

dicho en esta novela, y generalmente se integra de una o dos frases mezcladas con palabras valencianas. La más de las veces el diálogo aparente figura en la mencionada forma indirecta de discurso vivido o transcripto.

En otras ocasiones, Blasco adopta la posición del autor omnisciente para dejar expuestas, sin que lo parezca, sus propias ideas sobre la justicia y la función social de la propiedad, en los primeros tiempos de su liberalismo radical de izquierda. Basta revisar los ejemplos que siguen para que en ellos resalte su crítica y rebelión contra el sistema imperante en aquellos tiempos. Cuando el tío Barret da muerte al avaro y explotador dueño de sus tierras, la noticia circula por toda la vega como un cañonazo, y el autor se introduce para comentar: «¿Habéis visto el gesto hipócrita, el regocijado silencio con que acoge un pueblo la muerte del gobernante que le oprime?... Así lloró la huerta la desaparición de don Salvador» (495). Al tener éxito la conjuración instintiva, el acuerdo tácito de los huertanos para que nadie pudiese cultivar las tierras malditas, acción que perjudicaba a los también avaros herederos de don Salvador, Blasco toma partido al decir que, alguna vez «se habían de imponer los pobres y quedar los ricos debajo». Dos párrafos después expresa el autor que los desolados campos de Barret, que mantenían unidos a los huertanos, eran el «monumento que proclamaba su poder sobre los dueños, el milagro de la solidaridad de la miseria contra las leyes y la riqueza de los que son señores feudales de las tierras sin trabajarlas ni sudar sobre sus terrones» (497). También hace uso de la omnisciencia para dejar sentada su crítica al atraso del sistema de enseñanza en la huerta. Don Joaquín, que no tenía título de maestro, empleaba en su escuelita el método moruno, «canto y repetición, hasta meter las cosas con un continuo martilleo en las duras cabezas» (520).

Más que los cambios en el punto de vista, destacan las técnicas descriptivas, pues en esta novela no interesa tanto lo descrito como la forma en que se describe. Blasco era un amante de la naturaleza en bruto y sus descripciones son más dinámicas que estáticas. Ante la tremenda vitalidad del paisaje valenciano, él no se detenía en contemplar el detalle minucioso y describirlo a lo Azorín, sino que, dejando correr su improvisación, aprovechaba la mayor cantidad de elementos vitalistas para darles forma en el acto (5). Originalmente, esta novela había sido un cuento, y se ha dicho que con su argumento podría hacerse una novela corta de veinticinco páginas (6). ¿Cómo se explica, pues, el éxito de *La barraca* con una trama y acción tan

---

(5) Escalante, p. 71.

(6) Ortega, p. 218.

reducidas? Búsquese en el valor poemático de sus técnicas descriptivas y se hallará la respuesta. La falta de acción está compensada por el movimiento descriptivo interior que ayuda a que se produzca un balance artístico.

Frente al impacto de la huerta valenciana el autor logra su máximo nivel creador, se emociona y trabaja febrilmente como si estuviera empeñado en la creación de un gran mural, describiendo el paisaje en la totalidad de su ambiente. Esto lleva de la mano al impresionismo de Blasco, tópico que, aunque mencionado por algunos críticos, siempre ha sido rozado como de pasada, tímidamente. Aquí se tratará de calar un poco más hondo, de mostrar cómo trabajaba el autor con las técnicas y características impresionistas, que eran de las favoritas de los escritores naturalistas.

Su técnica impresionista guarda relación con lo que declaró a Cejador en carta de 6 de marzo de 1918 sobre el arte de escribir novelas: «El que verdaderamente es novelista posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo eternamente abierto... Y nacer novelista es llevar dentro el 'instinto', que hace adivinar el alma de las cosas, asir el detalle saliente que evoca la imagen justa...» (7). Y a Eduardo Zamacois personalmente le expresó: «yo soy un impresionista y un intuitivo» y «creo que las obras de arte se ven instantáneamente o no se ven nunca...» (8). Especialmente en *La barraca* se advierten las tres cualidades que casi todos reconocen en sus páginas descriptivas: luz, color y fuerza plástica, y también uno de sus valores personales, la fuerza de las imágenes, expresadas escuetamente en brochazos rápidos. Son imágenes prácticas, hirientes, expresivas. La relación de los recursos impresionistas que a continuación serán analizados no obedece a una jerarquía, a una gradación, ni tampoco agota todas las características del impresionismo, limitándose a los más típicos o a los que tienen mayor fuerza y mejor caracterización en esta obra (9).

En el rasgo impresionista de la reproducción o representación de impresiones sensoriales en la forma más inconsciente posible, dentro de las limitaciones del lenguaje, el autor trata de trasladarnos su pri-

---

(7) Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, Revista de Archivos, 1918), IX, 471-478.

(8) Vicente Blasco Ibáñez (Madrid, 1928), p. 17.

(9) En 1936 Amado Alonso y Raimundo Lida publicaron su ensayo «El concepto lingüístico del impresionismo», y en la misma publicación tradujeron los ensayos de Charles Bally, «Impresionismo y gramática», y de Elisa Richter, «Impresionismo, expresionismo y gramática»; en los que se contienen, además, las citas y referencias a las tesis universitarias alemanas sobre esta materia. Las clasificaciones, definiciones y conceptos expuestos en este trabajo se basan principalmente en los referidos ensayos. Véase Charles Bally, *et al.*, *El impresionismo en el lenguaje*, traducción y notas de A. Alonso y R. Lida, Colección de Estudios Estilísticos, 2 (Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936).

mera impresión —a menudo en forma de una imagen espontánea—, tal como él la capta, sin que intervenga mucho la reflexión, la razón o la inteligencia. Quizá lo más notable de Blasco sea sus imágenes descriptivas, especialmente las que se contraen a impresiones o sensaciones visuales de luz y color, que él construye en rápido y fácil movimiento, apenas pensado, al correr de la pluma. Se ha repetido, con razón, que el autor tenía el don de colorear las cosas como si fuese pintor. Véase cómo sugiere la hiriente sensación al describir una mañana de la huerta. «Tras los árboles y las casas que cerraban el horizonte asomaba el sol como enorme oblea roja, lanzando horizontales agujas de oro que obligaban a taparse los ojos» (483). Los ruiseñores soltaban sus gorjeos «como si los hiriese la luz del alba con sus reflejos de acero» (481). Y en la hoja de la terrible hoz degolladora se describe la descomposición prismática, «se quebraba un rayo de sol y se reproducía el azul del cielo» (494). En la siguiente imagen emplea la técnica predilecta de los impresionistas (Monet y Turner en la pintura, Zola en la novela), de utilizar la luz para revelarnos la vibración y profundidad del aire y del vapor. «El espacio vibraba de luz y de calor. Un sol africano lanzaba torrentes de oro sobre la tierra, resquebrajándola con sus ardorosas caricias» (542). Es también notable la reproducción del disparo, a traición, de Pimentó a Batiste, «salió de entre las cañas una recta y fugaz lengua de fuego, una flecha roja, que, al disolverse, produjo un estampido» (555). Otra técnica pictórica figura en estos dos ejemplos, la «barraca aparecía como esfumada entre las nubes de humo» (499), y, a lo lejos, las torres de Valencia aparecían «esfumadas por la distancia» (481).

Todos los anteriores ejemplos, y otros que no se citan por falta de espacio, hacen buena la definición de Ferdinand Brunetière en el sentido de que el impresionismo literario es «como una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es el arte de escribir» (10). Es digno de mención el uso del color rojo a lo largo de esta novela, por su frecuencia, fuerza y vitalidad. Pueden rastrearse más de cuarenta alusiones al rojo, la mayor parte en impresiones sensoriales coloristas, descriptivas de la tierra, la huerta, el agua de las acequias, las nubes y las montañas. Y la menor proporción sobre el rojo como color básico y primitivo: muerte, sangre, rabia, violencia, pasión y fuertes emociones (11).

---

{10} A. Alonso y R. Lida: *El impresionismo*, p. 146.

{11} Para más detalles, véase el estudio de Vernon A. Chamberlin, «Las imágenes animalistas y el color rojo en *La barraca*», *Duquesne Hispanic Review*, 6, núm. 2 (octubre, 1967), 23-36.