LA BARRACA, *CAPÍTULO X: UNA LECTURA*

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
Universidad de Santiago de Compostela

Mis primeras palabras tienen que ser de agradecimiento a los organizadores de este Congreso por su invitación a hablar en esta reunión de prestigiosos *blasquistas* (supongo que hoy podemos emplear ese término sin las connotaciones políticas que tenía en su tiempo). No me cuento entre ellos: pese a mi antigua admiración lectora por el autor valenciano, como investigador y crítico suelo moverme entre otros novelistas de su tiempo: Pereda, Pardo Bazán, Clarín, Galdós, Zola... Desde esa perspectiva -y limitación- me propongo hacer aquí ante ustedes algo tan simple como una *lectura* comentada del capítulo X de *La barraca*, apoyándome en la constatación que recuerda Marco Kunz (1997: 377): "las últimas páginas de una novela son el lugar donde convergen y finalizan los diversos estratos del texto"; o en la de Guy Larroux cuando considera el último capítulo una entidad final básica[1]. Pues bien: si en el postrero de ciertas novelas suelen acumularse -a modo de síntesis- los principales rasgos (estilísticos, constructivos, de técnica narrativa y aún de sentido) del relato cuya *conclusión* o *desenlace* refieren, pretendo servirme de ese capítulo X de *La barraca* para -comentándolo- explicar algunos aspectos del arte narrativo de Blasco, y apuntar una interpretación del sentido de su obra maestra.

Hace ahora catorce años, en Oviedo, el llorado maestro Alarcos Llorach clausuraba un Congreso como este, en el centenario de *La Regenta*, con una conferencia dedicada a comentar su capítulo XXX, último de la novela: un espléndido ejemplo de *comentario de texto* para quienes tuvimos la fortuna de asistir a aquella lección (o para quienes la lean en el volumen que reúne las Actas del Congreso

1 Parafraseado por Kunz (1997: 29) en estos términos: "Larroux opta por el último capítulo como entidad final básica, alegando que allí suelen introducirse cambios importantes respecto al texto precendente (...) que este capítulo mantiene relaciones estrechas con las grandes articulaciones de la narración"; no obstante, Kunz opina (34) que "el último capítulo es una unidad demasiado extensa para equipararla el cierre".

[Alarcos 1987]). Sin que pretenda emular aquí ese trabajo de don Emilio, me atrevo a invocar ahora su nombre, como homenaje y recuerdo al cumplirse hoy diez meses de su fallecimiento.

He empleado (subrayándolas en mi texto) las palabras *conclusión* y *desenlace*, a propósito de lo sustancial de ese capítulo postrero. Para quienes estén familiarizados con los estudios de teoría literaria no será ninguna novedad recordar la importancia que, en estos últimos años, diversos teóricos, historiadores y críticos de la literatura vienen dando al final de los textos (*ending* o *closure*, en inglés; *clôture* o *dénouement*, en francés; *cierre*, *conclusión* o *desenlace*, en español). Esto es: aquella parte del relato -sea un capítulo, una secuencia, una frase[2]- que, por constituir su *final*, además de rematar la sucesión de acontecimientos de la historia, la dota de *sentido* o *finalidad*; pues, según observa Philipe Hamon "il est certain que la problème de la *fin* du texte (sa *clausule* proprement dite) est lié à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique, ainsi que du projet de l'auteur) [...] il est certain qu'il y a une tendence générale de nombreux textes à faire coïncider *terminaison* et *signification*, *fin* et *explication*." (Hamon 1975: 499 y 505); o, en palabras de Gonzalo Sobejano, "el *fin* de una novela designa tanto su término textual (el *final*) como el cumplimiento de su intención (la *finalidad*)."[3]

Y es que, en efecto, tan importante como el arranque de la historia es su resolución: como se ha notado, de entre todos los episodios, acontecimientos, anécdotas, situaciones que articulan el argumento de una ficción, hay al menos dos que ningún lector olvida: su principio y su final[4]. "*La heroica ciudad dormía la siesta*" / "*Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo*": entre estas dos frases imborrables se enmarca la historia de Ana Ozores, *La Regenta* de Vetusta. No tan recordadas, pero no menos espléndidas (y también perfectamente ajustadas para encuadrar su narración), son las oraciones que abren y cierran la historia de Batiste y los suyos:

---

2 "(...) la partie finale du texte, dont l'étendue est à déterminer pour chaque oeuvre étudiée. Que ce soit quelque mots, quelques phrases ou quelquer paragraphes, c'est de cette clôture matérielle, que d'autres appellent dénouement, que rejaillit l'analyse de la clôture narrative en tant que concept" (Kotin Mortimer 1985: 11).

3 Citado por Kunz 1997: 26-27.

4 Cfr. "It is difficult to recall *all* of a work after a completed reading, but climatic moments, dramatic scenes and beginnigs and endings remain in the memory and decisively shape our sense of a novel as a whole" (Torgovnick 1981: 3-4).

(1) *Desperezábase la inmensa vega bajo el resplandor azulado del amanecer, ancha faja de luz que asomaba por la parte del mar* (61)[5].

(...)

(2) *y todos, con resignación oriental, sentáronse en el ribazo y allí aguardaron el día con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que teñía sus rostros atontados con reflejos de sangre, siguiendo con la inquebrantable pasividad del fatalismo el curso del fuego, que devoraba todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo* (227).

Adelantando algo de lo que en mi comentario luego expondré, cabe llamar la atención sobre ciertos rasgos notables de ambos textos (y de las situaciones que evocan): el contraste cromático -cuyas connotaciones simbólicas notó Chamberlin (1967: 30-36)- entre *el resplandor azulado del amanecer* (1) y *el brasero que teñía sus rostros atontados con reflejos de sangre* (2); o -como ha señalado Cardwell[6]- el antagonismo anímico entre el ilusionado desperezarse en un naciente primer día (1), y la pasividad fatalista tras el fuego destructor en esa última noche (2). Y si centramos nuestra atención sólo en la frase postrera, su desalentada conclusión (*el fuego, que devoraba todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo*) sólo adquiere su hondo significado en el ánimo del lector que, a lo largo de los nueve capítulos previos, ha compartido con la familia de Batiste el nacimiento y destrucción de todos sus *esfuerzos* e *ilusiones*.

Como recordé, la cuestión del *final* de los textos -narrativos o no- ha suscitado una notable bibliografía teórica y crítica: a partir de ensayos ya clásicos, como los de Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (1967) o Barbara Hernstein Smith, *Poetic Closure* (1968) (sin olvidar el minucioso y lúcido artículo de Philippe Hamon "Clausules" [1975]), me importan aquí más ciertos trabajos específicamente dedicados a la cuestión del *desenlace* en la ficción narrativa: así, el número monográfico de *Nineteenth-Century Fiction* (1978) titulado *Narrative Endings*, o las monografías *Closure in the Novel* (1981) de Marianna Torgovnick (1981), *La clôture narrative* (1985) de Armine Kotin Mortimer, *Techniken der Schlussgebung im Roman* (1985) de Barbara Korte, y *La clôture romanesque en question* (1995) de Guy Larroux.

---

5 Las citas de la novela remiten a la edición preparada por Mas y Mateu.

6 "The novel begins and ends whith dawn on a ruined *barraca*" (Cardwell 1973: 73).

Como lamentablemente es usual en esta clase de estudios, las ficciones analizadas en todos ellos pertenecen a las literaturas en lengua inglesa, francesa o alemana, ignorando casi por completo la novela española. La reciente monografía de Marco Kunz *El final de la novela* (1997) viene a cubrir en parte esa laguna: según anuncia el subtítulo (*Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*), sus análisis se ejemplifican con un amplio *corpus* de más de treinta autores de este siglo (de Miguel de Unamuno a Jesús Ferrero[7]) y ocasionalmente, algunos anteriores (Hita, *Lazarillo*, Cervantes, Alemán, Alarcón, Valera, Alas, Galdós).

Nuestro realismo-naturalismo decimonónico carece por ahora de una monografía de conjunto, aunque sí hay artículos sobre determinados títulos (*Fortunata y Jacinta*[8], *La Fontana de Oro*[9], *La Regenta*[10], *Su único hijo*[11], *Insolación*[12]); recientemente (1991), Beth Wietelmann Bauer ha esbozado una sugestiva aunque incompleta visión panorámica, ejemplificada sobre algunas de las novelas citadas y otras de Alas, Galdós, Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés, Picón. No conozco ningún trabajo sobre las de Blasco (aunque sí excelentes análisis de Montes Huidobro (1971: 83-96) sobre las *oberturas* de *Arroz y tartana, Cañas y barro* o *La barraca*).

En todo caso, me importa advertir que no es mi intención extraer conclusiones de índole teórica, aunque espero mostrar cómo ciertos recursos o procedimientos del capítulo X de *La barraca* se corresponden con los inventariados y analizados por aquellos teóricos y críticos; tampoco pretendo generalizar acerca de cómo sean los *cierres* en las novelas de Blasco, aunque no descarto la posibilidad de que algunas de mis observaciones puedan tener más alcance que el meramente reducido a esta novela. En suma, mi intención es más modesta: la *lectura* del capítulo final del libro cuyo centenario nos ha convocado tratará de (de)mos-

7 Entre otros, Azorín, Azúa, Benet, Borges, Cabrera Infante, Cela, Fernández Santos, Ferrero, Fuentes, García Márquez, Gómez de la Serna, Juan y Luis Goytisolo, Llamazares, Marías, Martín Gaite, Martín Santos, Millás, Montero, Muñoz Molina, Onetti, Pombo, Puértolas, Puig, Ríos, Roa Bastos, Rossetti, Tomeo, Torrente Ballester, Trapiello, Unamuno...

8 Gold 1986; Bly 1991; Pino 1991.

9 Smieja 1966; Gimeno Casalduero 1976; Willem 1987.

10 Alarcos 1987; Kronik 1987; Valis 1987; Sobejano 1989; Mateo 1991.

11 Richmond 1982; Bauer 1986; Mateo 1991.

12 Whitaker 1988.

trar cómo en ese *texto*-dotado de una unidad de sentido que tengo por indiscutible- se resumen y ejemplifican buena parte de los recursos estilísticos, los procedimientos constructivos y narrativos, los *temas* y *motivos* que dan sentido a la novela; de tal manera que en ese capítulo X se (en)cierra, por así decirlo, toda *La barraca.*

Para ello analizaré la organización *secuencial* del relato en este fragmento, cuya cohesión argumental es tal que -en cierta medida- podría ser analizado como una unidad narrativa autónoma, un cuento. Como Cardwell ha advertido, tal unidad interna -y, en cierto modo, independencia- de cada uno de los diez capítulos de *La barraca* debe mucho a su inicial publicación por entregas en el folletín de *El Pueblo*[13]. Por supuesto que es imposible separar el relato de este último capítulo de la trama argumental en que se inserta y que le da sentido (pues, como veremos, son tan constantes como sustanciales las referencias a lo narrado en los precedentes); pero también es cierto que los episodios referidos en el postrero se articulan y desarrollan con la unidad y coherencia internas que demandaríamos a un cuento, cuyo argumento podríamos sintetizar así:

Batiste, cabeza de una familia campesina que sufre el rechazo y la marginación de sus vecinos, es asaltado mientras va de caza por un enemigo emboscado; tras una angustiosa persecución, logra herir de muerte a su asaltante, no sin ser también herido; refugiado en su casa y curado por los suyos, vive una febril pesadilla, en la que su enemigo pretende vengarse arrastrándole consigo al infierno: la alucinación se hace realidad cuando le despierta del sueño el incendio intencionado que consume su barraca, sus animales y sus pobres pertenencias: sólo tendrá tiempo de salvar su vida y la de los suyos, para acabar contemplando las *pavesas deleznables* en que han terminado *sus antiguas ilusiones.*

Pero antes de desarrollar nuestra *lectura* procede apuntar algunas precisiones de índole textual, pues el primer paso de un asedio filológico a cualquier texto debe ser su *fijación.* Por lo que sé, los de nuestro autor todavía están lejos de haberla alcanzado con el rigor exigible para un autor clásico. En cuanto a *La barraca,* me remito a lo que exponen José Mas y María Teresa Mateu en las páginas 51-53 de

13 "Each chapter, of course, was written as an episode of the *folletín* in *El Pueblo* wich would dictate this type of structure". (Cardwell 1973: 70).

su edición en Cátedra (1998), que aquí sigo; añadiré que casi todos los trabajos que he manejado citan esta novela según una lectura distinta a la de los citados editores: si estos prefieren la de Prometeo de 1919, lo más frecuente es seguir la de Aguilar, cuyo texto reproducen ediciones tan utilizadas como las de Planeta (1958), Plaza&Janés (1977), o la excelente de Cheyne, para Harrap (1964). Aunque la fijación textual no sea objetivo de mi *lectura*, es una cuestión insoslayable, en la medida en que algunas observaciones y apreciaciones que expondré pueden ser diferentes según sea el texto elegido.

Valgan algunos ejemplos. Como enseguida mostraré, uno de los criterios de que me sirvo para delimitar las secuencias del relato según su *temporalidad* narrativa es atender al *aspecto* de sus formas verbales: la alternancia pretérito imperfecto/ pretérito indefinido (*cantaba/cantó*), que generalmente *marca* momentos o *tempos* diferentes en la historia, separa en este capítulo de manera muy nítida la secuencia 1ª de la 2ª: para exponer en la primera *cómo estaban las cosas* en la familia de Batiste a consecuencia de su pelea en la taberna, el texto prefiere el pretérito imperfecto (*tenía que aislarse... le había contado... había oído... salían... hablaban... le compadecían... se enteraban... clamaban... intentaba... estaba... andaba... afirmaban... conocía... había hecho... era... necesitaba... pensaba...*); el cambio de ese tiempo habitual (*lo que pasaba*) al relato de un suceso concreto (*lo que pasó*) se manifiesta así en las palabras iniciales de la secuencia 2ª: *Una tarde, cazando golondrinas en el barranco de Carraixet, le sorprendió el crepúsculo*; pasado perfecto que predominará en lo sucesivo (*pasó... recogió... subió... dejó... buscó... cargó... creyó percibir... volvióse... creyó ver... requirió... se aproximó...* etc.); aunque, naturalmente, el imperfecto seguirá empleándose, sobre todo en los fragmentos descriptivos (*el cielo... tenía un dulce tono violeta; brillaban las estrellas... sonaban los mil ruidos... Pasaban por las sendas las muchachas que regresaban de la ciudad*). Pues bien, ese rasgo tan evidente desaparece si, como advierten Mas y Mateu, "con enorme frecuencia el pretérito imperfecto de indicativo usado por Blasco es sustituido en Aguilar por el perfecto simple, el pluscuamperfecto o alguna perífrasis verbal" (51). Efectivamente, en el segundo párrafo de este capítulo X, los editores de Cátedra leen: *La huerta entera volvía a levantarse contra él. Otra vez tenía que aislarse en la barraca con su familia...*; pero Aguilar (y también Plaza&Janés, Planeta y Cheyne) lee: *La huerta entera volvía a levantarse contra él. Otra vez tuvo que aislarse en la barraca con su familia.*

Hay también variantes que implican leves pero significativos cambios de índole estilística; generalmente, parecen tener razón Más y Mateu en su preferencia por la edición de Prometeo; donde esta lee *Los pájaros tejían con inquieto vuelo su caprichosa contradanza, reflejándose en las tranquilas y profundas charcas charoladas de altos juncos,* Aguilar dice: *Los pájaros tejían con su inquieto vuelo una caprichosa contradanza, reflejada en las tranquilas charcas con orlas de juncos.* Pero no siempre es así: en ocasiones parece mejor la versión de Aguilar (*Esta magnanimidad de la víctima y de sus amigos alarmaba a Batiste, haciéndole vivir en perpetua defensiva*) que la de Prometeo (*Esta magnanimidad de la víctima y sus amigos alarmaba a Batiste, que se propuso vivir perpetuamente a la defensiva*). En todo caso, las variantes -al menos en este capítulo- aunque abundantes no son sustanciales; considero, pues, que para el propósito de mi *lectura,* la cuestión es tan poco relevante que podremos prescindir de ella.

Mi propuesta de *secuencialización* del capítulo articula su relato en ocho unidades, que podrían agruparse en dos *episodios*: LA CACERÍA (*secuencias* 1ª a 5ª) y EL INCENDIO (*secuencias* 6ª a 8ª).

I) LA CACERÍA

Secuencia 1ª

Batiste perdió toda esperanza de vivir tranquilo en sus tierras (209)

(...)

Y metido en tan peligroso empeño, hasta abandonó sus campos, pasándose las tardes en las sendas de la huerta con pretexto de cazar, pero en realidad para exhibir su escopeta y su gesto de pocos amigos. (212)

La frase con que se abre el capítulo constituye, en su fría declaración (*Batiste perdió toda esperanza de vivir tranquilo en sus tierras,* 209), una excelente síntesis de lo acontecido hasta aquí: desde su llegada a estas *tierras malditas* Batiste se ha venido esforzando por llevar una vida tranquila, frente la hostilidad de sus convecinos; pero todos sus esfuerzos y sacrificios -incluso la muerte del inocente Pascualet- han sido inútiles, de modo que, tras la pelea en la taberna del *Copa,* las cosas han vuelto a su situación inicial. Interesa advertir que en el capítulo anterior se había insinuado repetidamente la posibilidad de un final feliz (*la abundancia había hecho*

renacer la alegría en la casa de Batiste [190]; *la prosperidad de la familia parecía reflejarse en la barraca, limpia y brillante como nunca* [191]; *había que dar gracias a Dios, que le permitía al fin vivir tranquilo en aquel paraíso* [193]), final malogrado o frustrado tras aquel incidente: un ejemplo de lo que Kunz llama "falsos desenlaces, desenlaces prematuros que más tarde se corrigen" (46-57).

Ahora Batiste y su familia se sienten de nuevo hostigados, situación que el texto expresa mediante esa imaginería animalística tan frecuente en la novela (según estudió Chamberlin en su muy citado trabajo de 1967): Batiste, *como una fiera enjaulada a la que todos enseñaban el puño desde lejos* (209); *la familia, como medroso caracol, se replegó dentro de la vivienda* (210).

En un gesto de sugerente simbolismo antropológico, el agricultor se vuelve cazador[14] (*hasta abandonó sus campos, pasándose las tardes en las sendas de la huerta con pretexto de cazar*, 212), "pretexto" que disimula su verdadera intención amenazante: *exhibir su escopeta y su gesto de pocos amigos*. La reaparición de ese objeto (por cierto, también metafóricamente animalizado: *el magnífico pájaro de dos voces, como él* [la] *llamaba*, 211), evoca su primera aparición en el capítulo IV, donde era sólo una alusión imprecisa (*la escopeta nueva*, 122), que ahora cobrará sentido, al convertirse en *mecanismo* desencadenante de la tragedia final. Como iremos viendo, este recurso de la *reaparición* (de objetos, de conceptos, de ideas, de sugerencias) es muy frecuente a lo largo de todo el capítulo, y contribuye a esa impresión de síntesis o resumen final que suelen tener los *cierres narrativos*.

En esta misma secuencia hay otro ejemplo de tal recurso (que Kunz [1997:209] llama "correspondencias"), cuando el relato reitera, por última y definitiva vez, la advertencia en *profecía* del Tío Tomba -augur y ciego, como el mítico Tiresias[15]-: *Fas mal, fill meu; te portarán desgrasia*, cantilena formulada por vez primera en el capítulo III (*Creume, fill meu; te portarán desgrasia*), repetida con las mismas palabras en el IV, y que en este último -otro recurso común en los *cierres* narrativos- alcanza a cumplirse, en la *apocalíptica* secuencia del incendio.

---

14 "The cyclic process of death giving way to life in th process of struggle forward is continually emphasised as when Batiste returns from hunting in the final chapter" (Cardwell 1973: 46); "Batiste regresse from man the farmer to man the hunter" (McDermott 1993: xxi).

15 "Tomba is the novel's Tiresias. Like Tiresias, the Theban prophet, he is blind but has the gift of prophecy. Like Tiresias he is long-lived and has a staff to guide his steps" (Cardwell 1973: 69); por su parte, Fox (1992: 278) comenta la función "sacerdotal" y de oráculo-augur que desempeña este personaje, dentro de las que llama "estructuras totémicas" en *La barraca*; y Medina (1984: 63) considera la reapariciones del Tío Tomba como uno de los *leitmotifs* que organizan el relato.

Secuencia 2ª

Una tarde, cazando golondrinas en el barranco de Carraixet, le sorprendió el crepúsculo. (212)

(...)

-¡Cristo! ¡Ara te pillé! (215)

Ya señalé antes, a propósito de las cuestiones textuales, el cambio de aspecto verbal que marca aquí la transición; dejamos la temporalidad habitual para situarnos en el momento determinado (*una tarde... le sorprendió el crepúsculo*) en que se inicia el relato de los acontecimientos finales de la historia, esos últimos días en que culminan las desgracias anunciadas por el oráculo.

La transición viene marcada no sólo por el citado recurso aspectual, sino también por una suerte de introducción descriptiva que abre la secuencia y que, demoradamente, nos sitúa en el ámbito de la acción:

> *Los pájaros tejían con inquieto vuelo su caprichosa contradanza, reflejándose en las tranquilas y profundas charcas orladas de altos juncos. Aquel barranco, que cortaba la huerta como una profunda grieta, sombrío, de aguas estancadas y putrefactas, con las fangosas orillas donde se agitaba casi enterrada alguna piragua podrida, ofrecía un aspecto desolado y salvaje. Nadie hubiera sospechado que tras los altos ribazos, más allá de los juncos y cañares, estaba la vega con su ambiente risueño y sus verdes perspectivas. Hasta la luz del sol parecía lúgubre bajando al fondo del barranco tamizada por la bravía vegetación y reflejándose pálidamente en las aguas muertas.* (212)

Notemos en el texto citado -como dije, distinto en la lectura de Aguilar- algunas pinceladas que tienen como inequívoca función la de apuntar sensaciones de inquietud: a ello contribuye la débil iluminación de la escena (*barranco sombrío, la luz del sol parecía lúgubre... reflejándose pálidamente en las aguas muertas*), acentuada en los párrafos siguientes (*anochecía en el profundo barranco... el cielo, impregnado aún de la débil luz del crepúsculo, tenía un dulce tono de violeta,* 212-213); y también la aparición de elementos vagamente amenazadores (esa *piragua podrida* que se agita enterrada en las *aguas estancadas y putrefactas*, las *fangosas orillas* de *aspecto desolado y salvaje*), en abierto contraste con el *ambiente risueño* y las *verdes perspectivas* de la vega próxima. A lo largo de la secuencia se reiterarán esos conceptos inquietantes o negativos: *de las charcas surgió un hálito hediondo, la respiración venenosa de la fie-*

bre palúdica [y aquí hay resonancias de la muerte de Pascualet]... *marcábase cada vez más la hostilidad... entraba en tierra extranjera, y como soldado que se prepara a combatir apenas cruza la frontera hostil...* (212 213).

La imprecisa amenaza se concreta gradualmente en los párrafos sucesivos (*creyó percibir un ruido a su espalda... a la difusa luz de las estrellas creyó ver un bulto negro... le pareció que las plantas ondulaban en la oscuridad... sentía cierta inquietud... la masa de cañas estremecíase... lanzando un quejido lúgubre; parecía olerse la traición,* 213-214; notemos cómo las perífrasis verbales -*creyó percibir, le pareció que ondulaban, parecía olerse*- muestran la perspectiva limitada e insegura del personaje), para hacerse súbitamente precisa con la certera imagen del disparo: *salió de entre las cañas una recta y fugaz lengua de fuego, una flecha roja que se disolvió produciendo un estampido* (214). Este tiro a traición -seguido inmediatamente por otro más certero, que le hiere- constituye también otro de esos elementos recurrentes del capítulo final que, según ya noté, evocan en el recuerdo del lector momentos similares narrados con anterioridad; tanto en el capítulo II como en el VII había asomado fugazmente la silueta de este mismo *Pimentó* en similar actitud (*le habían tirado desde alguna acequia, emboscado el tirador tras los cañares,* 93; *tal vez preparaba su escopeta para dispararle a traición,* 172).

Secuencia 3ª

Se lanzó por entre las cañas, bajó casi rodando la pendiente, y se vio metido en el agua hasta la cintura, los pies en el barro y los brazos altos, muy altos, para impedir que se mojara su escopeta, guardando avaramente los dos tiros hasta el momento de soltarlos con toda seguridad (215)

(...)

Ya veía su vivienda, con la puerta abierta e iluminada y en el centro del rojo cuadro los bultos negros de su familia. (217)

Entramos en uno de los momentos culminantes del capítulo -la persecución entre los cañaverales-, no sólo por el interés de lo que cuenta sino por la maestría con que lo hace el autor. Cabe decir que esta situación (o mejor, la manera con que el texto la presenta y relata) tiene mucho de cinematográfica, tanto en sus procedimientos de visualización como en el ritmo narrativo; recurso que Cardwell ha

notado en *La barraca*[16], y a propósito del cual es muy pertinente la declaración del propio Blasco que recordaba Montes Huidobro: "Mis ojos son cámaras cinematográficas (...) que recogen e impresionan cada detalle"[17]. Esa alusión al cine parece acertada, aunque sería prudente establecer algunas matizaciones (que aquí sólo puedo apuntar): no cabe duda de que al lector de este fin de milenio, cuya mirada e imaginación están fuertemente mediatizadas por la experiencia cinematográfica, le vendrán al recuerdo escenas muy similares, tantas veces vistas en la pantalla (por ejemplo, en el cine bélico norteamericano ambientado en las selvas asiáticas), cuando visualice imaginativamente las acciones de esta situación:

> *Se lanzó por entre las cañas, bajó casi rodando la pendiente, y se vio metido en el agua hasta la cintura, los pies en el barro y los brazos altos, muy altos (...)*
>
> *Ante sus ojos cruzábanse las cañas, formando apretada bóveda, casi al ras del agua. Delante de él sonaba en la oscuridad un chapoteo sordo (...)*
>
> *Y comenzó una carrera loca (...), andando a tientas en la sombra (...) recibiendo en el rostro el bofetón de las cañas tronchadas, los arañazos de las hojas tiesas y cortantes (...)*
>
> *creyó ver algo negro que se agarraba a las cañas pugnando por salir ribazo arriba (...) sonó el disparo y cayó el bulto en la acequia entre una lluvia de hojas y cañas rotas (...)*
>
> *Otra vez volvió Batiste a oír aquel chapoteo de perro fugitivo (...)*
>
> *Fue un vértigo aquella carrera a través de la oscuridad, de las cañas y el agua. Resbalaban los dos en el blanducho suelo (...) arremolinábase el agua batida por la desaforada carrera (...)*
>
> *Y así continuó la cacería humana, a tientas, en la oscuridad lúgubre, hasta que en una revuelta de la acequia salieron al espacio despejado* (215).

Deliberadamente he seleccionado para esta extensa cita aquellas frases que más nítidamente presentan imágenes y sonidos hoy ya tópicos en el lenguaje fílmico,

---

16 "The ambush and the chase have all the qualities of the cinema. The swift panning, the camera rapidly cutting in and out, the blurred race along the cane grove are features that ensured Blasco Ibáñez's succes with the Hollywood impresarios"; y aduce un sugestivo -y pionero- comentario de Betoret Paris: "han sido necesarios los adelantos del arte cinematográfico para llegar al mismo resultado" (Cardwell 1973: 72).

17 La fuente aducida por Montes Huidobro (1971: 85) es el libro de J. A. Balseiro *Cuatro individualidades de España* (North Carolina: The Univ. of North Carolina Press, 1949), p. 3; cfr. también otros testimonios y opiniones de Blasco Ibáñez sobre el cine en Gascó Contell (1967: 224).

cuando en la pantalla se reflejan situaciones semejantes: los brazos en alto para mantener en seco el arma, el chapoteo de los pasos en el agua fangosa, el rostro abofeteado por las cañas tronchadas y arañado por las hojas cortantes. Nótese también el recurso, tan explotado por el cine, de presentar toda la situación desde la perspectiva parcial (como *cámara subjetiva*) de Batiste, para quien sólo hay sombras y rumores que necesita descifrar; procedimiento de indudable eficacia para transmitir esa impresión de peligro durante la persecución.

Su punto de vista es asumido por la voz narrativa de manera inequívoca, al poner ante la mirada del lector lo que ve el personaje (*los ojos de Batiste... vieron con toda claridad a un hombre que, apoyándose en la escopeta, salía tambaleándose de la acequia,* 216) o cuando, nos sumerge -y nunca mejor dicho- en sus impresiones más angustiosas:

> *Su cabeza se hundió en el barro, tragando el líquido terroso y rojizo; creyó morir, quedar enterrado en aquel lecho de fango, y por fin, con un poderoso esfuerzo, consiguió enderezarse, sacando fuera del agua sus ojos ciegos por limo, su boca que aspiraba anhelante el viento de la noche (...)*
>
> *sintió miedo de pronto. Estaba solo, en medio de la vega, completamente desarmado (...)*
>
> *Y dominado por súbito terror echó a correr, buscando a través de los campos el camino que conducía a su barraca* (216-217).

Antes de llegar a la barraca, la voz narrativa abandona por unos momentos la perspectiva desde la que venía mostrándonos la acción -el punto de vista de Batiste- para abrir un leve paréntesis descriptivo-reflexivo, que muestra (como esas panorámicas generales que llenan la pantalla mediante un amplio barrido de cámara) el *ambiente* de la vega durante esa persecución que ha sobresaltado el escenario: *la vega se estremecía de alarma. Los cuatro tiros en medio de la noche habían puesto en conmoción a todo el contorno. Ladraban los perros... entreabríanse las puertas... silbidos y gritos de alarma...* (217).

Secuencia 4ª

El perro le olfateó y fue el primero en saludarle. Teresa y Roseta dieron un grito de alegría. (217).

(...)

las dos mujeres, que pasaron la noche de claro en claro, sentadas junto a su cama, ofreciéndole a cada instante agua azucarada, único remedio casero que lograron inventar. (219).

La llegada de Batiste a su casa, el asustado recibimiento familiar, las primeras atenciones y cuidados al herido, hasta el momento en que este se acuesta, delirando de fiebre, constituye el asunto de esta escena, teatral en su concepción, pero casi carente de diálogo. En efecto, salvo tres aislados y brevísimos parlamentos en valenciano, toda la conversación en que Batiste explica lo sucedido a su esposa y a sus hijos aparece sumariamente referida en la voz del narrador, o parcialmente reproducida mediante el *discurso indirecto libre*:

> *Roseta y su madre prorrumpieron en gemidos ¡reina Santísima! ¡Señora y soberana! ¡Le habían muerto!... Menos lloros: aquello no era nada... sería una rasguño, una rozadura... A ver... agua, trapos, hilas, la botella del árnica... ¡moverse! el caso no era para estar todos mirándole con la boca abierta... De todo lo que habían visto, ni una palabra a nadie... Ya iría cuidándose el solo; su pellejo hacía milagros...* (218-219).

Como han notado varios críticos (Betoret París[18], Cardwell[19], Suárez[20], Medina[21]), el procedimiento es usual no sólo en esta novela sino en otras del autor. *La barraca* presenta -aparte de algunas frases sueltas, imprecaciones o exclamaciones en valenciano- muy pocos diálogos transcritos como tales (las intervenciones del maestro don Joaquín, que habla en castellano, como don Salvador), suplidos por su transcripción en el llamado *estilo indirecto libre*. Betoret París lo explicaba así: "[Blasco] no transcribe diálogos de sus personajes. Siendo un artista de la descripción, en sus obras no hay conversaciones propiamente dichas, sino *descripcio-*

---

18 Citado por Montes Huidobro; cfr. luego.

19 "Instead there is no dialogue, or rather, no dialogue in the first person save for the occasional direct interjections in Catalan dialect. Dialogue is rendered as a sort of *oratio obliqua*, a third-person impersonal account of first-person utterance" (Cardwell 1973: 85).

20 "Apenas existe el diálogo propiamente dicho en esta novela, y generalmente se integra en una o dos frases mezcladas con palabras valencianas. Las más de las veces el diálogo aparente figura en la mencionada forma indirecta de discursovividoo transcripto" (Suárez 1981: 372-373).

21 "As in the other Valencian novels, instances of omniscient comment (concerning justice, the social function of property, etc.) are far outweighed by the Zolaesque *estilo indirecto libre*, the descriptive reporting of the thoughts and speach of his characters" (Medina 1984: 58).

nes, de conversaciones. Así sólo se encuentran una frase corta, una palabra a veces, y la descripción de lo que dicen sus personajes. Esta palabra o frase corta es con frecuencia en valenciano y la mayoría de las veces es una exclamación o un epíteto. Es como si Blasco explicase el asunto a personas que no entendieran el valenciano" (cit. por Montes Huidobro 1971: 85).

Aunque tal interpretación me parezca aceptable, creo que el recurso obedece a razones más complejas, y tienen que ver con una cuestión crucial en la poética del realismo y naturalismo: el tratamiento de las hablas locales en los relatos de ambientación costumbrista-regional. Como es sabido, algunos autores poco anteriores a Blasco (por ejemplo, Pereda o Pardo Bazán) habían tenido que enfrentarse al problema de que sus personajes populares dialogasen en el habla local que les era propia, pero de manera que el lector foráneo pudiese comprenderlos. La solución adoptada por los dos autores que cité es semejante: crear, sobre la realidad lingüística vernácula, pero sin reproducirla exactamente, un habla ficticia (en Pereda un falso *montañés*; en doña Emilia, el *castrapo* o castellano trufado de galleguismos léxicos o sintácticos) que produzca la impresión de *color local,* sin merma de su capacidad comunicativa. La solución en *La barraca* es distinta, pero no menos eficaz: los personajes populares hablan entre sí en valenciano, pero sólo excepcionalmente *oímos* sus palabras exactas; en la mayor parte de las ocasiones es el narrador quien nos traduce o resume -en su propia voz y en castellano- aquellos diálogos.

Aparte de esa cuestión (que sin duda exigiría las matizaciones que aquí no puedo hacer[22]), la secuencia que comento presenta, ya en sus líneas finales, un elemento también digno de notarse, pues cobrará toda su importancia y sentido más adelante: en lugar del deseable sueño reparador, como efecto de los sucesos vividos -y también de las heridas-, aparecen los primeros síntomas de la alucinada pesadilla (*Batiste deliraba, tenía fiebre, agitábase furioso como si aún corriera por el cauce de la acequia,* 219) que constituirá el asunto principal de la secuencia sexta.

22 Cuestión que en este Congreso ha sido ampiamente tratada y debatida en algunas intervenciones (Oleza, Renard, Peris, entre otros); con todo, y reconociendo la dimensión sociolingüística del problema, insisto en mi interpretación, que atañe a la *recepción* de la novela realista y naturalista, en su modalidad *regional.*

Secuencia 5ª

Al día siguiente la barraca tuvo la puerta entornada toda la mañana. (219).

(...)

Batiste sintió frío y miedo, una sensación de debilidad como si de repente le abandonaran todas sus fuerzas, y se metió en su barraca, no respirando tranquilamente hasta que vio la puerta cerrada y encendido el candil. (221).

La frase inicial marca de manera evidente el tránsito hacia otro momento (*al día siguiente*) en el mismo escenario (*la barraca*); el asunto central constituye una especie de *impasse* en el desarrollo de la acción: mientras Batiste se recupera de sus heridas, el enemigo *Pimentó* agoniza, arropado por la amenazadora indignación de los vecinos (*todos con la cara fosca, triste, hablando a gritos, con enérgicos manoteos, lanzando desde lejos miradas de odio,* 219). Incluso la naturaleza, siempre acorde con las emociones de la acción, parece contribuir a los funestos presagios, en una panorámica cuya plasticidad podría calificarse de cinematográfica si no fuera más propiamente pictórica: *La tarde era desapacible, soplaba un viento demasiado fresco para la estación; nubarrones morados cubrían el sol, y por bajo de ellos desplomábase la luz, cerrando el horizonte como un telón de oro pálido* (220).

El interés de la acción está ahora más en la barraca de *Pimentó* que en la de su rival; pero el narrador no nos traslada a ese escenario, sino que prefiere mostrárnoslo a lo lejos, vislumbrado desde el punto de vista de Batiste; así se transmite mejor la impresión de oscura amenaza que él percibe en el ambiente a causa de esa agonía (y que el texto expresa, una vez más, mediante una imagen animalizadora: *el susurro amenazador de aquel avispero,* 220). Por eso la noticia de la muerte de *Pimentó* nos llegará, como a Batiste, intuida a través de confusos indicios y gestos: *El viento, cada vez más fuerte, trajo hasta la barraca un lejano eco de lamentos y voces furiosas. Batiste vio arremolinarse la gente en la puerta de la lejana barraca, y vio también brazos levantados con expresión de dolor, manos crispadas* (221); indicios y gestos que recuerdan -a mí, al menos- algunos de esos vibrantes planos alegóricos de las viejas películas de Einseinstein (*ecos, voces, brazos levantados, manos crispadas*).

La secuencia concluye con la retirada de Batiste, tembloroso de *frío y miedo,* a su refugio, *la puerta cerrada y encendido el candil* (221): situación que marca de modo patente el *cierre* de ese primer episodio del capítulo.

II) EL INCENDIO

Secuencia 6ª

La velada fue lúgubre. El sueño abrumaba a la familia, rendida de cansancio por la vigilia de la noche anterior. (221).

(...)

¿Estaría dormido?... Se restregó los ojos, movió los brazos, se incorporó en la cama... No; despierto y bien despierto. (223).

Esa *lúgubre velada* inicia la que será para los habitantes de la barraca su última noche: noche en verdad *apocalíptica* y que como tal, constituye una de las estrategias más utilizadas para los finales de ciertas novelas, como Mortimer (1985: 25) y Kunz (1997: 316 y ss.), siguiendo a Kermode (1983: 93-123), han estudiado.

Acostados todos, Batiste cae de nuevo en la febril pesadilla que se había insinuado en la noche anterior; la alucinación cobra ahora unos perfiles más nítidos y se encarna en una amenaza bien reconocible: *veía surgir una figura pálida, indeterminada, que poco a poco tomaba contorno y color, hasta ser "Pimentó"* (221). En vano intentará luchar contra la aparición, cerrando los ojos en busca del sueño tranquilizador: con imágenes de una gran plasticidad, el texto diseña la reaparición de la amenazante figura: *los cerrados ojos comenzaban a poblar la densa lobreguez de puntos rojos que se agrandaban formando manchas de varios colores; y las manchas, después de flotar caprichosamente, juntábanse, se amalgamaban, y otra vez "Pimentó", que se aproximaba a él lentamente* (221).

Pese a lo *novelesco* de la anécdota (o mejor, precisamente por ello), creo pertinente recordar aquí la que relataba Zamacois, a propósito de cómo se escribieron estas páginas:

Los dos últimos capítulos, especialmente, llegaron a colocarle en un estado de verdadero desequilibrio mental. Sufrió alucinaciones. La noche en que terminó la novela trabaja hasta la madrugada. estaba solo; acababa de escribir la cuartilla final y levantó la cabeza; sentado ante él vio a "Pimentó". La impresión fue tan violenta que Blasco Ibáñez tiró la pluma y retrocediendo como para no ser acometido por la espalda se retiró a su cuarto. La sombra trágica del huertano permaneció allí, de codos sobre la mesa, junto al quinqué, inmóvil, en medio del silencio y la amplitud del salón oscuro (cit. por Tortosa 1977: 222).

Nos encontramos ante uno de los momentos más conseguidos de la novela: la reconstrucción de la pesadilla de Batiste, vista, sentida y expresada desde su aterrorizada percepción, con maneras que cabría calificar de expresionistas y en las que perdura la imaginería romántica propia de ciertos relatos fantásticos (*como si una fuerza misteriosa se llevase lejos, muy lejos, la barraca; y él allí, inerte (...) viendo la cara de "Pimentó" junto a la suya, sintiendo en su nariz la cálida respiración de su enemigo*, 222). La plasticidad de la situación se acentúa con imágenes tan impresionantes como esa visión ampliada -en *primer plano*- de las dos abiertas heridas que rasgan el cuerpo del fantasma, y *que abrían sus labios amoratados con inagotables fuentes de sangre*; la sensación de esa *respiración ardiente* que le *envolvía la cara*; la *mirada que le agujereaba los ojos y bajaba y bajaba hasta arañarle las entrañas*; finalmente, la percepción de su presencia no como vaga sombra sino como un cuerpo con forma y peso: *el espectro (...) sonreía ferozmente y de un salto se colocó en la cama, sentándose sobre él, oprimiéndole la herida del hombro con todo su peso* (222).

A partir de ese momento, la fusión entre lo soñado en la pesadilla y lo percibido sensorialmente por quien la sufre, se expresa mediante rasgos muy certeros: el fantasma arranca a Batiste sus vendajes, hunde sus uñas desgarrándole las heridas abiertas, le sujeta por sus erizados cabellos (transformados *en horrible madeja de serpientes*), arrastrándole por los aires hacia un extraño ámbito, que el soñador percibe como una *mancha roja.*

Fijemos nuestra atención en ese sintagma; es notable la finura con que el autor ha ido preparando la transición entre el sueño y la realidad, entre la pesadilla y el despertar: la alucinación de Batiste se va poblando de colores y olores tales que se cree llegado a los infiernos ("From Paradise Lost to the Descent into Hell", escribe McDermott 1993: xxi): *mancha roja, humo denso, nauseabundo, hedor de paja quemada, inmensa hoguera, resplandor, luz extraña, humo y rojizo resplandor* (223); colores y olores soñados pero que en seguida se revelarán como muy reales.

Secuencia 7ª

La puerta estaba cada vez más roja, el humo era más denso (223).

(...)

Batistet regresaba desesperado de su inútil correría. Nadie contestaba. (226).

Las palabras que cerraban la secuencia precedente (*¿Estaría dormido?... No; despierto y bien despierto,* 223) borran de manera inequívoca, con su reiterada afirmación, los límites entre fantasía y realidad: no es el fuego imaginario de infierno sino el de las llamas reales que empiezan a consumir la barraca: *La puerta estaba cada vez más roja, el humo era más denso; oyó sordos crujidos como de cañas que estallan lamidas por la llama, y hasta vio danzar las chispas agarrándose como moscas de fuego* [otro símil animalizador] *a la cortina de cretona que cerraba el cuarto* (223-224).

Reaparece así un elemento de crucial importancia y hondo significado en *La barraca*: el fuego, que ya había asomado por vez primera en el capítulo III, cuando Batiste, al tomar posesión de sus nuevas tierras, quemó la vegetación parásita que las puebla (99); mas lo que entonces fue un fuego purificador, símbolo de próximo fruto, significa ahora la destrucción y la muerte: "The lands are restored by flames as the are destroyed by flames" (Cardwell 1973: 73). Como indicio que aviva ese lejano recuerdo, reaparece un elemento común entre ambos incendios: los animales *chamuscados* escapándose por entre las llamas; entonces eran unos imprecisos *asquerosos bichos*, ahora, los animales domésticos, parte misma de aquella familia (el perro, las gallinas, el cerdo), cuya presencia se manifiesta indirectamente a través de sus gritos (*un ladrido desesperado... relinchos desesperados, cacareos de terror, gruñidos feroces,* 224). ¡Qué contraste -de *irónico* lo califica McDermott (1993: xxi)- con el *concierto animal* (*relinchos de caballos, mugidos de mansas vacas, cloquear de gallinas, balidos de corderos, ronquidos de cerdos; el despertar ruidoso de las bestias,* 62) que constituía la música de fondo del amanecer inaugural de la novela.

Además de los animales citados, hay otro -de especial importancia y simbolismo en la novela- cuya aparición en esta secuencia constituye uno de sus momentos más espléndidos: esa imagen del caballo en llamas cruzando fugazmente la escena[23]:

> *por la negra brecha salió como una centella un monstruo espantable, arrojando humo por las narices, agitando la melena de chispas, batiendo desesperadamente la cola como escoba de fuego, que esparcía un hedor de pelos quemados.*

23 Que a McDermott le recuerda el del *Apocalipsis*: "The burning horse recalls the horse revealed by the breaking of the secod seal in the Apocalypse" (McDermott 1993: xxi).

Era el rocín. Pasó con prodigioso salto por encima de la familia, corriendo locamente por los campos, buscando instintivamente la acequia, donde cayó con un chirrido de hierro que se apaga (225)

Aparte de la plasticidad de la situación (cuyos planos, otra vez, calificaríamos de *cinematográficos*), la especial atención del narrador a este animal no carece de sentido; a lo largo de la novela, el rocín (o más exactamente, los dos rocines que sucesivamente ayudan a Batiste en su trabajo) es un *actante* del relato, notable por su función y por su significado. Recordemos su primera aparición, tirando del carro en que llega la familia, en el capítulo I (72); más adelante, en el capítulo VII, la enfermedad y muerte de ese pobre *Morrut* (*el caballo viejo que era como de la familia*, 158-159), y luego, la compra en la feria de un sustituto, *Blanco* (*aquel nuevo individuo de la familia*, 169).

Varios elementos más, a lo largo de esta secuencia, cumplen esa misma función de *motivos* narrativos reiterados o "correspondencias", características en los capítulos conclusivos de muchas novelas. Además de los citados, tan evidentes, hay otros más sutiles. Así, la alusión al *pudor* de Roseta (*estremecíase de vergüenza al verse en camisa en medio de la huerta, y se sentaba en un ribazo, apelotonándose con el miedo del pudor, apoyando la barba en las rodillas y tirando del blanco lienzo para que le cubriera los pies*, 224); situación que evoca lo dicho en el capítulo V de la perdida inocencia de la muchacha, como consecuencia de su salida a trabajar en la fábrica de la seda (124-128).

Más clara, y de fundamental importancia para el sentido de la novela, es la referencia al simbolismo de esta barraca -que da título a la novela, como síntesis de toda la peripecia-, antes desafiantemente erguida como un estandarte de rebeldía frente a la colectividad huertana, y ahora al fin abatida; *la techumbre se vino abajo con estruendo, aquella techumbre erguida que los vecinos miraban como un insulto* (225); frase en la que resuena aquel comentario del capítulo III: *Los vecinos, al ver cómo se reformaba la barraca de Barret, colocándose recta la montera, veían en ella algo de burla y de reto* (103). Al fin, aquella burla ha sido castigada y su reto, vencido; tengamos en cuenta el dato histórico que -como ha recordado León Roca[24]- está en el ori-

24 "El incendio de las barracas fue la venganza colectiva de la huerta (...) Sobre estos campos, pues, que ardieron en la noche del 28 de marzo de 1878, iba a construir Blasco Ibáñez la más realista y universal de sus novelas"; tras citar fragmentos de una carta al director de *Las Provincias*, observa: "Si trasponemos la situación expuesta en esta carta a la narración que contiene *La barraca*, hallaremos una similitud asombrosa (...) El espíritu de venganza que corre por la novela es el mismo que el que existía en la realidad" (León Roca 1978: 81-85).

gen de la novela: las barracas incendiadas por venganza en las rebeliones huertanas de 1878.

En efecto: como es fácil suponer -y Batiste sabe muy bien- el fuego de su barraca no ha sido fortuito, sino intencionadamente provocado por *manos invisibles* (invisibilidad cuyo simbolismo ha notado Fox[25]), las de sus vecinos, en represalia por la muerte de *Pimentó*; esa vinculación de causa a efecto se pone de manifiesto de manera muy sutil: mientras la familia ve reducirse a cenizas su casa y sus enseres, otra llama más tenue brilla en la noche, no muy lejos de este fuego: *En una barraca brillaba una luz pálida, amarillenta, triste (...) apartó su vista del incendio para fijarla en aquella luz macilenta, amarilla, triste; luz de cirios que arden sin brillo, como alimentados por una atmósfera en la que se percibe aún el revoloteo de la muerte* (226). Y el sarcástico comentario del narrador resume las reflexiones de Batiste, al comparar la pobre luz del velatorio de su enemigo con las poderosas llamas que acaban de destruir su vida y sus esperanzas: *¡Adiós, Pimentó! Te alejabas del mundo bien servido. La barraca y la fortuna del odiado intruso alumbraban con alegre resplandor tu cadáver mejor que los cirios comprados por la desolada Pepeta, amarillentas lágrimas de luz* (226).

Secuencia 8ª

La vega, silenciosa y ceñuda, les despedía para siempre. (226).

(...)

el curso del fuego, que devoraba todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo. (227).

Llegamos al final del final: todo ha concluido, porque -como en la frase evangélica- *todo se ha consumado.* La última secuencia, de apenas 15 líneas, se reduce a presentarnos la soledad y el abandono final de la familia: hasta el paisaje muestra su hostilidad (*la vega, silenciosa y ceñuda, les despedía para siempre*) hacia los derrotados, *más solos que en medio de un desierto* (226).

25 "Las llamas que devoran por fin la barraca de Batiste (...) son prendidas por manos invisibles, como si el odio reivindicador de la huerta contra el violador de su metáfora comunitaria hubiera tenido el poder de iniciar por sí solo la combustión, el fuego destinado a restaurar las tierras malditas a su estado natural" (Fox 1992: 279).

En las reflexiones del narrador, que traducen las de los personajes, resuena un mensaje ya antes formulado: *Huirían de allí para comenzar otra vida, sintiendo el hambre tras ellos, pisándoles los talones* (226); el lector intuye que no hay esperanza para estos desheredados de la tierra, y que en ningún otro lugar la encontrarán; porque esa honda imagen (el hambre como una fiera que persigue al pobre mordiendo sus talones) es muy similar -casi idéntica- a la empleada en el capítulo I, cuando apareció en escena la familia de Batiste, *oliendo a hambre, a fuga desesperada, como si la desgracia marchase tras la familia pisándole los talones* (73). Esta reiteración casi literal de una frase (señalada por Cardwell 1973: 73 y por McDermott 1993: xxi) resulta, por otra parte, un recurso bastante usual en los cierres de novelas, según ha notado Kunz[26], cuando quiere dotarse a ese final -y con él, a la historia contada- de un sentido circular y cerrado[27].

La impresión de desesperanza y de abandono se intensifica y concreta a través de las sensaciones físicas (frío, pasividad, fatalismo) que rezuma la última escena, con la familia agrupada en torno a las cenizas de su barraca mientras esperan la llegada del amanecer de esa su última noche:

> *y todos, con resignación oriental, sentáronse en el ribazo y allí aguardaron el día con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que teñía sus rostros atontados con reflejos de sangre, siguiendo con la inquebrantable pasividad del fatalismo el curso del fuego, que devoraba todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo* (227).

Detengámonos -para concluir ya nuestra *lectura*- a comentar algunos aspectos de este texto que *cierra* la novela. Ante todo, y retomando la analogía cinematográfica varias veces señalada aquí, notemos en esa *composición* su apariencia de *plano final*, que congela la imagen en una pantalla intensamente teñida de rojo[28]; recurso que Kunz, recogiendo una idea de Bárbara Korte, ha estudiado como una de

---

26 "A menudo, el cierre contiene repeticiones literales de frases anteriores; en la retrospección es fácil recordar la primera mención de los pasajes citados, pero ningún lctor (salvo el curioso impaciente que lee el cierre antes del resto) es capaz de recordar que una frase cualquiera leída en una página de la novela se volverá a usar al final del texto" (Kunz 1997: 44-45).

27 Cardwell (1973: 73-75) ha señalado cómo las abundantes reiteraciones contribuyen a lo que llama "cyclic structure" de *La barraca*; pero en otro lugar opina que "in many ways *La barraca* is open-ended.

28 Cfr. sobre el simbolismo de ese color en esta secuencia Chamberlin (1967: 34).

las estrategias frecuentes en el *cierre* narrativo[29]; y más todavía si ese *plano final congelado* concentra o focaliza su atención en un objeto[30] cuyo simbolismo se destaca (aquí las *pavesas deleznables y tenues*).

También es usual -como recuerda el mismo crítico (Kunz 1997: 171)- situar ese *cierre* en un tiempo nocturno; aquí potenciado por el hecho de que la conclusión se prolongue hacia el final de la noche. Ahora bien, ese amanecer que se espera no presenta aquí su convencional significado de "esperanzado anuncio de futuro" (Kunz, 1997: 162). Lejos de la discutible opinión de Vickers (para quien "*La barraca* es una novela optimista"[31]), creo que nos encontramos más bien ante un ejemplo de *falso final abierto*: para Batiste y su familia se abre un futuro, pero desprovisto de toda esperanza, por lo que ya sabemos. Las últimas palabras (*pavesas tan deleznables y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo*) presentan así esa concentración de significado que para Mortimer tiene la frase de *cierre*, cuando su sentido se proyecta a la vez hacia el pasado y hacia el provenir[32]. Podría decirse que todo el relato de *La barraca* ha venido encaminado a justificar o explicar este final[33], según lo que Genette (1969: 94)[34] llama *determinación retrógrada*, o subordinación de la narración a su final: "el final es la meta hacia la cual se orienta el relato y determina la selección de los recursos. El autor elige sus medios en función de lo que dirá después".

Aunque quiero creer que las principales conclusiones de mi conferencia puedan deducirse sin necesidad de hacerlas expresas, no olvido que hay una regla fuerte-

29 "En el cine se conoce la técnica llamada *freezing* o *freeze frame* que consiste en parar el movimiento en una imagen fija (...); Barbara Korte (1985: 145-148) utiliza el término cinematográfico para los finales literarios que logran un efecto comparable de *stasis*, es decir, que dan la impresión de inmovilidad, de ausencia de toda movilidad" (Kunz 1997: 181-182).

30 "Mediante la focalización la atención del receptor puede dirigirse hacia un objeto privilegiado (...) Si esto se hace en la frase final se pone de relieve el último objeto enfocado (...) sugiriendo así la función simbólica y la particular importancia de lo focalizado para una interpretación global de la novela" (Kunz 1997: 183).

31 "La expulsión de Batiste equivale a una victoria, más moral que política, de la huerta sobre la ciudad (...) el individuo -Batiste- ha tenido que ser sacrificado para lograr el triunfo de la comunidad -la huerta- (...) *La barraca* es una novela optimista; las soluciones sugeridas no son más que esquemáticas pero a través de la victoria de la huerta se vislumbra la esperanza de que esto pueda ser el comienzo de al revolución rural ideada por Blasco" (Vickers 1974: 192-193).

32 "(...) une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force cloûturale (...) la phrase se tourne à la fois vers le passé et vers l'avenir"; más adelante (1997:23) la misma investigadora se refiere a lo que llama la *fin-commencement*" (Kotin Mortimer 1985: 21).

33 "La novela está estructurada en forma que conduce inevitablemente a su final" (Suárez 1981: 371).

mente arraigada en la práctica académica que demanda *cerrar* intervenciones como esta con un párrafo -o al menos una frase- lo suficientemente brillante como para justificar o exigir la agradecida ovación final. También aquí, como en las novelas, es importante saber terminar.

Voy a intentarlo, recogiendo una idea que varias veces me asedió mientras preparaba esta *lectura* (y que ya ha salido a relucir varias veces en este Congreso): ¿Era Blasco un escritor instintivo? Capítulos tan conseguidos como este último de *La barraca*, ¿son el resultado espontáneo de una genialidad creadora, o el fruto esforzado de un trabajo planificado y medido? Si hacemos caso a lo que él mismo contó, *La barraca* se habría escrito de manera tan febril como impremeditada. Pero análisis detenidos como el que aquí he esbozado parecen ponerlo en duda, a la vista de los sutiles mecanismos y estrategias puestos en juego por el autor: la reiteración o recopilación de alusiones y elementos diseminados en capítulos precedentes, la adecuación secuencial del ritmo narrativo, la constante asunción de un adecuado punto de vista, la atención concentrada en un objeto cargado de simbolismo, la plasticidad de imágenes y panoramas, la resonancia -en eco- de mensajes y avisos formulados desde tiempo atrás...; en suma, el magistral (en un novelista todavía primerizo) manejo de los recursos canónicos para el *cierre narrativo*.

El talento de un artista bien puede consistir en esto: alcanzar (de un modo que él cree espontáneo y natural) resultados estéticos que, tras el análisis minucioso, se revelan como rigurosamente elaborados. El Blasco Ibáñez de 1898 demuestra en *La barraca* que posee ese don que no todos tienen: saber contar -y saber terminar- una historia. Que es mucho más difícil y tiene mucho más mérito que saber terminar una conferencia.

a) Sobre 'finales de novela'

ALARCOS LLORACH, E. (1987): "Del capítulo XXX de *La Regenta*", en *"Clarín" y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo: Universidad-Ayuntamiento-Principado de Asturias, pp. 233-245.

BAUER, B. W. (1986): "*Su único hijo*: la conclusión imposible", *Revista de Estudios Hispánicos*", XX, 3, pp. 67-79.

– (1991): "Innovación y apertura. La novela realista del siglo XIX ante el problema del desenlace", *Hispanic Review*, 59, pp. 187-203.

BLY, P. A. (1991): "Give and Take: Ironic Verbal Echoes in the Last Chapter of *Fortunata y Jacinta*", *Crítica Hispánica*, XIII, pp. 69-85.

GENETTE, G. (1969): *Vraisemblance et motivation. Figures, II*, Paris: Seuil.

GIMENO CASALDUERO, J. (1976): "Los dos desenlaces de *La Fontana de Oro*: origen y significado", *Anales Galdosianos*, XI, pp. 55-69.

GOLD, H. (1986): "Problems of Closure in *Fortunata y Jacinta*: Of Narrators, Readers and their Just Deserts/Desserts", *Neophilologus*, 70, pp. 228-238.

HAMON, P. (1975): "Clausules", *Poétique*, 6, pp. 495-526.

KERMODE, F. (1966): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford University Press [trad. esp: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barelona: Gedisa, 1983].

KORTE, B. (1985): *Techniken der Schlussgebung im Roman*, Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang.

KRONIK, J. W. (1987): "El beso del sapo: configuraciones grotescas en *La Regenta*", en *"Clarín" y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo: Universidad-Ayuntamiento-Principado de Asturias, pp. 517-524.

KUNZ, M. (1997): *El final de la novela*, Madrid: Gredos.

LARROUX, G. (1995): *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris: Nathan.

MATEO, E. (1991): "Análisis del final de dos novelas de Clarín", *Scriptura*, nº 6-7, pp. 83-90.

MORTIMER, A. K. (1985): *La clôture narrative*, Paris: José Corti.

Nineteenth-Century Fiction (1978). Special Issue: *Narrative Endings*, 33, pp. 144-158.

PINO, J. M. (1991): "El fracaso de los sistemas de orden en el cierre de *Fortunata y Jacinta*", *Revista Hispánica Moderna*, XLIV, pp. 207-216.

RICHMOND, C. (1982): "Un eco de Maupassant en Clarín: el desenlace de *Su único hijo*", *Los Cuadernos del Norte*, nº 16, pp. 28-33.

SMIEJA, F. (1966): "An Alternative Ending of *La Fontana de Oro*", *Modern Language Review*, LXI, pp. 426-433.

SMITH, B. H. (1968): *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago: Univ. of Chicago Press.

SOBEJANO, G. (1989): "*La Regenta*: de su final a su finalidad", en A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell (eds.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: PPU, II, pp. 699-724.

TORGOVNICK, M. (1981): *Closure in the Novel*, Princeton: Princeton University Press.

VALIS, N. (1987): "Sobre la última frase de *La Regenta*", en *"Clarín" y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo: Universidad-Ayuntamiento-Principado de Asturias, pp. 795-808.

WHITAKER, D. S. (1988): "Artificial Order: Closure in Pardo Bazán's *Insolación*", *Romance Quarterly*, 35, pp. 359-365.

WILLEM, L. M. (1987): "The Narrative Premise of the Dual Endign to Galdós's *La Fontana de Oro*", *Romance Notes*, XXVIII, pp. 51-56.

***b) Sobre V. Blasco Ibáñez y* La barraca**

BETORET-PARIS, E. (1958), *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia: Fomento de Cultura Ediciones.

CARDWELL, R. A. (1973): *Blasco Ibáñez. La barraca*, London: Grant&Cutler-Tamesis Books.

CHAMBERLIN, V. A. (1967): "Las imágenes animalísticas y el color rojo en *La barraca*", *Duquesne Hispanic Review*, VI, pp. 23-36.

CHEYNE, C. J. G., ed. (1964): Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca*, London: Harrap.

FOX, A. A. (1992): "Estructuras totémicas en *La barraca*, de Blasco Ibáñez", *Hispania*, 75, pp. 275-280.

GASCÓ CONTELL, E. (1967): *Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid: Afrodisio Aguado.

LEÓN ROCA, J. L. (1978): *Blasco Ibáñez y la Valencia de su tiempo*, Valencia: Ayuntamiento.

MAS, J. y M. T. MATEU, eds. (1998): Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca*, Madrid: Cátedra.

McDERMOTT, P. (1992): "Introduction" a: Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca (The holding)*, translated by L. Clark & Eric Farrington Birchall, Warminster: Aris & Phillips, pp. ix-xxi.

MEDINA, J. T. (1994): *The Valencian Novels of Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia-Chapel Hill: Albatros Ediciones-Hispanófila

MONTES HUIDOBRO, M. (1971): "Vicente Blasco Ibáñez: visión y ceguera en el estilo", en *XIX: superficie y fondo del estilo*, Madrid: Castalia, pp. 83-99.

SUÁREZ, B. (1981): "La creación artística en *La barraca* de Blasco Ibáñez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 371, pp. 371-385.

TORTOSA, P. (1977): *La mejor novela de Vicente Blasco Ibáñez: su vida*, Valencia: Prometeo.

VICKERS, P. (1974): "Vicente Blasco Ibáñez: literatura e ideología (1880-1905)", en J. M. Cuenca Toribio (ed.), *Siete temas sobre historia contemporánea del país valenciano*, Valencia: Universidad, 175-203.

ZAMACOIS, E. (1910): *Mis contemporáneos*, I, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid: Sucesores de Hernando.