialized on screen, and marketed to admirers across the globe. This essay examines the novelette's critical discourse on whiteness and stardom in relation to a variety of contemporaneous texts that register Blasco's evolving attitude toward silent film and Hollywood. With this novelette, Blasco weighed the benefits and drawbacks of acceding to the demands placed on his writing by the US cinema industry, particularly with respect to his representation of Spain.

KEYWORDS. Pearl White, *Piedra de luna*, race, celebrity, Hollywood, cinema, kiosk novel

In this essay, I take a different tack by approaching *Piedra de Luna* as a compelling testament to Blasco's concern near the time of his death that the US was becoming a colonizing force in Spain. Blasco struggled to cultivate a Spanish national cinema in the last few years of his life, both in spite and by means of his own success in Hollywood. In the novelette, Blasco's conflicted attitude regarding the US film industry shapes the idealized, but deceptive representation of Piedra de Luna as a white actress, and is channeled through a critical discourse on race, embodiment, and global stardom. In what follows, I draw on theories of whiteness and cinema to contend that Blasco drew inspiration from Pearl White's worldwide celebrity, including her celebrity in Spain, to develop the concept of cinematic whitewashing through the title character. Later I turn to accounts by Blasco and other writers to demonstrate that, like Piedra de Luna, Blasco witnessed racial whitewashing during his time in the US. Read in conjunction with other sources from the 1920s, *Piedra de Luna* shows that Blasco responded with a mixture of excitement and anxiety to Hollywood's global fame machine and stereotypical images of Spain.

Global Stardom and Cinematic Whitewashing

As the last of Blasco's nine contributions to the Madrid-based publication *La Novela de Hoy*, Piedra de Luna went on sale in Spanish kiosks when Blasco had already attained worldwide recognition for the filmic

[3] See, for example, Corbalán 137-39; Ventura Melià, "Blasco Ibáñez" 34; and Utrera 120.

adaptations of his novels.[4] The novelette was reprinted without illustrations in the 1927 volume *Novelas de amor y de muerte*, the last book published by Blasco before his death the following year. As is usual for works in the then-famous collection *La Novela de Hoy*, *Piedra de Luna* contains a prologue by the director Artemio Precioso, which suggests that that the novelette will dwell on the vagaries of global stardom. Precioso begins by calling Blasco "nuestro primer novelista, además de ser el más leído y el más universalmente conocido" (3) and concludes by citing the Valencian traveler Federico García Sánchiz's observation that "[e]n los más apartados rincones del planeta, sólo hay dos cosas de España conocidas y saboreadas: las naranjas y las novelas de Blasco" (6).

With celebrity came a variety of benefits for Blasco—"dinero, autos y palacios" (3)—as well as more or less grievous disturbances such as indiscrete questions from journalists or the publication of a libelous attack by a "pobre buscavidas, que ni siquiera escribe las cosas que firma" (4). This slur refers to the right-wing erotic novelist *El Caballero Audaz* (pseudonym of José María Carretero), a contributor to La Novela de Hoy with whom Precioso had suffered a falling out in September of 1926.[5] In 1924, *El Caballero Audaz* had published the diatribe *El novelista que vendió a su patria* in response to Blasco's biting critique of the Primo de Rivera dictatorship in his pamphlet *España secuestrada*.[6] By alluding to Blasco's fame and his detractors, the prologue stresses that international celebrity held advantages and risks for Blasco, as too is the case for the protagonist of the subsequent narrative.

Before introducing the character *Pieda de Luna*, the novelette's first chapter describes 1920s Hollywood drawing on motifs also found in other Spanish novels of the time, including Ramón Gómez de la Serna's *Cinelandia* (1923) and Julio Calvo Alfaro's *La virgen de California* (1925). According to Patricia Barrera Velasco, these works insist on "la falsedad del mundo cinematográfico. La ficción lo invade todo" (184). Notably, Blasco places simulation in relation to questions of colonization and race. In the opening lines of *Piedra de Luna*, the narrator foregrounds the asymmetrical struggle between Hollywood and other national cinemas, affirming that "el arte cinematográfico [es] monopolizado por los Estados Unidos" (7). Hollywood's grasp over global cinema is the latest development in a long historical trajectory of imperialist expansion. As the narrator points out, the city has colonial roots related first to the Spanish exploration of the Americas—Hollywood is located "en el antiguo territorio de las Misiones franciscanas, cerca de la mísera parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles que fundaron los misioneros españoles" (7)—and then by US westward expansion with the attendant decimation of Native American tribes.

[4] Blasco contributed to *La Novela de Hoy* from its outset in 1922. For a discussion of his contributions as well as a complete catalog of the collection, see García Martínez (especially 108-10). The collection's founder and director Artemio Precioso maintained an extensive correspondence with Blasco, some of which is compiled in Precioso's book *Españoles en el destierro* ("Recuerdos" 171-266). Blasco's letters provide fascinating insight into his marketing prowess and his self-awareness as a global celebrity. In a letter dated 11 January 1926, Blasco chides Precioso for publishing an advertisement that listed him below lesser-known writers: "he visto en los periódicos de Madrid el anuncio que habla de mí. Está bien, pero le ruego que si ha de hacer más anuncios hable en ellos *de mí sólo*, y si habla de otros, póngame en primer lugar. Creo que por mi volumen y por mi fama mundial es el sitio que me corresponde en estos anuncios" (reproduced in "Recuerdos" 188).

[5] *El Caballero Audaz* wrote a total of twenty-three novels for *La Novela de Hoy*. On 24 September 1926 he had a skirmish with Precioso in the Biarritz Casino. Subsequently, Precioso published a number of prologues claiming that *El Caballero Audaz* paid ghostwriters to produce his novels (García Martínez 119-24).

[6] The antagonism between Blasco and *El Caballero Audaz o*wed as much to their rival claims to be the bestselling Spanish author as to their opposing political agendas. See Borrán for a discussion of their polemic and for the texts of *El novelista que vendió a su patria* and *España secuestrada*.

It is in relation to the so-called redskins that Blasco introduces the overlapping concepts of authenticity, simulation, and cinematic whitewashing. In the only illustrated passage from the novelette's first chapter, the narrator describes the arrangement between the Hollywood film industry and a neighboring Native American reservation, the chiefs of which are eager to provide extras from the tribe to serve as supposedly authentic Indians in westerns and other movies (10-11; see Figure 2). Roberta Pearson notes that this was common practice in the early years of US cinema (283). The novelty in *Piedra de Luna* is that, in the narrator's words,

> Con el mimetismo extraordinario de los pueblos primitivos, estos pieles rojas han acabado por imitar los gestos y habilidades profesionales de los artistas cinematográficos, trabajando lo mismo que ellos. Algunos sólo se visten ya de indio cuando lo exige su actuación de comediantes, siendo clientes de los mismos sastres que los artistas blancos y llevando una vida idéntica. (11-12)

With its reference to "pueblos primitivos," this passage echoes and undercuts social Darwinian paradigms of race that were prevalent in Europe and the US in the late nineteenth and early twentieth centuries. To quote Daniel Bernardi, such paradigms dominated early cinema in the US, establishing an ostensibly "natural hierarchy" of races: "At the top of the so-prescribed evolutionary ladder were people who counted as 'Anglo-Saxons' and, then, the rest of the 'Caucasians'; at the bottom: 'Mongoloids' and 'Negroids'" (4). Whereas these races were supposed to be defined by objective phenotypical differences, the description of the Native Americans in *Piedra de Luna* conceives of race in terms of culture, behavior, and dress. Playing the role of authentic Native Americans paradoxically exposes the performative and thus mutable aspects of race, and it confuses the boundaries of being and acting. Following the actors' assimilation into Hollywood's dominant white culture, it is hard to decide whether they are Native Americans or whites. In this way, the Native American actors vividly illustrate the process of whitewashing that is at the heart of *Piedra de Luna*—that is, Hollywood's tendency, in Blasco's estimation, to dilute and even erase racial difference in the exaltation of idealized white (on occasion, deceptively white) film stars.

Piedra de Luna and Pearl White

The discourse on simulated whiteness, colonization, and international stardom centers on the protagonist Piedra de Luna for the remainder of the novelette. The story reads like a biography based loosely on the life of the aptly named Pearl White (baptized as Pearl Fay White). White was known as the "Queen of the Serials" and the "Heroine of a Thousand Stunts" for her lead roles in action serials such as *The Perils of Pauline* (1914) and The Exploits of Elaine (1914). Blasco was drawn to the blonde, blue-eyed actress for personal and commercial reasons. Not only did he meet her during his trip to the US and host her in his villa on the French Riviera (Ventura Melià, "Blasco Ibáñez" 34, 40), but in April of 1920, the US fan magazine *Photoplay* published a photograph of Blasco with White at her home in Bayside, Long Island (Johnson 57). The accompanying article described Blasco as White's "pal" (104) and announced that he was working on a novel of which "a transcription of Pearl White will be the heroine" (105).

In addition to their personal connection, Blasco stood to benefit financially from White's inspiration insofar as she was among the first film actresses to achieve international fame and fortune. The same *Photoplay* article highlights the "enormous, cosmopolitan, world-wide representation" of White's fan mail (58). As Marina Dahlquist shows in her edited volume *Exporting Perilous Pauline*, White cultivated an ample fandom in such far-flung countries as France, Sweden, Czechoslovakia, China, and India. Although Spain is not among the countries under discussion, the Spanish newspaper *El Sol* testifies to White's celebrity on the Iberian Peninsula, including in films that thematized race.[7] By way of example, an announcement titled "Espectáculos" advertises a screening of White's episode "Blancos contra amarillos" from the serial film *La sortija fatal* (*The Fatal Ring*, 1917) in Madrid's Cine de la Latina on 23 January 1919 (7). An article titled "Un triunfo enorme de Perla Blanca" published on 24 November of the same year states that the "interés y emoción" of White's serials, together with her "simpatía y popularidad," "han logrado que en España y todo el extranjero [Perla Blanca] sea considerada como la diosa inimitable del arte mudo" (4). Subsequent articles announce White's plans to visit Andalusia in 1920 and, when she failed to follow through on that trip, her actual visit to Barcelona and Vigo five years later.[8] Given the excitement surrounding White's theatrical performances in Galicia, Blasco was well poised to publish a potentially lucrative novelette concerning White just a year later in *Piedra de Luna*.[9]

The parallels between White and *Piedra de Luna* are manifold. Just as White had become known for her stunts in action serials, Piedra de Luna is "la artista de los *films* larguísimos, divididos en numerosos episodios, novelas de folletón expresadas por la imagen, en donde la heroína pasaba incólumne a través de los más horrendos peligros y realizaba las más inverosímiles hazañas" (15). Also like White, Piedra de Luna works herself out of poverty through the ranks of the circus, dance hall, and touring theater company before achieving global celebrity in the cinema. The measure of their mutual renown is their international fan mail. In his article in *Photoplay*, Julian Johnson affirms that "a stamp-collector would have paid her [White] a hat-checker's privilege price merely for secretaryship" (58). Similarly, Piedra de Luna's mailman wants to "formar una colección de todos los timbres existentes" from her fan letters (38). Given the volume of their correspondence, neither White nor *Piedra de Luna* have time to answer all of their mail. As Johnson warns, "If *you* are a letter-writer, do not expect to get a genuinely personal note from Pearl White unless you have genuine business upon which to write her" (58). *Piedra de Luna*, in turn,

[7] I am grateful to Emily Thomas at the University of Michigan for drawing my attention to the articles concerning Pearl White in El Sol. From January to March of 1921, the "Cinematografía" page of this newspaper published numerous responses to fan inquiries concerning White in a column titled "Correspondencia particular." For example, on 6 January 1921 the editors responded to an inquiry by A. R. from Carballo (La Coruña) saying, "Perla Blanca (en inglés Pearl White) recibe correspondencia en Fox Film Corporation, Nueva York. Antonio Moreno, en Vitagraph, Brooklyn." Moreno was one of the first Spanish actors to attain global fame for his work in Hollywood. As Thomas perceptively pointed out, the contrast between the surnames of Blanca and Moreno would not have been lost on Spanish readers. For additional entries regarding White, see the "Correspondencia particular" sections for 13 January, 10 February, and 17 March 1921.

[8] On 4 May 1920, *El Sol* reported on White's visit to Paris and Rome, speculating that "es posible que recorra algunas ciudades de España, especialmente de Andalucía" ("Perla Blanca, en París"). A week later, the same newspaper published a brief notice titled "Perla Blanca saluda a España" in which White is claimed to have stated: "He leído el artículo publicado en la página de cinematografía de *El Sol* y es cierto que mis propósitos son visitar España cuando me instale definitivamente en París." Be that as it may, the newspaper did not mention White's Spanish tour again until 13 February 1925, when she landed in Barcelona in a French airplane ("Perla Blanca en Barcelona").

[9] On 21 April 1925, *El Sol* reported that White had arrived in Vigo, where "con mucho éxito actuó en uno de los teatros de la ciudad durante dos noches" ("Perla Blanca").

allows her maid to respond for her, tricking numerous male admirers into thinking that they are maintaining an epistolary romance with the actress, when in reality they are corresponding with her maid.

Considering the pains taken by Blasco to establish a resemblance between White and Piedra de Luna, the differences between them seem all the more calculated and significant. Especially notable is a change in the fictional character's parentage. Whereas Pearl White was born to a farming family in Greenridge, Missouri, and did not speak Spanish, Piedra de Luna is the bilingual daughter of Irish and Mexican immigrants in Texas.[10] By making his protagonist a *mestiza* of Hispanic heritage, Blasco increased her appeal for the predominately Spanish readership of *La Novela de Hoy*. In the wake of the Spanish-American War of 1898, Spain and its former colonies banded together under the aegis of pan-Hispanism to combat the increasing threat of US imperialism, of which White ran the risk of becoming an icon. Despite her popularity in Spain, White did not escape charges of forming part of the aggressive globalization of North American mass culture. In an article published in *El Sol* on 16 October 1921, Ángel Dant contrasts the post-World War I importation of US films with Germany's invasion of France: "Esta fue brutal, despótica, odiosa. Pero la invasión yanqui es tan habilísima, se presenta con una sonrisa en los labios tan diplomática..., ¿cómo lanzar el grito de alarma, cuando el 'jefe' de la invasión se llama Perla Blanca, Charlot, Fatty [Arbuckle], Mary Pickford y Douglas Fairbanks?" (8). Although Piedra de Luna's films are also popular in Europe, her hybrid background complicates her role as a smiling herald of US expansionism, forcing a dramatic divide between her screen image and private identity.

Whiteness and (Dis)embodiment

In order to advance her career in the cinema, Piedra de Luna must hide her *mestiza* physical traits under an enormous blonde wig and white powdered skin (see Figure 3). The powder achieves the lunar effect implied by the name Piedra de Luna, giving the actress "una blancura selénica, dulce y misteriosa como la luz del astro nocturno" (18). This idealized glow contrasts starkly with Piedra de Luna's appearance in private, known only to her closest professional associates. Off screen, Piedra de Luna has "la tez morena" and "la cabellera negra, abundante y un poco dura" (19). Although the narrator attributes this to the influence of "[l]a raza indoespañola," transmitted by her Mexican mother (19), in the early 1900s her working-class Irish father would not have been considered normatively white in the US and Great Britain. According to Richard Dyer, a long British tradition of demonizing the Irish as black also affected poor Irish immigrants to the US (52). On both sides of her heritage, Piedra de Luna's private self falls short of the white image at the top of her era's racial hierarchy, leaving her to suffer a painful fragmentation of her identity.

This disjuncture is most evident in the character's three contrasting names: the screen name Piedra de Luna; Betty Hinston, the baptismal name selected by her

[10] Bishop reports that "Miss White was born Pearl Fay White on March 4, 1889. The place was Greenridge, Missouri. Her father [Edgar White] was a farmer." He also describes her as a "short, trim blonde." According to *El Sol*, White's mother Inez White was of Italian descent ("Perla Blanca, en París"). Despite this Latin ancestry, White's grasp on the Romance languages was limited. *El Sol warned Spanish readers that Antonio Moreno could receive fan mail in Spanish, but that correspondence addressed to White "tiene* que ser precisamente en inglés." ("Correspondencia particular," 10 Feb. 1921). Johnson adds that during Blasco's visits with White, "they talked, as Miss White says: 'In gestures, his Spanish, my bum French, and my eight words of Italian'" (104).

father; and Guadalupe Villa, the name favored by both her and her mother. Importantly, Guadalupe comes to view whiteness as a patriarchal imposition, whether in the form of the ordinary English name Betty, "nombre oficial que le impuso su padre" (19), or the extraordinary, invariant screen image of Piedra de Luna, of which the narrator says:

> Cuando intentó representar tal como ella era, sus empresarios se opusieron. El público la había conocido de este modo, y así la deseaba siempre. ¡Quién podía tolerar a una Piedra de Luna morena, pelinegra, con una belleza agresiva y ruda, algo salvaje!... Aceptó Betty su peluca rubia por toda la vida. (27-28)

This imposition reflects the limitations placed on Hispanic actors and actresses in the US cinema industry in the early 1900s. Not only were there numerous star performers of Spanish and Latin American descent in the silent era, but the popularity of the Latin lover and other Hispanic stock characters led non-Hispanic actors to adopt stereotypically Spanish names and styles to heighten their appeal.[11] Still, stars such as Dolores del Río, Raquel Torres, and Ramón Novarro "conformed to European prototypes—perhaps to southern and eastern European prototypes, but clearly in the evolving fold of what it meant to be 'white' (and upper class) in the United States at the time" (Rodríguez 28). In contrast, darker-skinned Mexican immigrants in Los Angeles were confined to working as low-paid laborers or extras unless they were willing to adopt extreme measures to pass as white (Serna 201-12).[12]

Such is the case of Piedra de Luna. In a reversal of the representation of Andalusian gypsies by white actresses in early Spanish cinema (Woods Peiró), Blasco's protagonist is a brown *mestiza* actress who masquerades by force as an idealized white star. In so doing, she models with a twist what Dyer has described as the paradoxical embodiment of whiteness. Just as white is both the absence of color and the sum of all colors, Dyer posits that white culture has represented whiteness as at once embodied and disembodied, "something that is in but not of the body" (14). Thus, the historically most valued form of whiteness is both grounded in physical features such as pale skin, blue eyes, and blonde hair, and figured as coming from above and residing in an immaterial soul opposed to the body's base needs and desires. I would venture to modify Dyer's statement by saying that for Piedra de Luna, whiteness is *on* the body yet not of it, literally in the form of the wig and powder. The actress's conscious corporeal performance of extreme whiteness also leads her to experience a profound sensation of disembodiment best captured in an illustrated episode in which she sees a close-up of her powdered face in a film during a date with an Italian

[11] Intentionally or not, Piedra de Luna's story recalls the biographies of several early Hispanic film stars in the US (Rodríguez 1-73). For example, Myrtle Gonzalez (1891-1918) was born to an Irish immigrant mother and a Californian father of Mexican descent. She became known as the "Virgin Lily of the Screen" for her performances in more than forty films produced by Vitagraph and Universal in 1912-17. Gonzalez often starred in westerns and portrayed "vigorous outdoor heroines" (Rodríguez 33). [5] El Caballero Audaz wrote a total of twenty-three novels for La Novela de Hoy. On 24 September 1926 he had a skirmish with Precioso in the Biarritz Casino. Subsequently, Precioso published a number of prologues claiming that El Caballero Audaz paid ghostwriters to produce his novels (García Martínez 119-24).

[12] Serna analyzes Mexican journalist Carlos Noriega Hope's short novel "*Che*" *Ferrati*, *inventor*, first published in 1923 in the weekly novel collection of Noriega Hope's magazine *El Universal Ilustrado*: "The plot of the story is simple: a man named Federico Granados journeys from Mexico to Hollywood, where he finds work as a lowly extra while nurturing fantasies of being discovered in the movie theater he attends with his American girlfriend. When a major star dies, special makeup allows studio executives to use Federico in his place. However, the eventual transformation soon drains Federico, because he cannot be his authentic, Mexican self" (187). Blasco may have been aware of Noriega Hope, as the latter had traveled to Hollywood in 1918, shortly before Blasco's arrival (Serna 111). Whether or not Blasco knew this particular novel, *Piedra de Luna* contains remarkably similar plot elements.

marquis (29-30, 32; see Figure 4). When the nobleman suddenly realizes that he has been courting a film star, he promptly abandons her. Afterwards, Guadalupe decides to stop wearing her white accoutrements in public and leaves Piedra de Luna to be a two-dimensional, phantasmatic image on screen.

In the long term, the actress benefits and suffers as a result of her simulated whiteness. Professionally, her white-face is described as a "blanco fotogénico" that from a technical standpoint facilitates a strong contrast of light and shadow in black-and-white film (27).[13] Personally, Piedra de Luna's successful career allows her to live in material luxury and to escape the moral constraints of most US Hispanic women of the time with her numerous marriages and divorces. Moreover, Piedra de Luna's image is known across the globe, as a key passage makes clear:

> Multiplicada hasta el infinito por la fotografía movible, su imagen se desdoblaba en miles y miles de ejemplares, lo mismo en el nuevo mundo que en el viejo, saltando de isla en isla, atravesando océanos y desiertos, llegando hasta los aduares árabes y las poblaciones de madera ocupadas por los mineros. Aparecía a idéntica hora en un cinema de gran capital, cuya atmósfera estaba saturada de drogas purificantes, y en otros, establecidos en los puertos, que olían a tabaco mascado, a *whisky* y a pipa vieja. Hombres amarillos o cobrizos la contemplaban silenciosos, con pupilas en brasa, sentados en el suelo, las piernas en cruz, mascando betel o fumando opio. (18)

This paragraph's reference to yellow and copper-skinned spectators points to the pitfalls of Piedra de Luna's white image at the level of cultural politics. Her extreme whiteness occupies a position of privilege with respect to her racially diverse audience, burning the viewers' pupils and rendering them mute. In this representation, the spectators welcome and venerate the white image as an escapist drug equivalent to their chewing tobacco and opium. They have no expectation that the cinema could provide a more diverse array of cultural and racial representations, nor were they historically meant to do so. In a discussion of US adaptations of *Sangre y arena*, Sharon Cumberland asserts that "film-going audiences have always been far from homogenous, in fact, but no attempt was made by Hollywood directors to reflect that variety as long as films were profitable" (47).

At a personal level, too, Piedra de Luna's white-face entails a painful whitewashing of her past. By performing in white parts such as the cowgirl portrayed on the novelette's cover, she reenacts the colonizing processes that befell her Mexican mother and herself as a young *mestiza* attending a predominately Anglo-American school in Texas (see Figure 1). In the image, Piedra de Luna dons the very colors and symbols that had distressed her mother at the school:

> Miraba la mejicana con asombro y cierta animosidad patriótica el citado edificio, sobre cuya puerta ondeaba la bandera de las rayas y las estrellas. Indudablemente, dentro de él enseñaban cosas maravillosas, pero en inglés, lengua que la pobre mujer no había llegado a poseer, después de tantos años de vida en Texas. Además, ¡esta tierra que pertenecía a Méjico y la habían robado los yanquis antes de que ella naciese!... (19-20)

[13] Dyer argues that "photography and cinema, as media of light, at the very least lend themselves to privileging white people" (83). Nevertheless, early filmmakers struggled to find the lighting and film stock necessary for capturing white skin without excessive shadowing. The solution was to make actors wear white makeup under extremely hot carbon arc lights. In the very year of *Piedra de Luna*'s publication, the introduction of panchromatic stock, with its enhanced sensitivity to the color yellow, helped filmmakers ensure that "white people looked properly white" (Dyer 92).

This racial whitewashing in addition to the aging Piedra de Luna's increasing alienation from her timeless screen image leads to a somber denouement marked by personal disillusion. If, as Dyer and Sean Redmond have argued, extreme cinematic whiteness is suspended between presence and absence, body and spirit, and life and death, then in Blasco's novelette, the balance tips finally toward a barren lunar demise as Piedra de Luna is dematerialized on screen for a global fandom that desires her only as a dimly spectral image, never a material body of color.[14]

Piedra de Luna's tragedy becomes apparent in the ironic, melodramatic denouement. In a final quest for adventure in the face of impending old age, she travels to Spain in search of bandits and bullfighters, but without wearing her wig and powder. On a train ride from Seville to Granada, Guadalupe shares a car with a young Sevillian who, deceived by her maid, believes that he has been exchanging love letters with Piedra de Luna for many years. The Spaniard does not recognize the *mestiza* as Piedra de Luna, and she is content to pass for the actress's friend. The dramatic irony grows thick when Guadalupe states, to her companion's utter disbelief, that "Piedra de Luna es, poco más o menos, como yo. Muchos dicen que nos parecemos" or that "Piedra de Luna es morena, como yo" (58-59). In the end, the Spaniard abandons Guadalupe with a promise to write about the encounter to Piedra de Luna. When he fails to receive additional letters from the actress, he blames the woman on the train: "Debe haberla hablado mal de mí—piensa algunas veces—aquella yanqui morenucha que encontré en el tren" (62). With this, the novelette comes to an end and Guadalupe is reduced to a "morenucha," a shadow of her white screen image Piedra de Luna.

Piedra de Luna and Blasco Ibáñez

Apart from his friendship with Pearl White, what attracted Blasco to the plight of a character like Piedra de Luna? Clearly, his work in the US with foreign-born film stars forms part of the equation. Just as Piedra de Luna must powder herself to conceal her brown skin, Rudolph Valentino, Antonio Moreno, and other leads of Blasco's Hollywood adaptations were not normatively white in the US on account of their birth abroad and their non-Anglo-Saxon names.[15] Film theorist Diane Negra has used the terms "qualified" and "probationary" whiteness to discuss such stars, arguing that their casting in early Hollywood cinema helped negotiate "the incorporation and excorporation of particular ethnicities into the white ideal" (5, 7). Following the Spanish-American war, the whiteness of Spaniards was also a point of debate in the US. Drawing on the Black Legend surrounding Spain's conquest of the Americas, many Anglo-American commentators of the time depicted Spaniards as not exhibiting "'the right kind' of whiteness" or "*off-whiteness*," both in ethical and racial terms (DeGuzmán xxvii). The aim was to frame US expansionism in Latin America and the Caribbean as a form of "antiempire, innocent of the barbarities of the Spanish Empire" (xxv).

[14] In Redmond's words, "Idealized white stars regularly suffer a fall from grace because the experience of living this 'holy' life is potentially death-like, an impossible combination of absence and presence, interior and exterior, transcendence and controlled corporeality. The idealogical and physical work they have to do to appear as idealized white icons leaves them without *real* lives to lead. No matter how much material and symbolic success they are granted for this performance, it cannot always compensate for the contradictory lives that they are asked to live. In fact, the health and fitness regimes, beautification, excessive moral constraints, all have the potential to leave the idealized white star feeling *lifeless*" (268).

[15] On Blasco's work with European film stars in the US, see Ventura Melià, "El mito tiene sabor latino."

As a major Spanish novelist in New York and Hollywood, Blasco confronted US imperial ambitions and contradictory perceptions of his race. Blasco's Anglo-American hosts oscillated between the opinions that as a Spaniard, he was not fully white, or as a white person, he was not a typical Spaniard. As some of his writings reveal, Blasco sometimes conformed to this second view, thus acceding to a sort of racial whitewashing prefiguring that of his character Piedra de Luna. Reading the actress as a correlative for Blasco throws light on his growing anxieties about forming part of the US film industry's cultural imperialism, especially in connection with his desire to foment a Spanish national cinema.

Blasco's statements on cinema toward the beginning of his collaboration with US filmmakers consistently emphasize that silent film is a universal medium because it does not depend for meaning on a specific language except in its intertitles, which can be translated. This is cause for excitement to the extent that novelists can count on cinematic adaptations to transmit their work to a wider audience than ever before. As Blasco states in the prologue to his 1922 novel *El paraíso de las mujeres,* which was initially written for the screen,

> un autor puede en la misma noche contar su historia imaginada a los públicos de Nueva York, Londres y París, a las muchedumbres cosmopolitas de los grandes puertos del Pacífico, a los árabes que llegan a caballo al aduar del desierto, donde funciona el modesto aparato del cinematografista errante, a los marineros que inviernan en una isla del Océano Glacial y entretienen sus noches interminables con el relato mudo de las novelas luminosas. (10)

This passage recalls the description of Piedra de Luna's international audience cited above, but in a significantly more optimistic context regarding the global reach of the cinema. Indeed, Blasco goes on to affirm that one of his greatest satisfactions as an author was to meet a Japanese man in California who could narrate the plot of one of his novels without having read the text, thanks to a filmic adaptation screened in Peking (10-11).

It was only after Blasco's more prolonged engagement with the US film industry that he began to question the universality of silent film on account of its increasing monopolization by Hollywood. Different accounts of Blasco's stay in the US concur that he successfully integrated himself into the industry by catering to Anglo-American cinematic tastes and their underlying racial ideologies. There is less agreement, however, about how readers should interpret Blasco's triumph. Whereas the journalist T. R. Ybarra and Blasco's detractor Federico Vergara Vicuña insist more or less forcefully that he sold out to Hollywood, Blasco expressed pride in his ability to pass as an Anglo-American businessman even as he recognized the dangers of contributing to Hollywood's stereotypical representations of Spain.

Ybarra's 1921 *New York Times* article "Blasco Ibáñez, Movie Fan" chronicles Blasco's experience in US film studios by undercutting praise for the novelist's enthusiasm with indications of his manipulation at the hand of the cinema industry. Hence, Blasco is the object of a number of passive constructions: "the Spaniard was taken to the New York studios," was "piloted out to California," and "was suddenly hurled into the midst of the tremendous preparations for a production [of *The Four*

Horsemen of the Apocalypse] that was to cost over $1,000,000." As he learned more about filmmaking, he was "like a child with a new toy," displaying "extraordinary adaptability, his readiness to grasp the point of view of others and conform to it if it seemed to him better than his own." When, with a knowing smile, Hollywood directors rejected Blasco's ideas to write scripts about the Wild West, the Orient, Mexico, or France, he decided "to make his bow before American moving-picture audiences as the creator of something typically American." Through this choice of details and diction, Ybarra presents Blasco as a naïve child, eager to please the far more sophisticated US directors.

The racial and national inflections of Ybarra's article are subtle yet telling. Ybarra, himself a Venezuela-born graduate of Harvard, perceptively registers Anglo-American stereotypes regarding Spaniards through his selection of quotations from Blasco's hosts in the cinema industry. One of Blasco's guides exclaimed: "*Some* Spaniard, believe me! . . . We explained to him why certain changes had to be made in 'The Four Horsemen' and he understood instantly . . . What's more, instead of kicking and objecting and getting temperamental, he announced then and there: 'I'm going to write for the screen.'" The guide's surprise that Blasco does not throw a tantrum lays bare his expectation that the author would act in a more infantile fashion, while also reflecting a clichéd distinction between "the fiery, tempestuous Spaniard over and against the rational, deliberate North American" (Cumberland 46). The fact that Blasco does not match the Spanish stereotype leads his host to identify him as an atypical representative of his nation—"*some* Spaniard" (emphasis in original)—and to assimilate him to an Anglo-American ideal: "He not only looks like an American business man but he thinks and acts like one."

This is the closest Ybarra comes to stating that Blasco was whitewashed in the US. For a more direct accusation we must turn to Vergara Vicuña's bitter diatribe in *Blasco Ibáñez: la vuelta al Mundo en 80,000 dólares* (1924). Like *El Caballero Audaz*, Vergara Vicuña envied Blasco's financial success and international celebrity, and disputed his Republican political views. From start to finish, his invective casts Blasco as a traitor to his race, understood in this context as a pan-Hispanic union pitted against the US, Great Britain, and northern Europe.[16] Importantly, Vergara Vicuña describes Blasco's deracialization using images of light and whiteness derived from the cinema. Hence Blasco fawned his way into the "sociedad deslumbrante" of the "gran fanal luminoso de la fama cinematográfica" (30, 16). The damning allegation is that Blasco whitened his Hispanic heritage in order to fit into Hollywood's Anglo-American elite, much like his character Piedra de Luna.

Unsurprisingly, Blasco himself presented a more positive image of his involvement with the US film industry, while simultaneously acknowledging that he experienced a sort of racial whitewashing. In an interview with his friend the Spanish film critic Ramón Martínez de la Riva, Blasco recounted that "[l]a fantasía yanqui es formidable. Al principio se me discutía hasta la nacionalidad. Se afirmó que yo era inglés" (Martínez de la Riva 88). With his ability to adapt to Anglo-American norms in the US, movie producers considered him "como de la casa" (Martínez de la Riva

[16] Toward the beginning, Vergara Vicuña states that his purpose is "decirle a Don Vicente Blasco Ibáñez que cuando se pertenece a una raza hay obligación de honrarla y no deshonrarla entregando un comentario de burdel a las razas rivales" (vi). He concludes by stating that Blasco's pamphlet *España secuestrada* represents "la música macabra del chacal que profana el sepulcro de un faraón; que no es otra cosa profanar la nobleza de una raza milenaria" (62).

167). Blasco thus openly admitted to Ybarra's claim that he knew how to simulate an American businessman. For Blasco, however, this did not mean betraying Spain, but rather putting the nation on the map of global cinema through the filmic adaptations of his novels.

Despite being satisfied with his integration into Hollywood, Blasco also recognized that writing for the North American cinema industry did not entirely fulfill his aspirations. In interviews published in the newspapers *El Pueblo* and *El Imparcial* in 1916, he announced a desire to "enaltecer mi patria con la expresión cinematográfica" (qtd. in Corbalán 118) because in other parts of the world Spain is unfairly represented by *españoladas* with "majas de Batignoles y toreritos de Chicago" (qtd. in Maestro Cano). A decade later, Blasco had witnessed Hollywood's exoticizing *españolada* production of Blood and Sand (1922), with its "torerito" Valentino from Italy.[17] In a faintly self-critical gesture, Blasco decries the stereotypical portrayal of bullfighting in the description of Piedra de Luna's trip to Spain. According to the narrator, Piedra de Luna

> ha visto en Hollywood muchos toreros, también con patillas cortas, aros de oro pendientes de las orejas y faja de seda con gran lazo al costado, llevando franjas doradas en sus extremos. Por la fuerza de la costumbre le parecen más interesantes y mejor vestidos los matadores vivientes en su imaginación que estos otros auténticos, vistos en el redondel, menos grandes y musculosos. (50-51)

It is hard not to read this passage as an allusion to Valentino's performance as the bullfighter Juan Gallardo and its potential to popularize a hyperbolically sensual image of the *corrida*, one that from Blasco's standpoint fundamentally falsified Spain's international image.

Considering Blasco's wariness concerning Hollywood's portrayals of Spain, it must have caused him some disappointment to acknowledge that Spanish national cinema would require support from the US. In a letter to Martínez de la Riva written in 1926, Blasco states that he would be honored to create "la verdadera cinematografía española, en colaboración con usted, trayendo a España una fuerza productora de los Estados Unidos" (Martínez de la Riva 180-81). Apparently, Blasco envisioned a continuity between the US and Spain that would maintain some semblance of an authentic Spanishness, uncolonized by the conventions of the españolada.[18]

That these hopes were tenuous was made clear by the publication of Piedra de Luna in the same year. Adapting the biography of the international film star Pearl White, the novelette foregrounds Hollywood's demand, faced by Piedra de Luna and Blasco alike, for off-white individuals in the US film industry to accede to the standards of an idealized Anglo-American whiteness that severely limited the representation of all other points on the color spectrum. In this context, Blasco's ambivalence toward the industry mirrored the dilemma of all non-dominant cultures at the dawn of global mass communication through cinema: how does one meaningfully represent difference under the glare of Hollywood's bright white lights? For Blasco,

[17] Cumberland studies the 1922 adaptation of *Blood and Sand* within the tradition of the *españolada* (51-53).

[18] Ginger notes that the possibility of this continuity was a major question for films produced in Spain in the 1920s. According to him, films such as *Don Juan Tenorio* (Ricardo Baños, 1922), *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), and *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevila, 1929) "explore a problematic continuity between the experience of Spanish and North American cultural space, crystallized in the medium of cinema itself" (69).

the answer was to contribute to US films for the world market while maintaining a critical distance from North American stereotypes in narratives written for a primarily Spanish audience. Read against the backdrop of Blasco's later novels exalting Spanish history (*El Papa del mar, A los pies de Venus, En busca del Gran Kan*, etc.), *Piedra de Luna* compellingly registers Blasco's global fame while exposing his misgivings about the whitewashing of racial and national differences in Hollywood.

Works Cited

Barrera Velasco, Patricia. "Visiones de Hollywood: la novela española como reflejo del debate cinematográfico de principios de siglo XX." *Dicenda* 32 (2014): 175-88. Print.

Bernardi, Daniel. "Introduction: Race and the Emergence of U.S. Cinema." *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Ed. Daniel Bernardi. New Brunswick: Rutgers UP, 1996. 1-11. Print.

Bishop, Jim. "Many Remember Pearl White, America's First Movie Star." *The Evening Independent* [St. Petersburg, FL] 3 Apr. 1959: 7-A. Print.

Blasco Ibáñez, cineasta. Valencia: Diputación de Valencia, 1998. Print.

Blasco Ibáñez, Vicente. "Al lector." *El paraíso de las mujeres*. Valencia: Prometeo, 1922. 7-16. Print.

—. *Novelas de amor y de muerte*. Valencia: Prometeo, 1927. Print.

—. *Piedra de Luna*. La Novela de Hoy 5.235. Madrid: Sáez Hermanos, 1926. Print.

Borrán, J. de. *España entre dos libelos*. New York: Publicidad Hispánica, 1925. Print.

Calvo Alfaro, Julio. *La Virgen de California: novela de una estrella del cinematógrafo*. Barcelona: Mediterráneo, 1925. Print.

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

"Correspondencia particular." *El Sol* 6 Jan. 1921: 4; 13 Jan. 1921: 4; 10 Feb. 1921: 4; 17 Mar. 921: 6. Print.

Cumberland, Sharon. "North American Desire for the Spanish Other: Three Film Versions of Blasco Ibáñez's *Blood and Sand." Links & Letters* 6 (1999): 43-59. Print.

Dahlquist, Marina, ed. *Exporting Perilous Pauline: Pearl White and the Serial Film Craze*. Urbana: U of Illinois P, 2013. Print.

Dant, Ángel. "La invasión: ¡El «film» americano se está apoderando de la pantalla de Francia!" *El Sol* 21 Oct. 1921: 8. Print.

DeGuzmán, María. *Spain's Long Shadow: The Black Legend, Off-Whiteness, and Anglo-American Empire*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005. Print.

Dyer, Richard. *White*. London: Routledge, 1997. Print.

"Espectáculos." *El Sol* 23 Jan. 1919: 7. Print.

Fourrel de Frettes, Cécile. "*Piedra de Luna*, de Vicente Blasco Ibáñez: la 'revolución literaria-cinematográfica' de un escritor de masas." *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Ed. Álvaro Ceballos Viro. Madrid: Visor, 2014. 199-212. Print.

García Martínez, María Monserrat. "*La Novela de Hoy* (1922-1932): su público y mercado." Diss. U Complutense de Madrid, 2012. Print.

George, David. "Cinematising the Crowd: V. Blasco Ibáñez's Silent *Sangre y arena* (1916)." *Studies in Hispanic Cinemas* 4.2 (2007): 91-106. Print.
Ginger, Andrew. "Space, Time, Desire, and the Atlantic in Three Spanish Films of the 1920s." *Hispanic Research Journal* 8.1 (2007): 69-78. Print.
Gómez de la Serna, Ramón. *Cinelandia*. Madrid: Valdemar, 1995. Print.
Johnson, Julian. "The Girl on the Cover." *Photoplay* April 1920: 57-58, 104-05. Print.
Maestro Cano, Santiago. "Blasco Ibáñez: un novelista para el cine." *Espéculo* 5 (1997): n. pag.
Martínez de la Riva, Ramón. *Blasco Ibáñez: Su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas*. Madrid: Mundo Latino, 1929. Print.
Negra, Diane. *Off-White Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. London: Routledge, 2001. Print.
Pearson, Roberta E. "The Revenge of Rain-in-the-Face? or, Custers and Indians on the Silent Screen." *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. Ed. Daniel Bernardi. New Brunswick: Rutgers UP, 1996. 273-99. Print.
"Perla Blanca." *El Sol* 21 April 1925: 3. Print.
"Perla Blanca en Barcelona." *El Sol* 13 Feb. 1925: 3. Print.
"Perla Blanca, en París." *El Sol* 4 May 1920: 4. Print.
"Perla Blanca saluda a España." *El Sol* 11 May 1920: 4. Print.
Precioso, Artemio. "A manera de prólogo." *Piedra de Luna*. By Vicente Blasco Ibáñez. *La Novela de Hoy* 5.235. Madrid: Sáez Hermanos, 1926. 3-6. Print.
—. "Recuerdos de Blasco Ibáñez." *Españoles en el destierro*. Madrid: Vulcano, 1930. 171-266. Print.
El quinto jinete. Una visión de la I Guerra Mundial, por Vicente Blasco Ibáñez. Dir. Rosana Pastor and Enrique Viciano. Perf. Juli Mira and Mireira Pérez. Buenpaso Films, 2014. Film.
Redmond, Sean. "The Whiteness of Stars: Looking at Kate Winslet's Unruly White Body." *Stardom and Celebrity: A Reader*. Ed. Sean Redmond and Su Holmes. Los Angeles: Sage, 2007. 263-74. Print.
Rodríguez, Clara E. *Heroes, Lovers, and Others: The Story of Latinos in Hollywood*. Washington, DC: Smithsonian, 2004. Print.
Serna, Laura Isabel. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke UP, 2014. Print.
"Un triunfo enorme de Perla Blanca." *El Sol* 24 Nov. 1919: 4. Print.
Utrera, Rafael. *Escritores y cinema en España: Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC, 1985. Print.
Ventura Melià, Rafael. "Blasco Ibáñez Goes to Hollywood." *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998. 29-41. Print.
—. "El mito tiene sabor latino." *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diptuación de Valencia, 1998. 55-68. Print.
Vergara Vicuña, Federico. *Blasco Ibáñez: la vuelta al Mundo en 80...000 dóllars*. Paris: N.p., 1924. Print.
Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2012. Print.
Ybarra, T. R. "Blasco Ibáñez, Movie Fan." *New York Times* 23 Jan 1921: 16. Print.

Teresa Fuentes Peris
University of Illinois at Urbana-Champaign

Smells, Slime, and Surfeit in Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*

Past critical studies of *Cañas y barro* – such as those by Paul C. Smith, Jeremy Medina, and André Suris, amongst others – have tended to position the novel within the movement of literary Naturalism. This perspective emphasizes the influence of the harsh and aggressive environment of the Albufera on its inhabitants. It also acknowledges the power of people's animalistic tendencies and their defenselessness against them. Smith ("The Reliable Determinant"), for instance, has focused on how alcohol and alcoholism fuel the individual's base instincts and primitive nature. Similarly, Suris has seen the characters, all victims of a hostile environment, as incarnations of raw impulses and unbridled passions. While recognizing the validity of the Naturalistic perspective and the novel's emphasis on the moral shortcomings of the people of the Albufera (the *albufereños*), this article adopts a socio-cultural, anthropological, and psychological approach, foregrounding the history of the senses, particularly smell and touch, and the emotions, notably disgust. In *The Anatomy of Disgust*, William I. Miller describes disgust as a reaction, or sense of aversion, to something perceived as dangerous because of its powers to contaminate, infect, or pollute. Within this context, the aim here is to explore the association of physical and moral pollution in *Cañas y barro*, specifically the symbolic meanings and moral implications of smells, slime, and surfeit.

RESUMEN. Basado en fuentes culturales y socio-históricas, este artículo se centra en la presentación de los olores (especialmente los malos olores), el limo y el exceso, y sus manifestaciones en el ámbito moral de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Cañas y barro* (1902). La historia se sitúa a finales del siglo XIX en la isla-aldea de El Palmar, situada en la zona pantanosa de la Albufera, una laguna justo al sur de la ciudad portuaria de Valencia. Situando la novela dentro del movimiento del Naturalismo literario, los estudios críticos suelen enfatizar tanto la influencia del duro ambiente de la Albufera sobre sus habitantes como la indefensión de la gente contra sus propios instintos animales. Aun aceptando esta perspectiva naturalista, este estudio adopta un enfoque antropológico y psicológico, poniendo en primer plano las emociones (especialmente, repugnancia) y los sentidos (particularmente, olor y tacto). Explora la asociación de la contaminación física y moral en la novela, en función de los diversos significados y valores morales que se han atribuido a las percepciones olfativas y táctiles, así como al exceso.
PALABRAS CLAVE.
Malos olores, viscosidad, exceso, ociosidad, suciedad, polución física y moral

My analysis has been illuminated by what is broadly termed the new cultural history. In this respect, this study is part of the continuing movement in literary studies, prompted to no small degree by French theory and anthropology, which recognizes the importance of historical contexts, with critics reading historical documents in the same way that they previously read "great" texts (Bonnell and Hunt 1-32; Hunt). The new cultural history entails a movement away from the traditional cultural history of the 1960s and 70s which explored for the first time the lives and politics of workers, and underprivile-

ged and oppressed groups generally – i.e. those previously hidden from history. That said, in my exploration of the novel here I have not eschewed the more traditional contexts of analysis, such as contemporary ideas about idleness and the work ethic, including those expressed (at the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth) by the various currents of opinion within the Spanish left, anarchist and socialist.

Cañas y barro (1902), one of Blasco's Valencian novels of his first period, is set between 1880 and 1900 in El Palmar, an island-village situated on the edge of the swamp-like region of the Albufera, a freshwater lagoon a few miles to the south of the port city of Valencia. The main storyline is the amorous relationship between the idle and irresponsible Tonet and the ambitious and greedy Neleta, whom he has known since childhood. In search of a new life, Tonet decides to leave for Cuba during its struggle for independence in the years leading up to the Spanish-American War (1898). In his absence, Neleta marries the wealthy but sickly tavern owner Cañamèl, a *bon viveur* portrayed as gluttonous and lustful. This marriage allows Neleta to leave her previously impoverished life behind her and move up the Albuferan social scale. When Tonet returns from Cuba after the war, the ex-lovers engage in an adulterous relationship, which will lead to the novel's climax and tragic denouement. Another character who plays an important role in the novel is the indolent drunkard Sangonereta, an orphaned rascal and a childhood friend of Tonet who uses his wits and cunning to survive without having to work.

ABSTRACT. Drawing on cultural and socio-historical sources, this article focuses on the presentation of odors (especially bad smells), slime, and surfeit (excess), and their manifestations in the moral domain in the novel Cañas y barro (1902), by the Valencian author Vicente Blasco Ibáñez. The story is set at end of the nineteenth century in the island-village of El Palmar, situated on the edge of the swamp-like region of the Albufera, a lagoon just to the south of the port-city of Valencia. Positioning the novel within the movement of literary Naturalism, critical studies have tended to emphasize both the influence of the harsh environment of the Albufera on its inhabitants and people's defenselessness against their animalistic instincts. While acknowledging this Naturalistic perspective, this study adopts an anthropological and psychological approach, foregrounding histories of the emotions (notably disgust) and the senses (particularly smell and touch). It explores the association of physical and moral pollution in the novel, in terms of the various meanings and moral values that have been attributed to olfactory and tactile perceptions, as well as to surfeit.
KEYWORDS. Bad odors, slime, surfeit, idleness, dirt, physical and moral pollution

Characters in *Cañas y barro* are linked with pollution in various ways. The idea of pollution, however, does not appear in connection with individual characters only. In the first chapter, the people of the Albufera form a collective associated with foul odors, slime, and surfeit. Furthermore, the plant and animal life of the lake similarly form part of the world of the polluting by virtue of their excessive and slimy nature.

A clear manifestation of pollution in the novel is bad odors. Commentators have observed that in the nineteenth century, at the same time that sanitary reformers were trying to cleanse the streets of malodors and dirt, these were taken up by novelists and poets and transformed into literary signs. Whereas smells were depreciated and devalued by science, they were glorified and empowered by the imagination. Realist authors in particular used odors to give their writings a scent of truth and make forceful moral statements. Indeed, the symbolism of smells became a notably useful and powerful device that authors employed in order to create a moral atmosphere that was at once forceful and indirect (Classen, Howes, and Synnott

85-86, 88).[1] Scents – particularly when strong – connote sin and immorality, which provided a rich imagery for the exploration of moral issues.

It is difficult, in fact, not to associate smells with the moral domain. As Miller points out, "[t]he language of sin and wickedness is the language of olfaction gone bad" (77-78).[2] This critic argues that smell occupies the lowest rank in the hierarchy of the senses, to the point that the best smell is not a good one but rather no smell at all (75).[3] In contrast, vision and hearing, which are usually seen as the higher senses, seem to play a lesser role in turning on our moral antenna.[4] What makes smells so threatening is their power of physical and moral contamination. Smell often emanates from diffuse sources, that is, sources which are difficult to identify or locate. The fact that smell is invisible and pervasive makes its polluting powers even more dangerous: smells are capable of threatening, as poison does; they are indeed the vehicles of contagion (Miller 66). It needs to be remembered, in this respect, that before the principle of the germ transmission of disease was fully established at the end of the nineteenth century, many diseases were still thought to be caused by the infectious smells, or miasma, emanating from decomposing organic refuse, from stagnant water and from damp and filth; foul smells and their rapid spread in the atmosphere were a vivid symbol of the risks of immorality spreading.

Like other realist authors, Blasco uses olfactory power and symbolism to good purpose in *Cañas y barro*. Some critics of Blasco have registered the significant presence of smells in the novel. Smith, for instance, in his study of Blasco's *Flor de Mayo* (1895) and its associations with *Cañas y barro*,[5] has noted that in these two novels Blasco relies much more heavily than in others on (bad) smells to create a damp and unpleasant atmosphere. Similarly, Medina, commenting on the author's rich and vivid descriptions, has observed the novel's graphic appeal to the senses, particularly to the sense of smell, in comparison with other novels by Blasco. I would contend that, beyond this, olfactory impressions in the novel can be seen as taking on moral meanings. In *Cañas y barro*, images of malodors and dirt (the source of bad smells), compounded and intertwined with representations of slime and surfeit, serve to reinforce the author's critique of the moral failings of the inhabitants of the Albufera.

From the very beginning of *Cañas y barro* our attention is drawn to the filth and malodors of the lakeside people and their surroundings. Similarly, the locals are associated with slime from the first pages of the novel. In the description of the boat which covers the journey between El Palmar and Valencia, loaded with people and baskets of eels, the depicted slime adds to the filth and foul smells:

> Un hedor insoportable se esparcía en torno de la barca. Sus tablas se habían impregnado del tufo de los cestos de anguilas y de la suciedad de centenares de pasajeros: una mez-

[1] Constance Classen, David Howes, and Anthony Synnott (85) have observed the meticulous detail of the olfactory descriptions employed in realist works, such as those by authors like Victor Hugo, Zola and Balzac, who "set out to depict the olfactory landscapes of their novels as graphically as the sanitary reformers detailed those of the streets and cities they wished to cleanse."

[2] Of interest here is the fact that, in conventional Christian cosmology, hell is a place of darkness, where fire gives no light but only vile stench, a mixture of sulfur and excrement emanating from the bowels of Satan. Significantly, Satan's incarnation as Mephistopheles takes his name from the Latin "pestilential odor." See Miller (75).

[3] The British sanitary reformer Edwin Chadwick, for instance, believed that "all smell is disease" (Classen, Howes, and Synnott 82-83).

[4] For a discussion of the hierarchy of the senses in aesthetic philosophy, see Rindisbacher (17-18).

[5] "On Blasco Ibáñez's *Flor de Mayo*" (65, n. 15).

cla nauseabunda de pieles gelatinosas, escamas de pez criado en el barro, pies sucios y ropas mugrientas. (817) [6]

The term "nauseabunda," used to refer to the stench given out by the passengers and the boat in which they travel, is significantly the same adjective used by Galdós in *Fortunata y Jacinta* in his description of upper-class Jacinta's visit to the "cuarto estado," the slum area of Madrid. [7] In Galdós's novel, Jacinta is disgusted by the "olor nauseabundo" coming from the offal ("cueros, tripas u otros despojos") that had been hung up to dry, thereby establishing a link in her mind between the lower classes, on the one hand, and dirt, rubbish, and the offal from which the foul odors emanate, on the other. It needs to be noted, as I have argued elsewhere, that in *Fortunata y Jacinta* the association is focalized from the biased and unreliable perspective of a wealthy bourgeois character, which allows Galdós to disengage himself from it (Fuentes Peris 17-19). In his description of the boat and its passengers, nevertheless, Blasco clearly becomes involved in passing judgment. In connection with this, C.A. Longhurst (85) has pointed out that the idea, proposed by some critics, that in his pursuit of French Naturalism Blasco adopted a neutral and objective perspective is misconceived: from the outset, the narrator is not just presenting but judging. The "hedor insoportable [que] se esparcía en torno de la barca" is not therefore a reference to the passengers' or the boatman's reaction to the smells (the boat's and their own), but rather to Blasco's own prejudiced reaction, as the inhabitants of the region would have been acclimatized to the foul smells (Longhurst 85-86). In the same way, slime, which the narrator finds just as repulsive, would have been part of the everyday life of the *albufereños*.

It is significant that in the description of the boat, the stench and sliminess of the eels mingles with human sweat in such a way that it is impossible to know whether the term "pieles gelatinosas" refers to the eels' skin or that of the passengers (817). Blasco may have intended, indeed, to leave it ambiguous, as the *albufereños* take on the slimy nature of the eels. Just before the boat leaves, overloaded with people and eels, a sick laborer struggles to find a place in the boat but, not finding any compassion amongst his fellow travelers, [8] he slides like an eel through the passengers' legs: "el tembloroso fantasma de la fiebre . . . se deslizó entre las piernas de los pasajeros, tendiéndose en el fondo, con el rostro pegado a las alpargatas sucias y los zapatos llenos de barro, en un ambiente nauseabundo" (818). The sliding movement of the feverish man through the passengers' legs, reminiscent of that of an eel, further emphasizes the dirt, infection, slime, and nauseating smells enveloping the overall scene. Reinforcing this analogy, it is interesting to observe that in the first chapter of the novel, upon depicting the slickness of the boat gliding on the infected waters of the Albufera, the narrator uses the verb "deslizarse" on at least seven occasions, which adds to the atmosphere of sliminess.

As we shall see in more detail later, there is a clear emphasis in the novel on slimy things and people. One notable example is the vagabond and drunkard Sangonereta, who not only has a slimy feel but whose nickname itself means leech. In

[6] Quotations from *Cañas y barro*, with the page reference in parentheses, are taken from Vicente Blasco Ibáñez, *Obras Completas*, vol. I, Madrid: Aguilar, 1978.

[7] See Fuentes Peris (17-18); and as also noted by Longhurst (83-84).

[8] Throughout this episode, the boat's passengers are seen as selfish, uncharitable, ruthless, and malicious.

his work on existentialism *L'Être et le Néant (Being and Nothingness)*, Jean-Paul Sartre presents an extensive discussion on the nature of sliminess in the context of our notions of dirt and pollution. [9] Slime, he argues, does not stick, but leaves filmy, clammy substances which do, this being the reason we perceive it as contaminating. It is precisely because slimy things cling that we dislike them. In contrast to water and other free-flowing liquids which wash away, slime adheres to, and mingles with, anything it touches. According to Sartre, the clinging action of slime has the feel of pollution, where something dirty has attached itself to us and we cannot remove its traces. Slime has the power to contaminate anything it touches, unlike water or other clear liquids which cleanse and purify. As he writes: "Throw water on the ground; it runs; throw a slimy substance; it draws itself out, it displays itself, it flattens itself out, it is soft; touch the slimy; it doesn't flee, it yields" (608).

Sartre emphasizes the idea that the slimy clings to us like a leech, holding on to us even when we should like to rid ourselves of it: "Here appears its essential character: its softness is leech-like. If an object which I hold in my hands is solid, I can let go when I please. . . . Yet here is the slimy reversing the terms. . . . I open my hands, I want to let go of the slimy material and it sticks to me, it draws me, it sucks at me" (608-09). In connection with this, he discusses the fear and disgust caused by the slimy and the sticky. The reason that slimy substances horrify is that they erase the distinction between the subject and the object: "When we touch them, they do not only cling to us, but the boundary line between ourselves and the slime is blurred" (609). Sartre continues to argue that slimy things disgust because we associate them intuitively with low moral qualities. In his view, slimy substances are intrinsically charged with moral meaning. Otherwise slime would not have been chosen as a symbolic representation of moral baseness. It is this moral meaning which renders slimy matter repugnant and horrifying (609). All of this points to the difficulty of separating the physical from the moral.

In *Cañas y barro* there are numerous examples of physical and moral slime. After likening the dirty, smelly people traveling in the boat to the slime of the eels, Blasco offers a similar description of the local women (the *albufereñas*). The women of the Albufera, he tells us, smell of mud, the viscosity of the eels impregnating their skin and penetrating down to the bones. They even look like eels, their main source of sustenance:

> no eran gran cosa aquellas vírgenes del lago, con sus ropas lavadas en el agua pútrida de los canales, oliendo a barro y las manos impregnadas de una viscosidad que parecía penetrar hasta los huesos. . . . Su perfil anguloso, la sutilidad escurridiza de sus cuerpos y el hedor de los zagalejos las daba cierta semejanza con las anguilas, como si una nutrición monótona e igual de muchas generaciones hubiera acabado por fijar en aquella gente los rasgos del animal que les servía de sustento. (828-29)

In contrast with the foul-smelling *albufereñas*, Neleta, the young wife of the tavern owner, gives off a strong smell of perfume. Blasco makes the explicit point that Neleta wants to draw a line between her own smell and the stench of mud which characterizes the other Albufera women. Yet, Neleta does not fare any better than

[9] Drawing on Sartre, authors who have recently written on dirt, bad odors, and disgust, such as Miller and McLaughlin, have incorporated some discussion of slime into their writings.

the local women in terms of her image, as her use of heavy, pungent perfumes – specifically musk – and cosmetics links her with prostitution in accordance with the mentality of the time:

> su olor de *mujer mala* . . . escandalizaba a todo el Palmar, haciendo perder la calma a los hombres. La graciosa rubia, desde que era rica, se perfumaba de un modo violento, como si quisiera aislarse del hedor de fango que envolvía al lago. Se lavaba poco la cara, como todas las mujeres de la isla; su piel no era muy limpia, pero jamás faltaba sobre ella una capa de polvos, y a cada paso sus ropas despedían un rabioso perfume de almizcle, que hacía dilatar el olfato con placentera beatitud a los parroquianos de la taberna. (860)

Later in the novel we find out that Neleta, in an effort to hide her pregnancy in front of the tavern goers, "[s]e pintaba el rostro y echaba mano de toda la perfumería barata para mostrarse en la taberna fresca, tranquila y hermosa como siempre" (901). [10]

It is interesting to observe that Neleta does not wash. Instead, she uses perfumes and artificial masks as a substitute for lack of cleanliness, a practice which was not uncommon before the nineteenth century, when perfumes had played an important role in personal hygiene. Perfumes were in fact attributed protective qualities, as they were believed to serve not only to mask unpleasant odors but also to eradicate them. However, with the change in standards of personal hygiene, which gathered pace in the nineteenth century, the use of perfumes and cosmetics was toned down. Perfumes, in the same way as dirt and cosmetics, were now believed to clog the pores, preventing perspiration and other corrupt internal fluids from being released. While washing with water was becoming more common, indiscreet, disturbing perfumes, in the same way as powders and paints, were not only stigmatized as unhealthy but could also raise suspicions about a person's cleanliness (Vigarello 41-89, 137-41). Thick-scented vapors were banished to the courtesan's bedroom and the brothel salon (Corbin 85). All artificial masks, with their connotations of physical and moral filth, were discouraged in favor of pure cleanliness, represented by the natural and subtle scent of flowers. [11] Up to the end of the 19th century, rules on good hygiene dictated that strong, animalistic scents, such as musk and civet, be avoided and replaced by sweet, delicate, natural perfumes. [12]

Neleta's strong perfume intoxicates, both physically and morally. It is precisely her animalistic smell, so strong that it effectively impregnates Cañamèl's tavern, which seduces Tonet, now back from Cuba, the moment before their first act of adultery. As the narrator comments: "Aquellos perfumes fuertes de que se impregnaba la taberna parecieron entrar de golpe hasta lo más profundo de su ser" (874).

---

[10] It is worth noting that in Pérez Galdós's *Nazarín* the prostitute Ándara is also associated with the strong smell of the "perfume barato" that she wears, as I have argued elsewhere (Fuentes Peris 48). Ándara is first presented in the novel in the company of other women whose dirty condition (masked by a thick layer of cosmetics), the stench of their cheap, pungent perfume, and their foul language tell the narrator and his reporter friend that they are prostitutes.

[11] Smells were, of course, powerful markers of social class and gender. Unpretentious cleanliness and sobriety in the use of perfumes and cosmetics needs to be understood in the context of the new bourgeois ideal of womanhood, which emphasized modesty as the supreme feminine virtue (Corbin 185 and Aldaraca 43-63).

[12] The discrediting of animal perfumes represented a rejection of sexual odors at a time when women's sexuality was perceived as a threat and its existence was rarely recognized by medical experts. In this respect it needs to be noted that towards the end of the nineteenth century musk was believed to be more suggestive of sexual secretions than any other perfume (Corbin 67-68). From around the mid-nineteenth century, these ideas were reinforced by psychiatric discourse, which contributed to the casting aside of strong, offensive perfumes (Corbin 184).

Neleta is not only portrayed as a seductress but also as selfish, ambitious, and, above all, greedy. She uses her beauty, enhanced by perfume, to secure a good position in life though her marriage to Cañamèl, and once she secures that position she wants to safeguard it at all cost. She indulges in a surfeit of greed. Neleta's greed, which will lead to the novel's tragic denouement, parallels her husband's gluttony for food, drink, and sex.

One can make better sense of this analysis by referring to William I. Miller who, in *The Anatomy of Disgust*, discusses the idea of surfeit as one of the manifestations of disgust. The disgust of surfeit is the disgust of the excessive, a reaction to the polluting powers of any kind of excess, whether physical or moral. One kind of surfeit Miller examines is excess of vegetation and swarming animal life in lakes and swamps (40-50), of which numerous examples can be found in *Cañas y barro*. Nature's overindulgence serves as a metaphor for moral corruption, or, as Miller puts it, as metaphors "that imbue moral discourse with the sense of disgust that so often drives it" (41-42). As we shall see, a parallel is drawn in the novel between the surfeit of vegetation and animal life in the lake and the immoral excesses of the inhabitants of the Albufera.

The plant world participates in the realm of the disgusting by virtue of its excessiveness, and disorderly growth and regrowth "that passes beyond lushness into the rankness of surfeit" (Miller 41). [13] In *Cañas y barro* the excess of vegetation and the slime it generates are emphasized from the first pages of the novel. When describing the boat which travels from El Palmar to Valencia, the narrator emphasizes the profuse and slimy nature of the vegetation around it, to which the slithery, wriggling creatures of the lake have been drawn: "Marañas de hierbas oscuras y gelatinosas como viscosos tentáculos subían hasta la superficie, enredándose en la percha del barquero, y la vista sondaba inútilmente la *vegetación sombría e infecta*, en cuyo seno pululaban las bestias del barro." (819; my emphasis) [14]

Slime and gross proliferation of plant life are linked here with contamination, rot, and decay. Miller (40) has argued that rotting vegetation can be as repulsive as rotting flesh, which has to do with the deeply rooted folk belief that such "vegetable muck" spontaneously generates the worms, slugs, leeches, eels, and other loathsome creatures that we associate with it. Plants and animals merge into slime, ooze, and murky swamp water, rendering the fetid environments in which they thrive disgusting. The image of the infectious slimy swamp is intensified by a description of the boat gliding past a herd of dirty, scabby bulls, grazing amongst the reed beds on the verge of the lake. The animals are depicted as half sunk in the mud, covered in a thick cloud of mosquitoes, and, notably, with mucus dribbling from their snouts: "Eran unos animales grandes, sucios, con el lomo cubierto de costras . . . y el hocico siempre babeante. Miraban fieramente la cargada barca que se deslizaba entre ellos, y al mover su cabeza esparcían en torno una nube de gruesos mosquitos, que volvía a caer sobre el rizado testuz" (820).

Towards the end of the novel, when Tonet, his grandfather *Tío Paloma*, and don

[13] Note that 'rankness' has the sense not only of overgrowth but also the bad smell of such excessiveness and the rot and decay which are its consequence (Miller 41). This view contrasts with ideas expressed by other scholars, such as Paul Rozin and April E. Fallon, who have denied the capacity of vegetable matter to disgust.

[14] Later on, there is a description of the stagnant waters of the canal into which the lake flows, "durmiendo bajo una capa de verdura viscosa y flotante" (823).

Joaquín, a bourgeois visitor from the city, are on a hunting expedition in the lagoon, the slimy, overgrown vegetation is once more highlighted. The slimy vegetable matter that had been growing at the bottom of the lake rises to the surface, infecting and impregnating the entire aquatic environment. The excess of vegetation is such that it looks as if the boats were sailing, or snaking, through green fields made of glass: "el agua mostraba en su fondo extrañas vegetaciones, que subían hasta la superficie, no sabiéndose en ciertos momentos si navegaban los barquitos o se arrastraban sobre campos verdosos cubiertos por un débil cristal" (920).

A few lines later, bubbles in the still water announce "la presencia de bichos ocultos entre las viscosidades del fondo" (920). The powerful and pervasive presence of decaying vegetation, often teeming with crawling creatures, is darkly eclipsed by the revolting description of the decomposing body of Tonet's baby son (whom he had drowned to conceal his adultery), half eaten by leeches and brought up from the lake by the hunting dog:

> un lío de trapos, y en él, algo lívido y gelatinoso erizado de sanguijuelas; una cabecita hinchada, deforme, negruzca, con las cuencas vacías y colgando de una de ellas el globo de un ojo; todo tan repugnante, tan hediondo, que parecía entenebrecer repentinamente el agua y el espacio, haciendo que en pleno sol cayese la noche sobre el lago. (922)

Ironically, Tonet, who earlier in the novel is shown to be disgusted by the slippery feel of eels ("le causaba cierta repugnancia la viscosidad de las anguilas escurriéndose entre las manos" [876]), is now confronted with the slimy body of his dead child, foul smelling and bristling with leeches.

In addition to these instances of uncontrolled and distasteful overabundance of vegetation and animal life, surfeit manifests itself in the novel in the form of human overindulgence and morally damaging excesses. Miller (121-22) has observed that there are two kinds of surfeit. The first is the consumption of too much in one sitting (that is, the intense consumption linked with the vice of gluttony); the second kind is habitual overindulgence, or excessive indulgence, in one pleasure (Miller is referring here to the excesses of sloth, lust, gluttony, or habitual overdrinking). There are examples in the novel of both of these kinds of surfeit, the lifestyles of Cañamèl, Sangonereta, and Tonet being the prime examples.

The tavern owner Cañamèl dies because of his excesses: gluttony (of food and drink) and lust. His moral deficiencies manifest themselves physically (his body is repeatedly described as exuding grease). Clearly, therefore, excess in the material world has an equivalent in the moral domain. In connection with the surfeit of gluttony (of food, drink and sex), Miller (121-22) argues that not all overindulgences are the same: some substances can be seen as more contaminating than others. In this regard, he has noted the disgust elicited by eating greasy foods. Grease and fat conjure up visions of indolence, weak-willed lethargy, sliminess, and unctuousness; they are associated with the idea of cloying and are seen as contaminating.

The viscous grease covering Cañamèl's body ("la masa grasienta del cuerpo [de Cañamèl]" [825]) disgusts his wife Neleta and the narrator.[15] When Cañamèl first appears in the novel, the narrator presents him as "un hombre enorme, hinchado, de vientre hidrópico," his eyes "ahogados por el oleaje de la grasa" (818). At this early

[15] Later in the novel this image is stressed when our attention is drawn to "aquella grasa que envolvía su cuerpo" (892).

stage, when Cañamèl is traveling to Valencia in the boat, he is portrayed as soft and jelly-like, his body trembling, or wobbling, as a result of the oscillations of the boat: "[el] blanducho hombretón . . . temblaba con las oscilaciones de la barca como si fuese de gelatina" (818-19). The image of Cañamèl's body drowning in fat is constant throughout. At a later stage in the novel, when his health deteriorates, the image of his body exuding grease becomes even more powerful: "[estaba] cada vez más grueso, más hinchado, desbordando grasa" (891). The inhabitants of El Palmar, who eat mostly eels (replaced at times by snakes and rats), believe that Cañamèl would die from a surfeit of good life, an "exceso de salud y buena vida" (891).

In spite of the doctor's advice that he should guard against excesses ("Debía... privarse de excesos" [892]), Cañamèl continues to eat and drink excessively. Similarly, he ignores the doctor's advice against his sexual excesses until, finally, he dies from overconsumption of food and drink and excessive indulgence in bodily pleasures, "surfeiting" himself to death like Sangonereta.

The drunk and idle Sangonereta appears in connection with foul smells, slime, and surfeit from the start of the novel to the moment of his death. When he is first introduced in Chapter 1, our attention is drawn to his foul smell and his viscous, eel-like appearance: "tenía el contacto viscoso y el hedor de fango de una verdadera anguila" (820). The narrator points out that Sangonereta owes his name to the fact that, like a leech, he ingests a lot of liquid (in this case alcohol); but he is also a leech in a more obvious sense: he is a parasite, a slippery rogue who uses his guile and wits to live at the expense of others. [16]

Sangonereta eats other people's leftovers, steals fish from the villagers, and drinks wine bought by other tavern-goers. [17] He also appropriates discarded objects of all kinds, not allowing anything to go to waste ("todo lo consideraba como propio y sabía aprovecharlo para su bien" [838]). Throughout the novel, Sangonereta is linked with surfeit in different ways. In addition to being a bloodsucking leech – interestingly, Miller cites bloodsucking as an obvious example of surfeit (43) – he is a habitual drinker and a hardened idler who believes religiously that leisure is the best occupation a man can have ("el descanso es la mejor ocupación del hombre" [869]). [18] Sangonereta's drinking habits and his overindulgence in idleness are compounded by an infamous bout of gluttony towards the end of the novel, which will lead to his ignominious death.

Sangonereta's aversion to work is in keeping with primitive Christian ideas which associated the ability to work and make money with immoral and sinful behavior, thereby equating, conversely, poverty with sanctity. [19] It needs to be taken into account, as Christopher Anderson has demonstrated, that Sangonereta is presented as a self-centered and self-interested hypocrite whose behavior constantly and consistently compromises his credibility. Sangonereta's professions of true Christianity

[16] For a thorough analysis of Sangonereta as a classic "pícaro," see Anderson.

[17] It is appropriate that the slimy Sangonereta steals out of eel fishermen's nets.

[18] I have examined the associations between idleness and alcoholism in contemporary discourses in *Visions of Filth*, especially Chapter 3. Sangonereta is also described as a vagabond and a savage, both of these being linked with alcoholism in late-nineteenth-century medical and moral debates. The self-interested Sangonereta, defying contemporary ideas, declares that drunkenness is not at odds with respectability (871), which adds a humorous note.

[19] The centuries-old and widespread perception of poverty as a virtue, and material progress as immoral, had been gradually and mostly replaced in Spain during the course of the nineteenth century by notions of self-help, individual worth, and personal improvement. See, for example, Portero (192-204) and Smiles.

and his (often) drunken ramblings about the virtues of idleness are treated humorously by the author, which tempers his criticism of this character.

Sangonereta cunningly and conveniently exploits the Scriptures to justify his idle life-style. In a lengthy tirade in Chapter 5, he explains his philosophy of life to Tonet. In Sangonereta's view, "[e]l trabajo era obra del diablo: una desobediencia a Dios, el más grave de los pecados" and "[s]ólo las almas corrompidas, los que no podían conformarse con su pobreza, los que vivían roídos por el deseo de atesorar . . . podían entregarse al trabajo" (870), an idea which he derived from his readings of the Scriptures. During his time as an altar boy, he had had plenty of time to read religious books and, as he admits, he knew the New Testament almost by heart. The Sermon on the Mount had made a profound impression on him: "[Sangonereta] [c]reyó que se rompía una nube ante sus ojos. Había comprendido de pronto por qué su voluntad se rebelaba ante el trabajo embrutecedor y penoso" (870). In accord with these beliefs, Sangonereta claims that a life devoted to work "equivalía a dudar de la misericordia de Dios, que no abandona nunca a sus criaturas" (870), as Jesus taught in the Sermon on the Mount. As Sangonereta explains to Tonet:

> No había que preguntarse con angustia por la comida y el vestido, porque, como decía Jesús, las aves del cielo no siembran ni siegan y, a pesar de esto, comen; ni los lirios del campo necesitaban hilar para vestirse, pues los viste la bondad del Señor. El era criatura de Dios, y a El se confiaba. No quería insultar al Señor trabajando como si dudase de la bondad divina, que había de socorrerle. (870)

The conclusion Sangonereta draws from his religious readings is that work is sinful, as it is synonymous with the desire to accumulate riches. He insists on his eagerness to remain unstained by work ("conservarse puro, *sin la menor mancha de trabajo"* [871; my emphasis]). Of interest here is the humorous pun used by the narrator: Sangonereta replaces "pecado" with "trabajo" because in his eyes, work and sin are inseparable. The alcoholic Sangonereta appropriately refers to the sweet intoxication of idleness ("la dulce embriaguez de la pereza" [870]) as the natural state of man, whereas he perceives work as shameful and degrading: "el trabajo es algo contrario a la Naturaleza y a la dignidad del hombre" (870). [20]

These views fly in the face of established contemporary ideas propounded by the dominant bourgeois class and the Church which regard work as a paramount virtue and idleness as the source of all vices. [21] In a subversion of the contemporary dominant discourse on work, Sangonereta overindulges in idleness, equating work and material gain with vice. Consistent with his beliefs, he attacks the hypocrisy of the

[20] These beliefs, based on primitive Christianity, were not uncommon at the time in certain anti-capitalist circles. In his popular essay *El derecho a la pereza [The right to be lazy]* (1880), the French socialist writer Paul Lafargue – whose work greatly influenced Spanish socialists and, particularly, anarchists – engaged in a fierce polemic against the glorification of work in late-nineteenth century capitalist society, arguing for a radical reduction of the working day. He proposed a new post-capitalist society based on the "right to be lazy" and on the cultivation of body and mind which leisure time would facilitate. This, he suggested, would lead to individual enrichment and social progress. It is worth noting that Lafargue, who equates work with vice, quotes part of the Sermon on the Mount in *El derecho a la pereza* (41). The extolling of leisure and the perception of work as stultifying and dehumanizing was to be found in one current of opinion within the Spanish anarchist movement which exalted the ethic of pleasure and the enjoyment of material goods, distancing itself from the more traditional, puritanical current which idealized free, non-alienating work as ennobling and elevating. For a discussion of ideas on work and the work ethic in the late-nineteenth and early-twentieth century Spanish anarchist movement, see Álvarez Junco (115-33), who draws attention to the contradictions within the anarchist moral doctrine in connection with the issue of work in particular.

[21] Portero (192-204) has pointed out that after the coming to power of the middle classes and the emergence of the capitalist work ethos, the Church saw the need to adapt its views on work and progress in order to maintain an influential position in the new bourgeois society. See also López Aranguren (90-91) on the new bourgeois moral doctrine on work.

Church, disgusted by the greed and materialistic spirit of the priests whom he used to serve, their behavior being so at odds with the teachings of the Gospel. We read: "[Sangonereta] repugnaba ver en sus antiguos amos un espíritu contrario al de los libros que leían" (871). [22] It is ironic (and comical) that the hypocrite Sangonereta, who is associated with the disgusting throughout, should be repulsed by the hypocrisy displayed by priests. Notwithstanding the fact that Sangonereta's criticism of the Church and its representatives is self-serving, Blasco, whose anticlericalism is well known, takes this opportunity to expose the failings of the Catholic Church. It is noteworthy that two years after the publication of *Cañas y barro*, Blasco was to denounce the Church's corruption of primitive Christian doctrine in an article entitled "El último cristiano," which he wrote for the anarchist journal Natura. The fact that the priest who performs the last rites becomes "contaminated" with Sangonereta's vomit is significant in this regard.

In the end, the idle Sangonereta surfeits himself to death after gorging on a superhuman amount of food (three large pots of stew) and drink which, honoring his leeching instincts, he steals from don Joaquín, the visiting hunter from Valencia whom Sangonereta hosts during one of the region's annual outings. Here, sloth is compounded by gluttony, complementing and intensifying the association of Sangonereta with the excessive. Shortly before his undignified death, there are several references to the foul odors surrounding Sangonereta, caused by his violent vomiting, or, as the narrator puts it, by "[l]os residuos hediondos que salían a borbotones de su boca" (916). No details are spared in the description of Sangonereta's copious vomiting: "Expelía en torno de él nauseabundos arroyos de líquidos y alimentos a medio masticar" (916). The extent of the stench is such that Sangonereta's visitors, upon entering into the shack, need to retreat "heridos por el hedor del lecho de inmundicias en que se revolvía el enfermo" (917). When Sangonereta is close to his death, the narrator reports the villagers' comments about the agonising man: "En la choza era insoportable el hedor. . . . Desde el día anterior no eran alimentos los que arrojaba su boca: era algo peor; y las vecinas, apretándose las narices, se lo imaginaban tendido en la paja, rodeado de inmundicias" (919). Here, the combination of the vomit around his deathbed and the foul smells emanating from it create a revolting image, which is later overshadowed by an even more disgusting scene where the priest who is administering the last rites stains his cassock with Sangonereta's vomit (919).

Cultural historians and anthropologists have noted the contaminating power of vomited food and the revulsion it elicits, which reinforces the disgusting consequences of surfeit linked with Sangonereta. "The sight of chewed food," writes Miller, "is revolting in the extreme" (96). As he explains (96-97), it is not only that the process of chewing transforms "formed things" into "gooey things": the main reason why vomit provokes disgust is that once food has entered the mouth and has been incorporated into the body, it must remain where it belongs or only exit the body in the form of feces. In its proper place inside the body, chewed food is seen as safe and benign; however, once food has been brought up, what was perceived as part of ourselves and natural suddenly becomes disgusting and foreign, that is, separate from, or alien to, our body. [23] The repeated images of Sangonereta covered in half-digested,

[23] See also Rozin and Fallon (26) for the function of the mouth and the borders of the "bodily self."

wasted food can also be seen as symbolic of his wasted life. The sense of pollution (both of the physical and moral orders) associated with Sangonereta is highlighted from the beginning of the novel to the moment of his death.

If Blasco's criticism of Sangonereta is offset by the humor which surrounds this character, his biting condemnation of Tonet's sloth (which ultimately leads him to commit the infanticide) is in no way abated. Surfeit, idleness (sometimes accompanied by excessive drinking), and bloodsucking merge to create a powerful image of moral contamination around this character. After becoming Cañamèl's partner in an eel-fishing business, having won the prime fishing spot in the annual lottery, Tonet takes advantage of the situation and becomes a leech on the tavern owner, eating his food, drinking his wine, and committing adultery with his wife. Not surprisingly, therefore, when the hypocritical Tonet reprimands him for his idleness, an indignant Sangonera reminds him that he [Tonet] spent his days lounging around in Cañamèl's tavern, "repantigado como un señor y comiendo de lo más fino" [870]). Tonet is a bloodsucker of refined sensibilities. Appropriately, this "refined leech" is disgusted by the idea of handling eels, and soon thereafter he stops working. Cañamèl resents the fact that "Tonet prometió ayudarle con su trabajo, y podía decirse que aún no había cogido una anguila con sus pecadoras manos" (876).

Interestingly, the indolent Tonet, who does not want to be "contaminated" by the slippery eels and is disgusted by their feel, is thought of by his grandfather, *Tío* Paloma, as a slimy toad, basking for hours in the sun. Deploring his grandson's "repulsión instintiva" for work (834), so at odds with his own family's hard-working habits, *Tío* Paloma exclaims: "¿A quién se parecía . . . aquel arrapiezo? . . . ¿De dónde había salido, con su resistencia invencible a toda fatiga, con su deseo de permanecer inmóvil, descansando horas enteras al sol como un sapo al borde de la acequia? . . ." (834).

In *Cañas y barro*, Blasco decries the lack of moral fibre, or the moral pollution, of many of the local people of the Albufera through the use of powerful images of slime, foul odors, and excess. Excessive idleness is no doubt a main target of Blasco's criticism in *Cañas y barro*. This does not mean to say, however, that a surfeit of work cannot be perceived as polluting also. Tonet's father, the hard-working and tenacious Tío Toni, is presented in sharp contrast to his useless and lazy son; nevertheless, he is not completely free of criticism. The righteous and principled *Tío* Toni breaks off relations with Tonet, unable to tolerate the fact that his son lives publicly at the expense of Neleta, and he continues to toil relentlessly to create a rice field, most of whose profits go to his landlady. In spite of his tireless devotion, *Tío* Toni begins to doubt, toward the end of the novel, whether he will reap any benefit from all his efforts, and he becomes disheartened. It is only his tenacity which keeps him at work against all odds (903). Blasco seems to be saying here that excessive hard work can be not only dispiriting but also does not necessarily achieve anything worthwhile. Work in excess, indeed, can be seen to "intoxicate" the mind, in the sense that it can become dehumanizing, even degrading.

Tío Toni's obsessive devotion to work leads him on occasion to be cold and distant, even cruel, with his family. At one point in the novel, when commenting on his tenacity and constant dedication to work, the narrator describes *Tío* Toni as "cada vez más grave y poco comunicativo: bueno en el fondo, pero llegando hasta la cruel-

dad con los suyos en la tenaz pasión por el trabajo" (844). It is not the purpose of this study to offer a full analysis of Blasco's stance towards work and the work ethic, nor his political allegiances in this regard; further research is needed in order to reach a clearer understanding of the issues at play here. Yet, what seems clear is that the author's disapproval of idleness does not inhibit his criticism of excessive, grievous work. After all, a majority of those on the Spanish Left (and Blasco is well known for his leftist political leanings) argued against work that was dehumanizing and stultifying, extolling instead that which was elevating, dignifying, and non-alienating. [24]

Works cited

ALDARACA, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992.

ÁLVAREZ JUNCO, José. *La ideología política del anarquismo español*. 2nd ed. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1991.

ANDERSON, Christopher L. "Sangonereta: Blasco Ibáñez's Pícaro in *Cañas y barro*." *Anales Galdosianos* 25 (1990): 77-87.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Cañas y barro*. In *Obras Completas*. 8th ed. Vol. I. Madrid: Aguilar, 1978. 817-927.

— "El último cristiano." *Natura* 29 (I-XII-1904): 68-71.

BONNELL, Victoria E. and Lynn Hunt. "Introduction." In *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1999.

CLASSEN, Constance, David Howes, and Anthony Synnott. *Aroma: the Cultural History of Smell*. New York: Routledge, 1994.

CORBIN, Alain. T*he Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*. Leamington Spa: Berg Publishers, 1986.

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

HUNT, Lynn, ed. *The New Cultural History*. Oakland, CA: University of California Press, 1989.

LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Introduction by Diego Guerrero. Tr. of *The Right To Be Lazy* by Ja*v*ier Alvarado. Madrid: Maia (2011 [1880]).

LONGHURST, C.A. "The 'Fourth Estate' in Galdós, Blasco and Baroja." In Nichlas G. Round, ed. *New Galdós Studies: Essays in Memory of John Varey*. London: Tamesis, 2003. 73-98.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis. "Moral y sociedad en el siglo XIX." In *Historia Social de España, siglo XIX*. Madrid: Guadiana, 1972. 90-98.

McLAUGHLIN, Terence. *Dirt: A Social History as Seen Through the Uses and Abuses of Dirt*. New York: Stein and Day, 1971.

MEDINA, Jeremy T. *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1984.

MILLER, William I. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

[24] The praising of ennobling work was a constant theme amongst both socialists and anarchists. In spite of the fact that the anarchist movement was divided on this issue (see n. 20), a large number of late-nineteenth-century and early-twentieth-century anarchist journals included articles on the virtues of work.

PORTERO, José Antonio. *Púlpito e ideología en la España del siglo XIX*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1978.
RINDISBACHER, Hans J. T*he Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992.
ROZIN, Paul, and April E. Fallon. "A Perspective on Disgust." *Psychological Review* 94 (1987): 23-41.
SARTRE, Jean-Paul. Being and Nothingness. Tr. of *L'Être et le Néant* by Hazel E. Barnes. New York: Washington Square, 1992 [1943]).
SMILES, Samuel. *Self-Help*. London: John Murray, 1958.
SMITH, Paul. "On Blasco Ibañez's *Flor de Mayo*." *Symposium* 24.1 (1970): 55-66.
—. "The Reliable Determinant: Alcohol in Blasco Ibáñez's Valencian Works." *Ideologies and Literature* 2.2 (Fall 1987): 185-99.
SURIS, Andrés. "Los siete pecados capitales personificados en Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez." *Explicación de Textos Literarios* 2.3 (1974): 273-77.
VIGARELLO, Georges. *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DOCUMENTA

Documenta

Ricardo F. Vivancos-Pérez
George Mason University

Vicente Blasco Ibáñez en la Convención Republicana de 1920: Artículos periodísticos norteamericanos recuperados

RESUMEN. Al hacer accesibles por primera vez los cuatro artículos escritos por Blasco Ibáñez para el *New York World* en junio de 1920, ampliamos nuestro conocimiento de sus actividades durante su visita de diez meses a los Estados Unidos. Estos artículos, publicados en el periódico estadounidense más importante después del *New York Times*, tratan sobre la Convención del Partido Republicano en Chicago, que se celebró para elegir a su candidato a la presidencia de los Estados Unidos. Fueron la última publicación de Blasco en Estados Unidos y siguieron inmediatamente a la publicación de sus polémicos artículos sobre México en el *Times*. Los cuatro artículos de Blasco muestran su gran capacidad descriptiva para capturar el ambiente físico de la Convención y el colorido, el movimiento y la actividad de los congresistas. Sus observaciones sobre la política estadounidense y los candidatos revelan una comprensión profunda de la historia americana y la naturaleza de su democracia. Estos artículos revelan también en Blasco un periodista que escribe con el mismo vigor y claridad que caracterizó su destacada contribución al periodismo español veinte años antes. La introducción contextualiza estos cuatro artículos en el mundo de los periódicos americanos y destaca asuntos que también aparecen en sus otros escritos sobre América, como la condición de la mujer, las características de ciertos movimientos políticos, incluso el tamaño más grande de las cosas en América en comparación con Europa. Finalmente, la introducción y la publicación de los mismos artículos corrigen ciertas nociones falsas sobre ellos que han aparecido en biografías y trabajos académicos a lo largo de los años.

PALABRAS CLAVE. Blasco Ibáñez, Vicente; periodismo en los Estados Unidos: *The New York World*; Convención republicana 1920, política y democracia americana

Los diez meses que pasó Vicente Blasco Ibáñez en EE UU —de octubre de 1919 a julio de 1920— y en México —entre marzo y abril 1920— no estuvieron exentos de polémica. En su amplia cobertura de la visita, los principales periódicos estadounidenses destacaron dos asuntos que generaron discusión. El primero tuvo que ver con la tremenda fascinación del escritor por la figura de la "nueva mujer" norteamericana. Parece ser que Blasco, en varias de sus conferencias y charlas, hizo supuestamente comentarios sobre la pasividad de los maridos estadounidenses ante la dominación de sus mujeres.[1] Estos controvertidos comentarios fueron desmentidos repetidas veces por el autor, que los achacaba a malas traducciones.[2] El segundo asunto espinoso de la gira de Blasco surgió a partir de los artículos que escribió para el periódico *The New York Times* con motivo de su viaje a México. En ellos mostraba una visión negativa de los líderes

[1] Las polémicas palabras de Blasco sobre la mujer fuerte y los maridos pasivos ya aparecen criticadas en un editorial del *Indianapolis Star* del 17 de enero de 1920, pero quizás sus comentarios sobre este tema en el University Club de la universidad para mujeres Bryn Mawr College en las afueras de Filadelfia fueron los que alcanzaron más resonancia en la prensa. Algunos artículos que mencionan esta controversia son: "Rough Treatment American Women's Need, Ibanez Holds", *Pittsburgh Post Gazette*, 1 Marzo 1920, pág. 10; "American Women Slandered", *The Decatur Herald*, 9 marzo 1920, pág. 6; "Ibanez All Wrong When He Says American Women Desire 'Cave Man Stuff'", *The Pittsburgh Press*, 24 marzo 1920, pág.23.

[2] En una entrevista justo antes de asistir a la Convención Republicana en Chicago, Blasco negó que hubiera dicho nada en contra de los maridos pasivos y las mujeres fuertes diciendo que fue una mala traducción de una conversación en francés durante su estancia en Filadelfia: "…it occurred to *The New York World* to send a reporter to ask Senor Blasco Ibanez if he really said it [that American men ought to rise up in revolt against the domination of the American woman and subject the American wife to drastic treatment of the cave-man sort]. He promptly replied that he didn't, that he had made no speech and given no interview and that on the occasion in question he had been entertained informally by the University Club [in Philadelphia], that the conversation had been of a jocose character, in French, and that someone must have misunderstood him." ("What Ibanez Really Said", *The Courier Journal*, Louisville, KY, 6 junio 1920, pág. 66).

revolucionarios mexicanos y, con datos en varias ocasiones incorrectos sobre la población indígena del país azteca y una visión claramente racista, hablaba de una nación atrasada e ingobernable, muy diferente a otras regiones hispanoamericanas que consideraba más "civilizadas". Esto era debido, según Blasco, a la influencia positiva de líderes arios con ideas europeas.

Además de esta serie de artículos sobre México, los cuales son bastante conocidos y han sido analizados por la crítica,[3] Blasco también escribió, inmediatamente después, otra serie para el diario *The New York World*, que le contrató como parte de su grupo de enviados especiales para cubrir la Convención Republicana en Chicago del 8 al 12 de junio de 1920. Aunque se sabía que existían y se pensaba que eran tres, estos artículos no han sido objeto de mucho interés. Ni se habían buscado ni se había confirmado su número exacto. En las páginas que siguen recupero los artículos —que fueron cuatro y no tres— y los contextualizo para el lector actual. Como veremos, estos escritos distan de ser triviales o secundarios en la obra de Blasco. Más bien ofrecen un conocimiento avanzado y de primera mano del sistema democrático estadounidense. Asimismo, incluyen un estudio de lo que él mismo denomina lo "visible" de la Convención Republicana que, aunque está limitado por la rapidez de la escritura y el límite de palabras, ofrece una visión de observador informado. Estos artículos demuestran que Blasco se esforzó por conocer la cultura política estadounidense, intentando comprender, sobre todo, la integración de lo espectacular y mediático con lo político y procedimental.[4]

En su conocida biografía del autor valenciano, Emilio Gascó Contell menciona que Blasco escribió tres artículos sobre la Convención Republicana y que le pagaron mil dólares por cada uno.[5] En una biografía más reciente, basada en las investigaciones que incluyen los cuadernos personales de Blasco, Javier Varela también afirma que los artículos eran tres. Aunque no ha tenido acceso a ellos, Varela resta importancia a su contenido porque, según él, seguramente Blasco habría tenido un conocimiento muy limitado de lo que estaba pasando, puesto que no sabía inglés.[6] No obstante, existen pruebas suficientes para afirmar que Blasco, aunque llevaba siempre o se hacía acompañar por su secretario e intérprete, para el

ABSTRACT. In making accessible for the first time the four articles written by Blasco Ibáñez for the New York World in June 1920, we add to our knowledge of his activities during his ten month visit to the United States. These articles, published in the most important American newspaper after The New York Times, are about the Convention of the Republican Party in Chicago, which was held to choose its candidate for the presidency of the United States. They were Blasco´s last publication in the United States and followed also immediately the publication of his controversial articles on Mexico in the Times. Blasco´s four articles reveal his great descriptive ability to capture the physical environment of the Convention and the color, movement and activity of the conventioneers. His observations on American politics and the candidates reveal a deep understanding of American history and the nature of its democracy. These articles also reveal in Blasco a journalist who writes with the same vigor and clarity that typified his outstanding Spanish journalism 20 years before. The introduction contextualizes these four articles in the world of American newspapers and highlights important subjects and themes that are also reflected in his other writings on America, such as the status of women, the characteristics of certain political movements, even the larger size of things in America when compared to Europe. Finally, the introduction and the publication of the articles themselves correct certain false notions about them that have appeared in biographies and articles over the years.
KEYWORDS. Blasco Ibáñez, Vicente; journalism in USA: The New York World; Republican Convention 1920, American politics and democracy

[3] Los artículos titulados "Mexico in Revolution" consiguieron aun mayor difusión al ser publicados como libro con el mismo título en inglés (Blasco Ibáñez, Vicente. *Mexico in Revolution*. New York: Dutton, 1920).

[4] Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Paul C. Smith, cuyas sugerencias me han sido muy útiles al preparar la introducción a estos artículos.

[5] Gascó Contell, Emilio, *Genio y figura de Blasco Ibáñez: Agitador, aventurero y novelista*, Valencia, Ajuntament de València, 2012, pág. 169.

[5] Varela, Javier. *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*. Madrid: Tecnos, 2015, págs. 769-770.

final de su viaje por Norteamérica sabía suficiente inglés como para comunicarse directamente con los periodistas estadounidenses. Y cuando no sabía algo en inglés, lo decía en francés, pues muchos de estos periodistas lo entendían, como se explica en una de las últimas entrevistas que le hicieron antes de regresar a Europa: "[Blasco] speaks English quite well now, although an occasional French or Spanish word will creep in when he becomes excited". [7]

En realidad, Blasco escribió cuatro artículos, del martes 9 al viernes 12, que fueron traducidos inmediatamente y publicados al día siguiente en la edición matinal de *The New York World* y de otros diarios asociados a The Press Publishing Company, propiedad de los herederos de Joseph Pulitzer (1847-1911). En mi investigación he podido encontrar reproducciones de los cuatro artículos, con ligeras variaciones, en otros tres diarios del grupo: el *San Francisco Chronicle*, el *Pittsburgh Daily Post* y el *Saint Louis Post-Dispatch*, el diario con el que Pulitzer comenzó su imperio a finales de los años 70 del siglo XIX. Todos estos, junto a *The New York World*, eran en 1920 los periódicos más destacados que propagaban las ideas del Partido Demócrata a nivel nacional. Para este consorcio de publicaciones, contratar a Blasco era muy importante. *The New York World* estaba en competición directa con *The New York Times*, que acababa de publicar los artículos del autor valenciano sobre México, el último ese mismo lunes, 7 de junio. También cuentos, ensayos y capítulos de novelas de Blasco estaban publicándose en la revista *Hearst's International,* propiedad del magnate William Randolf Hearst, cuyo imperio competía directamente con el legado de Pulitzer. [8]

Mi investigación, por tanto, confirma y amplía los datos aportados por Gascó Contell en su biografía del autor valenciano, donde detalla su viaje a Chicago como uno de los últimos eventos de Blasco en Estados Unidos:

> Poco antes de embarcarse para Europa, *The World,* de Nueva York, le envió a asistir a las sesiones de la Convención Republicana, reunida en Chicago para la elección del nuevo presidente de los Estados Unidos, cuando Harding sucedió a Wilson. En esta ocasión no sólo le fueron reembolsados a Blasco los gastos de hotel suyo y de su secretario, sino que se le pagaban mil dólares por cada uno de sus artículos. Y estos artículos no pasaban de dos mil palabras y se limitaba a exponer los puntos de vista e impresiones del Congreso, puntos de vista e impresiones consignados con la más absoluta independencia de espíritu. Escritos a las tres de la tarde, al salir de la sesión de la Convención, eran traducidos al inglés frase por frase y al punto telegrafiados a Nueva York, donde la edición de la tarde del *World* ofrecía el texto a sus lectores, en tanto que el mismo texto había sido transmitido por hilo especial a los diarios asociados, a través de todo el territorio de la Unión. [9]

Como bien afirma Gascó Contell, los artículos de Blasco para *The New York World* no pasan de dos mil palabras, y por cada uno de ellos se le pagaron mil dólares. Así lo vemos en el anuncio que aparece en el *San Francisco Chronicle* el día antes (*Figura 1*). Los integrantes del grupo de enviados especiales de *The New York*

[7] "Ibanez on 'American Women'", *The Evening World*, 11 junio 1920, pág. 11.

[8] El cuento "Noche serbia" (Trad. "A Serbian Night") apareció en *Hearst's*, vol. 36.2, en agosto de 1919, págs. 33 y 75; el ensayo "America Before the Eyes of Europe" en vol. 36.5, en noviembre de 1919, págs. 28 y 88; en el mismo número, primer capítulo de *La Bodega* en la sección "Book of the Month", págs. 49 y 80; y capítulos de *Los enemigos de la mujer* (trad. *The Enemies of Women*) en varios números de la misma revista a partir de abril de 1920.

[9] Gascó Contell, Emilio. *Op*. cit., pág. 169.

BLASCO IBANEZ JOINS CHRONICLE CONVENTION STAFF!!—

The celebrated Spanish novelist, whose recent Mexican articles astounded the reading public, will help The Chronicle experts "Cover" the great Chicago Republican gathering. Don't miss his articles.

WHAT BLASCO IBANEZ HAS WRITTEN—
"The Four Horsemen of the Apocalypse."
"Mare Nostrum."
"The Beast."
(Recently published in The Chronicle).
His masterful Mexican articles.

WHAT BLASCO IBANEZ WILL WRITE OF—
The Party assembled.
Personality of the Convention.
Actual nomination of a President.
And other articles.

BLASCO IBANEZ WILL RECEIVE $1000 FOR EACH ARTICLE

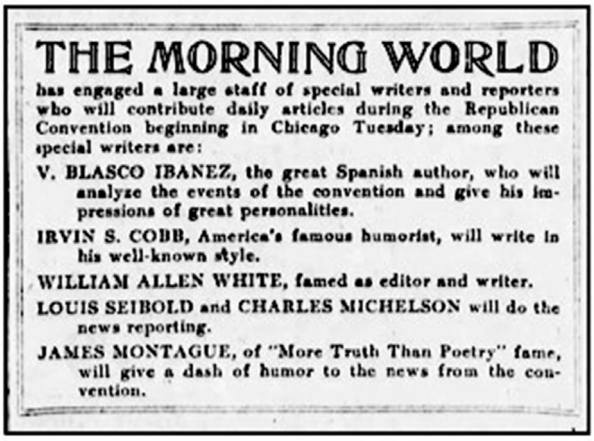
He will view the great convention from the analytical stand of a foreigner—and his wealth of knowledge of human nature. His stories will come by special wire as fast as he writes them.

NOTE—This in addition to the service by the great Chronicle staff at Chicago—trained news gatherers who will wire every development in the great meeting!

EVEN BETTER THAN SITTING IN THE CONVENTION will be following it by the service given daily in the

San Francisco Chronicle

Figura 1:Anuncio en la primera página del diario San Francisco Chronicle, *lunes 7 de junio de 1920*



THE MORNING WORLD

has engaged a large staff of special writers and reporters who will contribute daily articles during the Republican Convention beginning in Chicago Tuesday; among these special writers are:

V. BLASCO IBANEZ, the great Spanish author, who will analyze the events of the convention and give his impressions of great personalities.

IRVIN S. COBB, America's famous humorist, will write in his well-known style.

WILLIAM ALLEN WHITE, famed as editor and writer.

LOUIS SEIBOLD and CHARLES MICHELSON will do the news reporting.

JAMES MONTAGUE, of "More Truth Than Poetry" fame, will give a dash of humor to the news from the convention.

Figura 2. Anuncio en la primera página de The Evening World, *lunes 7 de junio de 1920*

World y de sus periódicos asociados se anuncia también el día antes en las ediciones vespertinas de los diarios (*Figura 2*).

El primer artículo, publicado el miércoles nueve de junio, ofrece un análisis comparativo de la Convención Republicana con otros eventos similares en Europa y Latinoamérica. Comienza con una nota personal en la que Blasco resalta la belleza y luminosidad de Chicago en junio, una ciudad muy diferente a la que encontró en su primera visita, que sabemos que fue el domingo 14 de diciembre de 1919, cuando dio una conferencia en el Spanish Club.

Los primeros párrafos incluyen ya el interés del autor en describir las vestimentas, especialmente de esas nuevas mujeres que tanto le fascinan. También le interesan los adornos en las calles. Los cuatro artículos son un estudio de la ornamentación y de lo espectacular que forma parte inherente de los eventos políticos en la cultura estadounidense. Casi al comienzo del escrito, Blasco quiere dejar claro que no tiene interés en opinar sobre la política estadounidense. Para él, la Convención Republicana es interesantísima y muy inspiradora. Es el evento más memorable e interesante de su visita a Estados Unidos y muestra su contrariedad por no poder asistir a la Convención Demócrata en San Francisco, que tendrá lugar del 28 de junio al 6 de julio.

A continuación está la comparación con otras convenciones de partidos políticos en Hispanoamérica y en Francia. Quizás aquí exagera Blasco al decir que asistió a muchas convenciones en Hispanoamérica. No desaprovecha la ocasión para expresar su opinión clara sobre la superioridad de los países del Cono Sur que son la Hispanoamérica "que realmente cuenta". En un párrafo que conecta con sus artículos sobre México, reitera su rechazo al militarismo mexicano y denuncia, con clara ironía, el caos impuesto por la Revolución. En México, según Blasco, las revueltas militares son las que cuentan en la elección de líderes, y así "ahorran" al pueblo el trabajo que supone el voto democrático.

Tampoco le parece democrática la forma en que se elige el presidente de la República en Francia, donde frecuentemente el candidato es, según él, desconocido para

el pueblo. Menciona el caso de Marie François Sadi Carnot (1837-1894), que fue elegido la misma mañana de su proclamación como presidente en 1887. En el contexto de la Convención Republicana de 1920, esta descripción del caso de Sadi Carnot es bastante irónica, sobre todo si la leemos a posteriori, pues Warren G. Harding no se eligió como candidato republicano a la presidencia hasta las dos de la mañana del sábado 12 de junio, el último día de la Convención.

Ya hacia el final de este primer capítulo, Blasco vuelve a lo que más le interesa: la ornamentación y el espectáculo, esta vez del interior del Coliseum, el auditorio donde se celebra la Convención. Incluye aquí una reflexión personal que resume el imaginario popular sobre la comparación de tamaños entre América y Europa: las dimensiones espectaculares de Estados Unidos, algo a lo que su visión ya se ha adaptado tras casi ocho meses de visita. De forma igualmente estereotípica termina el artículo con una comparación entre la Convención y las corridas de toros que Blasco después desarrollará en el cuarto y último artículo, lo cual da circularidad a todos ellos.

Aunque los titulares de los periódicos que reproducen el artículo son diferentes, todos resaltan la última frase de Blasco, la cual se convierte en una de las más citadas en los medios a partir de entonces: "el centro de gravedad de la política mundial" está ahora en la capital estadounidense donde, aunque no lo menciona aquí, Blasco había recibido el doctorado honoris causa por la George Washington University el 23 de febrero de ese mismo año.

En el segundo artículo, publicado el 10 de junio, Blasco centra su atención en dos figuras de la cultura estadounidense que le parecen únicas: las mujeres que protestan en el exterior del Coliseum y el *sergeant at arms* o animador de la Convención. A las manifestantes dedica la primera mitad del ensayo. Describe tres grupos: las que piden la liberación de presos políticos, las que solicitan al Partido Republicano que muestre su apoyo a la independencia de Irlanda y las sufragistas, vestidas de blanco, a las que dedica mayor atención.

Lo que más fascina a Blasco es su indumentaria y la forma espectacular con que protestan. Según él, las mujeres europeas, especialmente las de más edad, nunca se atreverían a salir a la calle vestidas de blanco comportándose como las más jóvenes. Lo sorprendente es que estas sufragistas no tienen miedo al ridículo. Estos párrafos parecen claramente el desarrollo de la anotación que hizo Blasco en su libreta personal que reproduce Varela en su biografía: "sufragistas rodean edificio vestidas de blanco lo mismo jóvenes que viejas gordas". [10]

En junio de 1920 el movimiento a favor del voto de la mujer vivía momentos históricos en EE UU. El Congreso acababa de aprobar la Enmienda 19 y ahora debía también aprobarse en al menos 36 estados para poder ser incluida en la Constitución, lo cual se consiguió en agosto. La descripción de las sufragistas y la reflexión de Blasco—"si por mí dependiera, tendrían el voto inmediatamente"—alcanzaron especial resonancia. *The Suffragist*, el periódico mensual de la Congressional Union for Woman Suffrage de Washington, DC, reprodujo esta parte del artículo, desde que menciona a las sufragistas hasta que defiende el voto para la mujer, en su edición de junio, en una sección titulada "What They Say about Us". [11] Este hecho permite

[10] Cit. en Varela, *op. cit.*, pág. 769.

[11] Blasco Ibáñez, Vicente. "Pickets—Pickets Everywhere", en *Suffragist* 8.6 (Julio 1920), págs. 141-142.

hacernos una idea de la resonancia y alcance de los artículos de Blasco. Con estos párrafos en apoyo al voto de la mujer parece disiparse la controversia creada por sus palabras en Filadelfia sobre el poder de la mujer sobre el hombre.

De la segunda parte del artículo, donde describe la figura del *cheerleader* o animador de la Convención, merecen resaltarse dos pasajes. Blasco recuerda haber visto antes la figura del animador en un partido de fútbol americano entre Harvard y Yale. El partido tuvo lugar en el Harvard Stadium el 22 de noviembre de 1919 y ganó Harvard por diez puntos a tres. [12]

En el párrafo final quiere Blasco reproducir literalmente su conversación con otro periodista que, tras decirle que todas las convenciones son iguales, muestra su nostalgia por las convenciones antes de la prohibición de las bebidas alcohólicas, o la ley seca. Blasco incluye en este artículo los dos temas de mayor actualidad en 1920 en Estados Unidos: la lucha por el voto de la mujer, que finalmente se conseguirá al año siguiente, y la Enmienda 18 de la Constitución que prohibió el alcohol y su comercio en 1919. Sutilmente, Blasco pone en palabras de un periodista estadounidense, y no en la suyas, que la ley seca ha quitado chispa a la vida en Estados Unidos. Recordemos que en su biografía la novela *La bodega* había sido malinterpretada por la crítica estadounidense que la consideraba a favor de la prohibición. [13]

En el tercer artículo, del viernes 11 de junio, Blasco imagina un título para un libro: "The Two Conventions: the Visible and the Invisible". Lo que le interesa no es sólo lo visible; es decir, lo que ha estado escribiendo en los artículos anteriores; sino también lo invisible, lo que ocurre entre bastidores. Sin embargo, para describir esa parte invisible el autor no se siente capacitado. Esta debería ser tarea de un experto en las costumbres políticas del país. Aquí, Blasco muestra que es consciente de las "maquinaciones" que se están llevando a cabo en secreto, de su vital importancia. [14] Es además el primero en que Blasco se centra en los principales candidatos en la recta final de la Convención: el General Leonard Wood, de New Hampshire, y el senador por California Hiram Johnson. Muestra su simpatía por Johnson pues se siente más cercano a la forma de ser californiana. Valencia es la California de España.

El último artículo desarrolla la comparación entre la Convención y el público de una plaza de toros. Describe el interior del Coliseum en el momento en que Wood es aclamado por sus seguidores, mientras los que apoyan a Johnson guardan silencio. Blasco escribe este último artículo el viernes, cuando la competición entre el General Woods y Johnson, como muestran los titulares, ha llegado a un punto muerto (*Figura 3*). No sabemos por qué *The New York World* no contrató a Blasco para un quinto artículo que hubiera mencionado el resultado final de la Convención, la proclamación de la candidatura de Harding para la presidencia y de Calvin Coolidge para la vicepresidencia.

Varios aspectos avalan la relevancia de estos artículos no solamente para la biografía de Blasco sino también para la interpretación de sus escritos. Como ya he-

[12] "Harvard Yearly Results", en *College Football Data Warehouse*. Consultado 8 abril 2016. <http://www.cfbdatawarehouse.com/data/div_iaa/ ivyleague/harvard/1915-1919_yearly_results.php>

[13] Varela, *op.cit*., pág. 741.

[14] Como ya se aprecia en su artículo en *Hearst's* titulado "America Before the Eyes of Europe", de noviembre de 1919, Blasco demuestra una aguda comprensión del sistema politico estadounidense. El funcionamiento de las convenciones para nombrar candidatos a la presidencia lo entendía desde su propia experiencia como una de las figuras políticas más importantes de Valencia, por la que fue diputado republicano en las cortes de Madrid de 1898 a 1908.

THIS NEWSPAPER IS ONE HUNDRED PER CENT AMERICAN

"Perfect Venus" Found

San Francisco Chronicle

LEADING NEWSPAPER of the PACIFIC COAST

FAIR

WEATHER

SAN FRANCISCO, CAL., SATURDAY, JUNE 12, 1920—TWENTY-TWO PAGES

REPUBLICANS IN DEADLOCK; FOUR BALLOTS UNDECISIVE

Wood Leading; Johnson And Lowden Climb as Dark Horses Fall Back

Totals Are Wood 314½, Lowden 289, and Johnson 140½ When Session Adjourns; Hoover's Greatest Strength Just 5; Caucus of Chiefs Held During Night

Standing of Candidates In Yesterday's Ballots

CONFABS SOUND DEATH KNELL OF LOWDEN, WOOD

Leaders of Party Voice Belief Neither of Men Can Win Nomination

FEELERS SENT JOHNSON

Backers of Other Candidates Make Overtures to California's Favorite

Spain's Bull Ring Tame To Nomination Scene at Chicago, View of Ibanez

Explosion of Enthusiasm at Naming of Wood Exceeds in Volume and Duration Any Clamor Ever Heard, Says Famed Novelist, Who Writes Impressions for Chronicle

By BLASCO IBANEZ

CONVENTION ON FEET AT NAME OF CALIFORNIAN

Reverdy Johnson's Name of Prominent Seconded by Several Delegates

"HOMES WANT HIRAM"

Reference to Expenditures During Campaign Brings Peals of Laughter

FOUR END LIVES ON MT. VERNON

Crashes Through Soldiers Cordon and Suicide After Accident at Sea

5 DROWNED IN NAVAL ACCIDENT

Eagle Boat No. 25 Capsizes in Delaware River; 48 Are Rescued

Gompers Scores Plank on Labor

Hold Contrary to Demands Made by Workers

Doctor Shot Dead; Woman Is Arrested

N. Y. Police Inspector Convicted of Perjury

N. Y. Police Officer Found Guilty by Jury

High Wages Cause Child Labor Jump

4 Deaths From Heat In Chicago Recorded

U. S. Buys 14,000 Tons Of Argentine Sugar

SERVICE FIRST

Motor trucks are one of the greatest factors in business.

FEDERAL

Figura 3: cuarto artículo de Blasco, San Francisco Chronicle, *sábado 12 de junio, p. 1.*

SAN FRANCISCO CHRONICLE, SATURDAY, JUNE 12, 1920

Cummings Favorite Son Choice

CONNECTICUT TO OFFER NAME TO CONVENTION

Hoosier Faithful Scout Hands Out Propagandation on Arrival Here

SURPRISE FOR DELEGATES

Convention Hall is to Have Something Unusual in Way of Decorations

SCENE OUTSIDE THE COLISEUM—DELEGATES AND VISITORS TRYING TO GET into the huge hall for the opening of the Republican National Convention.

Bull Ring Tame to Nomination Scene at Chicago, Says Ibanez

Republicans Fail to Choose Nominee After Four Ballots

MRS. STEVENS SAYS SHE HAD HER DOUBTS

After Ten Years of Suffering She Was Beginning to Think She Would Never Be Well—Teacher Again Proves Much.

LABOR TO OFFER BOURBONS VOTE FOR PARTY'S AID

Planks in Democratic Platform to Be Price Placed on Support, Say Leaders

BIRTHS—MARRIAGES—DEATHS—CARDS OF THANKS

WANTED USED FURNITURE TEL. FRANKLIN 3898

IT'S UNWISE to put off today's duty until tomorrow. If your stomach is wrong disturbed take KI-MOIDS the new aid to digestion, comfort today. A pleasant relief from the discomfort of acid dyspepsia.

SUTTER 400

The Better Way to Shave EZONALL NO Brush Soap Lather Bite Burn Trouble

EZONALL

THAT MAN PITT

HALSTED & CO.

Phone Franklin 123

Figura 4: San Francisco Chronicle, *Sábado 12 de junio, p.7*

mos mencionado, Blasco demuestra un conocimiento avanzado de los asuntos más candentes de la actualidad del país. En este sentido, podemos decir también que estos artículos son una especie de resumen de lo aprendido en los casi ocho meses que lleva en Estados Unidos. Sin duda, Blasco considera un gran privilegio que le hayan ofrecido ser corresponsal en la Convención, pues le lleva a comprender mejor aspectos esenciales de la identidad, la política y la historia de Estados Unidos. De hecho, es una decisión que le hace aplazar su vuelta a Europa desde junio hasta julio. Quizás estos artículos no han sido de mucho interés por su falta de polémica, pero en realidad son más relevantes que los escritos sobre el militarismo mexicano, los cuales darán bastantes quebraderos de cabeza a Blasco e incluso harán que abandone la novela que quería publicar sobre México. De hecho, parece claro que, si hubiera tenido más tiempo para su desarrollo, debería haberlos publicado como libro, y no los del militarismo en México. Incluso tenía ya un título: "Las dos Convenciones: lo visible y lo invisible".

Nota sobre la edición de los textos

Como expliqué anteriormente, Blasco Ibáñez fue contratado como parte del grupo de enviados especiales del periódico *The New York World* a la Convención Republicana, del 9 al 12 de junio de 1920. Uno de ellos probablemente le servía de intérprete y traducía sus artículos al inglés. Los cuatro artículos aparecieron no solo en este periódico, sino también en otros que acordaron publicar los materiales de estos enviados especiales. Los textos de los cuatro artículos que reproduzco aquí están basados en una compilación de los artículos en *The New York World* que he transcrito del microfilm de la Biblioteca del Congreso y que he encontrado también publicados los mismos días en el *San Francisco Chronicle*, el *Saint Louis Post-Dispatch* y el *Pittsburgh Daily Post*. Mi cotejo mostró que los textos más completos de los cuatro artículos están en realidad en el *San Francisco Chronicle*, y no en el periódico de Nueva York para el que, en principio, estaban escritos. Los textos de los periódicos de San Luis y Pittsburgh no reflejan el original en su totalidad y tienen numerosas omisiones.

Las cuatro versiones que he encontrado de los artículos —de Nueva York, San Francisco, San Luis y Pittsburgh— no tienen los mismos titulares, entradillas o secciones. Tampoco los subtítulos de las secciones son iguales, ni la puntuación es la misma. Esto demuestra que Blasco Ibáñez probablemente escribía los textos sin títulos ni secciones. Las redacciones de los diarios los recibían traducidos y decidían titularlos, dividirlos en secciones y puntuarlos según sus criterios de edición. En esta edición he decidido ser fiel a la versión del *The New York World* encontrada en los microfilms de la Biblioteca del Congreso en Washington D.C., dejando los titulares, las entradillas y la división en párrafos según esta. El texto, sin embargo, incluye entre corchetes los dos pasajes que el periódico neoyorkino omite, pero que aparecen en la versión del *San Francisco Chronicle*.

ARTÍCULO 1: *The New York World*, miércoles 9 de junio de 1920, páginas 1 y 6.

"SOMETHING OF DESTINY" THERE FOR ALL MANKIND, IBANEZ TELLS THE WORLD

Political Center of Gravity of the World Has Moved to Washington, Noted Spanish Author and Democrat Writes—Convention Is "Most interesting and Inspiring Spectacle," He Says.

By V. Blasco Ibanez,
The Famous Spanish Author

CHICAGO, June 8.—I find Chicago rejuvenated, with an airy, spring-like beauty. The last time I came here was in December. A thick crust of ice covered Lake Michigan, making it look like an immense white rolling plain. It was bitter cold. I thought on more than one occasion that my ears would drop off, as if they were made of cardboard. Every time I tried to go around a corner I had to fight against a veritable tempest of wind and whirling rain. I felt like a schooner bucking Cape Horn in normal weather.

But now I find a new Chicago. There are flowers in the garden where last winter only heaps of ice and snow could be seen. The women look more beautiful without their fur coats. Their summer garb is very becoming. The sun floods the avenues striking glints from the busy, rapid automobiles. The lake is smooth and blue, so blue that it reminds me of the Mediterranean on a slightly hazy day.

The city has a holiday air due to the Republican Convention. The streets are thronged with men from every corner of the vast Republic. On their coat lapels they display a party insignia, their state flower, or some other token expressive of their individual preferences. The lampposts along the boulevards are adorned with the national colors. The principal hotels display huge signs announcing to the multitude that the headquarters of this or that candidate is located there.

Pictures of Candidates Are Everywhere.

Everywhere you go you find the picture of one of the candidates arresting your attention with a pithy sentence or two. In great posters displayed on street corners, in all paintings hung from balconies, in the front page of innumerable sheets founded especially to defend the interest of a particular candidate, even in fans which they hand to you when you enter the Coliseum, and in badges, you meet the Republican candidates everywhere—you cannot escape their winning smiles or their frowning look, for their photographs are everywhere.

The most extraordinary emblems are used to distinguish the various sympathizers from one another. For instance, the men who are backing General Wood give their followers feathers of various colors on which the name of the candidate is inscribed.

Those who are not especially fond of showing off, stick their feather on their coat lapel. The majority, however, inserts it in their hatbands, and strut about with the air of a plumed musketeer a la Dumas. A few, vehement by nature, are not satisfied to exhibit one feather. If feathers will turn the trick they will have them aplenty. And so they go about with a whole set of colored quills stuck in their hats, like Indian braves on the warpath.

People are talking about the generous manner in which the various campaign committees are spending their money to entertain the delegates who sympathize with their candidate. I hear a certain committee gave a banquet to a number of political friends and well wishers at a cost of $20,000. I call this real appetite. Twenty thousand dollars' worth of food!

Amazed at Large Expenditures.

Another committee, I understand, is furnishing a free vaudeville show to keep the delegates amused. I am told, likewise, that the Lowden committee does things in a large way. Their candidate is a rich man. If I remember rightly, I was informed that he owns all the Pullman cars in the country. If he does, he must be enormously rich and can afford the expense. His committee, I understand, has rented for campaign purposes the ballroom of the largest hotel at $3,000 a day.

I must confess candidly that I would have been a keenly disappointed man if I had missed the interesting spectacle that Chicago offers with the Republican Convention. After witnessing today's session, I regret all the more my inability to stay and attend the Democratic Convention to be held in San Francisco. I would have liked to see the two great national parties at their conventions. I am confronted with the thought that perhaps, taken as a whole, the two national gatherings must have many points of contact.

There is no reason why I should meddle in the politics of this country, and I have no desire to do so. As a man who has spent the greater part of his life struggling for the establishment of a republican form of government in his own country, and as an old and ardent admirer of the democratic institutions of the United States, I feel the greatest sympathy, impartially, for all the men who, in both parties, and to the best of their ability, try to make their country greater.

A petty-minded critic, anxious to find fault without rhyme or reason, might be inclined to point out defects and parade ridiculous details observed by him in the method followed in this country to elect Presidential candidates. What human undertaking is free from fault? What institutions could escape us if we started to criticize?

But human effort must be judged as a whole and by its results. I affirm that this Republican Convention staged today at Chicago is the most interesting and inspiring spectacle I ever had the good fortune of witnessing. I have no doubt that the Democratic Convention would also strike another sympathetic chord if I were lucky enough to see it. It is no common sight to watch the leaders of a party millions strong gather together to select the man who aspires to direct the destinies of the greatest nation on the face of the earth.

I have attended many Presidential conventions in Spanish America—in the real Spanish America that counts. In Argentina, Chile, Uruguay and the other countries

that lie at the extreme end of the southern continent the procedure is similar to that followed in the United States. The convention moves in an orderly manner. Things are done with due respect for law and order. Parties hold regular conventions and elect their candidates. The only difference is that South American parties and their conventions are smaller.

There is, however, another essential difference which I must not forget. South American conventions, although smaller, are more animated and vehement. The orators talk louder. Frequently they forget themselves and use language which calls for an explanation on the field of honor. Once so often the President-elect has to wait until his term of office expires to bring one of his antagonists to account. That happened not long ago in Uruguay. Occasionally, however, the President grows impatient and resigns his high office to send his seconds to some intolerable opponent, both to silence him and to prove to the world that he, the President, is a man of courage.

Once in a while these spirited and high tempered Presidents are young blades of seventy-five to eighty. In those republics of South America the youthful and debonair ex-Senator Chauncey Depew might find it necessary to cross swords or exchange a pistol shot or two with another youth of his own age.

But aside of these political customs reminiscent of the days when knight-errantry was in flower, we must bear in mind that the afore-mentioned Spanish-American countries follow quite faithfully American practices in the selection of the Presidential candidates.

In other Spanish-American countries Presidents are elected regularly, and regularly deposed after elections. A military mutiny elects the chief magistrate. This is a labor saving device which saves the civil population the bother of going to the polls. Take Mexico for instance. The delegates there do not display badges and feathers. No. they go to the convention armed with rifles and plentiful supply of ammunition. Generals and Colonels will get together, clasp on their belts with their six-shooters and extra ammunition, and one will get up and say: "See here, you follow, we want our partner Obregon for President." And the rest of the country, although it does not take the trouble to go through useless motions of voting, unanimously elects Obregon.

In Europe there are only two elective Republics, two nations with a republican form of Government that have achieved a permanent status as such—Switzerland and France. Switzerland in reality does not have a President. Its legislative power is wielded by the Federal Council.

Selection Is Not Democratic.

In France the legislative power is represented by a man and not by a council, but the method of electing Presidents is not democratic, the nation having no direct action in this selection. The Deputies and Senators elect the President in France, selecting him from one of the ten elective bodies. France may have the most eminent statesmen on earth, but unless he happens to be a Deputy or Senator, he cannot use his services as the chief magistrate of the Republic. Moreover, in France Presidential elections are held with only 24 hours of preparation when the President resigns or dies before the expiration of his term.

The members of the French Parliament generally elect some one whom the country does not want. Personal prejudice counts for much in this. It is unquestionable that if the last Presidential election held in France had been a popular affair, Clemenceau would have been elected by an overwhelming majority. But it happened that the electors were the Deputies and Senators, many of whom had old grudges against the "Tiger," and consequently he could not command the necessary majority.

Frequently the man who is selected in France to occupy the Presidency is unknown to the people. Very rarely indeed is he a popular figure, in every way qualified to discharge the duties of the office. Paul Deschanel is one of those rare exceptions.

More than once the man elected by the French chambers was someone whom nobody remotely considered the day before. The case of Sadi Carnot is justly famous. On the morning of his elevation to the Presidency, this man who bore an illustrious name, but was nothing more than a modest engineer, left his house to go to Versailles to take part in the election of the President. That same afternoon his Paris neighbors and his own family were surprised by the shouts of the multitude, and rushed to the windows to see what was the matter. A squadron of cuirassiers was galloping outside and immense crowds of people were acclaiming a gentleman who sat in a coach between two Generals. Their surprise knew no bounds when they discovered that all that demonstration was for the new President, and that the Engineer Sadi Carnot was the man.

Had Name to Conjure With.

The members of the French Parliament have not been able to agree on any of the dominant candidates when someone sprung the "dark horse" Sadi Carnot, a name to conjure with, for the modest engineer was the grandson of the great Carnot of Revolutionary fame, called by his countrymen "the Father of Victory." In addition to his illustrious name, Sadi Carnot had two strong points in his favor—he spoke little and never smiled. In a matter of thirty minutes, the engineer found himself nothing but less than President of the republic.

The most interesting thing about these men, these unknown qualities whose names the country generally has to learn how to spell, is that after they rise to power they turn out to be neither better nor worse than the others who arrive preceded by great fame. This would seem to show that to be the head of the nation a man does not need a great deal of special grooming. Moreover, countries imbued with real progressive spirit get along better guided by their own instinct of the fitness of things. They remind me of certain thoroughbred horses that step better when the rider falls asleep and cannot spur them.

I was not surprised at the size of the Coliseum, the profusion of flags, or the great electric sounding board placed over the speaker's stand. In the eight months I have spent here, my eyes have become adapted to the huge proportion of things American. When I first got here I thought I saw objects through a magnifying glass—houses, horses, locomotives, all seemed enlarged beyond their natural dimensions. Human beings alone looked normal. My sight has undergone a transformation. When I return to Europe my eyes will have to re-adapt themselves again to the modest size of that continent.

No, the size of the hall, the large number of delegates and the vast throngs in the galleries did not surprise me in the least. I expected as much on the occasion of selecting a candidate to run for President.

Crowds Remind of Home.

In a way, the public reminded me of the multitudes who in my own country attend bull fights. In the moments of excitement, they clapped their hands, shouted, whistled, and stamped their feet exactly as the people do at home in the bull rings.

However, at the opening of the session today there was a moment of profound religious emotion. I feel these dramatic situations. The vast multitudes, delegates and spectators began to sing "the Star-Spangled Banner," accompanied by a band. This simple song is one of the most touching hymns I know. As the people sang they waved thousands of flags over their heads. The air seemed to be full of fluttering butterflies, red and white butterflies, spotted with stars.

Then a minister slipped forward and offered a prayer, a moving prayer, invoking the Lord to guide the delegates in their labors.

I felt that I was about to witness something that would have great influence on the destiny of the world. The American people had just lighted its lantern, like Diogenes, and was beginning to look around for a man.

The power that will be entrusted to this man is so onerous that ninety-eight years ago Napoleon would have deemed it inconceivable. That man is going to direct the destinies of a Nation that is at the same time the greatest industrial and agricultural power of the earth and the possessor of most of the wealth of the world. Whoever that man may be, General or Merchant, Professor or Captain of Industry, the 110,000,000 of human beings who elect him to that high office will follow his lead. And all the sovereigns of the earth, Emperors, Kings, Princes and Presidents, will turn to the White House for inspiration as they formerly turned to the men who ruled at London, Paris or Berlin.

The political center of gravity of the world has moved. It is located now in Washington, the capital of the United States of America.

ARTÍCULO 2: *The New York World,* jueves 10 de junio de 1920, páginas 1 y 5.

SPUNK OF SUFFS' PICKETS MUCH ADMIRED BY IBANEZ, AS ARE SERGEANTS AT ARMS

European Women, Fearing Ridicule, Would Have Dressed Better, He Declares After Review of Chicago Militants Outside Convention—Lodge's Speech Called Academic and Dull

---

By V. Blasco Ibanez,
Famous Spanish Author.

CHICAGO, June 9.—As nothing extraordinary has happened thus far inside the Convention Hall, let us take a look at its exterior.

When you reach the enormous building in the morning the first thing that attracts your attention is the feminine forces picketing the Coliseum. You cannot enter the hall through any of its numerous doors without meeting a group of ladies carrying banners and large signs. With strategic foresight which many Generals might well envy, they have occupied every single point of vantage and the stronger sex cannot go in or come out without facing their silent protests.

The groups of pickets vary in composition and aspect in accordance with the demands which they represent. Numerous ladies, both old and young, some attired in the latest styles, hold aloft with both hands posters printed with large letters. They call the attention of the Republican delegates to the anomaly that while German war prisoners are all free, there are in America numerous men and women in jail for their political ideas.

Crowds Head and Pass On.

The crowds read these posters hurriedly and pass by without comment on them. Not interested.

Other women, active, energetic, good natured, stop people in the street, smile at them engagingly and fill their pockets with printed manifestos signed by De Valera, with newspapers, caricatures and what-not. These are Irish enthusiastic supporters of the Republic of Ireland that up to the present exists nowhere except in the United States. The Irish republicans and their President hope that the Republican Party of the United States will insert a clause in its platform favoring the recognition of Irish Independence.

Tireless speakers hold forth interminably at street corners, reciting to the crowds the woes and sufferings of noble Erin and imploring the aid of the American people.

But the largest feminine group, the one that keeps the strongest cordon around the Coliseum, is the line of pickets organized by the Suffragettes. This group has an unmistakable militant aspect. All the women are dressed in immaculate white and they carry banners with the three colors of the party—lavender, white and yellow. Every banner bears some inscription printed in large characters.

Huge Chinese Book.

Standing elbow to elbow, with the flags held in front, the pickets give you the impression of a huge unfolded Chinese book, one of those albums that becomes a long strip of paper when you unfold its leaves. "What happened to the Republican Party in Delaware?" I read on one of the banners. I don't know but I can guess. [The Republican party must have been trounced in that State some time and the ladies are claiming the honor of the whipping, and, at the same time, gently suggesting what may happen again elsewhere if the party does not give them what they want.]

"The Republicans can grant the women the Suffrage. Why don't they do it?" I read further down the line. There are other inscriptions. The indictment is long. And the pickets are tireless. All day long the tricolor flags flutter in the air, bearing the message of the militant group.

All, absolutely all the Suffragettes are garbed in white. They remind me of a group of girls in a Catholic country dressed up to take their first communion. The majority of them are unmarried ladies or young matrons, and therefore this dress gives them a youthful air, some might even call it a poetic touch. But among them there were also respectable matrons of severe aspect, well along in years and not very slender. These, too, as a convention to party discipline and to preserve the harmony of the ensemble, put on also girlish white dresses.

In Terror of Ludicrous.

In the Old World, especially in the Latin countries, we are the victims of a tyranny that restrains our personal liberty, the fear of the ludicrous. We are afraid to excite laughter, mortally afraid that people will think us queer, outlandish, grotesque. In former times people trembled when they thought of the Inquisition in Europe. Nowadays in Europe we are terrified by what we think our neighbors may say about us.

I am perfectly sure that in many European countries it would be impossible to assemble a dozen ladies of respectable age and dimensions to dress up like school girls and parade in the streets. They would not do it to get the vote. They would not do it to save their own lives. The thing would strike them as utterly preposterous.

And that is the reason why the feminine cause advances so slowly in the nations of Central and Southern Europe. Women there are willing to talk in defense of their sex around the hearth. They may even write, but not for their very life will they participate in public demonstrations or parade in the streets. They are afraid of exciting laughter.

Would Design Costume.

Moreover, the artistic preoccupations of their sex, their love for personal adornment stay with them even when they start to fight for their emancipation. If the women of Paris, Rome or Madrid ever decide to parade in defense of their cause I am sure they will first design a special dress in harmony with their aspirations, taking infinite pains to forestall the shafts of male ridicule by getting up something that the males will like for itself, irrespective of feminism.

Here it is different. Those preoccupations do not exist. "We want the vote for women." And your matron dresses up like a white little angel and goes forth with her

younger comrades to parade for the cause, paying no attention to a detail which she considers wholly unimportant.

The great victories of life are won by that spirit. I admire the heroic stuff of which these ladies are made. If their getting the vote depended on me they would have it right off.

Sergeant at Arms Admired.

In the convention itself nothing has attracted the attention so much and stirred my admiration as the gesticulation of the Sergeant at Arms.

I have heard a discourse by Lodge—a cold argumentative oration, a praiseworthy academic speech. I have heard another discourse by Depew, that admirable specimen of rugged longevity. But I have heard and made so many speeches in my life that two more at Chicago could hardly enthuse me.

But there is something original, purely American, that I never saw anywhere else. I mean the convention Sergeant at Arms, who is at the same time a cheer leader and stimulator. This specimen of American life has won my genuine admiration.

Last fall I attended the Harvard-Yale football game. I noticed that the attention of the public was entirely centred on the two opposing teams who struggled around the ball. My attention was elsewhere, another set of heroes caught my eye, the mob who stood in front of the stands and led the signing and cheering of both sides like leaders of huge orchestras.

The exhaustion of the players, the serious injuries which they frequently suffered, appealed to me less than the efforts of these injectors of enthusiasm, who run up and down in front of the crowds with the agility of caged squirrels and shouted and sang, fanning the air with their clenched fists. I would have liked to see another game on the following day to watch the cheer leaders.

Injectors of Enthusiasm.

I never dreamed that I would meet again such injectors of enthusiasm in a political convention on which depends the destiny of the first Nation of the earth. But I found something that reminds me of the cheer leaders I watched last fall. When the delegates grow tired, or the proceedings become dull, a fellow slips up to the rostrum and signals to the orchestra. "Come on," he shouts to the delegates and the public, "let's sing the first two verses of that fine old national hymn."

That fellow is a sergeant at arms, cheer leader, stimulator and injector of enthusiasm.

I don't want to criticize the great and venerable Republican Party. It has had great men in the past. It has great men in the present. The very abundance of candidates that it now exhibits is a certain sign of intellectual strength and political vigor. But I beg leave to say that its cheer leaders are not worth a bang. The poor devils can't begin to compare with the cheer leaders I saw at the Harvard-Yale game last fall.

One Fellow Not Bad.

In justice, I must say that one of the two sergeants at arms who led the cheering of the convention might pass. The is a husky chap. There is pep to the fellow. He

means business when he steps up to the rostrum in his shirt sleeves, closes his fists and begins to wave his arms. His biceps swell and seem to say "Sing, damn you, or I'll knock your block off." No, he is not so bad. A man like that will make anybody sing or shout his head off as he pleases.

But there is another fellow who specializes in leading the singing. He is short. He wears a long frock coat. His voice is a shrill tenor that frequently burst into falsetto. I watched him this morning. The long tails of his black coat flapped up and down with rhythmic motion as he led the singing. He looked like a large crow disporting itself on the rostrum.

Every once in a while when delegates and public are impatiently waiting for a speech of a committee report on the platform or something else, up comes the "crow." "Now we are going to sing a little." And the audience sings half-heartedly and does not sing at all. Thereupon the injector of enthusiasm, who injects dejection, gets excited and shouts all the louder to warm up the cold public.

Makes Peer Show.

This morning, to cheer up the audience that was hoping to hear the report on the platform, the frock-coated injector of enthusiasm took a hand in the proceedings. Things did not seem to be going right. Depew had killed time with a speech. A lady from Kansas had spoken also. But the audience was expecting something else that the chair was not quite ready to call up. So the "crow" stepped up to do his bit. "The first two verses of the Battle Hymn of the Republic." The response was lukewarm. The delegates have not come to Chicago to sing hymns. The irrepressible injector proposed the third verse, but Chairman Lodge thought that the public had been injected enough and ordered the cheer leader off the rostrum.

After this it was impossible to hold the delegates any longer. The report on the platform was not forthcoming. It is going to be a piece of furniture made of hardwood and the cabinet makers need plenty of time to saw off the planks, dress and adjust them.

The public was out for lunch earlier than it was expected. It struck me that the people looked disappointed.

Before the session began today, an old newspaper man was telling me "If you once see a convention you have seen them all. I have seen quite a good many and they all looked alike." The man looked sad as he added: "This country is not what it used to be. Prohibition has taken the sparkle out of our life. Even political conventions are dead. And that's going some, if you know what that means, Senor Ibanez."

ARTÍCULO 3: *The New York World*, viernes 11 de junio de 1920, página 4.

"INVISIBLE CONVENTION" IS COMPARED BY IBANEZ TO INTRIGUING OF EUROPE

He Also Likens Johnson to the Impetuous Marshal Ney and Louden to the Cool Wellington—but If He Lived Here he Would be For Californian.

By V. Blasco Ibanez,
The Famous Spanish Author.

CHICAGO, June 10.—An author well-versed in the political customs of this country could write a beautiful and interesting book entitled "The Two Conventions: The Visible and the Invisible."

Until now the Invisible Republican Convention is the only one that has worked regularly and incessantly. It escapes the scrutiny of the public but its influence is felt. It meets in the hotels under the guidance of the various campaign managers. It receives inspiration from the backers of the different candidates who exchange plenipotentiaries.

These emissaries discuss issues and men, haggle, compromise, give in, or impose their will. The same thing happens when the powers get together to straighten out the tangles of the world. The least important and significant of their celebrations are the speeches which their representatives deliver in public. The only thing that really counts, the only positive decisions that affect the destiny of nations, are those reached by shrewd diplomats in their invisible conclaves.

Machinations in Secret.

Imagine how these invisible convention moves on words and mysterious seclusion.

The papers that claim to possess insight information speak off of the deliberations of this invisible convention as if they were relating the phases of a Napoleonic campaign. Thanks to these well-informed dailies, I know the existence of an Old Guard in the Republican Party that, like the old guard of the Napoleonic armies "dies but never surrenders."

Candidate Johnson, with true California spirit, is impetuous in his onset, like Marshal Ney. Lowden is a cool headed tactician, a sort of Wellington at Waterloo. The other candidates are strategists of various calibers.

The remarkable thing is that Wood, the only soldier among them, seems to take the least striking part in these maneuvers, which remind one of all preliminary skirmishes that need to precede every great battle.

At night Michigan Avenue seems to attract the whole City of Chicago and its vi-

siting hordes. You can meet the married couples from every State in the Union. The convention has been the incentive that urged them to come to see the great metropolis of the Middle West. I wonder if the Lake Avenue was ever so crowded before. You have to watch your step and fight your way through the thronged sidewalks. The sympathizers of the various candidates are out in solid array and they deafen you with their cries. You cannot take half a dozen steps without running into some one who offers you a red feather with Wood's name, a Johnson flag (at 25 cents the gift), or a free Lowden or Hoover button.

Finds Women for Hoover.

My attention is drawn by the people who are electioneering for Hoover. They are all women, some of them very pretty and chic. The interests of the other candidates are looked after by members of the homely sex. Very rarely indeed is a woman seen among them. Hoover, on the other hand, seems to have deployed feminine skirmishes only. He may be defeated, but no man can deny him the glory of having gone into the battle with the women on his side. I envy him. I would gladly accept his defeat for the honor of commanding such charming troops.

Many people cannot understand why the women show preference for a candidate so enigmatic and undemonstrative. The is is perfectly clear to me. Hoover holds the world's record for silence. Few men can boast of having heard Hoover speaking in public a dozen words consecutively. And women who by an inexplicable design of nature can not keep silence for twelve consecutive seconds are irresistibly drawn to this marvelous mute. The law of contrast.

Poor humanity loves always best that which it lacks.

Compared With Other Crowds.

The throngs that have flocked to Chicago to attend the convention bring back to my mind thoughts of other crowds which I have seen in Europe. In every other country the same contrast is noticed between the men born in the warm regions and those who hail from more temperate ones. Alphonse Daudet, that delightful satirist, symbolized in the immortal Tartarin and his companions the type of the Southern Frenchman, enthusiastic, verbose, excitable. This type plays an important role in the politics of his country.

The same thing happens in Spain, where the men born in the North differ notably from their Southern brothers. Something analogous occurs in Italy, their Government policies vary appreciably, depending on whether the men in power are from warm, excitable Naples or from cool, austere Lombardy.

In Michigan Avenue at night, when the Invisible Convention is carrying on in the hotels and the delegates and public of the Visible Convention fill the sidewalks of the Lake Boulevard, one can perceive a certain difference among the various groups who form this nation.

The Californians go about like men possessed, loudly proclaiming the name and achievements of their candidate. Like Daudet's heroes they can't get together without exclaiming immediately: "Let's start something." Fine fellows, these Californians. In a way, I am a Californian myself. I was born in Valencia, the land of the orange, the Spanish California.

I suspect that I must have also the good and bad points of a native of San Francisco or Los Angeles. If I could vote in the United States I am sure that my natural instincts and education would drive me to rush in Michigan Avenue on nights like this with a huge poster nailed to a spar announcing to the entire world in bold characters that a California candidate was the best man of them all. I know that I would call the honorable Johnson "Hiram." I would slap him on the back with true Southern familiarity and in every other way behave like a son of a sun-kissed land.

These fellows from California need no help. They are only a handful, but they make a bigger racket than all the rest put together. Every night they organize a parade and a march out behind a band bearing campaign posters and portraits of their candidates. When they start to arouse the crowd they mean business. They shout, they whistle, they yap. They are past masters in the art of producing sounds. And they sing. My hat is off to their glee club.

Their singers are the only songsters worth hearing in the convention. When I reach Michigan Avenue at nightfall my first thought is: "I wonder where those Johnson singers are." I really love to hear them, and they are not professional singers, hired for the occasion by the candidate. They seem to be regular members of the Campaign Committee who have come to Chicago to do their bit for their hero. In addition to their routine duties they serve the cause with songs and cheers. The chorus of the Metropolitan could hardly do better.

Message of the Women.

Even the women of California who have accompanied their husbands to the convention waste no opportunity to popularize Johnson and open the eyes of the multitude to the merits of the candidate from the sun-kissed State. I recognize them by their sprightly gait and gold-tinted complexion. Not in vain were they born amid the orange groves of California. They saunter down the crowded boulevard discussing in loud tones the manifold blessings that would fall upon this Nation if the people only knew and chose the right man. Here and there they stop and pour out in unrestricted torrents the message of deliverance:

"If America knew Johnson! If these people only knew what he has done for California! He could do even more for this country!"

Meanwhile the husbands and brothers of these charming ladies sing themselves hoarse and put in play every conceivable device that will keep the name of their candidate fresh in the mind of everybody. These boosters are well prepared. They haven't overlooked anything. The songs they sing were especially written for the occasion. They took the trouble to print them, to have enough copies at all times. These songs are recitals of the noble exploits of Johnson. They are hymns of love to the greater glory of the impetuous chieftain. And they all have a refrain that no one can miss—"Hiram, Oh, Hiram."

If Johnson wins.

I am speculating on what will happen in case Johnson is elected President. Will there be a pronounced shift of population in the United States, a sort of ebb tide? Once people moved from East to West. Are we to see a reverse movement, an exodus

of men and women from the beautiful land of the orange toward Washington, D.C.?

I am deeply grateful to the California rooters for their artistic songs. These songs are a gentle relief from the horrible noises that would make the nights hideous in Michigan Avenue if we didn't have compensations.

For, oh, reader, the Mayor of Chicago has stationed a band on the avenue. He has stationed it there permanently, with strict order to blow on their brass instruments so long as there are ears to hear. Visitors to the great metropolis must be entertained.

The musicians are garbed in marine uniforms. No common sailors, these men. They must be officers. Their uniforms give them away. A marine band! No mistake about it. The large drum says so:

"Chicago Marine Band."

Where Is the Fleet?

The Chicago marines! Where, oh where, is that phantom fleet. Of city of surprises! My eyes seek the lake instinctively. It's over there, on the other side of the avenue. I want to see the Chicago fleet. I want to see the dreadnoughts that this band heralds. I can't see them. It is dark beyond the run of lights. My eyes can not pierce the gloom. But I know the leviathans are there riding at anchor on the placid lake.

I don't question the bravery of these tars. They give proof of their courage every night. If they ever lay down their brass implements and they up the tools of war! Strong men! Their lighter pieces hark with the shrill of a 75, and the heaviest brasses roar like coast artillery cannon. These marines frighten me. I am not ashamed to confess that they make me nervous.

Some evil-minded people say that this band is in the pay of Lowden, the Illinois candidate. A deep-laid plot to scare away all the other candidates and their backers. I don't believe a word of it. Lowden would not go that far. I know he wouldn't.

Chicago Marines Ready.

This band has a nobler mission. There is going to be another war. The Chicago fleet believes in preparedness. If the Nation has to send its men overseas again, the fleet wants to be ready to do its share. If you live long enough, oh readers, watch the cables. I predict that some fine day the Chicago fleet will meet the naval forces of that warlike country, the Republic of Switzerland, and a new page will be written on the annals of sea warfare.

As you walk down Michigan Avenue and the streets that radiate from it you will see through the hotel windows innumerable heads—serious, anxious men hold interminable conferences. And these heavily laden heads nod with approval or shake with dissent. Tired heads, aggressive heads, sleepy heads bathed in the light of gorgeous chandeliers.

Yes, those must be the heads of the Invisible Convention. If you are curious and have good eyes, you can catch other details. Here are men seated around a table, further on there is a group standing in the middle of the floor talking to a smaller group leaning against the window panes. The field commanders are giving out instructions. The plans of the enemy are being scrutinized. Telephones ring incessantly.

Coming and Going.

Around the corner automobiles drive up to the curb and unload men, who rush into the hotels. These are the emissaries. Courteous adversaries, these—the plenipotentiaries from the enemy's camp are received with a friendly greeting, even though they bring like the Romans of old, an ultimatum of peace or war.

The sun has set twice since the Republican Convention has begun its labors. The Visible Convention sings, listens to speeches and does not know what to do. The Invisible Convention, meanwhile, saws wood, one forest after another. But the timber for the platform is not ready. The carpenters can't agree on the blueprints.

This morning's session was brief. The platform was not ready. And the poor Visible Convention filed out, meek and silent, to an early lunch.

ARTÍCULO 4: The New York World, sábado 12 de junio de 1920, página 3.

LIKENS CONVENTION TO BULL RING, WITH AUDIENCE FIGHTING

Ibanez Says Delegates at Chicago Are Both Performers and Spectators.

COATS SHED, BUT LODGE DEFIES FURY OF HEAT

Enthusiasm Exploded With Terrific Force in Remarkable Demonstration, He Says.

By V. Blasco Ibanez,
Famous Spanish Author.

CHICAGO, June 11.—The aspect of the Republican Convention has changed completely. The first three sessions, those lifeless monotonous sessions with their improvised oratory and pantomime used to amuse the public and keep it in cheer during the long wait for the platform, are now a faded memory.

The heat has had a great deal to do with this change. Yesterday the convention shed its coat. It was a good move. It is so hot that I have been forced to put on a light Palm Beach suit especially made to wear in sizzling Vera Cruz. The city is sweltering under an oppressive, stifling temperature. You can see the flags wave over the tops of the buildings. But it is a wayward breeze intended only to cool the roofs of this metropolis. In the streets you feel as if you were locked up in an oven.

Lodge Cool Despite Heat.

The delegates who in the first few days kept their coats on to exhibit their badges and insignias have renounced this vanity. As soon as they get on the floor of the convention off come their jackets. The public in the galleries are not slow to follow their example. The dominating tone of the vast assemblage is now white, which offers a striking and pleasing contrast with the color of the hundreds of national flags adorning the girders and ceilings of the Coliseum.

The newspaper men not only remove their coats but they also roll up their sleeves as if they were getting ready for a boxing bout. I can see their arms flashing back and forth as thus to record their sensations and emotions on writing pads.

Senator Lodge is the only member of the convention who preserves the conventional dress of parliamentary bodies. He continues to appear in his frock coat. He does not seem to mind the heat. Cold and imperturbable, the hottest waves break against him in vain. Their fury does not intimidate him.

Resembles Bull Fight.

It is now that I find the closest resemblance between this gathering of men come together for a political purpose and the throngs that in my native Spain attend bull fights. On hot afternoons the male spectators around the arena shed their coats. The women attend the national sport in tight colored dresses. Over the vast amphitheatre thousands of fans flutter in the air. There are fans also in this convention to complete the parallel between the Spanish sport and the political gathering assembled in the Coliseum. But here, of course, fans are free. They are distributed by the candidates or by friends who have something to advertise.

The delegates no longer applaud as a matter of courtesy or out of regard for political discipline, as they applauded a few days ago when some of the grand old men of the party addressed them while the proceedings were marking time.

The nominations have begun and every delegate shouts, applauds, hoots or protests with unmistakable sincerity. Nothing perfunctory about it. The delegates have now a personal interest in what is going on and they spontaneously express their feelings. The time has come to pick the nominee. Every man on the floor or the convention has done his own picking already, believes in the wisdom of his selection, and will do everything he can to bring about the triumph of his hero.

Reach the Explosive Stage.

The convention has reached its most interesting stage. I witnessed a rare spectacle this morning. The delegates broke loose. They paid no heed to the Presidential gavel. Carried away by the enthusiasm of their faith, they stood up and voiced their pent-up feelings with a vim that fed upon itself until it became a veritable frenzy.

It was worth while to have come to Chicago to see this scene.

From the earliest sessions, I was repeatedly asked if the convention reminded me of the bull ring. I said that it did. But I had my doubts. The public was too orderly. Its demonstrations were too disciplined. The public of the bull ring is more spontaneous in its outbursts and it makes more noise. But I am beginning to realize that American publics deceive the casual observer. When you think that they have reached the limit,

that you have nothing more to expect, you suddenly find that they have only begun to show their mettle. They take longer to get up steam. There is a sort of reasoned enthusiasm. But when they do let go they explode with terrific force as no other public I know of.

Delegates Enter the Ring.

I must qualify the comparison I have already made between the public of this convention and the one that attends the bull ring. The spectators at a bull fight are mere spectators. They don't go down to the arena to mingle with the fighters. In the convention, however, the delegates play a dual role. They are both audience and performers. In the ring, while the spectators are shouting, the toreadors carry on so that (as it frequently happens) there is every possibility that a new episode may dampen the enthusiasm of the throngs or entirely alter their reaction. In the convention the delegates shout even more than the people in the galleries. The spectacle stops when the actors exhaust their emotions. No one heeds the presiding officer.

I declare that I have never witnessed in any bull ring anything like the explosion of enthusiasm with which Wood's nomination was received today. In volume and duration, it surpassed any clamor that I have ever heard.

A bit of stage business sided this extraordinary exhibition. The ark-like interior of the Coliseum has a long, narrow bridge above the girders connecting a series of circular platforms closely resembling the fighting-top of a war vessel. Several Wood supporters had stationed themselves in these fighting-tops, and as soon as Gov. Allen had finished his nominating speech released a deluge of feathers, the emblematic feathers which bear Wood's name. As the red, blue and green quills descended upon public and delegates floods of light were turned on the winged messengers, with remarkable effect.

Noise was Deafening.

A part of the public was electrified by the feather shower.

"Wood!" they roared. "We want Wood!"

The Wood delegates jumped to their feet and began to shout, waving banners and the national colors. The spectators got up and joined in the demonstration. At this point the noise was deafening, the galleries were a mass of waving banners and feathers. Some of the spectators sang; others tooted horns and a few joined in with catcalls.

Meanwhile the official band remained silent in its nest among the girders. There was no need to increase the din. A few delegates and visitors had come provided with tin trumpets on which they proceeded to discourse appropriate melodies.

The Wood delegates were not satisfied to remain in their seats. They thought, perhaps, that the clamor needed movement, so they got up and began a single file parade on the floor of the convention. The California delegation kept their seats and watched the parade with mixed feelings.

As the Wood men fled past the press stands my eyes caught sight of a short, burly, bald-pated gentleman of the South, densely sunburned. The carried a tin trumpet and was blowing it with childish fervor.

A flock of cheer leaders turned up in the galleries and began to direct the vocal

efforts of Wood sympathizers.

"We want Wood!" these leaders shouted.

"Wood! —Wood!" replied the public.

The din had lasted a quarter of an hour. Lodge had retired. Familiar with these demonstrations, he had decided to wait until the clamor should subside with the exhaustion of the enthusiasts.

But time passed and the public did not seem to grow tired. Lodge came forward to the rostrum and tapped the table twice. The shouting immediately gained volume. Another tap and the same result. The last grandee of the Republican party—as someone has called him—was disobeyed and cried down by the delirious assembly. The Wood supporters, convinced at last that all human things must come to an end, slowly returned to their seats and shouting began to die down as the echoes of a band disappearing in the distance.

Others Watch in Silence.

This frenzied outburst of enthusiasm that lasted more than half an hour, was watched in gloomy silence by certain delegations. I know nothing more tragic and affecting than the spectacle of a man from the sun-gilded lands, who has to control his feelings, turn his personality inside out, as it were, chain the spirited temper which is his birthright and appear indifferent and disdainful.

The California delegates kept still while the Wood demonstration was going on. They had ears but they did not hear; they had eyes, but did not see. Their thoughts wandered far away. Alas, the indifference of passionate, exuberant men! Their eyes did not see, but they spoke with mute eloquence, despite the curb of a strong will. They seemed to say to the noisy acclaimers of Gen. Wood:

"Wait a while, dear friend. Just wait until our Hiram's name is put in nomination. We are going to give you a sample of what the Far West can produce in the line of racket-making."

The Wood and Johnson candidacies are the two volcanoes of this convention. The other candidacies have their followers, but I don't anticipate that the speeches made to present the names of the other aspirants will arouse any enthusiasm comparable to the outbursts which these two men have stirred or will provoke.

Human nature is the same the world over. In politics, in literature, in everything, our tastes vary with a motion like the swing of the pendulum. When we have reached a certain point we wish to move to the opposite extreme.

Apparently the American people are tired of being governed by professors.

After Wilson, the idealist, the man of world conceptions and generous impulses, the Nation seems to be swinging toward an ironhanded, practical leader.

We always want what we do not have. That is the reason why the American people have set their heart on finding an energetic man.

Who will win? Wood? Johnson? Some other candidate presented at the last moment as a compromise?

Whoever it may be, I hope he will serve his country well. I hope also that the quality of his service will be such that it will surpass, if this is possible, the glorious records of his predecessors who advanced the cause of human liberty and civilization when they served their country well.