

Vicente J. Benet

Universitat Jaume I

Melodrama e imaginación romántica: en torno a la adaptación de *Entre naranjos* en Hollywood

Es bien conocido que Blasco Ibáñez gozó, durante algo más de un lustro, de un éxito en Hollywood que no ha alcanzado nunca ningún otro escritor español. El impacto de sus novelas centradas en la I Guerra Mundial, y sobre todo de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sirvió de base para una trayectoria que, arrancando desde el ámbito literario, se extendió por el académico y periodístico hasta culminar en el glamour industrial de la “ciudad-camaleón”. De este modo, su triunfal ciclo de conferencias y entrevistas a diarios en su gira americana de 1919-20 fue esencial en su consagración como autor de moda. En cualquier caso, debemos comprender que este éxito literario no tenía por qué trasladarse de manera automática a Hollywood. Lo significativo de todo este asunto es preguntarse por qué la industria del cine norteamericano encontró en Blasco

Ibáñez, en un punto preciso de su evolución, un modelo narrativo, de construcción de personajes y una potencialidad para la elaboración de imágenes que se ajustaba perfectamente a las necesidades del momento. Partiendo de una reflexión sobre el desarrollo del estilo cinematográfico en el cine de Hollywood de los años 20, mi objetivo en este artículo es aportar algunas razones por las que la escritura de Blasco Ibáñez resultó tan apropiada, en ese específico momento histórico, para una industria cinematográfica en proceso de profunda transformación.

RESUMEN. El presente artículo se centra en las razones estilísticas, temáticas y del contexto industrial que permiten entender el considerable éxito que tuvo la obra de Blasco Ibáñez en Hollywood durante los años veinte y hasta la llegada del cine sonoro. Una vez consolidada la hegemonía del cine norteamericano en el mercado internacional, el eclecticismo estilístico de Blasco, plasmado en la mixtura de naturalismo y romanticismo así como el erotismo decadentista de algunas de sus situaciones dramáticas, se imbricó perfectamente en las convenciones que había explorado el cine de Hollywood en los años precedentes. La obra de Blasco encajó perfectamente en un momento de transformación del modelo melodramático que definía el cine norteamericano desde los años diez, dándole un nuevo impulso.

Hay que tener en cuenta en primer lugar que la llegada de Vicente Blasco Ibáñez a Estados Unidos coincidió con un momento fundamental de la historia del cine: el de la consolidación de la industria de Hollywood como dominadora, casi podríamos decir monopolizadora, del mercado internacional. Hay muchos factores para explicar este proceso, pero al menos deberíamos tener en consideración dos aspectos que me parecen particularmente importantes. El primero, que ha sido suficientemente documentado por estudios clásicos como el de Kristin Thompson¹, se vincu-

¹ THOMPSON, Kristin, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, Londres, British Film Institute, 1985.

la a las consecuencias económicas de la Gran Guerra y al hundimiento de potentes industrias cinematográficas que, hasta 1914 al menos, habían sido pertinaces competidoras del cine norteamericano. Me refiero sobre todo a las cinematografías francesa, italiana, escandinava y, en menor medida, la alemana y la británica. El hecho de que muchos de esos países tuvieran que centrar sus esfuerzos industriales en la economía de guerra dejó a Estados Unidos en una posición hegemónica que sabría aprovechar para el resto de los tiempos. Este aspecto fue decisivo no sólo en el ámbito de la producción de películas, sino sobre todo en el control de su distribución comercial. Las compañías de cine de Hollywood consiguieron un dominio casi absoluto de las redes de distribución mundial del cine. Tanto el acceso a las películas más solicitadas de Hollywood, como incluso las producciones de cada país que aspiraran a una distribución internacional, debían contar con el inevitable acuerdo de las compañías norteamericanas.

El segundo aspecto no es más que una consecuencia del anterior. Un negocio que se enfocaba a escala planetaria en sus estrategias de comercialización, demandaba una industria asentada sobre grandes compañías. Por este motivo, los grandes estudios tendieron a constituirse en una estructura de oligopolio. Desde finales de los años 10, y fundamentalmente durante los años 20, se va a producir un proceso sistemático de absorciones, alianzas, compras y fusiones que irá concentrando los diferentes sectores del negocio cinematográfico (la producción, la distribución y la exhibición) en un número cada vez más pequeño de compañías o grandes estudios. De este modo, al final de la década, y ya con el predominio del cine sonoro, cinco estudios (los “Big Five”: MGM, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros. y RKO) controlarán, casi de manera monopolística, la industria cinematográfica en Estados Unidos y, consecuentemente, gran parte del negocio internacional. Esa inmensa concentración de poder estaba cobrando forma de manera acelerada desde comienzos de los años 20. Por este motivo, la llegada y el triunfo de Blasco, además del enorme éxito editorial de la traducción al inglés de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, se deben explicar desde las implicaciones que tenía el conseguir un producto cinematográfico que se convirtiera en un fenómeno de público a escala mundial.

En cualquier caso, mi intención principal es plantear desde este contexto una pregunta específica y proponer una respuesta necesariamente parcial a la misma. ¿Cuáles son las razones por las que la obra de Blasco Ibáñez resultó tan apropiada, en ese momento histórico concreto, para una industria cinematográfica en proceso de transformación? Obviamente, hay una variadísima casuística para explicar este fenómeno. Son bien conocidas las razones de *marketing* editorial, el avisado uso de los medios de comunicación a través de los cuales Blasco supo proyectar una imagen conveniente de sí mismo, el contexto socio-político favorable para un escritor proveniente de un país neutral en la Gran Guerra, o simplemente las tendencias del gusto del momento que mantenían la pervivencia de la visión romántica y amable de España entre las élites culturales americanas así como entre las capas populares.

Tampoco hay que obviar un fenómeno de proyección cultural y que se plasmaría en una moda española e, incluso específicamente, valenciana, que recorre Estados Unidos desde principios del siglo XX. Es bien conocida la función que cumple en este proceso el filántropo Archer Milton Huntington promoviendo la Hispanic Society de Nueva York. Entre sus proyectos más ambiciosos y conocidos se encontraba el encargo a Joaquín Sorolla de pintar murales para la sede de dicha asociación. Las exposiciones de Sorolla en Nueva York (1909) y en el Art Institute de Chicago (1911) habían sido además auténticos fenómenos de masas y habían proyectado el imaginario de la Valencia idealizada e impresionista por los medios de comunicación norteamericanos. Moviéndonos en el terreno de la cultura popular y de las industrias de distracción, no hay que desdeñar la huella de fenómenos como el pasodoble de José Padilla “Valencia”² en el imaginario del público del momento, ya que se había convertido en un *hit* internacional en 1925, cuando Mistinguett, estrella del Moulin Rouge, la incorporó a su espectáculo y a alguna de sus grabaciones. Poco antes, en 1922, la valenciana Concha Piquer, que se convertiría en la gran estrella internacional de la copla, debutaba con enorme éxito en Nueva York.

Más allá de estas cuestiones del contexto que nos pueden dar indicaciones sobre una determinada atmósfera relacionada con el impacto de las obras de Blasco Ibáñez, es esencial dirigir el enfoque hacia los rasgos de estilo, los aspectos de la escritura y de la elaboración imaginaria que permiten conectar el cine, la literatura de *best seller* y las tendencias del gusto de las masas urbanas de los años 20. Y desde luego Blasco es un escritor sensible tanto a los fenómenos sociales como a los cambios que se producen en las mentalidades de cada momento histórico de su periplo vital. Los años 20, con la irrupción de algunos de los síntomas más característicos de la modernidad, remiten inmediatamente a temas presentes en su obra. En ella podemos encontrar, por ejemplo, el cosmopolitismo, la descripción de la vida sofisticadamente decadente de las clases altas, los personajes femeninos activos e independientes³, los viajes a parajes exóticos y el desprendimiento de los valores moralizantes del folletín, aspectos que ponen en contacto, desde el punto de vista del repertorio temático, los temas centrales de Blasco con algunos motivos dominantes en Hollywood.

Centrándonos en las cuestiones estilísticas, Lea Jacobs ha definido los años 20 como un momento de lenta pero imparable transformación del gusto del público cinematográfico con respecto a lo que habían sido los paradigmas de construcción narrativa y de puesta en imágenes de los años 10⁴. Por decirlo de

² La canción pertenece a la zarzuela *La bien amada* (1924). Las grabaciones desde ese momento del tema musical fueron numerosas. Igualmente importantes fueron los derechos derivados de las partituras de piano para la interpretación en el hogar.

³ Sobre la función de los personajes femeninos (“the New Woman”) independientes en la definición del primer cine melodramático: SINGER, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Nueva York, Columbia UP, 2001, págs. 295-296.

⁴ JACOBS, Lea, *The Decline of Sentiment. American Film in the 1920s*, Berkeley, University of California Press, 2008.

una manera resumida, si en las dos primeras décadas del siglo había prevalecido en el cine la potencia expresiva del melodrama, desde los años 20 emerge una nueva sensibilidad que alterará poco a poco este estado de cosas. Un elemento esencial para Jacobs será la penetración del naturalismo literario en los argumentos y las opciones estilísticas del cine de Hollywood. Pero también el recurso a rasgos de la imaginería simbolista y decadentista de fin de siglo en la manera de elaborar la puesta en imágenes, lo que Jacobs denomina “aestheticism”⁵. La proliferación de historias de gente que ocupa los estratos más bajos de la sociedad en dura lucha por la supervivencia, el hecho de que sus actos y caracterización estén determinados por el ambiente en el que viven, el recurso a escenarios realistas, o los finales alejados de una función claramente moralizante, se hacen cada vez más presentes en el cine de aquellos años. Pero también la visión refinada, el erotismo que va de la sutileza fetichista a la celebración masoquista, el pintoresquismo y la concepción plástica de la imagen que era cada vez más apreciada en Hollywood y que fue determinante en la incorporación de los grandes directores europeos (entre ellos Mauritz Stiller, imprescindible en el tratamiento fotogénico de Greta Garbo) a la Meca del cine.

Es cierto que las experimentaciones más radicales de tono naturalista, entre las que destacará la película *Greed* de Erich von Stroheim (1924), acabarán por resultar inasumibles tanto por la industria como por el público del momento. Se hizo necesario encontrar, por lo tanto, un equilibrio entre los nuevos parámetros del realismo y la iconografía “esteticista”. Pero también resulta evidente que la nueva sensibilidad reclamaba una superación de los patrones moralizantes del melodrama que habían dominado hasta ese momento para hacer prevalecer unos rasgos más modernos en la caracterización de los personajes y la definición de las situaciones dramáticas. Eso sí, sin dejar de lado la sentimentalidad que orientaba tanto la trama narrativa como los imaginarios empleados.

En cuanto a las tramas y a las características de su estilo, ha sido suficientemente estudiado cómo Blasco Ibáñez había asumido algunos rasgos del naturalismo mezclados con convenciones provenientes del costumbrismo, el folletín e incluso del decadentismo y simbolismo del fin de siglo, a través de un proceso de hibridación. La configuración de su estilo parte, por lo tanto, de esa permeabilidad a la hora de asimilar convenciones de naturaleza diferente, sintetizándolas en un eclecticismo muy característico del período. Se ha mencionado en ocasiones la fórmula a través de la cual Blasco se distanciaba, por ejemplo, de un escritor como Émile Zola. Mientras en el escritor francés observaba una actitud reflexiva y meticulosa ante la obra literaria, Blasco se manifestaba condicionado por su carácter impulsivo, su torrencial vehemencia y su temperamento pasional, podríamos decir, más cercano a la verbosidad victorhuguesa⁶. De este

⁵ Ídem, págs. 25-27.

⁶ Ver MAS, José y MATEU, María Teresa, “Introducción” a BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Entre naranjos*, Madrid, Cátedra, 1997, págs. 23-24.

modo, en su escritura, la mirada objetivista del naturalismo dejaba paso sin demasiados problemas a las pasiones exacerbadas del folletín romántico, a la sensualidad en la descripción de los ambientes y en la caracterización de los personajes, y, finalmente, a la sentimentalidad.

Al igual que ocurre en las novelas de Blasco, las adaptaciones de Hollywood revelan ese carácter permeable, de aluvión, capaz de entremezclar rasgos naturalistas o costumbristas con planteamientos de la tradición melodramática en proceso de transformación. Y si hay una palabra que pueda definir el estilo de Hollywood en los años 20 es, precisamente, eclecticismo. En este periodo, la industria recicla, combina y reformula cosas que son aparentemente contradictorias, pero las logra amalgamar y nivelar con asombrosa eficacia hasta constituir un “estilo internacional” que será también esencial en el establecimiento de un modelo cinematográfico hegemónico⁷. Estas fórmulas tienen que ver, por ejemplo, con la incorporación de algunas de las soluciones narrativas o de puesta en imágenes desarrolladas por el impresionismo francés y el cine nórdico entre otros; pero también, por la domesticación y sometimiento a sus fines estéticos y comerciales de las audacias expresivas con movimientos más próximos a las vanguardias, como el expresionismo alemán e incluso los planteamientos constructivistas del montaje soviético. Todo ello, dicho brevemente, supeditado a la continuidad narrativa perfectamente comprensible y a la inmersión emocional del espectador a través del trabajo del montaje, de la puesta en escena y de la interpretación de los actores desarrollada por el cine americano desde los tiempos de D. W. Griffith. Soluciones formales y estilísticas que se van superponiendo sobre lo que sería la tradición espectacular del melodrama y del pintoresquismo romántico que también estaba en los orígenes del modelo. La hibridación de estos fenómenos nos permite entender ese eclecticismo estilístico, soportado básicamente sobre un reclamo sentimental, así como en la elaboración de imágenes sofisticadamente evocadoras, trufadas a menudo de rasgos de erotismo decadentista, a los que la obra de Blasco Ibáñez se ajustaba como un guante.

Pensemos en ese eclecticismo, por ejemplo, a través del arranque de *Ibanes' Torrent*, la adaptación de *Entre naranjos* realizada por Mauritz Stiller y Monta Bell en 1926. Como podemos observar, Blasco había alcanzado tal popularidad que el propio título de la película incluye su nombre⁸. Al igual de lo que había pasado cinco años antes con Rudolph Valentino y *The Four Horsemen of the Apocalypse*, la película supuso el lanzamiento de una nueva estrella, Greta Garbo, recién llegada de Suecia con el director Mauritz Stiller. Como sabemos, la novela de Blasco fue publicada originalmente en el año 1900 y su trama se desarrollaba en Alzira, teniendo como marco los conflictos sociales y políticos de la Restauración desde la perspectiva de una pequeña comunidad rural. La his-

⁷ THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David, *Film History: An Introduction*, Nueva York, McGraw Hill, 2003 (2ª ed.), págs. 170-172.

⁸ Otras películas contemporáneas con el mismo título podrían haber generado algunos problemas de derechos.

toria se centraba en los avatares de Rafael Brull, el hijo del cacique del pueblo, educado por su rigurosa madre para perpetuar el poder familiar con una carrera política en Madrid. Este universo estable se ve amenazado por la llegada de La Bruna, una cantante de ópera mundana, enigmática y apasionada, de la que se enamora fatalmente Rafael. Las pasiones desatadas por la mujer, la sentimentalidad de un amor imposible, trabados por las convenciones sociales representadas por la figura de la madre, serán el material fundamental sobre el que Blasco construye su novela. Ésta combina, por lo tanto, algunos rasgos del melodrama o folletón sentimental con el erotismo decadentista típico del fin de siglo, mientras que Blasco despliega su construcción de los ambientes en sensuales descripciones de los paisajes y los lugares por donde deambulan los personajes.

El arranque de la película elabora iconográficamente dos referentes del marco ambiental descrito por la novela: el que se refiere a las calles de Alzira y la alusión al Júcar a su paso por el puente del Arrabal. La elaboración cinematográfica nos sitúa, en el primer plano del filme, ante una imagen casi onírica de la huerta valenciana que se corresponde en parte a las tópicas visiones del romanticismo sobre España popularizadas a través de grabados e ilustraciones durante al siglo XIX. De este modo, la dramática profundidad del paisaje, las serpenteantes carreteras que se pierden entre las laderas de las montañas, las casas blancas con sus balcones colgantes, la atmósfera de ensoñación, en la que parece haberse detenido el tiempo, nos devuelven a unas convenciones pictóricas concretas. Remitirían, como señala el historiador del arte Hugh Honour, a ese proceso de vulgarización del paisajismo romántico convertido en fenómeno masivo desde finales del siglo XIX. Según Honour, uno de los rasgos definitorios de este tipo de imágenes sería precisamente su poder evocador y sentimental partiendo de una concepción, diríamos, *kitsch*, de lo pintoresco. Estas representaciones de la naturaleza definieron unas convenciones que se extendieron masivamente a través de reproducciones baratas que aparecían en todo tipo de soportes y utensilios, incluso de la vida cotidiana: porcelanas, vajillas, cromos, pósters, bibelots, recuerdos turísticos y otros materiales destinados a la decoración de los hogares de las multitudes urbanas⁹. Podríamos reunir este tipo de representaciones bajo la idea de lo “sublime vulgarizado”, que encontraría en el cine otro medio excepcional de difusión.

Después de esta imagen inaugural de la película, un cartel nos informa, como hace la novela, de los ciclos devastadores del Júcar. Llegamos así al segundo plano del filme, que nos vuelve a conducir a una escena bucólica, con un campesino y su familia junto a un lago y frente a una enorme montaña de pico nevado, reencuadrados bajo el arco de un pintoresco puente que, por otro lado, retoma una alusión planteada en el arranque de la novela (foto 1). Todo este despliegue visual remite de nuevo a un mundo arcádico, ahistórico y probablemente perdido (como la juventud, el tema del *tempus fugit* sobre el que pivota el men-

⁹ HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*. Madrid, Alianza, 1981, págs. 115 y ss.

saje moralizante de Blasco) que pretende enlazar con las abundantes descripciones del texto literario, aunque visualmente construyan un imaginario que poco tiene que ver con el referido por la novela. Su función, al fin y al cabo, es la de asentar la iconografía pintoresca de ese sublime vulgarizado que busca proyectar las emociones del espectador, desde el poder evocador de la imagen más allá del marco escenográfico convencional del melodrama.

Hay que notar en este plano un motivo narrativo que se convertirá en el recurso esencial para construir la síntesis visual del conflicto amoroso. Se trata de la flor del naranjo, presente en una hilera de árboles que fugan en profundidad en la parte derecha del encuadre. Su función, proveniente del repertorio simbólico utilizado por Blasco en la novela, será la de convertirse en el objeto que se carga de sentido durante el transcurso del relato para, en los momentos de clímax dramático, constituirse como un referente que interpela de manera muy poderosa la emoción del espectador. La flor de naranjo que aparece en este cuadro inaugural del filme irá puntuando sistemáticamente los momentos culminantes de la trama, e irá adquiriendo también una serie de connotaciones vinculadas a la pérdida del objeto amoroso y al carácter devastador del paso del tiempo que despertarán la evocación y, cómo no, la proyección emocional del espectador con la historia.

La flor de naranjo aparece así en el momento esencial en el que los personajes declaran su amor, tanto como objeto de intercambio como de recurso fotogénico para construir el primer plano de la estrella, creando una apoteosis imaginaria que acompaña el punto inaugural de la historia amorosa (fotos 2 y 3). Se trata de una escena en la que el objeto se constituye desde un amplio abanico semántico que apunta hacia diversos temas: la pureza del amor de juventud sancionada por las campanas de la iglesia que comienzan a sonar, las palomas que abandonan sus nidos y, como solución iconográfica final, el primer plano de Leonora en el que las flores parecen construir alrededor de su cabeza un halo casi sobrenatural.

Es interesante comparar la fabricación de esta metáfora visual con la escena correspondiente de la novela de Blasco. En ella, el planteamiento es investido de otro tipo de evocación, más sensual y con un cierto toque perverso:

Leonora, de pie junto a un viejo naranjo, volviendo la espalda a Rafael, buscaba entre las apretadas ramas, empinándose sobre la punta de los pies, balanceando las arrogantes y graciosas curvas de su robustez esbelta. (...)

Y acercando a su boca el perfumado fruto, clavaba en la dorada carne sus dientes blancos y brillantes. Cerraba los ojos con delicia, como embriagada por la tibia dulzura del jugo. Crujían los gajos entre sus dientes, y el líquido de color de ámbar rezumaba, cayendo a gotas por la comisura de sus labios carnosos y rojos.

Rafael estaba pálido y tembloroso, como si le agitase un propósito criminal.

-¡Leonora! ¡Leonora!... ¿Y he de marcharme así?

Le enloquecía aquella boca impregnada de miel, y de repente, disparándose en él la pasión contenida y sujeta por el miedo, se abalanzó sobre la artista, la agarró las manos y buscó ávido sus labios, como si pretendiera beber el zumo que se deslizaba hasta la redonda barbilla.

-¡Eh! ¿Qué es esto, Rafael?... ¿Qué atrevimientos se permite usted?

Y con sólo un impulso de sus soberbios brazos envió al tembloroso joven contra el naranjo, haciéndole vacilar sobre sus pies. Quedó el joven cabizbajo y como avergonzado¹⁰.

El texto de Blasco reproduce una situación de erotismo decadentista en la descripción de la escena. Hay un planteamiento evidente que marca la dominancia del personaje femenino frente a la humillación del masculino que hace pensar en un componente sdomasquista proveniente de la literatura e iconografía del *fin-de-siècle* y que el cine del momento incorporó de manera bastante elocuente. Una de las síntesis cinematográficas de este modelo se produjo, como veremos un poco más adelante, a través de la construcción de la figura del *latin lover*, en la que el papel de las adaptaciones de Blasco será fundamental¹¹. En cualquier caso, también en los rasgos de escritura se trasluce el sabor de la escuela decadentista, apuntada en efectos del estilo: esa adjetivación redundante, esas aliteraciones aparentemente sofisticadas, ese fetichismo en el detalle corporal, tienen la innegable reminiscencia del romanticismo filtrado por el folletín de masas.

Centrándonos en el filme, el trabajo para elaborar esa conexión emocional se centrará en detalles de la tradición folletinesca que, sin embargo, van a ser tratados de manera ambivalente e incluso deconstruidos, a lo largo del trayecto narrativo. Continuemos con el motivo de la flor del naranjo. Por un lado, seguirá cumpliendo su función estructural dentro de la historia, puntuando los reencuentros entre los protagonistas y configurándose como una clave iconográfica que mantiene la continuidad para el espectador. Por otro, será desactivado en su poder evocador de la nostalgia y las emociones de una manera insistente, a veces hasta el extremo del ridículo.

De este modo, en un posterior reencuentro de los amantes que se produce años más tarde, vuelve a aparecer aquel ramillete de flor de naranjo que Rafael ha guardado con veneración, aunque ahora esté marchito (fotos 4 y 5). Sin embargo, una displicente Leonora lo lanzará al suelo de la peluquería de Cupido con un gesto despreocupado, casi sin prestarle la menor atención, haciendo referencia a que, como su amor, las flores están muertas. En cualquier caso, la elaboración de la imagen no acaba aquí. En un gesto que acentúa el tono paródico del filme, descomponiendo la función alusiva de los objetos típica del melodrama convencional, el ramillete acaba entremezclado en el suelo con los cabellos cortados que acaba recogiendo apresuradamente con su escoba el peluquero (foto 6), configurando una imagen demoledora hacia esa evocación del pasado que podía despertar ese objeto.

¹⁰ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Op. cit.*, pág. 209.

¹¹ Me he ocupado de este aspecto, a través de la adaptación de *La tierra de todos* en *The Temptress* (Fred Niblo 1926), en mi texto "Stars transnationales et image "latino": un étude d'iconographie comparée", FEENSTRA, Pietsie – SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Le cinéma espagnol: Histoire et culture*, París, Armand Colin, 2014.

La función estructural del ramillete para marcar el conflicto pasional entre los personajes no se reduce en estos dos puntos extremos, sino que mantiene una presencia constante. Por ejemplo, la flor de naranjo reaparece en el segundo encuentro entre los amantes, algún tiempo después de la escena inicial en la que sellan sus promesas de amor. Una vez llevado a cabo el no menos paródico “rescate” de Leonora por parte de Rafael tras la inundación del Júcar, el amor se reactiva entre ellos. La flor de naranjo sanciona el nuevo reencuentro de los amantes. En este caso, además, planteando una cierta inversión con respecto a la primera vez en que apareció. El plano glamoroso y potente construido por el resplandor aurático que construyen las flores va a envolver ahora al personaje masculino, lo que supone la inclusión del punto de vista de la mujer deseante y una cierta “feminización” del personaje masculino (fotos 7 y 8). Hay que destacar que la representación de la mirada de una mujer deseante sobre el cuerpo masculino que se exhibe ante ella es un rasgo de la elaboración de la mujer moderna que aflora en las películas basadas en las obras de Blasco Ibáñez. El caso extremo se dará en la adaptación de *La tierra de todos*, la película *The Temptress* (Fred Niblo, 1926), de nuevo con Greta Garbo, en la que dos hombres con sus torsos desnudos se batirán a latigazos ante la mirada gozosa de la protagonista. Aunque podemos encontrar precedentes de estos gestos en el melodrama clásico, normalmente se relacionaban con la figura de una *femme fatale*, una *vamp* que sería condenada moralmente al final del filme. No es así en las películas basadas en escritos de Blasco. Las mujeres deseantes se vinculan a ritos fetichistas e incluso sadomasoquistas que alimentan una dimensión erótica relacionada tanto con el decadentismo como con la modernidad y la independencia de las consumidoras de los *sex symbols* masculinos, en este caso el *latin lover*. Como señaló en su ejemplar estudio sobre Valentino la historiadora Miriam Bratu Hansen:

In the interaction with female audiences the fetishization of Valentino’s body assumed forms of theatricality that subverted the mechanisms of separation intrinsic to voyeurism and fetishism. His female fans assailed the barriers that classic cinema was engaged in reaffirming, taking the star system more literally than the institution might have intended. Once women found a fetish of their own, they were not content with merely gazing at it, they strove to touch it. Moreover, they expected Valentino to reciprocate their devotion¹².

Pero sigamos con la funcionalidad del objeto simbólico cargado de evocaciones sentimentales tan típico del melodrama. Cuando los amantes se disponen a la huida definitiva, y mientras Rafael intenta comprar un nuevo ramillete de flores de azahar para Leonora, emergerá en el plano, en gesto casi de cine expresionista, la mano de Don Andrés, el secretario y alter ego de la madre de Rafael,

¹² HANSEN, Miriam, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991, pág. 294.

para impedir su huida (fotos 9 y 10). Abandonando a su amada por segunda vez, resignado como hombre sin carácter a seguir los designios de su madre y casarse con la hija de un potentado de la ganadería porcina, Rafael deviene en un hombre vulgar, un politicastro definitivamente derrotado por la vida. Su último reencuentro con Leonora está precedido, de nuevo, por el regalo de una flor de naranjo que evoca en ella todavía un pasado definitivamente perdido. La Bruna sigue siendo una mujer hermosa, sofisticada, pero Rafael ha sucumbido al paso devastador del tiempo (fotos 11 y 12). Un final abierto, con dos personajes que no pueden conseguir su deseo, sin un aprendizaje moral, nos aleja definitivamente de la lógica rotunda y moralizante del melodrama para situarnos en la incertidumbre de una propuesta narrativa que me parece apuntar decididamente hacia una sensibilidad más moderna.

Esta propuesta de final, plenamente coherente con el de la novela de Blasco, nos conduce a pensar su verdadero alcance en ese momento de transformación estilística del cine de Hollywood. La crítica aparecida por ejemplo en *Film Daily* de marzo de 1926 señalaba que un final en el que los amantes no acabaran casados iba a suponer una enorme decepción para el público, que probablemente no aprobaría el filme. Por su lado, el crítico de *Variety* reconocía la buena factura del filme, pero desconfiaba de que fuera a gustar al público¹³. En cualquier caso, lo que revelaba de una manera evidente es que las tendencias modernizadoras del estilo cinematográfico exploraban nuevas fórmulas que dejaban de lado las convenciones del melodrama en busca de soluciones expresivas alternativas y, como vemos, arriesgadas comercialmente.

The Torrent se movía por territorios eclécticos y fronterizos con el gusto del público. Define a un héroe que es lo opuesto (o una deconstrucción) al *latin lover* de acuerdo con el modelo establecido por Rudolph Valentino. En la adaptación de *Entre naranjos*, se trata de un personaje pusilánime, sometido a los deseos de la madre, incapaz de estar a la altura de la mujer fascinante que le ama, convertido al final en un resignado hombre común, destinado, como escribe Blasco, a “engordar dentro del hábito de hombre serio”¹⁴. La figuración final de Ricardo Cortez como Rafael parece ser una deconstrucción del *latin lover* en busca de una propuesta más cercana al espectador común. Alejada de las certezas moralizantes del melodrama, asentada sobre las descripciones sensuales y pintorescas de los ambientes, con el tono justo de la herencia naturalista y con la permeabilidad a los fenómenos más superficiales de la vida moderna, la escritura de Blasco se ajustó a la experimentación formal de la industria Hollywood durante los años 20 con particular eficacia. Una industria que, como vemos, se encontraba en busca de nuevas fórmulas expresivas que superaran el patrón melodramático y adquirieran un tono más cosmopolita e internacional.

¹³ JACOBS, Lea, *Op. cit.*, págs. 258-259.

¹⁴ BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Op. cit.*, pág. 355.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11



Foto 12