

VENCEDOR Y PARA VENCER. BLASCO IBÁÑEZ Y *LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS*: DE LA NOVELA AL CINE

JUAN MIGUEL COMPANY RAMÓN
Universitat de València

RESUMEN:

En su búsqueda de un tema novelesco atractivo que le proporcionara un rápido beneficio económico, Vicente Blasco Ibáñez redacta una crónica en fascículos de la Guerra Europea al hilo de los acontecimientos y, descartado el proyecto de escribir una novela folletinesca sobre la misma, entrega a la imprenta *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* que, en el año de su publicación (1916), se lee como un libelo aliadófilo y antigermánico. El éxito impredecible de su traducción inglesa (1918) propicia, en 1921, un film realizado dentro del sistema de estudios de Hollywood y que lanza al estrellato la figura de Rodolfo Valentino.

PALABRAS CLAVE:

Dinero. Compromiso. Estudios de Hollywood. *Star system*. Realismo alegórico.

ABSTRACT:

In his search for an attractive romantic subject, which could provide him with a quick profit after he had dismissed his project of writing a serial novel on the European War, Vicente Blasco Ibáñez chronicled about it in installments following the events. In 1916, the year of its publication, *The Four Horsemen of the Apocalypse* was deemed a pro-allies anti-German libel. The unpredictable success of its English translation in 1918 gave way to a film –shot in 1921 within the Hollywood studio system– that established Rudolph Valentino to stardom.

KEYWORDS:

Money. Engagement. Hollywood studios. *Star system*. Allegorical realism.

Genealogía de un texto

Al regreso de su fallida aventura colonizadora en tierras argentinas, Blasco Ibáñez es un escritor en bancarrota que trata de encontrar un tema novelístico atractivo para su público lector y que le pueda proporcionar ganancias económicas inmediatas. En su relación con el dinero, Blasco no se va por las ramas ni experimenta tapujo alguno a la hora de exigir y negociar con su editor, Francisco Sempere, los emolumentos que su labor, según él, merece. En este orden de cosas, el valenciano sigue las pautas

marcadas por su maestro Émile Zola en el artículo de 1880 «L'argent dans la littérature» donde abogaba por una consideración profesional del trabajo de escritor.¹

El estallido de la Guerra Europea en 1914 proporciona a Blasco la oportunidad de escribir una crónica de los acontecimientos al hilo mismo de su transcurso. Tiene la visión, en contra de sus contemporáneos, de que el conflicto iba para largo y da cuenta del proyecto a Sempere en numerosas cartas de las que Ramiro Reig ha hecho un ilustrativo resumen que aquí reproduzco:

Se trataba de una monumental *Historia de la guerra europea*. Constaría de ciento cincuenta o doscientos fascículos que saldrían semanalmente al precio de cincuenta céntimos, y cada fascículo tendría treinta y dos páginas, con grabados en cada una de ellas y una gran lámina central. La tirada sería de veinte mil ejemplares, de donde se concluía que, ganando veinte céntimos por fascículo al final obtendrían una ganancia de seiscientas mil pesetas. Presentó un plan de los primeros fascículos, partiendo del asesinato de Sarajevo, pero luego fue metiendo lo que se le ocurría al hilo de los acontecimientos; los frentes de guerra, la vida en la retaguardia, las ambulancias, las enfermeras, los generales, las trincheras, los gases asfixiantes, el cañón Berta, los submarinos, en fin, todo lo imaginable. No sólo se encargó de la redacción y elaboración de cada fascículo, sino que elegía las fotografías, indicaba el tamaño que debían tener, los subtítulos y estaba continuamente sugiriendo ideas publicitarias, como un curioso calendario, regalo a los suscriptores, que decía, en varios idiomas: *Los aliados os desean felicidades en 1915*.²

En esa frenética doble actividad de periodista y publicista podemos reconocer el mismo talento del veinteañero Zola que, entre 1860 y 1867, pasa de ser un modesto empleado del departamento de expediciones de la editorial Hachette a encargarse de las relaciones con los autores de la casa y promotor de los lanzamientos de sus novelas con técnicas que anticipan las maneras publicitarias del siglo XX. El mismo Zola se valdrá de estos procedimientos cuando en 1880, ya autor consagrado, inunde las calles de París con gigantescos pasquines anunciando la próxima aparición de *Nana* en los escaparates de las librerías.

Los fascículos de Blasco Ibáñez encuadernados suman nueve tomos de vívida información y muy amena lectura.³ Consciente de la oportunidad literaria que la ac-

¹ Vid. el texto en Émile Zola, *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, 1971, págs. 175-210.

² Ramiro Reig, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa, 2002, pág. 172.

³ José Manuel Lechado ha puesto, hace poco, en manos del lector una edición abreviada: *Crónica de la Guerra Europea 1914-1918. Una historia en la trinchera de la Primera Guerra mundial*, Madrid, La esfera de los libros, 2014.

tualidad le ofrece,⁴ el novelista, en una carta fechada en 1915 y enviada desde París, habla a Francisco Sempere y Fernando Llorca, su yerno, de un nuevo proyecto de escritura que se le acaba de ocurrir:

He pensado una gran novela popular, una especie de novela histórica, interminable, todo lo larga que se quiera, sobre la guerra actual, en la que saldrán el Káiser y todos los suyos, Edward Grey, Joffre, el zar, etc... Pasará en Alemania, en Inglaterra, en Bélgica, en Francia, en Servia [*sic*], en los Dardanelos. Habrá ciudades incendiadas, fusilamientos, raptos, violaciones, palos, tiros, cuchilladas, ¡la descojonación!⁵

Tal y como el autor se sigue explicando en la carta, la novela así concebida sería una suerte de aventuras de Rocambole o de Sherlock Holmes con abundantes incidentes truculentos de envenenamientos, subterráneos y puertas secretas, con técnicas dilatorias del desenlace en la tradición de *La araña negra* (1892-93), uno de sus primeros éxitos editoriales. Podemos especular acerca de los motivos que llevaron a Blasco a abandonar este proyecto: ¿Quizá le debió parecer algo frívolo e inadecuado respecto a la severidad y magnitud de lo que estaba ocurriendo? Lo cierto es que, tras la batalla del Marne (septiembre de 1914), tuvo lugar un acontecimiento decisivo en la vida del autor y que él rememora en prefacio a la edición de 1923 de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*:

El presidente de la República quiso felicitar me por mis escritos espontáneos a favor de Francia en los primeros y más difíciles momentos de la guerra, cuando el porvenir se mostraba oscuro, incierto, y bastaban los dedos de una mano para contar en el extranjero a los que sosteníamos franca y decididamente a los Aliados.

—Quiero que vaya usted al frente —me dijo—, pero no para escribir en los periódicos. Eso pueden hacerlo muchos. Vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa.⁶

⁴ En el ámbito de unas jornadas celebradas en el Instituto Francés de Valencia a propósito del centenario de la Primera Guerra mundial, el profesor Emilio Sales Dasí sacó a colación en su conferencia del 13 de mayo de 2014 este fragmento de una carta de Blasco a su editor el 26 de diciembre de 1914 que habla por sí solo: «mientras dure la guerra y subsista el interés, venderemos todo lo que ofrezcamos».

⁵ Miguel Herráez, «Aproximaciones al epistolario Blasco Ibáñez-Sempere», en Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al mundo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. I, 2000, págs. 308-309.

⁶ Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 8.

Así pues, ni crónica periodística, ni folletín: novela beligerante a favor de la causa aliada. Blasco Ibáñez, al igual que Zola en el caso Dreyfus, asume su compromiso moral e intelectual y sigue el consejo de Raymond Poincaré para escribir su novela de mayor éxito que lo llevará a las puertas de Hollywood.

La popularidad estadounidense

Como era habitual en la época, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se publica como folletón por entregas en *El Heraldo* de Madrid a lo largo de 1916 para ser editada, posteriormente, por Prometeo en ese mismo año. Durante la escritura del libro, Blasco consigue, con motivo de una exposición retrospectiva celebrada en la Biblioteca Nacional de París, una postal del grabado de Durero que da título a su novela y se la envía a Sempere, el siete de enero de 1916, con el fin de que sirva de inspiración para la cubierta. La acogida del público va a ser discreta y habrá que esperar un par de años a que la edición estadounidense la convierta en uno de los diez libros más vendidos del año. E. P. Dutton & Company publica *The Four Horsemen of the Apocalypse* en julio de 1918. En marzo de 1919 ya se habían agotado sesenta ediciones de la novela y vendidos 300 000 ejemplares. Blasco había cedido los derechos de traducción por mil dólares, renunciando al porcentaje de ventas al pensar que éstas nunca superarían esa cantidad y se vio gratamente sorprendido por la compensación de 20 000 dólares abonada por el editor. La invitación a dar un ciclo de conferencias por Estados Unidos culminará con su investidura como Doctor *honoris causa* por la Universidad de Washington en 1920.⁷

La misma cantidad de 20 000 dólares (más un 10% de las ganancias brutas obtenidas) será la que ofrezca Richard Rowland, director de la Metro Pictures, a Blasco Ibáñez por los derechos de adaptación cinematográfica de su novela. La gran valedora del escritor ante la productora fue la guionista, June Mathis, quien también impuso como actor principal a un casi desconocido Rodolfo Valentino. Mathis supo ver, a través de la maraña discursiva antigermánica del texto, «el rigor moral con el que se condena la barbarie de la guerra».⁸ El contraste tipológico entre las dos ramas de la familia Madariaga –y que Blasco hereda, una vez más, de las oposiciones genealógicas zolescas en *Les Rugon-Macquart*– daba mucho juego cinematográfico al encarnar idearios abstractos:

⁷ Vid. Ramiro Reig, *op. cit.*, págs. 186-187.

⁸ *Ibíd.*, pág. 177.

La novela contrapone no sólo a dos familias y dos pueblos, va más allá al encarar dos ideologías en lucha a principios de siglo: la Democracia y sus valores de libertad representada por la familia Desnoyers y las monarquías totalitarias europeas representadas por el militarismo del Káiser y la familia Von Harrot en la novela. En medio de todo este conflicto social, político y militar, Blasco Ibáñez introduce al filósofo ruso Tchernoff que a modo de mensajero de la paz presenta símbolos de importante valor sugerente como el libro donde se explica el significado de los cuatro jinetes del Apocalipsis, así como critica la actitud de superioridad racial y cultural de la que hacía gala el pueblo alemán.⁹

En el mismo orden de cosas, si el apuesto Julio Desnoyers de la novela causaba estragos entre las asiduas de los tango-cafés parisinos, en el film da origen a la mitología del *latin lover* hollywoodiense cuyo último avatar ha sido Antonio Banderas. La expansión que de ese núcleo narrativo hace June Mathis, desubicando el acontecimiento de su parisino lugar de origen al bonaerense y malevo barrio de La Boca en Buenos Aires, cristaliza en la celeberrima escena del tango donde Valentino baila con prostibularias hembras de arrabal. Valentino fue, sin duda –y tal vez por su ambivalencia sexual– el primer gran objeto de deseo generado por la industria cinematográfica. Dicha escena fue objeto de abundantes cortes censores en casi todos los países donde la película se exhibió, hasta tal punto que reconstruirla en su integridad fue la tarea más difícil en su restauración de 1993 con una nueva (y espléndida) partitura musical de Carl Davis.

Por lo que al imaginario femenino se refiere, Blasco Ibáñez recoge la herencia novelesca decimonónica que confiere a la mujer, en expresión de Bram Dijkstra, la categoría de *ídolo de perversidad*¹⁰ y halla su quintaesenciada expresión en la Naná de Zola. El personaje de Helena en *La tierra de todos* (1922) será encarnado por Greta Garbo en la versión cinematográfica, dirigida por Fred Niblo, de 1926 que, no por casualidad, se estrena en Estados Unidos con el título de *The Temptress*. Podemos concluir, pues, que algunos elementos de las novelas del escritor valenciano están en la base y reafirman las tipologías de la *vamp* y el *latin lover*, propias del *star system* que Hollywood está creando a comienzos de los años veinte.

Las descripciones en las novelas de Blasco Ibáñez abundan en elementos visuales y la fuerza de sus relatos descansa en las acciones de los personajes, con desplazamientos del punto de vista que los hacen tanto participar de los hechos como observarlos a una cierta distancia. A este respecto, el fragmento dedicado a la batalla

⁹ Rafael T. Corbalán, «El simbolismo en la obra de Vicente Blasco Ibáñez», en Joan Oleza y Javier Lluich, *op. cit.*, vol. II.

¹⁰ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994. Traducción de Vicente Campos González.

del Marne es revelador de hasta qué punto el escritor ha asimilado la lección de Stendhal cuando nos sumerge en la batalla de Waterloo a partir de la fragmentaria percepción de la misma que tiene el protagonista. Pero decir que Blasco Ibáñez es un novelista cinematográfico resulta tan obvio como proclamar a los cuatro vientos que Rubinstein no era un mal pianista. ¿En qué tradición cinematográfica se inscriben las versiones fílmicas de las novelas de Blasco Ibáñez? Sin duda alguna en la de la producción hollywoodiense que empieza racionalizarse, a partir de los años veinte, para constituir ese *sistema de estudios* cuyo hegemonizante esplendor abarca, según ha demostrado Douglas Gomery, de 1930 a 1949.¹¹ Con la llegada del sonoro, a partir de 1927, dicho sistema refinará aún más sus protocolos de producción planificando la demanda del público desde la oferta en el llamado cine de géneros. Los grandes parámetros formales en los que estos films hallaban su inscripción permitían predecir al usuario lo que se iba a encontrar cuando se apagaran las luces de la sala.

El escritor y el cine

En 1922, tras el fulminante éxito del film dirigido por Rex Ingram basado en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, una productora hollywoodiense encarga a Blasco Ibáñez la redacción de una novela susceptible de ser llevada al cine de forma inmediata. *El paraíso de las mujeres* es fruto de un compromiso que el escritor no supo resolver, carente de entidad cinematográfica y literaria. Del libro sólo resulta hoy parcialmente interesante su nota preliminar dirigida al lector donde el escritor valenciano plantea sus ideas sobre un medio de expresión que le acababa de dar fama internacional. La universalidad e inmediata comunicabilidad de los mensajes emitidos por la industria cinematográfica son dos de las cualidades que el novelista aprecia en el ya reconocido como *séptimo arte*:

Gracias a este nuevo medio de expresión, el novelista que por su nacimiento pertenece a un país determinado puede tener por patria intelectual la Tierra entera y ponerse en comunicación con los hombres de todos los colores y todas las lenguas, hasta con los que viven en los límites de un salvajismo recién abandonado.¹²

¹¹ Douglas Gomery, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991. Traducción de María Jesús Martínez.

¹² Vicente Blasco Ibáñez, *El paraíso de las mujeres*, en *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición, 1961, pág. 1634.

A renglón seguido, cuenta Blasco la significativa anécdota de un japonés que le habló, pormenorizadamente, de una de sus novelas: «No la había leído por no estar traducida aún al idioma de su país y pensaba comprar la versión inglesa. Pero la había visto en un cine de Pekín».¹³

Llama la atención el perfecto isomorfismo que el escritor plantea entre *leer* y *ver*, como si los contenidos literarios no tuvieran ninguna dificultad, en su caso, a la hora de ser trasladados a otro medio de expresión diferente. Empero, la problemática de la adaptación fílmica de un texto literario no pasa tanto por la mayor o menor fidelidad de la película a sus contenidos narrativos como por la forma dúctil con la que el film hace frente a determinadas modalizaciones mediante las cuales se regula la información que recibe el espectador sobre los personajes y la historia narrada. En el caso de las novelas de Blasco Ibáñez, ya hemos apuntado que existe un perfecto ajuste entre un determinado modelo productivo –el del estudio hollywoodiense– y ciertos procedimientos literarios mediante los cuales el autor dota de una máxima legibilidad e interés a sus historias. No olvidemos que el taller de aprendizaje del escritor valenciano fue el del folletín decimonónico –y, en él, uno de sus autores más señeros: Manuel Fernández y González– género, a su vez, donde tienen asiento determinadas técnicas descriptivas que juegan con la sintética y óptima *visualización* inmediata de los mensajes literarios.

Un realismo alegórico

Cabe detenerse en cómo el film se apropia de la inscripción significativa que en la novela se hace de esos cuatro gentiles caballeros del título sin cuya aparición estelar los espectadores se habrían sentido legítimamente defraudados.¹⁴ Hay que decir, de entrada, que el guión de June Mathis, escrito a partir de la novela, es ejemplar en más de un sentido, cumpliendo un requisito fundamental de toda adaptación cinematográfica: la condensación visual, en unos pocos planos, de elementos esenciales para la caracterización del personaje –que en el libro ocupan varias páginas– con resultados excelentes desde el punto de vista dramático. Así, por ejemplo, la deserción de Marcelo Desnoyers, que emigró a la Argentina para evitar ser movilizad

¹³ *Ibíd.*, pág. 1635.

¹⁴ Retomo aquí algunos aspectos del análisis emprendido en «“Argumentos bien trabados para el cine”. Blasco Ibáñez y los equívocos del *glamour* hollywoodiense», en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte. Actas del 1er encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglo hispánico celebrado en la Academia de España de Roma 3 y 4 de diciembre de 1998*, Biblioteca Valenciana, 2000, págs. 59-72.

rra franco-prusiana de 1870, se nos muestra a través de un plano de punto de vista del recorte de prensa que Desnoyers guarda, en sintomática actitud de mala conciencia.

La aparición de los cuatro apocalípticos jinetes cierra la primera parte de la novela, culminando el capítulo donde se describe la movilización general en París y el fervor patriótico de las multitudes por las grandes arterias de la ciudad. Tchernoff, el inmigrado ruso vecino de Desnoyers y Argensola, ve en toda esta máquina de cosas el preludio de la aniquiladora venida de los cuatro jinetes del Apocalipsis y su estela de destrucción de todo lo creado. Glosando, en estilo indirecto libre, las llameantes descripciones de San Juan, el narrador nos introduce en el punto de vista alucinado de Tchernoff quien, para ahondar aún más en la plasticidad de sus evocaciones, recurre a un ejemplar del profético libro con grabados de Dürero, impreso en 1511, que obra en su poder:

Los tres quedaron en extática admiración ante la lámina que representaba la loca carrera de los jinetes apocalípticos. El cuádruple azote se precipitaba con un impulso arrollador sobre sus monturas fantásticas, aplastando a la humanidad loca de espanto.¹⁵

Justamente, la contemplación en la novela de dicho grabado precede al suicidio de la mujer alemana que habita un departamento interior del inmueble: desesperada, tras la movilización de su esposo francés, la mujer se arroja desde el balcón. Este trágico desenlace –con el que se cierra una información preliminar, suministrada por el propio Tchernoff al comienzo del capítulo: la mujer, además de sentirse mal en su situación de ciudadana alemana, con el marido llamado a guerrear contra sus compatriotas, estaba embarazada– precede en el film a la visión, que el ruso proyecta sobre sus vecinos, de la cabalgada de los cuatro jinetes en el cielo nocturno de París. Ingram desarrolla esta capital escena mediante el uso de un montaje paralelo entre la alucinada narración del ruso y los gestos de la vecina en su balcón, acariciando el ajuar del futuro bebé –especialmente unos amorosos patucos– en lo que (pronto lo sabremos) es un acto de despedida del mundo. El montaje lineal de la narración cinematográfica clásica exige que todos los significantes visuales del film guarden una escrupulosa relación causa-efecto. Dicho montaje de acciones paralelas obedece, coherentemente, a la lógica del original literario: son los cuatro jinetes, dice Tchernoff, quienes han empujado a la infeliz alemana al vacío. Pero, a su vez, esa lógica de las acciones narrativas coexiste, en la escena, con una lógica descriptiva de índole alegórica. Tanto el ángel de la profecía como la bestia y las cuatro letales criaturas se muestran al espectador mediante una figuración alegórica que establece una referencia cerrada –casi denotativa, diríamos– entre alegoría y concepto alego-

¹⁵ Vicente Blasco Ibáñez, *op. cit.*, pág. 175.

rizado. Emblemáticos (con arco y flecha, espada, balanzas y guadaña), los cuatro jinetes *son* (que no *representan*) la peste, la guerra, el hambre y la muerte. Y como tales presencias de unívoco sentido, pueden ser asimiladas por un público de masas que reconoce en las imágenes del film los mismos iconos que lo han publicitado en los programas de mano.¹⁶

No se debe, por otra parte, perder de vista el carácter de libelo antigermánico de algunos aspectos de la narración: el doble desgarró de la separación y la muerte que escinde el matrimonio franco-germánico en novela y película, se extenderá a las dos ramas del tronco argentino de los Madariaga. El paradigma de destrucción asociado a los cuatro jinetes se asocia, en el film, a las acciones guerreras de las tropas teutonas cuya oficialidad se describe siempre desde el ángulo de la fría crueldad, cuando no de la perversión. El discurso moral del film parte de la toma de conciencia de Julio Desnoyers: su alistamiento en el ejército francés surge, así, del deseo de dotar de algún sentido a su frívola existencia. En el *remake* del film que Vicente Minnelli rodara en 1961, con un improbable Glenn Ford impuesto por la MGM en el papel de Julio, el personaje cobra conciencia de que su mundo debe ser destruido en una impactante secuencia de montaje (realizada por Frank Santillo) donde los fatídicos jinetes se abren paso, entre explosiones y llamaradas, por un galante salón de baile en el París ocupado donde embriagados oficiales nazis danzan con bellas mujeres. Asociados, en un principio, a la aniquilación de la familia (desde la muerte inicial del anciano Madariaga en brazos de su nieto Julio), pondrán la rúbrica final en el desenlace del film, unidos a la acción de la Resistencia. El traslado del relato de la Primera a la Segunda Guerra Mundial no es, en definitiva, muy relevante. El discurso moral de la narración es el mismo y sus contrastes melodramáticos aún más extremos que en la versión de Ingram: Étienne es el jefe del grupo de la Resistencia en el que milita Julio Desnoyers, el amante de su mujer. Y el libelo antigermánico se sostiene esta vez mediante una lógica más simbólica que alegórica a través de una puesta en escena cuya suntuosidad en el manejo de grandes unidades narrativas (como el plano secuencia) es similar al esmero de la arquitectónica construcción del encuadre y el uso de la luz por parte de Rex Ingram.

Dicen que, en el puerto de Nueva York, al ver el grupo de fotógrafos y periodistas que aguardaba en el muelle, Freud le dijo a Jung antes de descender por el puente del

¹⁶ ...O en el *llibret* de una falla valenciana. No creo fuera de lugar la posible asimilación de novela y film al monumento alegórico popular por excelencia de las fiestas de San José en la ciudad del Turia. Todas las cabalgadas de los cuatro jinetes aparecen en el film mediante sobreimpresiones de la misma forma que el bello rostro de Freya (Alice Terry) se corresponde con el de Anfitrión, diosa del mar, en la similar función alegórica que preside *Mare Nostrum*, versión cinematográfica de la homónima novela de Blasco Ibáñez, también dirigida por Rex Ingram cinco años después.

barco: «No saben que les traemos la Peste». El padre del Psicoanálisis sabía lo que decía y las representaciones más convencionales de su terapia, de Alfred Hitchcock a Woody Allen, han poblado incontables films de Hollywood. En su mejor momento como novelista, cuando las ediciones en inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* se agotaban a razón de una por semana, Blasco Ibáñez estaba llamado a ser, por su vigor narrativo, elemento consolidador de ese cine de estudio que se gestó a partir de los años veinte del pasado siglo y perdura hasta nuestros días. Al igual que el pálido jinete –justamente el de la Peste– que monta un caballo blanco en el libro de Juan, salió vencedor y para vencer.

Bibliografía citada

Blasco Ibáñez, Vicente, *Crónica de la Guerra Europea 1914-1918. Una historia en la trinchera de la Primera Guerra Mundial*. Edición abreviada de José Manuel Lechado, Madrid, La esfera de los libros, 2014; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid, Alianza Editorial, 1998; *El paraíso de las mujeres* en *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 4ª edición, 1961.

Company Ramón, Juan Miguel, «“Argumentos bien trabados para el cine”. Blasco Ibáñez y los equívocos del *glamour* hollywoodiense», en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte. Actas del 1er encuentro internacional Vicente Blasco Ibáñez: literatura y arte en el entresiglos hispánico celebrado en la Academia de España de Roma 3 y 4 de diciembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000.

Corbalán, Rafael T., «El simbolismo en la obra de Vicente Blasco Ibáñez», en Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al mundo de un novelista. Actas del Congreso Internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. II, 2000.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994. Traducción de Vicente Campos González.

Gomery, Douglas, *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux, 1991. Traducción de María Jesús Martínez.

Herráez, Miguel, «Aproximaciones al epistolario Blasco Ibáñez-Sempere», en Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), *op. cit.* vol. I.

Reig, Ramiro, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Espasa, 2002.

Zola, Émile, «L'argent dans la littérature», en *Le roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion, 1971.