

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Francisco Elías: maría de la O, 1936

Autor/es:

Vila, Santiago

Citar como:

Vila, S. (2001). Francisco Elías: maría de la O, 1936. La madriguera. (37):45-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41954>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL VIEJO TOPO

FRANCISCO ELÍAS:

María de la O, 1936

por Santiago Vila

Sorprende la *factura decididamente clásica* de este film, que supone una aplicación, precoz para el cine español, del modelo de Hollywood. Su diégesis narrativa el texto previo de la copla (de 1933); proponiendo sus antecedentes y conclusión según las leyes de causalidad lineal del naturalismo. Sus números musicales están perfectamente integrados en la diégesis y tienen, en su mayoría, *valor narrativo, apartándose del modelo fragmentado que, en la tradición del burlesco europeo, era entonces dominante en el cine musical español.*

El repertorio de la escritura hollywoodiense está asimismo perfectamente aplicado, siguiendo su práctica de utilizar diversos modos estilísticos codificados emocionalmente: estilemas expresionistas para el crimen y el funeral, motivos del *western* para la pelea y la huida. La planificación denota un buen conocimiento de los recursos del cine clásico: la elipsis del momento del asesinato y los fundidos encadenados sobre la bailarina, que condensan el tiempo de su crecimiento, son buenos ejemplos de ello. Incluso, hay una excelente aplicación del "montaje continuo" de Mamoulian en *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932), luego recurrente en el musical americano: el "recorrido" de la copla entre diversos intérpretes, que significa la difusión popular de la canción.

Y, como buen clásico, su sentido apunta a la *castración simbólica*: el relato edípico "reescrito desde el lugar de Layo", según Daney y Oudart. Muy adecuadamente, el film se inicia –tras la primera vista de Granada– con la mano del pintor trabajando en el retrato de su mujer, cuyo modelo vivo se nos muestra después, mediante una panorámica.

La acción del artista, padre de María de la O, crea filmicamente a la mujer: la identificación de este personaje –demiurgo del relato y figura del autor– con el Padre, sentido del lenguaje, resulta evidente. Como también el poder de lo fálico sobre lo femenino: la cuchillada que rasga la mejilla del retrato resulta una feliz ilustración de la "mujer tachada" (por lo simbólico) de Lacan.

La gitana Itálica, que ocupa el lugar de Madre muerta, es manifiestamente inmoral: serán sus malos consejos los que producirán la desgracia de la protagonista que describe la copla. Sólo mediante la intervención del padre, a su vuelta a Granada, po-

drá María encontrar su honesto lugar social mediante el matrimonio.

Esta feliz integración en el sistema se realiza mediante la castración que efectúa el padre sobre el deseo incestuoso de su hija: viven juntos en Sevilla, en una relación aparentemente fundada sobre el deseo sexual que, *sin embargo, el padre reprime*. Esta asimilación del tabú edípico, así forzada por el padre, le permitirá enderezar su deseo en la dirección moralmente correcta, casándose virgen –como demuestra su inspección– con el gitano "que fue su querer", dando macha atrás a la letra de la copla para obtener un final feliz.

Efectivamente, la situación descrita por la copla, una gitana seducida por un payo rico, es rigurosamente invertida por el film. En primer lugar, se sustituye el protagonista: la acción se narra desde el *lugar del payo*, que no es culpable de la deshonra de la gitana, a pesar de las apariencias, y cuyo parné no es "maldito", puesto que no causa la desgracia de la heroína sino su felicidad.

La condena moral pasa al pueblo gitano, representado por la celestinesca "madre", que se asombra de los escrúpulos de su "hija": "Es muy decente, yo no sé a quién ha salido". Naturalmente, el espectador lo sabe: es la herencia del padre, honrado payo, que acabará prevaleciendo sobre la inmoral sangre gitana.

Es difícil no reconocer en este paradigma gitanos/payos la contradicción trabajadores/propietarios, siendo el tiempo del rodaje del film inmediatamente previo a la Guerra Civil. Hay que observar, además, que el padre, representante de la Razón Moral, está *fuera de la ley*, caracterizada así como injusta: le persiguen por su "justificado" homicidio (increíblemente, la Guardia Civil se deja conducir por el vengativo gitano) y sus crueles representantes favorecen que el populacho de gitanos invada su casa y se lleven a su hija, para corromperla a su manera. Esta figura del héroe contra la legalidad era entonces defendida por Calvo Sotelo, cuyos alegatos sobre la justificación de la violencia para revocar el poder inmoral de la República prepararon ideológicamente el *alzamiento militar*.

Escritura filmica y posición política se anudan así perfectamente.