

Estudio del baile español en “*El Amor Brujo*” de Francisco Rovira-Beleta

María Jesús Barrios Peralbo

Universidad de Málaga, España
mariaperalbo@gmail.com

Resumen

La falta de interés en España hacia la edición y comercialización de los ballets que coreografiaron los primeros representantes de la danza española de principios del siglo XX, supone recurrir al cine para estudiar la obra coreográfica del baile español. El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar la danza española representada en el film *El Amor Brujo* (Rovira-Beleta, 1967). Para ello nos basamos en una metodología cualitativa de análisis de datos visuales. Entre los resultados obtenidos referidos al código de pasos utilizados por los bailarines, llegamos a la conclusión del “aflamencamiento” de las formas en la danza representada.

Palabras clave: Danza española, flamenco, análisis coreográfico, ballets españoles, cine español, años sesenta.

Study Spanish Dance in “*El Amor Brujo*” By Francisco Rovira-Beleta

Abstract

The lack of interest in Spain by the publishing and marketing of ballets choreographed by the first representatives of the Spanish dance of the early twentieth century, means use the movies to study the choreographic works of spanish dance. The main objective of this article is to

analyze the Spanish dance represented in the film *El Amor Brujo* (Rovira-Beleta, 1967). To do this we rely on a qualitative methodology of visual data analysis. Among the results referred to the code of steps used by dancers, we conclude with the “aflamencadas” forms in the dance represented.

Keywords: Spanish dance, flamenco, choreography analysis, spanish ballet, spanish cinema, sixties.

1. INTRODUCCIÓN

Meyer Shapiro (1962) define el término estilo como “la forma constante- y en ocasiones, los elementos, cualidades y expresión constantes- en el arte de un individuo o un grupo” (Shapiro, 1962: 278), y prosigue diciendo que, “el estilo es una manifestación de la cultura como un todo, los signos visibles de su unidad, formas y cualidades compartidas con todas las artes de una cultura durante un periodo de tiempo significativo” (Ibídem). Por tanto, según Shapiro el estilo puede referirse a la forma, a la cualidad, o a la expresión de culturas, grupos o individuos. En base a esta definición, la manifestación de la danza española como género dancístico se ha ido forjando con elementos o motivos muy sólidos en el peso de la tradición. Estos elementos se han organizado con el paso del tiempo hasta constituir formas diferentes de expresión, logrando una diversificación del género; en este sentido, la danza española se divide en cuatro estilos, o formas, como así los identifica Mariemma (1997), cuyas cualidades se diferencian claramente. Nos referimos a la *Escuela Bole-rra*, el folklore o bailes regionales, el flamenco, y la danza estilizada. Esta última forma alude a un concepto relativamente nuevo en la danza española y en ella se interrelacionan los estilos antes mencionados. La bailarina española Guillermina Martínez Cabrejas (conocida como Mariemma) define la danza estilizada como “la libre composición de pasos y coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la escuela bolera” (Mariemma, 1997:97). La autora argumenta en una sencilla frase todas las formas dancísticas autóctonas que forman parte de nuestra cultura. La precursora de esta nueva forma de danza fue Antonia Mercé “la Argentina” y una de las primeras intérpretes del ballet español de *El Amor Brujo*. Esta bailarina, Antonia Mercé, que desarrolló su talento en el primer tercio del siglo XX, supo aunar las diferentes formas de expre-

sión dancística españolas junto a las técnicas franco-italianas del ballet logrando la modernidad en el baile español (Devorah, 2009).

La esencia del baile español tiene sus raíces en el folklore, es decir, en los bailes y danzas tradicionales, sin la raíz folklórica no hubieran surgido los estilos de danza que ya se han citados: la escuela bolera y el flamenco. De muchos de estos bailes populares se valieron los maestros de danza de otros tiempos que supieron aplicar el academicismo, logrando así crear una escuela y una técnica.

La *Escuela Española de Danza* se solidifica en el S. XVIII y surge el *estilo bolero*, en él van a confluir las técnicas franco-italianas del ballet con los ritmos y bailes populares nacionales. El *estilo bolero* surge en respuesta a las danzas franco-italianas que convivieron con el baile español y algunos *maestros de danzar* encargados de coreografiar, se inspiraron en los bailes populares para sus creaciones coreográficas (Navarro, 2002). Este hecho derivó en la invención de una nueva danza: *el bolero*, creado sobre la base rítmica de las seguidillas, fundiéndose así lo popular con lo académico. La invención del bolero abrió las puertas de la composición coreográfica en la danza española. El bolero cristalizó como estilo en el S. XIX, caracterizándose por la agilidad y dinamismo de las piernas, la postura del cuerpo, cabeza y brazos, y el *braceo* español con castañuelas, y fue así como se creó una escuela que en los años cuarenta del siglo XX se acuñó con los términos *Escuela Bolera* (Gamboa, 2005).

El intercambio de influjos entre lo gitano y lo andaluz daría lugar a otras muchas formas de cantes y bailes que surgirían con posterioridad mientras se afianzaba la propagación del flamenco (Caballero, 2006). Tanto los bailes boleros y nacionales como los bailes gitanos, convivieron para satisfacer una demanda social. Ambas formas se mostraban en los conocidos “ensayos públicos” que ofrecían los salones de las academias de baile de la segunda mitad del S. XIX, donde las bailarinas boleras de la época actuaban con las gitanillas profesionales, aprendiendo unas de otras e intercambiando técnicas y estilo. Estas academias de baile fueron el germen de los *cafés cantantes* (versión española, andaluza, de los *cafés chantant* que proliferaron en Europa a finales del S. XIX), locales en donde se fraguarían la primera fusión entre los bailes boleros, principalmente los andaluces, y los bailes gitanos, favoreciendo la codificación del baile flamenco, de tal forma que ya en el S. XX el baile flamenco se ha consolidado como un estilo específico con rasgos y características propias.

Una fecha clave para la representación teatral de la danza española será el año 1915, fecha en la que el ballet de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárrega y Manuel de Falla, *El Amor Brujo*, se va a convertir en una obra relevante para el baile español, que daría lugar a nuevos registros coreográficos convirtiéndose en la primera obra del repertorio de ballet de la danza española.

1.1. Objetivos y Metodología

La escasez de documentación audiovisual en materia de ballets que coreografiaron los primeros representantes de la danza española de principios del siglo XX (Antonia Mercé, Pilar López, Rosario, Antonio “el bailarín”, Alberto Lorca, Mariemma, entre otros), obliga al investigador recurrir al cine como recurso valioso que puede proporcionar relevante información en materia de danza, y en nuestro caso, sobre la danza española. A través del cine, que ofrece la imagen en movimiento, se pueden apreciar aspectos como la estética del baile, la composición de la obra o de la pieza coreográfica, el carácter de los bailarines e intérpretes, la dramaturgia de la danza, etc., aspectos que contribuyen al conocimiento y descubrimiento de la evolución del baile español.

Para llevar a cabo el estudio que proponemos en este artículo, nos planteamos los siguientes objetivos:

1. Reflejar cómo se ha adaptado el argumento del ballet en la versión filmica del cineasta Francisco Rovira-Beleta.
2. Analizar, desde el punto de vista coreográfico y fílmico, la pieza bailable que se inserta en una de las escenas de la película y su significado en el texto fílmico.

Fundamentamos nuestra investigación sobre una metodología cualitativa (Anguera, 1986) empleando técnicas basadas en la observación, concretamente en la observación participante (Becker & Geer, 1970), así como en el análisis y la descripción de los datos visuales (Banks, 2010) que nos ofrece la imagen filmica en la que aparece la danza. Asimismo contrastamos los datos que nos proporciona la imagen filmica con las fuentes documentales que nos ofrece la historiografía de la danza española. Para el análisis coreográfico y fílmico de la escena dancística nos basamos en los procedimientos llevados a cabo por autores como Ahead (*et al.* 1999) y Carmona (2002). Como fuente audiovisual recurrimos a la propia película, *El Amor Brujo*, que Francisco Rovira-Beleta filma en el año 1967.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. *El Amor Brujo*: del teatro al cine

El 15 de Abril de 1915 se abre la etapa teatral de la danza española con la representación en el teatro Lara de Madrid de la obra *El Amor Brujo* bajo el subtítulo de *Gitanerías*, interpretada por Pastora Imperio, Víctor Rojas y María de Albaicín. Con este término se quería mostrar justamente una obra de gitanos, tanto por sus personajes como por su música. Lo verdaderamente relevante de esta obra fue su escenificación, pues no se trataba de subir a las tablas teatrales el típico cuadro flamenco de los cafés cantantes, sino que se basaba en un libreto cuya trama argumental fue escrita por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, directores de la compañía *Teatro de Arte*. La colaboración de Manuel de Falla con el matrimonio Martínez-Lejárraga dio su fruto en la composición musical expresamente para la obra. Dicha composición logró alcanzar la fuerza, la esencia y el carácter mágico del arte flamenco.

El argumento del ballet cuenta la historia de una gitana de Cádiz, Candelas, que sufre de amores porque entre ella y el hombre a quien quiere, Carmelo, se interpone el espectro de un gitano que había sido su amante. Cansada de esperar la dicha que no llega, se dirige a la cueva de una vieja hechicera para que a base de sortilegios y conjuros haga desaparecer la sombra que los separa. Al fin, la gitana enamorada logra su deseo con las primeras luces del amanecer, mientras repiques de campanas celebran su anhelada felicidad.

La obra constaba de un acto dividido en dos cuadros, como se observa en el siguiente esquema:

Cuadro 1º: <i>La cueva de los Gitanos</i>	Cuadro 2º: <i>La cueva de la bruja</i>
Escenas	
1. Introducción	1. Introducción
2. Canción del amor dolido	2. El terror
3. Sortilegio	3. Danza del fuego fatuo
4. Danza del fin del día	4. Interludio
5. El amor vulgar	5. Canción del fuego fatuo
6. Romance del pescador	6. Conjuro para reconquistar el amor perdido
7. Intermedio	7. El amor popular
	8. Danza y canción de la bruja fingida
	9. Las campanas del amanecer.

El éxito de *El Amor Brujo* fue rotundo, tanto por la música, como por la escenificación (cuyo vestuario y decorado fue creado por Néstor Fernández de la Torre), como por el baile. Con este ballet se había abierto una nueva etapa para la danza española, se puso de manifiesto que el baile flamenco que se había mostrado sobre las tablas de los cafés cantantes se podía expresar con la música sinfónica (Navarro, 2003). El registro coreográfico de la danza española inicia así una nueva andadura que desembocaría en el surgimiento de un nuevo estilo del baile español: la *danza estilizada* cuya máxima representante por entonces fue Antonia Mercé “la Argentina”, quien aportaría una nueva estética a la danza española y la englobaría bajo un nuevo concepto de espectáculo. Antonia Mercé, influenciada por los Ballets Rusos de Diaghilev, también siguió los ideales Wagnerianos de la “Obra de Arte Total”.

Antonia Mercé fue la segunda intérprete que escenificó *El Amor Brujo* en el Teatro Trianon Lyrique de París el 25 de Mayo de 1925. La coreografía corrió a cargo de “la Argentina”, el vestuario y la escenografía fue obra de Gustavo Bacarisas y la orquesta fue dirigida por Manuel de Falla. El compositor adaptó la primera versión de *El Amor Brujo* transformándola en un ballet para orquesta sinfónica.

Desde la primera versión de *El Amor Brujo* hasta la segunda versión, habrían de pasar diez años. Durante este tiempo el nuevo argumento de la obra teatral tuvo su punto de arranque, según Gallego (1990: 135), por un triple condicionamiento: se perderían los pasajes hablados convirtiéndose en un ballet español de contenido gitano; la acción se repartiría entre más personajes para llenar los grandes teatros, por lo que se imaginó un nuevo argumento (los celos póstumos de un antiguo amante de Candelas, el *Aparecido* o *Espectro*) y la relevancia de la *gitanilla* en el personaje de Lucía; por último, la nueva acción escénica se adaptaría a los cambios musicales ensayados a partir de 1917 en la versión de concierto para pequeña orquesta, que perfilaba la estructura del ballet definitivo de 1925.

Esta segunda versión es la que se escenifica actualmente en las representaciones (Gallego, 1990) y consta de las siguientes partes:

1. Introducción y escena
2. Canción del amor dolido
3. El aparecido
4. Danza del terror
5. El círculo mágico
6. Los sortilegios
7. Danza ritual del fuego
8. Escena
9. Canción del fuego fatuo
10. Pantomima
11. Danza del juego del amor
12. Las campanas del amanecer

En este ballet los personajes principales fueron interpretados por Vicente Escudero en el papel de Carmelo, Georges Wague, un importante mimo francés en el papel de espectro, y Antonia Mercé en el papel de Candelas. Este espectáculo fue la gran revelación para la danza española pues “la Argentina” había conseguido la modernidad en la coreografía transmitiendo todo el dramatismo del argumento con un baile expresionista de gestos y movimientos estilizados.

Su representación en París fue un rotundo éxito y desde entonces sería reconocida como obra fundamental del Ballet Español (Martínez, 1996: 121). Inmediatamente, los bailarines que sucedieron a Antonia Mercé “la Argentina” montaron cada uno *El Amor Brujo* con su sello personal, éstos fueron: Vicente Escudero, Encarnación López, Mariemma, Pilar López, Antonio. La atracción de todas las compañías por esta obra no fue una moda pasajera, tenía todos los condicionamientos para perpetuarse ya que musicalmente era una obra perfecta para ballet. Rica en ritmos flamencos (zambra, bulería, tanguillo, tango) poseía el tema del romántico gitano tan apetecido en la época.

El interés por esta obra se acentuó en las vanguardias posteriores llevándola al cine. Primero, por Antonio Román en el año 1949, después por Michael Powell en 1958, le sigue la que mencionamos en este artículo por Rovira-Beleta en 1967, y ya en la década de los ochenta (del pasado siglo) por Carlos Saura.

La primera versión, la realizó el director Antonio Román en el año 1949 cuyo argumento (de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga) fue adaptado por José M^a Pemán y Francisco Bonmatí de Codecito, y el guión estuvo a cargo de Antonio Román y Pedro de Juan. En esta versión

la coreografía fue de Juan Magriñá, director coreográfico del Liceu de Barcelona. Según Emilio Sanz de Soto (1986: 243) la película fue un híbrido entre teatro y cine que terminó por no ser ni una cosa ni la otra, por pretender trasplantar el escenario teatral al escenario cinematográfico sin las condiciones necesarias propias de dos medios creativos diferentes; por otro lado, fue un fiel reflejo no sólo del cine de los años cuarenta sino también de la España de aquellos años.

La segunda versión es la que se incluye en la película de 1958 dirigida por Michael Powell titulada *Luna de Miel (Honeymoon)*, en ésta se respeta el argumento del ballet como tal, aunque la película no dejó de ser un escaparate para el turismo ofreciendo un abanico de bailes y paisajes turísticos para conquistar los mercados internacionales bajo la batuta de Cesáreo González (Sanz de Soto, 1986). A pesar del prestigio del afamado director la película fue un fracaso. Entre los bailarines que intervinieron destacar los nombres de Leonide Massine, Ludmilla Tcherina, Antonio, Rosita Segovia o Carmen Rojas.

La tercera versión es esta que nos ocupa de Rovira-Beleta, con una libre adaptación del argumento de Gregorio Martínez Sierra llevada a cabo por José Caballero Bonald, José Antonio Medrano y el mismo Rovira-Beleta. En esta versión la coreografía perteneció a Alberto Lorca. En la ficha artística aparece “La Polaca” en el papel de *Candelas*, Antonio Gades como *Antonio*, Rafael de Córdova en el papel de *Diego*, “La morucha” como *Lucía*, Nuria Torray como *Soledad*, José Manuel Martín en el papel de *Lorenzo* y Fernando Sánchez Pólack en el papel de padre de *Candelas*.

A decir por el historiador de cine y crítico Emilio Sanz de Soto (1986: 240), esta versión se aparta del espíritu que inspirara *El Amor Brujo* lleno de misterio, magia y hechizo en el que prevalece la más honda cultura andaluza. El crítico le achaca a Rovira-Beleta ser demasiado realista en su versión cinematográfica, además de considerar que el realizador catalán se aleja a medias de Manuel de Falla y por entero de Gregorio Martínez Sierra, de tal forma que presenta una recreación de la obra apartada de lo mucho que tiene de ancestral y de ceremonial místico-pagano (ibídem).

La cuarta versión es la presentada por Carlos Saura en 1986 con argumento de Gregorio Martínez Sierra, y guión y adaptación de Carlos Saura y Antonio Gades. La coreografía fue firmada también por Carlos

Saura y Antonio Gades. En la ficha artística intervinieron Antonio Gades interpretando a *Carmelo*, Cristina Hoyos como *Candela*, Juan Antonio Jiménez como *José “el aparecido”*, Laura del Sol en el papel de *Lucía*, Emma Penella como *La hechicera*, y además, La Polaca, Gómez de Jerez, Candy Román, Enrique Ortega, Diego y Enrique Pantoja, y María Campano (Sanz de Soto, 1986: 247). En esta versión Saura realiza de manera magistral el trasvase del escenario teatral al cinematográfico de la obra.

2.2. El Amor Brujo en la versión cinematográfica de Francisco Rovira-Beleta

Después de *Los Tarantos* Rovira-Beleta filma en 1967 su segundo gran éxito, *El Amor Brujo*. El realizador catalán plantea una trama realista lejos del argumento de Martínez Sierra, ya que “resucita” al espectro que atormenta a Candelas y lo hace un personaje real. Se inicia así una auténtica intriga policial otorgándole al argumento de la película un mayor interés comercial. El éxito del film fue tal que estuvo nominada al *Oscar al mejor film extranjero* por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, se presentó en el Festival de Moscú de 1967, obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona y el Gran Premio del Sindicato del Espectáculo (Sanz de Soto, 1986: 247).

Algunas notas de prensa de la época recogidas en Cine Asesor (1967) dijeron acerca de la película: “Una película con garra, en la que la angustia y el miedo, la ansiedad que expresan los magistrales compases de la pieza de Falla tienen expresión permanente a lo largo de toda la acción filmica” (Dígame, 1967).

El argumento comienza con la pelea de dos jóvenes gitanos, uno de ellos aparece cadáver en la playa, mientras que el otro se supone perdido en el fondo del mar. Candelas que era novia de Diego, una de las víctimas, sueña a partir de entonces con la aparición del espectro del que fue su amado. En esa situación de angustia Candelas se dirige a una gitana que lee las cartas y es cuando conoce a Antonio, un bailarín gitano que pronto se siente atraído por ella. Entre ellos surge la chispa del amor aunque las pesadillas persisten en Candelas.

Un día Candelas descubre una navaja al pie de la ventana de su habitación y cuando Antonio se entera de ello decide averiguar la verdad. Investiga en la venta de Lorenzo y sospecha que Diego no ha muerto.

Efectivamente, Diego vivía oculto en la venta de Lorenzo con su actual amante, Soledad. Una noche Antonio y Candelas acuden a la venta y mientras que ella baila la danza ritual del fuego, aparece Diego y trata de llevarse a la muchacha. Antonio se lo impide aún acosta de recibir una brutal paliza. Candelas atemorizada por Diego y para evitar que Antonio pueda morir de manos de su rival, se ve obligada a reunirse con su antiguo amante. La tensión crece con la aparición de cuatro gitanos más, hermanos del que murió apuñalado por Diego, ellos serán quienes acaben ahora con la vida de Diego. Candelas se siente liberada de las pesadillas, y al fin puede disfrutar de su amor con Antonio.

En las primeras escenas, previas a los títulos de crédito, puede verse la persecución y pelea de dos hombres gitanos que acaban dándose muerte. Uno de ellos cae al mar mientras que el otro aparece a orillas de la playa. El receptor aún no puede identificar estos personajes, se crea una confusa atmósfera hasta que una joven morena, también de raza gitana, ya en el amanecer, acude a la playa y parece reconocer a uno de los jóvenes. El receptor descubrirá por las escenas siguientes que la joven es Candelas, quien mostrará su asombro al ver el cuerpo yacente del joven. La expresión de su rostro se enfatiza con la fuerza musical de la obra de Falla dando así comienzo los títulos de crédito.

Desde este momento se inicia una intriga que se irá despejando poco a poco según avance la acción. No obstante, la sintaxis fílmica apreciable desde los títulos de crédito y en las sucesivas escenas, ofrece los primeros signos del suspense: una fotografía en colores rosáceos y violetas, la cámara lenta en la carrera del personaje de Candela por los acantilados de la playa, el misterioso fondo musical de la partitura de Falla mientras un personaje con el rostro oculto bajo una máscara persigue a la joven, y planos-secuencia que parecen “mirar” por los ojos de Candelas.

Tras los títulos de crédito, la escena siguiente presenta a Candelas sobresaltada de un sueño. Sonámbula se dirige hacia el acantilado donde presupone que ha muerto Diego, su amado, pero una voz femenina irrumpe en ese momento y la persuade para que le acompañe. Se trata del personaje de Soledad, a quien el receptor descubrirá más adelante. Candelas, confusa, parece despertar y reacciona ante la llamada de su madre. Es el punto de partida de una serie de acontecimientos que van a forjar la trama de un relato envuelto en un continuo halo de misterio.

Se presenta así el personaje femenino de Candelas (“la Polaca”), marcada por el temor y la incertidumbre de no saber si el que fuera su amado está vivo o muerto. Para ello acude a la casa de una gitana quien le vaticina a través de las cartas situaciones trágicas en las que se ve envuelto Diego (Rafael de Córdoba). Candelas transmite a la gitana que ha sido engañada por Diego y se refiere a él como un maltratador de quien no se puede liberar. En esta circunstancia irrumpe Antonio (Antonio Gades) en la habitación del ritual, que reprocha a la gitana las excentricidades de la cartomancia. Confluyen entre estos personajes la superstición de una cultura popular representada en el personaje de Candelas frente al escepticismo de Antonio en relación a esa tradición. Acto seguido Candelas abandona la casa de la gitana observada por Lucía que baila entre un grupo de gitanos.

Se han dibujado en las primeras escenas de la película todos los personajes que intervienen en la trama, veamos qué conexión se establece entre ellos.

Relaciones entre los personajes

Candelas:

vive asustada y atormentada por Diego
se enamora de Antonio

Diego:

pretende acosar a Candelas
delincuente que desprecia y utiliza a Soledad

Antonio:

está enamorado de Candelas
ayuda a Candelas a resolver el enigma de la navaja

Soledad:

enamorada de Diego lo traiciona

Lucía:

enamorada platónicamente de Antonio renuncia a sus sentimientos
favorece la relación de amor entre Candelas y Antonio
engaña y seduce a Diego para evitar su encuentro con Candelas

El conflicto queda resuelto en las escenas finales de la película cuando Candelas descubre que Diego está con vida y éste la obliga fugarse con él. Candelas utiliza a Lucía para que le comunique a Antonio que se tiene que marchar con Diego. Lucía sin desvelar la verdad del asunto así lo hace proporcionando a Antonio los datos pertinentes de cómo encontrar a Diego. Se produce el encuentro entre ambos personajes, Diego y Antonio, que luchan en el oscurecer de la noche. Soledad, ante la imposibilidad de retener a Diego lo traiciona y le procura una emboscada con

los hermanos del que murió apuñalado por Diego. Diego muere y por fin Candelas se ve liberada de su pesar.

La película se ambienta en un entorno gitano, en escenarios de espacios abiertos, que dejan ver con realismo los lugares y las costumbres de esta raza en su estrato social y económico más bajo. Por ello los personajes aparecen caracterizados con una indumentaria humilde, viviendo en un poblado de chabolas donde el cante y el baile flamenco espontáneo e intuitivo que nace de la raza surgen como un elemento esencial de su idiosincrasia. Asimismo, la película ofrece algunos signos vinculados a la raza gitana, tales como la fragua donde trabaja Antonio o el ritual en la lectura de las cartas. Por otra parte, objetos como una navaja cobran relevancia en la película siendo la clave que da sentido a la trama argumental.

Domina en la película una sintaxis fílmica en la cual el ritmo de la acción está en estrecha relación con el montaje de los planos y aunque predomina el plano general para dar a conocer los ambientes y los escenarios donde se mueven los personajes, el plano-secuencia es utilizado para proporcionar el misterio y la intriga que los envuelve en algunas escenas. Esto se puede comprobar en la escena en la que Candelas se dirige hacia la azotea en estado sonámbula, o en las escenas finales en las que Diego es perseguido por Antonio. Junto a esta planificación, la iluminación oscura de la noche caracteriza los momentos críticos de la película, como se detecta en el prólogo y epílogo de la misma; en ellos se producen los momentos más trágicos del argumento: se producen los crímenes de los personajes.

Junto a la música de Manuel de Falla que hacen bailables algunos personajes en algunas escenas (*La Danza del Fuego* que Candelas baila en la taberna de Lorenzo, o *La Danza del Terror* que interpretan Candelas y Diego), intervienen también otros sonidos como el repiqueteo de una castañuela, que otorga el carácter enigmático al relato.

3. ANÁLISIS COREOGRÁFICO DE LA *DANZA DEL TERROR* EN LA ESCENA DEL SUEÑO DE CANDELAS

La pieza coreográfica que analizamos se ensambla en la escena en la que Candelas obsesionada con el recuerdo de Diego, siente su presencia. Este hecho le provoca pesar y más aún cuando Soledad le vuelve a recordar que Diego la está esperando y quiere verla. Candelas, trastornada, intenta regresar a su casa entre el tumulto de la gente que está viendo

una procesión; atormentada escucha una voz que pronuncia su nombre y siente cómo una mano procedente de un personaje con el rostro cubierto con una capucha agarra su brazo. Presa del pánico logra llegar hasta la habitación de su casa donde ingiere unos polvos que diluye en un vaso de agua para poder calmarse. Cansada, se deja caer sobre la cama donde parece conciliar el sueño.

Un largo plano secuencia en el que la cámara actúa como si fuera el personaje de Candelas, en estado de sonambulismo, recorre el interior de la casa hasta llegar a la azotea del edificio. El sonido diegético de un repiqueteo de castañuela junto al redoble de un tambor y la cuerda de una guitarra española otorga a la escena un considerable halo de misterio e intriga. Enseguida, las primeras notas musicales de la *Danza del Terror* de la obra de Falla dan paso a la danza. Partitura que asume una función activa en la explicación de la escena ya que conjuga elementos del argumento y de los personajes.

La coreografía enmarcada durante el sueño de Candelas, aborda una temática coherente con la narrativa de la escena; se atisba el miedo y la angustia que sufre Candelas y la continua persecución que siente por parte de Diego. Se refleja la lucha interior del personaje de Candelas entre la confusión y el miedo, y la actitud de poder y dominio expresado en el personaje de Diego. Junto a ellos, interviene en otro momento del pasaje coreográfico el personaje de Antonio, quien pretende rescatar a Candelas de su sufrimiento. Asimismo, participan del movimiento a modo de figurantes unos frailes que llevan cubierto su rostro con la capucha de su hábito (Imagen 1).



Imagen 1

El receptor está ante una coreografía que no escapa al concepto dramático en tanto en cuanto los personajes, representados por los bailarines: Josefa Cotillo “la Polaca”, Antonio Gades y Rafael de Córdova, tienen unas motivaciones y unos sentimientos internos que, en este caso, los expresan a través del movimiento y los pasos de danza.

La coreografía aparece firmada en los títulos de crédito por el coreógrafo Alberto Lorca (1924-2008). Este artista permaneció en la compañía de Pilar López como bailarín durante siete años, posteriormente ejerció como director artístico de la misma. Él mismo se consideró un inventor y recreador de pasos, con una gran capacidad de ver cinematográficamente su evolución y los movimientos de grupo. Dicha afirmación se puede corroborar en la escena fílmica que nos ocupa, en la cual el *cuero de baile* masculino actúa en bloque, con recorridos espaciales muy lineales y con constantes cambios de dirección y de niveles (medio y alto), ofreciendo un interesante movimiento escénico del *cuero de baile* que potencia el significado de la danza.

Para representar dancísticamente las ideas de miedo, angustia, persecución, confusión, el coreógrafo, Alberto Lorca, ha recurrido, por un lado, a un *cuero de baile* masculino con idéntica presencia escénica que el *bailarín principal* que encarna a Diego, con la salvedad de que el *cuero de baile* lleva el rostro cubierto por una máscara blanca neutra; se refuerza así la idea de persecución y se consigue crear el efecto de acoso y miedo que Diego provoca en Candelas. Por otro lado, el conjunto de frailes que intervienen en distintos momentos de la coreografía es la imagen del recuerdo vivido por Candelas (en la escena anterior, los frailes aparecen junto al palio de la virgen); imagen que se proyecta en su sueño y le crea confusión, pues no puede ver los rostros ocultos bajo las capuchas de los frailes; teme que entre uno de ellos se encuentre la figura de Diego.

La danza se inicia con un plano medio de Candelas (“la Polaca”), que aparece girando despacio sobre sí misma en actitud de desconcierto con lentos giros de cabeza (Imagen 2) mientras se escuchan las primeras notas musicales de la partitura; acto seguido en un corto plano general aparece el personaje de Diego, interpretado por el bailarín Rafael de Córdova, quien irrumpe con fuerza en la escena realizando un enérgico zapa-teado seguido de un salto en *attitude* y múltiples piruetas que remata en una súbita *actitud* (Imagen 3), con la intención de llamar la atención de Candelas.

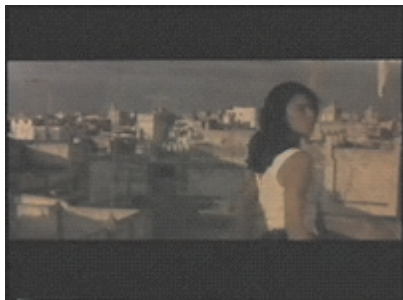


Imagen 2



Imagen 3

A continuación un breve *paso a dos* entre los dos personajes cuyos movimientos oscilan entre *careos*, giros uno alrededor del otro, *vueltas por detrás* con brazos elevados sobre la cabeza, contacto corporal, expresan la particular lucha interna de cada uno de los personajes: Diego quiere sujetar a Candelas, agarrarla, y ésta quiere huir de él (Imagen 4 y 5).



Imagen 4 Careos Imagen



5 V. por detrás

Se reconoce en esta pieza el carácter dramático del movimiento; desde el primer momento de las evoluciones coreográficas de los bailarines se observa la intención dramática de cada uno de ellos. Así, la bailarina utiliza una constante en sus evoluciones: continuos pasos de desplazamiento de ágil y rápida dinámica (*carrerillas*), vueltas sobre sí misma, predominio de movimientos de brazos, gesto desconcertado en su rostro, manos abiertas y extendidas, etc. Sus secuencias dancísticas están enfocadas a significar la huida y el alejamiento de quien no le deja vivir en paz (Diego). Asimismo, el bailarín (Rafael de Córdoba) recurre a continuos zapateados, chasquido de dedos y palmadas al muslo cuyos soni-

dos se hacen relevantes en los planos (sonido diegético *in*), combinados con enérgicos movimientos de brazos, manos y cabeza. Sus evoluciones están dirigidas a expresar la fuerza y el ímpetu para atraer a Candelas. Además, el hecho de que este personaje también sea representado por un *cuero de baile* masculino responde a la obsesiva idea de Candelas de “ver” a Diego por todos los lugares.

Todas las evoluciones de los bailarines se desarrollan en un espacio escénico que se convierte a su vez en espacio dramático. La zona de actuación de los bailarines corresponde a un espacio abierto, concretamente, a las azoteas y terrazas de las casas colindantes donde vive Candelas. El entorno de este espacio se complementa con ropas tendidas, antenas y tendidos eléctricos, con una iluminación fílmica que bien puede situar la escena en un amanecer o primeras horas de la mañana. La filmación de esta escena se llevó a cabo en la azotea del obispado de Cádiz.

La posición que ocupan los bailarines en este espacio también es potenciada por la sintaxis fílmica, de tal manera que planos en picado o contrapicado, enfatizan la posición de los personajes y su papel en la acción dramático-coreográfica. Un ejemplo se puede constatar en el momento en el que Candelas se dirige hacia Antonio corriendo con los brazos abiertos en actitud de ayuda (Imagen 6), imagen que se recoge en un plano picado, al cual le sigue un plano contrapicado de Antonio que aparece en un lateral del encuadre realizando sobre el muro su variación dancística; un movimiento de cámara se va acercando paulatinamente a él (Imagen 7). La sintaxis fílmica se ocupa de resaltar más las características psicológicas y la relación entre los personajes que el propio diseño coreográfico.

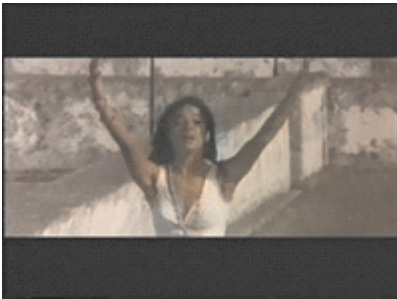


Imagen 6



Imagen 7

La indumentaria de los personajes-bailarines pone de manifiesto también la relación existente entre ellos. Candelas aparece con un corpiño blanco y falda negra con enaguas blancas, mostrando un aspecto desenfadado, pelo suelto, y descalza. Diego aparece vestido con pantalón, chaleco y pañuelo negro al cuello y camisa blanca, como calzado utiliza el zapato o bota con la que emite el sonido en los zapateados. La relación entre ambos personajes se manifiesta a través del color de sus prendas en blanco y negro, signo por el que se reconoce el vínculo afectivo entre estos dos personajes. Por el contrario, Antonio, presenta otros colores en su indumentaria tales como los tonos claros para el pantalón y el pañuelo al cuello, y camisa oscura; el uso del zapato o bota de baile también facilita el sonido (*diegético in*) de los zapateados.

El registro de pasos que compone la coreografía, principalmente las evoluciones que realizan los bailarines masculinos atienden a un lenguaje evolucionado de la danza estilizada con un alto contenido de las formas flamencas. La coreografía se fundamenta sobre pasos de la danza académica clásica (*piruetas, tombés, rápidos giros, saltos*), en menor medida pasos de escuela bolera (*vuelta por detrás*), y en mayor medida del flamenco (*zapateado*). Junto a estos pasos se combinan e intercalan otros pasos y movimientos de alto contenido expresivo, focalizado en los brazos, manos y *actitudes* corporales de los bailarines.

El mayor virtuosismo técnico se aprecia en el *bailarín principal*, Rafael de Córdoba en el papel de Diego. Este ejecuta cuádruples piruetas en *coupé* que finalizan en *sexta* posición de pies, a las que añade rápidas *actitudes* corporales enlazadas a zapateados y salto de *attitude*, todo ello a gran velocidad. Este virtuosismo técnico, que se hace evidente nada más aparecer el personaje en escena, se combina con pasos más sencillos por parte del *cuerpo de baile* masculino, quienes imprimen una gran carga dramática a sus evoluciones. Así pues, se observa que estos bailarines persiguen a Candelas bien caminando y marcando el ritmo musical con golpes de planta (Imagen 8), bien corriendo tras ella, o bien, con impactantes posiciones estáticas desde diferentes puntos de la zona de actuación en posturas tales como piernas separadas y brazos extendidos sobre la cabeza en forma de uve (Imagen 9). La presencia escénica del personaje de Diego se perpetúa en los bailarines que componen el *cuerpo de baile*, hecho que viene a significar el dominio que ejerce este personaje sobre la protagonista, Candelas.

**Imagen 8****Imagen 9**

La partitura musical correspondiente a la escena fílmica es la conocida por la Danza del Terror. El *tempo* musical vivo de la partitura está en estrecha relación con la agilidad y el ritmo acelerado con el que se suceden los planos que encuadran a los bailarines y figurantes de la escena (frailes); de tal forma que se entabla un diálogo entre el montaje fílmico y los motivos musicales y coreográficos.

La coreografía que podemos apreciar en la escena fílmica cuya duración es de 3'24'', responde al formato de pieza corta; considerada de una sola sección se divide en cinco pequeños fragmentos o subsecciones. Estas subsecciones quedan separadas por la intervención de los frailes, cuya participación dancística no va más allá del balanceo y de las *carre-rillas* persiguiendo a Candelas. La persecución es fruto de la imaginación de la joven, que llega a confundir los frailes con la persona de Diego, como consecuencia de su único y obsesivo pensamiento.

La dinámica de la coreografía se caracteriza por una rápida ejecución de los pasos con marcada tensión dramática, contrastando puntualmente con movimientos más pausados de los figurantes. El hecho de que Candelas corra constantemente por toda la zona de actuación contribuye a dar dinamismo a la coreografía; los momentos álgidos de la pieza se muestran cuando aparecen en escena el personaje de Diego y de Antonio, cuyos pasos están perfectamente cohesionados con los acentos musicales. El clímax de la pieza se logra en la última subsección cuando los frailes giran continuamente alrededor de Candelas y por efecto cinematográfico se transforman en el personaje de Diego (Imagen 10 y 11). A pesar del carácter onírico y fantástico de la escena en la que participa la danza, ésta se ensambla en el texto fílmico sin romper el desarrollo argumental.



Imagen 10



Imagen 11

Conclusiones

La coreografía que se nos presenta en la película de Rovira-Beleta está integrada en el drama y en el texto filmico. La narrativa coreográfica alude al miedo y a la desesperación que siente Candelas cada vez que “ve” en sueños al espectro del que fuera su amante.

Nos encontramos ante una coreografía en la que la dramatización cala hondo en la danza española. Lo “dramático” se imprime básicamente tanto en los *componentes* de la danza (pasos, gestos) como en la *interpretación* de la coreografía. La cuidada selección de los pasos, las formas corporales, el papel que desempeñan los bailarines, la selección musical, o el escenario donde se desarrolla la danza es el pretexto que sirve al drama. Bajo esta óptica, se añade un nuevo valor a la danza española que se ve enriquecida por la interpretación actoral de los bailarines y por una dramaturgia en la danza.

Aunque el libreto de *El Amor Brujo* ya se había llevado al cine años atrás de la mano de directores como Antonio Román o Michael Powell, será por primera vez en la década de los años sesenta cuando nos encontremos con una obra del repertorio de la danza española que difiera del libreto, convirtiéndose la versión cinematográfica de Rovira-Beleta en una historia casi policiaca cargada de intriga.

La pieza coreografiada por Alberto Lorca en la *Danza del Terror* ofrece una relación de pasos de la danza estilizada con un alto contenido de las formas flamencas, especialmente representadas en los pasos que utilizan los bailarines masculinos (bailarín *principal* y *cuerpo de baile*). En estos pasos se combina el virtuosismo técnico propio de la danza con la dramaturgia aplicada al movimiento para lograr la expresión idónea afín a la narrativa coreográfica.

Esta coreografía muestra muy bien a través de los pasos la técnica dancística del varón en dos de sus máximos exponentes: Antonio Gades y Rafael de Córdova. Así podemos observar en la pieza cómo los bailarines ejecutan triples y cuádruples piruetas en *coupé* desde la 4ª posición “en dehors” y desde la 7ª posición “en dedan”, saltos de *attitude* combinados con zapateados, piruetas que finalizan con un zapateado, rápidas vueltas “por detrás”, palmadas sobre los muslos del varón conjugándose con giros y zapateados ajustándose al tiempo musical, rápidos cambios del eje corporal de ambas piernas a una sola, rápidos cambios corporales del nivel alto al nivel medio, braceos y posiciones de manos propios del varón, etc.

Junto a este virtuosismo técnico se encuentran pasos, movimientos y gestos con una gran carga de significado que completan la coreografía, estos son: expresiones del rostro de los bailarines, pasos balanceados de los figurantes, posiciones de brazos abiertas sobre la cabeza, grandes pasos caminados de 4ª a 4ª posición, brazos extendidos delante del eje corporal, gestos de las manos etc. es decir, actitudes corporales muy expresivas que se mezclan con el diálogo no verbal que se establece entre los bailarines.

Con esta coreografía se pone de manifiesto que el baile español puede adaptarse y confluir con los lenguajes cinematográficos, ampliando sus posibilidades expresivas con la utilización del código dancístico del flamenco. Al mismo tiempo, con la coreografía de Alberto Lorca se propone un avance hacia la modernización del baile español, pues la pieza bien puede catalogarse como preámbulo de la danza-teatro que se desarrollaría ya en los años 70 del pasado siglo, década en la que la danza española experimentó nuevas inquietudes y sirvió como vehículo expresivo para la representación del texto teatral.

Referencias Bibliográficas

- ANGUERA ARGILAGA, Mª Teresa. 1986. “La investigación cualitativa”. En, **Educación**, nº 10: 23-50. Universidad autónoma de Barcelona.
- ASHEAD, Janet; BRIGINSHAW, Valerie A.; HODGENS, Pauline; HUXLEY, Michael. 1999. **Teoría y práctica del análisis coreográfico**. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana.
- BANKS, Marcus. 2010. **Los datos visuales en investigación Cualitativa**. Ediciones Morata. Madrid.

- BECKER, H.; GEER, B.1970. “Participant observation and interviewing: A comparison”. En, FILSTEAD W.J. (Ed.). **Qualitative Methodology**. pp. 133-142. Markham. Chicago.
- CABALLERO BONALD, José Manuel. 2006. **Luces y sombras del flamenco**. Fundación José Manuel Lara. Sevilla.
- CARMONA, Ramón. 2002. **Cómo se comenta un texto filmico**. Cátedra. Madrid.
- Cine Asesor**. Hojas Archivables de Información. Índice Alfabético de 1960 a 1970.
- DEVORAH BENNAUHUM, Ninotchka. 2009. **Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española**. Global Rhythm Press. Wesleyan University Press. EEUU.
- GALLEGO, Antonio.1990. **Manuel de Falla y El Amor Brujo**. Alianza Editorial. Madrid.
- GAMBOA, José Manuel. 2005. **Una historia del flamenco**. Espasa Calpe. Madrid.
- MARIEMMA.1997. **Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española**. Edición Fundación Autor. Madrid.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa. 1996. “El flamenco en el siglo XX. Tradición y nuevas formas del baile”. En **I Congreso Nacional de Córdoba**. pp. 118-125. Edita A y G Publicaciones S.L. Córdoba.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. 2002. **De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos**. Portada Editorial. Sevilla.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. 2003. **El Ballet Flamenco**. Portada Editorial. Consejería de Cultura. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla.
- SANZ DE SOTO, Emilio.1986. **El Amor Brujo y el cine. Historia de cuatro dimensiones**. Círculo de Lectores. Barcelona.
- SHAPIRO, Meyer. 1962. **El estilo dentro de las antropologías de hoy**. Sol Tax Ediciones, Selecciones. The University of Chicago Press. Chicago.