

*ENCARNANDO A JUAN GALLARDO: RODOLFO
VALENTINO Y TYRONE POWER, ESTRELLAS
EN SANGRE Y ARENA**

Martin Shingler**



La novela *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez, 1908) relata la historia de la popularidad alcanzada por un talentoso joven, y de su escalada social gracias a su habilidad en las arenas, destruida por causa de las artimañas de una mujer atractiva y calculadora. La historia, en suma, es un cuento de matices moralistas ambientado en la Sevilla del siglo XIX que alerta sobre los peligros, por un lado, de la búsqueda de la fama y la gloria, y, por otro, de la caída en la tentación de una relación extra-conyugal. En el centro del cuento se sitúa el matador Juan Gallardo, quien, una vez alcanzado el status de torero más grande de Sevilla, y ya casado con su amor juvenil Carmen, pierde el amor y la gloria tras caer en las garras de la aristócrata Doña Sol. Hollywood, en su época de los Estudios, produce dos versiones fílmicas de la novela: la pri-

* Título original: “Embodying Juan Gallardo: Rudolph Valentino and Tyrone Power star in *Blood and Sand*”. Traducción del inglés de Silvia Caramella.

** Universidad de Sunderland. Martin Shingler es Profesor Titular de Radio & Film Studies en la Universidad de Sunderland (Reino Unido). Co-editor de la colección *Film Stars* publicada por el British Film Institute (BFI) y Palgrave, es autor de *Star Studies: A Critical Guide* (2012) y co-autor con John Mercer de *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*. Desde 1995 ha publicado numerosos ensayos sobre la obra de la actriz hollywoodiense Bette Davis. Actualmente está ultimando su libro de próxima publicación sobre Warner Bros. (1923-29).

mera, dirigida por Fred Niblo en 1922 y protagonizada por Rodolfo Valentino, es muda y en blanco y negro, mientras que la adaptación dirigida por Rouben Mamoulian en 1941 e interpretada por Tyrone Power no sólo abunda en diálogos y música, sino que destaca por una rica gama de colores, gracias al Technicolor.

En su función de vehículo para el estrellato¹ de Valentino y Power, estas películas también operan de forma diferente, sacando a su propia manera el máximo rendimiento de la imagen, el físico y la actuación de los dos actores que dan vida al matador español, centro de la novela de Blasco Ibáñez. El presente texto explora por tanto este particular aspecto, con la intención de destacar cómo una misma fuente narrativa ha podido transformarse, entre 1922 y 1941, no sólo por el desarrollo de la tecnología cinematográfica, sino también – y sobre todo – por la explotación de la persona, el talento y la atracción que ejerce sobre los *fans* una estrella de cine.

En el momento en el que interpretan a Juan Gallardo, ambos actores son atractivos, carismáticos, glamurosos y adorados por millones de espectadores, especialmente por el público femenino. Sin embargo, los dos resultan muy diferentes. Rodolfo Valentino (1855-1926) es un emigrante italiano, americano de primera generación y *ex-taxi dancer*², mientras que Tyrone Power (1914-1958) desciende de una dinastía de actores profesionales de antiguo linaje estadounidense. Nacido en Ohio, Power procede de una stirpe anglosajona y celta que incluye orígenes irlandeses, ingleses, franceses y franco-canadienses. Con antecedentes profesionales en el teatro, en Broadway y en el prestigioso Pasadena Playhouse de California, Power presen-

¹ N. del t.: Procedente del inglés “star vehicle”, la expresión hace referencia a producciones fílmicas expresamente pensadas para el lucimiento del actor/actriz protagonista.

² N. del t.: “Bailarín de alquiler”: a principios del siglo XX, los salones de baile contrataban a profesionales para bailar con los clientes.

ta impecables credenciales desde el principio de su carrera cinematográfica en 1936. Por el contrario, los publicistas de Valentino se empeñan en encubrir la desfavorecedora anterior ocupación de “bailarín de alquiler”, que puede comprometer la imagen del actor, tras su repentina celebridad a principios de los años veinte. Gaylyn Studlar destaca como «siendo anteriormente un bailarín de alquiler para las clientas de locales de moda, Valentino fue desestimado como uno de estos inmigrantes “sensuales y de baja categoría” que sobrevivían explotando el deseo de las mujeres por los placeres moral y sexualmente ambiguos que rodeaban al ambiente de los clubs nocturnos y las salas de tango» (1996: 152)³. Studlar añade que «sabiendo que había vivido de la prestación de servicios a estas mujeres...se alimentó la suposición popular de que era ...un mujeriego» (*Ibidem*: 153)⁴.

Una intensa ola de sentimientos anti-inmigrantes –particularmente contra los italianos– que se extendió en los Estados Unidos en los primeros años veinte, amenazaba con tumbar la carrera de Valentino (Lawrence, 2010: 90). Subraya Amy Lawrence que los actores considerados en aquella época “étnicos” se encontraban normalmente relegados a papeles menores y secundarios de villanos, revolucionarios y bandidos extranjeros, de manera que la transición de Valentino desde sus roles secundarios hacia los papeles de protagonista en los años veinte –tras una serie de pequeños roles a finales de los diez– dio mejor juego cuando los orígenes del actor fueron transformados en una «pan-etnicidad sin especificar, donde él podía ser todo menos

³ « a former paid dancing partner to café society matrons, Valentino was easily dismissed as one of the “menial and sensual” immigrants who made their living by exploiting women’s desire for the morally and sexually dubious pleasures that surrounded nightclub and tango tea dancing».

⁴ «the knowledge that he had lived off women ... fed into the popular assumption that he was ... a lounge lizard».

italiano» (Lawrence, 2010: 91)⁵. De todas formas, aunque evitando interpretar personajes italianos en la pantalla, Valentino se convirtió, «como resultado de su sensacional celebridad, en el inmigrante italiano más famoso de los años veinte» (*Ibidem*)⁶. De hecho, como argumenta Lawrence, su «deseo de no parecer italiano se podía usar como maniobra para desviar la hostilidad social, a través de una representación del inmigrante ideal, listo para transformarse en cualquier cosa» (2010: 91)⁷.

Al principio, la tipología más obvia de roles para Valentino fue la de “Latin Lover”, que él interpretó a la perfección en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), y que lo lanzó al estrellato. Además, como destaca Gaylyn Studlar, fue su actuación en el tango de aquella película la que muchos espectadores consideraron como el momento cumbre del melodrama épico basado en la novela de 1916 de Blasco Ibáñez (1996: 172). A partir de entonces, la productora y la distribuidora Famous Players-Lasky/Paramount orquestaron una campaña publicitaria que resaltó el atractivo exótico de Valentino para las mujeres, mientras seguía ofreciéndole papeles de oscuro seductor. Este hecho llevó rápidamente a una división de opiniones, ya que el éxito con las mujeres de Valentino alienó a los espectadores y críticos de sexo masculino (Studlar, 1996: 153). El conflicto entre las devotas admiradoras y el creciente grupo de detractores se manifestó a finales del año 1921, con maniobras agresivas dirigidas a minar la popularidad del actor, que llegaron hasta a ridiculizar sus films, sus cualidades de intérprete y su imagen (Lawrence, 2010: 94-7).

⁵ «a nonspecific pan-ethnicity where he was likely to be anything but Italian».

⁶ «the most famous Italian immigrant of the 1920s’ as a result of his phenomenal celebrity».

⁷ «willingness to appear to be anything but Italian, could be used to deflect social hostility by constructing him as the ideal immigrant – ready to remake himself as anything».

Como indica Amy Lawrence, el contragolpe comenzó con el estreno de *El Caído* en noviembre de 1921. En esta película, la actuación de Valentino como árabe «fue acusada de debilitar las normas de la masculinidad con referencia al vestuario, comportamiento y exhibición del cuerpo» (2010: 94)⁸. La ridiculización de la estrella se intensificó en agosto de 1922 con el estreno de *Sangre y arena*, en donde el Juan Gallardo de Valentino fue valorado como «completamente afeminado», «atrapado y debi-



Fig. n.º 29.- Rodolfo Valentino como Juan Gallardo en “Sangre y Arena” (Niblo 1922). Todas las imágenes de este artículo han sido facilitadas por el autor del mismo.

litado por las pretensiones competitivas de una buena mujer (su cristiana mujer), una mala mujer (la *vamp* de la jet set) y su madre» (*Ibidem*)⁹. Como relata el crítico de la revista *Variety* del

⁸ «accused of undermining norms of masculinity in terms of dress, behavior, and bodily display».

⁹ «trapped and sapped by the competing demands of a good woman (his convent-schooled wife), a bad woman (a socialite vamp), and his mama».

11 de agosto de 1922, el público del cine-teatro Rivoli en Broadway reaccionó a la actuación de Valentino con risas y escarrios, en particular en las escenas con la actriz Nita Naldi, intérprete de la *femme fatale* Doña Sol (*Variety*, 1983a). El crítico relata que lo que hizo reír al público incluía «la lucha del héroe en resistirse a caer en la tentación de la sirena viuda»¹⁰, junto con «el espectáculo del antiguo caíd teniendo a la larga a una bellísima mujer» (*Ibidem*)¹¹. Según *Variety*, siendo celebre como un «intenso amante»¹², los espectadores encontraron dificultades en aceptar este nuevo «modelo San Antonio» (*Ibidem*)¹³.

A esta tipología de crítica se unieron pronto las parodias cinematográficas, como por ejemplo la actuación de Stan Laurel en el papel de Rhubarb Vaselino¹⁴ en el cortometraje de argumento mezclado de béisbol y toros *Mud and Sand* (Gilbert Pratt, 1922). Como bien indica este ejemplo, tanto el nombre como la imagen de Valentino fueron ridiculizados, una experiencia de vida compartida con la comunidad en rápida expansión de inmigrantes italianos (y no solo) de los años veinte (Lawrence, 2010: 97).

Es posible que *Sangre y arena* fuera realmente un intento de asestar un golpe a las críticas negativas a Valentino, contratando al actor como protagonista de una película basada en una prestigiosa novela (y del mismo autor de su primer gran éxito en la pantalla, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), actuando en esta como matador, o sea, la quintaesencia de la masculinidad. La elección de Valentino como personaje europeo en vez de árabe o asiático, y como español en vez de italiano, puede haber sido

¹⁰ «struggles of the hero to resist the temptation of the siren widow».

¹¹ «spectacle of the erstwhile sheik holding a beautiful woman at arm's length».

¹² «super-heated love maker».

¹³ «St. Anthony type».

¹⁴ El nombre juega con la asonancia entre el nombre del actor Rodolfo Valentino con las palabras (en lengua inglesa) ruibarbo y vaselina (n. del t.).

parte de una estrategia de protección de la estrella contra eventuales ataques xenófobos. Sin embargo, aunque esta fuera la intención real detrás de la elección de Valentino para *Sangre y arena*, fracasó. Este revés se debe a varias razones. En primer lugar, el Gallardo de Valentino resulta algo totalmente distinto del arquetipo del macho español. Por contra, el personaje resulta andrógino y, con bastante claridad, representa el principal objeto erótico. Su cara bonita y su cuerpo atractivo se repiten una y otra vez en el enfoque de la cámara, deleitando a ambos públicos, hetero y homosexual. Su lenguaje corporal, sus posturas y expresiones son a menudo femeninos, y en ocasiones afeeminados. En lugar de las habituales largas secuencias taurinas, Valentino se muestra escasamente con el toro en la arena. Antes bien, la película explota su reputación y sus habilidades de bailarín, con una larga escena de danza que termina con él rechazando un beso de la bailaora de flamenco. Gallardo-Valentino empuja bruscamente a la mujer alejándola de sí, declarando que odia a todas las mujeres, exceptuando a una, refiriéndose probablemente a su prometida Carmen (Lila Lee). En esta escena, como en otras, comenta Miriam Hansen, la celebridad de Valentino no está orientada hacia los deseos y las fantasías de la mujer americana de los años veinte, sino que cuestiona «el mismo ideal de una sólida identidad sexual» (1991: 268)¹⁵. Sobre *Sangre y arena*, Hansen escribe que, «como parecen haber intuido algunos críticos y numerosas mujeres (y hombres), su potencial de seducción se trasfiere a cualidades que no lo hacen menos hombre, sino que lo transforman en otro tipo de hombre» (1991: 267)¹⁶.

¹⁵ «the very idea of a stable sexual identity».

¹⁶ «[a]s some reviewers and many more female (as well as male) viewers seem to have intuited, his fascination devolved upon qualities that made him not less of a man but a different kind of man».

Sangre y arena enseña cómo la visión de un tipo de hombre tan singular como Valentino puede enloquecer a las mujeres, con escenas de mujeres tirándole en masa sus prendas en cuanto el actor aparece en el ruedo como joven torero. Sin embargo, a pesar de la admiración y de la excitación sexual femeninas, el Gallardo de Valentino se vuelve tímido y cohibido, incapaz de sostener la mirada de sus admiradoras. Junto con el éxito, Gallardo no sólo adquiere un número creciente de admiradores (masculinos y femeninos), sino también un elegante fondo de armario, un impecable corte de pelo y valiosas joyas. Este cambio denota su ascenso social y su opulencia, pero también significa una creciente feminidad expresada a través de la atención a su apariencia, el gusto refinado y el deseo de estar a la moda. Los trajes, tanto el de luces como el de boda, a veces resultan ajustados con la intención de mostrar la bella figura y los músculos tonificados del cuerpo de Valentino. Sus proporcionados brazos, hombros y nalgas son resaltados a menudo por el vestuario de escena, el enfoque de la cámara y la iluminación. Hasta en las escenas taurinas se pone más énfasis sobre sus elegantes movimientos y su firme musculatura, en detrimento de sus habilidades en la lidia.

Un momento clave del film se produce cuando Doña Sol ve por primera vez a Gallardo en el ruedo. En esa escena, un contraplano muestra lo que la admiradora advierte contemplando a Gallardo, desvelando a Valentino en su mayor hermosura. Al principio, la cámara enfoca su rostro, su pelo negro ondulado y sus labios bien contorneados. En cuanto Gallardo se dirige a brindar el toro a todas las mujeres guapas de España, la cámara corta el plano volviendo a Doña Sol, interpretada por Nita Naldi, en actitud de “vampiresa” y con sus ojos entrecerrados en el éxtasis por ver a un torero de belleza devastadora. En ese momento, un plano medio enfoca a Valentino girando su cuerpo para poner al descubierto su figura y así formar un fascinante

encuadre. Poco después, cuando Gallardo se prepara para estoquear al toro, se pone de puntillas tensionando los músculos traseros – evidenciados por la ajustada taleguilla – intensificando el atractivo sexual de la preparación a la estocada. La escena combina sexo y muerte. Con un contraplano enfocando la cara de Nita Naldi, Doña Sol abre los ojos de par en par, encantada por la belleza de Gallardo al ejecutar la suerte suprema.

Más tarde, tras ser presentada a Gallardo, Doña Sol le confiesa cómo le ha entusiasmado su valentía, y el hombre baja



Fig. n.º 30.- Nita Naldi (como Doña Sol) y Rodolfo Valentino (como Juan Gallardo). Imagen publicitaria de “Sangre y Arena” (Fred Niblo, 1922).

tímidamente su mirada al suelo, incapaz de aguantar los ojos escudriñadores de la mujer. Cuando ella posa su mano en el hombro del torero (tomando la iniciativa), él no puede de nuevo sostener su mirada, enfatizando cómo su valor con los toros está muy lejos de la poca confianza que tiene ante una mujer directa, poderosa y atractiva. La mujer lo deja sin palabras y boquiabierto al comentar a uno de sus acompañantes que está interesada en

Gallardo porque le recuerda a los antiguos conquistadores españoles. Sin embargo, está claro desde ese momento que será más bien ella la que conquistará al hombre, estando al mando en la creciente relación. En comparación, Gallardo aparece pasivo, débil y vulnerable. Esta representación se aleja radicalmente de las más convencionales personificaciones del macho español, así como de las del héroe romántico en general, que normalmente se ponen al mando de la situación y en ocasiones hasta pueden forzar los eventos para captar la atención de las mujeres deseadas. Al contrario, aquí el felizmente casado Gallardo encarnado por Valentino es incapaz de resistir a las insinuaciones sexuales de esta “mujer mundana” de equívoca fama, una rica viuda con numerosos amantes. Al terminar el primer encuentro, Gallardo aparece embobado y confundido. Al mirar el anillo en su dedo, un regalo de su nueva admiradora, se revela la forma de serpiente de la joya, como símbolo de su enredo.

Miriam Hansen ha subrayado en su libro *Babel and Babylon* cómo las películas de Valentino incluyen destacados rituales sadomasoquistas (1991: 283). *Sangre y arena* sin duda es una de ellas. En la segunda mitad del film, un cada vez más sombrío Gallardo se tortura por el amor de las dos mujeres, su angélica mujer y su licenciosa amante. En cuanto el encaprichamiento de Doña Sol por el matador declina, la mujer comienza a ridiculizar y a debilitar al hombre, describiéndolo, para que él la oiga, como un bonito animal. Gallardo es tratado ahora como un toro por su amante, mientras que esta asume el papel de matadora. Por lo tanto, se burla de él diciéndole que le gustaría saber lo que se experimenta al ser golpeada por sus fuertes manos. Para provocarle, coge la mano del hombre y la posa en su pecho, para que él pueda sentir sus rápidos latidos. Gallardo, mirando incómodamente al horizonte, está claramente en una situación molesta, aunque es incapaz de resistir. Mientras tanto, Doña Sol observa el dorso de la mano del hombre y luego le da un beso,

terminando con un inesperado mordisco feroz. Instintivamente Gallardo la empuja al suelo para librarse, y un primer plano cerrado enfoca su cara. Sus ojos revelan una mirada amenazadora. En ese instante, la nariz dilatada de Gallardo indica el éxito de Doña Sol en la transformación del hombre en un toro. A partir de ahora, el matador pierde todo su equilibrio y autoridad. La seductora se encoge en el suelo postrada a sus pies, simulando la clásica postura de la doncella en peligro, mientras que Gallardo levanta sus manos para golpearla, llamándola (como ha sido anunciado por un intertítulo) «serpiente del infierno». De hecho, se confirma pronto que las súplicas y el miedo de Doña Sol son de fachada: la mujer se ríe y extiende sus brazos con euforia, huyendo de la habitación.

Doña Sol se viste simbólicamente con el traje de matador, así como el torero encarna al toro en la arena. Ella le va venciendo poco a poco, no sólo provocándole sino también debilitando su confianza y fuerza. Más tarde, se queda una noche en el cortijo del matador con un ardid, para ser descubierta a la mañana siguiente por la mujer y la madre de Gallardo. En el cortijo, Doña Sol domina a Gallardo en su propia casa como a un sirviente, humillándole ante sus empleados y su familia. Poco después, la siguiente corrida será su último combate. Distráido, desolado e imprudente, se ha vuelto una figura patética, lejos del hombre que era cuando por primera vez Doña Sol puso sus ojos en él. Su cuerpo parece haberse derrumbado (o vaciado), mientras vacila frente a la bestia. Arremetiendo contra el toro, es embestido y encornado. En los momentos que siguen, ambos, el matador y el toro, están tumbados en la arena, aparentemente unidos en la muerte. Sin embargo, Gallardo sigue vivo y es desplazado fuera del ruedo para morir ante los ojos de su mujer, habiéndose quitado de su dedo el anillo con forma de serpiente. Mientras tanto, tras retocar su boca con el pintalabios y mirarse en su espejo de mano, Doña Sol demuestra una total falta de

interés por su ex-amante. Está claro que el más grande matador de Sevilla no ha sido derrotado por la bestia en la arena, sino por la mujer malvada en la muchedumbre, que se regocija de la sangre vertida en su honor. En una de sus últimas imágenes en la película, y en un acto extremadamente simbólico, Doña Sol enseña sus dientes para controlar que no tengan manchas de pintalabios, mientras que el toro, arrastrado fuera del ruedo, deja un rastro de sangre en la arena. Con o sin manchas, es obvio que la mujer tiene sangre en sus manos, si no en su conciencia.

A pesar de la derrota final de Gallardo por obra de Doña Sol en *Sangre y arena*, Valentino triunfó como principal atractivo sobre la co-protagonista Nita Naldi, por lo menos en las preferencias de los espectadores de sexo femenino. Contrariamente a las antipatías suscitadas en los críticos y espectadores de sexo masculino, Valentino se volvió uno de los más destacados ídolos de los primeros años de la década de los veinte, junto con Douglas Fairbanks, Ramon Novarro y John Barrymore. Cuando Valentino muere repentinamente por peritonitis en el mes de agosto de 1926, el actor era no sólo una idolatrada estrella del cine mudo, sino también un ídolo americano (Studlar, 1996: 197). Siendo una de las más grandes y carismáticas estrellas de Hollywood, su status de icono fue consagrado con su muerte, a tal punto que hasta mucho después de la desaparición del cine mudo permaneció como referencia del glamour masculino, máximo objeto de la adoración femenina.

En el mes de mayo de 1941, como parte de una campaña de explotación del atractivo físico de Tyrone Power para sus seguidoras femeninas, Twentieth Century-Fox estrenó su propia versión de *Sangre y arena*, con Rita Hayworth en el papel de Doña Sol y Linda Darnell en el de Carmen. En el reparto de la película, aparecían también Anthony Quinn, John Carradine y Alla Nazimova (esta última había sido amante de la segunda

esposa de Valentino). Comenta Jeanine Basinger en *The Star Machine* que «a través de la elección de Tyrone Power como actor principal en un remake de uno de los mayores éxitos de Valentino, Fox anunciaba oficialmente a Power como heredero de Valentino: de sus fans de sexo femenino, su atractivo sexual, su androginia y su reputación como *la* estrella del momento» (Basinger, 2007: 162)¹⁷. Sin embargo, esta afirmación omite



Fig. n.º 31.- Tyrone Power a principios de los años cuarenta.

cuánto el Juan Gallardo de Power, en su papel simbólico de “animal”, difiere del de Valentino.

En el momento en que Power protagoniza *Sangre y arena*, el actor es ya una estrella consolidada, con una imagen ya establecida en las pantallas y un nutrido séquito de admiradoras.

¹⁷ «[b]y starring [Tyrone] Power in a remake of one of Valentino's biggest hits, Fox officially announced Power as the heir to Valentino – to his female fans, to his sex appeal, to his androgyny, and to his reputation as the male star of his day».

Como para Valentino, su estrellato procede predominantemente de su belleza: «Power era guapísimo. No guapo. Guapísimo. Fuerte, valioso y majestuosamente masculino, pero con ese tipo de apariencia física que solo puede ser etiquetada como “guapísimo”» (Basinger, 2007: 143)¹⁸.

De hecho, Power era tan guapo que hasta las actrices más bellas podían ser eclipsadas en los primeros planos en los que aparecían junto a él. Sin embargo, a pesar de su extraordinario atractivo físico, Power fue una figura menos controvertida que Valentino, en parte por su ser «majestuosamente masculino» (*Ibidem*)¹⁹.

El ascenso de Tyrone Power al estrellato a finales de los años treinta fue meteórico. Tras actuar como co-protagonista en *Jóvenes enamoradas* (Edward H. Griffith, 1936), fue contratado como protagonista de las películas *Lloyds de Londres* (1936), *Chicago* (1937), *La banda de Alexander* (1938) y *Tierra de audaces* (1939), todas dirigidas por Henry King. Fue a partir de 1939, en su papel de doctor procedente de la India, cuando por primera vez Power fue relacionado con Valentino. Comenta Basinger que el productor Darryl F. Zanuck «se dio cuenta finalmente de lo que tenía con Power, y lo presentó claramente como un nuevo Valentino» (2007: 157)²⁰. La autora menciona cómo la imponente cinematografía en blanco y negro, la iluminación y el vestuario se combinaron para mostrar a Power «en la cumbre de su belleza masculina»²¹, en particular cuando la estrella aparece «con un traje en la escena final digno de Valentino en *El rajah de Dharmagar* (1922), incrustado de gemas, ornado de brocados

¹⁸ «Power was beautiful. Not handsome. Beautiful. Solid, substantial, and with great masculine dignity, but with the kind of physical looks that can only be labeled “beautiful”».

¹⁹ «great masculine dignity»

²⁰ «now fully understanding what he had in Power, obviously present[ed] him in the Valentino mode».

²¹ «at the peak of his male beauty».

hindúes y con un tocado de plumas y joyas» (*Ibidem*)²². A pesar de esa semejanza, este papel “étnico” fue algo como una rareza para una estrella que encajaba mejor en los roles de WASP²³. Sin embargo, como demostró su contratación como Juan Gallardo en *Sangre y arena*, el pelo negro de Power, sus gruesas cejas y sus ojos grandes le permitieron encarnar a un español. De hecho, en ese aspecto fue mucho más efectivo que Valentino, cuyos rasgos faciales le conferían una apariencia más oriental. En ese y en otros detalles, *Sangre y arena* se alejó de las iniciales comparaciones entre Power y Valentino. Por consiguiente, más que consolidar las referencias a Valentino, el Gallardo de Power recalcó las diferencias con la difunta estrella del cine mudo.

El Juan Gallardo de Tyrone Power es diferente del de Valentino en varios aspectos. La caracterización de Power es seguramente más juvenil y tempestuosa. El actor no sólo parece más español, sino que es también más fuerte y corpulento. Como Valentino, Power es cosificado por la cámara, en particular cuando está su pecho descubierto, como ocurre en varias escenas. El contorno de la parte trasera de su cuerpo, ceñido por la taleguilla, también está a menudo ante la cámara. Pero, siendo el actor más bajo y más robusto, le falta visiblemente la elegancia de Valentino. Además, a Power le faltan también los movimientos agraciados y la habilidad en danzar. Aunque Mamoulian inserta en su película varias secuencias de música y baile para darle el toque costumbrista andaluz, a Power se le ve danzar muy poco.

Al contrario del personaje tímido y sensible representado por Valentino, el Gallardo de Power es intrépido y egoísta, en

²² «at the peak of his male beauty,' particularly when the star appears 'in a final outfit worthy of Valentino's *The Young Rajah* (1922), a gem-encrusted, ornately brocaded Indian outfit with a jeweled feathered headdress».

²³ White, Anglo Saxon, Protestant (blanco, anglo-sajón, protestante). La expresión se refiere al grupo étnico de más privilegio e influencia en Estados Unidos (nota del traductor).

particular en su escalada hacia la fama como principal matador de Sevilla. El hombre chasquea sus dedos de forma insinuante mientras repite con insistencia que todavía no ha nacido el toro capaz de matarlo. Lo repite hasta en su lecho de muerte, en los instantes anteriores a su último suspiro. Exudando confianza en sí mismo, el Gallardo de Power aparenta menos su vulnerabilidad, hasta el punto de parecer casi ingenuo. Sin embargo, la película muestra al hombre inquieto en sus momentos de soledad; su autoconfianza es principalmente bravuconería. Sus inseguridades se revelan a menudo a través de sus raptos de agresividad y mal carácter. La película también insiste en subrayar su falta de educación (no sabe leer ni escribir), de buen gusto (huele excesivamente a colonia) y de etiqueta (por ejemplo, durante la cena formal en casa de Doña Sol), elementos todos ellos que no sólo detallan su baja procedencia social, sino que acentúan su masculinidad. Aparte de su belleza física, en la actuación de Power hay muy poco que pueda evocar ambigüedad de género como en el Gallardo de Valentino. De hecho, la estrella que más se acerca al modelo de Valentino es Rita Hayworth.

Como Valentino, Rita Hayworth (que en realidad se llamaba Margarita Cansino) comenzó su carrera como bailarina a la edad de doce años, danzando en pareja con su padre Eduardo Cansino, un bailar español profesional, en los teatros de vaudeville y los clubs nocturnos, antes de ser fichada por la Twentieth Century-Fox a los dieciséis años. A partir de ahí actuó en una serie de papeles “étnicos”, encarnando personajes egipcios, rusos, españoles, mexicanos y latino-americanos, como por ejemplo en *La nave de Satán* (Harry Lachman, 1935), *Charlie Chan en Egipto* (Louis King, 1935) y *Contrabando humano* (Allan Dwan, 1936) (McLean, 2005: 48). Con el nombre de Rita Cansino, encajó en la tipología “latina” como Valentino en los años veinte. Pero, a diferencia de Valentino, fue capaz de cambiar su identidad latina por un prototipo más americano al fichar en 1937 por Columbia

Pictures, que le tiñó de rojo su pelo natural castaño, le amplió la frente con sesiones de electrolisis y le dio el nombre artístico de Rita Hayworth. Mientras que los papeles menores en algunas producciones de bajo coste no contribuyeron a lanzarla al estrellato (*Girls can play*, Lambert Hillyer, 1937; *The game that kills*, D. Ross Lederman, 1937), su personaje de Judy MacPherson en *Sólo los ángeles tienen alas* (Howard Hawks, 1939), película en la que actuaba junto a Cary Grant, marcó su primer éxito. Tras participar



Fig. n.º 32.- Fotografía publicitaria de Rita Hayworth como Doña Sol en “Sangre y Arena” (Rouben Mamoulian, 1941).

con Joan Crawford en *Susana y Dios* (George Cukor, 1940), con Douglas Fairbanks Jr. en *Ángeles sobre Broadway* (Ben Hecht y Lee Garmes, 1940) y con James Cagney en *La pelirroja* (Raoul Walsh, 1941), Rita Hayworth se transformó en una de las actrices más cotizadas de Hollywood.

El papel de Hayworth como Doña Sol en la versión de 1941 de *Sangre y arena* acentuó indudablemente su radiante

belleza y sus dotes de bailarina. Rodada en Technicolor, técnica que resaltó su tupido cabello pelirrojo y sus labios rojos, así como su piel de melocotón, pudo competir con la popularidad de Tyrone Power²⁴. La pasional danza que la actriz ofrece al final de la película, acompañada por Anthony Quinn en el papel de antiguo amigo y matador rival de Gallardo, casi consigue robarle protagonismo a Power. Vestida con un traje de noche de color rosa chillón, Doña Sol atormenta a Gallardo con un baile en el que se apropia del rol del toro, embistiendo al matador Manolo. Asistiendo a la altamente simbólica actuación, Gallardo se enfurece, rompiendo la copa de champagne que tenía en su mano. Antes de irse, se quita del dedo el anillo regalado por Doña Sol y lo tira a los pies de los dos.

Si la intención detrás de *Sangre y arena* fue, como sugiere Jeanine Basinger, de asociar a Tyrone Power con Valentino, esta fracasó, debido en parte a las diferencias entre los dos hombres y en parte a la semejanza con Valentino que revela Hayworth. Por lo que concierne a la carrera de Power, la película incrementó sus credenciales al actuar la estrella bajo las órdenes de un director de prestigio (Mamoulian), al estar acompañado por un reconocido reparto y al ser parte de una prestigiosa adaptación literaria. Esta versión de la exitosa novela de Blasco Ibáñez fue sin duda la que encontró más favor por parte de la crítica. *Variety*, por ejemplo, predijo «excelentes resultados de taquilla»²⁵ el 21 de mayo de 1941, teniendo en cuenta la envergadura de la inversión económica en la película y «el notable tirón de Power» (*Variety*, 1983b)²⁶. En esa reseña, la película fue alabada por su excelente reparto y sus conseguidas

²⁴ La belleza de Tyrone Power resaltaba más a través de la cinematografía en blanco y negro, como en *Vinieron las lluvias*.

²⁵ «*top-flight grosses*».

²⁶ «*marquee voltage of Tyrone Power*».

escenas taurinas, con «todos los pases y vueltas vistosamente representados» (*Ibidem*)²⁷. Sin embargo, al visionarla hoy en sinopsis con la versión muda de 1922, la película se revela más conservadora, faltando en la versión de Mamoulian las emociones que provocan las ambigüedades étnicas, de género y sexuales de Valentino.

El matador del cine mudo puede haber parecido más convencional (femenino, afeminado, con apariencia “oriental”). En la versión de 1922, se puso menos esfuerzo en hacer de Valentino el protagonista de la obra de Blasco Ibáñez, y más en que el personaje de Gallardo fuera un vehículo para el estrellato del emergente actor ítalo-americano, para exhibir su única y compleja personalidad. Sin duda, Valentino tenía la gracia, la presencia y la elegancia para representar convincentemente a un matador. En calidad de persona sujeta constantemente a escarnios y humillaciones, enfrentado a la cólera de los críticos de cine y de los espectadores de sexo masculino pidiendo su cabeza, Valentino podía también simbolizar eficazmente al toro. Combinando y confundiendo convenciones culturales de masculinidad y feminidad, homo y heterosexualidad, “americanidad” e “italianidad”, Valentino en *Sangre y arena* amenazó con confundir las fronteras entre el hombre y la bestia. La película puede que haya dejado a los lectores de Blasco Ibáñez y a los aficionados con ganas de algo más. A las seguidoras de Valentino, no tanto.

²⁷ «*all the passes and swirls (being) vividly depicted*»

BIBLIOGRAFÍA

- Basinger, Jeanine (2007): *The Star Machine*, New York: Knopf.
- Hansen, Miriam (1991): *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, M.A., and London, Harvard University press.
- Lawrence, Amy (2010): 'Rudolph Valentino: Italian American,' in *Idols of Modernity: Movie Stars of the 1920s*, ed. Patrice Petro, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press: 87-107.
- McLean, Adrienne L. (2005): *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- McLean, Adrienne L. (2010): 'Betty Grable and Rita Hayworth: Pinned Up,' in *What Dreams Are Made Of*, ed. Sean Griffin, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press: págs. 166-191.
- Milne, Tom (2010): *Mamoulia*, London: BFI.
- Studlar, Gaylyn (1996): *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University Press.
- Variety's Film Reviews* (1983a): Volume 2, 1921-25, New York, R.R. Bowker.
- Variety's Film Reviews* (1983b): Volume 6, 1938-42, New York, R.R. Bowker.

