



LA DANZA ESPAÑOLA EN EL CINE ESPAÑOL: EL CASO DE LA DANZA ESTILIZADA EN *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

SPANISH DANCE IN SPANISH CINEMA: STYLIZED DANCE IN LOS DUENDES DE ANDALUCÍA

*DRA. MARÍA JESÚS BARRIOS PERALBO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA¹
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA²*

(Recibido el 2 de marzo 2017 y aceptado 21 de mayo de 2017)

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto mostrar cómo ha representado el cine español la danza española y cómo ésta se ha expresado en sus diferentes estilos. Para ello proponemos el film que la cineasta Ana Mariscal realizó en la década de los años sesenta del pasado siglo veinte, concretamente en 1966, con el título *Los duendes de Andalucía*. A través del análisis coreográfico demostramos cómo un palo flamenco, el tanguillo, se ha coreografiado bajo los parámetros de la danza estilizada por una de las intérpretes exponente de este estilo del baile español, como es María Rosa Orad “María Rosa”.

PALABRAS CLAVES: Danza española, cine español, coreografía, intérpretes, danza estilizada.

ABSTRACT

This article aims to show how Spanish cinema has represented Spanish dance and how it has been expressed in its different styles. To do this we propose the film made by filmmaker Ana Mariscal in the sixties of the last century, specifically in 1966, with the title *Los duendes de Andalucía*. Through a choreographic analysis we show how a flamenco stick, the tanguillo, has been choreographed under the parameters of the dance stylized by one of the interpreters of this style of Spanish dance, like María Rosa Orad “María Rosa”.

KEYWORDS: Spanish dance, Spanish cinema, choreography, stylized dance interpreters.

1. INTRODUCCIÓN

El medio audiovisual y concretamente el cine, es una de las manifestaciones artísticas que puede ofrecernos a través de la ficción, o no ficción, la aproximación y exploración de diversos campos de conocimiento; entre ellos, cabe citar la danza. Ésta, en cualquier género y estilo, ha sido filmada en múltiples ocasiones por cineastas del ámbito internacional y nacional, proyectándose en las pantallas cinematográficas para un amplio y variado público. No es de extrañar entonces que la danza española y sus intérpretes más relevantes hayan traspasado fronteras y hayan llegado al público de masas de diversas nacionalidades.

El cine es un arte con una escritura propia que se particulariza en cada realizador, siendo éste el que influye sobre la cosa filmada y el que aporta la función creadora de la cámara. La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de la percepción subjetiva del realizador, quien la reconstruye en función de lo que pretenda expresar sensorial e intelectualmente. El cine nos da de la realidad una imagen artística, en ella coexiste una *dialéctica interna* proporcionada por las relaciones entre los propios personajes, y una *dialéctica externa* fundada en las relaciones entre las imágenes entre sí, es decir, en el montaje (Martín, 1992). Son, por tanto la cámara como agente activo en la creación de la realidad cinematográfica, y el montaje, las bases fundamentales sobre las que se construyen el lenguaje del arte cinematográfico (Carmona, 2002).

La imagen cinematográfica se convierte, pues, en un recurso para acercarse al estudio de la danza española de un determinado momento de nuestra historia y ofrecer así su perspectiva a las nuevas generaciones de bailarines. Es, por tanto, el cine, un medio fundamental e imprescindible para estudiar la evolución de la danza española al ofrecernos la imagen en movimiento de una representación de la pieza coreográfica.

Por lo tanto, una vía para apreciar cómo fue nuestra danza española y su interpretación por las más relevantes figuras de mitad del siglo XX es el cine, herramienta que proporciona al investigador

valiosa información al respecto. Por lo que se puede argumentar que el cine, ha contribuido a conservar interpretaciones de la obra dancística ofreciendo al espectador no sólo los más interesantes y variados montajes coreográficos protagonizados por los mejores bailarines y coreógrafos del momento, sino también la perspectiva artística del momento de su realización.

1.1 Objetivos y metodología

Proponemos en el presente artículo, en primer lugar, analizar en profundidad desde el punto de vista coreográfico la pieza dancística que se proyecta en una de las escenas de la película *Los duendes de Andalucía*, para discernir los matices que la caracteriza y poder establecer conexiones con los códigos que rigen la danza estilizada. Este estilo de la Danza Española se fundamenta sobre parámetros como, la necesidad para el intérprete de una base académica, uso del espacio, uso de la castañuela, diversidad de estilos musicales y transfiguración de los estilos de la danza española. En segundo lugar, proponemos observar cómo el lenguaje fílmico ha influido en la representación de este estilo de la danza española. Para ello, llevamos a cabo una metodología cualitativa fundamentada en el análisis de datos visuales, lo que facilitará el proceso de interpretación y valoración de la pieza coreográfica.

2. ANA MARISCAL Y LA REALIZACIÓN DE *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

Ana María Rodríguez Arroyo, más conocida como Ana Mariscal, fue la primera mujer directora del cine español de la década de los sesenta. El perfil de esta realizadora, que además también fue actriz, guionista y productora, se dibuja como el de una mujer intelectual, amante de la literatura y de la escritura y gran intérprete teatral. En este ámbito la cineasta se integró durante los años treinta del siglo XX en la compañía de teatro Anfistora y también formó parte de la compañía estatal Teatro Nacional (Fonseca, 2002).

Su incursión en el cine lo hace a través de Luis Marquina que descubre en ella extraordinarias cualidades interpretativas y de fotogenia. Fue considerada musa del franquismo por ser la figura

estelar en la película *Raza*, film que marcó su trayectoria profesional lanzándola al estrellato como actriz de cine.

La inquietud de conectar con el público y la necesidad de renovar la industria haría que Ana Mariscal saltara a la dirección cinematográfica fundando su propia productora, *Bosco Films*, bajo la cual dirigiría sus once películas. Los resultados comerciales de estas películas no fueron demasiado positivos, ya que, por un lado, la acogida oficial no fue buena, y por otro, la del público, variable (Fonseca, 2002). Con todo, pudo mantenerse desde su primera película en 1952 (*Segundo López, aventurero urbano*) hasta la última en 1968 (*El paseillo*). Durante estos años también se interesó por el cine que dirigieron otras mujeres, como el de la alemana Leni Riefensthal o el de la norteamericana Dorothy Arzner, primera mujer directora de cine de los años 30 en Hollywood.

Desde 1957 a 1960 ejerció como profesora en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas al que llegó por medio de José Luis Sáenz de Heredia; y entre 1966 y 1968 colaboró como docente en la Escuela de RTVE, así como en la Cátedra de Estética e Historia del Cine en la Universidad de Valladolid y en el Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ana Mariscal tiene una extensa filmografía entre los años cuarenta y ochenta del S.XX ya como actriz, ya como directora cinematográfica, y se ha considerado una de las actrices españolas más encumbradas durante la segunda mitad del siglo XX. Por citar algunas de sus trabajos: *El último húsar* (1940), *Vidas cruzadas* (1942), *Vértigo* (1950), *El gran galeote* (1951), *Enigma de mujer* (1955), *La violetera* (1958), *Feria en Sevilla* (1960), *Hola muchacho* (1961), *La reina del chantecler* (1962), *El camino* (1963), *La otra mujer* (1964), *Vestida de novia* (1966), *Cinematógrafo* (1979), *El polizón de Ulises* (1987), (Dávila-García, 2008).

Sin abandonar la escena teatral cierra este ciclo con representaciones en el teatro de la Comedia de Madrid, ya en los años ochenta, con su compañía propia. Después se dedica a elaborar

proyectos televisivos que nunca se llevaron a cabo. Ha sido una de las más ilustres representantes del cine español y la mujer que abrió las puertas a la equiparación profesional de la industria del cine (Fonseca, 2002, p. 48).

La cineasta dirige en el año 1966 *Los duendes de Andalucía*, una comedia musical cuyo guión fue escrito conjuntamente entre Ana Mariscal y el periodista y crítico andaluz Domingo Fernández Barreira. Tres versiones en el guión se presentaron para este film. De la primera a la segunda versión, Fernández Barreira proponía una disminución del tono de comedia, una mayor gravedad psicológica en los personajes y un forzado final feliz. La última versión y definitiva revisada por la directora quedó a la manera propuesta por Barreira, a pesar de que a Ana Mariscal le hubiera gustado un tipo de personajes más ligeros, sin peso, es decir, concebidos en el argumento como presentadores, y como pretexto humano para enseñar Andalucía (Fonseca, 2002, pp. 226-228).

Entre los intérpretes figuraban Victoriano Valencia, Sancho Gracia, Mary France, Ingrid Pitt, Maribel Martín, Rafaela Aparicio, Luis Gómez “El peque”, Rafael Romero de Torres, “La Paquera de Jerez”, “Porrinas de Badajoz”, Ana Carrillo “La tomata” y María Rosa Orad “María Rosa”. El film proponía música con las voces de Dolores Vargas, Juanito Valderrama, La niña de los Peines, Curro de Utrera, o Los Tonys. Se ha de destacar en el reparto la variedad en el registro artístico de los intérpretes. La película fue producida por la propia empresa de Ana Mariscal: Bosco Films.

La intención de Ana Mariscal en esta película, fue según Fonseca (2002, p. 230):

Presentar Andalucía vista por cuatro personas totalmente diferentes en edades y cómo, en cierto sentido, los cuatro se sienten afectados en un determinado momento por eso que se llama duende.

El resultado fue una película poco cohesionada en algunos aspectos narrativos y muestra de ello fue la variada selección musical en la cual tuvieron cabida desde grupos pop, “Los Tonys”, que

acompañaban los títulos de crédito, hasta los intérpretes de flamenco, como Juanito Valderrama o “La niña de los Peines” (Fonseca, 2002, p. 230).

Lo que dio publicidad a la película fueron las secuencias del incendio sufrido en la feria de Abril de Sevilla en 1964. Las escenas habían sido rodadas por casualidad con el objeto de poder ser insertadas en la película si era necesario, no obstante la cineasta las utilizó como justificación del título de la película y así lo expresa:

La película, que empecé a rodarla en la auténtica feria de abril, también recoge el fuego que destruyó las casetas; y “el duende” es porque solamente en Sevilla existe, ya que los sevillanos, como si no hubiese pasado nada, por la noche tenían la misma fiesta y la feria, (...). Esto es el “duende” que tiene Sevilla, los andaluces, y el que recoge la película (Mariscal, en Fonseca 2002, p. 232).

Para Fonseca (2002), el cine de Ana Mariscal de esta época ya estaba quedando obsoleto en ideología, contenidos y técnicas narrativas, pues se iba imponiendo un reciclaje hacia la modernidad que representaban jóvenes valores como Angelino Fons, Basilio Martín Patino, Carlos Saura o Miguel Picazo. Por tanto, la historia de *Los duendes de Andalucía*, aun siendo un film comercial cayó pronto en el olvido, y supuso el primer paso de Ana Mariscal hacia su descenso en el campo de la realización cinematográfica.

Desde la perspectiva de los años sesenta, la opinión que emitió Cine Asesor (1966) sobre la película fue la siguiente:

El film viene a ser como un cálido y sentido homenaje a la Andalucía no cargante y al tipismo andaluz, vistos por una realizadora española que sabe escudriñar en lo nuestro y que sabe también hacer cine. Ciudades, calles, lugares típicos, manifestaciones artísticas, museos, toros, feria de Sevilla y el folclore de tan alegre región se prodigan a lo largo de las imágenes, a través de una leve trama que sirve como pretexto a tan vistoso documental. (...). Tal vez algunos opinen que falta anécdota argumental y sobra exceso de folclore, pero también éste tiene un público incondicional que se sentirá completamente satisfecho con la antología de cante “jondo” y bailes flamencos y gitanos incluidos en el curso de la acción.

Para el periódico ABC (en, Cine Asesor, 1966) la película supuso ser “un film entretenido, discreto con predominio de lo visual. No es un producto folklórico de los muchos que aparecen y desaparecen con total vulgaridad”.

Exponemos a continuación una sinopsis del argumento de la película:

Legrand es un periodista francés, corresponsal en España de un importante medio de comunicación. Recibe el encargo de trasladarse a Andalucía para realizar un reportaje fotográfico y a su vez le solicitan llevar a una traviesa y revoltosa chiquilla hasta Carmona. Durante el viaje encuentran a unos maetillas y a una bella turista noruega, Randi, que desea conocer el significado de “duende andaluz”. Randi en su viaje por Andalucía se encuentra casualmente con su amiga Lorna, una escritora norteamericana afincada en Marbella, y amiga también del periodista Legrand. Juntas se trasladan a Sevilla donde disfrutan de la feria de Abril y del toreo del prestigioso Victoriano Valencia. Tras un incendio en el recinto ferial, Legrand recibe la orden de regresar a Francia.

Con un argumento sencillo, la película propone una temática basada principalmente en la cultura andaluza (la gastronomía, el arte pictórico, la fiesta popular, los toros, el flamenco) dada a conocer a través de unos personajes sencillos, que conducen al receptor a las diferentes ciudades y ambientes de Andalucía.

Entre las escenas dialogadas se intercalan escenas de cante y baile flamenco, con las actuaciones de los cantaores y cantaoras que por entonces estaban en auge: la “Paquera de Jerez”, “Porrinas de Badajoz”. Su intervención se filma en los típicos tablaos que resurgieron y se pusieron tan de moda en los años sesenta. Junto a estas importantes figuras del flamenco, la relevancia artística de María Rosa en la danza española no pasó inadvertida y supuso compartir protagonismo con dichas figuras en este film.

3. MARÍA ROSA Y EL TANGUILLO EN *LOS DUENDES DE ANDALUCÍA*

La escena filmica donde se inserta el baile, interpretado por María Rosa, se halla en el momento en el que el fotógrafo Legrand está tomando unas fotografías de un típico barrio de Sevilla para su reportaje. Va acompañado de Carmelita y al escuchar el sonido de una guitarra se acerca a la taberna donde una mujer (María Rosa) comienza a bailar a compás de *tanguillo*. Mediante un plano americano de la bailarina con cámara fija, se observa a una elegante María Rosa en el manejo del sombrero cordobés (fotograma nº 1), cuyos braceos responden a los típicos movimientos circulares y *actitudes de torerías*, llevando el sombrero de una mano a otra (fotograma nº 2). Estos movimientos los adapta al ritmo de la falseta de la guitarra española (sonido diegético *off*). La bailarina se coloca el sombrero sobre la cabeza y comienza así una serie de evoluciones coreográficas que acompañará con el sonido de la castañuela (fotograma nº 3). Conjuga el toque de los palillos con el ritmo del compás flamenco, de tal manera que se combinan las *carretillas* (sonido continuado de la castañuela percutido por la mano derecha), *posticeos* (choque de las castañuelas), y toques simples, a tiempo y a contratiempo del compás. Esta dualidad rítmica (castañuela y guitarra) proporciona al baile una gran riqueza expresiva.



Fot. nº1



Fot. nº2



Fot. nº3

El hecho de que María Rosa emplee las castañuelas para bailar el tanguillo flamenco es un signo importante por el que se considera esta coreografía dentro de la danza española en el estilo de la danza estilizada. Esta bailarina destacó por la genialidad técnica y musicalidad que imprimía a este instrumento, hecho que le fue alabado por el bailarín Antonio Ruiz Soler, quien en una ocasión le

dijo: “chiquilla, ¿no te duelen las manos de tocar tan bien los palillos?” (Marinero, 2011, p. 89), con motivo de la petición de María Rosa al artista de una coreografía para su compañía.

Mirando al pasado, Antonia Mercé “La Argentina”, a quien se le debe la creación de la danza estilizada, ya tocó los palillos para bailar un tanguillo¹ a piano. Asimismo, las palabras de la bailaora Regla Ortega (archivo de TVE) propone lo inadecuado que es utilizar la castañuela para bailar flamenco; he aquí su argumento:

Los palillos no se ha ‘usao’ nunca en la vida para el baile de verdad flamenco, lo que se dice, gitano. Yo, sí, incluso, he ‘creao’, que tanto tiempo se ha ‘cantao’ el cante este de los tanguillos de ‘Cai’, de los duros antiguos; eso se ha ‘cantao to la vida de dios’. No se ha ‘bailao’ hasta que yo lo estrené en el Corral de la Morería, que yo inauguré este tablao y lo estrené allí. Entonces pues yo saqué los palillos, para bailecitos así, para los tanguillos, para los fandangos de Huelva, para las sevillanas, pero para un baile puro bueno, los palillos, no. Hay que usar las manos y los brazos. (Transcripción del archivo).

En la misma opinión se pronuncia la maestra y bailarina Pilar López, que apunta que la castañuela fue introducida en el flamenco por la figura de la *bailarina-bailaora*, ya que las bailaoras antiguas nunca tocaron los palillos, sólo braceaban. Fueron las bailarinas profesionales formadas en el baile flamenco quienes aportaron este instrumento y enriquecieron muchos de los bailes flamencos. De sus palabras se desprende, por tanto, la “academia” que necesita la bailarina profesional para utilizar este instrumento, el cual se puede utilizar para estilizar y aportar un nuevo “aire” a las formas del baile flamenco.

Aunque la bailarina ejecuta una coreografía con la base rítmica de un *palo* flamenco, sus formas corporales oscilan entre posiciones clásicas del baile español y las posturas aflamencadas. Así, observamos a la bailarina con brazos en 3ª y 4ª posición (fotograma nº 4), colocación de pies en *dehors* (fotograma nº 5), *paso de vals*, giros en 6ª posición de pies, movimientos de hombros, movimientos de cadera, cuerpo con ligera inclinación hacia delante, *zapateados*, o, pequeños saltitos

¹Puede verse la interpretación de la bailarina en <http://vimeo.com/37867781> (Consulta 21-6-2012).

que rematan la letra del cante. Se demuestra así la versatilidad de la bailarina en el estilo de la danza estilizada. Se recalca en este tanguillo unos lucidos movimientos de torso, brazos y cabeza de la bailarina, que se complementa con refinados movimientos de la falda y una exquisita colocación del palillo (fotograma nº 6) con el que logra una excepcional musicalidad en sincronía con el compás binario de este palo flamenco.



Fot. nº4



Fot. nº5



Fot. nº6

María Rosa interviene en esta coreografía como bailarina *solista*, acompañada al cante por una voz en *off* y dos palmeros, en una puesta en escena carente de toda espectacularidad. La zona de actuación de la bailarina se encuentra en el interior de una taberna sevillana (*Las Cadenas*) con una salida a un patio andaluz dentro del mismo recinto (fotograma nº 7), mediante un movimiento de cámara que sigue a la bailarina se puede observar a María Rosa cómo recorre estos espacios mientras ejecuta su danza (fotograma nº 8). Este escenario tiene una función narrativa dentro del texto fílmico ya que forma parte del argumento de la película: es el lugar al cual se acerca Legrand para captar con su cámara fotográfica imágenes de baile andaluz por una artista andaluza. La función de la coreografía en la escena tiene un significado abstracto, en tanto en cuanto se pretende únicamente la expresión del movimiento en sí; en este caso, de las formas y posturas “aflamencadas”. La coreografía se inserta en la escena fílmica con un fin estético y artístico, proyectando una imagen estilizada del flamenco.



Fot. nº7

Fot. nº8

No en vano Ana Mariscal eligió para esta película la figura de María Rosa como una de las bailarinas de la época de mayor apogeo en el baile español. María Rosa por estos años ya era una artista consagrada, se había formado en todos los estilos de la danza española y también en el ballet clásico; en esta disciplina estudió con el maestro argentino Héctor Zaraspe. Tras su debut como bailarina en el teatro Fontalba de Madrid, pasa a la compañía de Concha Piquer hacia mediados de los años cincuenta. Allí conocerá a Pedro Azorín, quien por entonces ya despuntaba en los bailes tradicionales de Aragón, y de quien aprenderá todo lo relativo a este vasto folclore, tanto es así que la bailarina siempre consideró la jota de Azorín un emblema de su compañía (Marinero, 2011, p.88). Por ello, no es de extrañar que en estos tanguillos se pueda reconocer algún braceo propio de la jota aragonesa muy bien ensamblado con las formas flamencas (fotograma nº 9).



Fot. nº9

Tras su paso por la compañía de la Piquer, María Rosa llega en 1962 a ser primera bailarina de Antonio, y dos años más tarde ya forma la suya propia debutando en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y participando con ella en el circuito de los Festivales de España. Coreografiaron para su compañía los mejores coreógrafos de entonces de todos los estilos de la danza española, entre ellos,

Pedro Azorín, Juanjo Linares, Victoria Eugenia, Antonio Ruiz Soler, y entre el repertorio de sus ballets se recogen todos los estilos de la danza española. Fue de las primeras bailarinas que estrenó un ballet sobre *Bodas de Sangre*, que ella tituló *Pasión Gitana*, coreografiada por Victoria Eugenia. Entre los ballets que representaron su compañía se encuentran *El Amor Brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El concierto de Aranjuez*, *Paso a cuatro*, *Allegro de Concierto*, entre otros. La propia artista confesó que el secreto del éxito de su compañía había sido el tener una gran variedad de coreografías para ofrecer al público (Marinero, 2011).

Entre las cualidades artísticas de María Rosa se han de destacar, por un lado, la manera de tocar la castañuela, que se convirtió en una obsesión para ella; y por otro lado, la clara sonoridad en su zapateado. La misma María Rosa expresó acerca de su baile: “me quedo con mis palillos y mis pies, siempre he estudiado mucho, tenía un zapateado limpiísimo” (Marinero, 2011, p. 89). María Rosa, fue un claro ejemplo de la bailarina que aunó las técnicas de la danza española y un claro ejemplo de la bailarina que desarrolló el concepto de la danza estilizada tal y como fue concebido por Antonia Mercé “la Argentina” en las primeras décadas del s. XX (Devorah, 2009).

Prosiguiendo con la escena fílmica, la sobriedad y la ambientación realista de la escena la aporta tanto el vestuario de los personajes como la iluminación fílmica. El vestuario de la bailarina y de los personajes que le acompañan ofrece una imagen de la vida cotidiana, lejos de cualquier signo de espectacularidad. Se destaca el protagonismo fílmico de María Rosa con un vestido estampado en tonos rojizos, que llama la atención sobre los colores más suaves de la indumentaria de los otros personajes. Un ejemplo de ello puede apreciarse en un plano general que encuadra a la bailarina y a otras dos mujeres tocando las palmas, desde un ángulo del plano (fotograma nº 10). Asimismo la iluminación fílmica de la escena, que bien podría corresponderse con la luz natural de una soleada mañana del mes de Abril, aporta una atmósfera cálida y real.



Fot. nº10

El baile de María Rosa se ve interrumpido en varias ocasiones por planos fragmentados en los que aparecen los personajes de Legrand y Carmelita; Legrand en su acción de tomar fotografías a la bailarina en el patio de la taberna y Carmelita bailando junto a otras niñas en una plaza próxima. Tras un plano general de María Rosa iniciando la *escobilla* del tanguillo en una elegante posición corporal y con un estudiado manejo de la falda de su vestido (fotograma nº 11), la cámara se va acercando a la intérprete hasta captar un primer plano del *zapateado*. En éste la bailarina demuestra su destreza en el equilibrio al dibujar un complejo juego de pies de punta y tacón, y la musicalidad que se desprende en su *zapateado* (sonido *in*) (fotogramas nº 12, nº 13). Con un plano general se vuelve a filmar a la bailarina finalizando la *escobilla* en un acelerado ritmo del tanguillo que acompaña de nuevo con el sonido de la castañuela en rápidas *carretillas* y *posticeos* al hombro (fotograma nº14).



Fot. nº11



Fot. nº12



Fot. nº13



Fot. nº14

Se da fin a la escena dancística cuando otro plano general capta a Carmelita avisando a Legrand del incendio de la feria, mientras se escucha como sonido de fondo el cante acelerado y las palmas rápidas del tanguillo.

La estructura del baile, con formato de *pieza corta*, consta de una sola sección, de 3' 16'' de duración, dicha sección se corresponde con las partes propias del *palo* flamenco: *salida*, *letra*, *llamada*, *escobilla*, y *remate* (Pablo y Navarro, 2007).

En la *salida* la falseta de la guitarra sirve como introducción al baile, en ella María Rosa da protagonismo a los movimientos del sombrero y a los braceos con castañuela, momentos que son filmados con planos medios y americanos fijos para realzar a la bailarina en la utilización de estos dos elementos: la castañuela y sombrero.

En la *letra*, tiene lugar el cante y la bailarina hace alarde de la femineidad de sus movimientos de hombros y caderas tan destacadas en las evoluciones coreográficas. En éstas la intérprete baila con el sombrero, se lo quita, y lleva a cabo la concatenación de diferentes *actitudes* y pasos que junto al toque de castañuelas adornan el pasaje del cante. La bailarina logra la estilización de las formas flamencas utilizando la castañuela y un variado registro de pasos tanto del flamenco como del folclore.

A continuación tiene lugar la *llamada* para la *escobilla* (zapateado), momento en el que cesa el cante y el zapateado cobra total protagonismo. María Rosa “avisa” con una *llamada* sencilla de *golpes simples de planta* que va a realizar el *zapateado*, en él consigue un brillante y matizado sonido de pies.

Por último, el *remate* final se consigue con la aceleración del ritmo en el *zapateado*, donde el cante aparece de nuevo y se hace más vivo; en él María Rosa vuelve a tocar la castañuela y a expresar con especial gracejo sus movimientos de hombros y “pellizcos” corporales aflamencados.

El tanguillo, “hermano” de los tangos, forma parte de los bailes gráciles y vitalistas relacionados con el atrevimiento y la picardía de la fiesta, por ello se puede observar en esta escena a una María Rosa interpretando un baile alegre en total consonancia con la narrativa filmica: la feria de Sevilla.

La dinámica de la coreografía va evolucionando gradualmente hasta alcanzar su punto álgido en la expresión del *zapateado* y en el *remate* del baile, donde se aúna en un acelerado ritmo la voz del cantante y los sonidos de pies y castañuela que emite la bailarina. Se ha de destacar la autenticidad del sonido en la escena filmica, tanto en la percusión del *zapateado* como en la de las castañuelas (sonido diegético *in*), hecho que enfatiza las características artísticas de la intérprete. Queda fuera de campo la figura del guitarrista y el cantautor para otorgar prioridad a la coreografía propiamente dicha y a la bailarina María Rosa.

Se puede visualizar las trayectorias y los desplazamientos de la bailarina por la zona de actuación mediante el siguiente diagrama escénico (figura 1). En él se puede observar cómo la bailarina inicia sus evoluciones en la zona fondo-derecha del escenario y a través de un movimiento rectilíneo traspasa la línea central del espacio escénico posicionándose en el lateral izquierdo. Desde aquí, con trayectorias curvilíneas desarrolla el resto de la coreografía hasta que se ubica junto a una fuente para realizar el *zapateado* y concluir así el fragmento coreográfico. Se ha de señalar los distintos ambientes del espacio escénico con elementos naturales como escenografía; en el lateral derecho la bailarina se ubica en un espacio interior de una taberna, el lateral izquierdo del escenario corresponde al patio andaluz contiguo a la taberna.

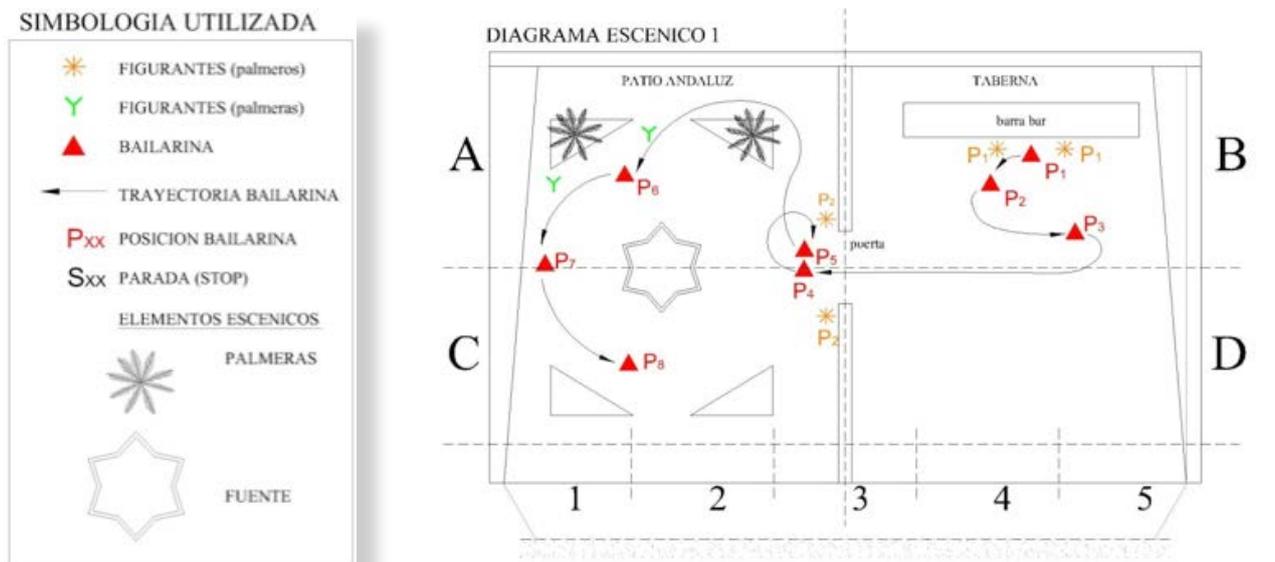


Figura1. Elaboración propia (fuente: Pérez, 2012).

A través de primeros planos de las piernas y pies de la bailarina se capta la parte correspondiente a la *escobilla* (fotograma nº19) realzando así este momento de la coreografía. Se concluye con un plano general de la bailarina centrada en el encuadre en el momento del *remate* del baile (fotograma nº 20).



Fot. nº19



Fot. nº20

4. CONCLUSIONES

Tras haber observado y analizado los componentes de la propia danza, su estructura, significado y su función en la narrativa de la película, podemos aseverar que estamos ante una pieza correspondiente al estilo de la danza estilizada, aunque se haya utilizado un ritmo flamenco como base para la creación coreográfica. Con un formato de *pieza corta*, el soporte musical corresponde

a un alegre palo flamenco: el tanguillo, que es estilizado por la destacada técnica académica que imprime la bailarina durante la ejecución del baile, y también por los matices sonoros que logra María Rosa en el zapateado y en la musicalidad de la castañuela. La bailarina, en el papel de solista dentro de la escena filmica, nos muestra con magistral interpretación algunos estilos de la danza española, que con muy buen hacer, ensambla en esta coreografía; es decir, el folclore con las formas flamencas más clásicas. Se demuestra así la versatilidad de la artista. Con un dinámico movimiento escénico expresado en las trayectorias que describe la bailarina durante sus evoluciones, la riqueza expresiva de la coreografía se encuentra en la propia estética de la danza; de formas flamencas principalmente, y cuya función en la narrativa de la película se limita a mostrar el carácter del baile español en un estilo muy definido: la danza estilizada.

La planificación filmica en la que predomina la cámara fija frente al travelling y el plano general frente a otra escala de planos, realza el significado de la estructura coreográfica. El propio montaje filmico de la escena permite la visualización de los elementos inherentes a la danza estilizada, como son el instrumento de percusión: la castañuela, y el uso del espacio, en el cual la bailarina se expresa con pasos de desplazamiento (pasos caminados, paso de vals, entre otros) engrandeciendo así las evoluciones coreográficas.

Por último, podemos confirmar que la danza española en el cine español se proyecta no sólo en estilos como el folclore, o el flamenco en su línea más pura y ortodoxa de cante y baile, y así pueden atestiguarlo películas españolas de la primera mitad del siglo XX, sino también en el estilo de la danza estilizada, como nos demuestra la bailarina María Rosa en este film de los años sesenta. Los fundamentos de la danza estilizada creados a principios del siglo XX por Antonia Mercé “la Argentina”, entre ellos: la base académica, la castañuela como instrumento de acompañamiento, el uso del espacio y transfiguración de estilos, tienen su representación en la pieza coreográfica que se proyecta en el tanguillo de *Los duendes de Andalucía*.

REFERENCIAS

- ABC* (Prensa años, 1963, 1964, 1965, 1967).
- Álvarez Caballero, Á. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Archivos de TVE años setenta. Rito y Geografía del baile.
- Arranz del Barrio, A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Ashead J.; Briginshaw, V.A.; Hodgens P.; Huxley M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura, Educació i Ciencia.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Carmona, Ramón. (2002). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cine Asesor. Hojas Archivables de Información. Índice Alfabético de 1960 a 1970.
- Dávila García, J. (2008). *Ana Mariscal, una actriz y directora de cine con sangre guíense*. En, <http://www.infonortedigital.com>. [Fecha de consulta, 15-12-2012].
- Devorah, Ninotchka. (2009). *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. EEUU: Global Rhythm Press.
- Fonseca, V. (2002). *Ana Mariscal: una cineasta pionera*. Madrid: Ed. Egeda.
- Marinero, C. (2011). “¿Por dónde danzas? María Rosa”. En revista *Por la Danza*, nº 91, pp. 86-89.
- Martín, M. (1992). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Navarro, J.L; Pablo, E. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Pérez Arroyo, Rafael. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Tanguillo (Antonia Mercé). En, <http://vimeo.com/37867781> [consultado 21-6-2012].