

A PROPÓSITO DE *SANGRE Y ARENA* DE VICENTE BLASCO IBÁÑEZ: MIRADAS A UN OPÚSCULO QUE COSTABA 10 CÉNTIMOS

CLAIRE MONNIER ROCHAT
Universidad de Ginebra

RESUMEN

Relaciones estilísticas entre la novela *Sangre y arena*, la adaptación cinematográfica que de ella hizo el mismo Blasco Ibáñez en 1916 y un opúsculo que se publicó relacionado con ésta.

PALABRAS CLAVE

Análisis estilístico, adaptación cinematográfica, objeto derivado (publicidad), folleto publicitario, argumento, guión.

ABSTRACT

On the relations between the novel *Sangre y arena (Blood and sand)* by Vicente Blasco Ibáñez, the cinematographic adaptation he did of it in 1916 and a liflet he published on the same theme.

KEY WORDS

Stylistic analysis, adaptation for the cinema, publicity leaflet, synopsis.

RÉSUMÉ

Sur les relations stylistiques qui unissent le roman *Sangre y arena (Arènes sanglantes)* de Blasco Ibáñez, l'adaptation cinématographique qu'il en donna en 1916, et une brochure qui se publia à son propos.

MOTS-CLÉS

Analyse stylistique, adaptation cinématographique, "objet dérivé" (publicité), brochure publicitaire, argument, scénario.

0. INTRODUCCIÓN

Se conoce a Blasco Ibáñez como a un escritor prolijo y de gran popularidad. Se conoce menos, aunque esté cambiando la situación,

su faceta de realizador y guionista para el cine, hasta para los estudios de Hollywood.

Sangre y arena (que publicó en 1908) es probablemente su más famosa novela, traducida en la época ya a varias lenguas, y la adaptación cinematográfica que hizo de ella (*Blood and Sand*, 1941) el director Rouben Mamoulian, con Rita Hayworth en el papel de doña Sol¹ y Tyron Power en el de Gallardo le garantiza una fama eterna casi. Lo que se conoce menos es que la primera adaptación de la novela la hizo el mismo Blasco Ibáñez (en colaboración con el director francés Max André) y que se trató en seguida de una adaptación a escala internacional: en 1916 sale la versión española, en 1917 la versión francesa y la obra se distribuyó en el mundo entero².

Gracias a esta fenomenal distribución, se ha podido recuperar hace poco esta obra de Blasco Ibáñez, gracias a una copia... checa! Esta copia, con rótulos en checo, propiedad del Národní Filmový Archiv de Praga, se restauró y se completó en 1998 en la Fílmoteka de la Generalitat Valenciana con fragmentos de la copia en castellano depositada en esta filmoteca por la Sra Dolores Nebot Sanchis en 1993.

Pues bien: existen entonces una novela y una adaptación cinematográfica, las dos obras del mismo autor, Vicente Blasco Ibáñez. Pero no es todo. La Biblioteca Nacional de Madrid tiene en sus archivos un ejemplar de un opúsculo de 12 páginas con título "*Argumento de la novela cinematográfica SANGRE Y ARENA*"³. Su precio era de 10 céntimos. ¿De qué se trata? ¿de un guión? ¿De un resumen? ¿De un objeto publicitario, al modo de los "objetos derivados" de hoy? El propósito de este artículo es de examinar de cerca este objeto e intentar esclarecer a qué público se dirige. Se va pues a observar primero la manera con que se presenta al observador y potencial comprador, su estructura externa. Hacerlo requiere analizar diversos elementos del paratexto.

¹ En la adaptación de Mamoulian la heroína, muy lógicamente, se llama como la heroína de la novela de Blasco. En su propia película, el valenciano le cambia el nombre y la bautiza Elvira. El argumento sigue la película y usa Sol.

² La problemática de la adaptación de una obra literaria a la pantalla es de muchísimo interés, especialmente cuando, como es el caso aquí, no solo se trata de una adaptación temprana en la historia de la adaptación cinematográfica sino que además la hizo el mismo autor de la novela. Este aspecto no se trata aquí, ya que es el tema de un estudio por parecer en soporte CDRom, con numerosos y hasta largos extractos de la película.

³ Para agilizar y esclarecer la lectura, se citan todos los elementos de la novela, del opúsculo o de los rótulos de la película en cursiva entre comillas.

Después se analizará el contenido y sus diversos recursos formales y los varios públicos que estos suponen.

0.1. Descripción del opúsculo

El documento que está en la Biblioteca nacional de Madrid es un opúsculo de 12 páginas con título "*Argumento / de la novela cinematográfica / SANGRE Y ARENA*". Debajo presenta una grande y muy llamativa ilustración, una imagen sacada de la película que muestra, tras la cornada mortal, una inmensa mancha de sangre en la arena, una zapatilla huérfana, la espada y la muleta del diestro, "los tristes trofeos" como Blasco los llama (VI.5)⁴. Debajo, en grandes mayúsculas, está el nombre del autor, "*V. BLASCO IBÁÑEZ*". Terminando la visualización de la página viene, a la izquierda y en pequeño, la mención de los concesionarios para España y Portugal, Manuel y Rafael Salvador; a la derecha, el precio del opúsculo: 10 céntimos. La última página comunica informaciones sobre qué empresa realizó el opúsculo.

En el interior, resalta la presencia de otro módulo titular antes que de empiece el texto propiamente dicho. Se iniciará el estudio por el análisis de elementos del paratexto y, después, se observará el texto mismo en varias facetas.

1. ELEMENTOS PARATEXTUALES

Los elementos del paratexto⁵ que se analizan aquí son la portada, la última página y las tres primeras líneas de la primera página del folleto.

En la portada saltan en seguida a la vista tres aspectos: la fotografía y los dos elementos que la encuadran: "*Sangre y arena*", o sea el título de la célebre novela y de la película, y el nombre del autor, "*V. Blasco Ibáñez*". Las dos menciones difieren mucho en cuanto a tipografía. El título sale en mayúsculas grandes (un centímetro de altura), ligeramente inclinadas hacia la derecha. Por el uso de la mayúscula, pertenece estilística, además de gramaticalmente, al texto que lo precede: "*Argumento / de la novela cinematográfica*", en mayúsculas tam-

⁴ Sobre la significación de esta referencia, véase la nota 7.

⁵ Sobre el "péritexte" o paratexto y sus elementos, G. Genette, *Seuils*, París, Seuil, 1987.

bién, verticales y más pequeñas pero del mismo estilo. Ambos textos se sitúan encima de la fotografía. Debajo de ésta se ve la mención del autor, en caracteres del mismo tamaño que el título de la novela pero en una grafía redondeada, “aplatanada”, típica de estos años. Las letras negras, con esta grafía, tienen más presencia aunque quizás son menos legibles y requieren más atención. Lo que significa que, al final, fijan más la atención.

En cuanto a la fotografía: se trata de la imagen que, en la película, viene tras la última cogida, simbolizando y anticipando la próxima muerte. Muestra los dos elementos emblemáticos del título, la sangre y la arena, ese momento en que, tras la cogida mortal, “*la sangre fresca empapa la arena*” (rótulo 126 de la película)⁶. Además de estos dos elementos que resumen y justifican el título tanto de la novela como de la película yacen dos objetos a partir de ahora inanimados ellos también: la zapatilla del torero (una sola, lo que expresa muy bien cierto aspecto irrisorio en la condición de figura) y la muleta. La carga dramática de tal imagen, que procede por símbolos, por alusión, es muy fuerte. Al no recurrir a elementos explícitos, como la visión de un cuerpo sangriento inanimado en el suelo, evita el patetismo.

Para concluir sobre estos elementos de la portada, los más importantes en cuanto a carga expresiva, conviene reconocer que la elección de los componentes ha sido muy inteligente y eficaz. Resaltan los tres ejes mayores que se tenía que aprovechar desde un punto de vista comercial: el famoso autor, la famosa novela, lo llamativo de lo dramático de la historia. Los elementos “utilitarios”, como el precio o la mención administrativa de los concesionarios, y hasta del género del texto presentado, aparecen en una segunda etapa en la cronología de lectura de los elementos de la página. Por lo cual se puede decir que, desde un punto de vista comercial, esta portada está muy bien compuesta.

Al otro extremo del folleto, la última página. Se trata de una página publicitaria para “La Propaganda, centro de iniciativas para anuncio”. En un cuadro de estilo art-nouveau simple se encuentran el nombre del director (Maximiliano Thous), la dirección en Valencia (con teléfono) y las especialidades de la empresa, dentro de las cuales se encuentran

⁶ La numeración de los rótulos es la misma que se usa en otro trabajo sobre *Sangre y arena*, “*Sangre y arena*, una película de Vicente Blasco Ibañez”. Se trata de una numeración en continuo de los rótulos que sigue el orden en que aparecen en la versión prago-valenciana.

los “anuncios cinematográficos”. Debajo de este marco se encuentra otro más pequeño (mal centrado) en que está el nombre de la tipografía y su dirección en Valencia (sin teléfono...).

Esta página testimonia la existencia de empresas especializadas en la elaboración y producción de artefactos publicitarios que combinan los recursos verbales y visuales y, dentro de estos, los de ayer y los de la modernidad. La lista completa de las competencias de esta empresa incluye, además de los “anuncios cinematográficos”, la “redacción de artículos y poesías reclamos para periódicos”, “propagandas gráficas por medio de la fotografía y el dibujo” (la ilustración de la portada es fotográfica), y “originales procedimientos de publicidad en la prensa, en la calle y en los espectáculos públicos”.

Pues parece que el aspecto publicitario de este opúsculo no debe ser desatendido. Se encontrarán más indicios aún en el análisis del contenido y de los estilos usados en la escritura de este “argumento”.

En la parte superior de la segunda página del opúsculo reaparecen los elementos titulares vistos en la portada, pero presentados de una manera algo diferente. En la primera línea, el título tanto de la novela como de la película: “*Sangre y arena*”; en la segunda, la mención del género literario y del autor (“*Novela cinematográfica de Vicente Blasco Ibáñez*”); en la tercera, precedida de un trazo de dos centímetros de longitud con función de separar el “título” de su “subtítulo”, una aclaración: “*Extracto de su argumento, con las variaciones de la versión cinematográfica*”.

Estas tres primeras líneas difieren del resto de la página por la elección tipográfica. No cabe duda de que pertenecen al aparato titular. El recurso a grafías en negritas contribuye a establecer un parentesco funcional entre estas tres líneas y apartarlas del resto del texto de la página. Por otra parte, el uso de diversas letras y cuerpos de letras establece la jerarquía dentro de la categoría.

Como es el caso del título en la primera página, la grafía del de la novela/película es en negritas grandes. Por sus líneas redondeadas, recuerda la grafía usada para el nombre del autor en la portada, lo que significa que, visualmente, reconstituye la pareja autor/título de su novela. En este caso minúsculas y no mayúsculas, pero gracias al grueso de la tipografía, el reconocimiento de una clase de información se hace en seguida.

Viene después otra línea de caracteres gruesos, aunque mucho más pequeños: el subtítulo genérico, seguido, en caracteres aun más pequeños pero siempre gruesos, por la descripción breve del contenido del opúsculo: “*Extracto de su argumento, con las variaciones de la película*”.

La perspectiva publicitaria de este opúsculo parece clara, puesto que todo está hecho para llamar la atención del potencial lector: la fotografía, por sus componentes dramáticos y el hecho de que no puede sino evocar el climax dramático de la película a quien la ha visto ya, o de la novela para quien la ha leído; el diseño de la página y sus recursos gráficos, que ponen en evidencia los puntos claves: el título de la famosísima novela y el nombre del conocido autor. Además, las informaciones dadas por la última página confirman que el autor-realizador del opúsculo es un especialista en objetos publicitarios. En cuanto al análisis del contenido textual del opúsculo, confirma la importancia de la perspectiva publicitaria de este folleto.

1.1. *A propósito de la forma “Novela cinematográfica”*

El opúsculo lleva por título: “*Argumento / de la novela cinematográfica / Sangre y arena*”. ¿Qué se entiende por “novela cinematográfica”? Por analogía con lo que será la “novela radiofónica”, se puede imaginar que la fórmula es sinónima de “novela contada con los recursos particulares del lenguaje cinematográfico”, en aquel entonces elementos verbales –los rótulos– e imágenes en movimiento. Igual se podría usar la palabra “adaptación cinematográfica” de *Sangre y arena*. Si la palabra no aparece aquí, Blasco la usa en su correspondencia, y extraña algo que no la elija a la hora de designar lo que presenta el opúsculo, que al final es el argumento de la adaptación cinematográfica de *Sangre y arena*.

En la segunda página se repiten, en su parte superior, las informaciones del título, pero de manera algo diferente: “*Sangre y arena / Novela cinematográfica de Vicente Blasco Ibáñez*”, y debajo: “*Extracto de su argumento, con las variaciones de la película*”.

Del primer miembro, se puede intuir que se está diciendo, de una sola vez, que existe, además de la novela *Sangre y arena*, una “novela cinematográfica” (un filme, una adaptación cinematográfica) de la novela de este título, hecha también por Blasco Ibáñez. El segundo miembro, al hablar de “su argumento”, está hablando del de la película como “novela cinematográfica”. Queda por entender de qué “*variaciones de la película*” se está hablando. Dos posibilidades: o se señala que el argumento presentado en el opúsculo, al ser el de la película (la adaptación), difiere algo del de la novela (y de hecho hay notables diferencias), o se evoca la presencia, en el texto “narrativo” del argumento, de elementos que describen el contenido iconográfico de ciertos pasajes de la película.

Estas menciones en el argumento no observan ninguna regularidad. Parece que Blasco solo menciona las secuencias que se suponen o muy llamativas o respondiendo a una fuerte expectativa del público, lo que hace que se los puede muchas veces describir como teniendo una función publicitaria aunque sumen otras más funciones que la puramente publicitaria. Se volverá sobre este aspecto posteriormente.

2. EL TEXTO

El texto se presenta en seis partes, cada una compuesta de uno a siete capitulitos, cada cual formado a su vez por uno o más párrafos. Cada parte lleva un número en romano y un título, título que resume el núcleo temático del contenido narrativo: I. *La carrera de Juan Gallardo*; II. *Amores aristocráticos*; III. *En la cumbre*; IV. *Semana santa en Sevilla*; V. *Hacia el ocaso*; VI. *La tragedia*⁷. La simple lectura de estos títulos desvela una diferencia clave con la novela: los acontecimientos se narran respetando el orden cronológico de la historia. No era el caso en la novela, pero igual pasa en la película.

La sucesión de los capítulos en la novela no respondía a la cronología de la historia sino a una organización parcialmente temática y a un proyecto de dinamización del relato, por creación de expectativas y suspense, que convenía mejor a la presentación folletinesca que fue la de *Sangre y arena* como novela.

Como se sabe, y ya lo había entendido Blasco, el tratamiento de la temporalidad en el cine no puede ser tan complejo como en la novela, estando la experiencia cinematográfica inscrita en un presente constante de la representación y los índices que de un pasado o un futuro se trata no tan claros ni potencialmente recurrentes y múltiples como en la lengua⁸.

Por otra parte, el público de 1916 no estaba todavía acostumbrado a la lectura veloz y despierta del lenguaje cinematográfico. Era preferible simplificar algo el ejercicio. Además, los propios realizadores no

⁷ En el artículo se señalan las partes del argumento con números romanos y los capitulitos con número en árabe.

⁸ Aunque así, la película *Sangre y arena* presenta dos *flash-back*: el recuerdo de las advertencias de Nacional a Gallardo respecto a su pareja y el relato de Plumitas en la Rinconada (si el primero no está evocado en el argumento, si lo es el segundo (III.3): llega Plumitas, "Se obsequia al bandido y éste, de sobremesa, relata su accidentada historia. Era sacristán en su pueblo (...)").

carecían de fallos, como algunos accidentes de montaje en *Sangre y arena* lo demuestran...

2.1. *Partes en la novela, en el argumento, en la película*

La novela no conocía partes; se confundían con los capítulos. Estos eran diez, sin título, solo señalados por la mención “capítulo 1”, “capítulo 2”, etcétera, y sin divisiones internas⁹.

El argumento presenta seis partes (o capítulos), por lo cual no corresponden con las divisiones de la novela pero tampoco con supuestas divisiones en la película. Parece ser una de las manifestaciones de la función del argumento como guión o elemento sacado de este, una herramienta transformada después para servir de “objeto derivado” con el proyecto de recuperar algún dinero y promover la película.

De hecho, es difícil establecer la presencia de partes en ella. No hay rótulos que las señalen. Solo se ven dos alusiones.

La primera se da tras la escena en que Elvira convence a Gallardo para que la deje acompañarlo a la Rinconada, a pesar del peligro que representa el bandido Plumitas. Se intercala, después que se los viera camino del cortijo y tras un cierre de diafragma, una mención “*Fin de la primera parte*”. Si se compara con el argumento, se ve que el primer capítulo no acaba en este momento de la historia, sino con la boda.

La otra mención residual de la hipotética existencia de partes en la película se sitúa tras las últimas imágenes nocturnas de las procesiones, cuando “*la procesión pasa el puente de Triana*” (rótulo 92). Allí se puede leer “*Fin de la sexta parte*”. La sexta parte del argumento es la última, titulada “*La tragedia*”, y va desde la entrega de la carta de Carmen a Gallardo toreando en Madrid hacia la muerte. Así pues, no coinciden.

Como queda todavía, tras la mención de esta sexta parte en la película, mucha historia por narrar, la función y el número de estas

⁹ La sucesión de los capítulos no tiene nada que ver con la cronología, al contrario: rompe concienciadamente con ella. Así, el capítulo 1 trata de las exitosas faenas madrileñas de un Juan Gallardo figura. El lector está puesto entonces *in media res* del tema central: la lidia y sus servidores. El capítulo 2, a contrario, relata la infancia de Gallardo, la lucha para ser torero, y la boda con Carmen. En el capítulo 3, se conoce a la cuadrilla del maestro y... entra en escena “doña Zol”. Esta construcción, muy práctica a la hora de escribir y provechosa para darle ritmo en el caso de una novela publicada en prensa, desaparece en las dos variantes cinematográficas.

“partes” en la película quedan, de momento, enigmáticos. Debido a la apariencia visual que tienen estas dos menciones, especialmente la de la sexta parte, cabría bien la hipótesis que de informaciones internas a la producción se trataba¹⁰.

2.2. Contenido

Tras esta primera parte sobre el aspecto formal del opúsculo, se va a intentar un análisis de varios elementos del contenido.

En una primera etapa se atiende a las interrelaciones entre la fuente, la novela, y los dos elementos que pertenecen a la etapa de la adaptación, el argumento y la película. Las tres presentan varias discordancias que pueden ser informativas en la tarea de situar la función del opúsculo respecto a las dos obras, la novelesca y la cinematográfica.

En otra, se va a intentar el análisis estilístico del opúsculo y la observación de los tres lectores que sugiere, es decir las tres funciones que pretende asumir.

2.2.1. Interrelaciones novela-argumento-película

El título presenta el opúsculo como el “*argumento de la novela cinematográfica*”, o sea, de la película/adaptación de la novela. Se sospecha que haya podido nacer de, o hasta ser, el guión mismo usado por Blasco. Llama pues la atención que, varias veces, el argumento no concuerde con la película.

¹⁰ Rafael Corbalán, en las páginas que consagra, en *Vicente Blasco Ibañez y la nueva novela cinematográfica* (Valencia, 1998), a este mismo opúsculo, escribe: “Cada parte de esta narración ‘cinematográfica’ está encabezada por unos títulos que posiblemente eran los carteles que se intercalaban en la película” (p. 103). La observación de los rótulos de la copia prago-valenciana no permite confirmar tal hipótesis, o al menos matizándola bastante. De hecho no hay ningún rótulo que corresponda a uno de los seis títulos mencionados arriba. El rótulo más parecido a uno de estos seis es el que encabeza las imágenes de Semana santa. Se trata, en la película, del rótulo número 90, que anuncia “*Las fiestas de Semana Santa*”. Está seguido de las imágenes de la preparación de las procesiones en casa (los vestidos de penitentes) y de las imágenes nocturnas de las procesiones, comentadas por los rótulos 91 y 92. El título de la cuarta parte es “Semana santa en Sevilla”, lo que implica un tema bastante más largo y diverso de lo que pasa con el rótulo parecido de la película. De hecho, la cuarta parte evoca: en el primer capítulo, la recuperación tras la cornada sevillana, el perdón ofrecido por Carmen, la visita de Plumitas al diestro convaleciente; en el segundo, las quejas de Gallardo respecto al silencio de Sol y la mentira de D. José, la misa de gracias; el tercero corresponde al contenido descrito de la película.

Hay cuatro casos:

1. La novela y el argumento concuerdan, pero el episodio no está en la película.
 2. El argumento corresponde más o menos con la novela, y la película presenta una tercera versión.
 3. El argumento y la película concuerdan, pero la novela presenta el mismo contenido semiótico de otra manera.
 4. La novela y la película concuerdan, pero el argumento cuenta otra cosa.
1. La novela y el argumento concuerdan, pero el episodio no está en la película: el episodio de la boda; Tablada.

La boda se evoca brevemente en la novela (una página y media), con descripción sucinta de los varios elementos de la fiesta. Así se mantiene en el argumento (I.3), en dos párrafos, cinco líneas, en un estilo que deja pensar que tiene un fuerte potencial ilustrativo. Pero en la película, al revés, desaparece totalmente en un elipsis: al episodio del cortejo que concluye con una promesa: “*Cuando sea famoso, me casaré contigo*” (rótulo 19) sucede la bastante larga evocación de la alternativa en Madrid, y se encuentra de pronto el espectador contemplando a Gallardo y sus gentes en el patio con Carmen: “*Más de cien corridas durante este año!*” (rótulo 24).

El caso más fuerte, y el más interesante probablemente, es el mantenimiento, en el argumento, del episodio de la tonta en la propiedad del marqués. La novela daba a este episodio una importancia que el deseo de transmitir informaciones sobre los modales andaluces y taurinos podía motivar, pero bien se notaba que a Blasco se le presentaba la oportunidad de construir un episodio épico-heroico-erótico fuera de lo común: una mujer fatal manifestando su valor descomunal cuando, caída del caballo, pretendía afrentar el toro como picadora de a pie, y un héroe descomunal él también, que se mostraba heroico al desviar la bestia y salvar a la doncella. El episodio se concluía por estas palabras: “*Venga Ud aquí, Cid Campeador (...)*”, lo que anunciaba momentos más íntimos.

El argumento mantiene el episodio (in II.4), aunque, probablemente por conciencia del carácter necesariamente más realista del cinematógrafo, borra la actuación de la picadora de a pie¹¹. En la película, al

¹¹ “*Perseguida por una vaquita brava, que ataca al caballo, Doña Sol cae al suelo y está en gravísimo peligro de ser corneada. La intervención rapidísima, valiente*

contrario, el episodio de Tablada no se evoca, salvo por el mensaje de invitación del marqués (R.41). Sin embargo, existe una fotografía de Sol con los garrochistas, lo que deja pensar que algo se grabó, o se quiso grabar, de tan fantástico episodio¹². Queda por descubrir por qué falta en la película: ¿corte? ¿dificultades al grabar la escena?

2. El argumento se corresponde más o menos con la novela, y la película presenta una tercera versión: la llegada a Sevilla de Elvira-Sol.

En la novela, la aparición se Doña Sol en la historia se hacía por eslabones sucesivos, muy indirectos; se hablaba mucho de ella antes que apareciera (lo hace Nacional, primero –advertencias a Gallardo–, y don José, después –retrato idealizado de la señora–).

En el argumento, la presentación de Sol ocupa un capitulito (II.3) que señala su parentesco con el marqués, sus orígenes sevillanos, precisa que se trata de “*una viuda joven, de veleidoso carácter, inquieta y voluntariosa*” se trata. El texto señala varias de sus actividades que permiten sospechar que hubo, por el potencial icónico que conllevan, veleidades al ilustrarlas¹³.

En la película, la entrada de Elvira en Sevilla es una cosa totalmente diferente pero que mantiene, por su construcción y sus elementos constitutivos, muchas valencias del personaje original. Blasco presenta, mediante los rótulos, su condición de viuda, su cosmopolitismo, su parentesco con el Marqués y sus orígenes sevillanos (rótulos 36, 37, 38) y, mediante la imagen, una variación sobre la androginia de la señora y sus apetitos sensuales: son dos planos de caballeros vistos desde detrás, cuya pertenencia genérica es difícil de establecer, y un último plano sobre la nieta del marqués haciendo un movimiento muy ambiguo de labios, con un rótulo que dice: “*...vuelve a su Sevilla natal y siente deseo...*” (rótulo 38). No se sabrá más de momento acerca de esos deseos de la dama, pero continúa la narración con el episodio de

y oportuna de Juan Gallardo, que, toreando con su chaquetilla, se va a la fiera, libra a Doña Sol de la segura desgracia”.

¹² En *Vicente Blasco Ibañez cineasta*, artículo de Rafael Ventura Melià en *Blasco Ibañez cineasta*, Valencia, 1998, se encuentran varias fotografías de la grabación de la película. Especialmente interesantes son, por pertenecer a episodios que, precisamente, no están en la versión prago-valenciana, una foto de Doña Sol con los garrochistas (Archivo RVM), y otra de Gallardo y Doña Sol en el Alcazar de Granada, en el patio de los Leones, (Archivo RVM).

¹³ Se evoca su visita del “*histórico Alcazar*” de Sevilla, que aprende la guitarra, que visita la “*Universidad de la danza*” y que va “*curando su spleen al son del rasgueo de las guitarras*”.

Gallardo siguiéndola cuando entra en la catedral, situación que corresponde al primer párrafo del cuarto capitulito (IV.1).

Esta llegada de Elvira-Sol, pues, es un “auténtico momento de cine”: los rótulos solo señalan los elementos que no pueden pasar directamente por la imagen, y esta proporciona, por sí misma, rasgos fundamentales de Sol/Elvira: algo enigmática, varonil, monta a caballo con soltura, vive deseos descomunales. En el argumento, el lector se encuentra con una versión mucho más literaria, pero esbozando situaciones susceptibles de verse ilustradas: contempla el Alcázar, “*verdadera joya sevillana*” (se reconoce el estilo entusiástico de los textos “publicitarios”), aprende a tocar la guitarra, a bailar, etcétera. Blasco tenía proyectos ambiciosos para una película de 60 minutos... Hay que subrayar la mejora cinematográfica que supone la elección de los planes que se mencionaban.

3. El argumento y la película concuerdan, pero la novela presenta el mismo contenido semiótico de otra manera: el episodio granadino.

El mejor ejemplo es el episodio granadino, que simplemente no existe en la novela, pero las facetas de su contenido están esparcidas en otros episodios de la novela. Se va a analizar brevemente cómo funciona este traslado.

La novela evoca una supuestamente tórrida noche de amor en casa (y en la cama) de Sol. Por escrito, la embajadora no acompaña al diestro dormilón hacia la puerta de salida, como se ve en la película, sino que se lo lleva a la cama gritando “*No te vayas... Ven: ¡ven!*” (p. 152). La película y el argumento reemplazan lo irrepresentable de la novela (el devorador apetito sensual de la señora) por un episodio mejor educado y de gran carga visual: una estancia en Granada con motivo de torear y de ver torear. Los lazos íntimos entre los dos héroes se encuentran simbolizados por un beso debajo de una sombrilla en al ocaso... El texto del argumento, en este caso, es una descripción neutral casi, es decir, propiamente guionesca, de la escena: “*A través de la sombrilla que discretamente quiso ocultar los rostros de los enamorados, se transparentan las sombras, cuyas siluetas paulatinamente se aproximan, y finalmente se funden*”.

Otro elemento es el episodio del encuentro amoroso. En la novela, así como en el argumento, sucede en Sevilla, estando Carmen en La Rinconada. Su ausencia libera el espacio sevillano para los amantes. En la película, estos se desplazan hacia Granada y allí, dan riendas sueltas a su amor. De allí la evocación de la pasión, pero también de una vida

compartida. En el marco de los episodios de esta vida compartida, dicho encuentro, evocado en la novela y en el argumento como ocurrido en las afueras de Sevilla, está ausente en la versión prago-valenciana. El episodio de la gitana delatora, que existe en relación con un paseo a caballo de los amantes en Sevilla, se encuentra desplazado a Granada en la película. Esta diferencia hace que no se entienda bien cómo la gitana puede encontrarse en Sevilla tan rápido para denunciar a los amantes ante Carmen. Tenía más lógica el episodio en la novela.

En fin, el argumento es el único en hablar de una visita al Alcázar. Aunque no se ven ningunas imágenes de ésta en la copia prago-valenciana, parece que se previó grabar y quizás se grabó, puesto que existe una fotografía de los dos héroes en el patio de los Leones¹⁴ y que el texto del argumento la describe. Del mismo modo, este se refiere a muchas vistas panorámicas del paisaje granadino, cada una más impresionante que las anteriores, pero la película tampoco las incorpora...¹⁵

4. La novela y la película concuerdan, pero el argumento cuenta otra cosa.

Se trata de un caso especialmente interesante: si la novela proporcionaba un episodio perfectamente adaptable, por qué se modificó en la etapa del argumento? Buen ejemplo es, en la invitación en casa de Sol/Elvira, el episodio de la cena.

En la novela, Blasco describía a un diestro impresionado por los servidores y fascinado por la “*voracidad*” de Sol. La película, sin llegar a ilustrar una palabra tan fuerte, pone en escena a una doña Elvira comiendo de manera lasciva y muy evocadora.

En cuanto al episodio de la pianista y del diestro dormilón, termina en la novela por la evocación del apetito sensual de la señora, aspecto que la película traslada a la manera de comer de Elvira, y en la película, termina de una manera muy convencional, mediante una invitación a Gallardo para que le repita la visita.

En cuanto al argumento, solo mantiene la llegada de un diestro “*azorado y cohibido*”, no evoca nada de la cena y va directamente al episodio del piano, con el ensueño y la cortés despedida. El argumento, en este caso, es más pobre que la película.

¹⁴ Véase nota 12.

¹⁵ Sobre los textos de comentario de las imágenes de la película, véase *infra* el párrafo 2.3.1.2.—Atraer al futuro espectador.

2.3. *Diversos estilos, varios lectores*

El opúsculo madrileño llama la atención por su falta de unidad estilística: se mezclan tres estilos que implican un lectorado diferente, aunque el uno no excluya el otro. Se encuentran elementos que casi tienen la forma árida de un estilo de guión. Son raros. El estilo más representado puede pasar por un estilo novelesco simplificado: cuenta los acontecimientos y limita mucho (pero no suprime) la descripción de las motivaciones psicológicas ni las reemplaza por gestos y actuaciones que las expresan de por sí. Por fin, hay intervenciones dirigidas expresamente al lector-espectador para contarle lo que muestra la película.

2.3.1. Dirigido hacia un lector del gremio

Como tal “argumento”, es claro que el texto va a presentar un resumen de la fábula. De hecho, es lo que hace: los episodios y los personajes están simplificados, sus motivaciones y relaciones también. Pero estilísticamente, el texto respeta muchos elementos constitutivos de la pura narración, aunque simplificada, lo que parece implicar que está dirigido tanto hacia un lector del gremio como hacia un director de cine. Lo puede ilustrar esta frase, que describe las motivaciones del joven Juan en el rechazo del aprendizaje de zapatero: “*Ni sus ojos se acostumbran a la semi oscuridad de la covachuela donde trabaja su maestro, ni tolera su olfato el olor del engrudo y del cerote, ni sus manos se sujetan a empuñar el martillo y la lezna, ni sus piernas ágiles pueden encogerse bajo la constante presión del tirapié...*” (I.1). Es inútil casi precisar que, de toda esta riquísima lista, solo se ve ilustrada en la película la oscuridad del taller del maestro...

No cabe duda de que, al presevar cierta facilidad de lectura, se preserva a un público interesado por un *digest* de la novela.

2.3.1.1. Una escritura guionesca

Es probable que el argumento no sea el guión con el cual se trabajó. Faltan las indicaciones *de régie*, las informaciones puramente prácticas que precisamente no sirven a ningún público, salvo al realizador mismo.

Hay, por lo tanto, pasajes que, por su extrema estilización, dejan pensar que son elementos quizás sacados del guión. Tienen equivalentes muy estrechos en la película. Es el caso, por ejemplo, de parte de la estancia inactiva de Gallardo en Madrid, suspendidas las corridas

a causa del mal tiempo. Dice el argumento: “*Para olvidar sus fracasos juega y pasa las noches en aburridas juergas con vino y fáciles mujeres*”. En la película, se suceden estos dos rótulos: “*Para olvidar sus fracasos se entrega al juego...*” (rótulo 103), texto que se ilustra con un plano frontal de Gallardo jugando a las cartas con otros hombres y perdiendo, y “*...y pasa las noches derrochando dinero en malas compañías*”, circunstancia que la película no ilustra. Las imágenes saltan directamente al episodio siguiente (que se encuentra situado allí en el argumento también), el encuentro fortuito de Plumitas y las reflexiones filosóficas sobre el pasar el tiempo: “*Nos hacemos mayores, señor Juan. Los jóvenes nos superan*”. En el argumento: “*Nos hacemos viejos señor Juan. Los nuevos vienen detrás empujando. Hay que retirarse a tiempo*”. Como se ve, el “argumento” y la película se siguen paso a paso, y tanto la extrema simplicidad de las frases como la estrecha correspondencia con los rótulos permite pensar que se está allí muy cerca del guión original, si no leyéndolo directamente.

2.3.1.2. Atraer al futuro espectador

El aspecto probablemente más interesante del argumento es la presencia de textos que describen o comentan o pretenden dictar al lector-espectador la recepción que tiene que hacer de ciertas imágenes. Dicho en otros términos, tal postura tiene mucho en común con las estrategias publicitarias. Son muchos los recursos retóricos empleados para seducir y retener al futuro espectador. Estas frases intervienen en la corriente de la narración, como *aparte* pronunciados por otra voz diferente a la narrativa. Pasa algo parecido en el teatro, cuando el personaje enmascarado se quita la máscara y se dirige con voz propia al público. Parece que el novelista pasa a ser el director de cine, o el publicista.

Un ejemplo de esta retórica seductiva puede ser la evocación de la fábrica de Tabacos en que trabaja Encarnación: “*El típico edificio sevillano muéstrase a nuestros ojos cuando comienza esta sugestiva novela*” (I.1). La frase es muy interesante. Primero, no es que alguien nos enseñe, o que se vean las imágenes de la fábrica, no: ella misma se ofrece, “se muestra” a nuestros ojos. Se siente como un abandono de mujer frente al espectador (y se conoce la reputación de las obreras de la fábrica, todas hermanas de la famosísima Carmen de Mérimée...) En cuanto a la historia que se está empezando de leer, es una “*sugestiva novela*”. Dice el diccionario: “*sugestivo*: se dice de las cosas que se presentan

a la mente como muy atractivas o prometedoras”¹⁶. Pues no se sale de la connotación de seducción y placeres prometidos.

Pues ¿cuáles son estos placeres prometidos al espectador? Dicho de otra manera, ¿cuál es el retrato del espectador de 1916 que se puede extraer de las intervenciones del comentador-publicista?

Un viaje inmóvil: edificios, paisajes.

Muchas de las intervenciones subrayan que la película permite descubrir lugares “típicos”, “famosos”, que para la mayoría de los espectadores (pensar en los checos...) son desconocidos o solo conocidos por grabaciones y fotografías en revistas o libros. Ver auténticas imágenes, “*tomadas de la realidad*” como subraya el texto. La lista de ellas comporta elementos granadinos y sevillanos, muchos anunciados en el texto pero sin estar en la versión prago-valenciana. Al revés, están en la película impresionantes vistas de Madrid... que no se señalan en el argumento.

Sevilla

Ya se vio que, de Sevilla, se anuncia vistas de la fábrica de Tabacos. El argumento anuncia también que, al seguir Carmen camino de la iglesia, los espectadores pueden ver las “*inconfundibles calles de la capital andaluza*” y “*algunos de sus más artísticos y bellos monumentos*”, incluso la catedral. De hecho, lo que se ve no es tanto la catedral como la puerta del Perdón, cuando Gallardo sigue a Elvira, por la calle Alemanes, que el diestro cruza para aproximarse a dicha puerta, y calles que pueden ser del barrio de Santa Cruz (aunque pueden ser de cualquier barrio judío o árabe de cualquier ciudad andaluza) al seguir a Carmen camino de la iglesia. En fin, escenas nocturnas de las procesiones de Semana Santa. Estas vistas son, de hecho, impresionantes, especialmente las tomadas casi de frente y que ofrecen imágenes tanto santas como infernales, mediante las visiones nocturnas fantasmagóricas a la luz de las antorchas. El comentario dado es, en este caso, extrañamente lapidario y común. Dice Blasco: “*Con asombrosa realidad se ve el paso de la procesión, a media noche. El cuadro es maravilloso*”.

Granada

De Granada se anuncian “*los interesantes panoramas granadinos*” pero, más que nada, una auténtica visita turística de la Alhambra y de “*las sorprendentes maravillas que encierra el encantado Alcázar*”.

¹⁶ Diccionario de María Moliner, Gredos, CD-ROM, 1999, “sugestivo”.

Los dos amantes, dice el argumento, visitan el salón de Embajadores, el patio de los Leones, se asoman al mirador de la Reina, admiran el panorama y suben a la Torre de la Vela. La Guía azul de España de 1987 igual señala el panorama que se puede contemplar desde la Torre de la Vela, el “famoso” patio de los Leones, aconseja la visita del salón de Embajadores... De hecho, la copia cinematográfica que se conoce no muestra nada de esta visita turística, pero, como se dijo, existe una fotografía de Gallardo y Elvira en el patio de los Leones.

Se puede comprobar que tanto la Guía azul como el argumento orientan con fuerza el punto de vista que el espectador-lector tiene que adoptar al contemplar estos sitios.

Madrid

Aunque la película existente enseñe impresionantes vistas de Madrid, el argumento no señala nada. Solo evoca a un Gallardo que “*pasea por las calles de Madrid*” buscando la popularidad perdida. De hecho, la versión prago-valenciana presenta, tomando el pretexto del desplazamiento de Gallardo y su cuadrilla desde el hotel hacia la plaza, todo un recorrido que pasa por Cibeles, la puerta de Alcalá hasta llegar a la plaza, dedicando mucho tiempo a la contemplación de los tranvías (con caballos o eléctricos), a los movimientos de la gente. Es significativo que, al atravesar Cibeles, se vea... el edificio de Correos, concebido por su arquitecto como un templo a la gloria del progreso, que se inauguró en 1912, o sea cuatro años antes de la grabación de *Sangre y arena*. Tanto vale decir que Blasco, como buen progresista, le ha concedido mucha importancia a la visión de Madrid en cuanto ciudad moderna (los tranvías se introducen en 1871 y los eléctricos en 1891), con sus largas perspectivas (motivo que ilustra un plano desde la ventana de Carmen cuando ella contempla, desde allí, un largo bulevar), sus *palaces*, como el Hotel-Palace, acabado en 1912 también. Parece extraño que nada quede sobre estas imágenes en el argumento salvo la mención del encuentro en el hall del Hotel-Palace.

Presencia del automóvil

La manera con que Blasco evoca el automóvil permite pensar que pertenece a los objetos que, en 1916, resultan fascinantes y exclusivos de cierta capa social. Dos casos:

Uno se da en Madrid. Muy desanimado tras haber encontrado a Plumitas por casualidad en la calle Sevilla, Gallardo vuelve tras los pasos de Elvira: “*La ve salir del Palace-Hotel en automóvil*”. De hecho, la película revela una doña Sol con sombrero subiendo a un automóvil

que la recoge y se va. Una imagen muy normal de la vida de una mujer rica de la época. La frase del argumento es muy neutral al respecto.

La otra evocación es diferente. Se da en III.–*En la cumbre*, en el tercer capitulito. Sol, tras un largo asedio, consigue de Gallardo que la lleve consigo a La Rinconada, a pesar del peligro de poder encontrarse con Plumitas. Dice el argumento: “*Van ambos, en automóvil, al cortijo*”. En la película, son dos los planos que ilustran este viaje: en uno se ve el coche rodando por un camino de tierra; el otro, un primer plano de las caras de los dos amantes, evidencia la mirada que intercambian.

“Asombrosa realidad”

No hay mejores palabras que esas para evocar lo que fue, para la gente de 1895, el contemplar la salida de los obreros de la empresa Lumière. El cinematógrafo no para, en sus primeros años, de confundir realidad y magia, tiende un espejo mágico e hiperrealista a sus espectadores.

Los textos que evocan las imágenes presentes en la película subrayan reiteradamente su carácter realista, auténtico, “*perfectamente tomad[lo] de la realidad*”. Al mismo tiempo, evocan el asombro producido en el espectador: “*el asombroso espectador*” de los paisajes granadinos, “*la asombrosa realidad [con que] se ve el paso de la procesión*”. Ver la auténtica realidad en la pantalla provoca una sensación mágica, un vértigo casi.

Por otra parte, los adjetivos usados (superlativos en su mayoría) cuando se describen las imágenes incitan al lector a proyectarse como espectador de una realidad fuera de lo común: “*las inconfundibles calles de la capital andaluza*” (salvo los sevillanos y sus vecinos, quién va a reconocer estas calles?), al ver pasar las procesiones, “*el cuadro es maravilloso*”. La visión de lo real, por tan real que es, provoca asombro, igual que lo haría un fenómeno... fuera de lo normal.

Una cara documental

Además de su cara ficcional, la película comporta, como la propia novela (no olvidar que Blasco se proclama de la escuela realista de Zola, que asigna a la literatura una función socio-testimonial importante) una cara documental. El texto del argumento contiene elementos que subrayan explícitamente esta dimensión de la película. Se refiere a la fidelidad de las imágenes respecto a la realidad (la mención del carácter “*típico*” de los monumentos filmados forma parte de este hecho: su tipicidad da testimonio del carácter particular de la arquitectura andaluza). *Sangre y arena* pretende ser una iniciación a los usos y modales andaluces y del

mundo de los toros. El argumento subraya que las imágenes que de las diversas costumbres taurinas se presentan son desconocidas, interesantes y fieles. Así, en el episodio del encierro, se subraya que “*No se pasa por alto ningún detalle de estas interesantísimas faenas que la mayoría del público desconoce*” y que “*todas estas escenas están perfectamente tomadas de la realidad*”. Lo que pasa es que muchas de estas didácticas imágenes se señalan en el argumento pero no se ven en la película tal como la conocemos... Ni el encierro, ni la tienta.

3. CONCLUSIÓN

¿Qué se puede concluir frente a elementos tan dispares? Se mezclan elementos de una narración muy simplificada de la estructura narrativa de la novela *Sangre y arena*; el argumento es a menudo infiel a la película del mismo título, o sea, a la adaptación que de ella hizo Blasco, donde algunos elementos sí parecen directamente sacados del guión; descripciones (non exhaustivas) de ciertos elementos del aparato iconográfico, descripciones que sostienen y albergan comentarios dirigidos a la manera como se debe considerar estas imágenes. Entonces ¿cuál es el proyecto que puede pretender unir tales elementos?

Parece que, *mutatis mutandis*, podría tratarse de un objeto parecido a lo que hoy en día se llama... *bande annonce*. Comparten muchos rasgos constitutivos.

Primero, la intención publicitaria y el deseo de atraer al público. Tal función la asumen, como se ha dicho, los comentarios sobre ciertas imágenes y lo atrayente de su aspecto “*asombroso*”. La *bande annonce* de hoy presenta siempre lo supuestamente más llamativo de la película, lo más significativo de su estilo también.

La cinta publicitaria intenta dejar claro para el espectador de qué trata la película, cuáles son las líneas centrales de la fábula. Precisamente es lo que intenta hacer el argumento, aunque de una manera más detallada, ya que la legibilidad del opúsculo es parte de su estrategia de venta, es decir, de difusión.

La enorme ventaja de la cinta publicitaria de hoy es que puede tratar de manera puramente cinematográfica su asunto. La llegada del sonido permite dar a una voz “*off*”, pegada a la imagen, la función de comentarista. Al final, ni más ni menos que lo que pasa por los fragmentos de comentario escrito en el opúsculo. Las imágenes de la *bande annonce* se seleccionan con intención de poner en evidencia

lo que, supuestamente, es lo más llamativo para el público avisado. Igualmente, elige Blasco comentar la verosimilitud de las imágenes, su carácter “típico”, su novedad, todos elementos que se consideraban los más llamativos para el público de entonces. Y de hecho, lo siguen siendo: ¿quién no ha constatado que, hoy en día, se alaba la verosimilitud de ambas clases de imágenes, las de síntesis y las “naturales”, así como la “indiscernibilidad” de la diferencia entre imágenes de síntesis de un “canguro” y otras que son de un auténtico canguro? La frontera entre realismo y magia sigue siendo el gran poder de fascinación de la imagen en movimiento.

Blasco ya lo tenía tan claro que, aunque no lo señala en el opúsculo (acaso para no romper la ilusión), ha puesto en su adaptación cinematográfica de la novela *Sangre y arena* (sin que tampoco señale nada del hecho) un episodio a la manera de Méliès: la auténtica ilustración de un milagro. Conmovida por las lágrimas y por las súplicas de Carmen, que no quiere ver morir a su marido herido, la inerte estatua del altar (¡inerte al parecer!) abre los brazos y une sus manos en el mismito gesto de Carmen.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se limita a señalar los textos citados en el artículo.

- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1998), *Sangre y arena*, Alianza Editorial, Madrid.
- , (1918), *Sangre y arena*, adaptación cinematográfica por V. Blasco Ibáñez y Max André (*Národní Filmový Archiv* de Praga y Filmoteca de la Generalitat Valenciana).
- , Argumento de la novela cinematográfica *Sangre y arena*, Valencia, s.f.
- , (1998), *BLASCO IBÁÑEZ cineasta*, exposición, Centro cultural La Beneficència, Diputació de Valencia, Manuel Bas Carbonell (dir.), Rafael Ventura Melià (coord.).
- GENETTE, G. (1998), *Seuils*, París, Seuil.
- CORBALÁN, R. T. (1998), *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Valencia, Ed. Filmoteca.