

El estimable logro de un diletante.

Sangre y arena (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916)*

ANTONIA DEL REY REGUILLO · Universitat de València

➤ El estimable logro de un diletante. *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916)

La adaptación de la novela *Sangre y arena* llevada al cine por Blasco Ibáñez y Max André posee unos rasgos expresivos y temáticos que la convierten en un filme fundacional e inspirador para el cine posterior. El novelista planeó su producción como un ejercicio para lograr la expresividad artística y la exposición verosímil y fiable de los usos socioculturales españoles implícitos en la ficción, con el objeto de contrarrestar las españoladas al uso. Movido por tal empeño, se implicó de lleno en la adaptación de la película, de la que llegó a ser productor, guionista y codirector, por lo que ejerció un férreo control de todo el proceso de su producción. Partiendo de esa circunstancia, el presente artículo muestra hasta qué punto Blasco Ibáñez consiguió sus objetivos con la ayuda de Max André, llegando incluso a anticipar estrategias de puesta en escena de las que los cineastas españoles de las siguientes décadas tomarían buena nota y harían amplio uso. Para ello, este texto se plantea como un ejercicio de análisis discursivo que intenta desvelar los modos de representación puestos en juego por los creadores de la película, aquellos que iban a permitirles superar sus retos en un momento en que el cine se encontraba en pleno proceso de consolidación de su lenguaje.

Palabras clave: Cine mudo español; estereotipos taurinos; costumbrismo andaluz; turismo virtual.

➤ The estimable achievement of a dilettante. *Blood and Sand* (Vicente Blasco Ibáñez and Max André, 1916)

The adaptation of the novel *Blood and Sand* directed by Blasco Ibáñez and Max André owns such expressive and thematic features that turns it into an inspiring, foundational film for the subsequent cinema. The novelist planned its production as an exercise to reach both the artistic eloquence and also the plausible and reliable exposition of the Spanish socio-cultural customs implicit in its fiction with the objective of countering typical chauvinisms. Strongly determined, he got involved in the film adaptation, which he produced, wrote and co-directed; implying he had a rigid control throughout the whole production. On the basis of that situation, this article demonstrates to what extent Blasco Ibáñez reached his goals with the help from Max André, up to the point to anticipate staging strategies of whom Spanish filmmakers from the next decades would take note and use extensively. To do so, this article poses a discourse analysis to evince the representational modes positioned by the creators of the film at the achievement of their challenges at a time where cinema was on the way to consolidate its own language.

Key Words: Spanish Silent Film; Bullfighting Stereotypes; Andalusian Costumbrismo; Virtual Tourism.

* Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de I+D Los espacios del cine español de ficción como factor de promoción turística del patrimonio geográfico y cultural autóctonos (Ref. HAR2016-77734-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (MINECO).

Entre la publicación de la novela *Sangre y arena* en 1908 y la adaptación de la misma hecha por su autor Vicente Blasco Ibáñez con la colaboración de Max André media un intervalo de ocho años. Durante ellos el escritor empleó su probada energía poniendo en marcha un fallido proyecto colonizador en la región argentina del río Paraná y, ya en Europa e instalado en París tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, escribiendo reportajes de guerra con la información que obtenía de sus visitas al frente y a la retaguardia. Además, en coherencia con su francofilia, tuvo tiempo para iniciar la redacción de su *Historia de la guerra europea*, que aparecería semanalmente por fascículos entre 1914 y 1921, y para alumbrar el libro que supondría su mayor éxito y el origen de su fortuna, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, publicado precisamente en 1916, el mismo año en que ejerció como director cinematográfico.

Esa incursión en el cine por parte del escritor, lejos de resultar chocante, encaja a la perfección con su personalidad inquieta y curiosa. Tanto más cuanto él mismo no había perdido ocasión de manifestar la admiración que le suscitaba el arte de las imágenes en movimiento, que consideraba “un idioma universal” y “uno de los medios más formidables de la cultura que existen”.¹ En este sentido, Blasco se alineaba decididamente con los cinéfilos del momento al dar la batalla a favor del cinematógrafo frente a sus detractores, aquel sector de la sociedad, el de los llamados cinéfbos, que lo denostaba con denuedo y lo culpaba de todos los males que la aquejaban. Todo ello se inscribía en el marco de la fuerte controversia surgida en torno al cinematógrafo durante la segunda década del siglo XX en el seno de la sociedad europea, un momento en el que, no por casualidad, se estaba realizando un enorme esfuerzo para cambiar el estatuto del cine desde dentro de la propia industria cinematográfica, con el objeto de elevarlo a la categoría de arte desde su consideración originaria de mero pasatiempo. Tal interés era compartido por muchos intelectuales europeos atraídos fuertemente por el nuevo medio de expresión, que empezaron a desarrollar teorías y estudios en un intento por definirlo y concederle un lugar propio en el ámbito de la cultura.²

En España, los intelectuales del momento mantuvieron frente al cine posturas muy dispares y, entre ellos, Blasco Ibáñez, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Jacinto Benavente y Eduardo Marquina fueron los que más se interesaron por la adaptación de sus obras y la participación directa en el proceso de creación cinematográfica.³ En el caso concreto del autor valenciano, se han señalado tres circunstancias que podrían explicar su defensa del nuevo arte: la directa vinculación de su literatura con las clases populares; el fuerte carácter comercial que quiso imprimir a sus novelas, en busca de un éxito de público del que se sentiría orgulloso; y la notoria implicación del autor en la promoción de las mismas. Esta suma, unida a los numerosos elementos y técnicas visuales presentes en su obra, convierte su narrativa en una materia altamente propicia para ser adaptada a la pantalla (Corbalán, 1998: 50-65).⁴ Con todo, cuando el escritor se planteó la filmación de *Sangre y arena* no podía sos-

1 Ya en 1916, en sendas entrevistas concedidas a *El Imparcial* y *El Pueblo*, el escritor había manifestado su interés por la universalidad del cine (Corbalán, 1998: 85-86) y lo ratificaría de forma contundente años más tarde en la entrevista que concedió en Nueva York para *Cine Mundial*, publicada en enero de 1920 bajo el título “El cinematógrafo es la novela de las imágenes” (Blasco Ibáñez, 2016: 310).

2 De entre esos estudios y teorías, el más conocido resultó ser *El manifiesto de las siete artes*, que Ricciotto Canudo publicó en 1914 y en el que se calificaba al cine como “séptimo arte”. Otros teóricos como Hugo Münsterberg se interesaron años después por la estética y la psicología del cine, y hasta Filippo Tommaso Marinetti llegó a firmar el *Primer manifiesto por la cinematografía futurista*.

3 Sobre este tema son conocidos los diversos estudios firmados por Rafael Utrera, entre ellos, *Escritores y cinema en España*, Madrid: JC, 1985.

4 En ese mismo sentido, Corbalán también ha visto en *Entre naranjos* (1900) la primera referencia al cine de la literatura española (1998: 71).

pechar el enorme éxito que *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* alcanzaría en Estados Unidos, ni el interés que la meca del cine iba a mostrar por traducir en imágenes animadas algunas de sus novelas más conocidas, entre ellas, la propia *Sangre y arena*. Aún faltaban algunos años para ello.

En cualquier caso, ya en 1914, *La barraca* había sido adaptada al cine por José María Codina, con el título de *El tonto de la huerta*, y un año después Albert Marro produjo y dirigió su versión de *Entre naranjos*. Aunque no se conserva copia de ninguna de las dos películas, la circunstancia refleja los tempranos contactos de Blasco Ibáñez con el mundo del cine y su más que probable familiarización con los pasos que implicaba el proceso de las adaptaciones cinematográficas. Esta se incrementó posteriormente cuando la industria francesa, por iniciativa estatal, llevó al cine *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* buscando generar propaganda a favor de la causa aliada, y es en dicho contexto donde hay que situar las primeras actividades cinematográficas del novelista⁵ y su interés por implicarse directamente en la adaptación de *Sangre y arena*. Según José Luis León Roca, la idea de lanzarse al cine surgió de una conversación que el escritor mantuvo con Gabrielle D'Annunzio, en la que ambos estuvieron reflexionando sobre las adaptaciones cinematográficas de sus obras. En el curso de esta, Blasco Ibáñez manifestó la intención de asumir él mismo la dirección de la película, temeroso de que, si la dejaba en manos de empresarios extranjeros, “hiciesen una españolada más, poniendo en ello todos los enojosos anacronismos zurcidos con majas de Batignoles y toreritos de Chicago” (1997: 417).⁶ Con ese convencimiento, Blasco aprovechó las relaciones que mantenía con los profesionales franceses del cine para asociarse con Max André, que, según él, era un pintor y autor dramático dispuesto a dejar su trabajo para secundarlo en su proyecto de filmación.⁷ Al nombrarlo director de escena de la película, el escritor confesaba que deseaba aprovechar su ‘espíritu artístico’ para dotar la cinta de la adecuada ‘expresión poética’ (Corbalán, 1997: 105). Reforzado por esa decisión y bajo el sello de su productora Prometeo Films, puso en marcha la película en régimen de codirección.

Partiendo de tales datos puede deducirse que, al asumir la producción y realización de *Sangre y arena*, su autor se planteó dos retos principales: lograr la calidad artística con una cuidadosa puesta en escena que permitiera alcanzar la máxima expresividad y huir de la españolada mediante la descripción fiable de los usos socioculturales españoles que atañían a los personajes y peripecias de la ficción. Sin duda, no era tarea fácil colmar esa doble ambición, dadas las circunstancias de las que partía Blasco, entre ellas, su propia condición de cineasta en ciernes y la ajustada financiación de la que dispuso para producir su película. En este sentido, la finalidad de este texto es demostrar hasta qué punto el escritor fue capaz de superar ambas limitaciones y alcanzar sus objetivos, lo que se pretende conseguir mediante el análisis tanto de las circunstancias de producción de la película, como de los rasgos discursivos que la singularizan y logran convertirla no solo en un filme notable en el contexto del cine español del periodo, sino también en una película fundacional por los motivos dramáticos y estéticos que fue capaz de acuñar para inspiración del cine posterior.

5 Los datos existentes sobre ellas fueron expuestos por Rafael Ventura Meliá en el catálogo de la exposición *Blasco Ibáñez, cineasta* (1998: 15-17). Un estudio reciente sobre el tema es el de Cécile Fourrel de Frettes (2015).

6 De aquella charla dio cuenta el novelista en una entrevista publicada por *El Imparcial* en agosto de 1916, algunos de cuyos fragmentos fueron incluidos por León Roca en su libro.

7 Max André, del que se tienen pocos datos, optaría por mantenerse en segundo plano durante su colaboración con Blasco, sin disputarle la autoría del guion ni la dirección de la película.

Del papel al celuloide: las estrategias de Blasco como guionista

De la película no se conserva el guion original, pero sí existe el *Argumento de la novela cinematográfica Sangre y arena*, un opúsculo de doce páginas escrito por el propio Blasco y distribuido en España y Portugal. Su texto está articulado en seis apartados, cuyos epígrafes pudieron equivaler a los rótulos que en su momento introducían las seis partes en las que supuestamente se organizaba el relato fílmico. A semejanza de este, el *Argumento* respeta el orden cronológico de los sucesos y contiene las peripecias añadidas en la versión cinematográfica. Como se deduce de su lectura, la finalidad esencial de ese opúsculo era actuar como un gancho publicitario capaz de atraer la atención y el interés del público hacia la película, de ahí que Blasco incorporara frases en el cuerpo del texto con las que apelaba directamente al lector para anticiparle aspectos concretos del relato fílmico a los que debería prestar atención durante la proyección (Monnier Rochat, 2003: 291-310). En todo caso, al afrontar el papel de realizador, el escritor valenciano se convirtió en el primer literato español que se situaba tras la cámara y lograba dirigir una película.

Por lo que respecta a la trama de la novela, *Sangre y arena* reproduce el tópico dramático convencional del triángulo amoroso, en su caso, representado por el hombre que se debate entre el amor que siente por su mujer y el deseo por la desconocida casi inalcanzable que se cruza en su vida. Dicho arquetipo aparece encarnado en la figura del protagonista, el famoso torero Juan Gallardo, de humilde origen, cuya fascinación por la aristócrata doña Elvira lo lleva a convertirse en su amante y a apartarse de Carmen, su mujer. Cuando aquella lo abandona, Gallardo, entregado al juego y a la melancolía, pierde el favor del público y el interés por el toreo, pero, decidido a recuperar la fama, vuelve a los ruedos hasta terminar sufriendo una cogida mortal.

Como adaptador de su novela, Blasco Ibáñez supo percibir las limitaciones y las posibilidades del medio cinematográfico y, en su intento por atraer el interés espectral, introdujo algunos cambios en el guion de la película que simplificaban el relato novelesco y potenciaban al tiempo sus elementos melodramáticos. Uno de ellos tuvo que ver con la cronología de los sucesos, alterados en la novela por un comienzo *in medias res* donde un famoso Gallardo, ya amante de doña Elvira, aguarda el momento de dirigirse a la plaza de Las Ventas. Muy al contrario, en el guion de la película el novelista respetó la secuencia cronológica, e inició el relato con el protagonista todavía adolescente zafándose de sus obligaciones para practicar la tauromaquia en los descampados sevillanos con otros mozalbetes de su entorno. También alteró algunos nombres, aportándoles nuevas connotaciones expresivas, como el de la madre de Gallardo, que de llamarse Angustias en la novela pasó a ser Augusta en el filme, y el de la aristócrata doña Sol, que se convirtió en doña Elvira en la película. En el mismo sentido, el interés de Blasco Ibáñez por aligerar el relato fílmico lo llevó a simplificar el número de personajes, descartando incluso figuras relevantes del relato escrito que en el filme quedan muy difuminadas. Es el caso de “El Nacional”, banderillero anticlerical y antitaurino de la cuadrilla de Gallardo, del que se sirvió en la novela para abordar la cuestión social e introducir numerosas observaciones sobre la dura existencia a la que estaban condenados picadores, banderilleros y demás profesionales de la tauromaquia cuyas vidas transcurrían a la sombra de los primeros espadas. Por tanto, son contadas las apariciones de “El Nacional” en la película, que sí le otorga el privilegio de mostrarlo junto al torero en su lecho de muerte.⁸

8 Daniel Sánchez Salas (2010) ha especulado con detalle sobre los motivos que pudieron llevar a Blasco Ibáñez a realizar los cambios en el argumento con el que adaptó la novela al cine.

Por otra parte, aunque las peripecias esenciales de la novela se reproducen en la película con bastante fidelidad, el guion las redujo a su esqueleto, obviando aquellos detalles ambientales que impregnan de matices el texto escrito, trufado de las prolijas descripciones propias de la novela naturalista en la que se inscribe la prosa del autor. Por ejemplo, las referencias a los ambientes populares en los que transcurre la juventud de Gallardo o a sus correrías por los pueblos toreando como maletilla no constan en el guion de la película, ni las disertaciones sobre la cría de los toros bravos y los rituales de la tauromaquia que salpican la novela, o las reflexiones en pro y en contra de la Fiesta que el autor va poniendo en boca de los distintos personajes. Aspectos todos ellos que, igualmente, tienen escaso eco en los rótulos e imágenes de la película.

En su esfuerzo por primar lo sentimental y lo pintoresco, potenciando al máximo los aspectos melodramáticos, la trama del guion juega esencialmente con dos elementos: la vida amorosa del torero y su trayectoria profesional en los cosos taurinos. Con el primero incidiendo drásticamente sobre el segundo, ambos se entrelazan estrechamente, como expresión de los ámbitos privado y público que definen la vida del diestro. Así pues, es su vida sentimental, escindida entre la esposa y la amante, lo que el guion privilegia otorgando el mayor peso dramático al romance habido entre Gallardo y la aristócrata, que no en vano es la causa directa de los conflictos que afectan al torero. De ahí que dicho asunto ocupe las secuencias centrales del guion, donde las distintas etapas de la relación quedan claramente definidas.

En alternancia con esa privacidad, la vida pública del espada se resume en sus actividades taurinas, segundo eje dramático de la trama. Y, de manera coherente con el sentido del título, que por metonimia apunta directamente al ritual de la lidia, la plasmación fílmica de las peripecias taurinas de Gallardo atraviesa la película de principio a fin mediante siete secuencias de desigual expresión visual. En paralelo, las andanzas del bandido “Plumitas” se imbrican hábilmente con los dos elementos anteriores, adquiriendo notable relevancia en el marco del guion, que, a semejanza de la novela, justificó su aparición en la vida de Gallardo por la admiración que aquel sentía hacia el diestro, que lo lleva a arriesgarse a ser capturado cuando asiste a sus corridas o lo visita en su casa sevillana. Con la habilidad del buen guionista, Blasco Ibáñez se sirvió del personaje de “Plumitas” para tratar la cuestión social, al abordar la biografía del bandido y, sobre todo, para incrementar la tensión narrativa del relato fílmico, creando un paralelismo entre él y Gallardo. Con tal objetivo, alteró los sucesos de la novela y simultaneó la muerte de los dos hombres, propiciando una tragedia por partida doble y el clímax dramático que cierra la película.⁹ Y es que, a semejanza del torero, el bandido vive una existencia llena de peligros –en su caso, representados por el acoso de los guardias, y en el de Gallardo, por los toros– e igualmente los desafía jugándose la vida hasta perderla en el empeño. De este modo, tras el trágico desenlace de ambos personajes, la figura de Gallardo, por asociación con la de “Plumitas”, se refuerza en su perfil de víctima empujada hacia la muerte por la multitud enfebrecida que llena el tendido. Finalmente, otro cambio notable habido en el guion tiene que ver con el personaje de Carmen que, a diferencia de la novela, acude a la enfermería tras la cogida de Gallardo para darle el último abrazo en su lecho de muerte, aportando un plus de intensa emotividad al dramatismo con el que concluye el filme.

9 En la novela la muerte de “Plumitas”, apuñalado por uno de sus rivales, sucede en el séptimo capítulo, mientras la muerte de Gallardo, corneado por el toro, cierra el relato en el décimo y último.

La película: problemas y retos de producción

Aunque permaneció desaparecida durante décadas, actualmente existe una copia de la película, obtenida de la restauración que la Filmoteca de la Generalitat Valenciana realizó en 1998 sobre la versión resumida en checo que contenía un nitrato encontrado en el Národní Filmový Archiv de Praga. Este pudo completarse con un fragmento de la copia en español depositado en dicha filmoteca. Del ajuste entre ambos se obtuvo la versión actual, cuya duración se aproxima a los sesenta minutos. Sin embargo, se sabe que originalmente el filme contaba con algunos más, pues el propio Blasco Ibáñez, una vez finalizada la película, habló de un metraje que rondaba los 2.000 metros de celuloide (Ventura Meliá y Herráez, 1998: 90).¹⁰ Tal diferencia se explicaría por la falta de algunos planos y rótulos que no se han conservado. Es decir, a día de hoy es imposible determinar el número exacto de planos habidos en la versión original, pero sí conocemos –por la numeración incluida en los rótulos conservados– que el último de ellos es el 197, de los que solo ciento veintitrés figuran en la versión restaurada. Por tanto, existirían al menos unos setenta carteles desaparecidos, entre ellos casi todos los que ordenan las partes de la película, una circunstancia que, sin embargo, no impide la buena comprensión de su trama.¹¹

Si se tienen en cuenta los recursos técnicos y discursivos con los que el cine contaba en 1916, es fácil entender el gran reto al que se enfrentaba Blasco Ibáñez cuando decidió emprender la realización de la película. A esas alturas de su historia, el cine, en su lucha por convertirse en un arte, estaba en plena exploración de sus posibilidades expresivas –cuya codificación se plasmaría en la siguiente década–, y aprovechaba para ello las innovaciones tecnológicas que la industria filmica iba desarrollando (Salt, 1992). En ese contexto, lograr la expresividad narrativa mediante la tecnología a su alcance implicaba el cumplimiento mínimo de dos condiciones para el aspirante a director, es decir, debía contar con un cierto grado de experiencia tras la cámara y estar provisto de suficientes recursos económicos. De lo primero se aseguró Blasco al contratar a Max André como “director de escena”,¹² y en lo relativo al presupuesto pudo disponer de 40.000 francos, que traducidos a pesetas no daban más de 32.000 (Ventura Meliá y Herráez, 1998: 27). Es decir, teniendo en cuenta la envergadura y características del relato que pretendía llevar a la pantalla, tanto la experiencia filmica como los recursos económicos no parecían especialmente amplios. Sin embargo, según refleja la correspondencia que mantuvo con sus amigos y socios Sempere y Llorca, el novelista supo contrarrestar esas carencias con el entusiasmo que puso en el proyecto.

Una de las mayores dificultades de producción que el guion de *Sangre y arena* pudo plantear era la que tenía que ver con la variedad de escenarios exteriores e interiores que albergaban los hechos de la ficción. Entre los primeros, predominaban los espacios urbanos de Madrid, Sevilla y Granada, ciudades considerablemente distantes para los medios de locomoción de la época. Esta circunstancia obligó

10 Aunque la velocidad de proyección no estaba todavía estandarizada en 1916, la medida aproximada en la duración de una película era de 30 metros de celuloide por minuto de proyección, lo que, con el añadido de los rótulos, podría significar una longitud original de entre setenta y setenta y cinco minutos.

11 El *Argumento de la novela cinematográfica* está segmentado en seis partes, pero solo dos carteles divisorios se conservan en la copia actual de la película, uno que marca el “Fin de la primera parte” y otro que señala el “Fin de la sexta parte”, lo que permite suponer que, en la versión original, pudo existir una séptima parte o epílogo.

12 Así es como Blasco lo define cuando da la noticia a *El Imparcial* en su entrevista de agosto de 1916 (León Roca, 1997: 417).

a Blasco y su equipo, cuya base de operaciones estaba en Barcelona, a desplazarse a dichas capitales durante el rodaje de la película, transcurrido entre los meses de junio y septiembre de 1916. Indudablemente, tales desplazamientos significaban un incremento en los gastos de producción, pero como contrapartida iban a dotar al filme de un atractivo visual muy notable. Otro problema lo planteaba el rodaje de las secuencias taurinas, por la dificultad técnica que entrañaba la utilización de material documental preexistente y su inserción, por montaje, entre las imágenes del material filmado con los personajes de la ficción situados entre el público del tendido y sobre la arena del ruedo.¹³ A ello se añadía la imposibilidad de rodar del natural las procesiones de la Semana Santa sevillana que incluía el guion, dadas las fechas estivales previstas para el rodaje, por razones climatológicas y lumínicas. A tales retos supo responder el equipo de producción de la película ideando soluciones imaginativas de diferente acierto.

Espacios de la película: dimensión narrativa, poética y turística

El análisis de los espacios diegéticos de *Sangre y arena* evidencia un cuidado trabajo de puesta en escena que potencia su dimensión expresiva. De los interiores, los que cobran mayor protagonismo corresponden al patio de la casa de Gallardo, resuelto mediante un decorado que recrea el patio andaluz característico de toda casa sevillana pudiente, sus columnas, arcos de herradura, macetas y zócalos de cerámica [Fig. 1]. Como sucede en la novela, está cargado de simbolismo, pues representa el encumbramiento económico y social logrado por el diestro merced a sus éxitos taurinos y supone el lugar de interacción habitual del espada con su familia y amigos. En paralelo, el gabinete palaciego donde doña Elvira recibe al torero en su primera cita exhibe la abigarrada decoración de estilo orientalista apreciada por las élites del momento. Acertadamente, el tono de cierto exotismo que la habitación desprende,



Fig. 1 Gallardo y Carmen en el patio de su casa

anticipa por metonimia la personalidad mundana de la aristócrata ya antes de que ella entre en la sala para encontrarse con Gallardo.

En cualquier caso, es en la exhibición de los exteriores naturales donde la puesta en escena filmica alcanza mayor brillantez, logrando imágenes que debieron de resultar impactantes para el público de la época. Blasco Ibáñez era consciente del atractivo visual de ese patrimonio arquitectónico y del interés que sus imágenes podían suscitar dentro y fuera de España. Indudablemente, desde su personalidad cosmopolita supo intuir el potencial de atracción turística que contenían, en unos

13 Desde muy pronto las corridas de toros fueron objeto de interés para los cineastas, que las plasmaron en documentales de los que la valenciana Casa Cuesta resultó especialista máxima, aunque fue años más tarde cuando el tema taurino pasó al cine de ficción, precisamente con dos películas de esa firma, *Benítez quiere ser torero* (1910) y *La barrera número 13* (1912).

años en que el turismo de élite empezaba a llegar al país atraído por su amplio patrimonio cultural y su pintoresquismo (Rey-Reguillo, 2007: 65-100).¹⁴



Fig. 2 Carmen ante la Puerta de las campanillas

Como ciudad de procedencia del protagonista, Sevilla es la que cuenta con mayor presencia en la película, que privilegia las zonas que acogían en la época los ambientes taurinos de la ciudad, como la concurrida calle Sierpes, donde los ganaderos, agricultores y agentes comerciales trataban de sus asuntos ante la sede del Círculo Mercantil. Sus imágenes y las de la Plaza de la Campana, fácilmente identificables para los conocedores de la ciudad, muestran el animado bullicio de los aficionados taurinos, que observan curiosos las idas y venidas de Juan Gallardo en los inicios de su fama.¹⁵ En un marco bien distinto es presentado el personaje de doña

Elvira, introducida en la ficción mientras pasea a caballo junto a su tío el marqués de Moraima bajo el arco que da acceso a la Plaza del Patio de Banderas, en pleno centro de la ciudad. Se logra así una imagen de pintoresco romanticismo ligada al paisaje urbano de Sevilla, muy semejante a la que, en secuencias precedentes, ofrece una solitaria Carmen, con mantón de manila y abanico en mano, andando por la calle de la Judería, en el barrio de Santa Cruz, de camino a la iglesia. Precisamente, las idas y venidas de los personajes femeninos a la catedral, motivan sendas secuencias donde los diversos accesos al monumento son exhibidos con especial cuidado, otorgándoles un protagonismo que anticipa lo que será una tendencia del cine español de la década siguiente. Así, sucede con la Puerta de las Campanillas [Fig. 2], por la que entra Carmen para rezar por el esposo ausente, y con la Puerta del Perdón, que da acceso al Patio de los naranjos y por la que, secuencias después, también entrará en la catedral una elegante doña Elvira, recién llegada a la ciudad. Junto a dicha puerta aguardará su salida un solícito Gallardo, que le ofrecerá agua bendita sin obtener de la mujer ni una palabra de agradecimiento. Con su actitud, doña Elvira prefigura la futura relación que mantendrán como amantes, donde la mujer tendrá siempre al torero a su merced hasta que decida abandonarlo.

Un nivel distinto de expresividad denota la Sevilla que acoge la procesión de Semana Santa a la que asisten Gallardo y su cuñado como nazarenos. Sin posibilidad de filmarla del natural, se recurrió a su simulación mediante la representación de una procesión nocturna que, según confiesa el mismo Blasco Ibáñez, se llevó a cabo en un pueblo próximo a Barcelona, donde rodaron “a la luz del magnesio” (Ventura Meliá y Herráez, 1998: 33). Es evidente que, en su afán por reflejar los

14 Ya en el texto de la novela *Sangre y arena* hay alusiones explícitas a ese turismo, en los capítulos segundo y noveno.

15 Agradezco a Rafael García de los Reyes la ayuda que me ha prestado para identificar los espacios y monumentos de las dos ciudades andaluzas presentes en la película. Sus nombres no figuran en los rótulos, pero su identificación es muy útil para comprobar la forma paulatina en la que el cine español, como el resto de las artes, fue acuñando el estereotipo urbano de tales ciudades, ligándolo a dichos espacios y monumentos hasta convertirlos en iconos cinematográficos recurrentes.

ritos culturales españoles, el autor no quiso renunciar al atractivo que la procesión representaba, y optó por la solución más viable. Sin embargo, las imágenes resultantes encajan difícilmente con las esperables de una procesión sevillana, tanto más cuando las velas características que portan los cofrades se sustituyen en la película por hachones de aparatosa luminosidad, inconcebibles en una procesión.¹⁶ Con todo, entre el público del momento debió causar sensación el paso de la comitiva y sus potentes luminarias por el falso Puente de Triana que muestra la película.



Fig. 3 El coche fúnebre pasa ante Gallardo

Como segundo espacio urbano relevante, la ciudad de Madrid está reflejada en el filme mediante dos de sus iconos más característicos, mostrados en sendos planos generales capaces de conformar un retrato muy vigoroso y realista del ajetreo capitalino. Narran el momento en que Juan Gallardo se dirige a la plaza de Las Ventas, donde toreará por primera vez y tomará la alternativa. El primero muestra el coche de caballos donde viajan el torero y los suyos entrando en la Plaza de la Cibeles desde la calle de Alcalá. Con la fuente como elemento central y el moderno edificio del Palacio de Comunicaciones como telón de fondo,¹⁷ un tráfico muy intenso de tranvías, automóviles y otros vehículos de tracción animal, refleja el dinamismo de la urbe a esas alturas de siglo. Más allá de su indudable valor documental, el ejercicio de puesta en escena queda visible tanto en el trabajo del encuadre como en el coche fúnebre que corta el paso a la calesa de Gallardo, presagiando su dramática muerte [Fig. 3]. Y el retrato madrileño se completa en el plano siguiente con la imagen de la plaza de la Puerta de Alcalá, igualmente animada por el tránsito de vehículos y viandantes. Por último, los exteriores de Las Ventas y los corredores que dan acceso al graderío completan la visión de la ciudad. Como en el caso de Sevilla, en esa selección de los espacios madrileños se adivina la voluntad de causar sensación con unas vistas de la capital que, sin duda, resultaban espectaculares para la época.¹⁸

Una intención similar explicaría el añadido del episodio transcurrido en Granada, que no existe en la novela. Se justifica por la corrida que debe torear Gallardo y por el viaje turístico de doña Elvira a la ciudad, lo que propicia el segundo encuentro de los amantes, que el relato vincula espacialmente al recinto de la Alhambra, a cuya Puerta de la Justicia accede el torero para encontrarse con la aristócrata junto a la fuente de Carlos V. Allí un pintoresco grupo de gitanas baila ante la pareja, en una secuencia de planificación muy variada que acaba individualizado cada uno de sus rostros. Momentos después,

16 Al revisar los documentales primitivos de la Semana Santa sevillana, incluidos los de la firma Lumière, se percibe la escasa fidelidad de la representación ofrecida por *Sangre y arena*.

17 El edificio, iniciado en 1907 y concluido en 1918, representaba un símbolo de progreso y modernidad en el Madrid del momento.

18 En el *Argumento* escrito para promocionar su película, Blasco insiste en subrayar la autenticidad y belleza de esas imágenes filmadas de la realidad (Monnier Rochat, 2003: 308). Y él mismo da cuenta en su correspondencia del éxito obtenido por la película tras su estreno en París.



Fig. 4 Beso velado de Gallardo a doña Elvira

en un plano que incorpora una de las escasas panorámicas de la película, los amantes contemplan el Albaicín desde uno de los ventanales de La Alhambra. Acto seguido se escenifica el amor ‘prohibido’ de Gallardo mediante la metáfora visual que supone su beso a doña Elvira velado por una sombrilla, que se repite, ya sin veladuras, con el que ambos se dan ante la puesta de sol [Fig. 4]. De esta forma, el monumento nazarí queda tipificado filmicamente como el escenario romántico por excelencia cuyo uso será recurrente en numerosas películas posteriores.

Las secuencias taurinas: dimensión narrativa, dramática y arquetípica

Al constituir uno de los ejes dramáticos de la trama, los motivos taurinos reciben un tratamiento discursivo que privilegia las rutinas características que preceden a la corrida. Una de ellas corresponde al momento en que el torero se enfunda el traje de luces con la ayuda de su asistente, resuelto en dos planos puntuados por iris romboidales capaces de definir el ceremonioso ritual con el que el torero se ajusta chaleco y chaquetilla, mientras el asistente da forma a su coleta antes de entregarle la montera y el capote que completan su atuendo [Fig. 5]. Con un planteamiento semejante, se narra el rezo del diestro, en la capilla de la plaza, mostrándolo de espaldas, arrodillado ante la imagen de la Virgen y rodeado de su cuadrilla. Estas y otras secuencias de la película confieren a *Sangre y arena* el estatuto de película fundacional sobre el que se asienta el canon visual que inspirará el cine taurino posterior.

Por lo que respecta a las corridas, su representación se simplifica al máximo, dando lugar a una resolución fílmica algo rudimentaria, donde la faena del torero queda generalmente fuera de campo

y se narra mediante rótulos intercalados con planos del tendido en alternancia con los del espada saludando al graderío. Solo en dos ocasiones aparecen imágenes de Gallardo y su cuadrilla interactuando con los toros en el coso, y se dan tras el abandono del torero por doña Elvira, cuando su desánimo lo torna cobarde y temerario a partes iguales. Corresponden a la corrida celebrada en La Maestranza de Sevilla, donde tiene su primera cogida, y a la que torea en la madrileña plaza de Las Ventas, donde de nuevo es corneado, esta vez de forma irremediable. Por encerrar situaciones de peligro extremo para el protagonis-



Fig. 5 El diestro se ajusta el traje de luces

ta, ambas secuencias alcanzan un alto nivel de tensión dramática, y no por casualidad su desarrollo narrativo se plasma en una planificación más cuidada que combina imágenes de Gallardo y su cuadrilla enfrentándose al toro con otras del tendido abarrotado de público expectante hasta que se produce la cogida –en elipsis–, que deja al torero yaciendo en la arena sobre un charco de sangre.

El último de los dos episodios alcanza gran complejidad formal, y compone un *crescendo* dramático en que concurren los cuatro personajes que sustentan el drama, Carmen, doña Elvira, “Plumitas” y Gallardo. Mediante una hábil utilización del montaje alternado, el filme logra reflejar las acciones paralelas con las que se evidencian las emociones respectivas de los cuatro protagonistas: la angustia de Carmen, esposa del torero, que reza atribulada en la capilla de la plaza; el entusiasmo de “Plumitas” en la grada ante la faena de su amigo el diestro; la despreocupación de Doña Elvira, que charla animadamente con su nuevo acompañante en uno de los palcos del tendido; y el despecho de Gallardo, que la observa desde la arena. Esa alternancia de actitudes a cuatro bandas dinamiza el final de la película, al tiempo que dispara la tensión cuando “Plumitas”, alertado de la presencia de los guardias huye de la plaza coincidiendo con la cogida mortal que sufre el espada; acto seguido, el bandido es abatido por sus perseguidores mientras Gallardo muere en la enfermería, en presencia de Carmen, el médico y los miembros de su cuadrilla [Fig. 6]. La representación fílmica de ese clímax dramático, con el torero moribundo en la cama rodeado por todos los suyos, conecta con la tradición pictórica y, en concreto, con *La muerte del torero*, el cuadro de Daniel Vázquez Díaz, fechado en 1912, que parece su referente más directo. Sobre esa muerte el rótulo final de la película reflexiona con su acerba crítica: “Tras la barrera, una bestia sangrienta: la muchedumbre enloquecida”.



Fig. 6 Muerte del Gallardo



Fig. 6a La muerte del torero, D. Vázquez Díaz

Expresividad discursiva y pintoresquismo

En esa búsqueda de la expresividad narrativa que perseguía Blasco Ibáñez hay que situar el esfuerzo del equipo de realización para poner en juego los recursos de puesta en escena, montaje y post-



Fig. 7 Rostro de una de las gitanas

producción que el lenguaje cinematográfico venía desarrollando por esos años. Por ejemplo, la planificación utiliza con acierto las distintas escalas de acuerdo con sus valores significativos, donde el predominio de los planos generales y americanos no impide el uso de escalas más cortas para destacar determinados detalles: la expresión de un sentimiento o la fisonomía de un personaje (los rostros de las gitanas que bailan [Fig. 7] ante la pareja de amantes en Granada) o el recurso a los insertos para mostrar objetos cargados de

34

cuadro

simbolismo (el anillo obsequiado por doña Elvira que Carmen descubre en la mano de su marido). Otro tanto se puede afirmar respecto del montaje de la película, que no solo logra momentos de gran dinamismo, sino que muestra particular eficacia cuando se trata de narrar hechos simultáneos mediante el montaje alternado, como ya quedó dicho. Una habilidad que también resulta notoria en la articulación del *flashback* con el que el bandido “Plumitas” relata las circunstancias de su triste pasado a Gallardo y doña Elvira durante su visita al cortijo de La Rinconada. En el mismo sentido, los elementos transicionales, como los iris de apertura y cierre y las cortinillas romboidales, son recurrentes en la película para puntuar situaciones especiales o, incluso, excepcionales, como el milagro que vive Carmen cuando, tras la primera cogida de Gallardo, pide ante la Virgen una señal de que su esposo no ha de morir, y la imagen le responde abriendo sus brazos en señal de ayuda y protección.¹⁹ En lo concerniente a los tintados, se emplean en diferentes momentos de la película según las convenciones significativas establecidas para cada color ya en 1913. Ilustrativo al respecto es el plano del cuñado de Gallardo, llegando de noche a la casa del torero vestido de nazareno, que, para sugerir la situación de nocturnidad, está virado en azul oscuro; por el contrario, cuando Carmen reza ante la Virgen antes del milagro en un espacio ajardinado, es el color verde el que tiñe los planos correspondientes.

En otro orden de cosas, el interés de Blasco por desvincularse de los anacronismos y distorsiones de la españolada, se tradujo en el esfuerzo de la producción por hacer verosímiles y fiables los usos socioculturales contenidos en el argumento, lo que se aprecia de forma especial en las secuencias

19 Un milagro de similares características se narró unos años antes en *Unión que Dios bendice* (1913) de Josep Pons Girbau y Francesc Carreras, expresado, en su caso, mediante la superposición de imágenes.



Fig. 8 Los novios hablando a través de la reja



Fig. 9 Doña Elvira y sus amigas presenciando la corrida

tir de una versión incompleta y restaurada, no resulta exagerado concluir a partir de ellos que, pese a las torpezas evidentes que la película encierra –quién sabe si derivadas de la pérdida de metraje– su nivel de expresividad y calidad artística es estimable, más aún si se la compara con el de la media de las producciones españolas coetáneas. De hecho, contiene momentos de innegable brillantez. En ese sentido, el esfuerzo del director por huir de la españolada se traduce en el logro de unas fórmulas de puesta en escena emanadas de la tradición cultural autóctona, que se convierten en estereotipos definitivos de personajes, episodios y motivos dramáticos de amplia continuidad en el cine posterior. Merced a ellas consigue acuñar los rasgos que definen el cine de tema taurino como “uno de los géneros estrellas del costumbrismo andaluz” (Claver Esteban, 2016: 260). Por otra parte, con la cuidadosa exhibición de los escenarios urbanos susceptibles de propiciar el turismo virtual, *Sangre y arena* anticipa una tendencia ampliamente secundada por la filmografía española posterior como estrategia óptima de atracción espectral.

impregnadas de pintoresquismo costumbrista e indumentario. Obviamente, Blasco no renuncia a dicho pintoresquismo, sino que, como sucede en la novela originaria, lo potencia sirviéndose de los episodios y personajes más propicios. Así sucede en el encuentro nocturno que, en su etapa de novios, mantienen Gallardo y Carmen separados por la reja de la ventana, ataviada ella con mantón de Manila y él con capa española y sombrero; y en la secuencia del grupo de gitanas que bailan ante la pareja de amantes a los pies de La Alhambra, caracterizadas con sus adornos y peinados específicos. En el mismo sentido funcionan las imágenes de doña Elvira y sus amigas presenciando las corridas tocadas con peineta y mantilla [Fig. 9]; y las del bandido “Plumitas”, en la visita que realiza al cortijo de Gallardo, con una indumentaria claramente inspirada en el arquetipo pictórico del bandido andaluz.

Balance de logros y anticipaciones

De lo expuesto hasta aquí puede deducirse que los retos asumidos por Blasco Ibáñez al proyectar su producción fueron superados con razonable éxito. Aun a sabiendas de que los datos del análisis se han establecido a par-

Referencias bibliográficas

- Blasco Ibáñez, Vicente (2008). *Sangre y arena*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Facsímil de la primera edición editada por Prometeo.
- Blasco-Ibáñez, Libertad (2016). *Blasco Ibáñez. Su vida y su tiempo*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Claver Esteban, José María (2016). *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces / Junta de Andalucía.
- Corbalán, Rafael T. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Fourrel de Frettes, Cécile (2015). *Vicente Blasco Ibáñez et le cinéma français (1914-1918)*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- León Roca, José Luis (1997). *Vicente Blasco Ibáñez*. Valencia: Ajuntament de València.
- Monnier Rochat, Claire (2003). A propósito de la novela *Sangre y arena* de Vicente Blasco Ibáñez: Miradas a un opúsculo que costaba 10 céntimos. *CAUCE, Revista de Filología y didáctica*, 26, 291-310.
- Rey Reguillo, Antonia del (2007). Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español, en Rey-Reguillo, Antonia del (Ed.), *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción* (60-100). Valencia: Tirant lo Blanch.
- Salt, Barry (1992). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londres: Starword.
- Sánchez-Salas, Daniel (2010). La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de “Sangre y arena” (1916), en Pérez-Bowie, José Antonio (Ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (159-175). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Utrera, Rafael (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: JC.
- Ventura Meliá (Coord.) (1998). *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Ventura Meliá, Rafael y Herráez, Miguel (1998). *Blasco Ibáñez: Cartas de cine*. Valencia: Fundación Municipal de Cine.

■ Autora

Antonia del Rey es Profesora Titular de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Sus líneas de investigación se han centrado en los modos de representación del cine español y la interacción entre el cine español de ficción y el turismo. Sus publicaciones suman una treintena de trabajos entre capítulos de libros colectivos y artículos de revistas científicas. Asimismo es autora de los libros *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico* (2002) y *Los borrosos años diez. Crónica de un cine ignorado* (2005). También ha sido editora de *Cine, Imaginario y Turismo* (2007), *Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico* (2013) y *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (2014), este último coeditado con Nancy Berthier.

Fecha de recepción: 19/03/2018 Fecha de aceptación: 20/03/2018