

LENGUAJE, ESTILO Y MODALIZACIÓN

Siempre se ha dicho que Blasco Ibáñez escribía torrencialmente, sin cuidarse demasiado de la gramática y se ha llegado a afirmar que su sintaxis es floja y desmañada. El propio novelista confiesa que su modo de hacer es torrencial e intuitivo, sacando a la luz de la expresión, en muy poco tiempo, lo que su mente ha ido rumiando y macerando en intervalos largos de obsesión.

Blasco tenía extraordinarias dotes de fabulador, que armonizaba con un dominio de las técnicas narrativas, que le permitían elegir, en el momento oportuno, la prosa funcional de inmediatez comunicativa o la musical, de ritmo cercano al del verso; y era capaz de manifestarse —según los pasajes— como autor realista, naturalista, modernista o esperpentizante. Como tendremos ocasión de comprobar al estudiar el arte de la descripción, veremos que esta técnica no es nunca tributo a una moda, sino eficaz instrumento de penetración y transmisión de los aspectos más variados de la vida.

Su capacidad de observador y su prurito de informarse de primera mano de lo que es la materia novelable, le ayuda también en la elección de un vocabulario preciso, variado y sencillo o cotidiano.

En lo que se refiere a la gramática, lo único que se le puede achacar a Blasco es el uso anómalo que suele hacer del gerundio y el sistemático uso del laísmo, tomado sin duda del habla de Madrid. Pero también es laísta un escritor tan refinado como Pedro Salinas, y en cuanto al empleo poco académico del gerundio, no nos parece el momento de detenernos sobre este punto; baste decir como descargo —que desde luego exigiría mayor rigor— el hecho de que también usan el gerundio de forma anómala —en casos concretos— Vicente Aleixandre o Pablo Neruda.

En las novelas valencianas —a excepción de *Arroz y tartana*, localizada en Valencia capital, de habla predominantemente castellana— el autor rehuye el diálogo, sustituyéndolo por el estilo indirecto libre en aras de la verosimilitud. Aunque esta técnica abunde también en *Entre naranjos*, sin embargo aquí el diálogo y los parlamentos fluyen con toda normalidad en castellano. La presencia del castellano puede justificarse por varias causas, siendo las principales: la pareja amante

150 tiene formación cultural, Leonora es conocida internacionalmente; Rafael, de formación universitaria, tiene que hacer su carrera política en Madrid.

Hay toques pintorescos de valencianismo, pero son escasos.

En *Flor de mayo* hay al menos nueve momentos en los que el novelista transcribe en castellano las palabras de los personajes, que son valencianoparlantes. La razón que unifica estas nueve intervenciones es de carácter conminatorio, persuasivo o insultante. Las palabras de la *siñá* Tona van dirigidas a un interlocutor andaluz y, como veremos, es indudable la manipulación realizada por el novelista. Las palabras de Dolores y la última intervención de Pascual irrumpen directamente como contrapunto de la narración y, aunque no se justifican desde un punto de vista realista, tienen eficacia estética por la inmediatez comunicativa, que no necesita de aclaraciones ni está sometida al juego de espejos del estilo indirecto libre o personalizado. Las restantes nos parecen menos justificadas por brotar del estilo indirecto libre o libre personalizado.

Dolores enjuicia con una alusión soez el comportamiento de Rosario ante la *tía Picores*: “¡Mírela, tía! ¡Siempre llega tarde! ¡Claro! ¡Con tanta pachorra!... Cualquier día va a caérsele lo que lleva bajo el delantal”²¹⁵.

Dolores desprecia a Rosario invitándola a dialogar con el trasero, ofensa siempre eficaz: “¿Qué has de quitar tú?... ¿Con esa cara de sardina?... Eres demasiado fea para eso, hija mía”²¹⁶. “¡Mira!... ¡Habla con éste!”²¹⁷.

En las dos intervenciones complementarias de Tona sólo se desliza a conciencia el vulgarismo valenciano *siñor Martines*, superpuesto al correcto apelativo inicial Martínez; con esta alternancia y con la inclusión de palabras cultas es indudable la reelaboración lingüística del personaje. Como poco antes el narrador nos había hecho oír el habla disparatada de Tona, se siente eximido de caer esta vez en la caricatura porque rebajaría el tono de persuasión urgente:

Martínez, ¡ay!, *siñor Martines*, baje usted de la nebulosa altura en que vive su pensamiento. Dígnese escuchar a la Tona. ¿No la oye usted?... Es preciso arreglar la

²¹⁵ Op., cit., p. 69.

²¹⁶ Ibid., p. 74.

²¹⁷ Ibid., p. 75.

situación; las cosas no pueden quedar así; hay que justificar lo que venga, y una mujer honrada, madre de dos hijos, no puede serlo de tres sin un hombre que saque la cara diciendo: “esta es mi obra”²¹⁸.

Martínez, *señor Martines*, que sólo faltan dos meses, y a la Tona le es imposible ocultar por más tiempo lo que viene, y la gente se va enterando. ¡Qué dirán los chicos al verse con un nuevo hermano!...²¹⁹.

Pascual es perentorio con su hermana Roseta; en la primera ocasión quiere saber lo que ella sabe; en la segunda se halla en plena crisis de desencanto:

A ver: habla claro²²⁰.

¡No te cases nunca!...²²¹.

De un pasaje en estilo indirecto libre personalizado brotan estas palabras de Pascual hacia su madre: “¡Vamos... calle, calle y no haga reír!”²²².

En parecidas circunstancias, aunque muy poco justificadas, oímos esta recomendación de Rosario: “¡Llora, Pascualo!...”²²³.

En *Arroz y tartana*, *Flor de mayo* y *Cañas y barro* algunos personajes —empujados por las circunstancias— hablan un castellano estropeado hasta la caricatura.

La tía *Quica*, la cuñada de Pimentó —el antagonista de *La barraca*— va a felicitar a doña Manuela el día de su santo:

y rompió a hablar en un castellano fantástico, ya que en casa de doña Manuela no era permitido otro lenguaje. [...]

—Calle, señora ¡Cuán apurada está la pobre! Su marido nos ha salido un borrachín, un bufao, que todos los domingos vuelve de la taberna de *Copa* a cuatro patas, como un burro, y lo han de meter en la cama, para que duerma la mona un par de días. Y qué palisas, Virgen Santa! Mi pobre Pepeta pasa la vida de Santa Catalina de

²¹⁸ Ibid., p. 105.

²¹⁹ Ibid., p. 105.

²²⁰ Ibid., p. 188.

²²¹ Ibid., p. 223.

²²² Ibid., p. 194.

²²³ Ibid., p. 212.

Sena y la muy bestia, erre que erre, sin aborreser a ese pillito de Pimentó, que no vale ni un papel de fumar²²⁴.

Así, la *señá Tona* contesta al habla ceceante del andaluz Martínez en un castellano grotesco e inentilgible, que hubiese hecho reír en el mismo Cabañal:

—Mire osté, señor Martines: mi chico me tiene loca con todas esas burrás que hase. Lo que yo le digo: “¿Te hase falta algo, condenat? Pues entonses, ¿por qué te ajuntas con esa pillería pollosa? Osté, señor Martines, que tiene tanta labia, hágali miedo. Dígali que se lo llevará a Valencia para meterlo en la cárcel si no es un buen chico²²⁵”.

El tío *Paloma* le advierte a la emperatriz Eugenia sobre la presencia de un “collvert”, que adapta a un castellano inexistente: “Su Majestad... ¡jojo! Por detrás le entra un *collovierde*”²²⁶.

En *La horda* se escucha a ráfagas, cuando el novelista lo juzga oportuno, el habla pintoresca de Madrid; tal sucede en boca de la *Mariposa*, la abuela de Maltrana, del señor José o del tío Manolo.

La tía *Mariposa* se acuerda, primero, de los pretendientes que la hija rechazó, y luego presume de su dignidad de trapera quejándose del gobierno: “Tía *Mariposa*, que la chica me gusta”. “Señá Usebia, que yo quiero ser su yerno”²²⁷.

Pagamos contrebución, Isidrín, como cualquiera de los que tien tienda en la calle de Postas. No hay más que ver lo que se nos lleva el ayuntamiento por la licencia: un porción de dinero. Y, por lo que toca a parroquianos, los tenemos marqueses y condeses, tan buenos como los que entran a comprar en casa de Sobrino. Se trata muy buena gente en este comercio. ¿Ves esta falda? Pues me la regaló una señora que iba a Palacio y trataba casi de tú a los reyes²²⁸.

El señor José es un trabajador amante del orden porque anteriormente fue guardiacivil; oigamos cómo truena en su lenguaje, medio vulgar y medio seudoculto, contra cualquier cambio social:

²²⁴ Arroz y tartana, cit., p. 73-74.

²²⁵ Flor de mayo, p. 10.

²²⁶ Cañas y barro, p. 30.

²²⁷ Op., cit., I, p. 1390.

²²⁸ Ibid., p. 1390.

Tú eres un sabio, Isidro, —decía—; tú raciocinas, y por eso puedes comprenderme y hacerme justicia más que esos animales... ¿Y qué es lo que digo yo para que me llamen borrego? Que esto de que el pobre se ponga sobre el rico o a un igual suyo, y que el criado se monte sobre el amo no pue ser. Que siempre ha habido unos con dinero y otros sin él, y siempre será así. Que eso de los *metingues* y de las Sociedades sólo sirve para llenar de humo las cabezas del trabajador y echarlo a la calle a que le calienten las costillas. Lo que le importa al jornalero es encontrar donde le den jornal, y ser bueno, para que los señores le ayuden con la limosna... Y también me da rabia que en todos esos *metingues* se metan con los curas, y eso que, como tú sabes, hace un porción de tiempo que yo no voy a misa. Pero ¿qué mal hacen esos pobres señores de sotana al trabajador?

Ellos, al menos, dan algo: reparten limosnas, tienen asilos, se ocupan del pobre y predicán a los ricos para que socorran con dinero. Y los otros, que hablan en las reuniones sobre esos papas del socialismo y la anarquía, no dan ni un botón. ¡Qué han de dar, si son unos pelagatos!²²⁹.

El idiolecto del señor Manolo está hecho de vulgarismos y altisonancias del lenguaje parlamentario: “Haiga orden, ciudadanos, y un poquito de crianza. ¡Que no se diga del cuarto estado!... A cada uno se le dará según el orden de la discusión y los derechos de su autonomía al respective”²³⁰.

El narrador aclara el sentido cambiante de la expresión favorita del personaje:

Unas veces el *cuarto estado* eran únicamente los vendedores del papel; otras, la gente popular; y algunas, todos los que compran periódicos²³¹.

Maltrana, cuando se lo encontraba en su camino, le preguntaba siempre por el cuarto estado: “Anda algo roío —contestaba el señor Manolo—; hay tormenta en la atmósfera metálica: la gente tiene pocas ganas de papel”²³².

Cuando vendía un periódico nuevo, decía con énfasis:

Hoy he tenido un éxito extramuros. Los redactores debían votarme un mensaje de gracias, a pesar de que no me llamaron para darme voz y voto. Yo soy el sentido

²²⁹ Ibid., p. 1392.

²³⁰ Ibid., p. 1397.

²³¹ Ibid., p. 1397-1398.

²³² Ibid., p. 1398.

práctico, y les hubiera presentado una moción y consumido un turno para demostrarles que deben sacar el periódico dos horas más tarde. Pero como uno no es letrado, le ojetan el argumento, y el *cuarto estado* que se roa²³³.

En *Los muertos mandan* el autor castellaniza los diálogos, indicando, cuando le parece oportuno, que los personajes hablan en mallorquín o en ibicenco. En una ocasión, hablando de la mujer de Pep, quien se asusta ante la tormenta, precisa: “intercalando en sus gemidos fragmentos de oraciones, murmuradas en castellano para mayor eficacia, “Santa Bárbera bendita que en el sielo estás escrita”²³⁴.

En *La bodega* y en *Sangre y arena* (Véanse “Doña Sol” en *El amor* y “La música de las festividades y los días”) se filtran algunos parlamentos en andaluz:

¿Y no ties na que icirme? ¿Endimpués que no nos vemos en toa una semana, te queas como una boba, mirándome como si juese yo un mal bicho?

—Y qué te he de icir yo, arrastrao?... Que te quiero mucho, que toos estos días los he pasao con una penita muy jonda, muy negra, pensando en mi gitano...

—Que toos los pesares de tu vida vengan a mí, entrañas de mi arma, y que tú sólo goces alegrías. Ties la cara de Dios, gitana; tus labios son casquitos de limón, y cuando me miras, creo que me mira el buen Jesú de los milagritos con sus ojos dures... Quisiera ser don Pablo Dupont, con toas sus bodegas, para soltar el vino de las botas viejas que tiene el tío, y que vale miles de pesos; y tú meterías en el charco tus pies bonitos, y yo le diría a too Jerez: “Beban ustés, cabayeros, que esto es la gloria.” Y toos dirían: “Tiene razón Rafaé: ni que juesen los pinreles de la mismísima mare de Dios...” ¡Ay, niña! ¡si no me quisieras, güena suerte te esperaba! Tendrías que hacerte monja, pues no habría guapo que te pidiera relaciones. Me abriría de patas en tu puerta, y ni a Dios le dejaba pasar²³⁵.

El estilo indirecto libre tiene, a veces, retoques consistentes en el empleo de una interjección, un vocativo, un giro castellano que es calco del valenciano o, muy comúnmente, un supuesto mental del personaje al que se le atribuye el acto de

²³³ Ibid., p. 1398.

²³⁴ Op., cit., p. 872.

²³⁵ La bodega, cit., p. 346-347.

habla. Veamos estos ejemplos de estilo indirecto libre personalizado: “A esto no supo Rafael qué contestar. Pero ¿qué mujer era aquélla? ¡Qué modo de expresarse, caballeros!”²³⁶.

El siguiente ejemplo nos da la medida del descreimiento de Barret, que ya sólo aspira a perderse matando: “Allí había ido él muchas veces por sus asuntos, y allá iba ahora, a ver si el demonio era tan bueno que le hacía tropezar con el amo, el cual raro era el día que no inspeccionaba con su mirada de avaro los hermosos árboles uno por uno, como si tuviera contadas las naranjas”²³⁷.

El siguiente pasaje incluye una sentencia de oportuna plasticidad: “Algo oyó él [Batiste] de lo que le había sucedido en la barraca, de las causas que obligaban a los dueños a conservar improductivas las tierras; pero ¡había transcurrido tanto tiempo! Además, la miseria no tiene oídos”²³⁸.

El indirecto libre personalizado puede responder a la perspectiva no sólo de un personaje, sino de la colectividad. Véase esta muestra de la voz coral en la famosa riada: “Los hortelanos no querían convencerse. ¿Cómo había de crecer el río después de entrar en él el *pare San Bernat*? No, señor; no subía; eran mentiras para desacreditar al santo”²³⁹.

Un recurso importante en el arte de Blasco consiste en filtrar los diálogos o las informaciones a través de un personaje testigo que sirve de intermediario entre el narrador y el lector. En el caso que a continuación presentamos se trata de un testigo pretexto destinado a justificar la perplejidad de la hablante y al mismo tiempo la elección del estilo indirecto libre personalizado.

El procedimiento le servirá al novelista en muchas de sus novelas para transmitirnos de forma creíble un vasto caudal de conocimientos, cuya información sólo parece reservada al lector en un segundo término: “La *tía Picores* parecía preocupada. Hablaba en voz alta, como si sostuviese un diálogo con los yertos pescados que tenía delante... ¿Pero iban a estar así, las grandísimas arrastradas, toda su vida? ¿Siempre mátame o te mataré?... Y todo por cuestión de

²³⁶ Entre naranjos, p. 146.

²³⁷ La barraca, p. 98.

²³⁸ *Ibid.*, p. 98.

²³⁹ Entre naranjos, p. 176.

156 hombres... ¡Animales! ¡Como si no los hubiera de sobra en este mundo! Ella debía evitarlo”²⁴⁰.

RASGOS DE ESTILO: LA COMPARACIÓN

Medina y Alborg señalan que la comparación o símil es el recurso primordial en Blasco. Por lo que a *Flor de Mayo* se refiere, Medina contabiliza la presencia de unos setenta símiles, aunque indudablemente hay muchos más. Subraya Alborg que Blasco necesita de ellos como una forma normal de hablar. Según este crítico:

Blasco los utiliza sobre todo para acentuar lo macabro y lo grotesco, y se sirve con frecuencia de animales como término del símil. Obviamente —comenta Medina—, la intención de Blasco consiste en subrayar la semejanza del hombre con la fuerza bruta e irracionalidad de los animales, para demostrar que la presión del medio y de la herencia han reducido al hombre a un nivel infrahumano²⁴¹.

Esta observación debería ser cierta porque es muy atractiva, pero generalizar es siempre peligroso y en el torrente imparable de las comparaciones blasquianas hay una gran pluralidad de intenciones y de matices. No es éste el lugar para analizar exhaustivamente la riqueza del procedimiento, con todo daremos unas muestras de diversas intenciones expresivas:

Comparación de impresionismo pictórico: “El cielo, inundado de luz, era de un azul blanquecino. Como copos de espuma caídos al azar, bogaban por él algunos jirones de vapor, y de la arena ardiente surgía un vaho que envolvía los objetos lejanos, haciendo temblar sus contornos”²⁴².

Esta descripción es la traducción verbal del famoso cuadro de Sorolla “Sol de la tarde”. En esta visión coincidente de la realidad se hermanan dos artistas que, por el carácter diferente de los lenguajes empleados, no podemos decir quién influye sobre quién.

²⁴⁰ Flor de mayo, cit., p. 78.

²⁴¹ Alborg, cit., p. 550.

²⁴² Flor de mayo, cit., p. 121.

Comparación mitificadora: Alude a la formación de barcas: “Éstas formaban en la orilla a modo de una ciudad nómada con calles y encrucijadas; algo semejante a un campamento griego de la edad heroica, donde las birremes puestas en seco servían de baluartes”²⁴³.

Comparación simbólica: La comparación de las tartanas con ataúdes y con barcos viejos centra el tema de la muerte por vía imaginativa: “Eran como negros ataúdes, que saltaban sobre los baches lo mismo que barcos viejos y despanzurados a merced de las olas”²⁴⁴.

Comparación de introspección psicológica: Se refiere a la inaplazable sed de saber de Pascual: “Su cráneo parecía hueco. No sufría dentro del pecho pesadez alguna; sentíase con una ligereza asombrosa, como si caminase a saltos, sin tocar apenas el suelo. Únicamente continuaba el obstáculo de la garganta, el nudo asfixiante, y un sabor salobre en la lengua, como si estuviera tragando agua del mar”²⁴⁵.

COMPARACIONES PERSONIFICADORAS

Entre ellas hay un doble enfoque: uno dramático —ligado tres veces al tema de la enfermedad— y otro más innovador, de signo esperpéntico.

Veamos las tres comparaciones personificadoras:

Así iban adelantando las tartanas en perezosa fila, cabeceando, inclinadas a un lado, como si hubiesen perdido el equilibrio, hasta que de pronto, en el primer bache, se acostaban sobre la opuesta rueda con la violencia de un enfermo fatigado que muda de posición²⁴⁶.

El *Retor* se agarró con ambas manos a la caña del timón y empezó a virar la barca, exhalando quejidos como un enfermo que muda de postura²⁴⁷.

²⁴³ Ibid., p. 122.

²⁴⁴ Ibid., p. 65.

²⁴⁵ Ibid., p. 209.

²⁴⁶ Ibid., p. 65-66.

²⁴⁷ Ibid., p. 148.

Con una atención de padre que cuenta las toses y pulsaciones del hijo enfermo atendía los crujidos dolorosos de la vieja *Garbosa*, como si los quejidos se los arrancase a él una torturante enfermedad²⁴⁸.

COMPARACIONES ESPERPÉNTICAS

La sardina amontonábase en democrática confusión al lado del orgulloso salmonete y la langosta de oscura túnica, que agitaba sus tentáculos como si diese bendiciones²⁴⁹.

Las pescadoras más humildes y desdichadas de la Albufera ofrecían “largos juncos en los que estaban ensartadas las ranas, patiabiertas y con los brazos levantados como bailarinas desnudas”²⁵⁰.

Comparación de exotismo turbador: Sobre las mesas de la pescadería caen “los pescados de agua dulce, las tencas de insufrible hedor, con extraños reflejos metálicos semejantes a los de esas frutas tropicales de oscuro brillo que encierran el veneno en sus entrañas”²⁵¹.

Seguidamente elegiremos aquellas comparaciones que nos parezcan más interesantes, escogiéndolas de dos novelas muy estudiadas por nosotros: *Entre naranjos* y *La barraca*. Lugar aparte dedicaremos a las comparaciones sinestésicas, por lo novedoso del procedimiento.

COMPARACIONES DE ENTRE NARANJOS

La comparación, tomada del progreso, enfoca con técnica impresionista, la visión de las cosas en la riada: “Los dos hombres se creían dos náufragos abandonados en un mar sin límites, en una noche eterna, sin otra compañía que la llama rojiza que serpenteaba en la proa y aquellas vegetaciones sumergidas que aparecían y desaparecían como los objetos vistos desde un tren a gran velocidad”²⁵².

²⁴⁸ Ibid., p. 148.

²⁴⁹ Ibid., p. 70-71.

²⁵⁰ Ibid., p. 71.

²⁵⁰ Ibid., p. 71.

²⁵¹ Ibid., p. 71.

²⁵² Op., cit., p. 182.

La comparación rebajadora aplicada a la voz de Remedios es la antítesis exacta de la esplendorosa voz de Leonora “gigantesca campana de plata”:

—Quieto, Rafaelito —murmuraba con una voz que parecía un balido suplicante—. No me toques; no seas atrevido²⁵³.

Pero no es sólo la voz lo que queda rebajado:

Rafael gustaba de la mansa sencillez de aquella muchacha. Su simplicidad producía en él una impresión de frescura y descanso. La veía como una cuevecita angosta y oculta en la cual dormitaba tranquilo después de una tempestad²⁵⁴.

El entusiasmo del ruiseñor, sintonizando con la bella embriaguez de la noche, le obliga a superarse y, como también le gustaría a Leonora, buscando extenuarse y consumarse en la cima del canto:

Otra vez comenzaron a resonar entre las altas ramas las notas sueltas, los lamentos tiernos del solitario pájaro, llamando al Amor invisible. Y familiarizado con los extraños rumores que aquella noche poblaban la isla, y que llegaban de nuevo hasta él como bocanadas de lejano incendio, se lanzó en una carrera loca de trinos, cual si se sintiera espoleado por la voluptuosidad de la noche y fuese a reventar de fatiga, cayendo del árbol su envoltura de pluma como un saco vacío, después de haber derramado su tesoro de notas²⁵⁵.

Las comparaciones referentes a colegiales que hacen novillos abundan en la obra narrativa de Blasco trasluciéndose en ellas, de modo inconsciente, experiencias infantiles del propio escritor. En la siguiente comparación no es el poder estético lo que subrayamos, sino su sabor de vida: “Había llegado en el primer tren de la mañana, sin equipaje alguno, como un colegial que se fuga sólo con lo puesto”²⁵⁶.

COMPARACIONES DE LA BARRACA

En esta descripción, en la que destacan varias comparaciones personificadoras, se nos muestra el trabajo de Batiste en la barraca abandonada con toques regocijados de bienestar relajado y, a la vez, desafiante. La onomatopeya refuerza el efecto expresivo:

²⁵³ Ibid., p. 269.

²⁵⁴ Ibid., p. 267.

²⁵⁵ Ibid., p. 290.

²⁵⁶ Ibid., p. 308. Además del sabor vital comentado, la improvisación de la huida y su alusión al mundo infantil marca el temperamento endeble y alocado del personaje y, por lo tanto, la falta de convicción en la huida.

La puerta nueva y pintada de azul parecía madre de todas las ventanillas, que asomaban por los huecos de las paredes sus cuadradas caras del mismo color; el pozo, después de una semana de descensos y penosos acarreos, quedó limpio de todas las piedras y la basura con que la pillería huertana lo había atiborrado durante diez años, y otra vez su agua limpia y fresca volvió a subir en musgoso pozal con alegres chirridos de la garrucha, que parecía reírse del contorno con estridente carcajada de vieja maliciosa²⁵⁷.

La comparación personificadora nos presenta el leitmotiv de la obra. Se potencia su efecto con la presencia del olor simbólico, que también caracteriza la barraca de Tonet en *Flor de mayo*, y el anticlímax: “Todo se amontonaba sobre el carro, sucio, gastado, miserable, oliendo a hambre, fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras la familia pisándole los talones”²⁵⁸.

El orden aparente subraya mejor, por contraste, el dolor: “Batiste entró en la barraca, blanca y pulcra como siempre, con los azulejos luminosos y todos los muebles en su sitio, pero que parecía envuelta en la tristeza de una sepultura limpia y brillante”²⁵⁹.

La prohibición impuesta a Batiste por el Tribunal de las Aguas supone la ruina definitiva de sus campos; de aquí la siguiente comparación en la que se evidencia la visión de dramatismo sintético:

Y como los náufragos agonizantes de hambre y sed, que en sus delirios sólo ven interminables mesas de festín y clarísimos manantiales, Batiste veía confusamente campos de trigo con los tallos verdes y erguidos y el agua entrando a borbotones por las bocas de los ribazos, extendiéndose con un temblor luminoso, como si riera suavemente al sentir las cosquillas de las tierras sedientas²⁶⁰.

La antítesis

La antítesis es un recurso primordial en la obra de cualquier escritor, por lo cual podríamos poner multitud de ejemplos tomados de diversas novelas; con todo nos parece que es un procedimiento de especial eficacia en *La barraca*, por ello,

²⁵⁷ Op., cit., p. 103.

²⁵⁸ Ibid., p. 73.

²⁵⁹ Ibid., p. 168.

nos contentaremos con extraerlo de esta pieza clave, sostenida en constante pugna contra la adversidad.

La barraca queda enmarcada entre dos amaneceres de signo opuesto: la abundancia de la tierra que se ve como bendición de Dios e incita a la vida, y el rojo amanecer del incendio donde la devastación invita a la fuga que, presumiblemente, ya no logrará el bienestar para los fugitivos. Tampoco los huertanos pueden estar muy contentos de su proceder. Al comienzo el personaje colectivo era solidario frente a los amos, después de lo sucedido la solidaridad será estéril.

Los antepasados de *Barret* labraron la tierra con su sudor, pero los amos eran comprensivos y la tierra producía lo necesario; luego, toda la ruina de *Barret* y la de los suyos.

El odio de toda la huerta va causando estragos en la familia de Batiste hasta llegar a la muerte del inocente. En la muerte, el odio, sabiamente administrado, se repliega en remordimiento y se produce un periodo de paz. Y en San Juan, cuando todo estaba preparado para la fiesta, se desencadena el drama.

Por fin hay abundantes antítesis psicológicas, unas permanentes, otras evolutivas. Entre las permanentes citaremos dos estrechamente unidas: Pepeta, débil y anémica, tiene una voluntad de hierro y es la más trabajadora de la huerta; su marido, en cambio, es el más forzado y holgazán, dejándose mantener por la esposa.

Entre las antítesis evolutivas o circunstanciales enumeraremos tres: la de *Barret*, la de Batiste y la de su hija Roseta; los tres personajes son pacíficos, pero ante la injusticia se yerguen con toda la fiereza moruna.

La antítesis simbolizadora de la luz y la oscuridad cruza la novela toda con su red proliferante de connotaciones. La luz —además de su mediterraneidad— representa la vida, la alegría, el dinamismo, la confianza y el trabajo. La oscuridad, el acecho, la amenaza, el misterio, que también puede estar habitado por la superstición. Pese a que las ruinas de las tierras de *Barret* sean una bandera de hermandad, ello no impide a las almas sencillas —como la de Pepeta— experimentar ante ellas un temor atávico:

Aquella ruina apenaba el ánimo, oprimía el corazón. Parecía que del casuco abandonado iban a salir fantasmas en cuanto cerrase la noche; que de su interior partí-

an gritos de personas asesinadas; que toda aquella maleza era un sudario que ocultaba centenares de trágicos cadáveres²⁶¹.

Y el temor ahuyenta a los pájaros incluso dando a esta huida una doble interpretación posible, la directa y realista o la simbólica:

Hasta los pájaros huían de aquellos campos de muerte, tal vez por temor a los animaluchos que rebullían bajo la maleza o por husmear el hálito de la desgracia²⁶².

Si se nos pidiera resumir toda *La barraca* en un solo símbolo, lo haríamos con éste: “el hálito de la desgracia”. En esta atinada frase se funden pasado y futuro, pulverizando la ilusoria paz del presente, y se superponen el mundo helénico y el árabe, con mayor inflexión hacia éste por las múltiples referencias a lo largo de la obra y porque lo faltal no es producto de la venganza de algún dios, sino el resultado de un azar y unas circunstancias.

INNOVACIONES ESTILÍSTICAS *LA SINESTESIA*

En el capítulo VI de *Arroz y tartana* Blasco Ibáñez nos presenta una extensa sinestesia a través de la cual percibimos cómo la belleza cromática del paisaje se hace música en la visión de un personaje soñador y despechado: Andresito.

En primer término hay que resaltar la originalidad de la aportación de Blasco al panorama de la literatura española de los siglos XIX y XX. Se insiste machaconamente y con manifiesta ignorancia en el carácter rezagado del arte blasquiano. Sobre todo, en *Arroz y tartana* todo el mundo está de acuerdo en afirmar que Blasco sigue claramente un modelo literario: su admirado Emile Zola. Aunque Alborg muy recientemente se fija en la belleza del pasaje no destaca suficientemente la originalidad de este recurso expresivo. Hay que tener en cuenta que la sinestesia es un recurso literario que introduce en España Rubén Darío y que sistematiza luego Juan Ramón Jiménez. La sinestesia —combinación de sensaciones para formar una sensación nueva— tiene su aplicación principal en el género poético, habiendo muy pocos narradores que

²⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

²⁶² *Ibid.*, p. 72.

lo usen en sus novelas. No tenemos conocimiento de la existencia de una sinestesia tan desarrollada como la que a continuación ofreceremos y donde la correspondencia entre color, sonido e instrumento orquestal tenga una tan exacta adecuación.

Aunque no estemos de acuerdo con la sugestiva teoría de Aída E. Trau de hacer pasar determinadas construcciones novelescas de Blasco por el molde preconcebido de la construcción sinfónica que, como a Alborg, nos parece fruto del entusiasmo literario-musical de la autora, es evidente en el siguiente fragmento la intención de orquestar el paisaje, visto desde el balcón de un hotelito de Burjasot. Diferimos también aquí de Alborg en su apreciación de que se funden en este pasaje antológico literatura, pintura y música. Menos la referencia a las pinceladas sueltas, presentadas a modo de ilustración comparativa, no creemos que la expresión de los matices del color contemplado exijan, en modo alguno, la referencia pictórica. Es decir: entre el espectáculo contemplado y el expresado lo único que debe existir es una retina sensible:

Poco le faltaba para llorar, y queriendo ocultar su emoción, murmuraba con expresión dantesca:

—¡Qué espectáculo! Esto es una sinfonía de colores, una verdadera sinfonía.

¡Sinfonía de colores! Una frasecilla que había pescado en una de esas críticas que hablan del “colorido” y el “dibujo” de la música, y la “armonía” y los “acordes” de la pintura.

El joven repetía con obstinación su frase, como el que, acostado, masculla sin cesar la misma oración para aturdirse y coger el sueño; y poco a poco, como hipnotizado por la brillantez del paisaje, fue sumiéndose en un limbo de quietud contemplativa.

Y ahora ¡vive Dios! iba adquiriendo realidad la dichosa sinfonía de colores; ya no era una frase huera y sin sentido, porque todo parecía cantar: la vega y el Mediterráneo, los montes y el cielo. ¡Qué delicioso era el anonadamiento del poeta, apoyado en la balastrada, sintiendo en su rostro el fresco viento que tantas cabriolas hacía dar a las cometas de papel!... Allí estaba la sinfonía, una verdadera pieza clásica con su tema fundamental... y él percibía con los ojos el misterioso canto, como si la mirada y el oído hubiesen trocado sus maravillosas funciones.

Primero, las notas aisladas e incoherentes de la introducción eran las manchas

verdes de los cercanos jardincillos, las rojas aglomeraciones de tejados, las blancas paredes, todas las pinceladas de color sueltas y sin armonizar por hallarse próximas. Y tras esta fugaz introducción, comenzaba la sinfonía, brillante, atornadora.

El cabrilleo de las temblonas aguas de las acequias, heridas por la luz, era el trino dulce y tímido de los violines melancólicos; los campos, de verde apagado, sonaban para el visionario joven como tiernos suspiros de los clarinetes, "las mujeres amadas", como les llamaba Berlioz; los inquietos cañares con su entonación amarillenta y los frescos campos de hortalizas, claros y brillantes como lagos de esmeralda líquida, resultaban sobre el conjunto como apasionados quejidos de la viola de amor o románticas frases del violoncelo; y en el fondo, la inmensa faja de mar, con su tono azul esfumado, semejava la nota prolongada del metal que, a la sordina, lanzaba un lamento interminable.

Andresito se afirmaba cada vez más en la realidad de su visión. No eran ilusiones. El paisaje entonaba una sinfonía clásica, en la que el tema se repetía hasta lo infinito. Y este tema era la eterna nota verde, que tan pronto se abría y ensanchaba, tomando un tinte blanquecino, como se condensaba y obscurecía hasta convertirse en azul violáceo. Como en la orquesta salta el pasaje fundamental de atril en atril para ser repetido por todos los instrumentos en los más diversos tonos, aquel verde eterno jugueteaba en la sinfonía del paisaje, subía o bajaba con diversa intensidad, se hundía en las aguas tembloroso y vago como los gemidos de los instrumentos de cuerda, tendíase sobre los campos voluptuoso y dulzón como los arrullos de los instrumentos de madera, se extendía azulándose sobre el mar con la prolongación indefinida de un acorde arrastrado del metal, y así como el vibrante ronquido de los timbales matiza los pasajes más interesantes de una obra, el sol, arrojando a puñados su luz, matizaba el panorama, haciendo resaltar unas partes con la brillantez del oro y envolviendo otras en dulce penumbra.

Y Andresito, con la imaginación perturbada, iba siguiendo el curso de la sinfonía extraña, que sólo sonaba para sus ojos. Los caminos, con su serpenteante blancura, eran los intervalos de silencio. El tema, el color verde, crecía en intensidad al alejarse hacia las orillas del mar; allí llegaba al período brillante, a la cúspide de la sinfonía; y lanzándose en pleno cielo, aclarándose en un azul blanquecino, marchaba velozmente hacia el final, se extinguía en el horizonte pálido y vago como el último quejido de los violines, que se prolonga mientras queda una pulgada de arco,

y adelgazándose hasta ser un hilillo tenue, una imperceptible vibración, no puede adivinarse en qué instante deja realmente de sonar.

Era una locura; pero el visionario muchacho “veía” cantar los campos y gozaba en la muda sinfonía de los colores, en aquella obra silenciosa y extraña que se parecía a algo... a algo que Andresito no podía recordar. Por fin, un nombre surgió en su memoria. Aquello era Wagner puro; la sinfonía del *Tannhäuser*, que él había oído varias veces. Sí; allí unas tonalidades de color enérgicas y rabiosas sofocaban a otras apagadas y tristes, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante, desordenado, intenta sofocar el himno místico de los peregrinos. Y aquella luz que derramaba polvo de oro por todas partes, aquel cielo empapado de sol, aquella diafanidad vibrante en el espacio, ¿no era el propio himno a Venus, la canción impúdica y sublime del trovador de Turingia ensalzando la gloria del placer y de la terrena vida? Sí, aquello mismo era. Y el muchacho, sonámbulo, embriagado por la Naturaleza, hipnotizado por la extraña contemplación, movía la cabeza ridículamente, y al par que pensaba que todo aquello era magnífico para puesto en verso, tarareaba la célebre obertura con tanta fe como si fuera el propio *Tannhäuser* escandalizando con su himno a la corte del landgrave.

—Andresito... oye; oiga usted.

¿Quién le hablaba?... ¿Si sería Elisabetta, la cándida amada del cantor? No; era Amparito...²⁶³.

Además de la originalidad de la sinestesia, ampliamente destacada por nosotros, hay todavía más hallazgos técnicos en este pasaje. Tratemos de hacerlos visibles sintéticamente:

Toda la ensoñación sinestésica se le atribuye a un personaje secundario al que el narrador no termina de tomarse en serio, pues lo llama poetilla y sabemos de él que ha compuesto muy malos versos despechado por los celos de Amparito.

La deslumbrante sinestesia tiene su origen en una frase pedantesca —calificada así por el autor implícito— y que se deslexicaliza pormenorizadamente con el empaste exacto entre emoción y arte.

²⁶³ Arroz y tartana, cit., p. 180-183.

166 El ensueño en el que se sumerge el personaje le da una altura insospechada, a pesar de su gesticulación grotesca, o, tal vez por eso mismo: quien sueña de veras no tiene ya en cuenta el mundo circundante, una vez se ha servido de él para transformarlo.

Y otra vez Wagner. Después de haber escrito bastante en el tema de la música sobre tal músico, sólo hay que hacer constar que es la primera vez en que se nos presenta la fascinación por el genio, que ya era muy aplaudido entonces en Valencia, mientras era detestado en Madrid. Así, Asenjo Barbieri comparaba las disonancias de Wagner con la batalla de Waterloo, las cataratas del Niágara y otras lindezas semejantes. También Valle-Inclán por boca de su Marqués de Bradomín abominaba de Wagner y de la homosexualidad, como las dos taras que no podía tolerar su abierta y desplegada sensibilidad.

En uno de sus *Bocetos y apuntes* Blasco Ibáñez construye un verdadero poema en prosa montado sobre una metáfora sinestésica amplia y exquisitamente desarrollada:

El ruiseñor, rosa de la noche, salta invisible de rama en rama, llevando de un lado a otro su perfume sonoro, su alma melodiosa, un ambiente de trinos que acompaña el movimiento de sus plumas inquietas. La santa poesía va con él, ese anhelo de misterio y de sensaciones extraordinarias, antiguo como el mundo y que perdurará mientras éste exista. [...] Trinos errantes de volador plumaje, que escuchasteis en un jardín italiano el dulce adiós de Julieta y de Romeo; sonad, sonad como ristras de perlas que caen invisibles en el negro silencio; esparcid vuestros perfumes melodiosos de rosas de la noche hasta que el gallo, trompetero del alba, os imponga silencio, y vuelvan a emerger de la sombra las rosas del día, frescas, luminosas y sonrientes, como surgió la tentadora Venus ante los ojos adorantes del caballero Tannhäuser²⁶⁴.

En la bodega de Dupont hermanos se percibe esta sinfonía sinestésica de los vinos con un solista de perfume y un contrapunto de tacto y de gusto:

Un tonel aislado esparcía un perfume acre, que, como decía Montenegro, “llenaba la boca de agua”. Era un vinagre famoso, de una vejez de ciento treinta años. Y a este olor seco y punzante uníanse el perfume azucarado de los vinos dulces y el suave, de cuero,

²⁶⁴ O.C., II, p. 485-486.

de los secos. El vaho alcohólico que transpiraba el roble de los toneles y el olor de las gotas derramadas en el suelo por el trasiego impregnaban con un perfume dulce de locura el tranquilo ambiente de aquella bodega, blanca, como un palacio de hielo, bajo la caricia temblona de los vidrios inflamados por el sol²⁶⁵.

COMPARACIONES SINESTÉSICAS

De regreso a Alcira, Rafael aprecia más su paisaje conocido, porque, además, está habitado de la figura amada: “Al salir del antiguo barrio de la judería y verse en plena campiña, respiró con amplitud, como si quisiera encerrar en sus pulmones toda la vida, la frescura y los colores de su tierra”²⁶⁶.

En la aventura de la riada crece el desconcierto y el hechizo al escuchar la voz de Leonora: “Rafael se sentía intimidado por aquella voz ligeramente burlona, que parecía poblar la oscuridad de mariposas de brillantes colores”²⁶⁷.

La distinción grácil de la música de Mozart se presenta en forma de comparaciones sinestésicas que tienen un amplio poder de evocación: “Otras veces, echando atrás su hermoso busto, como si contemplara con la imaginación salones festoneados de rosas, en los que danzasen huecas faldas, pelucas empolvadas y tacones rojos, rozaba las teclas, haciendo sonar un *minuetto* de Mozart, vagoroso como un perfume elegante, como la sonrisa de una boca de princesa pintada y con lunares postizos”²⁶⁸.

La sinestesia que se apoya en el perfume es muy característica de *Entre naranjos*: “los grandes libretistas italianos dedicaban a la artista versos, que deletreaba Rafael percibiendo su suave perfume, a pesar de que apenas conocía el idioma”²⁶⁹.

EL DESPLAZAMIENTO CALIFICATIVO

En *Entre naranjos* la música del Teatro Real se armoniza con la voz de Leonora: “La misma visión se le presentaba por las noches en el teatro Real, allí donde la

²⁶⁵ La bodega, p. 223.

²⁶⁶ Entre naranjos, p. 103.

²⁶⁷ Ibid., p. 184.

²⁶⁸ Ibid., p. 202.

²⁶⁹ Ibid., p. 206.

168 música sólo servía para hacerle recordar la voz del huerto extendiéndose por entre los naranjos como un hilo de oro...²⁷⁰.

La comparación sinestésica incluye un desplazamiento calificativo, recurso aún menos frecuente en la narrativa y que también sistematizará Juan Ramón Jiménez en su poesía. En este bello ejemplo de emoción sonora, la voz adorada de la cantante está hecha del brillo del sol y de las naranjas.

En la memoria de Blasco podía aletear el verso de Rubén Darío “y en arpeggios áureos gima Filomena”: “Era verdad. En uno de los sauces, al otro lado de la isla, el misterioso pájaro, oculto, lanzaba sus trinos, sus vertiginosas cascadas de notas, deteniéndose en lo más vehemente del torbellino musical para afilar un gemido dulce e interminable como un hilo de oro que se extendía en el silencio de la noche sobre el río, que parecía aplaudirle con su sordo murmullo”²⁷¹.

Salvatierra hace un implacable análisis de los estragos que causa el vino entre las gentes. Aunque los pobres no tienen fácil acceso a él, con él sueñan como remedio de sus males. El sucedáneo de la felicidad resplandece mejor con el desplazamiento calificativo: “En sus momentos de cólera, de protesta, bastaba poner el vino al alcance de sus manos para que todos sonriesen, viendo dorada y luminosa su miseria a través del vaso lleno de oro líquido”²⁷².

LA SUPERPOSICIÓN TEMPORAL

La primera superposición temporal, en estado puro, se encuentra en *La barraca* (1898) y aunque el pasaje no tenga la amplitud ni el esplendor de las superposiciones temporales más famosas, como la que se da en *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi (1886) y, desde luego, la tan citada de la magdalena de Marcel Proust, hay que señalar su novedad y reseñar el hecho de que se anticipa quince años al bello episodio proustiano.

La entrañable estampa de la muerte del rocín hace presagiar a Teresa la desaparición del hijo enfermo:

²⁷⁰ Ibid., p. 104.

²⁷¹ Ibid., p. 287.

²⁷² La bodega., p. 387.

Veía a su hijo cuando entraba en la cuadra para tirar de la cola al *Morrut*, el cual sufría con pasividad cariñosa todos los juegos de los chicos. Veía al pequeñín cuando lo colocaba su padre sobre la dura espina del animal, golpeando con sus piecitos los lustrosos flancos, gritando “¡Arre! ¡arre!” con infantil balbuceo. Y con la muerte de la pobre bestia creía que quedaba abierta una brecha por donde se irían otros²⁷³.

En *Flor de mayo* (1895), se da una superposición temporal con arranque de evocación realista; esta técnica es la más habitual en Blasco, especialmente, en *Entre naranjos*.

Pascual pasa de la evocación a la reviviscencia del pasado, hecho de solícita ternura para el hermano traidor:

La barcaza vieja y sombría asomando entre las cercas de cañas evocó el recuerdo del pasado. Viose pequeño, correteando por la arena, llevando en brazos a su hermano, diablejo exigente que le martirizaba con sus caprichos. Su vista pareció traspasar las viejas tablas de la barcaza, hasta el angosto camarote de su infancia. Creyó sentir la tibia caricia de la colcha que los había cubierto amorosamente a los dos: a él cuidadoso y solícito como una madre, y al otro, a su compañero de miseria, que apoyaba sobre sus mejillas la morena cabecita²⁷⁴.

Aunque se trate de una reconstrucción imaginativa, el verbo “veía” da un aire de actualidad a lo recordado por Rafael, convirtiéndose, así, en una superposición temporal que hace olvidar su arranque realista: “La veía pasando por la Galería al lado del doctor Moreno: ella, rubia, flacucha, angulosa, con el desequilibrio de un exagerado crecimiento, mirando asombrada con sus ojazos verdes aquella ciudad fría y tumultuosa, tan distinta de los cálidos huertos de su niñez”²⁷⁵.

Leonora revive un encuentro fortuito con Wagner, ya en la pendiente hacia la muerte. La intensidad del recuerdo se visualiza en poderosa superposición:

Leonora le vio más pequeño de lo que realmente era: encogido y quebrantado por el dolor, reclinando su enorme cabeza de genio sobre el pecho de su esposa Cósima. Le veía aún como si lo tuviera delante. Se había quitado el negro fieltro para sentir mejor el fresco de la tarde, que agitaba sus lacios cabellos grises. De una mirada abarcó

²⁷³ La barraca, p. 159.

²⁷⁴ Flor de mayo, p. 217-218. Véase la superposición referente a Neleta en el tema del amor.

²⁷⁵ Entre naranjos, p. 229.

Leonora su frente espaciosa y abombada, que parecía pesar sobre todo su cuerpo como un cofre de marfil cargado de misteriosas riquezas; los ojos glaucos e imperiosos brillando con la frialdad azul del acero bajo el pabellón de las pobladas cejas, y la nariz arrogante, fuerte como el pico de un ave de combate, buscando por encima de la hundida boca la mandíbula sensual y robusta encuadrada por una barba gris que corría por el cuello arrugado de tirantes tendones [...] Le vio casi tendido en la negra barca, y el choque del agua contra el mármol de los palacios resonó en su imaginación como las trompas plañideras y espeluznantes del entierro de Sigfrido, y le pareció contemplar al héroe de la Poesía marchando al Walhalla de la inmortalidad y la gloria sobre un escudo de ébano, inerte como el joven héroe de la leyenda germánica, seguido por el lamento de la humanidad, pobre prisionera de la vida, que busca ansiosa un agujero, un resquicio por donde penetre el rayo de belleza que alegra y conforta²⁷⁶.

Esta superposición temporal está atenuada por la presencia del toque rememorativo; con todo se impone la visión interiorizada de los deliciosos momentos pasados en Nápoles por Ulises y Freya:

La veía sin ropas, con toda la majestad de su desnudez marfileña, tal como iba danzando o saltando de un lado a otro del viejo salón. ¡Y este cuerpo, moldeado por la naturaleza en un momento de entusiasmo, ya no existía!...²⁷⁷.

La imagen espléndida del beso de Freya —recordado por Ulises— que configura el final de la novela, va reforzado en la cita siguiente por una antítesis de repulsión macabra:

Recordó su beso, aquel beso que espeluznaba su dorso y doblaba sus piernas, haciéndolo descender como un naufrago contento de su suerte a través de un océano de delicias... ¡Y no lo recibiría más!... ¡Y su boca, que tenía un sabor a canela, a incienso, a selva asiática poblada de voluptuosidades y asechanzas, no era en aquellos momentos más que un orificio negro que empezaba a servir de puerta a toda la gusanería de la putrefacción!...²⁷⁸.

La visión interiorizada de Freya en el horror de su muerte y en su esplendor maligno turba el cerebro de Ferragut con la niebla del alucinante remordimiento. También la visión ectoplasmática tiene superposiciones temporales intercaladas:

²⁷⁶ Ibid., p. 242-243.

²⁷⁷ *Mare nostrum*, p. 495.

²⁷⁸ Ibid., p. 494-495.

Vio de pronto el rostro de la muerta puesto de perfil, con un ojo que se torcía hacia él graciosa y malignamente, lo mismo que *Ojo de la mañana* debía mirar a su dueña mientras desarrollaba sus danzas misteriosas en la vivienda asiática.

Ulises concentró su atención en la sien pálida del fantasma, cosquilleada por la caricia sedosa de sus bucles. Allí había puesto él sus mejores besos: los besos de ternura y gratitud... Pero la suave piel que parecía hecha de pétalos de camelia se ensombrecía ante sus ojos. Era verde oscura y manaba sangre... Así la había visto él otra vez... Y se acordó con remordimiento de su puñetazo de Barcelona... Luego se partía con agujero profundo, de contorno anguloso, igual al de una estrella. Era el balazo de revólver, el tiro de gracia que daba fin a sus angustias de ejecutada²⁷⁹.

EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN

LA DESCRIPCIÓN COMO OBERTURA

Una técnica muy usada por Blasco Ibáñez consiste en abrir sus novelas con una descripción pormenorizada del ambiente en el que se van a desarrollar los hechos, y en la que, a modo de obertura orquestal, se nos brindan, de modo sintético, los elementos principales de los que echará mano el novelista para tejer su trama. En algunas obras, además, la prosa registra un marcado ritmo musical que emparenta con el verso, al estilo de lo que se empezaba a hacer en el Modernismo.

En *Flor de mayo* y en *La barraca* la hora elegida para poner en marcha el dispositivo narrativo es la del amanecer, cuando las cosas y los seres comienzan a llenarse de actividad vital. Esta energía renovada se orienta principalmente hacia el trabajo, pues la acción va a estar protagonizada por personajes humildes, que aspiran a conquistar un poco de sustento y de luz para tratar de vencer la batalla diaria con la miseria y la muerte. En *La barraca* tienen un especial relieve los animales, ya que el escenario escogido es rural.

Arroz y tartana comienza a las tres de la tarde de Nochebuena, cuando doña Manuela entra en el mercado para hacer sus copiosas compras navideñas. La comprobación de que toda Valencia esté allí, hecha por la protagonista, nos

²⁷⁹ Ibid, p. 495.

orienta en una doble direcció: todos celebran la festividad comprando lo que pueden —o incluso, como le pasa a ella misma, lo que no pueden— y es, además, en la plaza del Mercado donde ha transcurrido la infancia del personaje y donde se desenvolverá el drama doméstico que da su sentido último a la obra.

En *Sónnica la cortesana*, es al atardecer cuando la multitud aglomerada en el puerto de Sagunto ve arribar la nave Victoriata, en la que viaja Acteón, que surte de refinamiento exótico la mansión de la griega con la llegada de las bailarinas de Cádiz.

La descripción inicial de *La barraca*, de ritmo acusado y nutrida de comparaciones y de personificaciones oportunas, nos trasmite, de golpe, todo el dinamismo vital y estético que envuelve la figura doliente de la laboriosa Pepeta.

El arranque lírico nos golpea fuertemente la sensibilidad: “Desperezábase la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar”²⁸⁰.

En esta frase melódica de corte impresionista se nos visualiza acertadamente la voluptuosidad del paisaje, que se abre a un nuevo día. La forma verbal “desperezábase” está llena de expresividad, además de su contenido semántico por el aspecto durativo del imperfecto y la postposición del pronombre —la enclisis, de connotaciones arcaizantes, es un recurso frecuente en el arte blasquiano—. La expresión “desperezábase la inmensa vega” es un endecasílabo sáfico que anticipa los posteriores juegos rítmicos que iremos mostrando.

El ritmo anapéstico —con acento en la tercera sílaba de cada grupo o pie— subraya el ondear de la luz: “ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar”.

La despedida de los ruiseñores se produce en el marco de una comparación sinestésica de sabor modernista:

Los últimos ruiseñores, cansados de animar con sus trinos aquella noche de otoño que por lo tibio de su ambiente parecía de primavera, lanzaban el gorjeo final como si les hiriera la luz del alba con sus reflejos de acero²⁸¹.

²⁸⁰ La barraca, p. 61.

²⁸¹ Ibid., p. 61.

En ese ambiente de complacencia el novelista nos va presentando, de modo impresionista, el paulatino apagamiento de los murmullos nocturnos para ser reemplazados por los ruidos diurnos, embellecidos por el ritmo musical y armónico de la prosa que, en ocasiones, se acerca al ritmo pautado del verso. Tras el quinteto, hábilmente orquestado, de los animales de corral, aparece un endecasílabo resumidor seguido de un ritmo ternario, coronado por dos hexasílabos desbocados: “del amanecer” y “de vegetación” que incitan al dinamismo verbal y semántico apoyado en tres anfíbracos: “deseaban correr por los campos”. La sinestesia borda de novedad la música del pasaje. Para mejor comprobar lo que decimos copiemos el fragmento distribuyéndolo en forma de verso que, para ganar espacio, presentaremos entre barras: “relinchos de caballos, / mugidos de mansas vacas, / cloquear de gallinas, / balidos de corderos, / ronquidos de cerdos, / el despertar ruidoso de las bestias, / que, al sentir la fresca caricia / del amanecer / cargado de acre perfume / de vegetación, / deseaban correr por los campos”²⁸².

Dentro de la variada fauna llama la atención la jerarquización de los animales según los menesteres a los que se destinan. En la escala zoológica se presentan como seres libres y traviosos los gorriones, como representantes de una vida diferente sometida a los dictados de la belleza aparecen los ruiseñores, y también los ánades, comparados con galeras de marfil que mueven “cual fantásticas proas sus cuellos de serpiente”²⁸³.

El dinamismo musical de la frase y las dos comparaciones modernistas subliman lo humilde y conocido.

En el peldaño inferior zoológico, debajo de los animales ruidosos de corral, está el caballo, que carga sobre sí el trabajo más duro e ingrato de la huerta. Las vacas y las cabras se ordeñaban en las calles de Valencia dando lugar al oficio de lechero, que iba sirviendo a domicilio la leche encargada según un tosco código primitivo que luego aparece en este mismo capítulo. Los caballejos estercoleos son imprescindibles para otro oficio desaparecido: el “femater”, palabra valenciana que significa recogedor de basura o de estiércol, necesarios para hacer fructificar las cosechas. La figura del “femater” es tratada con compasión y cariño en el relato de igual título perteneciente a los *Cuentos valencianos*.

²⁸² Ibid., p. 62.

²⁸³ Ibid., p. 62.

EL COSTUMBRISMO HISTÓRICO

Con los datos conocidos y con los imaginados Blasco Ibáñez nos presenta tres estampas inolvidables de sabor intrahistórico. En la primera estampa el novelista nos describe el bullicio y abigarramiento racial del mercado saguntino. La pupila del novelista enfoca con la verosimilitud de lo hondamente sentido la vida de un mercado, cuya entrada se situara no a la distancia de veintidós siglos, sino a la de unos escasos metros de la puerta de casa:

Acteón, después de examinar rápidamente estas tiendas, entró en el Foro. Era día de mercado, y toda la vida de la ciudad afluía a la gran plaza. Los hortelanos extendían cerca de los pórticos sus hortalizas; los pastores del agro amontonaban los quesos en pirámide delante de las cantarillas llenas de leche; las mujeres del puerto, tostadas y casi desnudas, pregonaban el pescado fresco, colocado sobre un lecho de hojas en cestas planas de junco. En un extremo, los pastores de la montaña, vestidos de esparto, con aspecto feroz y armados de lanzas, vigilaban las vacas y los caballos puestos a la venta. Eran celtíberos, y de ellos se decía con horror que algunas veces comían carne humana. Parecían sentirse presos dentro de la plaza, contemplando con ojos hostiles todo aquel movimiento de colmena tan distinto de la independiente soledad gozada en su vida errante. Tanta riqueza excitaba su codicia de salteadores y cuatreros, y oprimiendo la lanza, miraban con ojos feroces a los mercenarios armados que en el fondo del Foro, sobre las gradas de un templo, escoltaban al senador encargado de hacer justicia los días de mercado.

En el centro de la plaza agitábase la multitud comprando y discutiendo, adornada de mil colores y hablando diversas lenguas. Pasaban las virtuosas ciudadanas vestidas de blanco, seguidas de esclavos que encerraban en sacos de red las provisiones para la semana; los griegos, con larga clámide de color de azafrán, lo curioseaban todo, discutiendo largamente antes de hacer una compra insignificante; los ciudadanos saguntinos, iberos que habían perdido su primitiva rudeza a consecuencia de infinitos cruzamientos, imitaban en sus vestiduras y actitudes el aspecto de los romanos, que eran por el momento el pueblo más estimado; y confundidos con estas gentes pasaban los indígenas del interior, barbudos, morenos, de luengas melenas, atraídos por el mercado, a pesar de la repugnancia que les inspiraba la ciudad, y especialmente los griegos, a causa de sus refinamientos y riquezas.

Algunos celtíberos, jefes de las tribus más próximas a Sagunto, permanecían en medio de la plaza a caballo, sin soltar la lanza ni el escudo tejido de nervios de toro, cubiertos con el yelmo de triple cresta y la coraza hechos de cuero, como si estuvieran en terreno enemigo y temiesen una asechanza. Sus mujeres, mientras tanto, ágiles, tostadas y varoniles, iban de un puesto a otro del mercado, agitando al andar su vestidura amplia bordada de flores de colores vivos, o se detenían con admiración infantil ante la mesa de algún griego que vendía granos de cristal, collares, y baratijas de bronce cinceladas groseramente.

Los mantos de lino finísimo y de costosa púrpura rozaban los miembros desnudos de los esclavos o el *sagum* celtíbero de lana negra prendido de los hombros con hebillas. Los peinados a la griega, con cintas rojas cruzadas y un penacho de rizos sobre el occipucio, semejante al llamear de una antorcha, tenían como complemento una frente pequeña, símbolo de completa hermosura. En cambio, las mujeres celtíberas llevaban la frente afeitada y bruñida para hacerla más grande, y ensortijaban sus cabellos en torno a un pequeño palo formando un cuerno agudo, del que pendía el velo negro. Otras celtíberas llevaban un fuerte collar de acero, del que salían algunas varillas que se unían sobre el peinado, y de esta jaula que encerraba la cabeza colgaban el velo, mostrando con orgullo la frente enorme, brillante y luminosa como la luna llena²⁸⁴.

La segunda estampa recoge el primitivismo bárbaro del pueblo balear articulando en sexos y edades:

Los Ancianos, adivinando los males del dinero, habían prohibido que se importasen monedas, y los honderos baleares al servicio de Cartago, no pudiendo llevar las ganancias a su país, gastaban sus soldadas en bebidas o las arrojaban generosamente en manos de las rameras hediondas y miserables que seguían al ejército.

En sus bodas, según decían los saguntinos que habían visitado las islas Baleares, era uso que todos los invitados gozasen a la desposada antes que el marido, y en los entierros se apaleaba al cadáver hasta magullarle los huesos y convertirlo en una masa informe, que se apelonaba a viva fuerza en estrecha urna, enterrándola bajo un montón de pedruscos. Sus hondas eran terribles. Arrojaban a grandes distancias balas de arcilla cocidas al sol, cónicas por sus extremos y con grotescas inscripciones dedicadas al que recibía el golpe. En los combates disparaban piedras de a libra con tal fuerza, que no podía resistirlas la armadura mejor templada.

²⁸⁴ Sónnica la cortesana, p. 61-62 .

Detrás de esta muchedumbre belicosa se esparcían por la campiña mujeres desarrapadas de todos los colores, niños desnudos y enflaquecidos que no conocían a su padre: los parásitos de la guerra marchando a la cola del ejército para aprovecharse de los despojos de la victoria. Eran hembras que al llegar la noche se tendían en un extremo del campamento para amanecer en el extremo opuesto, y envejecidas en plena juventud por las fatigas y los golpes, morían abandonadas al borde de un camino. Sus pequeñuelos miraban como padres a todos los soldados de su raza, encargándose de llevar a cuestas durante las marchas la leña o la marmita de los guerreros. En los momentos de lucha difícil, cuando se reñía cuerpo a cuerpo, deslizábanse entre las piernas de los contrarios para morderlos como gozquecillos rabiosos²⁸⁵.

El pueblo romano es captado por la mirada de Acteón que, al ser griego, percibe con toda crudeza el contraste de caracteres entre ambos pueblos:

Acteón comparó mentalmente esta plaza con la alegre Ágora de Atenas y hasta con el Foro de Sagunto en sus días de paz. Faltaba en Roma la alegría griega, la dulce y regocijada ligereza de un pueblo artista que desprecia las riquezas, y si comercia es para vivir mejor. Era un pueblo frío y triste, dado al lucro y al ahorro, desdeñoso del ideal, sin más industria que la agricultura y la guerra, exprimiendo el propio terruño y robando los bienes del enemigo; rutinario, sin iniciativa y sin juventud.

—Este pueblo —se dijo el ateniense— parece que no ha tenido nunca veinte años. Hasta los niños nacen viejos²⁸⁶.

CUANDO COINCIDEN COSTUMBRISMO Y ESPERPENTO

El novelista fotografía la procesión del Corpus en sus diversas secciones: la seria y solemne, la grotesca y la teatral. Desde este punto de vista los elementos caricaturescos están en la realidad, pero un leve guiño intencional puede poner de relieve determinados aspectos que el público, inmerso en la rutina, ya no percibe, aunque se ría también porque es eso lo que se pretende de él. Pero —y esto es lo que nos parece más digno de ser señalado— un novelista conservador no

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 186 .

²⁸⁶ *Ibid.*, cit., p. 248 .

hubiera destacado aquellos aspectos que hubieran podido rebajar el calibre de las creencias religiosas. En suma: Blasco aparenta describir con objetividad, pero conscientemente sabe aquí y allá esparcir alguna palabra que sirve de foco iluminador de lo que no necesita ser ya distorsionado:

Desfilaba la parte grotesca de la procesión, conservada por el espíritu tradicional como recuerdo de las épocas más religiosas de nuestra historia, que unían siempre el regocijo a la devoción.

En larga fila, contestando a las cuchufletas y carcajadas del gentío con burlescos saludos, aparecían las figuras más salientes del gran poema bíblico: David, con corona de latón, barba de crin y el floreado manto barriendo los adoquines, avanzaba pulsando los bramantes de su arpa de madera; Noé, encorvado como un arco, apoyado convulsamente en su bastoncillo, enseñaba el palomo que llevaba en su diestra a aquella muchedumbre que reía locamente ante esta caricatura de la vejez; detrás venía Josué, un mozo de cordel vestido de centurión romano, apuntando con una espada enmohecida a un sol de hojalata y caminando a grandes zancadas como un pájaro raro; y cerraban el desfile las heroínas bíblicas, las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, que salvaban al pueblo de Dios cortando cabezas o perforando sienes con un clavo, representadas todas ellas por mancebos barbilampiños, embadurnadas las mejillas con albayalde y bermellón y vestidos con trajes de odaliscas. Su paso producía escándalo. Las mujeres sonreían, y no faltaban chuscos que requebraran a aquellos mamarrachos, como si realmente fuesen jóvenes disfrazadas²⁸⁷.

Aunque la descripción siguiente tiene un indudable carácter costumbrista, pues nos presenta la caricatura política que representa la falla, hay un elemento fortuito que nos parece interesante resaltar, porque sirve para potenciar la caricatura al poner los monigotes en movimiento y porque son el precedente remoto de algunas fallas actuales, que se mueven mediante ingeniosos mecanismos que persiguen un fin distinto, dar mayor verosimilitud a lo representado:

Los monigotes eran siete bebés, que componían una orquesta abigarrada, y en el centro, un caballero de frac y batuta en mano. ¿Qué intención oculta tenía aquello? Pero Amparito soltó la carcajada inmediatamente. El tupé descomunal y grotesco

²⁸⁷ Arroz y tartana, cit., p. 238-239.

del director de orquesta se lo explicó todo. Aquél era Sagasta, y los otros los ministros. Estaba segura de ello. En los periódicos satíricos que compraba Rafael había visto aquellas caras convencionales, destrozadas por el lápiz de los caricaturistas; y partiendo del descubrimiento del famoso tupé, fue señalando a su hermana cada bebé por su nombre, riéndose como una loca al ver que el ministro de Hacienda tocaba el violón.

Pero cuando su alegría subió de punto fue al ver que algunos chicuelos, escondidos entre los biombos, tiraban de cuerdas, poniendo en movimiento a los monigotes. ¡Qué gracioso era aquello!... Las dos hermanas reían contemplando las contorsiones del señor del tupé, que a cada movimiento de batuta parecía próximo a partirse por el talle, la rigidez automática y grotesca con que los bebés tocaban en sus instrumentos una muda sinfonía, que causaba gran algazara en el gentío²⁸⁸.

Cuando se está quemando la falla, a alguien se le ocurre reclamar de los músicos la interpretación de la Marsellesa como himno que les traería la república y, con ella, la supresión de las injusticias. Las gentes, ingenuas y ebrias de entusiasmo, confunden las barreras entre la realidad y la representación de la misma: “El entusiasmo les hacía feroces; creían que era el mismo gobierno lo que quemaban al son de La Marsellesa, y los industriales soñaban despiertos en la rebaja de la contribución; los de las blusas blancas en la supresión de los consumos y el impuesto sobre el vino, y las mujeres, enternecidas y casi llorosas, en que acabarían para siempre las quintas”²⁸⁹.

Con respecto a este pasaje escribe Sanchis Guarner:

La difusa i ingènua ideologia d'aquells republicans delirants, la manifesta el mateix Blasco Ibáñez en aquest passatge d'*Arroz y tartana*, quan refereix com, embadalits al son de “La Marsellesa”... los industriales soñaban despiertos en la rebaja de la contribución; los menestrales de las blusas blancas, en la supresión de los consumos y del impuesto sobre el vino; y las mujeres, enternecidas y casi llorosas, en que acabarían para siempre las quintas²⁹⁰.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 128.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁹⁰ La ciutat de València, València, Albatros, 1976, p. 511.

Sanchis Guarner, que parece citar de memoria, le atribuye al propio Blasco el ensueño utópico que causa en unos personajes ignorantes la ebriedad del fuego, que parece quemar también su rutina diaria.

EL ESPERPENTO

El siguiente pasaje, que nos parece conveniente dar en su integridad, sin interrupciones explicativas que destruyen el tono unitario de la burla, se anticipa en muchos años al esperpento de Valle-Inclán. Aunque la misión del lector no es otra que la de dejarse arrastrar por el hilo de una argumentación claramente orientada a provocar la carcajada, destaquemos a modo de pistas valorativas de las aportaciones realizadas aquí por Blasco, las siguientes:

Teatralización de la propia desesperación y su desenlace: suicidio, muerte, penitencia elegante y refinada.

Lenguaje altisonante tomado del romanticismo y de los folletines.

Extrañeza ante el propio llanto y observación acerca de la causa que lo produce.

Instalación en una burbuja de ensoñación autoconmiserativa, que deja filtrar, a veces, un resto de sentido común.

Aterrizaje en la realidad mezquina al ser interpelado por dos borrachos felices.

Y por fin, algo que todavía no está en la mente del novelista, pero que veremos en el capítulo VI cuando será el propio personaje, tan vapuleado en la caricatura, quien le sirva de portavoz en la espléndida sinestesia del paisaje sinfónico:

Amparo y el teniente, en un extremo del balcón, volviendo casi la espalda a la plaza y aislados del grupo juvenil que hablaba y reía junto a ellos, tenían el aspecto de verdaderos novios; él, serio, solemne, llevándose la mano al tercer botón de la guerrera, que es donde suponía estaba el corazón, mirando algunas veces al cielo, todo para dar más fuerza y sinceridad a lo que decía; y ella, con cierta sonrisilla irónica, negando con graciosos movimientos de cabeza y volviendo algunas veces la mirada para ver si el “posma” seguía allí. Nada le importaba Andresito; pero a pesar de esto, sentía cierta satisfacción pensando que estaba a sus espaldas viéndolo todo. ¡Proporciona tanto gusto hacer sufrir!...

El poeta sufría como uno de los condenados de aquel poema del Dante, cuya lectura nunca había podido terminar. Gracias a que era un “vate aplaudido” en la Juventud Católica y tenía ideas muy cristianas; que si no, a la vista de tamaña traición hubiera sido capaz de ahogar su dolor cometiendo la más atroz barrabasa, por ejemplo, dando un adiós patético a la ingrata, y arrojándose después de cabeza en aquel caldero de aceite hirviendo donde volteaban los buñuelos.

No, no se mataría; ante todo, las creencias y el ser poeta. La muerte frita no figura entre los suicidios de los hombres de genio. Pero si no se mataba, sabría vengarse; él era un hombre, y cuando bajase aquel teniente, ya le exigiría cuentas. Le mataría, sí señor, le mataría; y después, ¡qué escena tan trágica! el teniente a sus pies, atravesado de una estocada; Amparito desmelenada, sollozante, increpando al cielo; y él erguido como gigantesco fantasma, el ensangrentado acero en la mano, y en el rostro una sonrisa desesperada, infernal, loca; algo que recordase al último acto de *Don Álvaro*. Y el pobre muchacho apretaba con mano crispada su junquillo, que para su imaginación era “toledano acero”, y pensaba desordenadamente en Lope de Vega, Quevedo, Cervantes y Lord Byron; en todos los grandes hombres que, según frase de Andresito, habían tenido malas pulgas, y lo mismo escribían que daban una estocada.

¡Bailad tranquilos, granujas alegres e insolentes; mirad la *falla*, burgueses bondadosos; reíd como gallinas cacareadoras, mujercillas que celebráis las contorsiones de los monigotes! Todos ignoráis que el volcán ruge a pocos pasos de vosotros; no sabéis que hay un hombre que prepara la más horrible de las tragedias; y mañana, cuando salga en los periódicos la extensa relación de lo ocurrido, no podréis imaginarnos que la fiera en figura humana que mató al rival, a la novia y hasta a la mamá, si es que se decide a bajar, era el joven “dulce y simpático” que, pálido como un muerto, estaba hecho un poste cerca del cafetín.

Sí; mataría y moriría después; estaba decidido. Y miró al balcón, procurando dar a sus ojos la más insolente expresión de reto; pero se fijó con insistencia en el teniente. Tenía buenas espaldas, su cabeza morena no era de víctima, le colgaba del talle un espadín, y además, según informes de Andresito, tenía entre sus amigos fama de bruto.

Él no tenía miedo, ¡vive Dios! ¿qué había de tener? Pero bien mirado, era una vulgaridad, un detalle de mal gusto, el enredarse a golpes en medio de la calle con un

majadero sin otra sociedad que la de las mulas de su batería. No señor; su belicoso plan quedaba desechado. ¿Qué dirían en la Juventud Católica? Un autor que había provocado delirios de entusiasmo con aquella oda dulcísima a la Virgen:

Señora, tú que sabes
el secreto del canto de las aves...

un hombre que tantas lindezas sabía fabricar, no se peleaba con aquel mozo de cordel.

Los poetas se vengan de otro modo. Les basta encerrarse en su inmenso dolor, lanzarlo en tristes estrofas al rostro de la ingrata, para que ésta desfallezca bajo el más terrible de los castigos... Estaba decidido: abominaría del mundo y sus “vanas pompas”; se retiraría a un desierto, sería fraile, pero no como aquellos barbudos malolientes y zaparrastrosos que iban por las calles, alforjas al cuello, sino con arreglo a figurín: frailecillo blanco y melancólico, vestido con franela fina, la cruz roja al pecho y los ojos en lo alto, como si “filase” el lamento tierno, interminable, de las almas heridas: una fiel imitación de Gayarre en el último acto de *La Favorita*.

Y Andresito, como si se viera ya vestido de blanco, errante por poética selva, con el pelo cortado en flequillo y los brazos cruzados sobre el pecho, canturreaba con voz dulce y lacrimosa: “*Spirto gentil...*”

Algunos se detenían sonriendo al oír el canto tristón y apagado, que parecía salirle de los talones: pero ¡valiente caso hacía él de los curiosos! ¡Como si un alma grande no estuviera, en sus dolores, por encima de la vulgaridad!

Y miró al balcón. Ya no estaba allí. Los infames se habían metido en el salón, y estarían en aquel instante arrullándose, con la primera delicia del amor naciente, vacilando en usar el confianzudo tuteo. Y él... abajo, solo con su desesperación; pero sabría vengarse. Sus ilusiones de venganza le conmovían tanto, que se sentía próximo a estallar en sollozos. Y lloraba, sí señor; habíase llevado un dedo a los ojos y lo retiraba mojado en lágrimas. ¡Llorar un hombre como él! ¡Ah, la ingrata!... Pero un golpe de tos seca, espasmódica, asfixiante, le volvió a la realidad.

Estaba envuelto en el humo azulado, sutil y picante que se escapaba del fogón de los buñuelos; un vaho grasoso, inaguantable, capaz de hacer llorar y toser a los monigotes de la falla. Y lo primero que vio al volver de sus ensueños fue un par de viejos que, asomados a la puerta del cafetín, le miraban con sonrisa burlona. Eran dos buenos parroquianos, con la gorrilla caída sobre la frente, los ojos vidriosos y

lagrimeantes, y la nariz violácea y húmeda; una yunta alegre, unida por el yugo fraternal del alcohol, que, mientras hubiese cafetines abiertos, declaraban, como el doctor Pangloss, que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Con el sucio pañuelo de hierbas en la mano, accionaban dando gritos ante el mostrador de *Espantagosos*; pero las rarezas de aquel señorito que hablaba solo y miraba al balcón de enfrente llamaron su atención, y con la cariñosa insolencia de los borrachos alegres, pusiéronse a contemplarle, riendo de sus gestos dolorosos²⁹¹.

EL ESPERPENTO EN *FLOR DE MAYO*

En el capítulo V de *Flor de mayo* el esperpentismo —que Alborg denomina anticostumbrismo— se aplica a la descripción de la procesión del Encuentro, celebrada en el Cabañal. La técnica empleada aquí es una culminación de la ya comentada por nosotros en *Arroz y tartana*.

Alborg, que insiste en la objetividad del narrador en *Flor de mayo*, justifica así la caricatura del pasaje:

Blasco aborrecía todas estas celebraciones populacheras, y mucho más si eran de índole religiosa, porque él, no siendo creyente, pensaba no obstante que la religión, si se manifestaba, debía hacerlo con otro rigor y seriedad. Tengo, pues, para mí, que Blasco las trae a su relato con el propósito de zaherirlas; si las hubiese tenido por simples manifestaciones de costumbrismo o de tipismo, hubiera prescindido de ellas. Blasco lo da a entender no solo con ironías más o menos disimuladas, sino dejando esta vez oír su voz, como si estuviera escribiendo un artículo.

Por supuesto, es ésta una de las poquísimas ocasiones en que el hombre que hay siempre detrás del novelista más objetivo pierde la paciencia ante unos hechos que provocan su irritación²⁹².

El capítulo V se abre con una sugestiva técnica paradójica para llamar la atención del lector y para presentar a las vecinas que no distinguen bien la realidad del sueño, aún no dejado del todo atrás: por eso truenan las calles del Cabañal, a pesar de que el día amanece sereno. Luego se aclara que el estrépito lo causan los judíos de la procesión, golpeando el parche de sus destemplados atabales:

²⁹¹ Arroz y tartana, p. 132-135.

²⁹² Op., cit., p. 550.

Los más grotescos figurones asomaban en las esquinas, como si, barajándose el almanaque, Carnaval hubiese caído en Viernes Santo.

La juventud del pueblo echábase a la calle disfrazada con los extraños trajes de una mascarada tradicional, que no otra cosa resultaba la procesión del Encuentro.

Pasaban a lo lejos, como pelotón de negras cucarachas, los encapuchados, las *vestas*, con la aguda y enorme caperuza de astrólogo o juez inquisitorial, el antifaz de paño arrollado sobre la frente, una larga varilla de ébano en la mano, y arrollada sobre el brazo la larga cola del fúnebre ropón. Algunos, como suprema coquetería, llevaban enaguas de blancura deslumbrante, rizadas y encañonadas, y asomando por bajo de ellas los recogidos pantalones y las botas con elásticos, dentro de las cuales el pie enorme, acostumbrado a ensancharse con libertad sobre la arena, sufría indecibles angustias.

Venían después los judíos, fieros mamarrachos que parecían arrancados de un escenario humilde donde representasen dramas de la Edad Media con ropería pobre y convencional. Era su indumentaria la que el vulgo conoce con el nombre vago y acomodaticio de “traje de guerrero”: tonelete cuajado de lentejuelas, bordados y franjas, como la túnica de un pielroja; casco rematado por un escandaloso penacho de rabos de gallo, y los miembros ceñidos por un tejido grueso de algodón que modestamente imitaba la malla de acero. Como un colmo de la caricatura y el despropósito, entre las fúnebres *vestas* y los imponentes judíos pasaban los “granaderos de la Virgen”, buenos mozos con enormes mitras semejantes a las gorras de los soldados de Federico el Grande y un uniforme negro adornado con galones de plata que parecían despegados de algún ataúd.

Era caso de reír ante tan extrañas cataduras; pero ¡a ver quién era el guapo que se atrevía a ello, arrostrando el fervor profesional de aquellos rostros atezados y graves!... Además, no puede uno reírse impunemente de los cuerpos armados; y judíos y granaderos, para la custodia de Jesús crucificado o de su santa madre, llevaban desenvainadas todas las armas blancas conocidas desde la edad primitiva hasta el presente: empezando por el enorme sable de caballería, para terminar en el espadín de músico mayor.

Corrían tras ellos los muchachos, embobados por los vistosos uniformes. Madres, hermanas y amigas admirábanles desde las puertas, lanzando un “¡Reina y señora, qué guapos van!” Y esta mascarada piadosa servía para recordar a la humanidad olvida-

diza y pecaminosa que antes de una hora Jesús y su madre iban a encontrarse en mitad de la calle de San Antonio casi a la puerta de la taberna del *tío Chulla*²⁹³.

EL ESPERPENTO EN *LA BODEGA*

La fastuosa ceremonia organizada por don Pablo para atraer la bendición de Dios sobre sus viñas, se va poco a poco transformando en ceremonia grotesca por la voluntad o la ignorancia de los jornaleros. Demos una breve muestra de la burla consciente:

El resto de la procesión avanzaba lentamente, saliendo de sus filas un rugido cada vez más desgarrado, con sonoridades burlescas y temblores irónicos.

A las pocas frases de la letanía, los jornaleros, aburridos de la ceremonia, con el cirio hacia abajo, contestaban automáticamente, imitando unas veces el ruido del trueno y otras un chillido de vieja, que hacía a muchos de ellos llevarse el sombrero a la cara²⁹⁴.

EL ESPERPENTO EN *LA BARRACA*

En *La barraca* hay varios pasajes esperpénticos, dos dedicados a subrayar el ceremonial de la muerte y, al menos tres más, enfocados sobre don Joaquín y su escuela.

En el ceremonial por la muerte del “albaet” se pone a prueba todo el mimo maternal de la bondadosa y estéril Pepeta. El embellecimiento de la muerte es una costumbre ancestral, que actualmente ha adquirido categoría estética con las acertadas técnicas del maquillaje, pero que en el pasaje que ofreceremos nos muestra el choque esperpéntico entre lo que las huertanas juzgan como un primor o la opinión negativa del autor implícito.

En el pasaje hay una combinación sabia entre la ternura, el esperpento central y la culminación dramática:

Pepeta comenzó el arreglo de la fúnebre pompa. Colocó en el centro de la entrada la mesita blanca de pino en que comía la familia y la cubrió con una sábana, cla-

²⁹³ Flor de mayo, p. 135-136.

²⁹⁴ Op., cit., p. 373.

vando los extremos con alfileres. Encima colocaron una colcha de almidonadas rancias, y sobre ella el pequeño ataúd traído de Valencia, una monada que admiraban las vecinas: un estuche blanco galoneado de oro, mullido en su interior como una cuna.

Pepeta sacó de un envoltorio las últimas galas del muertecito: la mortaja de gasa tejida con hebras de plata, las sandalias, la guirnalda de flores, todo blanco, de rizada nieve, como la luz del alba, cuya pureza simbolizaba la del pobrecito *albaet*.

Lentamente, con mimo maternal, iba Pepeta amortajando el cadáver. Oprimía el cuerpecillo frío contra su pecho con arrebatos de estéril pasión, introducía en la mortaja los rígidos bracitos con escrupuloso cuidado, como fragmentos de vidrio que podía quebrarse con el menor golpe, y besaba sus pies de hielo antes de acoplarlos a tirones en las sandalias.

Sobre sus brazos, como una paloma blanca yerta de frío, trasladó al pobre Pascualet a la caja, a aquel altar levantado en medio de la barraca, ante el cual había de pasar toda la huerta atraída por la curiosidad.

Aún no estaba todo: faltaba lo mejor, la guirnalda, un bonete de flores blancas con colgantes que pendían sobre las orejas; un adorno de salvaje semejante a los de los indios de ópera. La piadosa mano de Pepeta, empeñada en terrible batalla con la muerte, reanimóse con una capa de encendido bermellón, y en vano pugnó la sencilla labradora por abrir desmesuradamente sus flojos párpados. Volvían a caer cubriendo los ojos mates, entelados, sin reflejo, con la tristeza gris de la muerte.

¡Pobre Pascualet!... ¡Infeliz *Obispillo*! Con su guirnalda extravagante y su cara pintada estaba hecho un mamarracho. Más ternura dolorosa inspiraba su cabecita pálida con el verdor de la muerte, caída en la almohada de su madre, sin más adornos que los cabellos rubios.

Pero todo esto no impedía que las buenas huertanas se entusiasmasen ante su obra. ¡Miradlo!... ¡Si parecía dormido! ¡Tan hermoso! ¡Tan sonrosado!... Jamás se había visto un *albaet* como aquél.

Y llenaban de flores los huecos de su caja: flores sobre la blanca vestidura, esparcidas en la mesa, apiladas formando ramos en los extremos; era la vega entera abrazando el cuerpo de aquel niño que tantas veces había visto correr por sus senderos como un pájaro, extendiendo sobre su frío cuerpo una oleada de perfumes y colores.

Los dos hermanos pequeños contemplaban a Pascualet asombrados, con devoción, como un ser superior que iba a levantar el vuelo de un momento a otro; el perro rondaba el fúnebre catafalco, estirando el hocico, queriendo lamer las frías manecitas de cera, y prorrumpía en un lamento casi humano, en un gemido de desesperación que ponía nerviosas a las mujeres y hacía que persiguiesen a patadas a la pobre bestia²⁹⁵.

El ceremonial concluye con música torpe y regocijada ejecutada por unos músicos más aficionados al vino que a la música, y el ondear del ataúd como barquichuelo que surca los senderos primaverales rumbo al cielo:

Las escalas enrevesadas del cornetín, sus cabriolas diabólicas, parecían una alegre carcajada de la muerte, que con el niño en brazos se alejaba por entre los esplendores de la vega²⁹⁶.

El retrato de don Joaquín está hecho a dos tintas, la de la sucia rusticidad y la de la elegancia pretendida:

Abajo, alpargatas rotas, siempre manchadas de barro; viejos pantalones de pana; manos escamosa, ásperas, conservando en las grietas de la piel la tierra de su huertecito, un cuadrado de hortalizas que tenía frente a la barraca, y muchas veces era lo único que llenaba su puchero. Pero de cintura arriba mostrábase el señorío, “la dignidad del sacerdote de la instrucción”, como él decía; lo que le distinguía de todas las gentes de las barracas, gusarapos pegados al surco: una corbata de colores chillones sobre la sucia pechera, bigote cano y cerdoso partiendo su rostro moffetudo y arbolado y una gorra azul con visera de hule, recuerdo de uno de los muchos empleos que había desempeñado en su accidentada vida.

Esto era lo que le consolaba de su miseria; especialmente la corbata, lo que nadie llevaba en todo el contorno y que él lucía cual un signo de suprema distinción, algo así como el toisón de oro de la huerta²⁹⁷.

EL ESPERPENTO EN *ENTRE NARANJOS*

En un momento culminante de la riada, la fe de las mujeres inspira el ritual de levantar a un niño para que bese a San Bernardo y, de esta forma, conjurar el

²⁹⁵ La barraca, p. 181-182.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 187.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

peligro. El automatismo de la ceremonia tiene gran eficacia estética. El hecho de alzar a un niño para implorar la protección divina o para conseguir la plenitud del propio ser es el tema central de *El rey de los alisos* del escritor francés Michel Tournier. Es lo que en dicha novela se presenta reiteradamente como “euforia”: la ascunción del bienestar.

Tras la petición femenina en valenciano: “Agárralo, qué el bese” comienza el rito:

Y el atleta, por encima de la gente, agarraba al chiquillo con una mano que parecía una garra. Lo asía del primer sitio que encontraba, elevábalo hasta el nivel del santo para que besase el bronce, y lo devolvía como una pelota a los brazos de su madre. Todo con rapidez, automáticamente, dejando un chiquillo para coger otro, con la regularidad de una máquina en función. Muchas veces el impulso era demasiado rudo; chocaban las cabezas de los niños con sordo ruido, aplastábanse las tiernas narices contra los pliegues del metálico hábito, pero el fervor de la muchedumbre parecía contagiar a los pequeños; eran los futuros adoradores del fraile moro, y rascándose los chichones con las tiernas manecitas, se tragaban las lágrimas y volvían a adherirse a las faldas de sus madres²⁹⁸.

IMPRESIONISMO AUDITIVO

Carmen, la esposa del matador de moda, no ha visto en su vida una corrida de toros. Preocupada por la suerte del diestro acude a la plaza de Madrid, pero prefiere refugiarse en la capilla, pidiendo el auxilio de la Virgen de la Paloma, que debe ser tan milagrosa como la de su Sevilla natal: la Virgen de la Soleá.

El pasaje que transcribimos a continuación es un prodigio de impresionismo auditivo. A través de las paredes, que agrandan los ruidos, le van llegando éstos en variadas gamas que ella debe interpretar según el hilo de una historia que está sucediendo y que el narrador, por ella, califica de tragedia. Y entre los ruidos diversos que también transmiten la noción de la cercanía o, lo que es lo mismo, el sentido de lo espacial, se abren grandes claros de silencio, de un silencio tan espeso que espectraliza a los espectadores y, paradójicamente, da mayor

²⁹⁸ Op., cit., p. 173.

peso de existencia a Carmen, la espectadora invisible. Singularmente originales nos parecen las metáforas auditivas aplicadas al mugido del toro y la comparación hiperbólica del cerrado aplauso:

Moviéronse sus labios repitiendo oraciones con automática velocidad, pero su pensamiento huía del rezo, como arrastrado por los ruidos de la muchedumbre que llegaban hasta ella.

¡Ay, aquel mugido de volcán intermitente, aquel bramir de olas lejanas, cortado de vez en cuando por pausas de trágico silencio!... Carmen se imaginaba estar presenciando la corrida invisible. Adivinaba por las diversas entonaciones de los ruidos de la plaza el curso de la tragedia que se desarrollaba en su redondel. Unas veces era una explosión de gritos indignados, con acompañamiento de silbidos; otras, miles y miles de voces que proferían palabras ininteligibles. De pronto sonaba un alarido de terror, prolongado, estridente, que parecía subir hasta el cielo; una exclamación miedosa y jadeante, que hacía ver miles de cabezas tendidas y pálidas por la emoción siguiendo la veloz carrera del toro, que le iba a los alcances a un hombre... hasta que se cortaba instantáneamente el grito, restableciéndose la calma. Había pasado el peligro.

Extendíanse largos espacios de silencio, de un silencio absoluto, el silencio del vacío, y en el que sonaba agrandado el zumbar de las moscas salidas de las caballerizas, como si el inmenso circo estuviera desierto, como si hubieran quedado inmóviles y sin respiración las catorce mil personas sentadas en su graderío y fuese Carmen el único ser viviente que subsistía en sus entrañas.

De pronto se animaba este silencio con un choque ruidoso e infinito, cual si todos los ladrillos de la plaza se soltasen de su trabazón, dando unos contra otros. Era un aplauso cerrado que hacía temblar el circo. En el patio inmediato a la capilla sonaban golpes de vara sobre el pellejo de los míseros caballos, reniegos, choques de herraduras y voces. “¿A quién le toca?” Nuevos picadores eran llamados a la plaza.

A estos ruidos uniéronse otros más cercanos. Sonaron pasos en las habitaciones inmediatas, abriéronse puertas con estrépito: oíanse las voces y la respiración jadeante de varios hombres, como si marchasen abrumados por un gran peso.

No es nada... Un coscorrón. No tienes sangre. Antes de que acabe la corrida estarás picando.

Y una voz bronca, debilitada por el dolor, como si viniese de lo más profundo de los pulmones, gemía entre suspiros con un acento que recordaba a Carmen su tierra:

—¡Virgen de la Soleá!... Creo que me he roto argo. Mire bien, doctor... ¡Ay, mis hijos!²⁹⁹.

UN PAISAJE QUE NO PODRÁ ARRASAR YA NINGÚN INCENDIO

La mirada del viajero Febrer se fija de modo placentero en la grandeza sobrecogedora de los olivos existentes en el camino a Valldemosa. Las formas caprichosas de los olivos, con semejanzas zoológicas y humanas dan la impresión de un taller de escultor con informes bocetos que provocan admiración y espanto y que, a veces, pueden darnos el sabor arcaico de un pueblo primitivo:

Un olivo parecía un sapo enorme, encogido y en actitud de saltar, con un ramillete de hojas en la boca; otro, una boa informe de amontonados anillos, con un penacho de olivo en la cabeza; veíanse troncos abiertos como ojivas, al través de cuyos orificios lucía el cielo azul: serpientes monstruosas enrolladas en grupo como espirales de una columna salomónica; gigantes negros, cabeza abajo, con las manos en el suelo; hundiendo los dedos de sus raíces y los pies en alto de los que surgían varas llenas de hojas. Algunos, vencidos por los siglos, se acostaban en el suelo, sostenidas sus leñosidades por horquillas, como viejos que intentasen incorporarse sobre sus muletas.

Parecía haber pasado sobre estos campos una tempestad, abatiéndolo todo, retorciéndolo todo, petrificándose después para mantener esta desolación bajo su peso y que no recobrará las primitivas formas. Muchos olivos erguidos, de perfiles más suaves, parecían tener rostro y formas femeniles. Eran vírgenes bizantinas, con tiara de leves hojas y luengas vestiduras de alheña. Otros eran ídolos feroces, de ojos saltones y barbas ondeadas y rastreantes; fetiches de religiones oscuras y bárbaras, capaces de detener a la humanidad primitiva en sus emigraciones, haciéndola caer de rodillas con la emoción de un encuentro divino³⁰⁰.

²⁹⁹ *Sangre y arena*, cit., p. 378-379.

³⁰⁰ *Los muertos mandan*, cit., p. 696-697.

190 La excelente descripción se corona con el canto de los pájaros, la invasión de las flores silvestres y la labor socavadora de las infatigables hormigas.

Descripciones con mensaje

El leitmotiv de la obra es el que reza en el título: nada puede hacer ni pensar el hombre por sí mismo, puesto que ya nuestros antepasados han decidido por nosotros, dejándonos sus leyes, sus costumbres y sus prejuicios. Todo este ambiente de fatalismo gravita sobre la novela, aunque el final, como sabemos, quiebre las perspectivas.

Las obsesiones de Febrer, que se materializan en una rueda gigantesca de cadáveres que oprimen su pecho durante la pulmonía traumática, esparce ecos lúgubres a lo largo de todo el relato. Por su carácter sintético y simbólico demos esta muestra de visión imaginativa de las nubes:

Viendo en ellas tan pronto un monstruo negruzco de infladas fauces como una virgen entre celestes resplandores.

Un amontonamiento de nubes densas y nítidas cual blancos vellones atrajo su mirada. Esta blancura luminosa era la del hueso pulido de los cráneos. Sueltas vedijas de vapor oscuro flotaban sobre esta nube. La imaginación de Febrer fue viendo en ellos dos agujeros negros y espantables, un triángulo lóbrego semejante al que deja la nariz desaparecida en la faz de los muertos, y más abajo un desgarrón inmenso, trágico, igual a la risa muda de una boca sin labios y sin dientes³⁰¹.

En este pasaje, como en muchos otros del libro, el color blanco tiene un valor lúgubre, como también sucederá años más tarde en la narrativa de Ana María Matute. También es cierto que está presente el color negro, pero nos interesa resaltar el color que, generalmente, tiene connotaciones opuestas.

El estado de ánimo de Jaime Febrer, tras haberse enfrentado a los pretendientes de Margalida y haberle pegado a uno de ellos, se plasma muy bien en esta descripción en que todo parece confabularse contra él:

³⁰¹ Ibid, p. 913.

En su tristeza, creyó que la isla entera, con todas sus cosas inanimadas, asociábase a esta protesta de las gentes. Ante su paso despoblábanse las alquerías; sus habitantes ocultábanse para no saludarlo; los perros salían al camino ladrando sañudamente como si no le hubiesen visto nunca.

Las montañas le parecían más austeras y ceñudas en sus cumbres de pelada roca; los bosques, más oscuros, más negros; los árboles de los valles, más tristes y escuetos; las piedras del camino rodaban bajo sus pies, como si huyesen de su contacto; el cielo tenía algo de repelente; hasta el aire de la isla acabaría por huir de su boca³⁰².

La descripción siguiente enlaza con el tema central de la novela y sorprende por la profundidad de pensamiento y la frivolidad humorística asociada a ella:

Los tranquilos moluscos que veía ahora en el fondo de las aguas, agarrados a las peñas como botones oscuros, le parecían seres divinos guardadores en su estúpida quietud del misterio de la creación. Admirábalos augustos y grandes, como los monstruos que adoran los pueblos salvajes por su inmovilidad, y en cuyo quietismo creen adivinar la majestad de los dioses; Febrer recordaba sus bromas de otros tiempos, en noches de francachela, ante los platos de ostras frescas en los grandes restaurantes de París. Sus elegantes compañeras le creían loco al escuchar los disparatados pensamientos que le sugerían el vino, la vista de los mariscos y el recuerdo de ciertas lecturas fragmentarias y rápidas de su juventud. “Vamos a comernos a nuestros abuelos, como alegres antropófagos que somos³⁰³”.

En la misma línea sigue reflexionando acerca de la evolución de la ostra, primitiva materia un tanto despistada en la creación, hasta llegar al mono, al que presenta como un simpático pariente del hombre al que se deja en la puerta “fingiéndose ignorar su apellido de familia”.

El narrador, poniéndose en la mente de Pep, observa la ubicuidad de la muerte y reflexiona de modo plástico y, por ello mismo, muy accesible, sobre el engaño de la vida, que puede disfrazarse de sol deslumbrante o de buena cosecha:

¡Mentirosas promesas, como las que se hacen a los niños para que se sometan de buen grado al tormento de la escuela!... Y había que dejarse engañar; la mentira

³⁰² Ibid., p. 907.

³⁰³ Ibid., p. 868.

era buena. No debían acordarse de este mal inevitable, de este último peligro sin remedio alguno, que entristece la vida, quitando su sabor al pan, su alegre topacio al licor de la parra, su jugo al blanco queso, su sabor de azúcar a los higos purpúreos, y su energía picante a la sobreasada, entenebreciendo y amargando todas las cosas buenas que Dios puso en la isla para consuelo de las gentes de bien³⁰⁴.

ENTRE EL FUTURISMO Y EL COMPROMISO

El ingeniero Sanabre lleva a Aresti a ver los altos hornos, allí presencia don Luis la mezcla explosiva entre una belleza no imaginada y una violencia siempre amenazante para la integridad de los trabajadores:

Iban casi desnudos, con largos mandiles de cuero sobre el cuerpo cobrizo, semejante a esclavos egipcios ocupados en un rito misterioso. Sus miembros estaban expuestos al chisporroteo del hierro, que volaba en partículas de ardiente arañazo. Algunos mostraban las cicatrices de horrosas quemaduras.

Señaló con una mano el ingeniero la boca del horno. Iba a comenzar la colada. Ya no era una estrella lo que se abría en la tierra refractaria: era una gran hostia de fuego, un sol de color de cereza, con ondulaciones verdes, que abrasaba los ojos hasta cegarlos. El hierro descendía a lo largo de la canal, esparciéndose en espesas ondulaciones por las cuadrículas del suelo. Aresti creyó morir de asfixia. El chisporroteo del metal al ponerse en contacto con la atmósfera poblaba el espacio de puntos de luz, de llamas rotas en infinitos fragmentos. Eran mariposas azules y doradas que revoloteaban vertiginosas con alas de vibradoras puntas; mosquitos verdosos que zumbaban un momento, desvaneciéndose para dejar paso a otros y otros, en infinito enjambre. El hierro era de un rosa intenso al salir del horno con ruidosas gárgaras. Rodaba después por las canales con la torpeza del barro, enrojeciéndose lo mismo que sangre coagulada, y al quedar inmóvil en los moldes, se cubría de un polvo blanco: la escarcha del enfriamiento³⁰⁵.

El narrador describe luego la belleza grandiosa del acero y se extasía ante la majestuosa grandeza de un volcán que deja muy atrás al infierno de Dante.

³⁰⁴ Ibid., p. 828.

³⁰⁵ *El Intruso*, cit., p. 165-166.

EL ARTE DE LA DESCRIPCIÓN EN *LA VUELTA AL MUNDO DE UN NOVELISTA*

La descripción en este libro tiene variados motivos: darnos a conocer unas costumbres distintas a las nuestras, un paisaje o un monumento arquitectónico. No es este el lugar para estudiar diversos enfoques de esta técnica en la obra; lo más frecuente es la intención fotográfica, aunque la cámara, en ocasiones, no puede, por menos, de conmoverse y conmovernos.

Uno de los momentos inolvidables del libro es cuando Blasco nos describe, de forma impresionista y poética, el portento diario de la iluminación solar en el templo subterráneo de Ramsés.

En el interior del templo amanece y anochece en unos minutos, que todo lo transfiguran:

Vemos cómo un rayo del sol recién nacido se arrastra por la escalinata roja lo mismo que un niño de paso vacilante, cómo se desliza por la portada, cómo invade a saltos las salas interiores. Se desvanecen las tinieblas en el sagrado subterráneo. La luz penetra ahora como una lanza disparada haciendo huir delante de su punta de oro a la vencida noche.

Corremos hacia el interior del templo, pero alguien nos precede: nuestras propias sombras. Como tenemos el sol a la espalda, proyectamos unas manchas negras y larguísimas hasta el fondo del santuario. Cada uno es por algunos segundos tan enorme como las imágenes del interior que sirven de pilastras.

Agrupados en torno a los cuatro dioses policromos de la capilla final, presenciamos el milagro de todos los días. El templo entero se ha cubierto con esplendorosas colgaduras de oro. Repelen sus vestiduras de sombra los pilares colosos, las batallas y pompas reales grabadas en los muros, las imágenes con diademas puntiagudas de dioses. Y a través de las tres salas vemos —como podríamos verlo por el cañón de un telescopio— la gran puerta rectangular; más allá, el río, que parece hervir seccionado por una faja vertical de fuego; encima, la orilla opuesta y unos barquitos egipcios, todo negro, como pintado con tinta china, y sobre el panorama nilótico, un sol color de sangre fresca que nos envía directamente su puñado de jabalinas luminosas, obligándonos a desviar los ojos.

Dura unos minutos este espectáculo mágico. Luego el sol asciende y va desapareciendo, cortado por el filo pétreo del umbral de la puerta. Se oculta a la inver-

sa de su aparición y de su ocaso. Pierde su casquete superior; luego no es más que una especie de caldero incandescente, y al final, una media luna roja. El templo que fue de oro durante unos minutos se torna azul³⁰⁶.

Cuando cesa el prodigio luminoso, los turistas se van y queda solo el escritor acercándose a los dioses de piedra hasta poder tocarlos; no sabemos si con las yemas de los dedos o con la escasa luz que entra, como llega a través de un pozo, se cerciora de la viruela de la piedra, huella del paso del tiempo que nada destruye, sino que confirma una permanencia. Y es entonces cuando el novelista atestigua la admiración frente a la piedra y la humildad de su humano destino. Aunque el proceso aniquilador de la muerte es conocido, demos esta muestra plástica y concreta de un didactismo moralizante: “...mientras yo, hombre de carne y sangre, seré dentro de poco un paquete de materia putrefacta: luego un esqueleto blanco; después, un puñado de cal que no bastará para pintar tres metros de pared, y, finalmente, nada”³⁰⁷.

ESTRUCTURA

Seguidamente vamos a analizar con detalle la estructura de cuatro novelas que son logrado ejemplo de una arquitectura narrativa perfectamente proyectada y realizada: *Flor de mayo*, *La barraca*, *Entre naranjos* y *Los muertos mandan*. Tras este recorrido exhaustivo haremos unas leves referencias al diseño compositivo de otras obras, ya que no cabría en los límites que nos hemos propuesto una exploración parecida, por evidentes razones de espacio, de equilibrio y de huir de la monotonía no sólo expositiva, sino también investigadora.

En nuestro itinerario expositivo seguiremos un criterio puramente cronológico:

FLOR DE MAYO

Diez es el número preferido por Blasco a la hora de dividir sus novelas en capítulos. Además de *Flor de mayo*, se dividen en diez capítulos también las novelas

³⁰⁶ O. C. III, cit., p. 723.

³⁰⁷ Ibid., p. 724.

siguientes: *La barraca*, *Sónnica la cortesana*, *Cañas y barro*, *El intruso*, *La cate-dral*, *La bodega*, *Sangre y arena* y *La reina Calafia*.

Flor de mayo está muy bien estructurada en torno a un tema colectivo: la lucha por la supervivencia en un pueblo de pescadores; un tema doméstico y personal: un adulterio con su secuela de celos y venganzas; y un escenario luminoso —el Mediterráneo azul y la ciudad de Valencia— que incluye la miseria y la muerte como realidad agobiante y amenaza permanente.

El tiempo real de la novela abarca desde Semana Santa al verano, cuando tiene lugar la botadura y naufragio de la *Flor de mayo*. Un largo flash—back nos remite a la infancia y juventud de los protagonistas, viniendo a ser el soporte explicativo en el que se asientan los conflictos novelados.

El primer capítulo nos presenta tres núcleos esenciales: descripción impresionista del amanecer en Valencia con el acicate de ganarse el sustento a cargo de los trabajadores.

Cuadro dinámico de la llegada de las pescadoras con sus problemas y su griterío.

Presentación del conflicto pasional y doméstico a cargo de dos actrices jóvenes y una actriz característica: la *tía Picores*; el resto de personajes actúa como espectadores.

El capítulo segundo es una vuelta atrás en la que destacan estos núcleos:

Rememoración del día en el que se ahogó Pascualo, el marido de la *siñá Tona*. Aquel martes de Cuaresma el mar amaneció en calma y de repente estalló la tempestad. A pesar del pánico desatado en la orilla, la tempestad sólo se cebó en un bergantín noruego y en la barca de Pascualo.

La *siñá Tona* fue objeto en los primeros tiempos de la piedad solidaria, que, no obstante, pronto terminó; por ello la mujer tuvo que ganarse con ingenio y obstinación la vida, haciendo una taberna de la barca del naufragio.

Pintura de la infancia de Tonet y Pascualo.

Peripecia amorosa entre Tona y el señor Martínez, quien se llevó los ahorros y le dejó una hija: Roseta.

En el capítulo tercero se narra la juventud de los protagonistas con los ingredientes básicos que van a configurar el drama. Como episodios más destacados podrí-

196 an considerarse, no por el valor intrínseco, sino por la atención que el novelista les asigna, dos:

La vida del tartanero *tío Paella*, con su influjo en la educación de Dolores.

Y la actuación de Roseta, soñadora y rebelde, que viene a convertirse en árbitro de las pasiones ajenas.

El capítulo cuarto sirve de preparación para la aventura del contrabando. Hay un primer cuadro estático en el que el protagonista goza y nos hace gozar de su visión serena del mar y sus aledaños, y la presentación del café de *Carabina*, donde el tío Mariano apoya económica y hábilmente el proyecto.

El capítulo quinto es un intermedio esperpéntico en el que se nos presenta la procesión del Viernes Santo. Del regocijo colectivo emerge otra vez el conflicto entre Rosario y Dolores.

En el capítulo se nos ofrecen dos ironías dramáticas: la procesión del Encuentro acentúa el desencuentro entre ambas mujeres y, al final del capítulo, se nos presenta a la *Garbosa*, una ruina de barca, en busca de su última conquista.

El capítulo sexto está ocupado por la aventura del contrabando y sus peripecias. Se trata de un viaje de ida y vuelta con tres momentos clave:

Asombro ante la vista de Argel. La recogida del alijo, que era el móvil esencial, pasa a segundo término narrativo.

Huida de la barca de la escampavía y refugio momentáneo en las islas Columbretes.

Enfrentamiento con el peligro del mar tempestuoso y llegada a puerto.

El capítulo séptimo marca la apoteosis social de Pascualo, quien puede bautizar su flamante barca, la *Flor de mayo*.

En la cima de la opulencia se insinúa un trémolo sombrío a cargo de la madre, quien presiente el destino trágico del hijo, hecho a la medida del sino del padre. Momentáneamente, el personaje se sacude estos negros presagios de forma anticlimática.

El capítulo octavo se halla estructurado en forma de itinerario, que va desde la cigarrería de Valencia hasta la despedida de los pescadores en el puerto.

Entre Valencia y el Grao aparecen dos centros de interés: la salida bulliciosa y provocativa de las cigarreras.

Y la conversación entre Roseta y Pascual sobre la infidelidad amorosa, que va cargando el arma del drama.

Antes de hacerse al mar hay también dos núcleos significativos:

Retrato del tío Batiste, un lobo de mar.

Despedida insultante de los pescadores; provocadores y provocados participan de una costumbre compartida.

El capítulo noveno es el pórtico de la catástrofe. Se abre con una ironía de prosperidad:

Aquel año protegió Dios a los pobres.

Así lo decían las pobres mujeres del Cabañal al agruparse por la tarde en la playa, dos días después de la salida de las barcas³⁰⁸.

Pero tras la prosperidad de todos y, desde luego, la de Pascual, se produce su encuentro con Rosario, quien le cuenta toda la ignominia. A partir de la revelación de Rosario, rechazada primero y aceptada después, ya no hay salida. Y el personaje queda profundamente abatido, escindido entre dos estímulos: perdonar o vengarse.

Además del viaje interior por su mente atormentada, Pascual realiza otra persecución nocturna a su oponente.

El capítulo décimo es la venganza, que arrastra también a otros hombres atraídos por la necesidad y por la codicia.

El capítulo se divide en dos centros:

Estragos de la tempestad y del odio en alta mar.

Espera angustiada desde la orilla y denuncia de la injusticia a cargo de la *tía Picores*, como sacerdotisa del desastre.

³⁰⁸ Op., cit., p. 201.

198 En *Flor de mayo* el novelista está ya en poder de sus recursos técnicos y compositivos. La novela está articulada en tres partes: el primer capítulo sirve de apertura, el décimo de desenlace y los restantes de nudo.

Si hay una simetría binaria entre el primer capítulo y el décimo, también la hay entre el segundo y el tercero, articulados por el *flash-back*. El cuarto y el sexto presentan dos etapas complementarias: proyecto de emprender la aventura del contrabando, dado el clima de bonanza existente, y conclusión de la aventura, que finaliza con éxito, a pesar del riesgo. El quinto y el séptimo quedan enlazados en torno al rito: uno colectivo y otro individual: procesión del Cabañal y bautismo de la barca, respectivamente. El octavo y el noveno quedan vertebrados en torno al tema de la infidelidad, que se gradúa oportunamente, y la despedida, llegada, y otra vez despedida, ésta ya sin retorno.

Un ritmo binario de marejada puede percibirse también entre la presentación del personaje colectivo y del individual, entre la descripción, que ralentiza los acontecimientos, y el tiempo de la narración que, cuando el novelista lo cree oportuno, se hace galopante.

Finalmente, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y el esperpentismo son técnicas que el escritor sabe conjugar atinadamente.

LA BARRACA

La novela se estructura en diez capítulos perfectamente estudiados en los que la acción narrativa se acelera o retarda para presentarnos con el mayor verismo posible la psicología de unos personajes o la evolución de unas circunstancias. La descripción pormenorizada propia del Naturalismo no es como pretenden muchos lectores y, sobre todo, críticos, un peso muerto en la novela, sino el oportuno foco iluminador de la realidad presentada; además, la técnica usada por Blasco no es sólo naturalista, sino que se vivifica con abundantes y precisos toques impresionistas y frecuentes aciertos poéticos.

Flor de mayo y *La barraca* tienen un comienzo parecido: en la primera de ambas asistimos al despertar de la ciudad tras una noche lluviosa; *La barraca* nos ofrece el despertar de la huerta anterior al de la urbe. En *Flor de mayo* están magis-

tralmente descritos el silbido de los primeros trenes, los toques de campanas llamando a misa del alba, el canto del gallo, los pasos de los primeros transeúntes y todo aquello que contribuye a poner en marcha el mecanismo del trabajo diario. La descripción inicial de *La barraca* se nutre de comparaciones y de personificaciones que nos hacen sentir todo el dinamismo vital y estético que envuelve la figura doliente de la laboriosa Pepeta³⁰⁹.

Tras el núcleo inicial y largamente detallado del amanecer, la mirada del novelista se fija en la barraca de *Pimentó* —satisfecho en su molicie de hombre guapo y dominador— para centrar la atención en su mujer, débil y enferma de constitución, pero laboriosa y tenaz como ninguna. Se retrocede un poco en el tiempo para participarnos la faceta de vendedora de hortalizas llevada a cabo antes del amanecer y seguidamente se nos presenta —empalmado de nuevo con el amanecer abandonado— su vuelta a la ciudad en calidad de lechera, acompañada ya por el desfile de trabajadores y más específicamente de trabajadoras, como cigarreras o hilanderas de la seda.

En su recorrido de calles enrevesadas viene al fin Pepeta a recalar en el barrio de Pescadores, donde tiene lugar un encuentro crucial: el de Rosario, la desdichada hija del tío *Barret*, del que el lector todavía no conoce nada. Las noticias entre ambas están teñidas de un halo de misterio y de desgracia que anticipa los hechos del final del capítulo y justifica la técnica del *flash-back* del capítulo segundo.

En suma: el capítulo en su conjunto tiene la estructura de un doble viaje de ida y vuelta que, reteniendo en apariencia un elemento de repetición, se aparta por completo del trazado habitual de la vida diaria; este itinerario se apoya en tres descripciones y tres núcleos narrativos de importancia:

El amanecer en la huerta exuberante y laboriosa.

Encuentro en Valencia entre Pepeta y Rosario con la rememoración aún parcial de una tragedia y sus actuales consecuencias.

Descripción a cámara lenta de la barraca abandonada y de las tierras malditas, que rompen la indiferente mirada del personaje en virtud de dos hechos: el

³⁰⁹ Véase "La descripción como obertura".

encuentro reciente y la llegada de los forasteros. Tal llegada conmueve a los huertanos que ven su cohesión en peligro y magnifican el hecho con ecos de cruzada.

El capítulo segundo es, según una técnica preferida por Blasco Ibáñez, un retroceso en el tiempo para contarnos la historia trágica de *Barret* que, aunque individual en sus detalles, tiene mucho de paradigma de la opresión que los dueños de la tierra ejercen sobre los arrendatarios. El dibujo psicológico de *Barret* está perfectamente trazado en su evolución. Aunque honrado padre de familia, su amor principal es el de la tierra, demasiado grande para un hombre solo que, además, debe sostener una amplia familia constituida por mujeres solas y tiene que hacer frente a las exigencias de un amo avaro.

La decadencia se acentúa con la muerte del rocín —motivo que tendrá enorme importancia en la vida también de *Batiste* y en otras novelas de Blasco— y culmina con el préstamo abusivo de don Salvador (el motivo del usurero reaparece en *Arroz y tartana*, *Entre naranjos* y *Cañas y barro*). La desesperación cambia el carácter del tío *Barret* que se toma la justicia por su mano. La solidaridad de los huertanos los hará fuertes frente a los ricos, aunque ya no le sirva de gran cosa a *Barret*.

Núcleo importante en la desesperación del personaje es el incendio de la barraca —proyectado, pero no realizado— elemento prefigurador del desenlace de la novela y del destrozamiento de la cosecha para que nadie se beneficie de su esfuerzo.

El capítulo tercero se centra en la reconstrucción de la barraca —incluso mejorándola— y en la recuperación de los campos.

Como contrapunto, todavía en sordina, la hostilidad de los labradores, que tiene un líder: *Pimentó*.

El capítulo tiene un final climático, tenso por el desafío.

El capítulo cuarto está estructurado en tres partes:

Descripción del Tribunal de las Aguas, que desde hace más de mil años se ocupa de la distribución del agua de las acequias entre los regantes. Este tribunal imparte justicia de forma oral y sin apelación. Dado que la mayoría de la gente no sabía leer, confiaba más en la palabra de los jueces populares que en el interminable e incomprensible papeleo de los tribunales ordinarios. La historia del tribunal y su anacronismo en las multas puede ser un aval de garantía para la

justicia cuando no interfiere, como en el presente caso, la calumnia de *Pimentó*, respaldado por sus vecinos.

El subtema del paso del tiempo con la pintura esperpéntica de los apóstoles, además de ser un hallazgo expresivo autónomo, puede anticipar el escarnio de que es víctima Batiste, nombrado dos veces con su apellido, una vez en valenciano y otra en castellano.

El segundo núcleo está constituido por la inmersión en la sicología del personaje, con su orgullo y su impotencia entrecruzados por delirios hechos de la atormentadora sed de los campos que serán su ruina.

El núcleo final es la rebeldía ante la injusta sentencia y el desafío general.

Se insinúa en esbozo el tema amoroso entre Roseta y el nieto del tío *Tomba*.

El capítulo quinto está visto desde la perspectiva de Roseta quien, a sus dieciséis años, cambia de niña a mujer. La mirada del novelista se proyecta sobre los pensamientos de la joven y su conducta con Tonet y con las compañeras de trabajo, que son sus enemigas.

El comienzo del capítulo nos presenta la despedida matutina, llena de desvelo, de Roseta, quien deja a los suyos gratamente instalados en la barraca, mientras ella sale, sola y medrosa, a la incertidumbre de los caminos. Lo que más teme la muchacha es el regreso al anochecer pensando en el odio que su familia despierta en la vega y, por consiguiente, en la venganza de *Pimentó* y sus secuaces, de cuyos atropellos sexuales se hablaba con frecuencia. Comprobemos cómo su terror —alimentado por la leyenda— concluye con un toque de denuncia social no demostrado al que se alude en *La Celestina* y que se practica —con las variantes de la tecnología moderna— en pueblos subdesarrollados:

Y Roseta, que ya no era inocente después de su entrada en la fábrica, dejaba correr su imaginación hasta los últimos límites de lo horrible, y se veía asesinada por uno de tales monstruos, con el vientre abierto y rebañada por dentro como los niños de que hablaban las leyendas de la huerta, a quienes verdugos misteriosos sacaban las mantecas, confeccionando milagrosos medicamentos para los ricos³¹⁰.

³¹⁰ Op., cit., p. 127-128.

Poco a poco un compañero empieza a seguirla para protegerla porque se ha enamorado de ella. Este amor va cobrando cuerpo sin necesidad de palabras entre ambos; amor puro y limpio hecho de las primicias de dos almas tímidas y solitarias.

Tras un paréntesis idílico en el que un grupo de chicas —como “canéforas griegas”— va, como Roseta, en busca del agua a la Fuente de la Reina, la enemistad disimulada se abre en brutal agresión. Así pues, la tensión dramática sube un grado más en la escala de la imposible convivencia.

Además de los centros apuntados, que tienen una función de exposición, nudo y desenlace —aunque el desenlace no pueda ser aún definitivo—, hay otros núcleos de singular importancia: la aparición del sueño premonitorio que viene a confundir en la vigilia el estado de ánimo de la chica, y la pintura descarnada y naturalista de las otras jóvenes que se manifiestan de forma antitética según estén en presencia de las familias o estén a solas o incluso frente a otros chicos.

El capítulo sexto que, al principio, parece una desviación del tema principal, es una nueva vuelta de tuerca más aplicada a la vida de los intrusos. El capítulo se abre de manera impresionista con la detección de un rumor misterioso que resulta ser el que procede de la escuela de don Joaquín. La pintura de un día de escuela en la huerta a cargo de un maestro que no tenía título de tal aparece salpicada de elementos esperpénticos como la burla de los gorriones y demás pájaros humildes, libres momentáneamente de la persecución infantil, y el retrato grotesco del maestro en una doble vertiente: la del lenguaje incomprensible para los niños, y lo ridículo de su indumentaria.

Hay un intermedio de holganza con la aparición del tío *Tomba* con sus hazañas exageradas.

Y finalmente la venganza de los niños y la desgracia de Pascualet.

El capítulo séptimo sirve de colofón al anterior: se adivina la muerte del niño al producirse la del rocín, el indispensable y querido “Morrut”. (Se repite el tema del caballo muerto y se impone la adquisición de otro.) Esta vez el préstamo no es oneroso, porque los hijos de don Salvador necesitan que a Batiste le vayan bien las cosas para romper el maleficio de las tierras.

A su llegada a Valencia hay dos cuadros de sabor costumbrista muy oportunamente insertados en la acción principal:

La rápida descripción de las barberías al aire libre, barberías de los pobres.

Y la trata de bestias de labor a cargo de los gitanos que desarrollan su labia del regateo y el embuste. Incluso entre los animales hay castas, hasta lo despreciable puede tener para alguien su utilidad.

Batiste vuelve orgulloso de su compra, pero poco le dura su alegría. Cuatro elementos contribuyen a su desmoronamiento:

Contempla a Pascualet muy enfermo y presiente su muerte.

Mientras estaba en presencia del enfermo, le hieren a traición al caballo.

Su cólera se vierte en insultos contra *Pimentó* y en puñetazos estériles contra su barraca. Pero los insultos se deshacen en impotencia de llanto infantil.

Aparición misteriosa del tío *Tomba*, con el campanileo de su rebaño, que tiene ecos del más allá. Batiste se debate entre la idea del suicidio y la lucha inhumana por sacar a flote a los suyos. Aunque se impone el afán de supervivencia, las palabras agoreras del ciego adivino suenan a mazazo irremediable sobre la esperanza.

El capítulo octavo es una auténtica pieza maestra en el conjunto novelesco. La muerte de Pascualet es una clara antítesis con respecto a los capítulos anteriores. Toda la huerta —utilizamos a conciencia la reiterada metonimia preferida por el novelista— se siente culpable, ya que su odio hacia el intruso ha causado la muerte del más desvalido, de un inocente. Así pues, la marejada del odio colectivo, que mantenía a distancia a los forasteros hostilizándolos sin descanso, cesa repentinamente para convertirse en necesidad de reparar una culpa o, a veces, en simple curiosidad por acercarse al dolor de los otros; pero incluso la curiosidad, aunque no sea el sentimiento más noble, es una forma primitiva de acercamiento.

El capítulo, muy rico en su trazado psicológico y estilístico, tiene como principales elementos estructuradores éstos:

Remordimiento de los huertanos, que los acerca a la barraca de Batiste, y dolor aniquilador de la conciencia de parte de la familia Borrull.

Iniciativa de Pepeta, que se crece incluso ante su esposo y se erige en centro de la situación.

El ceremonial de la muerte es llevado a cabo con infinito mimo por Pepeta siguiendo una costumbre ancestral. El embellecimiento del “muertecito”, que

puede retrotraernos a la ninfa degollada entre la hierba verde (en la *Tercera Égloga* de Garcilaso) o anticiparnos las muertas hermosas de García Márquez o de Isabel Allende, tiene, sobre todo por su pincelada esperpéntica, un punto de conexión estrecha con *Fiesta al noroeste* o *Los hijos muertos* de Ana María Matute. La guirnalda de flores y la pincelada de bermellón sobre la boca da ese toque de extravagancia caricaturesca a juicio de la mirada estética del autor implícito, lo que no impide el convencimiento de las labradoras de que la hermosura del tocado embellece al muerto y lo prepara para su último viaje, al fin del cual habrá de encontrarse con Dios.

La visita de don Joaquín está hecha de dos elementos contradictorios: diagnóstico lúcido acerca de las gentes, que serían distintas si tuvieran instrucción, y solemnidad grotesca en la elección del lenguaje.

Dos motivos contrapuestos se funden y dialogan en el cortejo fúnebre: el dolor desgarrado de madre e hija y más desgarrado aún en el largo aullido del perro, que adquieren resonancias de tragedia clásica, y la procesión gozosa donde la primavera irrumpe con la fuerza de su savia para desafiar a la muerte, tal como sucede en otras de las novelas de Blasco como en *Sangre y arena* o en el desenlace de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. La música acompañante es también regocijada y torpe, pero, ¿qué se puede esperar de unos músicos aficionados, devotos, además, de la taberna de *Copa*?

El final del capítulo es —como de costumbre— climático: Batiste despierta de su torpor y ve primero con esperanza el cambio operado en la vega, pero al darse cuenta de que tal cambio le ha costado un precio demasiado alto, prorrumpe en un grito de desesperación que conmueve a la naturaleza circundante.

El capítulo noveno marca el principio del fin. El novelista se recrea en la visión exuberante de la vega. Vuelve a repetirse el motivo de la Arcadia, que más atrás se había calificado de “moruna”. En mitad de la plenitud de la naturaleza Batiste se siente orgulloso de sus logros tras las duras pruebas arrostradas.

Como subtema de la paz satisfecha y armoniosa, la complacida estampa de Teresa, que cuenta sus ahorros con la esperanza de que algún día le sirvan para librar a sus hijos de quintas.

La Arcadia descrita tiene dos luces de fiesta: una aludida en simple trazo, la del baile al que asisten Roseta y otros jóvenes en una alquería y la fiesta prin-

cial, basada en la descomunal apuesta entablada entre *Pimentó* y los hermanos Terrerola con la expectación de casi toda la huerta. El propio Batiste acude también al antro temido y odiado en otro tiempo, creyendo que la paz durará siempre.

Descripción minuciosa de la taberna de *Copa* que, curiosamente, había estado omnipresente, pero que no conocíamos. La larga descripción se justifica por su papel transcendental en la novela:

El asombro de Batiste, quien nunca ha estado allí.

La opulencia de *Copa*, quien se mantiene al margen de los hechos porque ha demostrado en numerosas ocasiones ser el más valiente y el mayor consumidor de alcohol de su establecimiento.

La presencia de un escenario en el que han consumido sus vidas y sus frustraciones tantos labradores, escuela en aquella época en la que se forjaba el temple de los hombres y el único lugar que los pobres tenían para encontrar esparcimiento.

Y por fin, el clima de tensión embriagante que embota las conciencias y sirve de detonante para pulverizar la paz ilusoria.

El final del capítulo sigue siendo climático: ya no hay escapatoria.

El capítulo décimo está todo él plagado de una tensión insostenible. Como buen hijo de los campos, Batiste no se engaña: la huerta se ha cerrado unánime sobre él y, al menor descuido, hará su justicia.

Se insiste nuevamente en la desconfianza de los huertanos ante la guardia civil: cuando van a investigar los hechos, el propio *Pimentó* inventa una mentira para zafarse del interrogatorio.

La familia de Batiste tiene que replegarse, como un caracol, en su barraca; el padre es el único que sale, acompañado siempre de su escopeta, con ella en su poder se siente seguro frente a todos juntos.

La cacería de golondrinas en el barranco de Carraixet es un remanso, pronto hecho trizas, de la tensión insoportable. Acecho, emboscada y cacería atroz.

Tras una noche de fiebre y un día de acecho, por una serie de indicios, Batiste sabe la muerte de *Pimentó*.

En la segunda noche el novelista, en posesión de todo su poderío expresivo, nos transmite el clima de angustia que puebla la pesadilla de Batiste, entrecruzada de momentos de lucidez. La pugna en el subconsciente se centra en dos aspectos: la crueldad y la sed de venganza de *Pimentó* y el remordimiento de Batiste que, sin embargo, aun en la nebulosa del sueño sabe que no tenía alternativa.

Al final la realidad del incendio aclara el infierno imaginado en el sueño y el personaje sale de su ataraxia.

La visión dantesca se prolonga en la realidad, de modo especial, con la fuga de los animales convertidos en hogueras despavoridas. La petición de socorro se estrella contra la cerrazón de las viviendas, que son una muralla infranqueable.

Hay una denuncia de tipo social que parece estar hecha por el autor implícito, aunque sea compartida por el propio personaje: “El pan, cuánto cuesta ganarlo y cuán malos hace a los hombres.” Este testimonio de protesta y de justificación empalma con el final de *Flor de mayo* —aunque allí se trata del permanente riesgo al que se exponen los pescadores en su subsistencia— y con *La bodega*, donde por dos veces aparece la dramática frase de Cropotkin: “La conquista del pan.”

Una resignación fatalista —también de raíz árabe— da fin a la novela que, sin embargo, no tiene un desenlace cerrado, aunque tampoco sea de signo optimista.

ENTRE NARANJOS

Aunque todo encasillamiento resulta limitativo y, por consiguiente, empobrecedor, podríamos incluir esta obra dentro del género de la novela psicológica, ya que el autor se esmera en el trazado temperamental de la pareja amante. Además, la novela entera tiene la estructura de un viaje interior por las almas de ambos personajes y, muy particularmente por el espíritu de Rafael, cuyas aguas turbulentas se nutren de forma esencial con las revelaciones del artista. Así pues, aunque la vida de Leonora sea mucho más interesante y compleja, Rafael actúa de catalizador —no neutro, sino apasionado— frente a las vivencias de la cantante.

El viaje interior no es un simple recorrido por la mente, sino que tiene un contrapunto eficaz: el desplazamiento por las calles de Alcira, pueblo de la Ribera valenciana, rico y fecundo de naranjos.

En opinión de Azorín, Blasco Ibáñez es el creador del paisaje de Valencia y su provincia, afirmación que compartimos plenamente y que queda corroborada una vez más también aquí. Pero aunque el viaje por Alcira esté repleto de observaciones minuciosas, no es la naturaleza un escenario estático, apto para el placer de la contemplación, sino que actúa como estado de ánimo que obedece —como el río Júcar— a dos fuerzas opuestas: la inundación periódica y el estiaje. La marea amorosa y del deseo se alimenta con la fuerza vehemente del perfume del azahar, que ejerce una suerte de determinismo sobre los temperamentos sensibles.

El estiaje viene dado por los prejuicios ambientales de una ciudad burguesa y rica que se mueve tan solo por anhelos mezquinos de bienestar y cuya ocupación favorita es la murmuración.

Hay referencias a otros paisajes —especialmente italianos—, pero también estos espacios están contemplados a través de un espejo: el del triunfo y el del trabajo.

En suma: *Entre naranjos* es una pintura fiel y convincente de unos personajes que viven momentos de amor de una gran intensidad romántica y modernista pero, por la desertión de Rafael, la pasión vivida se convierte en cenizas de un sueño.

El autor divide la novela en tres partes, que podríamos titular así: *Ascensión al amor*, *Cima de la dicha*, *La traición y el descenso*.

Desarticulemos —para analizarlas ante el lector— las piezas esenciales del relato. Siempre que lo estimemos oportuno iremos mostrando la soldadura interna de estas piezas y valorando su función constructiva. Este análisis — a la vez pormenorizado y globalizador — nos obligará a desvelar, a veces, un futuro novelado o nos empujará a mostrar otros datos actuantes desde el pasado mismo de *Entre naranjos* o desde la experiencia vital y estética del novelista.

Primera parte

Capítulo I

La novela, como es habitual en Blasco Ibáñez, comienza de una forma abrupta: la recomendación de la “severa” doña Bernarda a su hijo para que se reúna con sus amigos, una vez ha logrado en plena juventud ser diputado. El adjetivo “severa” es clave del carácter de la madre y su recomendación suena a orden.

Rafael cumple aparentemente el consejo al irse a la calle, aunque en busca de otro objetivo. Al bajar por las escaleras y, sobre todo, al encontrarse en el patio —espacio de gran importancia en el desarrollo de los hechos— experimenta un gran bienestar que, de golpe, se quiebra al oír el susurro dialogante entre la madre y don Andrés. El personaje acelera su salida para no ser requerido nuevamente.

Viaje de redescubrimiento de Alcira después de su alojamiento en Madrid. En este itinerario hacia la casa azul, imán de los sentidos, destacan estas etapas:

Recorrido de la ciudad antigua, con sus calles estrechas que le recuerdan a Venecia. Esta referencia amalgama dos motivos biográficos del autor ya expuestos: su marcha forzosa a Italia, que le maravilló y le sirvió para escribir sus estupendos artículos reunidos *En el país del arte*, y el motín contra la peregrinación a Roma capitaneado por el escritor. Las dos experiencias reales están sabiamente adaptadas al temperamento y a la educación del personaje.

Paso por el puente del Arrabal; este escenario está cargado de resonancias por dos razones: la pugna legendaria entre San Vicente y San Bernardo, patrono de la ciudad, y por el papel decisivo que se le atribuye a éste en las frecuentes riadas del Júcar.

Como la llegada a la casa azul es la meta del capítulo y de gran parte de la novela, el novelista va aplicando una técnica de cámara lenta hasta que el personaje llegue. En el tejido de las expectativas destacan tres motivos:

añoranza de la casa azul y la voz amada desde la alucinación en las tediosas sesiones parlamentarias.

La visión de unos aldeanos por el camino le advierte de que alguno le irá con el cuento a doña Bernarda y habrá bronca familiar, como ya hubo antes otras muchas y las seguirá habiendo.

El temor a la madre y lo estéril de sus esfuerzos de conquista, le impulsan a ver manchas en el pasado turbulento de la artista, para alejarla de su camino. En esta lucha interna por arrojar lodo sobre la belleza amada está la clave del verdadero desenlace de la obra.

El capítulo termina con la llegada a la casa azul, que se describe sucintamente en su belleza y en el encanto sonoro que puebla el huerto. Pero el encanto se rompe y la solemne acogida de ella actúa como un jarro de agua helada sobre sus aspiraciones —siempre abiertas— y su triunfo de la mañana.

Capítulo II

El capítulo se abre con el tema que justificará el *flash-back*, tan típico del arte blasquiano; se trata de la fama de la familia Brull desde Valencia a Játiva, durante treinta años. Lo duradero de tal fama justifica la biografía del abuelo, don Jaime, y del padre, don Ramón.

La biografía de don Jaime se apoya en la usura y en la ambición de poder. Mientras don Salvador es odiado porque su poder de explotación no va acompañado de la inteligencia, don Jaime es un ser inteligente, que disfraza sus fechorías de obras de caridad y que hace sus sucios negocios a través de un intermediario ficticio; este hábil proceder hace que el explotador se quede con todo: hasta con la simpatía agradecida del explotado.

Adquirida la riqueza, le falta el poder político, que alcanzará primero el hijo, y de forma más amplia, el nieto. Como don Jaime sabe que el hijo es “una mala cabeza”, le busca para esposa a una mujer fea y tacaña para que imponga orden y freno al derroche filial.

La vida de don Ramón —quien llega a ser alcalde— se sostiene en dos cualidades vinculadas por la pasión: la violencia del cacique, que no retrocede ante el crimen, y la sensualidad, que lleva a derrochar sus energías en amoríos ocasionales o, incluso, en actos de violencia con niñas que viven en la miseria. Su vida desbordada le lleva a la esplendidez con los amigos.

210 Como aliado incondicional cuenta con Andrés, que usa de muy diferentes métodos que el jefe o “el jefe”, como dicen los huertanos pronunciando mal el castellano. Don Andrés prefiere enredar en procesos judiciales —que no terminan nunca— a sus desafectos, en vez de usar la agresión directa. Doña Bernarda se alía con su marido en la política, pero le odia en su vida privada.

La niñez y juventud de Rafael se presentan rápidamente dentro del marco diseñado por la familia.

Capítulo III

La acción se sitúa seis meses antes del primer capítulo. Vertebrado el capítulo el encuentro de los protagonistas.

Se nos presenta a Rafael como un político por imposición materna, pero romántico por vocación. Su romanticismo se nutre de dos fuentes: la que brota en las novelas de amor y la vida vista en Italia. Las heroínas trazadas por los escritores y las mises de Florencia son distinguidas y perfumadas, por lo que nada tienen que ver con las lugareñas de Alcira, ni siquiera con las que tienen dinero. Para dar vida a sus ensueños busca la soledad del campo, y en la montaña de San Salvador se produce el milagro.

El escenario del encuentro queda prestigiado por la presencia de tres ingredientes hábilmente engarzados:

Ascensión a la montaña de paisaje ascético, que le recuerda al personaje el pueblo de Asís.

Contemplación impresionista de gran parte de la provincia de Valencia con el Mediterráneo al fondo desde la plaza de la ermita.

La visión panorámica se hace visión histórica con la recreación del mundo árabe imaginado en su gentileza y en su derrota. El personaje toma partido por los vencidos frente al rey don Jaime.

Cuando sale de sus cavilaciones histórico-líricas, se produce la ascensión de una dama y su criada. Esta presentación de las dos mujeres y la posterior desaparición están hechas con técnica impresionista. Entre el encuentro y el desencuentro se producen estos hechos: relato a cargo del ermitaño del poder milagroso de

la Virgen del Lluch. Penitencia de la mujer enferma que confía en la fuerza salvadora de la imagen. Tentativa fallida de Rafael por atraer a Leonora, de la que sólo conoce su distinción y su generosidad.

Tras el desplante de la mujer, Rafael se maldice por su torpeza, pero el misterio y la estela de perfume que la desconocida deja en el ambiente son acicate para su sed de conocimiento.

Capítulo IV

El capítulo se sitúa al día siguiente. La curiosidad por saber quién es la bella dama no le deja reposar a Rafael, el cual se mantiene alejado de su prometedor y cercano futuro político.

La curiosidad la disipa don Andrés con una carcajada de hombre superior y satisfecho con su suerte. La identificación de la cantante trae a primer plano de la memoria la figura del doctor Moreno, ser con que su madre le amenazaba siendo niño si no se dormía.

El tiempo evocado era el de la revolución de septiembre del 68, cuando la familia Brull había perdido todo su poder.

La biografía del doctor Moreno —hombre de ciencia apasionado por la música, republicano y amigo de los pobres— está presentada desde un punto de vista conservador que, unas veces es el de doña Bernarda —la doña Bernarda de aquella época— y, otras, parece ser el propio don Andrés, aunque no está del todo claro.

Hecho clave en la vida del doctor Moreno es el bautizo de la hija —llevado a cabo por concesión a la hermana— y su enfrentamiento con el cura, que le hubiera podido acarrear el destierro a Fernando Poo, pues ponerle a la niña un nombre no cristiano era un sacrilegio y, por tanto, peor que un crimen. Don Ramón y don Andrés interceden en favor del hereje, ya que esta escena tiene lugar antes de la revolución de septiembre.

Don Andrés le augura poca fortuna a la cantante, pues las apariencias de moralidad rigen la vida de Alcira. Después sugiere a Rafael, como chanza, el conquistarla, sin darse cuenta de lo cruel de su broma ni de la repercusión posterior

212 sobre el personaje. Su consejo, dictado por la admiración al joven y su amistad incondicional con la familia, será un arma que le estallará más tarde en las manos. Rafael intenta un acercamiento fallido a la mujer que lo ha despreciado.

Capítulo V

El capítulo describe magistralmente una de las típicas riadas del Júcar, con toda gama de matices, desde la despreocupación festiva de niños y adultos, al miedo que infunden la crecida y la oscuridad de la noche, que amotina a la masa ante el ayuntamiento pidiendo la salida en procesión de San Bernardo, quien siempre ha salvado la ciudad.

En la comitiva, convocada espontáneamente por el miedo y la fe, hay dos brochazos pintorescos: los mocetones que llevan sus hachas encendidas bajo la lluvia —extraña amalgama de agua y fuego— y las escopetas y armas antiguas que llevaban algunas personas con inexplicable actitud de desafío, que el novelista expresa muy plásticamente: “Parecía que iban a matar al río”.

La petición de ayuda al santo patrono tiene dos puntos de resistencia: la de los descreídos, que resulta inoperante y, curiosamente, la del cura, quien no gusta de empaparse bajo el agua en plena noche y teme los efectos de la catástrofe, que dejarían malparado el prestigio del santo.

La guerra declarada entre el santo y el río hace sonreír confiadamente a la multitud. La presencia del santo, que es acogida con salva de pólvora, manifestación tan típica del temperamento valenciano, da motivo para recordar la historia de la conversión y muerte de San Bernardo y de sus dos hermanas, Gracia y María.

Aunque en segunda instancia y reparando un olvido momentáneo la gente aclama la presencia de las hermanas junto al santo patrono, quien no las dejaba solas, porque no se fiaba de las mujeres. Esta desviación jocosa se aviene muy bien con la piedad popular levantina.

Cada vez se van encrespando los ánimos y surge la histeria de las mujeres, cuya manifestación más lograda es la de mostrar a los niños a dos atletas, quienes, con movimientos repetidos y mecánicos, elevan a los pequeños hacia la imagen y al intentar besarla se dan coscorrónes contra la estatua.

Los devotos entran en el río hasta sentir el agua en los hombros, la marejada de la devoción se funde con la otra marea. La fuerza de la fe es tan grande que incluso un viejo, enfermo de tercianas, es impedido por las mujeres a entrar en el río. Las autoridades, y entre ellas el cura, van montados sobre fieles, que ponen un brochazo festivo y de fuerza salvaje al espléndido cuadro de la religiosidad popular.

De repente, la lluvia cesa: San Bernardo ha hecho el milagro. Con todo, el río sigue creciendo y este hecho es subrayado con impiedad burlesca y desafiante por el barbero Cupido, quien afirma que el río seguirá creciendo sólo por llevarle la contraria a San Bernardo.

La pintura del barbero Cupido —escéptico, bohemio, amante de las artes y de la maledicencia que, sin embargo, es tolerado por todos— sirve de puente entre la riada descrita y la aventura caballeresca que protagonizará junto a Rafael, por distintos motivos: Cupido, por amor al riesgo, a lo nuevo; Rafael, por amor a Leonora.

La peregrinación por el río y por la vega inundada en plena noche tiene aliento de epopeya: conquistar la ciudad sitiada o apoderarse de un inaccesible tesoro. En este viaje a la deriva hay momentos de una intensidad veraz y estética difícilmente superables: destaquemos del conjunto estas pinceladas de la desesperación, con toque final impresionista:

El silencio era absoluto. El río, libre de la opresión de la ciudad, no mugía ya; se agitaba y arremolinaba en silencio, borrando todos los vestigios de la tierra. Los dos hombres se creían dos náufragos abandonados en un mar sin límites, en una noche eterna, sin otra compañía que la llama rojiza que serpenteaba en la proa y aquellas vegetaciones sumergidas que aparecían y desaparecían como los objetos vistos desde un tren a gran velocidad³¹¹.

Llegados ya al puerto deseado por un golpe de fortuna tras la lucha descomunal, Rafael resume así los episodios de la travesía vistos por el prisma de los sentimientos que colorean el desconcierto actual:

³¹¹ Op., cit., p. 182.

Realmente no se dio cuenta de cómo entró. Eran demasiadas emociones en una noche: primero, la vertiginosa marcha por el río a través de la ciudad, entre rápidas corrientes y remolinos, creyendo a cada momento verse tragado por aquel barro líquido sembrado de inmundicias; después, la confusión, el esfuerzo desesperado, el bogar sin rumbo por las tortuosidades de la campiña inundada; y ahora, de repente, el piso firme bajo sus pies, un techo, luz, calor y la proximidad de aquella mujer que parecía embriagarle con su perfume, y cuyos ojos no podía mirar de frente, dominado por una invencible timidez³¹².

La conmoción del salvamento inesperado y de la gesta amorosa influye en los habitantes de la casa azul de distinta manera: la tía, despertando del torpor del peligro, juzga la expedición como una locura, pero Rafael se da cuenta de que, si es locura, ha valido la pena por haber crecido ante los ojos de la mujer amada. La sinestesia de la mirada acariciadora y valorada es un premio inestimable para Rafael:

Pero no era locura; y si lo era, resultaba muy dulce. Se lo decían a Rafael aquellos ojos claros, luminosos, con reflejos de oro, que le acariciaron con su contacto aterciopelado tantas veces como osó levantar la vista³¹³.

El resto del capítulo tiene dos focos de atención: el del amor y el del humor a cargo de Cupido, quien hace las delicias de los campesinos con su forzado atuendo de mujer.

El amor de Rafael es puesto al descubierto por Leonora, que es quien lleva la voz dialogante para rechazarlo con toda la elegancia y toda la contundencia, la que genera la experiencia de la que ha vivido mucho y lo ha conocido todo. Su condición de artista cansada del éxito ante el público y del fracaso íntimo la lleva a no creer en el amor, pero le da fuerzas para arrostrar la muerte, siempre que ésta sea una muerte hermosa. El carácter de Leonora en este momento de la novela podría encerrarse en el famoso verso de Petrarca:

Un bel morir tutta una vita onora.

El amanecer, que va poco a poco iluminando el desastre de los campos, pone fin a este encuentro sellado por la amistad entre ambos y el encendido recuerdo sen-

³¹² Ibid., p. 185.

³¹³ Ibid., p. 186.

sorial de Leonora con su mirada verde, su voz de arrullo, su tacto de tibieza y el refinamiento de su perfume.

Capítulo VI

Comienza el capítulo con la campaña electoral de diputado ante la indiferencia de Rafael y las órdenes de la madre, que sale de su disimulo para echarle en cara su amistad con “la perdida”. Lo acusaba de los mismos defectos del padre y hacía balance de su escasa fortuna. La madre tenía planes matrimoniales para el hijo, pero Rafael rechazó abiertamente las provisiones maternas y la convivencia se hacía imposible entre ambos. Don Andrés, experto en aventuras fáciles, minimizaba el problema ante doña Bernarda.

El resto del capítulo tiene como núcleo las visitas de Rafael a Leonora, quien hacía música para él y le enseñaba su álbum personal, espléndida materialización ante los ojos del joven del esplendoroso pasado de la soprano. Ella lo trataba con la deferencia rutinaria de quien contempla un objeto doméstico que adorna su casa.

La belleza de Leonora, su magia interpretativa y el perfume de las naranjas maduras del huerto encienden los deseos de Rafael, quien es tratado por ella como un niño. Para distraerlo de su pasión y entretenerlo es por lo que ella le muestra las fotografías de su éxito; he aquí el embeleso del joven ante lo desconocido, presentado de forma sinestésica:

Rafael, manejando aquellas cartulinas enormes, sentía la impresión del que pasea por un puerto y percibe el perfume de los países lejanos y misteriosos contemplando los barcos que llegan³¹⁴.

Pero los éxitos musicales y la estela de pasiones dejadas a su paso —incluso la mención de un napolitano que se suicidó por ella— son un nuevo modo de intimidad, pero no, desde luego, un remedio para el amor, sino, antes al contrario, un acicate. Con todo, las cosas parecen estar dominadas por un orden, por un equilibrio; hasta que Rafael anuncia su despedida y Leonora —inconscientemente— muestra toda su complacencia al morder una naranja. Entonces él, des-

³¹⁴ Ibid., p. 203.

216 afiando el pacto, se abalanza para besarla y es despedido con violencia por ella. Y ante la humillación del joven, ella termina por enternecerse, pero su ternura es, como siempre, de madre, no de amante.

Cima de la dicha

Segunda parte

Capítulo I

El tiempo empalma directamente con el final del capítulo primero de la primera parte. Su arranque es descriptivo: la plazoleta ante la casa azul. Se enfoca con trazo impresionista la transparencia aterciopelada de los mosaicos del banco.

Después de este breve preludeo aparece la musa, transformada en aparente campesina, disfrutando de una vida elemental. Queriendo romper con el futuro ha dejado perfumes y cosméticos a favor del agua. Con el agua, precisamente, se relaciona su único lujo: el cuarto de baño de mármol y maderas preciosas que se ha hecho construir ante la mirada escandalizada de la tía, quien ve en ese culto a la higiene del cuerpo una actitud pecaminosa.

Sin querer admitirlo, ella se encuentra deslumbrada y, tal vez ya, enamorada del joven diputado. Su voluntad y su razón ponen una valla a sus sentimientos:

Serán escrúpulos, de los que puede usted reírse, pero me parece que amándole cometería un delito: algo así como si entrase en una casa y agradeciera la hospitalidad robando un objeto³¹⁵.

Esta reflexión es muy lúcida, pues conoce la hostilidad y mediocridad del ambiente que la rodea y del declarado odio de doña Bernarda, fuente de discordias familiares.

Leonora siente la necesidad de confesarse con Rafael para que éste la conozca bien y para desembarazarse del lastre del pasado.

La alegoría sicológica de la barca vieja tiene para el autor muchas connotaciones de infancia y de juventud.

³¹⁵ Ibid., p. 219.

La artista no quiere dejarse conquistar porque se sabe de distinto temperamento; está tocada por el viento de la locura y de la pasión. Naturalmente hay momentos en los que ansía una vida tranquila, lo que califica humorísticamente como “ser gallina”. De repente se siente extraña, turbada, tal vez, por la presencia del hombre que le hace recordar lo que quiere olvidar.

El capítulo se cierra de forma conminatoria, pero aunque este cierre parezca tener autonomía, en realidad no es así, ya que Rafael reconstruirá con sus recuerdos y su imaginación la confesión femenina.

Capítulo II

El comienzo manifiesta la extrañeza de los amigos ante la ausencia del diputado, que sólo se les une al anochecer.

Como ya hemos dicho antes, Rafael reconstruye el pasado turbulento de Leonora con la fiebre del insomnio. Los recuerdos de Leonora pierden en inmediatez comunicativa lo que ganan en absorción por el ser que la adora.

A modo de reportaje se van mezclando y entretejiendo la historia de los artistas que pululan por Milán con la historia personal de la cantante. La descripción de tipos y ambientes tiene mucho que ver con la visión que reflejan los artículos de *En el país del arte*.

La historia personal de Leonora se nutre de sordidez y humillaciones a pesar de sus triunfos tempranos en la escena.

Tras la frenética carrera de amores y desengaños busca la cantante en Alcira purificarse de sus pasiones y olvidar el mal proceder con su padre, quien todo lo había sacrificado por ella.

El capítulo termina con la sensación de inferioridad que experimenta Rafael ante los rivales que lo precedieron en la conquista de la cantante. El verdadero desenlace de la novela —el que se da al final de la segunda parte— es, en opinión del protagonista, el reverso de este cierre provisional.

Se divide en tres partes importantes:

Encuentro en el mercado ante la expectación colectiva.

Declaración vehemente de amor, en el camino, con intención de crimen y suicidio, si ella no lo aceptaba.

Tentativa de lograrla por la fuerza en su huerto, con la victoria de ella, la humillación de él y la despedida para siempre.

Analicemos por separado los detalles que justifican y vitalizan el conjunto.

La descripción del mercado, aunque tiene ingredientes costumbristas, se aparta sensiblemente de la descripción que el novelista hace del mercado de Valencia en *Arroz y tartana* o en *Flor de mayo*. El costumbrismo está al servicio de la psicología: Leonora revive su asombro de niña, se comporta con llaneza y con generoso cariño, pero su distinción sobresale del conjunto y su encuentro con Rafael no deja indiferente a nadie: los humildes se aprovechan y se honran con su presencia, los partidarios del diputado lo envidian por su suerte aunque delante de sus mujeres no se atrevan a rechistar y las señoras se escandalizan.

Rafael, que trata de no perderla de vista en sus evoluciones por el mercado, no atiende al insulso parlamento de don Matías, afortunado exportador de naranja.

Antes de abordar a Leonora en el camino, corta para ella un ramo de violetas “cuyo perfume hace soñar con estremecimientos de amor”³¹⁶ La fuerza de la primavera altera su sangre dándole una audacia nueva; por su pensamiento cruzan recuerdos de violaciones oídos referir jactanciosamente a otros hombres; equivocadamente piensa que él respeta demasiado a Leonora. La pasión que lo domina nubla su memoria, pues por experiencia debe saber que Leonora sólo se entrega si ella quiere.

Momento destacado en la declaración de amor es cuando le confiesa que cambiaría a gusto su fama de diputado por ser un siervo, un animal, el objeto que estuviera más en contacto con ella:

³¹⁶ Isidro Maltrana, en *La horda*, adquiere con sus últimos ahorros un ramo de violetas que le lleva a Feli al hospital endulzando un momento la penosa enfermedad de ésta.

Él daría cuanto era por ser aquel banco del jardín, abrumado dulcemente por su peso las tardes enteras; por convertirse en la labor que giraba entre sus dedos suaves; por transfigurarse en una de las personas que la rodeaban a todas horas, en aquella Beppa, por ejemplo, que la despertaba por las mañanas, inclinándose sobre su cabeza dormida, moviendo con su aliento la cabellera deshecha, esparcida como una ola de oro sobre la almohada, y que secaba sus carnes de marfil a la salida del baño, deslizando sus manos por las curvas entrantes y salientes de su suave cuerpo³¹⁷.

Él no quería volver cada noche a la vulgaridad de su vida y al encierro de su cuarto,

... en cuyos rincones oscuros, como maléfica tentación, creía ver fijos en él unos ojos verdes³¹⁸.

En el desenlace del huerto al sentirse violentada, reaparece en ella la walquiria, y el personaje encarnado tantas veces en la escena lanza su grito de guerra y de triunfo en plena naturaleza.

Capítulo IV

El capítulo se divide en dos partes. La primera presenta la ruptura amorosa y el acercamiento de Rafael a Remedios, la joven insignificante y rica que le está destinada en matrimonio. Sus escarceos levemente amorosos son vistos con simpatía por la madre y don Andrés, y con ligera resistencia que apenas oculta el placer, por la remilgada compañera. Hay en la casa, por primera vez, un ambiente de paz y confianza. Pero la procesión va por dentro, y las noches de Rafael son tormentosas por el recuerdo de la pasión insatisfecha.

La segunda parte, que es la verdaderamente importante, gira en torno a una fuerza poética y poderosa que incendia la sangre y agranda y aquilata los sentidos: el perfume del azahar, que se filtra por todos los resquicios e impulsa a la locura. El poderío aromático es tal que el personaje siente asfixia en su cuarto,

³¹⁷ Op., cit., p. 259-260.

³¹⁸ Ibid., p. 260.

220 Leonora se marea en el suyo y la ciudad experimenta el poderío invasor de la primavera. Ni que decir tiene que doña Bernarda queda al margen de ese tirón de los sentidos.

Ese perfume enervante se une a la blancura de la flor y de la luna, desplegando ante la mente de Rafael un exotismo cuyas primeras raíces están en la memoria infantil y cuyas ramas se hallan traspasadas de una utopía sobrenatural:

Los naranjos, cubiertos desde el tronco hasta la cima de blancas florecillas con la nitidez del marfil, parecían árboles de cristal hilado; recordaban a Rafael esos fantásticos paisajes nevados que tiemblan en la esfera de los pisapapeles. Las ondas de perfume, sin cesar renovadas, extendíanse por el infinito con misterioso estrechamiento, transfigurando el paisaje, dándole una atmósfera sobrenatural, evocando la imagen de un mundo mejor, de un astro lejano donde los hombres se alimentasen con perfumes y vivieran en eterna poesía³¹⁹.

Por el camino los sentidos de Rafael van percibiendo la poesía amorosa que puebla la noche. Su intención esta vez es de signo romántico e ingenuo: despedirse de la casa dormida.

Pero en el huerto está ella con las defensas caídas, enferma de voluptuosidad. Ante el arrepentimiento mostrado por él, ella le impone silencio para mejor paladear las delicias primaverales, que interpreta en emocionada comparación personificadora con desarrollo de metáfora sinestésica:

(...) parece que el campo habla con la luna, y el eco de sus palabras son estas olas de perfume que nos envuelven³²⁰.

La pasión femenina va *in crescendo* hasta adquirir una dimensión nueva: la música y el verdadero amor. La pasión presente en *La valquiria*, desplegada ante el oído atento de Rafael, idealiza las sensaciones actuales que, luego, se complementan de forma inédita para ella en un sentimiento de virginidad voluntariamente entregada.

La técnica del capítulo amalgama realismo, romanticismo y modernismo.

³¹⁹ Ibid., p. 273.

³²⁰ Ibid., p. 277.

Capítulo V

El capítulo comienza de una forma abrupta e irracional que se justifica más tarde con un pequeño retroceso temporal: la soprano tenía, desde hacía algunas noches, el capricho de gozar del amor en una isleta del Júcar que Rafael conocía muy bien. La peregrinación nocturna por el Júcar magnifica el deseo amoroso al lanzarla a volar por la naturaleza libre.

Antes de la singular aventura en la isla, que marca el punto climático de la novela, Rafael vivía más de una semana ya inmerso en su pasión, viendo a los seres que lo rodeaban como fantasmales.

La consumación del amor en el paraje elegido tiene como contrapunto la magia sonora de un ruiseñor.

Casi al amanecer regresan por el río y, de repente, la soprano decide cantar, erguida en la popa, el himno wagneriano de *Los maestros cantores*. La voz ardorosa de la diva estremece las aguas y parece dialogar con los trinos del ruiseñor, mientras el batir de los remos acompasa la melodía.

La voz de Leonora, que puede sonar velada en el susurro del amor o cuando así lo recomienda el arte, queda magistralmente descrita en estos trazos majestuosos:

Muchas veces se hundía la barca en una de aquellas bóvedas de verdura, abriéndose paso lentamente entre las plantas acuáticas, y el follaje temblaba con el impulso armonioso de aquella voz vibrante y poderosa como gigantesca campana de plata²²¹.

La despedida será prolongada hasta lo posible.

El capítulo se cierra con la arrogancia de Rafael frente a don Andrés y a doña Bernarda, que lo saben todo.

Capítulo VI

Este capítulo marca el descenso a la realidad hostil. Aunque el proyecto de rebeldía subsiste en Rafael, doña Bernarda no puede quedarse ociosa y hiere a

²²¹ Ibid., p. 291.

su enemiga donde puede dolerle: denunciando su conducta “pecaminosa” ante la tía, lo único que le queda de su familia. Leonora decide renunciar al amor del joven por devolverle la calma familiar y el respeto de la ciudad, que lo espía y lo hostiga.

Rafael, recordando la comunión amorosa reciente, se opone a que ella se vaya de Alcira. Su protesta, con la subsiguiente reflexión, que se hace en estilo indirecto libre, está teñida de un machismo herido:

Huían muchas veces las muchachas, olvidando padres y hogar, cuando se sentían dominadas por el amor; y él, un hombre, un personaje, ¿había de quedarse allí, viendo cómo se alejaba Leonora, triste y llorando, todo porque no perdiese él el respeto de aquella ciudad en la que se ahogaba, y el afecto de una madre que jamás había sabido bajar hasta su corazón con una sonrisa de cariño?³²²

Lo que es del todo auténtica es la abnegación de Leonora; al sentirlo firme en su decisión de no dejarla partir, se abalanza frenética sobre él, quien siente miedo ante tanto ímpetu de pasión. Aunque los sentidos de Rafael se colman, se adivina ya su inferioridad en la capacidad del goce.

Finalmente acuerdan la fuga: Leonora dispone en mágico despliegue de belleza su vida futura en Nápoles. Ella marchará primero y él la encontrará en Valencia.

Capítulo VII

Este capítulo constituye el verdadero desenlace de la novela; la tercera parte desempeña función de epílogo.

El capítulo podría titularse “El despertar de un ensueño”. Su estructura responde al esquema abundante de la tripartición:

Fuga y reunión en el sitio acordado, con la maledicencia colectiva dejada atrás.

Separación momentánea de Rafael para pertrecharse de ropa y enseres.

Y abandono brutal de Rafael, con la consiguiente crisis nerviosa de ella.

³²² Ibid., p. 302.

Esta segunda parte es la más extensa porque en ella el protagonista tiene que evolucionar, bajando del sueño de amor a una realidad mediocre y monótona. El responsable directo de esta transformación es el sesudo don Andrés, quien va haciendo balance ante su acompañante de toda una vida familiar llena de sacrificios, y la ruina que, por culpa del inexperto y atolondrado muchacho, se cierne sobre ella.

Con singular acierto don Andrés hiere a Rafael en el punto más vulnerable: el pasado de Leonora; curiosamente fue el conocimiento de este pasado un acicate para conseguirla. Pero después del deseo saciado, las cosas se ven bajo otro prisma:

Los besos que tan profundamente le turbaban tenían algo más que la caricia de la mujer: era el perfume embriagador y malsano de todas las corrupciones y locuras de la tierra; el olor concentrado de un mundo que había corrido loco hacia su belleza, como los pájaros nocturnos se agolpan a la luz del faro³²³.

El personaje continúa imaginando, al recorrer el mundo con ella, encuentros con anteriores amantes que la desnudarían con la mirada. En realidad esta consideración del pasado —puesto bruscamente al descubierto por don Andrés, así como los estragos familiares antes invocados— tienen un peso lógico en la decisión del protagonista, pero la verdad última es que él no la ama de veras y le teme a un futuro incierto.

La filosofía socarrona y peripatética de don Andrés tiene como escenario las calles de Valencia, con dos centros de interés: el puente del Real, desde donde se avistan las maniobras de los soldados, lo que amplifica los recuerdos del padre, temperamento aguerrido que no retrocedía ante el crimen por ganar unas elecciones o por salvar el pellejo. Y la Alameda, paseo de coches por donde circula, sin turbaciones, la comfortable, si bien monótona, existencia burguesa.

Finalmente la carta de ruptura, torpe y cobarde. Magistralmente pintada está la espera extrañada de ella y la conmoción del abandono.

³²³ Ibid., p. 316.

Tercera parte

Capítulo I

El novelista nos presenta la vida de Rafael ocho años más tarde, cuando el carcaj del amor ya no tiene flechas. Su vida de burgués acomodado que atesora riquezas en Alcira y pelea tenazmente por abrirse camino en la política, puede resumirse en esta espléndida imagen donde lo original resulta de fundir la tradición manriqueña o de Heráclito, con el sabor terruño:

Su vida era un río turbio, monótono, sin brillantez ni belleza, deslizándose sordamente como el Júcar en invierno³²⁴.

Remedios, la chiquilla insignificante, al convertirse en su esposa, aporta al matrimonio una espléndida dote y un autoritarismo —propio de las hembras de los países meridionales, en opinión del narrador— a la vez que una tacañería que contagia al esposo y una frigidez que, tras leve curiosidad inicial, reduce el sexo a mera función reproductora:

El querer mucho a los hombres no era de mujeres buenas; eso de entregarse a la caricia con estremecimientos de pasión y abandonos de locura era propio de las “malas”, de las perdidas. La buena esposa debía resignarse, para tener hijos... y nada más; lo que no fuese esto eran porquerías, pecados y abominación³²⁵.

Su ascensión política es dura y lenta, regida por la disciplina y el servilismo. Una aventura vulgar con una corista gallega que ha estado en Francia es una triste caricatura de la aventura con Leonora.

El capítulo termina con el estudio de una intervención parlamentaria que puede hacerle ascender en su carrera. Sus amigos de la sesión de conferencias, políticos fracasados, no podían suponer las dudas que atormentaban algunas noches al diputado, quien sentía ganas de estrellar en la pared los libros de sesiones para acabar:

³²⁴ Ibid., p. 328.

³²⁵ Ibid., p. 330. Esta misma idea, que reaparece en *El intruso*, fue comentada ya por nosotros en el tema de la religión.

... pensando, con escalofríos de intensa voluptuosidad, en lo que habría sido de él corriendo el mundo tras unos ojos verdes cuya luz dorada creía ver temblar entre los renglones de la amazotada prosa parlamentaria³²⁶.

Capítulo II

El capítulo es la crónica pormenorizada de una sesión parlamentaria en la que Rafael deberá contestar al discurso demoledor de un viejo y digno republicano. La voz del anciano tiene el timbre de una “débil campanilla de plata”, antítesis de la “gigantesca campana de plata” que era la voz de Leonora cantando por el río. Pero en terrenos diferentes y en circunstancias distintas, ambas voces sonaban entusiastas y veraces.

El discurso del venerable parlamentario era siempre el mismo, pero tampoco había razón para cambiarlo, pues los males que denunciaba eran idénticos: derroche para mantener la monarquía, poder desmedido de la iglesia en detrimento de la educación y de las obras públicas. La honradez del orador y su estilo conciso y rico de ideas, en contra de la grandilocuencia de moda, atraían el silencio respetuoso de sus adversarios.

Rafael comienza su réplica nervioso, no le importa lo que va a decir, solamente quiere que su parlamento dure al menos una hora y media. El triunfo oratorio se medía por la vacuidad de ideas y por la resistencia. Su discurso está hilvanado con retazos fogosos de lugares comunes, apolillados por la tradición: menosprecio del saber libresco, defensa de la familia y de los valores católicos, etc.

Es interesante destacar la observación de un trozo de cielo que se filtra por el tragaluz de la cámara, reclamando su atención y su amor a la naturaleza, y aunque sigue hablando, se siente tentado de acabar esa sarta de frases en las que no cree para salir de allí cuanto antes.

Cuando el discurso es más apasionado, defendiendo el triunfo de la cruz y de la luz en la conquista de América, el novelista —con sutil ironía— introduce un dato que rebaja aún más la vaciedad del mensaje:

³²⁶ Ibid., p. 334.

la luz del cristianismo saliendo de entre los pliegues de la bandera nacional para esparcirse por toda la tierra.

Y como si hubiera sido una señal aquel himno a la luz cristiana entonado por el orador, casi invisible en la penumbra del salón, comenzaron a encenderse las lámparas eléctricas, saliendo de la oscuridad los cuadros, los dorados, los escudos, las figuras duras y chillonas pintadas en la cúpula³²⁷.

El capítulo termina con el cansancio del orador, que cede su turno al ministro, pues la misión impuesta ha sido bien cumplida.

El capítulo III es el desenlace. La brevedad del reencuentro entre Rafael y Leonora sirve de antítesis contundente a la pormenorizada crónica del capítulo anterior. Leonora desenmascara a Rafael y en su despedida late el claro aliento de la revancha.

ALGUNAS SIMETRÍAS: UN JUEGO DE ESPEJOS

Como ya se ha dicho, el capítulo segundo es un *flash-back* de la historia familiar de Rafael. El capítulo cuarto es otro *flash-back* de la vida familiar de Leonora presentado a través de la memoria narrativa de don Andrés. El capítulo segundo de la segunda parte constituye otro *flash-back* de la juventud de Leonora recreada por la memoria y la imaginación de Rafael.

El capítulo primero de la tercera parte, aunque se sitúa ocho años después, nos ofrece fogonazos retrospectivos y sintéticos de la biografía insatisfecha de Rafael. Aunque se trate del capítulo primero de la tercera parte, en el cómputo general de la novela ocupa también lugar par.

En el capítulo quinto de la primera parte se produce la riada, que propicia la navegación amorosa del protagonista hacia la casa azul. En el capítulo quinto de la segunda parte actúa también el río como aliado de los amantes, si bien la temperatura de la pasión es diferente, como ya sabemos.

En el capítulo tercero de la primera parte se da el encuentro y desencuentro de los protagonistas en la montaña de san Salvador. En el capítulo tercero de la

³²⁷ Ibid., p. 344.

segunda parte asistimos también al encuentro en el mercado y a la repulsa violenta de Leonora al final del mismo.

El primer capítulo de la primera parte y el primero de la segunda se enlazan sin solución de continuidad temporal.

En el primer capítulo de la primera parte, que cumple la función musical de preludio, se nos presenta al río Júcar como un amigo apacible y confortador. En el primero de la tercera la vida de Rafael se identifica con la monotonía del río invernal.

Por fin, el capítulo final de cada parte responde al estímulo estructurador de la despedida. Es curioso observar que, aunque las tres despedidas se orientan desde lo provisional a lo definitivo, el verdadero dramatismo estalla en la segunda parte.

ESTRUCTURA DE *LOS MUERTOS MANDAN*

En 1902, tras un mitin multitudinario en la plaza de toros de Palma, concibió Blasco la idea de escribir una novela sobre las gentes de la isla y su división en clases; sería una novela dedicada a los judíos conversos, “los chuetas”. Y antes de volver a la península recorrió Ibiza, quedando atrapado por las costumbres de un pueblo que había peleado durante mil quinientos años con los piratas del Mediterráneo. Y decidió entonces unir en una sola novela la vida de las dos islas. Otros menesteres, —políticos y literarios— reclamaron la atención del escritor, quien dejó dormir su proyecto hasta 1908, año en el que volvió a Mallorca e Ibiza para empaparse en vivo de las bellezas paisajísticas y, sobre todo, de la peculiar forma de ser de unas gentes toscas y primitivas, prendidas a la roca del pasado como inmóviles moluscos. Y surgió *Los muertos mandan* que se fue convirtiendo —a medida que se desarrollaba la trama novelesca— en la vida manda, pues entre las valvas de la tradición se infiltró el grano de sal del amor.

Así pues, la novela retiene un constante movimiento binario, como flujo y resaca entre el inmovilismo y el progreso, entre el “eterno retorno” y el movimiento de traslación que hace que la tierra en su desplazamiento por el universo nunca pase por el mismo sitio.

La novela se divide en doce capítulos agrupados en tres partes de cuatro capítulos cada una. La primera parte se desarrolla en Mallorca, siendo centrífuga la

228 fuerza que tira del personaje: Jaime Febrer despierta a las nueve de la mañana en la enorme cama de su palacio arruinado, donde nacieron todos sus antecesores. A partir de este instante la luz narrativa va acompañando los pasos de Jaime desde su habitación a las afueras del palacio, a las afueras de Palma y a las afueras de la isla.

La segunda parte presenta un movimiento inverso: desde el mar de Ibiza el personaje entra en la isla y se refugia en la torre del pirata. Desde este centro de momentáneo descanso se activará su espíritu con la energía del amor, que le impulsará a otro centro por el momento prohibido: Can Mallorquí, donde será cortejada Margalida.

La tercera parte está hecha de pugna y de expectativas que, unas veces lo llevan a la culminación de la esperanza y otras lo precipitan a la sima del abatimiento inspirándole el deseo de huida. Y tras contemplar dos veces muy de cerca la cara de la muerte, vence la resplandeciente faz del amor.

El núcleo vertebrador de la acción novelesca es la cama: monumento al pasado al comienzo de la obra y canto al porvenir al final de la misma. En la primera cama despierta Febrer arruinado material y espiritualmente, y busca la salvación a través de un matrimonio por dinero que no puede celebrarse por el odio ancestral a “los chuetas”. En la cama pobre del final revive el valeroso amante, que ha triunfado de la persecución y la grave enfermedad.

En el capítulo primero asistimos al viaje de Febrer por el interior del palacio casi desamueblado, que es una inmersión en su interior ruinoso, y un paseo también por el tiempo: inmensos salones que apenas conservan las huellas de los esplendores de otros siglos. Como un forastero en sus escasos dominios va inventariando Febrer las pertenencias de su fracaso:

El viejo caserón de los Febrer, con sus hermosos ventanales faltos de vidrios, sus salones llenos de tapices y sin alfombras, sus muebles venerables confundidos con los más ruines enseres, le parecía igual a un príncipe arruinado ostentando aún manto brillante y corona gloriosa, pero descalzo y sin ropa blanca³²⁸.

³²⁸ Op., cit., p. 665.

Pero no solo los salones se han despoblado, también el palacio ha tenido que achicarse, alquilando y cediendo dependencias para poder subsistir. La comparación siguiente es una acabada síntesis de la decadencia padecida por el paso del tiempo: “La parte baja del palacio mostrábase roída, lacerada y polvorienta, como unos pies que hubiesen caminado durante siglos”³²⁹.

El capítulo termina con el encuentro de unos payeses: Pep y sus dos hijos: Pepet y Margalida. Estos personajes fugaces, que llegan de Ibiza, anticipan la trama ibicenca: los ingredientes de la novela están muy oportunamente servidos.

El segundo capítulo es un *flash-back* que tiene tres centros: recuerdos de la infancia en Sóller con sus fiestas de moros y cristianos, de la estancia en Valldemosa con el prestigio de los amores entre Chopin y Jorge Sand y el episodio amoroso-musical entre Jaime y Mary Gordon.

Sóller y Valldemosa se hacen presentes en la memoria al bifurcarse los caminos ante el carruaje. Al enfilarse el camino de Valldemosa, los recuerdos de Sóller se materializan en una espléndida comparación que parece anticipar la espacialización temporal de *Años y leguas* de Gabriel Miró: “Llegó el carruaje a la bifurcación del camino, emprendiendo la ruta de Valldemosa, y todos los recuerdos parecieron quedar atrás, inmóviles al borde de la carretera, esfumándose con la distancia”³³⁰.

En el capítulo tercero hay dos centros de interés: el monólogo de Pablo Valls, con su mirada histórica sobre la secular discriminación de sus hermanos de raza, y la reunión embarazosa en casa de don Benito.

El capítulo cuarto se abre con un largo insomnio en el que Jaime repasa sus desventuras y el peso del pasado sobre su vida. Su antecesor más brillante es don Príamo Febrer —amigo de Carlos V y de Hernán Cortés— que, siendo comendador y cristiano, tenía trato íntimo con esclavas infieles. Este personaje actúa como ejemplo y estímulo.

La última tentativa por salir de la miseria es el encuentro fallido con la papisa Juana.

³²⁹ Ibid., p. 682.

³³⁰ Ibid., p. 695.

230 Antes de huir de la isla se va despidiendo de lo suyo, envuelto en la obsesión del predominio de la muerte.

Por la ternura melancólica de los recuerdos destaca el pasaje en que Febrer entra en el oratorio del palacio, que parece retener todavía el perfume y las huellas de su madre y su abuela. Dos libros de oraciones, desgastados por el uso, le acercan la presencia de las damas ya desaparecidas:

Jaime reconoció uno de estos libros. Era de su madre, la pobre señora pálida y enferma que compartía su vida entre el rezo y la adoración a un hijo para el que había soñado las mayores grandezas. El otro tal vez había pertenecido a su abuela, aquella americana de los tiempos del romanticismo, que aún parecía hacer estremecer el caserón con el roce de sus blancos vestidos y los susurros de su arpa³³¹.

Los dos capítulos que inician la segunda parte se enlazan sin solución de continuidad, articulándose paisaje y costumbres en torno a un personaje que, poco a poco, se va dibujando como central (Margalida) y otros dos que son cooperantes en grado diverso: el pescador arquetípico “tío Ventolera” y Pepet. El “tío Ventolera” es un remedo del tío Batiste en *Flor de mayo*; conocedor de los secretos del mar, le regala al protagonista una cabeza femenina de barro extraída del fondo marino y que le sirve a Jaime para fantasear sobre su origen, como una novia milenaria ante la aún niña Margalida, quien respeta y admira al antiguo señor.

Pepet hace que Jaime abandone su cómoda postura de espectador foráneo al hablarle del poder de la hermana y de la ceremonia del “festeig”, que atraerá a muchos muchachos entre los que destaca el “Verro”.

En estos dos capítulos se nos presenta, con tintes costumbristas, lo que va a constituir el conflicto de la novela: los ibicencos se pelean a muerte por la “atlóta” que los atrae. Ella tiene a gala ser cortejada y elige entre sus numerosos pretendientes, siendo todopoderosa en el noviazgo y silenciada tras el casamiento.

El capítulo tercero nos presenta las costumbres religiosas y las del baile donde el “Verro” enciende los celos y el odio en Jaime.

³³¹ Ibid., p. 780.

El cuarto nos presenta los días tempestuosos del invierno, hilvanados por dos encuentros: el primero, desalentador, —cuando la chica escucha aterrorizada la confesión de amor— y la aparición de Febrer entre los cortejadores, que produce el consiguiente impacto en Margalida y abre la hostilidad general.

El mar tempestuoso tiene un doble oleaje: el hombre es impotente frente al medio, y, después del desaliento, llega el acicate: no hay nada imposible para el ser inteligente.

En el primer capítulo de la tercera parte se produce la negativa de Pep ante los deseos de Jaime, considerándolos tan imposibles como el experimento realizado por un fraile de los “Cubells” sabio y, por ello, un tanto loco: durante años estuvo este servidor de Dios intentando obtener una cría de un gallo, del tamaño de un ganso, y de una gaviota.

En el capítulo hay dos “festeigs”, el segundo de los cuales agrava la situación al herir don Jaime al “cantó”. Esta agresión que, en realidad, iba dirigida contra el “Ferrer”, promueve la hostilidad general.

Los dos capítulos siguientes marcan los dos encuentros fatales, con el triunfo del más preparado.

El capítulo se cierra con el beso de Margalida que Jaime recibió en las brumas de la inconsciencia.

Y el capítulo cuarto es una acertada inmersión en la enfermedad del personaje, en la que destacan tres imágenes: una marea de cráneos ascendente de opresión irresistible, una rueda giratoria de la que nadie ni nada pueden escapar y, por fin, la catarata de agua salvadora de la que emerge la salud.

Diseño compositivo

Según se apuntó al hablar de la estructura de *Flor de mayo*, Blasco tiene una predilección por dedicar el capítulo segundo o el segundo y el tercero a la visión retrospectiva de los hechos cuyo influjo se proyecta sobre el presente novelado. En *Los argonautas*, no obstante, el *flash-back* aparece en el capítulo primero, vertebrado en torno al amor y a la despedida de los protagonistas. Pero aunque este recurso técnico es muy usado por nuestro autor, hay novelas en las que la mirada retrospectiva no adquiere autonomía y, si aparece, es a modo de fogonazos del recuerdo mezclados con la situación actual desde la que se novela. Tal

²³² sucede, por ejemplo, en *El intruso*, *La tierra de todos*, *La voluntad de vivir* y *Mare nostrum*.

Particularmente interesante es el comienzo de algunas novelas. Entre los comienzos, generalmente abruptos y localizados al empezar el día, ninguno tan expresivo y contundente como el de *Mare nostrum*, que nos hace pensar en los comienzos con garra de Gabriel García Márquez:

Sus primeros amores fueron con una emperatriz.

Él tenía diez años y la emperatriz seiscientos³³².

Un diseño compositivo muy usado por Blasco es el de un viaje a través de un espacio bien delimitado con calidad de paradigma que es, a su vez, viaje de exploración por el alma de unos seres. En *Arroz y tartana*, los personajes se desplazan por la ciudad de Valencia a través de las principales festividades del año. En este itinerario, marcado por el rojo de las fiestas y la muerte y el gris de la rutina, son puntos de partida y de llegada el mercado, tan vivido por el novelista.

En *Cañas y barro* se viaja desde El Palmar hasta Valencia y finaliza la obra en El Palmar. En este viaje sin retorno tienen importancia capital las inmediaciones del lago, como son El Saler y Catarroja.

En *El intruso* el doctor Aresti se traslada desde las minas de Gallarta a Bilbao, ciudad desde donde se organiza la explotación de los mineros, que se nutre de represión religiosa y política y de odio al forastero.

La catedral nos presenta un escenario reducido aislado de Toledo y del mundo. La catedral es un arca varada en el tiempo. Hay otros espacios referidos a las malandanzas de Gabriel Luna, pero son engullidos por un microcosmos sagrado.

La bodega se abre con una comparación típica de Blasco que sitúa al personaje en el escenario del trabajo:

Apresuradamente, lo mismo que cuando llegaba tarde a la escuela, entró Fermín Montenegro en el escritorio de la casa Dupont, la primera bodega de Jerez conocida en toda España³³³.

³³² *Mare nostrum*, cit., p. 71.

³³³ *Op.*, cit., p. 189.

Los trabajadores van a Jerez en busca de unos derechos que son finalmente pisoteados. Hay espacios adyacentes enmarcados por el riesgo y la muerte por donde se mueven —cuando pueden— los contrabandistas.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis y *La tierra de todos* quedan estructuradas sobre dos espacios amplios y alejados: Argentina y París. Las dos novelas presentan el eje París-RíoNegro-París. Pero en *La tierra de todos* la acción importante se sitúa en las desérticas tierras argentinas, mientras en *Los cuatro jinetes* la acción principal se sitúa en la guerra —París y sus inmediateces—.

En *Los argonautas* Ojeda parte de Madrid y de Lisboa para llegar a Buenos Aires. La acción transcurre en el océano.

También hay un viaje marítimo que termina por ser onírico: hilvana las aventuras políticas y amorosas de los personajes de *El paraíso de las mujeres*.

Concha Ceballos en *La reina Calafia* viene desde California a Madrid reviviendo su país de origen. Cabe resaltar en el diseño de la novela la importancia del capítulo tercero por las referencias literarias a las *Sergas de Esplandián* de Garci-Rodríguez de Montalvo. Este autor de Medina del Campo tuvo el singular acierto de descubrir California antes del descubrimiento de América y de acertar con el oro escondido en las minas que no habrían de ser descubiertas hasta el siglo XIX.

Es un hallazgo psicológico y literario el bautismo de Concha con el nombre de “reina de las amazonas”. Las dos heroínas comparten la fuerza, la independencia y el ansia de huir del amor, y las dos son atrapadas por el amor frustrante...

PERSONAJES PARADIGMÁTICOS

Al hablar de los temas configuradores del orbe narrativo de Blasco Ibáñez y al profundizar en el estudio de la estructura de varias novelas significativas, hemos ahondado también en el alma de algunos personajes. Nos hemos detenido de modo singular en el trazado psicológico de las principales heroínas de la pasión; así pues, ahora sólo vamos a detener la atención en unos pocos personajes por lo que tienen de paradigma o compendio de una visión del mundo.

DOS CAMPEONES DE PESO PESADO: BATISTE Y PIMENTÓ

Batiste —el protagonista de *La barraca*— es un ser marcado por el sello inconfundible de la desgracia, y el antagonista es el conjunto de huertanos que ven arruinados sus escasos privilegios con la llegada del intruso; si bien de la masa hostil se destaca un líder, Pimentó, que carga sobre sus espaldas de matón la responsabilidad de dar un escarmiento al atrevido. Blasco Ibáñez, experto conocedor y agitador de masas, la usa según el transcurso de los hechos lo aconseja. Pero en general la mantiene a una prudente distancia, emboscada y vigilante, pero delegando su justicia en el personaje escogido.

Parece una geminación del tío *Barret*, con el que comparte su sino y su temperamento que, de pacífico y sufrido, pasa a la violencia del crimen, espoleado por las circunstancias. Pero difiere esencialmente de él por su condición de forastero, que viene a romper con su sola presencia el pacto de solidaridad huertana. Batiste es, pues, un héroe contradictorio ya que pertenece a los de abajo y, sin embargo, traiciona a su clase por el simple motivo de querer defender su derecho a la subsistencia. Sabiéndose rechazado hubiera podido huir del cerco como antes lo hicieron otros; pero no lo hace por dos motivos: la larga situación de penuria que le impulsa a aceptar las espléndidas condiciones de arrendamiento que le proponen los hijos de don Salvador; y su tenacidad de valiente, que le lleva a luchar contra la adversidad al límite de sus fuerzas. Esta fuerza tenaz y desafiante, propia de muchos seres desheredados y esclavos del trabajo la poseía también el propio Blasco, que nunca se arredró ante un duelo o incluso —como haría en 1909— enfrentándose con arrogante ademán y elocuencia apasionada a un numeroso público en Santiago de Chile; idéntica actitud adoptó en 1915 en Barcelona ante una masa de germanófilos que lo amenazaban con insultos y piedras.

Quién sabe en qué medida se proyectaría el recuerdo de Batiste sobre el propio Blasco a la hora de emprender su labor de colonizador en Argentina. Aunque los móviles fueran diversos, el proceso y los resultados en ambos casos no diferirían mucho.

El esfuerzo sostenido de Batiste —con la ayuda de los suyos— le hace triunfar en su tarea de dar esplendor a las tierras abandonadas. La tierra, una vez librada de abrojos y sabandijas, da mejores frutos debido a su largo y forzoso descanso. La barraca resplandece más que en los tiempos de su antiguo propietario, pues no en balde Batiste es más joven y la ayuda de sus familiares es más eficaz.

En sus enfrentamientos con *Pimentó* siempre sale victorioso, tan solo es derrotado por las mentiras del atandador ante el famoso Tribunal de las Aguas.

Su amor a la verdad y a la justicia le lleva a no callarse ante el tribunal, y después de un largo día de ensimismamiento y de impotencia ante el fallo injusto, decide afrontar el riesgo de que le corten el agua para siempre, pero dar a beber a sus campos. El hecho de poseer una escopeta y un talante aguerrido hacen desistir a *Pimentó* por el momento de denunciarlo de nuevo. La consigna de *Pimentó* es la que siguen los demás: “Calma y mala intención.”

Batiste tiene el defecto de un padre de la época y, por añadidura, iletrado: el autoritarismo. Cuando descubre los amores entre Roseta y el nieto del tío *Tomba*, está predispuesto a darle una paliza a su hija; pues los hijos — y menos las hijas — no tienen derecho a escoger la criatura con la que quieren casarse. No lleva a cabo su amenaza porque otra obsesión más fuerte lo domina entonces. Y cuando las chicas del contorno hieren a Roseta y el propio tío *Tomba* le prohíbe a su nieto el amor a la muchacha, se conmueve de piedad ante la doble desgracia de su hija.

Su compasión por el hijo que está a punto de expirar estalla en un llanto infantil después del desafío a *Pimentó* y del ataque de cólera que está a punto de aniquilarlo.

La piedad impotente le inspira una idea repentina de suicidio, de la que se repone pronto, puesto que tiene que luchar por los que le quedan. Tras la muerte del *albaet* y la derrota final, lo invade un sopor que se reviste con la forma de la resignación.

Al sentirse como animal acorralado debe actuar con instinto de conservación, ello le hace reaccionar con rápidos reflejos ocultándose con el tronco de un árbol ante la barraca de *Pimentó* o agazapándose entre los cañares en la cacería nocturna, teniendo la precaución de mantener el arma siempre en alto para que no se moje la pólvora en la acequia. Desde luego el sentido que más desarrollado tiene es el del oído, que se afina para percibir cualquier crujido sospechoso.

A pesar de su instinto de conservación, una vez, desafiando con altanería todas las leyes de la prudencia le da la espalda a *Pimentó*, con lo que se aumenta su valor, dejando paralizado al enemigo.

236 Pimentó, el antagonista de Batiste ampara y desarma al tío *Barret* para que no tenga que ir a presidio. Se erige espontáneamente en caudillo de la masa y atemoriza a todos menos a Batiste y al tabernero *Copa*. Siendo el líder de los labradores también presenta una profunda contradicción en su carácter, pues quien defiende la justicia de los pobres es un borracho que no trabaja y vive a expensas de Pepeta, a la que ignora. Pese a su temperamento machista obedece a Pepeta en dos ocasiones cruciales: cuando es desarmado por ésta para evitar el encuentro con Batiste y cuando contrata a los músicos para que acompañen el cortejo fúnebre de Pascualet.

Su jactancia la explota bien ante su ama cuando va a visitarla las dos veces de rigor en el año, y sabiendo que no le va a pagar, se goza picando tabaco con su enorme navaja, con parsimonia de amenaza que es más elocuente que cualquier discurso.

Rehúye todo lo que puede el encuentro directo con Batiste y prefiere dar tiempo al tiempo y esparcir calumnias sobre el enemigo.

Aunque se le califique de caballero andante de la huerta, tal calificación tiene más de ironía que de realidad.

LA MEMORIA QUE SE RESISTE AL CAMBIO: EL TÍO PALOMA Y DON JUAN

El tío *Paloma* es un depósito vivo de las costumbres y tradiciones de la Albufera; como verdadero hijo del lago considera que Dios lo ha puesto a él y a los suyos en este lugar para que vivan de la pesca y de la caza sin romper el orden del entorno.

Casi centenario, el tío *Paloma* asombra a todo el Palmar con sus anécdotas de otros tiempos en los que el barquero se codeaba con altos personajes, como la emperatriz Eugenia, Isabel Segunda o el general Prim, al que llegaba a tutear en los momentos en los que el heroico militar marraba un tiro.

Aunque la miseria haga agigantarse a los seres del lago que quieren subsistir, el tío *Paloma* se halla contento con su situación, se ufana de su saber práctico y abomina de los cambios; por eso se enemista con su hijo, quien rompiendo la cadena secular de los hechos, decide hacerse “labrador”, oficio odiado por quien defiende la integridad de la Albufera y, por lo tanto, no puede ver con buenos ojos

la tentativa de rellenar con tierra de labor las oquedades lacustres. Su autoritarismo de padre latino —al decir del novelista— se estrella con la tenacidad del hijo, quien tiene decidida su profesión y la defiende ante el encono de un ser que prefiere ver morir de hambre a Tono, antes de cambiar sus ideas sobre la vida.

Así truena el barquero contra los cambios y contra el hijo, que toma parte en ellos:

Iban a cultivarlo todo, echaban tierra y más tierra sobre el lago. Por poco que él viviese, aún había de ver cómo la última anguila, falta de espacio, se marchaba moviendo el rabo por la boca del Perelló, desapareciendo en el mar... ¡Y Tono metido en esta obra de piratas!³³⁴.

(Irrumpiendo en la taberna):

¡Caballeros, la gran noticia!... Su hijo olía a caballo. ¡Ji, ji! ¡Un caballo en la isla del Palmar! Ya había llegado lo del mundo al revés³³⁵.

En otros tiempos la Albufera pertenecía al rey y, como éste estaba lejos, había pesca y caza para todos, pero ahora, el tío Paloma arremete contra las leyes y el Estado, de cuya borrosa, pero amenazante, identidad duda:

Los guardas eran unos vagos, que aceptaban el empleo porque les repugnaba trabajar, y los señores que arrendaban la caza unos ladrones, que todo lo querían para ellos... La Albufera era de él y de todos los pescadores. Si hubiesen nacido en un palacio, serían reyes. Cuando Dios les había hecho nacer allí, por algo sería. Todo lo demás eran mentiras inventadas por hombres³³⁶.

Como buen conocedor del medio, que lo convierte en una conciencia ecologista, siente el derribo de cualquier árbol como una amputación de su ser:

Aislado de los suyos, sin otro afecto que el amor profundo que sentía por su madre la Albufera, la inspeccionaba, la pasaba revista diariamente, como si sus ojos vivos y astutos de viejo fuerte guardase toda el agua del lago y los innumerables árboles de la Dehesa.

No derribaban un pino en la selva sin que inmediatamente lo notase a gran distancia, desde el centro de la laguna³³⁷.

³³⁴ *Cañas y barro*, cit., p. 38.

³³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³³⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

238 Y es verdad que este ser cruel con los suyos sólo ama el lago, y bendice a Dios, que mata a los más débiles para que los fuertes subsistan:

El *tío Paloma* encontraba estas desgracias lógicas e indispensables. Había que alabar al Señor, que se acuerda de los pobres. Era repugnante ver cómo se aumentaban las familias en la miseria; y sin la bondad de Dios, que de vez en cuando aclaraba esta peste de chiquillos, no quedaría en el lago comida para todos y tendrían que devorarse unos a otros³³⁸.

Muy poco antes había testimoniado el personaje el hecho escalofriante de que los padres procreaban sin amor, con el pensamiento puesto en la escasa comida para todos y buscando darse calor a través de la fiebre palúdica. Por otra parte, las mujeres que habitaban el Palmar tenían la fealdad mimética de las anguilas:

El viejo, con su desprecio a la mujer, escupía viendo a las jóvenes, entre las cuales se ocultaba su futura nuera. No; no eran gran cosa aquellas vírgenes del lago, con sus ropas lavadas en el agua pútrida de los canales, oliendo a barro y las manos impregnadas de una viscosidad que parecía penetrar hasta los huesos. El pelo, descolorido por el sol, blanquecino y pobre, apenas si sombreaba sus caras enjutas y rojizas, en las que los ojos brillaban con el fuego de una fiebre siempre renovada al beber las aguas del lago. Su perfil anguloso, la sutilidad escurridiza de su cuerpo y el hedor de los zagalejos las daba cierta semejanza con las anguilas, como si una nutrición monótona e igual de muchas generaciones hubiera acabado por fijar en aquella gente los rasgos del animal que le servía de sustento³³⁹.

Por ello produce tanta fascinación Neleta, cuyo retrato es el exacto reverso de estas figuras atormentadas y desdichadas que también habían hecho acto de presencia en *Flor de mayo*:

Era pequeña, pero sus cabellos, de un rubio claro, crecían tan abundantes, que formaban sobre su cabeza un casco de ese oro antiguo descolorido por el tiempo. Tenía la piel blanca, de una nitidez transparente, surcada de venillas; una piel jamás vista en las mujeres del Palmar, cuya epidermis escamosa y de metálico reflejo ofrecía lejana semejanza con la de las tencas del lago. Sus ojos eran pequeños, de un verde blanquecino, brillantes como dos gotas del ajenjo que bebían los cazadores de Valencia³⁴⁰.

³³⁸ *Ibid.*, p. 33.

³³⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 90-91.

El antifeminismo del viejo se evidencia una vez más en un símil desarrollado, tomado de los pájaros de la Albufera:

¡Las hembras!... ¡Mala peste! Eran los seres más ingratos y olvidadizos de la creación. No había más que ver a los pobres *collvért*s del lago. Vuelan siempre en compañía de la hembra, y no saben ir sin ella ni a buscar la comida. Dispara el cazador. Si cae muerta la hembra, el pobre macho, en vez de escapar, vuela y vuela en torno al sitio donde pereció su compañera, hasta que el tirador acaba con él. Pero si cae el pobre macho, la hembra sigue volando tan fresca, sin volver la cabeza, como si nada hubiese pasado, y al notar la falta de acompañante se busca otro... ¡Cristo! Así son todas las hembras, lo mismo las que llevan plumas que las que visten zagalejos³⁴¹.

En torno del *tío Paloma* se arremolina la vida del Palmar con sus penalidades y sus fiestas, sus tradiciones y sus cambios, contra los que nada puede el viejo: el hijo se hace “labrador”, el nieto es un vago que, por huir del trabajo, se alista como soldado y parte a la guerra de Cuba en la que lo nombran cabo. En la carta que envía desde allá le ve satisfecho con su uniforme y su canana repleta de cartuchos:

No había cuidado; aquella vida era la suya: buena paga, mucho movimiento y la gran libertad que proporciona el peligro”. ¡Venga guerra!”, decía alegremente en sus cartas. Y adivinábase a larga distancia el soldado fanfarrón, satisfecho de su oficio, encantado con sufrir fatigas, hambre y sed, a cambio de librarse del trabajo monótono y vulgar, de vivir fuera de las leyes de los tiempos normales, de matar sin miedo al castigo y considerar como suyo todo cuanto ve, imponiendo su voluntad al amparo de las duras exigencias de la guerra³⁴².

Aunque Tono se rebele contra el padre, es depositario de un mismo amor al trabajo y un idéntico sentido de la honra. Por ello le recrimina a Tonet su conducta amorosa:

Había que pensar en la familia, en los *Palomas*, antiguos como el Palmar: raza de trabajadores tan desgraciados como buenos; acribillados de deudas por la mala suerte, pero incapaces de una traición.

Eran hijos del lago, tranquilos en su miseria, y al emprender el último viaje, cuando los llamase Dios, podrían llegar perchando hasta los pies de su trono, mostrándole al Señor, a falta de otros méritos, las manos cubiertas de callos como las bestias, pero el alma limpia de todo crimen³⁴³.

³⁴¹ Ibid., p. 82-83.

³⁴² Ibid., p. 90.

³⁴³ Ibid., p. 103.

²⁴⁰ El carácter equitativo y solidario del *tío Paloma* se pone de relieve cuando aboga por un pescador pobre que no puede pagar, y por esta razón no podía participar en el sorteo “dels redolins”. Nótese el eficaz uso del estilo indirecto libre personalizado:

Bueno era tener el puño duro con los pillos que huyen del trabajo; pero a los pobres que cumplen su deber y por ser víctimas de la miseria no pueden pagar había que abrirles la mano. ¡Cordones! ¡Ni que fuesen moros los pescadores del Palmar! No; todos eran hermanos y a todos pertenecía el lago. Esas divisiones de ricos y pobres quedaban para la tierra firme, para los “labradores”, entre los cuales hay amos y criados³⁴⁴.

En suma: el *tío Paloma* es uno de esos personajes que vivirán siempre por su coherencia y sus contradicciones internas, que se erigen en símbolo de un mundo que, ya entonces, estaba en vías de extinción.

DON JUAN

El hermano de doña Manuela es un ser ahorrador e incluso tacaño que lanza constantes denuestos contra la hermana derrochadora. Aunque tiene razón al criticar la falta de previsión y el lujo desmedido de Manuela, que es un reflejo de buena parte de la burguesía que aspira a convertirse en aristocracia, su ceño es demasiado hosco y tiende a mantener cerrados también el corazón y el puño.

Lo que más nos importa destacar aquí es la añoranza de un mundo ya desaparecido, donde Valencia se distinguía por la industria y el arte de la seda, arruinados por la competitividad de Lyon.

En el largo discurso que merece la pena transcribir hay una confrontación entre dos modos de concebir la vida: la de los artesanos, afincada en la probidad y en el buen hacer, y la de los industriales, que buscan la ganancia rápida y se apoyan en el consumismo. Hay que hacer constar que el personaje no rechaza el progreso en bloque, sino la baja calidad de los productos y lo que él entiende como falta de gusto:

¡Qué hombres aquellos! [*los velluters*] Tenían sus defectos, Juanito; pero así y todo, los cambiaría yo por los hombres de hoy. Su carácter era sutil como la seda; acostumbrados a las labores difíciles, menudas y complicadas, eran meticulosos, y tan

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 121.

amantes de la equidad, que hasta se cuenta como chiste que uno de los del gremio hizo parar una vez la procesión para recoger del palio una pasita que se le había caído comiendo en la ventana. Esto será ridículo, pero a mí me entusiasma. Con hombres así no había miedo a ser robado, y la confianza entre amos y obreros era completa. El tejedor entraba de aprendiz en un taller y sólo lo abandonaba para irse al cementerio. Todos los trabajadores de la casa me vieron nacer. Eran como de la familia... ¡Oh qué tiempos aquellos!...

Y don Juan, animado por sus rancios entusiasmos, entornaba los ojos, como para ver mejor el hermoso cuadro del pasado.

Ahora —continuó, apoyando sus palabras con pataditas nerviosas—, ahora, todo muerto por culpa del maldito Lyon, de esos gabachos que con sus máquinas endiabladas nos han arruinado... Ya no hay moreras en la huerta; en las barracas se ha perdido la memoria de las cosechas de capullo, y ha muerto una industria... industria no; un arte que nosotros, aunque cristianos viejos, heredamos directa y legítimamente de nuestros abuelos los moros... ¿Y en esto consiste el progreso? ¿En que unos pueblos roben a los otros sus medios de vida?... Pues me *futro* en él y en los que le defienden.

Y el viejo, siempre circunspecto y bien portado, animándose con la indignación, hacía ademanes tan enérgicos como incorrectos para manifestar el desprecio que le merecía el progreso condenado.

Y no es que yo maldiga los adelantos —dijo después, como si se arrepintiese—; sobre todo me gusta que vayan a Madrid en menos de un día, cuando en mis tiempos se necesitaban nueve de galera y hacer testamento. Pero me enfurece que lo que estaba bien, y muy en su punto, venga el señor Progreso y lo eche a perder con su afán de revolucionarlo todo. Callaría si el arte de la seda hubiese ganado algo con nuestra ruina; pero me sublevo al ver que lo de allá, que es lo que priva, ni es arte ni nada. Industrialismo vil: estafa y nada más. ¿Dónde están los tejidos de pura seda que un puñal no podía atravesar? ¿Dónde los terciopelos que pasaban de abuelos a nietos, como si acabasen de salir de la tienda? Aquello acabó, y ahora sólo queda la sedería de Lyon, “mírame y no me toques”, algodón malo, géneros que no duran un año, porquerías con las que van tan orgullosas estas señoritas del día... ¿No es eso, Juanito? ¿No lo ves tú así?

Y el sobrino contestaba a todo con afirmativas cabezadas, muy preocupado en su interior por el modo como expondría la pretensión que le llevaba allí. La aprobación de Juanito templó las iras del viejo.

No creas por eso que me forjo ilusiones. Esto está muerto y bien muerto. No es culpa de los de allá, sino de la gente de aquí. Se acabó el buen gusto. Hoy se tiene horror a lo que es rico y vistoso; los señores visten como los criados; todos van de obscuro, como sacristanes; el chaleco, que es la prenda que da majestad a la persona y pregona su clase, es de la misma tela que los pantalones; ya no se ostenta sobre el vientre el terciopelo floreado, aquellas rayas de cien colores que tanto golpe daban en mi juventud, y hasta los labradores se encajan la blusa y el hongo, como asistentes, y se ríen cuando sacan del fondo del arca el chupetín de raso de sus abuelos, la faja de seda y el pañuelo de flores, que tanto lucían en los bailes de la huerta... ¿Y las mujeres? No me hables de ellas... ¡Valientes imbéciles! Ni en las aleluyas del mundo al revés... Se visten como los hombres, con lanilla inglesa; van feas como demonios con esos colores de enterrador, apagados, sombríos; y en el verano gastan, cuando más, percal de tres reales, con lo que creen ir tan elegantes. ¡Oh, aquellos tiempos míos! Se estrenaba menos, era menor la variedad, pero se lucían cosas buenas y sólidas, que pasaban docenas de años en los roperos sin que hubiera polilla con valor para hincarlas el diente. ¡Todo se ha perdido! ¡Adiós, cortinajes de damasco! ¡Abur, seda chinesca! Ahora adornan los salones con unas telas ásperas, de tejido burdo y borroso; y cuando no, para que la cosa tenga “carácter” (¡vaya una palabra!), echan mano de las mantas jerezanas y arman una decoración de taberna³⁴⁵.

EL CENTAURO MADARIAGA: LA LEY DE UN CONQUISTADOR

El capítulo segundo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* nos muestra el encuentro entre dos mundos, Argentina —con su abundancia al alcance de una mano que sepa apoderarse de ella— y Francia —después Alemania— síntesis del viejo mundo amenazado siempre por la confrontación.

La Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX era un paraíso sacudido siempre por sequías o grandes fríos que podían darle la vuelta en cosa de horas a la prosperidad mejor cimentada. Tal vez la esencia del paraíso no sea sino ésta: la de consistir en una felicidad precaria que parece, no obstante, definitiva.

³⁴⁵ Arroz y tartana, cit., p. 169-171.

El centauro Madariaga alaba las condiciones de vida de un lugar donde todas las razas pueden convivir porque hay comida para todos:

Yo soy español, tú francés, Karl es alemán, mis niñas argentinas, el cocinero ruso, su ayudante griego, el peón de cuadra inglés, las chicas de la cocina, unas son del país, otras gallegas o italianas, y entre los peones los hay de todas castas y leyes... ¡Y todos vivimos en paz! En Europa tal vez nos habríamos golpeado a estas horas; pero aquí todos amigos.

Y se deleitaba escuchando las músicas de los trabajadores: lamentos de canciones italianas con acompañamiento de acordeón, guitarreos españoles y criollos apoyando a unas voces bravías que cantaban el amor y la muerte³⁴⁶.

Este ambiente de promiscuidad complacida nos trae a la memoria el Chetumal nativo del novelista mexicano Héctor Aguilar Camín, o el Montevideo de los años cuarenta en el recuerdo de la escritora hispano-uruguaya Cristina Peri Rossi. El Chetumal de Héctor Aguilar fue barrido por un ciclón cuando el futuro escritor contaba ocho años, por lo que la felicidad recordada no tiene referente que lo contradiga.

Madariaga tenía un ojo certero en la numeración y selección de las reses, lo que le llevaba a calcular de inmediato la cantidad y calidad de los animales que pensaba adquirir. Ningún vendedor podía competir con la marrullería y habilidad de un comprador semejante. Amante del riesgo, compraba miles de reses y vastas extensiones de terreno sin parpadear; y cuando la catástrofe sembraba sus campos de miles de vacas muertas, acogía el suceso con serenidad estoica y talante pragmático, que le impulsaba a sacarle partido a los cueros; de lo único que se quejaba, a veces, es de no tener braceros suficientes y eficaces para poder rescatar las pieles de las víctimas.

Era Madariaga despótico y generoso, incansable en el trabajo y en la búsqueda de placeres fáciles que hacían crecer la estirpe bastarda del estanciero, proporcionándole en el transcurso de los años peones adictos a los que pegaba con el rebenque y halagaba con la propina:

³⁴⁶ *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, cit., p. 70.

Te pego porque puedo —decía como excusa al serenarse.

Un día, el golpeado hizo un paso atrás, buscando el cuchillo en el cinto.

A mí no me pega usted, patrón. Yo no he nacido en estos pagos... Yo soy de Corrientes.

El patrón quedó con el látigo en alto.

¿De verdad que no has nacido aquí? Entonces tienes razón, no puedo pegarte, toma cinco pesos³⁴⁷.

Entre Madariaga y Desnoyers se crea desde el comienzo una relación paternofamiliar; un día en el que Desnoyers defiende a su patrón frente al cuchillo de un empleado, los lazos familiares entre ambos se consolidan en esta fórmula sentenciosa y desconcertante:

— ¡Gracias, gabacho! — dijo el estanciero, emocionado —. Eres todo un hombre y debo recompensarte: desde hoy... te hablaré de tú³⁴⁸.

El tuteo es un salvoconducto hacia la intimidad de los Madariaga y el primer paso para ganarse el corazón de las hijas, en especial de Luisa, con la que se casará. Antes de este compromiso Desnoyers era el árbitro de la elegancia, consultado por las dos hermanas a la hora de adquirir sus vestidos y sombreros en Buenos Aires.

El salón de la casa era el espejo de los gustos de las jóvenes, empañado por los caprichos del padre:

Las alfombras parecían entristecerse y palidecer bajo las huellas de barro que dejaban las botas del centauro. Sobre una mesa dorada aparecía el rebenque. Las muestras de maíz esparcían sus granos sobre la seda de un sofá que sólo ocupaban las señoritas con cierto recogimiento, como si temiesen romperlo. Junto a la entrada del comedor había una báscula, y Madariaga se enfureció cuando sus hijas le pidieron que la llevase a las dependencias³⁴⁹.

Un piano y una improvisada biblioteca completan los gustos refinados de Elena, apodada “la romántica”. La aplicación musical de Elena rompe los nervios del

³⁴⁷ Ibid., p. 55.

³⁴⁸ Ibid., p. 57.

³⁴⁹ Ibid., p. 58.

padre; tampoco puede entender la afición a leer versos y novelas, ya que la única lectura que él conoce es la de sus cuadernos, donde figura la historia de sus animales *pedigree* y los títulos de propiedad.

El concepto patriarcal de la vida sostenido por Madariaga cristalizaba en un desprecio a la mujer, a la que sólo buscaba para aliviar sus necesidades primarias, al haberse enfriado el amor inicial hacia la esposa, Misiá Petrona. Esta matrona, que vigilaba con mano de hierro las actividades de la servidumbre, callaba en presencia del marido, quien la consideraba como “una vaca floja que sólo le había dado hembras.”

Como ya hemos visto, la incomunicación con “la romántica” era total; mayor respeto le merecía Luisa, que le evocaba a Petrona cuando era joven: “la misma bondad y el mismo empuje para el trabajo, pero con más señorío”³⁵⁰.

La gran fiesta para Luisa era la misa dominical, que se celebraba en una iglesia a tres leguas de allí. La misa era una ceremonia religioso— social a la que Madariaga no asistía, porque quería vigilar de cerca a sus peones y para él la religión, que tanto invocaba, era solamente una capa de respetabilidad y una garantía en los negocios. El estilo indirecto libre nos sumerge atinadamente en la doble moral, que es una forma de cinismo: “Él era muy religioso; Religión y buenas costumbres, pero había dado miles de pesos para la construcción de la vecina iglesia, y un hombre de su fortuna no iba a estar sometido a las mismas obligaciones de los pelagatos”³⁵¹.

Su aventura frustrada con una tiple alemana aportó a la vida del centauro la renuncia a la carne, la exaltación idílica de la vida familiar en el campo y la llegada del intrigante Karl: tenor wagneriano que se apoderaría del corazón de Elena. La relación entre Julio Madariaga y sus yernos es muy diferente : a Desnoyers lo distinguió siempre con la confianza; a Karl, con el recelo. Idénticos amor y confianza acompañarán a sus nietos Julio y Chichi Desnoyers, a los que contagia su afición ecuestre; idéntico menosprecio para los cuatro hijos de Karl. En Argentina, en una estancia alejada de Buenos Aires y de la civilización, se concibe —a escala reducida— una pugna de familias y pueblos: Francia y Alemania. Latiendo en embrión, el desgarrón fratricida de la guerra, que estallará poco más tarde.

³⁵⁰ Ibid., p. 60.

³⁵¹ Ibid., p. 60.

JUANITO: LA DIFICULTAD QUE ENTRAÑA EL SER HIJO

Juanito —fruto del primer matrimonio de doña Manuela— hereda del padre la honradez, la mansedumbre, el amor al trabajo y el sentido del deber. Sus gustos toscos y primitivos, que le llevan a sentirse mucho más a gusto entre las criadas de la casa que en el mundo encopetado de la burguesía, potencian su retraimiento natural y, aun cuando se sacrifica por sostener el lujo de la madre y hermanas, nadie se lo agradece, siendo una especie de siervo en el propio hogar.

Las constantes deudas de doña Manuela le llevan a solicitar la firma del hijo en un pagaré de tres mil pesetas. Un día, Juanito quiere participar a su vez de los encantos de un mundo que siempre le ha estado vedado y, tras pensarlo mucho, adquiere la entrada para escuchar al tenor que conmociona al público. El pasaje nos presenta, con pinceladas maestras, el desconcierto de quien no se integra en el espectáculo y transmite lo que oye y lo que ve como signos absurdos. La absurdidad de estos signos tiene un doble objetivo: reflejar con fidelidad lo que el personaje siente y servir de crítica a un grupo social que va a la ópera a lucirse y a presumir de unos gustos refinados. En el subrayado de las reacciones sociales ayudan a Juanito los comentarios de las hermanas y el juicio burlesco del autor implícito:

Cantaba un tenor “eminencia”, uno de esos tiranuelos de la escena que cobran por noche cinco mil francos para entonar una romanza o un dúo y estar de cuerpo presente en el resto de la obra. Era signo de distinción y de buen gusto dejarse robar por la eminencia; se congregaba para cruzar sonrisas y saludos lo mejorcito de Valencia, y las dos niñas pasaban el día siguiente hablando con entusiasmo del *do* de pecho del tenor y de los vestidos escotados del palco 7; de los diamantes de la tiple y de la facha ridícula del director de orquesta, un tío melencólico con gafas de oro, que en los momentos difíciles braceaba como un loco, se levantaba del sillón y parecía querer pegarles a los músicos, a los artistas y hasta al público.

El gran tenor y sus triunfos figuraban en todas las conversaciones, y al fin, el pobre muchacho cayó en la tentación, no de oír el *Otello* de Verdi, sino de ver el bicho raro que abriendo la boca se tragaba cinco mil francos de una sentada.

Él, que sin remordimiento había firmado por tres mil pesetas, tuvo que reflexionar y hacer un esfuerzo supremo para gastarse cuatro. ¡Alguna vez había de ser calavera! Y empujado por la muchedumbre, asaltó las alturas, el “paraíso” de fuego, donde, acoplándose cada espectador entre las rodillas del vecino inmediato, forma-

ba el público un mosaico apretado y sólido. Allí permaneció toda la noche, confundido con la demagogia lírica, sin entender una palabra, fastidiándose horriblemente, diciendo en su interior que aquella música era como la de las iglesias, pero sin valor para estornudar ni mover pie ni mano, por miedo a aquellos señores que oían con la boca entreabierta, los ojos puestos en el techo, e inertes y extasiados como faquires en el *nirvana*, y que, al menor ruido, ponían el mismo gesto que si un rate-ro les hurtase el bolsillo. Al terminar el acto, armaban una algarabía de mil diablos, discutiendo e insultándose en un caló ininteligible, y sacando a colación la madera, el metal y la cuerda, como si trataran de construir un navío.

Juanito, contagiado por el ardor de pelea que reinaba en las alturas, sentía tentaciones de gritar que aquello era fastidioso y lo de los cinco mil francos un robo; pero callaba, por miedo a los energúmenos artísticos, y consolábase mirando abajo las rojas filas de butacas, donde destacaban los lindos sombreros de sus hermanas y la majestuosa capota de mamá. Un sentimiento de orgullo le invadía al contemplar a su familia tan esplendorosa en aquel ambiente cargado de luz y de perfume, y hasta ciertos instantes le faltó poco para llamar a Amparito y hacerle un cariñoso saludo.

¡Y pensar que en casa pasaban tantos apuros para sostener aquel lujo! ¡Quién lo diría viéndolas tan elegantes y risueñas, especialmente la mamá, que lucía brillantes en pecho, orejas y manos, y que antes quería pasar hambre que deshacerse de ellos! Y el pobre muchacho, siguiendo la corriente de la lógica, pensaba con horror si todas las señoras que allí estaban cargadas de flores y joyas, exhibiendo sus sonrisas de mujer feliz, habrían tenido que pedir prestado como su madre... El recuerdo de esta noche quedó en la memoria de Juanito con una impresión de calor asfixiante y aburrimiento inmenso³⁵².

Juanito se halla dividido entre dos amores: el puro y apacible hacia Tónica y el amor hacia su madre, que nunca reconoce sus desvelos y, al final de la obra, traiciona las expectativas del hijo. El adulterio de la madre, junto a la quiebra económica, precipitarán el fin trágico del personaje. Como le sucederá años más tarde a Rafael en *Entre naranjos*, Juanito pasea agitado por la ciudad, que actúa como prodigiosa caja de resonancia de sus sentimientos. Juanito sale del mercado y da un paseo a lo largo del río, entra en el bullicio de la feria en la Alameda

³⁵² Arroz y tartana, cit., p. 117-119.

y regresa a su casa para morir. Su itinerario se halla dibujado en el mapa del desengaño, siendo estaciones de este viacrucis anónimo las Alamedas de Serranos, las torres de Cuarte con sus calabozos, el camino del cementerio, un paso a nivel, la plaza de toros, la Alameda y los jardines del Plantío ya desaparecidos, ubicados entonces en lo que hoy es la calle Alboraya.

Por las Alamedas de Serranos paseaban seminaristas, curas y personas del bajo pueblo con el distintivo común de un aspecto triste, casi lúgubre:

A lo lejos, tras las cortinas de los árboles que circuían el verdoso estanque, sonaba el canto de un corro de niñas confundándose con el juguetón parloteo de los traviosos gorriones:

Yo me quería casar,
yo me quería casar,
con un mocito barbero...³⁵³.

Al oír estos cantos en los que se mezclaban la ingenuidad y el amor, experimentaba Juanito terribles ganas de llorar, mientras el hilo del recuerdo hilvanaba sus vivencias de niño en la Glorieta, donde su madre lo llevaba para que jugase con las niñas, ya que su condición de ser enclenque y su timidez le hacían difícil el jugar con otros niños.

Despierta su envidia la contemplación de las torres de Cuarte, en cuyo interior disfrutaban los presos de un silencio ya resignado.

Camino del cementerio sintió la envidia premonitoria de un ataúd blanco y junto al paso a nivel la tentación del suicidio. Finalmente, la Alameda, ruidosa y festiva, lo expulsa de allí pues la fiesta de los otros intensifica el sentimiento de la propia desgracia.

GABRIEL LUNA: DEL CONSERVADURISMO AL ANARQUISMO TEÓRICO

Ya hemos hablado del protagonista de *La catedral* al tratar el tema de la religión. Ahora vamos a destacar algún aspecto que entonces no pudimos recoger.

³⁵³ Ibid., p. 292.

Antes de contarnos la infancia de Gabriel Luna, el novelista fija su mirada en el padre de éste: Esteban, quien se enorgullece de su estirpe, en la que incluye al papa Luna y al condestable don Álvaro de Luna. Esteban, se indigna más que los verdaderos eclesiásticos del deterioro que se ha ido produciendo en la iglesia primada desde las Cortes de Cádiz y la desamortización. No puede sufrir el hecho de que el gobierno le asigne la cantidad de mil ochocientas pesetas para el sostenimiento de la catedral, cuando en otros tiempos contaba seis millones de reales de renta. Él saldría a pegar tiros con los carlistas, pero sabe que su sitio está en la primada y, sobre todo, en el jardín del que cuida con esmero. Es interesante la descripción que se hace del jardín, helénico por la existencia de cipreses, laureles y rosales, y cristiano por el carácter de recinto cerrado, encajonado entre el cielo y la tierra y porque, curiosamente, “el aire huele a incienso”.

Nacido de tal padre y rodeado de seres que se pegan a la catedral como columnas o esculturas, Gabriel está destinado a ser un eclesiástico — y de rango— por su formación y su enorme curiosidad. Desde niño le interesa ver la comprobación de los datos oídos, como relato legendario, en los libros. Y quien investiga a fondo los libros termina por desconfiar de los prodigios que los legos creen a pies juntillas. Con todo, la evolución del personaje será lenta, pues al comienzo se halla impregnado de la visión mítica de la historia de la catedral.

Gabriel despliega su saber ante el lector, como siempre pasa en Blasco, de forma didáctica y amena. Entre los hechos referidos podemos recordar éstos: en la época de los visigodos el poder de los obispos de Toledo era superior al de los reyes, no en balde el prodigio estaba al servicio de los cristianos, para confundir y anonadar a los vencedores. Así, se contaba el caso del arzobispo Montano, que viviendo con su mujer, para dar testimonio ante el mundo de la pureza de su conducta, puso carbones encendidos entre sus vestiduras mientras celebraba misa, y el fuego lo respetó.

También rememora Gabriel el prodigio de san Ildefonso, que tuvo el privilegio de tener entre sus dedos un pedazo del manto de santa Leocadia, quien se le apareció milagrosamente, y obtuvo de la propia Virgen una casulla bordada por sus propias manos. Luego Filiberto se atrevió a vestir esta casulla sagrada y su audacia le costó ser depuesto, excomulgado y desterrado.

Tras mostrar el poder episcopal como superior al de los reyes, se menciona la conquista de Toledo por Alfonso VI, quien pacta con los vencidos respetarles la conservación de la mezquita; el pacto no se cumple por la intervención del obispo Bernardo con la colaboración de la reina. Alfonso, cuando se entera de que la mezquita ha sido convertida en catedral de forma fraudulenta, quiere vengarse del arzobispo e incluso de la reina; pero Abu Walid se compadece de los ofensores al ver al rey tan furioso y hace de intermediario para que la paz prevalezca.

El narrador sabe mezclar muy bien los materiales histórico—legendarios con las fases arquitectónicas del edificio.

Del cúmulo de valiosos datos aportados quedémonos con la referencia a la estatua yacente de don Álvaro que, al llegar el ofertorio de la misa se incorporaba, gracias a ocultos resortes. Unos decían que la reina Isabel la Católica había hecho desaparecer el artificio teatral y otros atribuían tal desaparición a enemigos del condestable.

Ebrio de celo apostólico, Gabriel se enrola en una partida carlista para ayudar al triunfo de la fe. Pero no fueron precisamente la fe ni los ideales religiosos lo que presencié en la actuación de sus compañeros, sino la ferocidad y el bandidaje. Al entrar en un pueblo, los soldados carlistas lanzaban “vivas” a la religión, pero cuando la suerte les volvía la espalda blasfemaban pormenorizadamente contra Dios, la Virgen y todos los objetos sagrados.

Al terminar la guerra, Gabriel ya no era el mismo; permanecía en él la sed de aventuras y el afán de saber. Y en París asistió a las clases de Renán, que desmontaba la religión desde dentro, y leyó mucho y abjuró de sus creencias para profesar el anarquismo teórico.

En Francia pudo comprobar el carácter elástico de la iglesia —ajeno por completo al inmovilismo hispánico— que intentaba desesperadamente acomodar la fe a los nuevos hallazgos de la ciencia, su enemiga secular. En las siguientes palabras se ve la transformación profunda sufrida por el personaje:

Las religiones fueron para él invenciones humanas, sometidas a las condiciones de existencia de todo organismo, con su infancia generosa capaz de ciegos sacrificios, su virilidad absorbente y dominadora, en la que las antiguas dulzuras se convierten en imposiciones autoritarias del poder y su vejez irremediable, con

una lenta agonía que hace que el enfermo, adivinando su próximo fin, se agarre a la vida con el ansia de la desesperación³⁵⁴.

DOÑA MANUELA: LO CURSI

Su vida se apoya sobre la pretensión de la burguesía en auge, por no privarse de ningún lujo; por lo que al heredar del padre una fortuna sólo piensa en salir de su condición de tendera:

Para ella, la sociedad estaba dividida en dos castas: los que van a pie y los que van en carruaje; los que tienen en su casa gran patio con ancho portalón y los que entran por estrecha escalerilla o por obscura trastienda.

Quería subir, saltar de la clase de los parias dedicados al trabajo, a la de las “personas decentes”³⁵⁵.

Entre el tener y el carecer, que siempre hay que encubrir, va transcurriendo su vida, que recuerda la de un personaje galdosiano: Rosalía la de Bringas.

Momentos importantes en el trazado psicológico del personaje son la muerte de Brillante, el caballo que lloran madre e hija porque con él han perdido el estatus social, y el adulterio no por amor, sino por interés.

ISIDRO MALTRANA: UN INTELLECTUAL DESCLASADO

Aunque ya hemos conocido algunos aspectos relevantes del personaje al enfocar los temas del amor, la música y el mar, queremos aquí decir unas pocas palabras acerca de su formación y su abulia. Procedente de los bajos fondos del mundo de la busca, adquiere una cultura humanística, debido al amparo de una señora adinerada que se olvida de él en el testamento. Y a partir de este instante irá a la deriva, pues sus conocimientos y su capacidad imaginativa pocas veces encuentran el molde en que verterse o el instrumento que le permite combatir su pertinaz miseria.

El ser de Maltrana se halla escindido entre el utopismo revolucionario y el servilismo o la abulia, el amor a Feli y la cobardía, el dominio de la cultura clásica

³⁵⁴ *La catedral*, cit., p. 958.

³⁵⁵ *Arroz y tartana*, cit., p. 57.

y su impericia periodística, el saberse cercano y distinto a los obreros teniendo menos posibilidades que ellos de ganarse un jornal, y siendo mejor tratado por la policía en la manifestación popular a la muerte del señor José.

Desde la cabaña del tío *Polo*, Maltrana ve las luces rojas de Madrid en lontananza y construye una visión simbólica acerca de las desigualdades sociales que, algún día, harán estallar el sistema:

Los dichosos, los ahítos, descansaban tranquilos al calor de una civilización cuyas ventajas eran los únicos en monopolizar. La caravana de los felices no quería ir más allá, creyendo haber visto bastante. Dormían en torno de la hoguera, acariciados por su tibio aliento, con el voluptuoso sopor de una digestión copiosa. Y más allá del círculo rojo trazado por las llamas, en el muro de sombras temblonas, tras las cuales estaba lo desconocido, brillaban ojos coléricos, sonaba el rechinar de las uñas al afilarse, estallaba el gruñido de las bestias sangrientas, cegadas por tanto resplandor. Los vagabundos del desierto social, los desertores de la caravana, los expulsados de ella, las fieras, los abortos de la noche, rondaban en torno del vivac, sin atreverse a salir del círculo de tinieblas, por miedo a afrontar la luz.

Los cegaba el fuego; intimidábalos con glacial escalofrío el brillar de las armas caídas junto a los durmientes. Amenazaban, rugían; pero los dichosos, sumidos en dulce sueño, no podían oír sus amenazas y sus mugidos.

Maltrana pensó que alguna vez la hoguera, falta de nuevos combustibles, se extinguiría poco a poco; y cuando sólo quedasen rojos tizones y las tinieblas voraces invadieran el círculo de luz vendría la gran pelea, la lucha en la sombra, el empujón arrollador de la muchedumbre, el asalto de los engendros de la oscuridad para apoderarse de todas las riquezas de los felices³⁵⁶.

EL PERSONAJE COLECTIVO

En la mayor parte de las novelas de Blasco Ibáñez el personaje colectivo tiene especial relevancia; en *Arroz y tartana* (1894) todo el pueblo —a pesar de la diferencia entre burgueses acomodados, burgueses cursis, servidores y menestra-

³⁵⁶ *La horda*, cit., p. 1406-1407.

les— participa con entusiasmo en las diversas festividades que van dando un perfil propio e inconfundible a la ciudad de Valencia: Carnaval, Fallas y Corpus, sobre todo.

En *Flor de mayo* (1895) el personaje colectivo puede actuar de modo compacto y homogéneo, como en la procesión del Viernes Santo o fragmentarse en sexos, en edades o en clases o subclases sociales. Además de los protagonistas individuales tiene un papel protagónico todo el pueblo del Cabañal, que vive o malvive de la pesca. Las vendedoras de pescado —llamadas pescadoras o pescaderas— protagonizan el primer capítulo de la novela, aportando la atmósfera indispensable en la que irán cobrando relieve los hechos, pasando del pintoresquismo costumbrista de las rencillas y los insultos personales al dramatismo sabiamente graduado del final de la novela.

Con una técnica de crudo realismo se presenta así a las pescadoras, que no tienen ninguna de las cualidades que, tradicionalmente, se adscriben a la feminidad: ante el fielato que estaba en el puente del Mar:

Sólo faltaban las pescadoras, rebaño sucio, revuelto y pingajoso que ensordecía con sus gritos e impregnaba el ambiente con un olor de pescado podrido y un aura salitrosa del mar conservados entre los pliegues de sus zagalejos³⁵⁷.

La pintura se acerba con la despersonalización, que destacan las metonimias del descenso de las tartanas:

fueron descendiendo por sus estribos zapatos en chancleta, medias rotas mostrando el talón sucio, faldas recogidas que dejaban al descubierto zagalejos amarillos con negros arabescos³⁵⁸.

Entre este rebaño de la miseria aún se pueden bajar más escalones, así se nos presenta a las vendedoras de la Albufera:

Eran las pescadoras de la Albufera, las mujeres de un pueblo extraño y degradado que vive en la laguna sobre barcas chatas y negras como ataúdes, entre espesos cañares, en chozas hundidas en los pantanos, y que encuentra la subsistencia en sus fangosas aguas. Eran las hembras de la miseria, con el rostro curtido y terro-

³⁵⁷ *Flor de mayo*, cit., p. 65.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

so, los ojos animados por el extraño fulgor de unas eternas tercianas y oliendo sus ropas, no al salobre ambiente del mar, sino al tufo de las acequias, al barro infecto de la laguna, que al removerse despide la muerte³⁵⁹.

Y aún se puede descender más en el escalafón de la miseria:

y algunas más infelices sentábanse en el suelo húmedo y resbaladizo, entre las filas de mesas, ofreciendo largos juncos en los que estaban ensartadas las ranas, patiabiertas y con los brazos levantados como bailarinas desnudas³⁶⁰.

Las pescaderas actúan en el mercado en oleadas, como el mar: se cierran en grupo solidario frente a las autoridades o ante los clientes que no compran, y se abren en marea de egoísmo para quitarse mutuamente la clientela. Frente al posible comprador también la actitud es de vaivén: zalamería y finos modales a la hora de la captación y desvergüenza insultante hacia la persona que no compra.

En la vorágine de la pescadería surge la pugna por celos entre Rosario y Dolores, que acalla la *tía Picores*, transitoriamente, quien invita a las rivales y a un grupo de amigas a un chocolate en la horchatería.

A lo largo de la novela, las mujeres aparecen varias veces como testigos ansiosos, oscilando entre la desesperación y la esperanza, que aguardan en la orilla la llegada de sus seres queridos en días de tempestad. A veces se las presenta frenéticas y desgredadas corriendo hacia las olas o acucilladas rezando a un Dios demasiado lejano. También la religiosidad presenta dos fases, la del rezo y la de la blasfemia:

Llovió toda la noche, y muchas mujeres esperaron el amanecer en el muelle, combatido por el oleaje, envueltas en el calado mantón, puestas en cuclillas sobre el barro negruzco del carbón de piedra, rezando a gritos para ser oídas mejor por los sordos de arriba, e interrumpiendo algunas veces sus oraciones para tirarse de los revueltos pelos, lanzando a lo alto, en un arranque de odio y resentimiento, las terribles blasfemias de la Pescadería³⁶¹.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

La referencia a “los sordos de arriba” anticipa a Valle Inclán en *Romance de lobos* y a Gabriel Miró en *Nuestro Padre San Daniel* .

Las vecinas de la *siñá Tona* la acogen caritativamente los primeros meses de la desgracia, pero luego se olvidan de ella, hasta que empiecen a envidiarla cuando ella ya tiene clientela.

Son también las mujeres las que sospechan el adulterio entre Dolores y Tonet y las que se alegran con malsana alegría del nacimiento de Pascualet.

En la procesión del Cabañal que agrupa a todos en torno a la piadosa tradición, son ellas las que más se admiran ante los disfraces masculinos, que toman como paradigma de la apostura: “ Madres, hermanas y amigas admirabánles desde las puertas lanzando un “¡Reina y Señora, qué guapos van!”³⁶².

En el comienzo del capítulo octavo se nos presenta una estampa vivaz de las cigarreras, con su airoso andar y su mirar provocativo, viniendo a ser un antecedente claro de las hilanderas de la seda en *La barraca* .

En *La barraca* (1898) el conjunto de huertanos actúa como una muralla en la que vienen a estrellarse las ansias legítimas de la sobrevivencia de Batiste y los suyos; la animadversión de la huerta hacia el forastero no le está destinada en primera instancia, puesto que apunta más allá y más lejos: hacia los propietarios de las tierras que viven en Valencia. Pero de todos, Batiste y su familia serán los más perjudicados en el enfrentamiento, pues la sociedad cuenta siempre con los mecanismos represores para establecer un orden que siempre se apoya en la supremacía de los poderosos.

En *Entre naranjos* (1900) es la ciudad de Alcira con su conservadurismo y su caciquismo la que dificulta extraordinariamente la relación amorosa entre Leonora y Rafael. No es el pueblo exclusivamente el responsable del fracaso amoroso, pero sí que pone al diputado entre el escaño y la fuga, o lo que es lo mismo: entre la opulencia y la inseguridad de una vida azarosa.

En *Cañas y barro* (1902) el personaje colectivo es una proyección del de *Flor de mayo*, que sufre idéntica opresión del medio, pero el ambiente no tiene la luz del

³⁶² Ibid., p. 136.

256 Mediterráneo, sino la angostura de un pueblo infecto: el Palmar, isla entonces de la Albufera. Aunque durante siglos los pescadores de la Albufera gozaban de más privilegios que los del mar, en *Cañas y barro* y en alusiones de *Flor de mayo* los habitantes del Palmar suponen el escalón más bajo en relación a pescadores y agricultores.

Cuando los pobladores del Palmar se humanizan e incluso llegan a ser felices, es durante sus fiestas, de Navidad entonces, y en agosto hoy.

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

La catedral (1903) nos presenta un conjunto de seres anclados en el inmovilismo religioso. La labor concienciadora de Gabriel Luna se vuelve contra él.

En *El intruso* (1904) los mineros arrastran una existencia infrahumana de la que son responsables, en estrecha alianza, los patronos, los cantineros y los curas; en especial, los jesuitas. (Véase el tema de la religión).

La horda (1905) plantea la voluntad que tienen los traperos de los suburbios de Madrid de llegar al centro de la capital, esto es: adquirir un cierto estatus de personas que les está vedado desde siempre.

Con mayor virulencia se plantea el tema de la justicia social en *La bodega* (1905) y aunque los campesinos de Jerez sean aplastados brutalmente al organizar una huelga general, en ambas novelas hay un final abierto a la esperanza.

Veamos un retrato del personaje colectivo, taraceado en sexos y en edades, que nos pone los pelos de punta porque la miseria produce monstruos:

Eran cuerpos enjutos, apergaminados, recocidos por el sol, con la piel agrietada. La alimentación, pobre y escasa, no llegaba a formar el más leve almohadillado entre el esqueleto y su envoltura. Hombres que aún no tenían cuarenta años mostraban sus cuellos descarnados, de piel flácida y abullonada, con los rígidos tendones de la ancianidad. Los ojos, en lo más hondo de sus cuencas, circundados de una aureola de arrugas, brillaban como estrellas mortecinas en el fondo de un pozo. Esta miseria física era el resultado de una fatiga prolongada años y más años, de una alimentación insípida de pan, sólo de pan. Los cuerpos, rudos y

angulosos, parecían labrados a hachazos; otros eran deformes y grotescos, como fabricados por un alfarero; muchos recordaban, por lo retorcidos y nudosos, los troncos de los acebuches de las dehesas. Los brazos, negros, con las agudas protuberancias de una gimnasia forzada, parecían de sarmientos trenzados. Y el amontonamiento de estos infelices exhalaba un olor agrio, de sudor hambriento, de ropa adherida al cuerpo durante meses, de alientos fétidos: toda la respiración apestante de la miseria.

Las mujeres aún ofrecían un aspecto más doloroso. Unas eran gitanas viejas y horribles como brujas, con la piel tostada y cobriza, que parecía haber pasado por el fuego de todos los aquelarres. Las jóvenes tenían la hermosura dolorosa y desmayada de la anemia: flores de vida que se mustiaban antes de abrirse, adolescentes de piel blanca, de una palidez de papel mascado, que el sol no lograba calentar, tiéndola a trechos con menudas manchas de color de salvado. Vírgenes de ojos desmesuradamente abiertos, como asombradas de haber nacido, con los labios azules y las encías de un rosa pálido que revelaba la miseria de la sangre. El pelo, triste y sin brillo, asomaba alborotado bajo el pañuelo, guardando en sus marañas briznas de paja y granos de tierra. El pecho de las más tenía la monótona uniformidad del desierto, sin que al respirar se marcara bajo la tela el más leve rastro de los montículos seductores que avanzan orgullosos como un blasón del sexo. Tenían las manos grandes y los brazos enjutos y huesosos como los hombres. Al andar, movíanse sus faldas con desmayada soltura, como si dentro de ellas sólo existiese aire, y al sentarse, la tela marcaba ángulos duros, sin la más tenue redondez. El trabajo, la fatiga bestial, habían paralizado el desarrollo de la gracia femenina. Sólo algunas delataban bajo su envoltura los encantos del sexo; pero eran muy pocas.

Obligadas a sufrir las mismas durezas que el rebaño masculino, únicamente recordaban que eran mujeres cuando a altas horas de la noche, a obscuras la gañanía, apelotonadas en un rincón, veían turbado su fatigoso sueño de hembras de carga por las audacias de los mozos, que las buscaban a tientas, mientras los gañanes viejos, curados de las ilusiones de la vida, roncaban desafortadamente, cual si quisieran dormir más aprisa para recuperar las fuerzas perdidas³⁶³.

³⁶³ La bodega, cit., p. 325-326.

258 Del retrato anterior se desgaja un monstruo que nos hace pensar en los caprichos de Goya; es la *Alcaparrona*, gitana que en un tiempo no muy lejano fue cortejada y agasajada por el marqués de San Dionisio. La juventud reciente da un salto a la ancianidad sin paliativos:

Salvatierra miró los ojos de la vieja, malignos y pitañosos, su hocico de macho cabrío, que se contraía a cada palabra con una ductilidad repugnante, los dos plumeros de cerdas grises que surgían de sus labios como unos mostachos felinos³⁶⁴.

Las creencias de los antepasados son el elemento unificador en dos novelas: *Luna Benamor* y *Los muertos mandan*. Mientras en la primera de ambas los prejuicios religiosos y raciales de la familia de Luna ahogan los anhelos de felicidad de los protagonistas, en *Los muertos mandan*, el amor es el barreno que dinamita las ideas opresoras de los antepasados. Aunque la novela no es de tesis, el mensaje último es que los muertos mandan hasta que dos enamorados encuentran un cauce que cruza los muros de la muerte.

En *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) y en *Mare nostrum* (1917) el heroísmo de los franceses triunfa de la brutalidad y de la prepotencia traidora de los alemanes. Pese a esta afirmación sintética las novelas no tienen el tono de panfletos.

Aunque en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se describa también la guerra de trincheras, el novelista saca a sus personajes a la superficie del campo de batalla. En *Mare nostrum*, en cambio, el personaje colectivo se halla agazapado, perseguido por el espionaje o encarnándolo, amenazado o amenazante desde el peligro recién descubierto de los submarinos.

Pero la novela, según ya sabemos, no se centra exclusivamente en la guerra, sino en las peripecias del amor y el mar. Veamos esta estampa de histeria femenina, fruto de la represión sexual. Mosén Jordi, el párroco cuyas aspiraciones son pescar en paz, da su diagnóstico sobre el comportamiento de las mujeres separadas de sus maridos:

Nadie como él conocía el motivo de la irritabilidad femenil que revolucionaba al pueblo. Solas y teniendo que vivir en incesante contacto, acababan todas ellas por

³⁶⁴ Ibid., p. 327.

odiarse, como los pasajeros encerrados en un buque durante largos meses. Además, sus hombres las habían acostumbrado al uso del café, bebida de navegantes, y buscaban engañar su tedio con sendas tazas del espeso líquido.

Todas tenían los ojos empañados por un vapor histérico. Sus labios temblaban en ciertos instantes con una agitación que parecía reflejar otros estremecimientos interiores y ocultos. Las manos se hacían ganchudas, acompañando con movimientos agresivos las vibraciones de una voz aguda y cortante. Casi todos los días las vecinas de media calle se peleaban con el resto de la calle: las de medio pueblo contra el resto del pueblo. Y el buen Mosén Jòrdi, que tenía la libertad de lenguaje de los castos, la descarada franqueza de los simples, lamentaba a gritos la locura de estas furias sometidas a su cayado espiritual.

—¡Cuándo volverán los que están en el mar, para que tengamos paz!... ¡Cuándo dormirán los hombres en sus casas, para que os hartéis!...³⁶⁵.

Es curiosa la caracterización sintética que se hace de los marinos españoles según su procedencia regional. De este boceto sobresale la pintura sinestésica de los marinos andaluces:

Todos le querían: los capitanes vascos, sobrios en palabras, rudos y de tuteo confianzudo; los capitanes asturianos y gallegos, enamoradizos y derrochadores, que desmienten con su carácter la avaricia y la tristeza de tierra adentro; los capitanes andaluces, que parecen llevar en su gracioso lenguaje un reflejo de la blanca Cádiz y sus vinos luminosos; los capitanes valencianos, que hablan de política en el puente, imaginando lo que podrá ser la marina de la futura República; los capitanes de Cataluña y de Mallorca, conocedores de los negocios tan a fondo como sus armadores. Siempre que les unía la necesidad de defender sus derechos pensaban inmediatamente en Ulises. Ninguno escribía como él³⁶⁶.

El paraíso de las mujeres (1919) —basada en *Los viajes de Gulliver*— es un interesante experimento novedoso con final fallido. Lo más atractivo de la novela es la creación de una sociedad perfecta, gobernada por mujeres tan diminutas como los hombres que la constituyen. Lo nuevo es el cambio de papeles sociales entre hombres y mujeres y el hecho —presente en toda la sociedad— de la insatisfac-

³⁶⁵ *Mare nostrum*, cit., p. 122.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

²⁶⁰ ción de los que desempeñan los papeles más humildes y grisáceos. Aunque no se plantea como tesis, sí hay conclusión: la revolución, ni la más pacífica y justa, puede perpetuarse porque equivale a la muerte.

En las últimas novelas desciende la importancia del personaje colectivo en favor de los grandes héroes españoles: el papa Luna, San Vicente Ferrer, los Borgia.