

El melodrama de Blasco Ibáñez en el cine clásico de Hollywood: estudio de personajes de *Sangre y arena* (1941)

VALERIANO DURÁN MANSO

> El melodrama de Blasco Ibáñez en el cine clásico de Hollywood: estudio de personajes de *Sangre y arena* (1941)

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) ha sido uno de los escritores españoles más adaptados al cine. En España y en Estados Unidos se produjeron rápidamente, y con gran éxito, películas sobre sus obras, tanto en el periodo mudo como en el sonoro. Además, sus temas, personajes, espacios y el aspecto emocional de sus tramas, las enmarcaban en uno de los géneros más clásicos de Hollywood: el melodrama. Así se reflejó en las primeras versiones estadounidenses de *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del apocalipsis*, Rex Ingram, 1921) y *Blood and Sand* (*Sangre y arena*, Fred Niblo, 1922), que estuvieron protagonizadas por la mayor estrella de la época: Rodolfo Valentino. El presente trabajo se centra en la primera adaptación sonora de una de sus principales obras, *Sangre y arena*, que fue dirigida por Rouben Mamoulian en 1941 y contó con Tyrone Power, Rita Hayworth y Linda Darnell en los papeles de Juan, Doña Sol y Carmen, respectivamente. Este film se convirtió en una de las producciones del momento por su reparto, su realización en Technicolor –Mamoulian fue un pionero en su tratamiento– y su ambientación taurina. Este aspecto resultó muy exótico para Hollywood y muy interesante para el melodrama por su combinación de pasión, tragedia y muerte, y así se plasmó en las personalidades, las relaciones y la evolución de los protagonistas. Con el objetivo de poner en valor la obra filmica de Blasco Ibáñez en el cine americano clásico y reflexionar sobre el melodrama como género esencial en esta cinematografía, se analizan estos seres de ficción como persona y como rol, según las teorías de Francesco Casetti y Federico di Chio. Así, se pretende destacar la importancia de la construcción de los personajes en uno de los principales géneros narrativos de Hollywood.

Palabras clave: melodrama; cine clásico; estilo hollywoodiense; personajes.

> The melodrama of Blasco Ibáñez in the classical Hollywood cinema: study of characters of *Blood and Sand* (1941)

Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) has been one of the most adapted Spanish writers. Films based in his works were quickly produced both in Spain and in the United States and met great success in the silent and in the

sound era. In addition, their themes, characters, spaces, and the emotional aspect of their plots were framed in one of the most classical genres in Hollywood: the melodrama. This was reflected in the early American versions of *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921) and *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1922), which were starred by a star of the time: Rodolfo Valentino. This article focuses on the first sound adaptation of *Blood and Sand*, directed by Rouben Mamoulian in 1941, and starring Tyrone Power, Rita Hayworth and Linda Darnell in the roles of Juan, Doña Sol, and Carmen, respectively. This film became one of the productions of the moment for its cast, for its Technicolor production —Mamoulian was a pioneer in its processes—, and for its bull-fighting setting. This feature was very exotic for Hollywood and very appropriated for a melodramatic development due to its combination of passion, tragedy and death; and so was expressed in the personalities of its protagonists, their relationships and their evolution. In order to re-evaluate Blasco Ibáñez's adaptations in the context of American classic films, and also in order to consider melodrama as a classical genre, we analyse its characters as a *person* and for their *role* according to the theories of Francesco Casetti and Federico di Chio. Thus, we aim to highlight the construction of characters in one of the main narrative genres of Hollywood.

Key Words: Melodrama; Classical Cinema; Hollywood Style; Characters.

1. Introducción

La literatura ha sido, y sigue siendo en la actualidad, una de las principales fuentes de inspiración del séptimo arte. El melodrama no siempre ha gozado de la aceptación de la élite cultural, pero el Romanticismo y la novela realista del siglo XIX marcaron la apuesta de los grandes escritores por este género, debido a un cambio estético que empezó a potenciar los aspectos sentimentales, pasionales y hasta irracionales de los relatos. De esta manera, “tras el secuestro de los componentes melodramáticos por parte de la órbita culta, el siglo XIX los devolverá a su lugar de origen popular, ahora en el marco de una incipiente –pero ya cuantitativamente importante– sociedad de masas” (Pérez Rubio, 2004: 120). Esto explica que dos de las manifestaciones comunicativas más importantes de la época, la prensa y la escena, apostaran por el melodrama a través del folletín –los primeros aparecerían en 1830–, y de las representaciones teatrales no precisamente burguesas –incluso en barracas de feria para las clases trabajadoras–, respectivamente. Poco después de la presentación del cinematógrafo en 1895, los pioneros recurrieron a obras literarias para construir las tramas de sus películas y, así, el melodrama empezó a ocupar un lugar predominante y se convirtió en uno de los géneros más presentes en Europa y en Estados Unidos.

Este género narrativo experimentó un gran auge tanto en el cine mudo como en el sonoro, teniendo las adaptaciones literarias un amplio desarrollo en ambos periodos. En su buena recepción influyeron el conocimiento que el público tenía de ellas o su carácter popular. Así, la emoción, la pasión o el destino en los films enmarcados en el melodrama cautivaron a los espectadores, especialmente con personajes marcados por la renuncia, la tragedia o la muerte. En este contexto, aparecieron las obras de Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867-Menton, 1928), donde “la mirada objetivista del naturalismo dejaba paso sin demasiados problemas a las pasiones exacerbadas del folletín romántico, a la sensualidad en la descripción de los ambientes y en la caracterización de los personajes, y, finalmente, a la sentimentalidad” (Benet, 2014/15: 107). Su estilo no tardó en despertar el interés de la industria cinematográfica, primero en España y después en Estados Unidos, de manera que sus principales novelas fueron adaptadas poco después de ser publicadas con algunos de los principales directores y actores del momento. Asimismo, este escritor manifestó una gran atracción por el celuloide (Maestro Cano, 1997).

Hollywood mostró también en sus primeras décadas una tendencia a reflejar lo exótico, y se interesó por la imagen romántica que proyectaban países como España, especialmente a través de la literatura decimonónica europea y, en concreto, francesa, cuyos autores acuñaron el término *españolada* (Navarrete Cardero, 2009). Esto incluía la religiosidad, el costumbrismo, la danza o los toros, pues “los poderosos magnates de las productoras cinematográficas en Estados Unidos no fueron inmunes al color, belleza, vistosidad y dramatismo que encierra este espectáculo” (Feiner, 2004: 11). Desde estas consideraciones, la novela *Sangre y arena*, escrita por Blasco Ibáñez en 1908, se considera la más clásica de las pertenecientes a este ámbito. Inspirada en la vida del malogrado torero sevillano Manuel García Cuesta, El Espartero, en 1894 (Torres Nebrera, 2014), cuenta con cuatro adaptaciones cinematográficas, dos de ellas realizadas en Hollywood. En la primera, *Blood and Sand* (*Sangre y arena*, Fred Niblo, 1922), protagonizada por Rodolfo Valentino, el autor participó en la elaboración del guion, mientras que la segunda, *Blood and Sand* (*Sangre y arena*, Rouben Mamoulian, 1941) –que centra el presente trabajo–, se realizó en el sonoro y en color, y contó con intérpretes como Tyrone Power y Rita Hayworth.

Estas películas llevan a plantear la siguiente pregunta y a reflexionar sobre su respuesta: “¿En qué tradición cinematográfica se inscriben las versiones filmicas de las novelas de Blasco Ibáñez? Sin duda alguna en la de la producción hollywoodiense que empieza a racionalizarse, a partir de los años veinte, para constituir ese *sistema de estudios*” (Company Ramón, 2014: 44). Para ello, se intentará abordar la presencia del melodrama en el Hollywood clásico, la pertinencia de la obra de Blasco Ibáñez en el mismo y la construcción de sus personajes como prototipos del género, tomando como estudio de caso la adaptación sonora de *Sangre y arena*. Sin duda, resulta oportuno conocer el motivo por el que Hollywood “encontró en Blasco Ibáñez, en un punto preciso de su evolución, un modelo narrativo, de construcción de personajes y una potencialidad para la elaboración de imágenes que se ajustaba perfectamente a las necesidades del momento” (Benet, 2014/15: 103).

2. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este estudio es reflexionar sobre los protagonistas de las adaptaciones filmicas de Vicente Blasco Ibáñez que se enmarcan en el melodrama hollywoodiense. Así, se intenta verificar la aportación de este género al cine de principios de la década de los cuarenta, marcado por la presencia de la literatura, la hegemonía del sistema de estudios, el *star system*, el Código Hays de censura y las innovaciones técnicas del color, entre otros aspectos. Además, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Destacar el melodrama como género pionero en el cine clásico.
- Poner en valor la obra cinematográfica de Blasco Ibáñez y, en concreto, la adaptación de *Sangre y arena* de 1941.
- Analizar los personajes principales de esta película, Juan Gallardo, Doña Sol y Carmen Espinosa, como personas y como roles.

Para ello, se ha empleado una metodología de carácter cualitativo-descriptivo. En primer lugar, se ha realizado una revisión bibliográfica de publicaciones relevantes sobre la historia del cine y el cine clásico, como Coursodon (1996), Della Casa (1996), Gomery (1996), Losilla (2003) y Sánchez Noriega (2005). Asimismo, también se han consultado publicaciones relativas al melodrama como género narrativo, como las de Balmori (2009), Bordwell (2009) y Pérez Rubio (2004). Por otra parte, han resultado muy pertinentes las aportaciones sobre la construcción del personaje audiovisual de autores como Casetti y Di Chio (2007) o Chatman (1990) para estructurar la plantilla de análisis que se aplica a los protagonistas de *Sangre y arena*. Como esta película transcurre en el mundo taurino, también se ha recurrido a obras de investigadores sobre la representación de este ámbito en la gran pantalla, como Feiner (2004), Gallardo Uribe (2007) o Colón Perales (1999), entre otros.

En segundo lugar, se han revisado artículos de investigación de expertos en la obra literaria y filmica de Vicente Blasco Ibáñez. Los autores examinados han sido Benet (2014/15), Company Ramón (2014), Cumberland (1999), Maestro Cano (1997), Méndez Domínguez (2007) y Torres Nebrera (2014), quienes han realizado diversos análisis sobre ambas facetas del escritor. En cuanto al proceso de adaptación de la citada película, se han consultado libros relacionados con el director de la misma, algunos de los intérpretes o los aspectos técnicos, de autores como Tavernier y Coursodon (1997), Ringgold (1994) y Losilla (1996), respectivamente. Se trata de una adaptación integral, es decir, que se mantiene fiel a la novela porque “existe la voluntad de ‘servir al texto’, de plasmar en celuloide las

cualidades dramáticas de la obra tal y como han sido expresadas por el autor” (Sánchez Noriega, 2000: 73). En tercer lugar, se ha procedido al visionado de *Sangre y arena* para poder realizar el análisis de sus tres protagonistas, Juan, Doña Sol y Carmen. En cuanto al resultado final de los mismos, es necesario señalar que el rostro, el físico, la voz y, en definitiva, la interpretación de los actores que les dan vida –Power, Hayworth y Darnell, en este orden-, están estrechamente conectados con su composición fílmica. Además, en el imaginario colectivo permanecen ligados a estos personajes.

A continuación, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes creada en 2009 por el Equipo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio. Esta herramienta cualitativa es heredera a su vez de las aportaciones de destacados narratólogos como Seymour Chatman, Algirdas Julius Greimas o Vladimir Propp, fundamentales en las investigaciones de narrativa audiovisual. La plantilla, que atiende a aspectos iconográficos, psicológicos, sociológicos y sexuales, y a otros relativos a las motivaciones y las acciones, permite conocer la dimensión de los seres de ficción como persona y como rol. Así, en primer lugar, se abordan la edad, la apariencia física, el habla, la transformación iconográfica, el carácter, el comportamiento, las relaciones personales, el pensamiento, los sentimientos, la evolución, el nivel cultural, social y económico, y, por último, la sexualidad de los protagonistas. Una vez conocida su dimensión como persona, se intenta en segundo lugar definir el rol que ejerce a partir de las cuestiones que motivan sus actos y su forma de actuar. Aunque se intenta situar a cada personaje en un rol determinado, pueden ejercer más de uno en función de su complejidad dramática. Esto permite conocer también los prototipos que encarnan, así como los estereotipos que pueden emanar de sus conductas. No se puede obviar que “todo personaje viene definido por su *ser* (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su *hacer*, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan” (Sánchez Noriega, 2000: 126). Con ello, se pretende apostar por una construcción del personaje como un ser procedente de la vida real, con las inquietudes, problemas y aspiraciones del público, para facilitar el proceso de identificación. Esto se acentúa al ser el melodrama uno de los géneros más populares por su carácter emocional.



Blood and Sand (*Sangre y arena*, Rouben Mamoulian, 1941)

3. Marco teórico

3.1. Aproximación al melodrama como género narrativo en el Hollywood clásico

Partiendo de la idea de que “un género se caracteriza, entre otras cosas y quizá antes que nada, por el grado, variable pero siempre alto, de especialización de su contenido narrativo; especialización generalmente anunciada por el nombre que designa al género en cuestión” (Coursodon, 1996: 227), el melodrama se erigía como la combinación entre música y drama. Con un marcado carácter popular, tiene su origen en el teatro de finales del siglo XVIII, y experimentó un gran éxito en la novela romántica, el realismo y el naturalismo, y el folletín decimonónico. Esto le permitió ser uno de los primeros en aparecer en el cine, así que su patente procedencia literaria determinó el desarrollo narrativo inicial del celuloide, dando lugar a variadas adaptaciones. De esta manera, el nuevo melodrama cinematográfico combinó “elementos de herencia burguesa (sobre todo los ideológicos y, en especial, de la tragedia burguesa y el drama sentimental) con aspectos de tradiciones populares como elementos no verbales y musicales” (Pérez Rubio, 2004: 138-139).

Hollywood es donde el melodrama ha tenido un desarrollo más amplio por su influencia global. Asentado como género dominante a finales de la década de los diez –cuando se configuró la estructura narrativa clásica–, se mantuvo vigente durante el cine clásico, es decir, hasta los últimos años sesenta –cuando aparece el cine posmoderno–, aunque Bordwell (2009) lo sitúa entre 1930 y 1960. Dentro de este periodo, 1927 marca el inicio del sonoro y 1951 resulta clave por la crisis de sistema de estudios, el auge de la televisión y la llegada de las vanguardias europeas. Así, entre estos años se desarrolla la primera etapa del cine clásico –la *edad dorada* de Hollywood–, y entre 1951 y 1967 la segunda, más aperturista y manierista a nivel narrativo y estético, como se percibe en los distintos géneros. La mayoría de los films producidos en Hollywood en esta época pertenecía a uno concreto, cuyos rasgos temáticos y formales eran fácilmente reconocibles por los espectadores (Coursodon, 1996). En este sentido, el melodrama, que está presente en otros géneros como el western, el cine negro o el de aventuras, posee unos elementos identificativos de carácter emocional. Se trata de “un género multiforme y poliédrico, que adquiere diversas formas y en el que se entrecruzan varias tendencias, sensibilidades y manifestaciones, como corresponde a un modelo que se nutre de numerosas influencias” (Pérez Rubio, 2004: 146).

Algunas de sus señas de identidad son la intensidad de sus temas –definidos por el amor, la pasión, el dolor o la tragedia–, el espacio y el tiempo, donde destaca una acusada dicotomía entre pasado y presente, y un futuro que aparece ligado al destino. Por este motivo, suele contar con unos protagonistas caracterizados por una conducta que “debe trazar un zigzag emocional”, pues, “desde un punto de partida retórico, la volubilidad de los personajes es una necesidad estructural para los procesos y efectos narrativos del género” (Bordwell, 2009: 72). En este sentido, destacan personajes femeninos sufridores y mujeres fatales, y personajes masculinos que articulan triángulos amorosos, entre otros. Además, debido a su origen musical, la melodía y las canciones reflejan y acentúan, con una notable carga dramática, las actitudes y estados emocionales de los seres de ficción, ya que la partitura puede predecir lo que va a suceder (Bordwell, 2009). Así, se aproximan al público, en un género marcado por “su capacidad de esclarecer un juego de identificaciones con el espectador, escamotearle el saber, dosificar el conocimiento que se le proporciona, provocar su incertidumbre, sembrar información de

manera entrecortada, anticipar soluciones dramáticas mediante el uso de presagios y metáforas” (Pérez Rubio, 2004: 104).

El progresivo protagonismo de los personajes femeninos durante los años treinta y cuarenta propició el desarrollo de los *women's films*, que solían dirigirse al público femenino y narraban historias protagonizadas por mujeres (Coursodon, 1996). Debido a su gran éxito, “no sólo la mayoría de los melodramas, sino también una buena parte de las comedias aparecen controladas por féminas impetuosas, idealistas, agresivas” (Losilla, 2003: 61-62), como sucedió en la *screwball comedy*. Algunos de los principales melodramas con protagonismo femenino en esta etapa fueron *Camille* (*Margarita Gautier*, George Cukor, 1936), *Stella Dallas* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937), *Jezebel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938), *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939), *The Little Foxes* (*La loba*, William Wyler, 1940), *Leave Her to Heaven* (*Que el cielo la juzgue*, John M. Stahl, 1945), *Mildred Pierce* (*Alma en suplicio*, Michael Curtiz, 1945), *Duel in the Sun* (*Duelo al sol*, Vidor, 1946), *Letter from an Unknown Woman* (*Carta de una desconocida*, Max Ophüls, 1948) o *The Heiress* (*La heredera*, Wyler, 1949); que exhibían también tintes épicos, de cine negro o western y estuvieron protagonizadas por algunas de las principales estrellas de la época: Greta Garbo, Barbara Stanwyck, Bette Davis, Vivien Leigh, Gene Tierney, Joan Crawford, Jennifer Jones, Joan Fontaine y Olivia de Havilland, respectivamente. Así, Stahl, Wyler, Vidor, Cukor, Curtiz, y en los cincuenta Douglas Sirk o Vincente Minnelli con films protagonizados por Jane Wyman, Lauren Bacall, Lana Turner y Eleanor Parker entre otras, fueron los principales cineastas en el melodrama. De esta manera, se pueden establecer diversas tendencias en este género durante las décadas del periodo clásico en el que se desarrolló:

Los años veinte estarían presididos por el folletín (modelo: Griffith); los treinta, por el (mal)llamado melodrama romántico, encarnado en las figuras señeras de Frank Borzage y John M. Stahl; los años cuarenta, por los women's films; y los cincuenta, por el melodrama familiar promovido por la obra de Sirk o de Minnelli, para dar paso a partir de la década siguiente a una multiplicidad de enfoques y orientaciones favorecida por la llegada a Norteamérica de un cierto sentido del cine de autor. Tal taxonomía puede resultar útil en términos generales, aunque la realidad fuera mucho más compleja y sujeta a los avatares de la evolución del propio Hollywood, al contexto sociopolítico de las diferentes etapas, a las influencias aportadas por los géneros colindantes y a los propios intereses y demandas del público estándar receptor de estos productos (Pérez Rubio, 2004: 147).

Asimismo, estas líneas se articulan en torno a dos ejes: el melodrama de la pasión y el familiar. En la obra de Rouben Mamoulian aparecen rasgos melodramáticos incluso en filmes de terror, como el innovador *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El hombre y el monstruo*, 1931). Tras este éxito, su filmografía “se decantó poco a poco hacia otros géneros no menos insertos en un ámbito similar, ya se tratara de la aventura, el melodrama o el musical: traspasar los límites de lo clásico desde sus propias posibilidades” (Losilla, 2003: 31). Sus principales incursiones en el melodrama fueron *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*, 1933), *The Mark of Zorro* (*El signo del Zorro*, 1940) –vinculadas al cine histórico y al de aventuras, respectivamente–, y sobre todo *Sangre y arena*, debido a su trama amorosa y trágica, espacios y personajes. Además, pertenece al melodrama de la pasión, pues “narra los efectos de un

deseo –habitualmente situado en los márgenes del ámbito familiar– desbordado y desequilibrado, socialmente imposible, condenado al fracaso por un destino aciago y abocado, en consecuencia, a un desarrollo tormentoso y a un desenlace desdichado” (Pérez Rubio, 2004: 148). Estos aspectos se acentuaron al filmarse en color, pues Mamoulian había ejecutado innovaciones técnicas relativas al mismo y había dirigido el primer largometraje en Technicolor tricromo (*Becky Sharp, La feria de la vanidad*, 1935) (Tavernier y Coursodon, 1997), cuando el proceso bicromo se había asentado a finales de los años 20. El tratamiento del color intensificó el dramatismo del relato y de los personajes, y favoreció la evolución del melodrama clásico. Twentieth Century Fox apostó por su desarrollo:

Zanuck no sólo concibe en colores algunos de sus westerns más memorables –Drums Along the Mohawk (Corazones indomables, 1939), de Ford; The Return of Frank James (La venganza de Frank James, 1940) o Western Union (Espíritu de conquista, 1941), ambas de Fritz Lang–, sino también películas de otros géneros, quizá considerados demasiado ‘serios’ o ‘respetables’ para el color, como el melodrama en Blood and Sand (Sangre y arena, 1941), de Rouben Mamoulian, o la comedia sofisticada en Heaven Can Wait (El diablo dijo no, 1943), de Ernst Lubitsch. De esta manera, la Fox se apunta otro tanto con respecto a las demás majors de la época: la inclusión de los directores más creativos en la nómina del color (Losilla, 1996: 209-210).

En este sentido, *Sangre y arena* constituye un precedente de los intensos melodramas en Technicolor que tendrían su esplendor en la década de los cincuenta. Su tratamiento dramático del color, tanto para espacios como para personajes, en una apuesta por mostrar la realidad y llamar la atención del espectador, dio paso a una plasmación algo irreal de la misma debido al excesivo cromatismo. Así se constató en obras cumbre del género, como *Magnificent Obsession (Obsesión, Douglas Sirk, 1953)*, *A Star Is Born (Ha nacido una estrella, George Cukor, 1954)*, *Rebel Without a Cause (Rebelde sin causa, Nicholas Ray, 1955)*, *Written on the Wind (Escrito sobre el viento, Douglas Sirk, 1956)*, *Anastasia (Anatole Litvak, 1956)*, *Imitation of Life (Imitación a la vida, Douglas Sirk, 1959)* o *Home from the Hill (Con él llegó el escándalo, Vincente Minnelli, 1960)*, donde el color acentuó la psicología y los estados de ánimo de los protagonistas; sin duda, uno de los rasgos que determinaron la evolución del melodrama clásico. En ellas se exhibe “una humanidad igualmente prolija y ajetreada, pintada en vivos y llamativos colores, pero que en lugar de reflejar una imagen vívida y exultante, proporciona mortecinos *tableaux vivants*, descomunales retratos de la decadencia y la derrota” (Losilla, 1996: 221). Por otra parte, Mamoulian mostró un cierto interés por las adaptaciones literarias y los montajes teatrales, sobre todo en Broadway, donde estaba trabajando cuando llegó el sonoro (Gallagher, 1996). No obstante, más que un cineasta de género, era un esteta al que preocupaban las cuestiones técnicas y visuales (Tavernier y Coursodon, 1997).

3.2. Adaptaciones de Blasco Ibáñez en el cine

La obra de este autor ha sido una de las más adaptadas a Hollywood, tanto en el cine mudo como en el sonoro, y poco después de que sus novelas se publicaran. Esto confirma el interés de esta industria por un literato que en cierto modo plasmaba una visión de España que podía resultar exótica. Además, “el taller de aprendizaje del escritor valenciano fue el del folletín decimonónico [...] género,

a su vez, donde tienen asiento determinadas técnicas descriptivas que juegan con la sintética y óptima *visualización* inmediata de los mensajes literarios” (Company Ramón, 2014: 45). En este sentido, las novelas de Blasco Ibáñez son bastante descriptivas a nivel visual, “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” (Company Ramón, 2014: 43). En el modelo de representación institucional que se asentó en Hollywood en los años diez, la narración melodramática tenía una relevante presencia en el discurso fílmico (Maestro Cano, 1997), y esto otorgaba a sus obras grandes posibilidades para ser adaptadas.

La primera película de Blasco Ibáñez fue *El tonto de la huerta* (Cuesta, García Cardona o Codina, 1913), basada en su cuento *Demoni* y realizada por la productora valenciana Casa Cuesta; pero en la segunda, *Entre naranjos* (Alberto Marro, 1914), de la catalana Hispano Films, se acercó más al cinematógrafo al colaborar como asesor (Maestro Cano, 1997). Dos años después, participó en la dirección de *Sangre y arena* (1916), junto al cineasta Ricardo de Baños, que tuvo a Pedro Alcaide y a Matilde Doménech en los roles de Juan y Carmen, estuvo siete meses en las carteleras de Madrid y obtuvo una buena acogida en París. Aunque esta versión es la menos conocida de las cuatro existentes sobre la obra, destaca por mostrar un avance en la plasmación del mundo taurino en el cine de ficción, pues hasta la fecha este ámbito sólo se había representado en films de carácter testimonial que tenían una finalidad informativa o didáctica de las corridas de toros. Así, y “con las grandes posibilidades del cine ya más que patentes, se empieza a requerir películas con argumento en lugar de meros documentales o reportajes” (Feiner, 2004: 25). La historia de un humilde joven que desea ser torero, se casa con su novia formal, se pierde tras enamorarse de una mujer de mundo y muere en el ruedo, se convirtió en el prototipo de los films taurinos enmarcados en el melodrama que se realizaron posteriormente. Los rasgos de este género estaban muy asentados en Hollywood, y esto propició que se empezaran a adaptar las novelas de Blasco Ibáñez, quien gozaba de gran prestigio en Estados Unidos:

Los años 20, con la irrupción de algunos de los síntomas más característicos de la modernidad, remiten inmediatamente a temas presentes en su obra. En ella podemos encontrar, por ejemplo, el cosmopolitismo, la descripción de la vida sofisticadamente decadente de las clases altas, los personajes femeninos activos e independientes, los viajes a parajes exóticos y el desprendimiento de los valores moralizantes del folletín, aspectos que ponen en contacto, desde el punto de vista del repertorio temático, los temas centrales de Blasco con algunos motivos dominantes en Hollywood (Benet, 2014/15: 105).

Su primera película estadounidense fue la aclamada *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del apocalipsis*, Rex Ingram, 1921), protagonizada por Pomeroy Canon, Josef Swickard, Bridgetta Clark y Rodolfo Valentino. Basada en su novela homónima de 1916, que había tenido una discreta acogida, se convirtió en 1918 en uno de los diez libros más vendidos del año al publicarse en Estados Unidos (Company Ramón, 2014). Este éxito propició la publicación de sus demás novelas en este país y el interés de los grandes estudios por llevarlas al cine (Méndez Domínguez, 2007; Maestro Cano, 1997). La segunda fue una nueva y exitosa versión de *Sangre y arena* (Fred Niblo, 1922), la primera realizada en Estados Unidos, en concreto para Paramount, sobre la adaptación teatral previa realizada por el dramaturgo Tom Cushing (Torres Nebrera, 2014). Contó con la mayor estrella del

momento, Valentino –cuya presencia en el film de Ingram “lo lanzó a la fama” (Feiner, 2004: 28)–, en el rol de Juan, Lita Lee en el de Carmen y Nita Naldi en el de Doña Sol. Una de las claves de su éxito es que puso de moda “la figura del torero como personaje heroico, orgulloso, generoso y romántico” (Gallardo Uribe, 2007: 24), además de seductor y atractivo; unas características que entroncarían con la composición del prototipo y acentuarían su dimensión melodramática. Esta perspectiva contribuyó a la construcción trágica y romántica de los toreros en el cine clásico, y también en el cine español. El éxito de la novela y de la película en Hollywood inspiró la comedia *Bull and Sand* (Mack Sennet, 1924).

Posteriormente, aparecieron *Mare Nostrum* (*Mare Nostrum*, Rex Ingram, 1926), con Alice Terry y el español Antonio Moreno; *Torrent* (*Entre naranjos*, Monta Bell, 1926), con Ricardo Cortez y Greta Garbo, en su debut en Hollywood (Benet, 2014/15); y *The Temptress* (*La tierra de todos*, Fred Niblo, 1926), con Garbo y Moreno. Estos films reflejan el interés de esta cinematografía por Blasco Ibáñez, así que “el costumbrismo-naturalismo presente en toda su producción novelística puede ubicarse dentro del conjunto de mecanismos narrativos predominantes en el cine de género melodramático que Hollywood tan ampliamente desarrolló en las primeras décadas del siglo pasado” (Méndez Domínguez, 2007: 115). Tras la implantación del sonoro, se realizaron en Estados Unidos dos nuevas adaptaciones de los melodramas *Sangre y arena* –la que nos ocupa de Mamoulian, de 1941– y *Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del apocalipsis*, Vincente Minnelli, 1962), que tuvo a Glenn Ford y a Ingrid Thulin en los roles principales y se enmarcó en la II Guerra Mundial, a diferencia de la novela, que se desarrollaba en la I Guerra Mundial. Como sucedió en la versión muda, el éxito de *Sangre y arena* originó otra parodia, la comedia mexicana *Ni sangre, ni arena* (Miguel M. Delgado, 1941), protagonizada por Mario Moreno Cantinflas (Feiner, 2004).

En España, recién inaugurado el sonoro, se rodaron *La bodega* (Benito Perojo, 1930), protagonizada por Concha Piquer, y más tarde *Mare Nostrum* (Rafael Gil, 1948), con Fernando Rey y María Félix, y *Cañas y barro* (Juan de Orduña, 1954), con Ana Amendola, Virgilio Teixeira y Aurora Redondo. Por su parte, en México se produjeron *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1945), con Domingo Soler y Anita Blanch, y *Flor de mayo* (Roberto Gavaldón, 1959), con María Félix, Jack Palance y Pedro Armendáriz. De nuevo en España, pero fuera del periodo clásico, apareció una cuarta versión de *Sangre y arena* (Javier Elorrieta, 1989), la segunda en color. Esta coproducción hispano-estadounidense contó con Christopher Rydell, Sharon Stone y Ana Torrent, como Juan, Doña Sol y Carmen, pero no tuvo una buena acogida. Sin duda, destaca la cantidad de prestigiosos cineastas que dirigieron adaptaciones fílmicas de Blasco Ibáñez, y de actores y estrellas que encarnaron a sus personajes, tanto en el periodo silente como en el sonoro. Además, la mayoría de sus novelas tuvieron versiones mudas y, posteriormente, sonoras en España y en Estados Unidos.

3.3. *Sangre y arena*: adaptación sonora de 1941

Esta lujosa producción cinematográfica se desarrolla en una Sevilla recreada en los estudios de la Twentieth Century Fox, pues, como la adaptación de 1922, no se rodó en España (Méndez Domínguez, 2007). Por ello, muestra una visión de la misma en la época en la que transcurre la historia, con ciertos tópicos, y ofrece una mirada hollywoodiense del mundo taurino español, con algunas imprecisiones que acentúan el carácter folklórico inherente a un género tan asentado en el imaginario

popular como la españolada (Navarrete Cardero, 2009). No obstante, su alto esteticismo y su atractivo reparto –que evidencia el poder del *star system*–, la han convertido en una de las películas clave de este ámbito y en uno de los melodramas clásicos más significativos de la época, tanto a nivel narrativo como técnico. En el éxito que alcanzó, influyó notablemente el ambiente exótico en el que se desarrollaba, ya que “la mítica lucha entre el hombre y la bestia, el colorido de la indumentaria andaluza, la sangre, el calor y la muerte en la arena son ingredientes más que suficientes para atraer al público norteamericano” (Méndez Domínguez, 2007: 116).

Darryl F. Zanuck compró los derechos de *Sangre y arena* para hacer una nueva adaptación cinematográfica, en este caso sonora. Dirigida por Rouben Mamoulian en 1941, contó con Tyrone Power, Rita Hayworth y Linda Darnell como protagonistas. Power fue uno de los intérpretes más vinculados a la Fox y “la más recordada de las estrellas tempranas de Zanuck”, ya que no tardó en llegar a “lo más alto del *ranking* de actores de los estudios y se mantuvo en él, salvo para trabajar en el Marine Corps durante la Segunda Guerra Mundial” (Gomery, 1996: 133). Tras su interpretación de Juan Gallardo, participó en otro melodrama de ambiente taurino, *The Sun also Rises* (*Fiesta*, Henry King, 1957), basado en la novela homónima de Ernest Hemingway. Asimismo, y a pesar de su reciente y destacada participación en la película *Only Angels Have Wings* (*Sólo los ángeles tienen alas*, Howard Hawks, 1939), Hayworth alcanzó la fama internacional con este film (Ringgold, 1994), que fue uno de los principales de su carrera. A raíz de *Sol de Mihura*, se produjo una simbiosis entre esta actriz y el personaje que se extendió a otros títulos que protagonizó inmediatamente después, siendo su papel en *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946) el más representativo por la combinación de belleza, atractivo físico, sensualidad y los rasgos de la mujer fatal. A este respecto, la interpretación de Rita Hayworth en *Sangre y arena* contribuyó a la construcción de su imagen cinematográfica en el engranaje del *star system* de Hollywood y en los espectadores de la época. Por su parte, Darnell, también de la cantera de la Fox, repitió como la compañera de Power, con quien ya había trabajado en *Day-Time Wife* (*Tejados de vidrio*, Gregory Ratoff, 1939), *Brigham Young: Frontiersman* (*El hombre de la frontera*, Henry Hathaway, 1940) y la citada *El signo del zorro*. Junto a los protagonistas, completó el elenco Anthony Quinn como el torero Manolo de Palma. El marcado aspecto mediterráneo de los personajes originales determinó la elección de estos intérpretes.

Como sucedió en la versión silente, Blasco Ibáñez participó en el guión, esta vez elaborado junto a Jo Swerling. Sin embargo, Mamoulian tuvo que despojar del mismo “todo el

Blood and Sand (*Sangre y arena*, Rouben Mamoulian, 1941)



contenido progresista y anticlerical de la novela, haciendo una cinta mucho más adaptada a los gustos oficiales” (Gallardo Uribe, 2007: 46). Esto se explica por la estricta aplicación del imperante Código Hays, que impidió a la Fox “la utilización de algunas partes de la novela que habían aparecido en la película de 1922: se trataba sobre todo de escenas que tenían como protagonista a la tentadora Doña Sol” (Ringgold, 1994: 68). Empero, Hayworth consiguió transmitir la combinación de deseo, pasión y descaro del personaje, aunque de una forma más sutil. Por otra parte, el film contó con el asesoramiento técnico del futuro cineasta Budd Boetticher, quien “era un apasionado de la tauromaquia que llegó por casualidad a Hollywood en 1941 como consejero para *Blood and Sand*” (Della Casa, 1996: 158). Debido a su afición, dirigió posteriormente dos melodramas taurinos, *Bullfighter and the Lady* (*El torero y la dama*, 1951) –cuyo protagonista era un aspirante a torero en México, encarnado por Robert Stack, que aprendía con Gilbert Roland–; y *The Magnificent Matador* (*Santos el Magnífico*, 1955) –donde Quinn daba vida al diestro mexicano Luis Santos, quien se enamora de una norteamericana interpretada por Maureen O’Hara–, además del documental *Arruza* (1972), sobre el célebre torero mexicano (Feiner, 2004).

Esta adaptación obtuvo un Oscar en la categoría de Mejor fotografía en color –para Ernest Palmer y Ray Rennahan–, en unos años, los treinta y los cuarenta, en los que el Technicolor tricromo conllevaba una gran complejidad. Este sistema “exigía el empleo de una cámara especial, pues eran necesarias tres películas funcionando simultáneamente para que la filmación fuera posible”, de manera que “encarecía y dificultaba enormemente los rodajes” (Losilla, 1996: 210). Asimismo, logró una nominación en el apartado de Decoración en color. La película también destacó por los diálogos, el vestuario –los trajes de luces fueron creados expresamente en una sastrería de España (Feiner, 2004)–, la música de Alfred Newman y su cuidada escenografía. En este ámbito, Mamoulian se inspiró en obras pictóricas de artistas españoles, como El Greco, Velázquez, Murillo o Goya (Ringgold, 1994), para enfatizar de forma visual el origen y la ubicación espacial del original. Estos aspectos posibilitaron que superara notablemente la versión muda, aunque es necesario comprender que ambas versiones “son el producto de unas condiciones materiales determinadas, pero aún más la consecuencia del cruce entre ciertas mentes creativas y la fase de la historia del cine y de la cultura en la que éstas se vieron obligadas a trabajar” (Losilla, 2003: 22-23).

4. Análisis de personajes

4.1. Juan Gallardo

El protagonista es un joven de unos 25 años, alto y apuesto, que destaca por un atractivo aspecto físico gracias a su mirada profunda, su cabello negro y su complexión atlética. Esta apariencia se realza con un extenso vestuario que comprende trajes y corbatas, coloridos trajes de luces, trajes de corto y hasta un elegante esmoquin con pajarita. Sin embargo, al principio de la historia, cuando es un adolescente humilde, exhibe una indumentaria casi harapienta y va descalzo. En cuanto a su forma de hablar, emplea un discurso convincente y apasionado que suele acompañar con un tono enérgico, aunque se torna violento cuando mancillan la memoria de su padre. Su principal transformación iconográfica se produce al final, al llevar para su última corrida un traje de luces blanco y oro que simboliza su decisión de recuperar la pureza perdida tras un periodo desenfrenado.



Blood and Sand (*Sangre y arena*, Rouben Mamoulian, 1941)

con Doña Sol, quien lo cautiva cuando va a verlo torear. Ambos se citan en su casa y montan a caballo, pues no salen a sitios públicos hasta que Carmen lo deja. En cuanto a su familia, guarda una estrecha relación con su madre, Angustias, quien al inicio trabaja sirviendo. Ella siempre le advierte de los peligros del toro, comparando sus ínfulas con las de su difunto marido. Con su hermana, Encarnación, no tiene un vínculo estrecho, y aunque contrata a su marido como mánager, este lo abandona cuando decae su carrera. Por otra parte, mantiene una buena relación con Garabato, un viejo banderillero que se convierte en su hombre de confianza, mientras que con Manolo de Palma pasa de la amistad –empieza en su cuadrilla– a la rivalidad profesional y personal, al sustituirlo en los carteles y en la vida de Sol. El personaje con el que tiene más conflictos es el crítico taurino Curro, quien difama el talento de su progenitor, después alaba sus triunfos en los ruedos y, por último, lo desprestigia para ensalzar como nueva figura a Manolo.

Juan posee un pensamiento soñador, tradicional y religioso. Así lo revela al perseguir su sueño, crear un hogar con su esposa y profesar fervor hacia la Virgen de la Macarena. De hecho, el pasodoble que suena varias veces en el film es *La Virgen de la Macarena*, de Bernardino Bautista y Antonio Ortiz Calero (Torres Nebrera, 2014). Sus sentimientos son románticos, como muestra la noche de su regreso a Sevilla al rondar a Carmen con un grupo que canta *Romance anónimo*, pero se ciega con Sol. Como al principio se siente culpable, regala a su mujer un collar de brillantes, cuando él ya lleva en el dedo la sortija que su amante le ha dado, y que es idéntica a la que ella tiene; una joya que los une de forma simbólica. El protagonista sufre una profunda dicotomía entre lo que siente por ambas, pues la primera es una perfecta compañera de vida, que representa la calma y el sosiego, mientras que la segunda es una mujer que le fascina, dado que encarna la pasión y el arrebato.

Este conflicto marca su evolución. Junto a Sol pierde la confianza en sí mismo y el control total de su vida, pues tampoco se centra en el trabajo. Por ello, cuando ve morir a uno de sus compañeros, Nacional, y presencia el sensual baile entre Manolo y Sol, quien lo desprecia en público, toma conciencia de su realidad, le tira el anillo y vuelve a torear. Su reencuentro con Carmen en la capilla de la plaza lo reconforta, pues le pide perdón, decide volver con ella y le asegura que esa será su última

A nivel psicológico, posee un carácter impulsivo que se refleja en su decidido comportamiento. Esto lo ayuda a luchar por ser torero, pues su padre, también llamado Juan Gallardo, lo fue hasta que un miura lo mató. Por ello, siendo muy joven se marcha a Madrid con el deseo de triunfar y sacar a su familia de la miseria, y a los diez años vuelve a Sevilla, a sus orígenes, para hacer su presentación en la Maestranza. Entonces, se casa con su novia de siempre, Carmen, a la que conoce desde niño, y juntos viven su ascenso en el toreo. Con ella mantiene una relación marcada por la entrega y el amor puro, pero, aunque la quiere, inicia una relación pasional



Blood and Sand (Sangre y arena, Rouben Mamoulian, 1941)

tarde. Así, sale al ruedo muy animado y, contra todo pronóstico, hace una gran faena que incluso sus enemigos –el crítico Curro y, ahora, Sol– aplauden. No obstante, mientras agradece las ovaciones el toro le embiste por la espalda. Gravemente herido, sobre la camilla y en la capilla –ante Jesús del Gran Poder–, anima a Carmen diciéndole que no tiene nada, que vivirán felices en la pequeña finca que va a comprar y que quiere que ella le enseñe a leer y a escribir. Poco después, muere mientras el público aclama a Manolo. Este trágico desenlace señala que “las ‘grandes escenas’ de melodrama, llenas de histriónico sentimentalismo, dan fe del deseo de la narración de comunicarlo ‘todo’. Todos los recursos expresivos de puesta en escena –gestos, luz, situación, vestuario– trabajan para transmitir estados interiores” (Bordwell, 2009: 70).

96

cuadro

Debido a su origen humilde, Juan tiene un nivel socioeconómico y cultural bajo, como indica su analfabetismo, pero gana mucho dinero como torero. Por ello, lleva un ritmo de vida alto y hace ostentación de la riqueza. En cuanto a su orientación sexual, es heterosexual y tiene relaciones con dos mujeres. Respecto al análisis como rol, ejerce el de héroe, pues se fija una meta en la vida y la logra, pero, por otra parte, “representa una figura trágica de la tragedia, un hombre destinado a ser destruido entre el amor y la lujuria” (Méndez Domínguez, 2007: 116). Asimismo, presenta rasgos del rol de *latin lover*, como su tendencia al cortejo y la seducción, y su físico, heredero de Tyrone Power y de su predecesor, Rodolfo Valentino, quien inauguró este prototipo de personaje (Company Ramón, 2014).

4.2. Doña Sol de Miura

En cuanto al análisis como persona, este personaje tiene unos treinta años y una arrebatadora belleza que destaca por su amplia sonrisa, su mirada pícaro, su melena cobriza y su físico estilizado. Esta atractiva apariencia se acentúa con un elegante vestuario. Así, en su primera escena, cuando va a la plaza para ver a Juan, lleva un vestido a juego con los zapatos, la cartera, los guantes y el tocado, y un collar de perlas. Ella mantiene este estilo durante toda la trama, portando también escotados vestidos de noche, diversos peinados y lujosas joyas. Su habla posee un discurso directo y parco en palabras, y un tono de voz sugerente, sobre todo con los hombres que le interesan. Su principal transformación icográfica se produce cuando recibe a Carmen en su casa, pues se muestra altiva para realzar su poder.

Desde un punto de vista psicológico, Doña Sol posee un carácter seguro e independiente, que muestra a través de su seductor y caprichoso comportamiento. En este sentido, la sobrina del Marqués de Miura se halla muy próxima al original: “la doña Sol de la novela aparece como una mujer fuer-

te, displicente, que incluso goza en humillar al torero seducido, faceta que no es tan evidente en la película de Niblo (algo más en la de Mamoulian)” (Torres Nebrera, 2014: 101). Así se manifiesta en sus relaciones personales, sobre todo con sus amantes, Juan y Manolo, a los que utiliza movida por el deseo. Al protagonista lo ve por primera vez en la capilla de la Maestranza, y no duda en seducirlo desde el tendido. Inicia el cortejo tirándole al ruedo una flor que él guarda en los pliegues de su fajín, de manera que consigue que le brinde el toro. Después, con la excusa de devolverle la montera que formalizó el brindis, lo invita a cenar a su casa, y, sin importarle que esté casado, inician una aventura. Esto indica que sabe cómo conseguir a quien se propone. Asimismo, Manolo se convierte en su nueva conquista cuando se aburre de Juan y presencia su declive. Por otra parte, con Carmen no mantiene ningún contacto hasta que esta se presenta en su casa para pedirle que deje a su marido. En todo momento, Sol domina la situación y, aunque parece conmovida por sus razones, no duda en humillarla llamando a Juan y besándolo.

La aristócrata tiene un pensamiento individualista, e incluso frío, calculador y perverso, que se pone en evidencia en el ámbito de los sentimientos. Ella es muy sensual y pasional, pero también es interesada, ya que, cuando se harta de un amante, no duda en dejarlo para reemplazarlo por otro, y sin importarle mucho la opinión de la otra parte. El mejor ejemplo consistiría en la relación que mantiene con Juan. Sol se siente atraída por el aspecto físico y el brío del protagonista, con quien comparte su universo taurino porque es una gran aficionada a los toros, pero no tarda en cansarse de él, pues no es un hombre de su clase. Lo deja en el peor momento para él, cuando ha perdido a Carmen y casi no le quedan apoyos en la profesión. Rápidamente, y casi delante de Gallardo, empieza un idilio con Manolo, pero tampoco se enamora de este. Ambas experiencias indican que a Sol no la mueve el amor romántico.

Su evolución vital va ligada a este ámbito. Sol posee dos anillos idénticos con piedras preciosas que representan la cabeza de un áspid. Siempre lleva uno puesto y da el otro a sus amantes, quienes se lo devuelven cuando perciben que ya tiene una nueva conquista. Así sucede después de la cena a la que invita al protagonista, pues su amante, Pierre –quien la había acompañado a verlo torear–, se quita la sortija y se la entrega al percibir sus deseos por el torero. Poco después, la aristócrata se la regala a Juan. En la parte final, él le tira el anillo al suelo tras presenciar el descarado baile que se marca con Manolo, y ella, sonriendo mientras lo ve marcharse del local donde se encuentran, lo coloca junto al suyo mientras mira a su futura pareja. Así, Manolo se convierte en el nuevo Juan –quien fue el nuevo Pierre–, y en poco tiempo llevará la sortija, repitiéndose la historia. En la presentación de Manolo en la Maestranza, la aristócrata lo apoya con la misma pasión que expresó en la de Gallardo, y aunque ambos comparten cartel, la mayoría de sus aplausos son para la joven figura. El protagonista fallece en la capilla de la plaza sin que ella se dé cuenta.



Blood and Sand (*Sangre y arena*, Rouben Mamoulian, 1941)

Sol ostenta un nivel socioeconómico alto por su aristocrática familia, como denota su lujosa vivienda en el centro de Sevilla –similar a un palacio árabe–, desde cuyo patio se ve la Giralda. Además, su nivel cultural es alto, pues ha viajado por todo el mundo, habla varios idiomas, canta, toca la guitarra y es una experta amazona. En cuanto al ámbito sexual, es heterosexual y no duda en mostrar su deseo hacia los hombres mediante gestos y miradas. A este respecto, “la representación de la mirada de una mujer deseante sobre el cuerpo masculino que se exhibe ante ella es un rasgo de la elaboración de la mujer moderna que aflora en las películas basadas en las obras de Blasco Ibáñez” (Benet, 2014/15: 111). Ella ocupa el rol de mujer fatal por su belleza y por su atrevida actitud con sus amantes.

4.3. Carmen Espinosa

En lo referente al análisis como persona, este personaje tiene menos de veinticinco años, y posee una belleza serena en la que destacan su rostro angelical, su mirada dulce y una melena negra que acentúa su tez blanca. Este aspecto va en consonancia con su recatado vestuario, pues suele llevar vestidos de manga larga, sin escote y de colores sobrios, y, además, tras casarse recoge su cabello en un moño y empieza a usar mantilla. Asimismo, su forma de hablar se caracteriza por un discurso claro y un tono de voz amable que denota la delicadeza de sus modales, y que sólo eleva para discutir con Encarnación sobre el adulterio de Juan. Su principal transformación iconográfica se produce cuando visita a Doña Sol totalmente vestida de negro, como si estuviera de luto, para que deje a su marido.

A nivel psicológico, tiene un carácter serio pero afable, que se manifiesta en su honesto y prudente comportamiento. Así se refleja en las relaciones con las personas de su entorno, como Juan y la madre de este. Con el primero, al que llama cariñosamente Juanillo, tiene una relación matrimonial donde el amor puro y la entrega son los protagonistas. Ella lo cuida, lo comprende y, además, confía en su talento como torero. Prueba de esta devoción es que aparece relleno un álbum con recortes de prensa donde sale toreando. Ambos componen “un matrimonio bajo el signo de la ritualidad devota y católica. Un matrimonio conforme con los parámetros casticistas hispanos” (Torres Nebrera, 2014: 99). Con Angustias se entiende bastante bien, porque ambas son mujeres de toreros y saben lo que es sufrir por un marido que cada tarde puede morir. Carmen establece una relación de complicidad con ella, sobre todo cuando la aconseja sobre su matrimonio y la anima a recurrir al consuelo divino que puede proporcionarle Jesús del Gran Poder. Por otra parte, no conoce a Doña Sol en persona hasta que va a



Blood and Sand (Sangre y arena, Rouben Mamoulian, 1941)

su casa, aunque siempre ha sabido de ella porque su padre es el capataz de la finca del Marqués de Miura, y ha vivido ahí.

Carmen tiene un pensamiento íntegro y religioso. Así se advierte al defender a Juan frente a su hermana y su cuñado, aun sabiendo que llevan razón cuando le dicen que está con otra mujer y que ya no es bueno en el ruedo. Sus oraciones ante la Virgen Macarena se convierten en su único refugio, pero durante la última corrida reza en la capilla de la plaza de toros ante Jesús del Gran Poder. En cuanto a sus sentimientos, está enamorada de su esposo desde que eran niños, pero, aunque es abnegada, no tarda en percibir que pasa demasiado tiempo en el Palacio de los Miura. Cuando habla con Sol –con humildad, reconociendo que no es tan bella ni tiene tanto mundo como ella, y que Juan es su único hombre–, la aristócrata se asoma al patio, emite el sonido de llamar a los toros,



Blood and Sand (Sangre y arena, Rouben Mamoulian, 1941)

y aparece Juan, quien la besa de inmediato. Ella se queda perpleja, al igual que él, mientras Sol, sonriente, los deja. La pareja se mira fijamente sin poder hablar, y Carmen rompe ese tenso silencio marchándose. Así, el melodrama es el género donde “los silencios adquieren un mayor protagonismo, dejando huecos y vacíos de hondo calado que pretenden transmitir, simplemente, aquello que se manifiesta como indecible. Y quizá por ello, también, muchos personajes sean capaces de dialogar, sin palabras, por medio de la mirada” (Pérez Rubio, 2004: 255).

La confirmación del adulterio marca su evolución personal. Carmen adquiere valor y deja sobre la cama el collar que él le regaló, abandona el hogar conyugal y regresa a la finca con su padre, aunque en el fondo no desea hacerlo. Tarda varias semanas en volver a ver a su marido, en concreto, la tarde de la última corrida, cuando Juan la encuentra en la capilla de la Maestranza orando por él. Aquí, el torero se muestra arrepentido por sus errores, y ella, que está tan enamorada y tiene tan claro su papel de esposa fiel, lo perdona. Además, le dice que nunca lo dejó y que estaba esperando a que su enfermedad –el adulterio– pasase para retomar el matrimonio. Posteriormente, tras su cogida mortal, Juan le habla de sus planes futuros y le dice por última vez que ella es la única persona verdadera de este mundo. Escuchar esta frase antes de morir la reconforta. Este personaje tiene un origen modesto, pero su nivel socioeconómico y cultural es medio porque, a diferencia de Juan, sabe leer y escribir y muestra unos gestos refinados. En cuanto a su sexualidad, es heterosexual, está casada y no tiene hijos. Carmen ejerce el rol de chica buena en su vertiente de ángel del hogar, pues pasa el tiempo recluida en casa o en la capilla, y siempre esperando a Juan. Nunca aparecen juntos en sociedad, sino en el ámbito doméstico o en la Iglesia.

99

5. Reflexiones finales

La obra de Vicente Blasco Ibáñez alcanzó una gran popularidad en su momento, incluso a nivel internacional, lo que se reflejó en el ámbito cinematográfico. Su estilo, marcado por la hibridación entre ciertos rasgos del naturalismo, el folletín, el costumbrismo y el carácter impulsivo y pasional, entre otros aspectos, le permitió escribir unas obras que resultaban muy atractivas para el público de la época y para el celuloide, tanto en España como en Hollywood. Así se refleja en las adaptaciones mudas de sus novelas y en la versión de *Sangre y arena* de 1941 –realizada en la *edad de oro*–, donde las reglas del melodrama clásico ensalzan su espíritu emocional y trágico. Sin embargo, al no rodarse en España, ofrece una mirada hollywoodiense del relato y proyecta la imagen romántica que existía del país en Estados Unidos, ligada al exotismo que desprendían los toros, la pasión y la religiosidad.

Esta película resulta muy destacable en la filmografía de Rouben Mamoulian por su origen literario, su enmarcamiento en el melodrama clásico –en el eje de la pasión–, y sus aportaciones técnicas relativas al color. Así, combinó el clasicismo de uno de los géneros pioneros del cine con la innovación que suponía el Technicolor. También es bastante representativa del poder del *star system*, pues, si en la versión de 1922 Rodolfo Valentino se convirtió en el principal reclamo para el público, aquí se repartió entre algunos de los intérpretes más carismáticos del Hollywood clásico, como Tyrone Power, Rita Hayworth, Linda Darnell y Anthony Quinn. Además de convertirse rápidamente en un modelo para los films centrados en el ámbito taurino, continúa siendo la adaptación de referencia del original literario, a pesar de que existe una versión mucho más reciente realizada en 1989.

Aspectos de carácter iconográfico, psicológico, sociológico y sexual determinan la construcción de los personajes como persona. En los tres analizados, Juan, Doña Sol y Carmen, se constata el atractivo físico y la juventud como motor de la pasión, así como la sed de triunfo, la exaltación de los sentimientos, las acusadas diferencias sociales, la renuncia, el dolor, la pérdida y la religión como refugio. Se trata de unos rasgos muy característicos del melodrama clásico –y presentes incluso en los relatos audiovisuales actuales de carácter melodramático–, que se exhiben especialmente en la evolución psicológica que estos seres de ficción experimentan. Esto pone de relieve que los rasgos emocionales propios de este género narrativo quedan patentes en el universo interno, las relaciones personales, los sentimientos y las motivaciones de unos personajes marcados por la pasión, y, en definitiva, por la tragedia, que es otro de los elementos más característicos del melodrama.

Del mismo modo, los roles que ejercen –héroe, mujer fatal y chica buena, respectivamente– son algunos de los principales de los protagonistas de este género, en cierto modo siguen vigentes, y funcionan en la película como prototipos. Además, su naturaleza dramática se realza en los espacios donde pasan más tiempo y que, en definitiva, los define: el ruedo, los eventos sociales y las fiestas, y el hogar/capilla, en este orden. Así, su funcionamiento en la trama resulta reconocible y facilita el proceso de identificación con los espectadores, al ser el melodrama un género de marcado carácter popular por su dimensión emocional. Por otra parte, estos personajes se pueden erigir en arquetipos presentes en una determinada esfera de la sociedad española de la época, al inspirarse Blasco Ibáñez en un hecho real. No obstante, esta idea entronca también con los rasgos de la españolada al tratarse de una imagen de España reconstruida por la perspectiva extranjera de Hollywood.

Bibliografía

- Balmori, Guillermo (2009). *El melodrama*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Benet, Vicente J. (2014/15). Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood. *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, 3, 103-118.
- Bordwell, David (2009). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Colón Perales, Carlos (1999). *El cine y los toros. Pasión y multitud*. Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Company Ramón, Juan Miguel (2014). Vencedor para vencer. Blasco Ibáñez y Los cuatro jinetes del apocalipsis. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 19, 39-48. [<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/44619/1/Vencedor%20y%20para%20vencer.%20Blasco%20Iba%CC%81n%CC%83ez%20y%20Los%20cuatro%20jinetes%20del%20Apocalipsis.pdf>].
- Coursodon, Jean-Pierre (1996). La evolución de los géneros, en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 225-307.
- Cumberland, Sharon (1999). North American desire of the Spanish Other: Three film versions of Blasco Ibáñez's *Blood and Sand*. *Link & letters*, 6, 43-59. [<https://ddd.uab.cat/pub/lal/11337397n6/11337397n6p43.pdf>].
- Della Casa, Stefano (1996). Las compañías menores y las independientes: la serie B, en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 151-173.
- Feiner, Muriel (2004). *¡Torero! Los toros en el cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gallagher, Tag (1996). Directores de Hollywood, en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 311-403.
- Gallardo Uribe, Francisco (2007). *Cine de luces. El cine y los toros*. Sevilla: Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía en Sevilla.
- Gomery, Douglas (1996). Los grandes estudios de Hollywood, en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 119-149.
- Losilla, Carlos (2003). *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Losilla, Carlos (1996). Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido, en Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (Coords.), *Historia General del Cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1935-1955)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 207-224.
- Maestro Cano, Santiago (1997). Blasco Ibáñez: un novelista para el cine. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 5. [http://webs.ucm.es/info/especulo/numero5/v_blasco.htm]
- Méndez Domínguez, Mario (2007). Hollywood les presenta: Andalucía. *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1, 111-123. [<http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.9.pdf>]
- Navarrete Cardero, José Luis (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Madrid: Quiasmo Editorial.
- Pérez Rubio, Pablo (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Ringgold, Gene (1994). *Todas las películas de Rita Hayworth*. Barcelona: RBA Editores.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós. Comunicación.
- Sánchez Noriega, José Luis (2005). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

Tavernier, Bertrand & Coursodon, Jean-Pierre (1997). *50 años de cine norteamericano. Tomo 2*. Madrid: Ediciones Akal.

Torres Nebrera, Gregorio (2014). La suerte cinematográfica de *Sangre y arena*, novela de Blasco Ibáñez. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 12, 94-113. [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n12/Articulos/A7_Torres-Nebrera_La-suerte-cinematografica-de-Sangre-y-Arena.pdf].

■ Autor

Valeriano Durán Manso es profesor acreditado Contratado Doctor en el Departamento de Marketing y Comunicación de la Universidad de Cádiz, Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla y Licenciado en Periodismo por la misma Universidad. Es investigador del Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales en su historia para el cambio social (ADMIRA) del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación se articulan en torno a las adaptaciones cinematográficas de Tennessee Williams, la construcción y el análisis del personaje audiovisual, el cine clásico, la historia del cine español, y el cine como reflejo de la historia de la educación.

Fecha de recepción: 23/01/2018 Fecha de aceptación: 19/02/2018