

EL BAILE FRAGMENTADO DE CARMEN AMAYA EN LA PELÍCULA *MARÍA DE LA O*

Cristina Marinero Labrador

Enviado: 21-06-2012

Aceptado: 22-11-2012

Resumen

El planteamiento que Francisco Elías da a la secuencia de baile de Carmen Amaya en el último tercio de la película *María de la O* (1936) es arriesgado y a todas luces poco apropiado para exhibir el arte de la genial bailaora. La decisión parece estar influida por la intención de Elías de apartarse de las entonces populares "españoladas", optando por mostrarse más moderno y a la vez poseedor de una buena técnica cinematográfica. Teniendo como referentes los modelos proporcionados por las películas de Busby Berkeley y de Fred Astaire de los primeros años treinta, nuestra conclusión es que quiso acercarse más al modelo del primero que al de Astaire quien, con su exigencia de respeto a la hora de rodar la danza, limitó "lo cinematográfico" en pro del arte escénico.

Palabras clave

Cine español; Carmen Amaya; Baile; Flamenco; Francisco Elías

Abstract

The treatment that Francisco Elías gives to the sequence of Carmen Amaya's dance in the last third of the movie *Maria de la O* (1936) is risked and surely little appropriate to exhibit the art of the brilliant "bailaora". The decision seems to be influenced by Elías's intention of separating of the popular "typically Spanish acts" of then. Taking as modals the models provided by the movies of Busby Berkeley and of Fred Astaire of the first thirties, our conclusion is that it wanted to approach more the model of the first one than that of Astaire who, with his exigency of respect at the moment of rolling the dance, limited "the cinematographic thing " in favor of the scenic art.

1. *María de la O*, una de las últimas películas rodadas antes de la Guerra Civil española

María de la O (1936), de Francisco Elías Riquelme, la película que jugó un papel esencial en la carrera hacia el estrellato de Carmen Amaya (Barcelona, 2 de noviembre de 1913; Bagur, Gerona, 19 de noviembre de 1963) en nuestro país, se estrenó en España el 27 de noviembre de 1939, tras finalizar la Guerra Civil. Su rodaje, sin embargo, se había realizado tres años antes, entre febrero y abril de 1936, por lo que la película que durante varias décadas pareció ser producto del nuevo régimen establecido por la Dictadura franquista, se trataba, en realidad, como señala Utrera Macías, de la “mimada producción del cine republicano, víctima de la sublevación militar de 1936”¹. Como indica Utrera Macías en su artículo integrado en *Antología crítica del cine español*², “*María de la O* responde a un cierto modelo de cine republicano donde la “españolada” se bifurca en melodrama y folklore, folletín y costumbrismo andaluz”, opinión en la que abunda Pérez Perucha, definiéndola como “una reflexión crítica sobre las condiciones sociales y económicas que alimentan toda la mitología de la españolada”³.

Según Pérez Perucha, “entre 1927/28 y 1936 sí se desarrolló un cine musical centrado en la zarzuela y en la copla, pero sólo se pueden destacar dos películas en las que el flamenco desempeñó un papel importante: *Rosario la Cortijera* (1935) y *María de la O* (1936)”⁴.

Si la proclamación de la República, el 14 de abril de 1931, aventuraba nuevos aires a la sociedad española, el cine mantuvo sus constantes vistas en la etapa silente y, también, características del cine posterior a la contienda: “Este género estereotipado y generalmente reaccionario, orgulloso de la España pre-moderna y caciquil, fue cultivado con persistencia por nuestros realizadores en el periodo mudo y siguió siéndolo en el sonoro, con el añadido de canciones folklóricas, a pesar del nuevo clima político avanzado que supuso el advenimiento de la II República”⁵.

¹ UTRERA MACÍAS, RAFAEL: “*María de la O*”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (editor): *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid, 1998. p. 109.

² *Ibidem*, p. 108.

³ PÉREZ PERUCHA, Julio: “Sorteando atolladeros” (conferencia). Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=261 (consulta 23-05-2012).

⁴ *Ibidem*.

⁵ VVAA: *Cine Español. 1986-1983*. Edición de Augusto Martínez Torres. Madrid: Dirección General de Cinematografía, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 35-36.

Según el investigador Jo Labanyi, de la Universidad de Southampton, en su estudio *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, "el cine tuvo tanta importancia en la posguerra, entre otros motivos, porque fue la única cosa que supuso continuidad con la República"⁶. Y en este sentido, *María de la O* es el mejor ejemplo de que, aunque en tres años el pueblo español no sólo sufrió el duro azote de una guerra, sino que también vio cambiada su forma de gobierno de forma radical y, por tanto, las premisas por las que se regía ahora el nuevo Estado y la sociedad, el gusto del público continuaba como antes de la contienda.

Esta producción basada en la popular zambra de Quintero, León y Quiroga y en su comedia teatral, estrenada en 1935 por María Fernanda Ladrón de Guevara, fue producida por Saturnino Ulargui, representante en España de la productora alemana Ufa desde 1926, creador de las empresas de producción y distribución Ufilms y Ulargui Films, inquieto promotor, que organizó en plena etapa del Frente Popular esta producción millonaria. La adaptación cinematográfica sobre la obra teatral homónima recayó en el periodista, y también experto en flamenco, José Luis Salado⁷ y la supervisión en el guionista y dramaturgo -y posterior miembro de la Real Academia de la Lengua Española- José López Rubio⁸. Este había trabajado en Hollywood de 1930 a 1935, contratado por la Metro Goldwyn Mayer, en la supervisión de doblajes. En sus memorias, Francisco Elías asegura sobre su trabajo, "el guión ha sido confeccionado por dos escritores de cuyo nombre no quiero acordarme. Es francamente pésimo"⁹, aunque, como recoge Sánchez Oliveira, en el reportaje de la revista Cinegramas que

⁶ LABANYI, Jo: "Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción". Documento de trabajo H2004/02. Fundación de Estudios Andaluces. Charla dada el 11 de abril de 2003. Disponible en <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200402.pdf> (consulta 25-05-2012).

⁷ En los créditos iniciales de *María de la O*, aparece como "Escenario cinematográfico de J.L. Salado", realizando una traducción literal del término francés *scénario*, que traducido a nuestro idioma sería *guión*. No aparece el nombre de José López Rubio. Sánchez Oliveira, en la ficha de la película que incluye en su libro sobre Francisco Elías, nombra a ambos como guionistas, detallando que Salado es el autor del argumento.

⁸ CAPARRÓS LERA, José M^a: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, Editorial 7 ½., 1981. p. 170.

⁹ ELÍAS RIQUELME, Francisco: *Anatomía de un fantasma*. Barcelona, 1972 (inédita). Filmoteca de Cataluña, p. 64.

el periodista Florentino Hernández-Girbal realizó durante el rodaje en 1936, el director había declarado que el guión era magnífico¹⁰.

La llegada del sonoro a España, a partir de 1932, había planteado “la necesidad de afrontar la inversión cinematográfica como una inversión industrial. Con una nueva mentalidad, llegaron a los negocios cinematográficos figuras como Saturnino Ulargui, Ricardo Urgoiti, Vicente Casanova o Juan Giró, que habían acumulado sus capitales en otro tipo de empresas. Estos hombres fueron los que forjaron las bases empresariales que permitieron la existencia del justamente afamado cine republicano”¹¹.

Francisco Elías fue el primero en rodar cine hablado en suelo español aunque, por esa mala fortuna que parece haberle seguido en su carrera y la dificultad para encontrar el capital necesario, no pudiera hacerlo en nuestra lengua y con producción española. *María de la O* es una de las más eminentes películas de la denominada etapa de oro del cine sonoro español, que se desarrollaría de 1932 a 1936, y supone, según Utrera Macías, “el empeño expresivo y narrativo puesto por Elías en el proyecto millonario de Ulargui”¹². Por su parte, Caparrós Lera afirma que nuestro director “demostró, una vez más, su conocimiento del oficio y de las reacciones de la masa e, incluso, un deseo noble de superación artística dentro de la órbita de lo popular”¹³.

2. Francisco Elías, pionero

Nacido en Huelva, el 26 de junio de 1890 y fallecido en Barcelona, el 4 de junio de 1977, Francisco Elías figura en la historia como uno de los pioneros de nuestra cinematografía y del cine hablado, ya que suya es la considerada como “primera película rodada con sonido directo y verdaderamente autóctona”¹⁴, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929). Producida por el empresario Feliciano Vitores -propietario del único equipo Phonofilm que había en nuestro país, uno de los primeros para registrar

¹⁰ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme. 1890-1977*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003. p. 107.

¹¹ CERDÁN, Josetxo: “El cine sonoro: mutaciones”. En *Cuadernos de la Academia*, nº 1. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, Octubre 1997, p. 92.

¹² UTRERA MACÍAS, Rafael: “María de la O”, *ob. cit.*, p. 109.

¹³ CAPARRÓS LERA, José M^a: *Arte y política...*, *ob. cit.*, p. 172.

¹⁴ GUBERN, Román. *La traumática transición del cine español del mudo al sonoro*. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002. p. 15, en <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/cine/12580523123474839432435/index.htm> (consulta realizada el 12 de noviembre de 2012).

sonido en cine, procedente del inventor norteamericano Lee DeForest-, su estreno sólo se produjo en Burgos (Coliseo Castilla, 11 de enero de 1930) -de donde era natural el productor- y en Zamora, el 4 de febrero de 1930, en su Teatro Principal. No volvió a verse hasta su recuperación en 1995 por la Filmoteca Española pues, tal y como indica Gubern, "la pésima calidad del producto lo desterró de la exhibición pública"¹⁵.

Recordemos que *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) se había estrenado, según la base de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹⁶, en el cine Callao de Madrid, el 13 de junio de 1929, siendo la primera película que incluía diálogos, además de música y canciones. Según Sánchez Oliveira, Elías ya tuvo en proyecto otro largometraje sonoro, "la zarzuela *Marina*, rodada con sonido directo y con el tenor Miguel Fleta como protagonista"¹⁷. Por dicho proyecto, explica Sánchez Oliveira, "hubo un contacto profesional entre Francisco Elías y Feliciano Vitores, por mediación de Agustín Bellapart, al tantear el director onubense la posibilidad de registrar determinadas secuencias de *Marina* con los aparatos del sistema Phonofilm que a la sazón utilizaba Vitores"¹⁸. Sin que el proyecto cuajara, "pasado el verano Vitores se lanza a producir, aparentemente en solitario, *El misterio de la Puerta del Sol*"¹⁹, con Elías como director.

Del rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol*, Elías cuenta algunas anécdotas en la entrevista que le hizo Televisión Española y que recoge el documental de 2005, *Anatomía de un fantasma*, titulado igual que su autobiografía, dirigido por Sánchez Oliveira, autor del exhaustivo libro sobre el cineasta. "Tuve que recurrir", relata en lo que se refiere a la forma de rodar, "a una técnica novedosa porque la cámara tomavistas era tan enorme y tan voluminosa que muchas veces era más conveniente desclavar el decorado y cambiarlo, para seguir con la cámara en el mismo lugar"²⁰.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en: http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000027905&brscgi_BCSID=51cc34fd&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle.

¹⁷ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica...*, *ob. cit.*, p. 61

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (director): *Anatomía de un fantasma*. Documental producido por Canal Sur y Televisió de Catalunya, 2005.

Además, tres años después, Elías dirigió la primera producción sonora en toda regla realizada en suelo español, *Pax* (1932), aunque rodada en francés con capital de este país, en los Estudios Orphea, impulsados por él y por el productor francés Camille Lemoine, y el material sonoro traído en un camión desde Francia. No se estrenó hasta el 14 de mayo de 1934 en el Cine Femina de Barcelona²¹. Elías, realizó tres películas sonoras antes de *María del la O: Tatave se marie!* (también llamada *El último día de Pompeyo*, 1932), *Boliche* (1933) y *Rataplán* (1935).

La imposibilidad de encontrar financiación autóctona para rodar *Pax* en español supuso que a esta película le haya "robado" *Carceleras* (José Buchs, 1932) -rodada también en los estudios Orphea de Barcelona y de la que no se conserva copia-, el título del primer filme sonoro español normalizado, esto es, rodado en estudios españoles, en idioma castellano y con sonido directo²². Tal y como reseña Gubern, sin embargo, el grueso de la producción de cine hablado en castellano entre 1930 y 1935 se produjo por profesionales españoles fuera de nuestro territorio, empleados por empresas norteamericanas, en Hollywood y en París²³.

Francisco Elías es uno de los profesionales del cine español que más estuvo en contacto con las dos ciudades esenciales en la evolución del cine de las primeras décadas, París y Nueva York. En 1908 había viajado ya a París y desde 1909 trabaja en los estudios Lumière y después en el Service des Agences de la casa Gaumont, traduciendo los cartones y coordinando las sucursales españolas e hispanoamericanas de Gaumont. En 1911 escribió su primer guión, *La alondra y el milano*, para el realizador Léonce Peret. Con él viaja a Londres en 1912 y puede visionar numerosos filmes americanos que le emocionan y transforman sus inquietudes. Un mes antes de estallar la Gran Guerra, vuelve a Barcelona, donde funda una sucursal de la casa Eclair. Crea los laboratorios y los estudios La manufactura del Film, traduciendo los cartones, rueda películas documentales (corridas de toros y un homenaje al dramaturgo Angel Guimerà) y realiza su primer film personal, un cortometraje titulado *Los oficios de Rafael Arcos*, rodado en Barcelona en 1915, interpretado por el célebre cómico y distribuido internacionalmente por la casa Eclair. Ese año también viaja a Londres donde obtiene la representación de la firma

²¹ GUBERN, Román: *La traumática transición...*, ob. cit., p. 17.

²² *Ibidem*, p. 18.

²³ *Ibidem*.

Criterion, que produce película virgen. En este viaje ve nuevas películas americanas que le refuerzan su idea de trabajar en los Estados Unidos²⁴.

A principios de 1916 viaja a New York, donde residirá durante casi una década, aunque intermitentemente, tras el año 20, etapa fundamental en su desarrollo como cineasta, que refleja así en sus memorias:

En Nueva York descubro al fin el Nuevo Mundo cinematográfico presentado en Londres tres años antes. Lo que veo me obliga a una revisión completa de todos los valores y conceptos del cine en general, oponiendo a los métodos y directivas del cine europeo los muy distintos y, en muchos casos opuestos del cine americano. En los primeros años que paso en Nueva York con un viaje ocasional a Hollywood se afirma y fortalece mi criterio, en contradicción con el criterio corriente, de que si en Europa (en Francia específicamente) nació la cinematografía en su forma industrial y técnica, fue en los Estados Unidos donde nació la cinematografía en su forma definitiva de Arte y espectáculo dirigido a las masas²⁵.

Sirvan estas líneas y las siguientes para hacernos una idea del contacto excepcional que Francisco Elías tuvo con el medio cinematográfico desde sus primeras décadas de existencia, su implicación en cada nuevo avance que surgía y su deseo de rodar como había visto en las pantallas de las principales metrópolis de este arte. Durante los años en Estados Unidos, entre 1916 y mediados de los años veinte, pudo hacer, además, incursiones en el cine mexicano y en Hollywood, donde dirigió cortometrajes, a principios de los años veinte. Además, en la Gran Manzana no sólo puede visionar una y otra vez la última película de su admirado David Wark Griffith, *Intolerancia* (1916), sino que, tal y como afirma en sus memorias, trabajó como oyente en sus películas *Way Down East* (*Las dos tormentas*, 1920) y *Orphans of the Storm* (*Las dos huérfanas*, 1922). Para dar un dato más de lo cerca que estuvo siempre Elías de los nuevos adelantos que contemplaba el cine, las oficinas de su empresa de intertítulos en Nueva York estaban en el Candler Building, en la calle 42, al lado de las de Lee DeForest, el mencionado pionero en investigar sobre el cine sonoro y propietario de DeForest Phonofilm. Cuenta Elías en sus memorias, además, que fue él

²⁴ Datos extraídos y resumidos de SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (director): *Anatomía de...*, ob. cit., y ELÍAS RIQUELME, Francisco: *Anatomía de un...*, ob. cit.

²⁵ ELÍAS RIQUELME, Francisco: *Anatomía de un...*, ob. cit., p. 7.

quien le presentó al americano a Conchita Piquer, quien la contrató para rodar una de las primeras películas sonoras, en 1923²⁶.

Con este curriculum, está más que justificada la introducción que el crítico Mateo Santos hace de él en la entrevista publicada en la revista *Cinegramas* del 27 de octubre de 1935, unos meses antes de rodar *María de la O*, cuando se disponía a estrenar *Rataplán*:

Francisco Elías ha dedicado toda su juventud a las actividades cinematográficas. No creo que exista en España un director de cinema que haya desplegado mayor dinamismo que él en torno a cuanto atañe al arte de las imágenes. Sin embargo, Paco Elías, máximo luchador de cine, no ha tenido nunca la oportunidad de realizar un film con los medios económicos necesarios para crear sobre el celuloide la obra que seguramente lo habría equiparado a muchos animadores europeos²⁷.

Y esos medios económicos y artísticos a que se refiere Mateos Santos para realizar por fin la obra cinematográfica que tanto ansiaba Elías, le llegó cuando recibió el encargo de *María de la O* pues, preguntado por Florentino Hernández-Girbal durante el rodaje, para el reportaje publicado el 5 de abril de 1936 en la revista *Cinegramas*, Francisco Elías contestó sobre la película "estoy encantado de cuantos elementos toman parte en ella. Yo he trabajado con más interés que nunca. Creo que será mi mejor obra"²⁸. Con medios, ganas de ser reconocido y la experiencia de haber visto de cerca lo que se hacía en Estados Unidos, en *María de la O* volcó Francisco Elías todo su bagaje cinematográfico.

La realidad, sin embargo, es que no pudo disfrutar del éxito de su estreno en 1939, ya que había emigrado a México en septiembre de 1938, donde vivía uno de sus hermanos, para sacar a su madre del drama de la guerra española. Se perdió saborear el triunfo de la película entre el público y de críticas que le hubiera gustado disfrutar estando en España, ya que, según publicó el diario ABC de Sevilla el 20 de enero de 1940, apenas dos meses después de su estreno, *María de la O* es "uno de los "films" que mejor ha logrado la producción nacional"²⁹.

²⁶ *Ibidem*. p. 28.

²⁷ SANTOS, Mateo: *Cinegramas*. Madrid, 27 de octubre de 1935.

²⁸ HERNÁNDEZ-GIRBAL, Florentino: *Cinegramas*, 5 de abril de 1936. p. 4.

²⁹ ABC de Sevilla, 20 de enero de 1940, p. 15. *Pathé Cinema*: "María de la O".

3. Carmen Amaya y sus primeros pasos en el cine

Carmen Amaya no figuraba en el elenco, en el momento del rodaje, como la principal estrella, aunque su primera película, *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), no sólo la catapultó al rodaje de dos títulos más en menos de un año, sino que le dio la oportunidad de bailar cada noche, tras la proyección, en el cine Urquinaona de Barcelona. El nuevo medio de comunicación le había atrapado, tal y como confesó a Hernández-Girbal en su reportaje del rodaje de *María de la O*, ante la pregunta sobre si le gustaba el cine: "más que el tablao. Aquí el nombre suena más. Cuando hice *La hija de Juan Simón* quedé encantada y ahora estoy llena de entusiasmo ¡A *María de la O* voy a deberle mi mayor éxito!"³⁰

Pero todavía Carmen Amaya no era una estrella³¹. Sí lo eran Pastora Imperio (Sevilla, 1889; Madrid, 1979) y Antonio Moreno (Madrid, 26 de septiembre de 1887- Beverly Hills, California, 15 de febrero de 1967), nombres que encabezaban el reparto de *María de la O*. Se les sumó Julio Peña (Madrid, 12 junio 1912- Marbella, Málaga, 1972), quien había trabajado en Hollywood desde 1930 aunque en papeles breves, regresando a España en 1935. La primera, permanecerá en la Historia como la inspiradora de *El Amor brujo* de Manuel de Falla, estrenado el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid. El segundo llegaba también desde Hollywood, donde, a diferencia de Peña, se había convertido en uno de los afamados galanes, según confirma Hernández-Girbal: "tras figurar [a partir de 1912] en numerosos repartos de películas cortas, firma un contrato con Vitagraph y salta a la fama, hasta alcanzar un puesto de honor entre las grandes estrellas del cine mudo americano como prototipo del 'latin lover'"³². Moreno llegó a España pocos días antes de comenzar el rodaje de *María de la O*, según publicó el diario barcelonés *La Vanguardia*, el 25 de enero de 1936, artículo donde no se nombra a Carmen Amaya³³:

Por el apeadero de Gracia llegó ayer a nuestra ciudad el actor cinematográfico español Antonio Moreno que, como es sabido, ha desarrollado

³⁰ HERNÁNDEZ-GIRBAL, Florentino: *Cinegramas*, ob, cit., p. 3.

³¹ De sus películas rodadas en Hollywood a partir de su llegada a EEUU en diciembre de 1940, donde se convirtió en una estrella, ha escrito Montse Madrudejos Mora; cf. MADRIDEJOS, Montse, *Carmen Amaya, Star de Hollywood*. Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, nº 6, Universidad de Murcia, Junio 2012; <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/151941>.

³² HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino y HEININK, J.B.; *Los que pasaron por Hollywood*, Verdoux, S.L, Madrid, 1992

³³ *La Vanguardia*, 25 de enero de 1936. Notas barcelonesas, "Antonio Moreno, en Barcelona".

hasta ahora toda su actividad cinematográfica en Norteamérica. Acompañaban al notable actor de la pantalla Pastora Imperio y el cinematografista don Francisco Elías. Antonio Moreno, como Pastora Imperio, viene a Barcelona para tomar parte en la interpretación de la producción nacional "María de la O". (...) Es muy probable que la próxima semana se inicie ya el rodaje de "María de la O" en uno de los estudios de Montjuich.

Volviendo a la primera película de Carmen Amaya, *La hija de Juan Simón*, el 19 de diciembre de 1935, día del estreno de su estreno, La Vanguardia publica una crítica previa donde alaba la película desde el punto de vista de la técnica cinematográfica, texto que reproducimos por ser uno de los testimonios que reflejan las inquietudes de la época hacia el cine y su técnica, y hacia "lo español", casi una constante desde entonces:

Por eso es preciso señalar la realización de *La hija de Juan Simón* como punto decisivo de la creación de una técnica cinematográfica española. Como la primera película nacional donde un tema absolutamente español está visto y tratado con una técnica perfectamente ajustada al tema: es decir, con una técnica absolutamente española (...) Se ajusta el montaje que lleva el film como un huracán. Con un vigor, una tensión, una fuerza inigualables. Sin una pausa, sin una escena inútil, sin un momento vacío.(...) Hay movimientos de cámaras, sobreimpresiones, fundidos, transposiciones de imágenes, juegos de «truca»... conseguidos como hasta ahora no lo han sido en España; esa trasmutación de imágenes en que una fotografía que contempla la protagonista se transforma en una serie de escenas vivas en forma de recuerdos, es de gran efecto. Pero no es esto lo que hay que destacar; no hay que destacar la técnica como un juguete. Hay que destacar el que cada uno de estos alardes técnicos responde a un contenido, a un sentido, a una emoción que expresa un significado intransferible. Lo que hay que señalar es la aparición de un notable film español con una técnica española. Porque si la técnica en sí no es nada, si un tema ineficaz no puede ser salvado a fuerza de técnica, la fuerza de un tema necesita una técnica adecuada que sepa expresar y mostrar todas las bellezas que encierra.

Tengamos muy presente comentarios como éste de cara a poder comprender la opinión que reinaba entre periodistas, comentaristas y gentes del cine en España, de cara a intentarnos acercar a los motivos por los que Francisco Elías concibe la secuencia del baile de Carmen Amaya de la forma en que lo hace, con 18 planos y un montaje tan vertiginoso, cuando lo que tiene frente a la cámara es puro movimiento natural. Porque lo que parecía pedirseles a los directores de cine españoles en este

artículo era poseer una técnica como la del cine americano, pero adaptada a lo español, apelativo que pesa demasiado en todo el escrito, sin llegar a definir de forma precisa lo que se demanda.

El "estreno solemne, al estilo de Hollywood, retransmitido por Radio Barcelona" de *La hija de Juan Simón*, como anunciaba *La Vanguardia*³⁴, se realiza un día después de la premiere de *Roberta* (1934), la película donde Fred Astaire ya había tomado el mando para determinar cómo se debían rodar sus secuencias coreográficas tras su sentencia "o baila la cámara, o bailo yo".

Tras *La hija de Juan Simón* -producida por Filmófono, que tenía a Luis Buñuel entre sus responsables-, Carmen Amaya rueda una película corta, *Don Viudo de Rodríguez* (1935), que supone el debut en la dirección del hasta entonces ayudante en esas lides, Jerónimo Mihura. Según Moreiro Prieto, "los hermanos Mihura se dan un pequeño capricho: hacen el cortometraje *Don Viudo de Rodríguez*, rodado en los estudios de Chamartín y estrenado en el Cine Actualidades de Madrid, el 2 de marzo de 1936". Y citando a Javier López Izquierdo, detalla que los hermanos Mihura "debieron producir la película, que costó 17.200 pesetas"³⁵. Reafirmando lo que la bailaora decía durante el rodaje de *María de la O*, con los datos de que en menos de un año rodó tres producciones, podemos confirmar que lo suyo con el cine fue todo un flechazo.

4. Busby Berkeley, Fred Astaire y algo de expresionismo alemán

Desde la primera película sonora, en 1927, hasta el año anterior al rodaje de *María de la O*, 1935, en sólo ocho años, el cine de Hollywood había dado pasos de gigante en cuanto a la técnica cinematográfica. Y el musical había sido su gran aliado en estas zancadas. El impulso del género se experimentó a partir de los años 30, ya que desde que en 1927 se estrenara *El cantor de jazz*, y en los últimos tres años de la década de los veinte, este género cayó en desgracia, según recoge *La Vanguardia* del 4 de mayo de 1934, a propósito del estreno de *Desfile de candilejas*, título eminente de la etapa del musical ya revitalizado por Busby Berkeley:

³⁴ *La Vanguardia*, 19 de diciembre de 1935. p. 16.

³⁵ MOREIRO PRIETO, Julián: *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Algaba Ediciones. Madrid, 2004, p. 171.

¡Qué importancia tiene para el cine cada año que transcurre! Cuando hace apenas cuatro años que nació el cine sonoro, se creyó que la mejor manera de popularizarlo era llevar a la pantalla la vida de la gente de teatro, las intrigas de entre bastidores, para así tener ocasión de ofrecer al público de todo el mundo, los grandes cuadros espectaculares de las revistas de Broadway. Efectivamente, algunas películas de esta índole obtuvieron grandes éxitos. Pero duró poco. Pronto el público se cansó de ellas, porque los realizadores, fiando demasiado en la novedad de la música, del canto y de la palabra, abandonaron el dinamismo y demás cualidades peculiares que habían encumbrado el cine silente. Mas he aquí que a los dos años, cuando todo el mundo creía que ya nada había que hacer en películas musicales, a la Warner Bros. First National se le ocurrió volver al viejo y desacreditado tema y tratar de rejuvenecerlo con la ayuda de los nuevos recursos que la necesidad y la experiencia habían aportado al cine sonoro. Así nació «La calle 42», primero, y luego «Vampiresas 1933». Estas revistas o comedias musicales, como se las quiera llamar, no se parecen en nada a las de los primeros tiempos del cine sonoro y en esto radica precisamente el secreto de su triunfo. Tienen sobre todas ellas la enorme ventaja de ser «cinematográficas», concebidas y realizadas en cine, no en teatro fotografiado. Nos traen un ritmo nuevo, una amplitud y un movimiento que sólo el cine puede proporcionar. Y, o mucho nos equivocamos, o a esta segunda fase de las películas musicales podemos augurarle una vida mucho más larga que a la primera. Los recursos de que el cine sonoro hace gala actualmente son casi inagotables³⁶.

Está claro que, sin nombrarlo, lo que se alaba es el nuevo concepto de musical que trajo Busby Berkeley, lo cinematográfico de su puesta en escena y su visión novedosa porque ya no era, como dice el artículo, teatro fotografiado. Por contra, el cine en España no había tenido el mismo impulso continuo, carente de condiciones industriales propicias y afectado por los vaivenes de los cambios políticos en un recurrente volver a empezar. Como dice Pérez Perucha, "cuando tras ímprobos esfuerzos y tanteos se inicia la consolidación de nuestro cine mudo, la llegada del cine sonoro lo hiere de muerte, por lo que el cine español debe volver a empezar desde cero y padecer casi tres años de forzosa inactividad. Ciertamente es que su recuperación parece rápida, pero nunca podrá llegar a adquirir fortaleza, puesto que la sublevación

³⁶ *La Vanguardia*, 4 de mayo de 1934. p. 14.

militar contra el Gobierno democrático y legalmente constituido paraliza de manera irreversible aquel alentador proceso"³⁷.

En 1932, mientras Francisco Elías estaba consiguiendo con mil y una dificultades seguir dando pasos como director inaugurando el cine sonoro español, Busby Berkeley comenzaba una asociación de siete años con Warner Brothers que le llevaría a la cima más alta del éxito. La diferencia de contextos es evidente.

Busby Berkeley (29 de noviembre de 1895-14 de marzo de 1976) se había iniciado en el cine como coreógrafo, tras sus años en Broadway, para enseguida tomar el mando y convertirse en director, primero de las secuencias de danza y, después, de varias películas. Tal y como expresa con brevedad, pero con rotundidad, Jeffrey Spivak en la biografía sobre el genio que dio nuevos bríos al musical, "Busby Berkeley was the premier dance director of the motion pictures"³⁸. Llegó a Hollywood, cambió la historia del musical americano y la forma en que danza y coreografía fueron inmortalizados. "You can have your Hollywood musicals; they don't know how to do them out there"³⁹, había declarado, proféticamente, mientras trabajaba en Broadway.

Ya desde su primera incursión en el cine como coreógrafo con *Whoopie!* (Thornton Freeland, 1930), Berkeley plasma las bases de su ideario: prefiere el movimiento espacial de los grupos, ejecutando sencillos pasos, antes que complicadas variaciones; el plano general se convierte en su aliado, la disciplina militar es evidente en cuanto al movimiento de la formación de bailarines se refiere, utilizará objetos de todo tipo para añadir más posibilidades coreográficas y colocará la cámara lo más alto posible para realizar su famoso plano cenital (*top-shot*) que permita filmar a los ejecutantes dibujando figuras caleidoscópicas con sus movimientos, algo que sólo el cine permite y lo que se convierte en su absoluta "marca de la casa". Además, utilizará el primer plano para mostrar a las bellas coristas en todo su esplendor y, por qué no, acercarlas al espectador.

Entre 1930 y 1935, tal y como recoge Internet Movie Data Base (IMDB), Busby Berkeley participó en 19 largometrajes, como coreógrafo y director de las secuencias

³⁷ PÉREZ PERUCHA, Julio: "Recapitulación introductoria, en Un siglo de cine español". En *Cuadernos de la academia* nº 1. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, octubre 1997. p. 312

³⁸ "Busby Berkeley fue el primer director de danza del cine"; cf. SPIVAK, Jeffrey: *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*. The University Press of Kentucky, 2011. p.1.

³⁹ "Podéis quedaros con vuestros musicales de Hollywood; allí no saben cómo hacerlos"; cf. SPIVAK, Jeffrey: *Ob. cit.*

de danza y/o como director⁴⁰. Según el catálogo de películas calificadas en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, quince de ellas se estrenaron en nuestro país: *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930), *Palmy Days* (A. Edward Sutherland, 1931; Un loco de verano), *Flying High* (Charles Reisner, 1931; Volando voy), *Bird of Paradise* (King Vidor, 1932; Ave del paraíso), *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932; Torero a la fuerza), *42nd Street* (Lloyd Bacon, 1933; La calle 42) *Gold Diggers of 1933* (Mervyn LeRoy, 1933; Vampiresas 1933), *Footlight Parade* (Lloyd Bacon, 1933; Desfile de candilejas), *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933; Escándalos romanos), *Wonder Bar* (Lloyd Bacon, 1934; Wonder Bar), *Dames* (Ray Enright, 1934; Música y mujeres), *Fashions of 1934* (William Dieterle, 1934; El altar de la moda), *Gold Diggers of 1935* (Busby Berkeley, 1935; Vampiresas 1935), *In Caliente* (Lloyd Bacon, 1935; Por unos ojos negros), y *Bright Lights* (Busby Berkeley, 1935; El despertar del payaso, 1935)⁴¹.

Es lógico suponer que, siendo como eran, no sólo estrenos llegados desde Hollywood, sino también ejemplos de cómo avanzaba la técnica cinematográfica, nuestro protagonista los habría visto en el cine. Sino todos, seguro que, suponemos, sí sus grandes películas de 1933, *La calle 42*, *Vampiresas 1933* y *Desfile de candilejas*. Porque el despliegue de imaginación visual estaba servido con Mr. Berkeley ya que, tal y como escribía el periodista Robert Hanley en su artículo sobre el coreógrafo en el diario New York Times, a propósito de su fallecimiento en 1976, "Busby Berkeley created and perfected a musical genre of extravagant fantasy-multiple spectacles bulging with outsized props and battalions of beautiful girls dancing in kaleidoscopic patterns or posed in elaborate geometric formations"⁴².

Además, Hanley recoge lo que también tuvo de pionero el coreógrafo en cuanto al avance dado a la técnica cinematográfica impulsado por sus ideas para rodar los números musicales le planteaban: "gimmickry with the cameras was another of his hallmarks. He invented a monorail to make his cameras more mobile. He devised the so-called top-shot, the technique of filming from just above the action. And he shot

⁴⁰ Cf. <http://www.imdb.com/name/nm0000923/>.

⁴¹ Cf. http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPeliculas/BBDDPeliculas_Index.html.

⁴² "Busby Berkeley creó y perfeccionó un género musical de extravagante fantasía, multiespectacular, repleto de decorados y utensilios enormes, y batallones de bellas muchachas bailando según dibujos caleidoscópicos o posando en elaboradas formaciones geométricas"; cf. HANLEY, Robert: *New York Times*, 15 de marzo de 1976. p. 33.

through holes in the floor in his most notable works"⁴³. Y Hanley se suma a la opinión del entonces crítico del New York Times, Vincent Camby en cuanto a que Berkeley "liberated movie musicals from a sense of oppressive realism, from the restraints of theatrical logic"⁴⁴.

El cine musical español, por su parte, se había unido casi irremediabilmente, desde los comienzos del invento del cine, con el término "españolada", pues tal y como apunta Utrera Macías, "el nacimiento de la españolada en nuestra cinematografía debe coincidir con los orígenes de ésta. Los mismos films de los lumière rodados en la Sevilla de 1896 constituyen el mejor boceto francés para un futuro género español"⁴⁵.

La "españolada" se oponía frontalmente a los aires de modernidad tan cinematográficos que las películas de Berkeley poseían, con esa elegancia, esos decorados fastuosos, esas bellas damas que parecían sólo vivir en mansiones de brillante suelo y dormir únicamente con sábanas de raso blanco, imágenes maravillosas que tanto hacían soñar. Por eso, no es extraño que cuando se acometió el rodaje de *María de la O*, sus creadores quisieran aportar algo de esa brisa de modernidad, intentar acercarse a "lo americano" una historia, por otro lado, tan de españolada. En este sentido se expresaba Elías sobre su anterior película, *Rataplán* (1935), palabras recogidas por Sánchez Oliveira: "no hay castañuelas, ni golos, ni levitas, ni saetas desgarradoras cantadas desde una ventana, ni nada de lo que tanto molesta a los custodios de la pureza del cine español", afirmaba el realizador onubense sobre su exitosa película, de la que no se conserva copia conocida y en la que, según Sánchez Oliveira, apostó por "la experimentalidad"⁴⁶.

También el guionista José Luis Salado, entrevistado por Florentino Hernández-Girbal, en *Cinegramas*, el 5 de abril de 1936, abunda en que la idea era tratar *María de la O* de forma diferente al cine típico de este género ya que se trata de "un melodrama gitano, un film de fuerte color, sin españolada, ¿eh?, al que yo he

⁴³ *Ibidem*. "Los trucos con la cámara fueron otros de sus sellos. Inventó un monorraíl para que su cámara fuese más móvil. Inventó el desde entonces llamado plano cenital, la técnica de rodar justo desde encima de la acción. Y rodó desde agujeros excavados en el suelo en sus trabajos más notables".

⁴⁴ *Ibidem*. "Liberó a las películas musicales de la sensación de realismo opresivo y de la contención de la lógica teatral".

⁴⁵ UTRERA MACÍAS, Rafael: "Españoladas y españolados... ". En *Cuadernos de la Academia* nº 1. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Madrid, octubre 1997. p. 257.

⁴⁶ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica...*, *ob. cit.*

pretendido dar el ritmo, la soltura y la agilidad de un film americano"⁴⁷. Y en otro momento de la entrevista, al contar Salado que la adaptación al cine la ha hecho de la comedia, puntualiza, "pero no te alarmes, que no es teatro fotografiado" y cuando es preguntado por los diálogos, dice: "hemos procurado que tenga la menor cantidad posible. Las imágenes son lo suficientemente expresivas para ahorrarlos"⁴⁸.

Se comprenden respuestas como éstas, casi a la defensiva, si se tiene en cuenta que, como afirma el profesor Utrera Macías, fue "en la etapa republicana cuando más paradigmáticos ejemplares puedan encontrarse vinculables a la españolada"⁴⁹, y se crea en España en esos años "un género propio en el que las variantes de lo autóctono se convierten en materia básica de una variopinta y heterogénea filmografía (andaluzadas, baturradas, catalanadas, madrileñadas) que confirman las bases de unas peculiares señas de identidad que hacen de nuestra cinematografía un segmento atípico en el conjunto de las industrias europeas"⁵⁰.

Las películas de género musical que llegaban desde Hollywood en los primeros balbuceos del sonoro español, se podían clasificar, según Caparrós Lera, dentro de tres categorías diferenciadas:

En los años 30, por tanto, ya había tres estilos, a saber: la primera dirección estaría en el musical "de estrellas" –representado por la pareja Fred Astaire-Ginger Rogers-; la segunda, el musical "de director" –que representará Busby Berkeley-; y la tercera, también dentro de la línea estelar, difiere del primer estilo por los limitados recursos "de las estrellas" –Jeannette MacDonald y Nelson Eddy, por ejemplo- y por la mayor importancia que se da a los argumentos, generalmente adaptaciones de operetas famosas"⁵¹.

En *María de la O*, Carmen Amaya ejecuta un baile en solitario, un fandango por soleá interpretado con su inigualable estilo temperamental, sus veloces vueltas con brazos arremolinados y un seco y contundente zapateado. Por ello, la manera más lógica de haberlo filmado, hubiese sido en plano general, quizás desde el punto de vista de uno de los espectadores que se sienta alrededor, con los guitarristas detrás,

⁴⁷ HERNÁNDEZ-GIRBAL, Florentino: "Tras la cámara. Viendo rodar María de la O". En *Cinegramas*, Madrid, 5 abril de 1936, p. 3.

⁴⁸ *Íbidem*.

⁴⁹ UTRERA MACÍAS, Rafael: "Españoladas y españolados...", *ob. cit.*, p. 258.

⁵⁰ *Íbidem*.

⁵¹ CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política...*, *ob. cit.*, p. 317.

en un plano muy parecido al general en el que se ve a los músicos con los farolillos colgando. Ya había bastante movimiento delante de la cámara como para haber realizado una planificación más clásica en la que, si se quiere, haber pasado a un primer plano de la artista cuando su baile lo permitiera.

La relación de planos que contiene esta secuencia es:

1.-**Plano general cerrado** de Carmen Amaya sentada y otros actores rodeándola, invitándola a bailar. 5”

2.-**Gran plano general.** Carmen Amaya se coloca en el centro del salón preparándose para bailar. 4”

3.-**Plano Picado en Carmen Amaya.** Plano que no permite ver bien su interpretación. Demasiado subjetivo. 26”. A veces se sale de plano y sólo se le ve medio cuerpo. En todo momento corta brazos y/o piernas o pies. Y, al picarse más el plano y ser casi un cenital, la protagonista se ve aplastada contra el suelo (FIG. 1).

4.-**Primer plano.** Más que de montaje, este tipo de planos parecen insertos. No aporta nada porque, por un lado, Carmen Amaya tiene un gesto (ojo izquierdo medio cerrado) nada favorecedor. Por otro, un brazo se sale de cuadro, por lo que rompe el movimiento. Y, además, enseguida pasa su brazo por delante de la cara y se gira por lo que la verdadera naturaleza del primer plano, que es ver la expresividad de su rostro, no la cumple. 4” (FIG. 2).

5.-**Plano general.** Es un plano general en el que le corta los pies a nuestra protagonista ¿Por qué hace este plano el director? Para que se vean los farolillos colgados de las columnas que, junto con los guitarristas, forman el conjunto folklórico típico. Este plano viene desde la consideración de que la bailarina es un elemento más del cuadro típico que quiere el director mostrar. Es un plano falseado con respecto al resto de la secuencia, ya que ha subido a la bailaora y el resto de artistas encima de una tarima (véanse la altura de las ventanas) y deja tanto aire por encima de Carmen Amaya para ese fin exclusivamente, a costa de cortarles los pies. Lo que se traduce de este plano es que para el director pesa más el encuadre en pro del tipismo, que el baile de la gran artista. 14”

6.-**Plano de reacción** de dos de los hombres protagonistas mirándola. Con lo que corta la narración del baile que interpreta la protagonista, aunque tenga sentido por la trama de la película. 2”

7.-**Plano picado** de Carmen Amaya bailando. Veníamos de un plano general que se cortó por el plano de reacción anterior y ahora nos encontramos a la protagonista, de nuevo, en este plano que la empasta contra el suelo. 13”

8.-**Plano de reacción** (primer plano) de uno de los anteriores hombres mirándola. De nuevo es un plano que tiene que ver con la trama de la película pero, tristemente, mutila el ritmo de la secuencia de baile. 2”

9.-**Plano general** de Carmen Amaya. 9”

10.-**Plano americano** de Carmen Amaya. 10”

11.-**Plano de reacción** (primer plano) de otros dos hombres mirándola. 2” escasos.

12.-**Plano picado** de Carmen Amaya. 18”

13.-**Plano general** de Carmen Amaya. 28”

14.-**Plano general** (como el 5) de Carmen Amaya. 21”

15.-**Plano picado** de Carmen Amaya. Extraño, y dura apenas 1”

16.-**Primer plano** de Carmen Amaya. También, sólo dura 1”

17.-**Plano picado** de Carmen Amaya. 1”- Final, saluda y enseguida se va.

18.-**Plano general** de los hombres del plano de reacción 6, aplaudiendo.

Estamos seguros de que Francisco Elías había visto también las películas de Fred Astaire, ya que *Dancing Lady* (1933, *Alma de bailarina*), *Flying Down to Rio* (1933, *Volando hacia Río de Janeiro*), *The Gay Divorcee* (1934, *La alegre divorciada*) y *Roberta* (1935, *Roberta*), habían sido estrenadas en Madrid y Barcelona antes de que se proyectara o se iniciara el rodaje de *María de la O*⁵². Y, qué mejor resolución de una secuencia de baile con sólo una artista poseedora, por sí sola, de todo el movimiento que uno pueda imaginar delante de la cámara, que tomarla en plano general y, quizás, montarlo con algún primer plano de la artista, pero elegido en momento muy concreto, cuando esté más parada.

⁵² Roberta, estrenada el 11 de diciembre de 1935, en el cine Avenida de Madrid, y el 18 diciembre de 1935 en Barcelona [fuente *ABC* y *La Vanguardia*], no aparece incluida en el catálogo on-line de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Lo que entendemos, por otro lado, es que como las de Astaire, también Elías habría podido admirar el despliegue cinematográfico de Busby Berkeley filmando los espectaculares números coreográficos y es lógico pensar que de él "tomó" ese plano cenital con el que filma a Carmen Amaya. La diferencia estriba en que Berkeley construye un movimiento coreográfico para ser filmado en plano cenital, mientras Elías ya tiene un material coreográfico que existe con anterioridad, diseñado para teatro y para una sola persona.



[FIG. 1] Carmen Amaya en la película *María de la O* (1936), dirigida por Francisco Elías



[FIG. 2] Carmen Amaya, en otro plano de *María de la O* (1936), dirigida por Francisco Elías

Pero la realidad es que las expectativas puestas en *María de la O* eran bastante elevadas, desde "lo técnico" y "lo cinematográfico", tal y como recoge Caparrós Lera de la revista *Popular Film* de 1936: "María de la O, un gran film nacional (...) Los que

conocemos el aspecto económico hecho por el productor, que bate el record de coste en esta clase de películas, esperamos que María de la O sea algo excepcional, algo que dignifique el cinema español y le abra las puertas de todos los mercados mundiales. Esto es lo que esperan los animadores de esta empresa, fama universal, arquitectos hechos en los estudios más importantes de Europa y colaboradores de toda índole versados en todos los secretos del cinema. Ninguna película nacional tuvo a su servicio a tanta eminencia técnica y artística"⁵³.

Por eso, no era de extrañar que Elías quisiera trasladar a esta producción, que a todas luces podría acabar siendo "otra españolada", todo lo que ya había experimentado en anteriores títulos y que le habían proporcionado positivas reacciones. Sánchez Oliveira cita en este sentido una crítica del periodista Mateo Santos en *Popular Film*, en la que subraya que "*Bolicho* es la primera película sonora española, de cuantas conocemos ahora, que tiene un sentido puramente cinematográfico", asegurando, además, que "con gente como Elías, en España se puede hacer buen cine"⁵⁴.

Tras el estreno de *Rataplán*, el 2 diciembre de 1935, señala Sánchez Oliveira que el crítico Antonio Guzmán Merino resalta la calidad técnica del film, en especial la utilización de la cámara y el montaje, aunque le censura a Elías que descuide el ritmo, por acumulación de efectos⁵⁵. Y en el diario *La Voz* del 4 de diciembre de 1935, el crítico que firma como DRY, destaca que "el señor Elías opera con las imágenes más que con el argumento. En este aspecto no se le pueden regatear los elogios. Su obra es viva, dinámica, expresiva y muy graciosa"⁵⁶.

Por esa razón -y esa experiencia- ¿qué hacer cuando le ofrecen rodar una historia que a todas luces pertenece al género "españolada"? Pues rodarla de forma que no lo haya rodado nadie para diferenciarla, destacarse y, en cierta manera, huir de ese género. Lo que está claro visionando *María de la O*, es que Francisco Elías estaba al día de cómo rodaban los directores de Hollywood y así lo constata Román Gubern al afirmar que "demuestra conocer bien el cine americano al recurrir a una elipsis típica

⁵³ CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política...*, ob. cit., pp. 171-172.

⁵⁴ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta...*, ob. cit., p. 95.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ LA VOZ, Madrid, 4 de diciembre de 1935. p. 4.

del cine de gangsters de los años 30 para explicar sin mostrar el asesinato de Rocío"⁵⁷.

Para Caparrós Lera, está claro el ejemplo que supone el cine norteamericano para directores como Francisco Elías, pues "la entonces Meca del Cine, en plena efervescencia del sonoro, sería obviamente quien más influiría en nuestros cineastas. En pleno auge de las películas "de género", los realizadores hispanos se inspiraron pronto en el modelo hollywoodense"⁵⁸. Y efectivamente, en ese sentido, es en el que el guionista José Luis Salado afirmaba en la revista *Cinegramas*, tal y como recoge Sánchez Oliveira, que pretendió dar a *María de la O* [ya desde su escritura] el ritmo, la soltura y la agilidad de un filme americano⁵⁹.

Sánchez Oliveira añade que, según la prensa, Pastora Imperio era la responsable de la dirección coreográfica del film⁶⁰, pero podemos añadir que el solo de Carmen Amaya se trata de un fandango por soleá, creado por ella según su temperamento, con movimientos y fórmulas personales que siguió desarrollando a lo largo de su carrera.

Por su parte, como experto en cine, Sánchez Oliveira destaca lo que tiene de cinematográfico este solo de Carmen Amaya en el tramo final de *María de la O*: "un maravilloso baile de Carmen Amaya impecablemente llevado a la pantalla, donde las arriesgadas angulaciones de cámara, la función dramática de la iluminación y el juego geométrico que se establece con los elementos del decorado dejan entrever la estilizada técnica del cámara alemán Eugen Schuefftan"⁶¹. Y está claro que algo debió aportar el director de fotografía alemán, responsable de los efectos visuales de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), en la única película que rodó en España, tras pasar por Francia huyendo de la Alemania Nazi y antes de volver al país vecino para recalar finalmente en EEUU. Eugen Schuefftan, o Schüfftan, (Breslau, Alemania, 1893-Nueva York, 1977), creador de efectos especiales fotográficos y afamado director de fotografía que recibió el Oscar por *The Hustler* (Robert Rossen, 1961, *El buscavidas*), dio nombre a un efecto por el que se combinan maquetas con imagen real mediante un espejo situado frente a la cámara en un ángulo de 45°.

⁵⁷ GUBERN, Román: *La traumática transición del cine...*, ob. cit., p. 133.

⁵⁸ CAPARRÓS LERA, José M^a: *Arte y política en el cine...*, ob. cit., p. 317.

⁵⁹ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta...*, ob. cit., p. 107.

⁶⁰ *Íbidem*, p. 108.

⁶¹ *Íbidem* p. 110.

Aunque Caparrós Lera piensa que quien está detrás de esas decisiones de planificación y toma de planos es el director de *María de la O*:

Vi la película en Filmoteca española -después se proyectó en el citado homenaje a Elías - y realmente la puesta en escena es brillante, con una superioridad técnica a las cintas del periodo. Elías sabe sacar partido de los actores, pese a la actuación teatral, e intenta dar un dinamismo al relato, con una planificación un tanto ágil y bien pensada. Secuencias logradas: el baile de Carmen Amaya –en picado, en la fiesta- apoteosis final masiva, con "travelling" y doble juego de cámara... Los cambios de escena se hacen algunas veces con "cortinillas"... Paco Elías era de los pocos directores que rodaban igual de bien en exteriores que en estudios (Orphea)⁶².

Aunque también para este investigador, el director de fotografía alemán es uno de los técnicos más prestigiosos de Europa⁶³ y reconoce su sello en *María de la O*: "este cameraman creó todo un estilo de iluminación a base de filtros, en el cine francés de los años 30, a las órdenes de Marcel Carné, que ensayaría precisamente en este film republicano realizado en vísperas de la Guerra Civil española, con el denominado "aire de estudio"⁶⁴. Pero el énfasis del estilo de Schuefftan no lo distingue Caparrós Lera en la secuencia de baile en solitario de Carmen Amaya y sí en el velatorio que se desarrolla en los primeros minutos de la película, "con la liturgia del rito gitano plagado de cante y baile, donde se recupera el tono iconográfico de tintes expresionistas y en donde el juego de luz y sombra, quejío y plañidera, pongan punto y final a la brevedad de un prólogo repleto de circunstancias dramáticas"⁶⁵. Caparrós destaca de la técnica de rodaje de *María de la O* que "la grúa se emplea en la escena de la boda y en el baile de Carmen Amaya"⁶⁶, concluyendo que el ritmo de la película "es *in crescendo*"⁶⁷.

En esta línea, Utrera Macías afirma que "la escritura de cierta planificación enfática se evidencia en las escenas de baile y coros donde los picados y contrapicados buscan la expresividad de manos y pies y la acomodación entre rito y

⁶² CAPARRÓS LERA, José María: *El cine republicano español: 1931-1939*. Barcelona: Dopesa, 1977, p. 104.

⁶³ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 305.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 312.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 313.

ritmo, entre la fuerza de la palabra y la dramaticidad de la imagen: así sucede en los grupos de bailaoras del Sacromonte, en la fiesta del marqués, en la celebración de la boda gitana⁶⁸.

De todas formas, el tema de la autoría final del montaje de esa secuencia de baile de Carmen Amaya en *María de la O* podemos ponerla todavía entre interrogantes, ya que, según recoge Caparrós Lera de Francisco Elías, *María de la O* “está en proceso de montaje cuando recibo proposiciones de diferentes productoras”⁶⁹. En los títulos de crédito iniciales aparece la inicial del nombre del responsable de montaje, Rosinski, cortada. Según Sánchez Oliveira, se trata de L. Rosinski⁷⁰. Lo que hemos encontrado en IMDB es que existió una montadora llamada Johanna Rosinski que editó *El malvado Caravel* (1935), de Edgard Neville, también del productor de *María de la O*, Saturnino Ulargui, y luego editó la famosa *Carmen la de Triana* (1938), rodada en Alemania en doble versión española y alemana, dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina. Con estos datos podría ser ella la autora del montaje, porque hay muchas coincidencias, pero, de serlo, lo que no hemos podido averiguar es si Elías estuvo sentado a su lado o si ella se encargó en solitario de esa edición de la película en 1936 ó si fue editada o reeditada en algún otro momento cercano a su estreno en 1939. Porque para entonces, Francisco Elías ya no estaba en España.

5. Conclusiones

El "modelo Astaire" se resumiría en filmar un material coreográfico creado al estilo teatral y para una o dos personas, bailando para la cámara, que no cambia el plano general y se mueve sobre una grúa para ver siempre completos a los protagonistas. El "modelo Berkeley" sería la filmación de un material coreográfico realizado con grupos, creado a propósito para la cámara, colocada según la creatividad del director y montando tantos planos como piezas visuales desee. Francisco Elías realiza planos al estilo Berkeley, como su famoso *top-shot* o plano cenital, pero para filmar a una sola bailarina que interpreta un material coreográfico ya existente para el teatro que, como suele pasar en las películas de Astaire y Rogers, tiene un público que la observa.

⁶⁸ UTRERA MACÍAS, Rafael: “María de la O”, *ob. cit.*

⁶⁹ CAPARRÓS LERA, José María: *Arte y política en el cine...*, *ob. cit.*, p. 171.

⁷⁰ SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique: *Aproximación histórica al cineasta...*, *ob. cit.*, p. 278.

Francisco Elías crea esta secuencia con 18 planos, demasiados para apreciar el baile de la artista. Desde nuestro punto de vista, con esas decisiones lo que se produce es casi la "no visión" de la danza, "tapada" por demasiados puntos de vista o planos y un vertiginoso montaje. ¿Perseguiría Elías anular lo que pudiera tener de "españolada" esta secuencia a base de planos, algunos nunca antes vistos, para filmar el baile?

Fred Astaire se negó a volver a ser filmado con varios planos y caprichosas decisiones de montaje tras el rodaje de *La alegre divorciada*, en 1934. Fue entonces cuando se plantó y dijo "o baila la cámara, o bailo yo". Desde ese momento, el plano general fue el único -con ligeras excepciones- para rodar sus coreografías. Esta nueva era se inició con *Roberta*, estrenada en 1935, en paralelo con *La hija de Juan Simón*. Las secuencias de baile de sus tres películas anteriores cuentan todavía con un montaje de varios planos. Pero nunca se vieron filmadas a través del plano cenital, incluido de manera muy forzada por Elías en *María de la O*, con el que tanto se acerca a Busby Berkeley.

6. Bibliografía

- CAPARRÓS LERA, José María (1977). *El cine republicano español: 1931-1939*. Barcelona: Dopesa.
- CAPARRÓS LERA, José María (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona. Editorial 7 ½.
- CERDÁN, Josetxo (1997). "El cine sonoro: mutaciones". En *Cuadernos de la Academia*, nº 1. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, pp. 81-92.
- ELÍAS RIQUELME, Francisco (1972). *Anatomía de un fantasma* (inédita). Barcelona: Filmoteca de Cataluña.
- GUBERN, Román (2002). *La traumática transición del cine español del mudo al sonoro*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. Disponible en <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/cine/12580523123474839432435/index.htm>
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino y HEININK, J. B. (1992). *Los que pasaron por Hollywood*, Madrid: Verdoux S. L.
- LABANYI, Jo. (2003). "Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción". Documento de trabajo H2004/02. Fundación de Estudios Andaluces. Disponible en <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/H200402.pdf>.
- MADRIDEJOS MORA, Montse (2012). "Carmen Amaya, Star de Hollywood". En *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, nº 6. Disponible en <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/151941>.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (Editor) (1984). *Cine Español. 1986-1983*. Madrid: Dirección General de Cinematografía, Ministerio de Cultura.

- MOREIRO PRIETO, Julián (2004). *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba Ediciones. Madrid.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997). "Recapitulación introductoria, en Un siglo de cine español". En *Cuadernos de la Academia* nº 1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. "Sorteando atolladeros" (conferencia) Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=261.
- SANCHEZ OLIVEIRA, Enrique (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme*. 1890-1977. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ OLIVEIRA, Enrique (Director) (2005). *Anatomía de un fantasma*. Documental producido por Canal Sur y Televisió de Catalunya.
- SPIVAK, Jeffrey (2011). *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1997). "Españoladas y españolados... ". En *Cuadernos de la Academia* nº 1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (1998). "María de la O". En PÉREZ PERUCHA, Julio (Editor): *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Cátedra/Filmoteca Española. Madrid.