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.