-3-1

R.5113

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»

Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura
Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director
MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción
ÁNGEL MEDINA
MOHAMED METALSI
JOSEP MARTÍ
MANUEL LUNA
ESTEBAN VALDIVIESO
DAVID COPLAN
SUSANA ASENSIO
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MANUEL LORENTE RIVAS
MARTA CURESES
MANUELA CORTÉS
STEVEN FELD
CARMELO LISÓN TOLOSANA
JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción
MARTA CURESES

Secretaría Técnica
ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL
CARLOS ARBELOS

Diseño
JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión
LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA
Depósito Legal: GR-487/95
I.S.S.N.: 1138-8579
Edita
© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Estereotipos narrativos del flamenco en el cine español.

Mª Dolores Fernández-Fígares Romero de la Cruz

Antropóloga y Periodista.

A pesar de que se ha proclamado en tantas ocasiones al flamenco como uno de los rasgos que definen la identidad andaluza y española, no han sido abundantes las representaciones cinematográficas realizadas en España que tengan al flamenco como núcleo central, ni que hayan profundizado más allá de sus aspectos formales o plásticos.

Dos son las posibles razones para esta limitación que, sin embargo, no tiene correlación en la abundante producción de las llamadas "españoladas" a lo largo de la historia de la cinematografía, con bastante frecuencia amalgamadas con elementos que podrían considerarse propios de la puesta en escena flamenca. Por una parte, la evidente marginalidad que ha relacionado al flamenco con un submundo representado por las tabernas y su secuela de borracheras y crímenes pasionales de baja condición y por otra, el hecho de que el flamenco no constituye un género de tipo narrativo, sino poético, que remite a narraciones en un segundo plano o nivel interpretativo.

Por ello, uno de los intentos más sinceros por hacer del flamenco una interpretación cinematográfica en su mismo plano poético son las obras de José Val del Omar, su "Aguaespejo granadino" y "Fuego en Castilla", pertenecientes a su "Tríptico elemental de España", tal como hemos analizado en otro lugar[1]. El flamenco pertenece al ámbito de lo poético y ya es de por sí una interpretación de los sentimientos humanos, por la vía de la música y la danza, de codificación muy elaborada, como ha indicado Manuel Lorente[2].

Ante tal transculturación, el cine, como medio de comunicación, y como institución, presenta dos aportaciones no siempre excluyentes entre sí: proporcionarle el marco diegético que precisa su condición de medio narrativo, ofreciendo historias que resulten el marco adecuado para sustentar y justificar las expresiones del cante y del baile y los sentimientos que las provocan o bien atenerse a la estricta función documental, para reproducir, sin interferencias narrativas, la plástica de los movimientos, de los gestos y los sonidos.

Por otra parte, hay que considerar que el flamenco se ha desenvuelto en medio de una polaridad de extremos[3]: por una parte el estigma de haber surgido como afición de gente tabernaria, y la consiguiente negación siquiera del estatuto que se aplica al arte popular y por otra, la expresión genuina de la identidad de un pueblo –el español– situada geográficamente en Andalucía. En la basculación de un extremo a otro de las consideraciones, ciertas élites culturales han desempeñado un papel preponderante, en su esfuerzo de recuperación del flamenco, llegando a convertirlo, de factor de perdición en factor de redención, vehículo de expresión de la ancestralidad de un pueblo, rasgo definitorio de una identidad colectiva.

1. Ver Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002 y mi comunicación sobre "El Flamenco en el Cine".
2. Manuel Lorente Rivas: "Etnografía del flamenco en Granada". Editorial Universidad de Granada, 2001.
3. Ver Manuel Lorente Rivas, obra citada.

Variaciones teóricas

Desde el punto de vista semántico, un estereotipo viene a representar, como si de un mapa se tratara, de manera esquemática y a través de una serie de deformaciones, una realidad, en sus apariencias, no en sí misma.

La representación icónica está en relación con los estereotipos, como forma de tipificación, cambiante según las épocas, en cuya construcción los medios icónicos de masas y sobre todo el cine, desempeñan un papel nada despreciable. Como indica Fulchignoni[4], se ha demostrado que la duración en el tiempo no es indicativa de la parte de verdad que sostiene los estereotipos, sino que éstos manifiestan un dinamismo interno, que les hace *modificarse* según los cambios que se producen en las condiciones socioeconómicas y la necesidad de justificar nuevos comportamientos por parte de los grupos sociales.

Las variaciones que adoptan estos procesos tienen su correlato igualmente con los modos de dominación o, dicho de otra manera, con los discursos de las clases dominantes o los poderes hegemónicos en cada época y los modelos adoptados por éstos. Cabría añadir que no sólo muestran los modelos de los grupos hegemónicos de poder, sino también las relaciones entre los subgrupos que integran el cuerpo social, de tal manera que frente a las representaciones hegemónicas se presentan las de los grupos que actúan contra corriente, por lo que pueden seguirse las dinámicas sociales a través de las catalogaciones que realizan los grupos. Los cambios que se producen en las representaciones icónicas de los otros estarían indicando cambios en los juegos de poder.

El análisis de la narrativa fílmica o audiovisual se ha visto enriquecido por una gran variedad de perspectivas que desborda los límites de este estudio. No obstante, me propongo destacar aquellos matices que encuentro útiles como marco teórico de referencia, capaz de encuadrar la metodología de la Antropología Visual y/o el Cine Etnográfico.

La primera distinción pertinente se recoge de la planteada por Benveniste[5] con respecto a los dos planos de enunciación: el de la historia y el del discurso, diferencia que estriba en las relaciones del narrador con los contenidos de lo que se relata. Teóricos de otras disciplinas, como Paul Ricoeur[6] o Todorov han suscrito esta distinción.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, como indica Hayden White[7], tanto la ambigüedad del término *narrativa* como la que se encuentra en el uso del término *historia*, que puede ser entendida como referencia, tanto a las representaciones de la realidad sean o no ficcionales, como a las que pertenecen al pasado humano. Cabe añadir a este par de ambigüedades la de discurso, entendido como base de la praxis cultural en general, según Foucault, o bien específicamente en el sentido del discurso audiovisual, con sus particularidades, que le hacen trascender el plano lingüístico.

4. Enrico Fulchignoni: "La Civilisation de l'image". Payot. Paris, 1969
5. En *"Problemes de lingüistique générale"*. De. Gallimard, 1974. Citado por Jean Mitry en obra citada, pág. 109.
6. Se refiere Ricoeur a los "discursos no descriptivos": el discurso de la acción, de la ficción, del relato y de la temporalidad, en "La fonction narrative", La Narrativité. Editions du CNRS, Paris, 1980.
7. Hayden White: *"El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica"*. Paidós. Barcelona, 1992, pág. 74.

Los estudios semiológicos suelen incluir otros términos como relato, que para Mitry es equivalente de discurso y el de narración, que podría sustituir al de historia. Ni que decir tiene que la combinación de tales términos puede producir no pocas confusiones. Por mi parte, seguiré la distinción que hace Jesús García Jiménez[8], con el referente de la narratología aplicada al cine y a los soportes audiovisuales en general. El citado autor distingue los términos antes referidos de la siguiente manera. "el discurso es el flujo de las imágenes capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia; el relato en cambio es la historia contada por el discurso icónico. Es pues un resultado del discurso". Y añade, "si la historia aporta el contenido a la narración, el discurso aporta la expresión"[9].

Los estereotipos en el cine se construyen a partir de la producción social de los mismos, condensada en temas y argumentos narrativos, y reforzada por su repetición. En el caso concreto del análisis de obras cinematográficas, las diferentes versiones que se realizan marcan modificaciones en el discurso e incluso en el relato, haciendo visibles intenciones y representaciones, surgidas en el contexto socio histórico en el que se producen, como veremos a continuación.

Diversos discursos para un mismo texto: el caso de "La Lola se va a los puertos"

Como es sabido, Antonio Machado Alvarez, "Demófilo" realizó no pocas aportaciones etnográficas, continuando la labor que había iniciado su padre, Antonio Machado y Núñez, introductor de los estudios de Antropología en Sevilla, junto con el krausista Federico de Castro, catedrático de Filosofía, Literatura e Historia de España, fundadores ambos en 1871 de la "Sociedad Antropológica Sevillana"[10].

"Demófilo", con su recopilación de cantes flamencos, publicada en 1881, considerado como fundador de la flamencología, no pensaba que el cante flamenco representase al pueblo: "Es el menos popular de todos los llamados populares", afirmaba en la "Revista mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla" en 1870. Estableciendo un curioso paralelismo entre el flamenco y la ópera, consideraba que el pueblo bajo tenía afición a los cantes flamencos, a pesar de no saber cantarlas: "forman las delicias de nuestro pueblo bajo que, por decirlo así, los paladea, como una buena ópera nuestras clases acomodadas", paralelismo que también se daba en su degeneración: "esta predilección hacia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque menos afeminada, análoga a la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas". El estudioso del folklore opinaba que el flamenco se había conformado como resultado del contacto de la clase baja del pueblo con el pueblo gitano y aventuraba una decadencia para el género, pues al salir de la taberna y pasar a los cafés cantantes se había "andaluzado":

8. Ver Jesús García Jiménez: *"Narrativa audiovisual"*. Cátedra. Madrid, 1993.
9. Ibidem.
10. Ver Salvador Rodríguez Becerra: "Origen y evolución del folklore en Andalucía". En El Folklore andaluz, 2ª época. Fundación Machado,1987.

"nacidos muchas veces en la taberna y en ella casi siempre y por plazas y campos repetidos, han encontrado su último baluarte en el café; su estrella está ahora en el ocaso, a nuestro juicio, contra lo que se cree".

En 1929, Antonio y Manuel Machado escriben una obra teatral que obtuvo gran éxito, a partir del verso "La Lola se va a los puertos, la Isla se queda sola". Se estrenó el 8 de noviembre en el teatro Fontalba, por la compañía de Lola Membrives y Ricardo Puga. Fue convertida el año siguiente en zarzuela por Ángel Barrios, en 1947 por Juan de Orduña en película y en 1993, Josefina Molina realiza una nueva versión.

La obra parte de la invitación que hace a Lola –una cantaora flamenca– don Diego –un rico hacendado– a actuar en una fiesta en su cortijo, para celebrar el regreso de Rosario, la prometida de su hijo José Luis, que vuelve del extranjero para casarse. El cante y la personalidad de Lola embelesan a José Luis, que se disputa con su padre los favores de la reservada cantaora, ante los celos de la refinada Rosario, lo cual da lugar a *no pocos* enfrentamientos y lances, con puñaladas incluidas, pero Lola consigue pacificar a todos, a pesar de que se siente atraída por José Luis. Renuncia a su amor y se embarca hacia Buenos Aires, a continuar con su errante vida de cantaora, acompañada de su fiel guitarrista, Heredia.

El personaje de Lola, protagonista de las tres piezas, encarna el cante flamenco, en sí mismo, en tres momentos diferentes de la historia de España, con sus correspondientes matices contextuales.

En la obra teatral machadiana, escrita en verso, en tres actos, aparece el flamenco como un lenguaje del corazón, más que como una música, alimentado por el sufrimiento. El arte es el que hace salir la copla hacia el exterior, transformando la realidad. Lola se mantiene firme ante los requiebros de don Diego, enfrentado a su propio hijo por el amor de la cantante, como una suerte de efecto trágico, producido por el misterioso poder de la intérprete que estimula los conflictos, agita las circunstancias, para volverlas a situar en su justo lugar. "Yo siento para cantar y canto para sentir", dice la Lola y también: "vivo para cantar, canto para vivir". El discurso de los Machado sería: el alma del pueblo es la que tiene el poder de reorientar los acontecimientos y también de remover los cimientos de la sociedad.

Heredia, el guitarrista que acompaña el cante de la artista, parece jugar el importante papel del toque para la puesta en escena del flamenco y representa la serenidad que aquieta las revueltas pasionales que provoca la belleza y la magia del personaje femenino y que viene a representar la paradoja del cante flamenco, capaz de canalizar y suavizar las tensiones que afectan a la sociedad. "Quien dijo mujer dijo ciclón y tormenta/ Por donde pasa la Lola el aire relampaguea", dice el guitarrista.

En la obra aparecen sentimientos anti americanos, reflejo del temor existente en la época por el creciente imperialismo que amenazaba las manifestaciones genuinas de la cultura popular.

Juan de Orduña introduce no pocas variaciones al tema de Lola, empezando por situar el periodo histórico en 1860. Frente a la firmeza de la Lola machadiana, la de Orduña es vulnerable y fácil de enamorar, hasta tal punto de que a pesar de que ella "quiere ser libre", como responde a los requerimientos de Heredia, es capaz de abandonar su arte para dedicarse por entero a su amado José Luis, en cuyos brazos cae rendida, pues "si nace la mujer

muere la cantaora". Para merecerla, el señorito decide hacerse torero: "pa' sentirme más capaz de ti, me he embebío de Andalucía", le dice tras brindarle el toro. La fuerza que mantiene firme a la cantaora y la aleja al final de tentaciones es sobre todo su piedad, la que le hace regresar al equilibrio y seguir su camino, renunciando al amor de José Luis, a cambio de que conserve su vida, en peligro por una reyerta, pero también lo hace persiguiendo un destino que hace que "la Lola no puede querer, lleva mal sino", pues su sino "es encender la pasión y no apagarla", dice Heredia, resignado a conformarse con seguir a la cantaora, amándola en silencio y compartiendo también ese sino: "La Lola y Heredia serán amor de copla que juntan su pena", le dice y también: "tu copla y mi guitarra son como el cuerpo y su sombra". Además, el sufrimiento es lo que hace que brote el cante: "desde niña aprendí lo que son penas y por eso aprendí lo que son coplas" .

El antiamericanismo de la obra machadiana se torna burla de los franceses y los británicos, como ejemplo de los extranjeros que vienen a imponer sus gustos.

Como ya hemos indicado más arriba, uno de los rasgos propios de la versión de Orduña es la superposición que hace de la copla sobre los cantes genuinamente flamencos. Orduña, tras afirmar que buscaba hacer una película netamente española y que "por ese camino di naturalmente en las rutas andaluzas", justifica dicha opción del siguiente modo: "se da la copla pura y se da la canción inspirada en ella, que la complementa y la hace más asequible a todos los oídos"[11].

La Lola de la versión de Josefina Molina en 1993 intenta recuperar el discurso de contención de la obra machadiana, y su momento histórico, eso sí, centrando su atención sobre la realidad de la comunidad andaluza, un tanto marginada por el centralismo, acentuando una orientación política que no encontramos en la obra teatral. El discurso se refuerza en un mitin que Blas Infante ofrece sobre el pasado glorioso de Andalucía, donde cristianos, musulmanes y judíos vivían en paz, antes de 1492 y en el que Lola canta, acompañada al piano por Federico García Lorca.

El cante podría servir para que el pueblo andaluz recuperase la conciencia de sus propias raíces y se uniera en un proyecto de futuro. Lola, interpretada por Rocío Jurado, se pone al lado de los trabajadores del campo frente a los abusos de los terratenientes. Otra variación es la opción de José Luis por hacerse piloto de las novedosas avionetas, sometiéndose al riesgo de un oficio que le haga merecedor del amor de Lola, tal como en la versión de Orduña opta por el toreo.

Otro matiz significativo es el relieve que la realizadora ofrece al papel que juega Heredia, el guitarrista, interpretado por José Sancho, siguiendo la intención de los Machado de rendir homenaje a los intérpretes de la guitarra flamenca, como auténticos artífices de la potencia que activa la vibración de cantaores y bailaores.

El flamenco de la versión de 1993 es, como Lola, capaz de calmar las tensiones y los sufrimientos sociales y psíquicos. Siguiendo el discurso machadiano de 1929, aparece como redentor, encarnado en una forma dual, masculina y femenina, compuesta de cante y toque, es capaz de activar al mismo tiempo la destrucción y la recuperación del equilibrio.

11. Revista "Primer Plano", 5 de Octubre de 1947.

La expresión del sufrimiento y la atmósfera trágica

Por lo que se refiere a la representación del flamenco en el cine, si hemos de encontrar un común denominador a las obras realizadas en diferentes momentos y contextos socioculturales es la referencia a lo trágico, extremo y sufriente, atmósfera que trata de reproducir el cine. Para ello, en la mayoría de los casos, recurre al teatro y ocasionalmente a la novela, para aprovisionarse de historias y argumentos, ya legitimados en su día. Podría pensarse que el flamenco busca en la literatura la manera de sacudirse el estigma que socialmente pesa sobre tal manifestación del arte.

En todo caso, lo que sí existe es la intención de "recuperar" al flamenco, o aprovechar para el cine sus capacidades expresivas. Cíclicamente reaparece la intención de dignificar un arte que surge del pueblo y que, sin embargo, soporta el triste destino de verse sometido a las mistificaciones y las interpretaciones erróneas. Cíclicamente también se repite la queja de la falta de sintonía existente entre el flamenco y el cine, que no refleja en absoluto su peso social y su potencia significante[12].

Haciendo un recorrido por los documentos fílmicos que jalonan la historia del cine español y que tienen al flamenco como tema, partimos de la hipótesis de que, a pesar de todo, existe el cine flamenco como género que pueda agrupar taxonómicamente los distintos textos fílmicos[13]. Realizar una relación exhaustiva de todos los producidos por la cinematografía española es tarea que desborda el presente trabajo, por razones fáciles de comprender: muchos de los títulos responden tan sólo a referencias recogidas en textos escritos y no se encuentran disponibles para su visionado, bien porque no existan copias en filmoteca, bien porque se trata de copias únicas, reservadas y fuera del alcance de los investigadores.

Entendemos que el término "Cine flamenco" nos sirve en este caso para diferenciar las películas que tienen al flamenco como núcleo central de las llamadas "folklóricas" que optan por la copla, como variante popular más cercana a los públicos, si bien, tanto los relatos que sustentan este folklorismo cinematográfico, como las actuaciones de los artistas de cada momento y sus interpretaciones se solapan con frecuencia en sus términos con la temática flamenca propiamente dicha. El caso más flagrante es el de "La Lola se va a los Puertos", de Juan de Orduña, concebida para legitimar culturalmente el cante jondo por los hermanos Machado y que deviene en una actuación prolongada de Juanita Reina, interpretando coplas que, sin embargo, van precedidas por el rasgueado de una guitarra flamenca por bulerías, soleares y demás, que da paso a los acordes orquestales.

Otro común denominador lo encontramos en las producciones de los años 40 y 50: es la preferencia por las protagonistas femeninas, ofreciendo el punto de vista de la mujer seductora, humilde pero atractiva, matiz que para Jo Labannyi respondía a una demagógica idealización del "pueblo", pues "el conflicto racial de las películas folklóricas constituía una excusa para tratar problemas sociales de manera velada"[14].

12. Ver Romualdo Molina: "El flamenco y el cine español: un *difícil encuentro". En "Caña" de Flamenco*. Nº7. Invierno, 1994.
13. Así lo denomina Eugenio Cobo en: "Cine flamenco". En la revista citada supra.
14. Ver "Raza,género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folklóricas". Archivos de la Filmoteca, nº 32, Junio, 1999.

1. El misterio del duende

Federico García Lorca supo definir con precisión poética el duende, como quintaesencia del cante jondo, en plena operación reivindicativa de lo que presentaron los intelectuales del círculo de Manuel de Falla en la Granada de 1920, como la manifestación genuina de la antigüedad del pueblo andaluz. Edgar Neville se hace eco de este espíritu, constatando que en su tiempo el flamenco se encontraba sometido a mistificaciones espúreas, a las que no sería ajeno el hecho de mostrarse en el cine confundido y mezclado con la copla y el haberse generalizado como espectáculo, saliendo de los espacios reducidos de los tablaos y las fiestas privadas, que es su lugar natural, como había indicado Demófilo. Para ello, en 1952 Neville realiza un documental que resulta paradigmático y excepcional, titulado precisamente "Duende y misterio del flamenco", con una cierta pretensión didáctica y/o de promoción turística, desarrollando los diferentes palos, contextualizando las actuaciones de los artistas flamencos del momento en parajes pintorescos, con alguna referencia etnográfica. Sin embargo, la alusión al misterio y al duende viene a resultar más estética y formal que producto de una interpretación cinematográfica de lo irracional, lo cual encuentra su justificación en el propio género documental de la obra.

La ficción viene en ayuda de este motivo temático en "Embrujo", de Carlos Serrano de Osma, realizada en 1946, con Lola Flores y Manolo Caracol, y Fernando Fernán Gómez, Mª Dolores Pradera y Joaquín Soler Serrano en el reparto. Se trata de una de las escasas piezas que no han recurrido a los argumentos que proporciona la literatura y que se aventura a profundizar en el flamenco como experiencia vital. "Hay fuerzas secretas que rigen nuestras vidas, que van marcando el camino que debemos seguir, que desconocemos", afirma Lola Flores, caracterizada como una anciana bailaora que recibe un homenaje y que sirve de presentación para la historia de su vida, narrada en flash-back. El núcleo de la narración se encuentra en la misteriosa relación que se establece entre la bailaora y su cantaor, Manolo Caracol, marcada por el fatalismo de los sentimientos no correspondidos. La intensa pasión que siente Manolo, encuentra la respuesta de ella en forma de una dependencia mágica en el ejercicio de su arte, de tal manera que incluso cuando la bailaora decide emprender su camino hacia el éxito en solitario, mientras él tiene que refugiarse en el mundo oscuro de las tabernas y las borracheras, siente que está bailando con él, experimentando una atracción tan fuerte que le hace interrumpir su brillante carrera, para regresar y comprobar que Manolo agoniza víctima de su abandono. El embrujo que les unía solo permite que Lola vuelva a bailar en el entierro de quien había sido su maestro, finalizando así su carrera. En sueños seguirá oyendo cantar a Manolo.

Ana Mariscal también aborda el tema del duende en "Los duendes de Andalucía", en una interpretación propia del boom turístico de los años 60, que reúne a un amplio plantel de artistas, aparte del torero Victoriano Valencia: "La Paquera" de Jerez, "Porrinas" de Badajoz, Ana Carrillo, "La Tomata", María Rosa, Dolores Vargas, Juanito Valderrama, Argentina Coral, "La Niña de los Peines", Curro de Utrera, Alvaro de la Isla y Manuel Fernandez, "Finito" y los guitarristas Melchor de Marchena, Paco de la Isla, Alfonso y Juan Labrador, "Moraito" Chico, Paco Izquierdo, Manuel Arango, a quienes sobre todo oímos en la banda

sonora que acompaña a las aventuras de un periodista *francés que recorre* Andalucía, acompañado por una niña, ("he de averiguar qué tiene España *para que vengan* tantos millones de turistas", dice). Lo cual le ofrece oportunidad a la realizadora para enseñar las bellezas de Córdoba, Sevilla con su Feria y Carmona. Una actuación de "La Paquera" de Jerez en unas bodegas jerezanas, que resulta un documento excepcional, sirve de ocasión para que obtengamos la respuesta: "–¿te gusta el flamenco?, *pregunta una* turista ya aclimatada a otra que acaba de llegar, –mucho, responde, "aunque no lo entiendo bien.– No hace falta entenderlo, sino sentirlo, interviene el torero. Si algo te corre por la *columna* vertebral son duendes del flamenco. –¿qué es duende?, inquiere.– Duende es esto, el flamenco, bueno, es difícil, toma una copa y ya comprenderás poco a poco... *y si* no comprendes, te emborrachas, que tampoco es malo, concluye. Pero la extranjera quiere saber más, intrigada porque su amiga ha decidido no regresar a Noruega, y quedarse *en esta* "tierra desmesurada". Pero el torero, Victoriano Valencia, que hace de *sí mismo*, aclara en una especie de declaración de principios sobre la razón vital andaluza: "todo lo *contrario*, en Andalucía todo tiene su sentido y yo creo que se disfruta más de la vida, porque la vivimos con más intensidad. Date cuenta, por ejemplo, yo estoy aquí contigo y soy feliz, mañana tengo que torear y ya no sé si volveré a verte. Por eso tengo que saborear cada instante".

2. Camino de perdición / camino de salvación

Es frecuente que en las películas que no tienen al flamenco *como tema central aparezca* como recurso para denotar o incluso connotar la tentación de los excesos, como señal de que el personaje, principal o secundario, masculino o femenino, ha elegido el camino equivocado, lo cual le hará acreedor del correspondiente castigo purificador. Aparece en toda su profusión la asociación estigmatizada del flamenco con el submundo de las tabernas y gente perdida, tal como sucede en "Fútbol, amor y toros", de Florian Rey, rodada en Sevilla 1929, y en "Danza de fuego", de Jorge Salviche, 1942; en "Eres un caso", de Ramón Quadreny rodada en 1945. En "El crimen de Pepe Conde", de José López Rubio, la fiesta flamenca se presenta como signo de riqueza, perteneciente a una clase social alta, que la asocia a la diversión transgresora. También en "El hombre de mundo", de Manuel Tamayo, 1948 se asocia el flamenco a la vida disoluta que uno de los protagonistas deberá abandonar para merecer el amor.

Pero el flamenco, que en estas obras viene a ser una suerte de causa coadyuvante de la perdición y la vida disoluta, puede convertirse en algo salvífico, a condición de que se vea legitimado por un cambio de status, a lo cual contribuye su mutación como espectáculo. El ejemplo más representativo se encuentra en "La hija de Juan Simón", de José Luis Sáenz de Heredia, sobre la pieza teatral original del autor granadino José Mª Granada, seudónimo de José Martín, en 1935, adaptada por Nemesio M. Sobrevila. Como ya hemos indicado en otra parte, "esta película resulta significativa desde varias perspectivas: por una parte recoge el recorrido de la polaridad de las representaciones sociales del flamenco: desde los bajos fondos y la marginalidad del cantaor en las tabernas y el rechazo social por parte de una familia no precisamente de clase alta, hasta el reconocimiento del artista en los grandes

salones, pasando por el drama humano que el estigma y el rechazo han provocado en la protagonista femenina de la historia. Conviene recordar que la intención de Urgoiti y Buñuel al crear la productora Filmófono tenía un cierto matiz de aprovechar el cine para educar a las masas populares, ofreciendo películas que apreciasen"[15].

3. Ritos gitanos

La vinculación del flamenco con los gitanos es otro de los tópicos recurrentes en el cine, paradigma de marginalidad y peligro. "Algún día caerás entre esa gente del bronce que te rodea"... advierte el aristócrata a la cantaora en "La Lola se va a los puertos".

Cuando José Martín, adalid de la españolada, decide realizar una película que recoja la realidad del tipismo de su Granada natal, recurre a una leyenda popular y adapta su obra teatral "Amapola la gitana" haciendo que intervengan gitanos del Sacromonte que escenifican una boda.

"Danza de fuego", de Jorge Salviche, subraya la picaresca y marginalidad del ambiente gitano y "La niña de la venta", de Ramón Torrado, también recurre a la contextualización gitana para enmarcar el cante y el baile.

El misterio gitano, con sus ritos de invocación y su familiaridad con las fuerzas telúricas sale a relucir, siguiendo la pauta marcada por Manuel de Falla en el "Amor brujo", una de las obras de cine flamenco más versionadas. La tragedia marcada por un destino adverso suele prestar una atmósfera de fatalidad, que se combina con lo misterioso de la ancestralidad gitana. El flamenco será el ritual que da cauce a esas fuerzas ocultas, haciendo que se manifiesten, modificando las circunstancias, tanto para bien como para mal.

"Los Tarantos", de Rovira Beleta, constituye la obra más representativa de la conjugación de lo gitano y lo flamenco, con una cierta intencionalidad etnográfica sobre las formas de vida en los límites de la ciudad y su facilidad para expresar con el baile el desgarramiento que producen los conflictos de clase y las rivalidades entre clanes. La hija de Montoya será aceptada en la familia de "Los Tarantos" cuando demuestra que sabe bailar. También es conocedora de ciertos rituales, que practica para unirse a su novio: "Yo te conjuro por el sol, por el diente del león, que la sangre nos ate por vida y por muerte", invoca. La figura de Carmen Amaya, que falleció poco después de rodar la película, en el mejor papel de su carrera, ofrece la credibilidad de la autenticidad al relato.

4. Flamenco y toros

El mundo de los toros, mucho más reflejado en el celuloide que el del flamenco desde los inicios del cinematógrafo, aparece con frecuencia relacionado con éste, según diversas combinaciones. El lado oscuro, la vida disoluta, donde reina el flamenco en juergas y tabernas, parece amenazar la sobria austeridad que es requisito de la vida del torero. Así se pone de manifiesto en "Currito de la Cruz", película en la que se oponen los dos tipos de

15. Actas del Congreso de Abtropología Aplicada. Granada, Noviembre, 2002.

toreros: "Romerita", que no acaba de cuajar como figura, debido a su afición a la vida nocturna, y el pulcro Curro, fatalmente enamorado de Rocío, que acaba siendo su salvador. Como hemos indicado más arriba, Ana Mariscal en "Los duendes de Andalucía" también recurre a la figura del torero para ejemplificar la concentración en un oficio exigente, "en mi profesión lo primero es el toro", afirma, lo cual no le impide "emborracharse de sol y de alegría" en la Feria de Sevilla. En el discurso de esta película, el duende del flamenco se encuentra con el taurino, pertenecientes ambos a una sensibilidad y a una forma de vida andaluza, que se hace visible en la aparición de unos maletillas que van a combatir el hambre o en la visita al museo dedicado a Manolete.

Flamenco y toros comparten su dependencia del duende, parece querer indicar, en el relato de "La Lola se va a los puertos", el hecho de que José Luis, para merecer la admiración de la inaccesible cantaora, decida hacerse torero, oficio que se equipara en misterio al de la muchacha.

5. Orígenes oscuros

La liminalidad flamenca encuentra sus representaciones en los orígenes oscuros de sus intérpretes, como una señal distintiva de lo extraordinario, asociados también al mundo gitano. Tal sucede con "Canelita en rama", de Eduardo García Maroto realizada en 1943 que, teniendo como protagonista a Juanita Reina, rinde tributo a las raíces flamencas de la cantante. Rocío, la protagonista, es al parecer hija de un aristócrata andaluz y Remedios, una bella gitana, que recoge el señorito a su muerte y educa como si fuera su ahijada. El hecho de que su hijo se enamore de la muchacha hace que se revele el secreto que habían guardado muy bien los parientes de Remedios: Rocío no es en realidad hija del terrateniente, sino de un pintor para el cual la gitana hizo de modelo, lo cual le permite casarse con su enamorado, pues no son hermanos.

También la hija del Zorongo, en "Los Tarantos" es hija natural del gitano y de una mujer que "no quería que pareciera una gitana, ella no lo era".

La tensión de los orígenes oscuros se encuentra ejemplificada en la mirada penetrante de Carmen Amaya, en primer plano, mientras baila en el Sacromonte granadino en "María de la O", de Francisco Elías.

6. La intención documental

Como ya hemos indicado, la queja de que el cine de ficción no reflejase en toda su intensidad y magnitud la pureza del flamenco se ha expresado cíclicamente, efecto negativo que han pretendido paliar los escasos documentales que se han realizado sobre el tema, uno de los cuales, quizá el más destacado, hemos comentado ya, sea "Duende y misterio del flamenco" de Edgar Neville, que Juan Maldonado define como "una rareza a la fuerza"[16]. Neville, que había asistido al Concurso de Cante Jondo de Granada, con Falla y García Lorca, frecuentaba tablaos y trataba a los artistas de su tiempo había incluido algunas actuaciones

16. Juan Maldonado: "Sobre Duende y Misterio del flamenco". Artículo en "Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España". Ocho y medio, libros de cine, Madrid, 2001.

en otras películas suyas. El realizador afirmó que no se trataba en realidad de un documental sino de "la historia del cante y el baile andaluces, del genuino folclore".

Como ya hemos indicado en otro lugar[17], lo que resulta más interesante desde el punto de vista etnográfico es el marco geográfico– narrativo que acompaña y sirve de escenario y justificación semántica a cada episodio. Como indica Martínez Menchén[18], el procedimiento que sigue el cineasta es buscar alguna correspondencia local o espiritual entre las escenas que sirven de marco a cada uno de los cantes, a lo que cabe añadir el esteticismo de Neville y su concepción teatral de la puesta en escena, todo para mostrar "una raza de gentes que tiene que expresar sus alegrías y tristezas", como indica la voz en off de Fernando Rey. Se trata de una visión de Andalucía, próxima a la de los viajeros románticos del XIX.

La serie de películas realizadas por Carlos Saura en torno al flamenco y sobre todo "Flamenco", en 1995, muestran un estilo documental diferente, totalmente despojado de elementos narrativos y contextualizaciones ambientales, optando por la yuxtaposición de actuaciones siguiendo una lógica implícita, solo orientada por una introducción escueta: "el flamenco aparece a mediados del siglo XIX como una consecuencia del cruce de pueblos, religiones y culturas que dan lugar a un nuevo tipo de música. Crótalos griegos, jarchas mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla, lamentos judíos, el son de la negritud y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse aquí, se entremezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos flamenco y que se expresa mediante el cante, el baile y la guitarra", manifiesta.

El resultado es una pieza cargada de esteticismo, rodada en una estación de trenes sevillana, minimalista en sus decorados, en contraste con la naturalidad de los artistas-intérpretes, la mayoría gitanos, que en ocasiones se combinan como para una fiesta entre contraluces, pantallas reflectantes y suaves movimientos de cámara que captan con una ligereza extraordinaria los movimientos, tanto individuales como en grupo. El grupo de artistas, reunido por el cineasta aragonés es extraordinario, y se puede decir que no deja fuera a ninguno de los grandes del momento. Consciente de que la fuerza expresiva se encuentra en los artistas que lo interpretan, Saura prescinde de todo recurso que no sea las figuras, dejando que traduzcan a su modo las esencias del jondo, sin interferencias discursivas ni textuales.

Conclusión

Salvo unos cuantos ejemplos aislados, el cine español no ha conseguido traducir a imágenes la realidad del flamenco, en su núcleo más intenso, a pesar de que lo ha intentado en numerosas ocasiones. Ha optado por la españolada, género híbrido, que le ha permitido lucir a los artistas más populares, asegurándose así, a bajo costo, los públicos.

17. Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002.
18. Nickel Odeon, número especial dedicado a Edgar Neville, 1999.

Bibliografía

"El Folklore Andaluz" 1882-1883. Edición conmemorativa del Centenario. Ayuntamiento de Sevilla, 1981

GARCÍA LORCA, Federico : *"Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz, llamado "cante jondo"*. Conferencias. En dos volúmenes. Alianza Editorial. Madrid, 1984

LORENTE RIVAS, Manuel: *"Etnología antropológica del flamenco en Granada"*. Universidad de Granada, 2001.

GUBERN, Roman: *"El cine sonoro en la República, 1929-1936"*. Lumen. Barcelona, 1977

CEBOLLADA, Pascual y Luis Rubio Gil: *"Enciclopedia del Cine español"*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996

COBO, Eugenio: revista *"Caña de Flamenco"*, Invierno 1994

ODEON, Nickel: número especial dedicado a Edgar Neville, 1999.

CATALÁ, Josep María: Josetxo Cerdán, Casimiro Torreiro (coordinadores): *"Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental en España"*. IV Festival de Cine español de Málaga- Ocho y Medio. 2001

GÓMEZ VILCHES, José: *"Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la Literatura española"*. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. 1998

Actas del Congreso de Antropología Aplicada. Granada, Noviembre 2002 y mi comunicación sobre "El Flamenco en el Cine". En prensa

FULCHIGNONI, Enrico: "La Civilisation de l'image". Payot. Paris, 1969

"Problemes de lingüistique générale". Gallimard, 1974

RICOEUR, Paul: "La fonction narrative. La narrativité". Editions du CNRS, Paris, 1980

HAYDEN WHITE: *"El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica"*. Paidós. Barcelona, 1992

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *"Narrativa audiovisual"*. Cátedra. Madrid, 1993

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador: "Origen y evolución del folklore en Andalucía". En El Folklore andaluz, 2ª época. Fundación Machado,1987

Archivos de la Filmoteca, nº 32, Junio, 1999.

Anexo. Películas sobre flamenco

Cine mudo

En 1910 Segundo de Chomón rueda "Amor Gitano", con Joan Fuster.

En 1936 Alfonso Benavides realiza una nueva versión

En 1916 Mario Caserini dirige a la Argentinita en "Flor de Otoño" .

1917 "Gitana Cañí", dirigida por el italiano Mario Caserini. Con Pastora Imperio, y su hermano el tocaor Victor Rojas. En otras referencias (Enciclopedia del cine español) se indica que la dirige Armand Pou. Posible secuela de "España cañí", de Pedro N. de Soto, estrenada ese mismo año.

"Amapola, la Gitana", de José Martín, sobre obra teatral homónima del autor (Jose María

Granada, como autor teatral), estrenada en 1925. Intérpretes: María Nerina, Alfredo Hurtado Pitusín, con la intervención de un grupo gitano. Pretende documentar una boda gitana, basándose en una leyenda popular.

"Patio de los naranjos", de Guillermo Hernández Mir, según su novela homónima, 1926. El flamenco forma parte de un mundo de engaños y excesos, asociado en cierta forma al toreo.

"Currito de la Cruz", de Alejandro Pérez Lugín, estrenada en 1926 en Madrid, sobre su novela homónima Acompañamiento musical con los cantaores Carmen "La Lavandera" y Antonio del Pozo, "El Mochuelo", el guitarrista Luis Fernández y una banda de trompetas. Para las escenas de Semana Santa, acompañaban la proyección los saeteros sevillanos Manuel Centeno y Encarnación Fernández, "La Finito" y una banda de cornetas y tambores. Esta película, rodada en Sevilla, tiene una significación documental interesante, aparecen en ella personajes como la reina Victoria Eugenia, la Duquesa de Alba, el embajador de Estados Unidos, junto con otros aristócratas, periodistas y toreros de la Sevilla de la época.

La cinta fue restaurada con motivo de la Expo 92 y se incluyeron grabaciones de Enrique Morente y Antonio Robledo, junto a grabaciones de artistas de la época, como Caracol, Niña de los Peines y Antonio Chacón.

Otras versiones: de Fernando Delgado, en 1935, con Elisa Romero, "la Romerito", en su última actuación de Luis Lucía, en 1948, con el torero Pepín Martín Vázquez y Nati Mistral y de Rafael Gil, en 1965, con el torero Manuel Cano, "el Pireo" y Soledad Miranda.

"El relicario", de Miguel Contreras, 1927 sobre el célebre cuplé, con letra de Castellví y Oliveros y música de José Padilla. Al parecer intervino también el cantaor Guerrita, en un marco igualmente taurino, asociado el flamenco a la juerga.

En 1933, Ricardo Baños realiza una versión.

En 1969 lo hace Rafael Gil, con Carmen Sevilla.

"La copla andaluza", de Ernesto González, según la obra de teatro homónima de Antonio Quintero (1895-1977) y Pascual Guillén (pseudónimo de Manuel Deseo Sanz, 1891-1972). Se rueda en Sevilla en el marco de la exposición iberoamericana, aunque también incluye escenas rodadas en 1929. Se estrenó en Madrid en el teatro Pavón el 27 de Noviembre de 1929 y en Barcelona, en el Principal Palace el 1 de febrero de 1930 con sonido sincronizado por medio de discos.

En 1959, Jerónimo Mihura realiza una versión, con una estructura de tipo teatral, con la actuación de los siguientes cantaores y guitarristas: Rafael Farina, Porrinas de Badajoz, la Paquera de Jerez, Beni de Cádiz, Enrique Nuñez el Sevillano, entre otros. Aunque el título puede llevar a equívoco, escenifica los diferentes palos del flamenco, defendiendo su raíz popular.

"Fútbol, amor y toros". Florian Rey, rodada en Sevilla. 1929. Interviene el cantaor Guerrita. Se presentó con sonido sincronizado de música y ruidos. El flamenco aparece ligado a la juerga y taberna, en un marco taurino.

Sonoro

"El Embrujo de Sevilla", de Benito Perojo, 1930, según la novela homónima de Carlos Reyles. Fue realizada en Berlín. Se estrena en Abril de 1931. Se presentó al público con sincronización musical. Actuaba el guitarrista "Niño de Huelva". Se rodó en el Café "El Tronío" y un patio, de Sevilla. Actuaba Mª Fernanda Ladrón de Guevara y María D'Albaicín.

"La hija de Juan Simón", de José Luis Sáenz de Heredia, sobre la pieza teatral original de José Mª Granada, seudónimo de José Martín, 1935, adaptada por Nemesio M. Sobrevila. Con "Angelillo", Pilar Muñoz, Carmen Amaya. El flamenco se representa en su doble acepción, como factor de perdición y también de redención, como tema central.

Hay otra versión en 1956, realizada por Gonzalo Delgrás, protagonizada por Antonio Molina.

"María de la O", de Francisco Elías, 1936, sobre la obra teatral homónima de Rafael de León, escrita en colaboración con Salvador Valverde. Con Pastora Imperio y Carmen Amaya, también actúan Rosario Rojas, "Niña de Linares" y "Niño de Mairena". Escenifica zambras del Sacromonte, constituyendo un documento sobre su ejecución en un momento concreto. Amores imposibles ligados al mundo gitano, de belleza desafiante.
En 1957, Ramón Torrado realiza una nueva versión, con Lola Flores y música de Juan Quintero.

"Un Caballero famoso", de José Buchs. 1942. Con Alfredo Mayo y Amparito Rivelles. Acompañamiento de fondo flamenco, con actuaciones de Manolo Caracol y referencias taurinas.

"Danza de fuego", de Jorge Salviche, 1942. Con Antoñita Colomé en el papel de una ambiciosa pastora de cabras que se deja atrapar por las danzas de los gitanos, asociando el flamenco al exceso y la irracionalidad que lleva a la perdición.

"Canelita en rama", de Eduardo García Maroto, 1943. A partir de la obra teatral homónima de Antonio Guzmán Merino (1893-1967). Con Juanita Reina como protagonista en el papel de gitana, presunta hija natural de un aristócrata andaluz. Interpreta "La Gloria", pasodoble-zambra, "Piconero gitano", bulerías de José Mezquida, "Del Puerto a Cádiz", tanguillo de "Palmita" y José Mezquida.

"Eres un caso", de Ramón Quadreny, 1945, protagonizada por Fernando Fernán Gómez, asocia el flamenco con la borrachera y las juergas.

"El crimen de Pepe Conde", de José López Rubio, a partir de la obra de Muñoz Seca "Pepe Conde o el mentir de las estrellas" 1946, protagonizada por Miguel Ligero y Antoñita Colomé. Intervienen los flamencos Manolo, El de Badajoz (pseudónimo de Manuel Álvarez Soruto); "El Niño de Almadén (nombre artístico de Jacinto Antolín Gallego; Justo El de Badajoz (nombre artístico de Justo Álvarez) y Enrique Orozco. La fiesta flamenca se presenta como signo de riqueza, perteneciente a una clase social alta, que la asocia a la diversión transgresora. José López Rubio, por su parte, dirigió un cortometraje de temática flamenca, como "La Petenera", en 1941.

"Embrujo", de Carlos Serrano de Osma, 1946. Con Lola Flores, Manolo Caracol, que interpretan piezas flamencas de Quintero León y Quiroga, de Jesús García Leoz y José María Tavera, también de Eduardo Durán, "El gitano poeta". El flamenco es el tema central, asociado al misterio y la fatalidad.

"La Lola se va a los puertos", de Juan de Orduña, 1947 es uno de los clásicos de la españolada, debido a la pluma de Antonio y Manuel Machado, autores de la obra teatral homónima. Protagonizada por Juanita Reina, con el cante de Pepe Pinto y Melchor de Marchena a la guitarra.

Existe una versión de 1993 de la directora cordobesa Josefina Molina, protagonizada por Rocío Jurado. El tema central es la copla flamenca y su misterio.

"La Guitarra de Gardel", de León Klimovsky, 1949, con Carmen Sevilla en el papel de una cantaora, de gira por Argentina. Se interpretan tangos argentinos y milongas, junto a bulerías y zambras, de Fernando Carrascosa y Currito.

"El hombre de mundo", de Manuel Tamayo, 1948, según la obra teatral homónima de Ventura de la Vega (1807-1865). El flamenco aparece asociado a la vida de calavera de uno de los protagonistas, en el contexto de la Feria de Sevilla.

"El Amor Brujo", de Antonio Román, 1949, según la obra teatral "El amor Brujo (Gitanería en dos cuadros)", de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, con música de Manuel de Falla. En Granada, trata de reflejar el ambiente del Sacromonte, y a la vez relaciona el flamenco con el misterio, los fantasmas y los exorcismos propios de la cultura gitana, o más bien de la interpretación que Falla hace de ella. Intervienen los bailaores hermanos Heredia y María Mérida interpreta la canción del "Fuego fatuo", acompañada a la guitarra por Regino y Eduardo Sainz de la Maza.

En 1967, Francisco Rovira Beleta, realiza una versión, con adaptación musical de Ernesto Halfter en la que intervienen Antonio Gades, la Polaca y Rafael de Córdoba, entre otros. Los créditos recogen el nombre de Camarón de la Isla que actúa como guitarrista. José Manuel Caballero Bonald participa en el guión.

En 1985, Carlos Saura realiza una nueva versión, con Antonio Gades (que participa en el guión) y Cristina Hoyos.

"Niebla y sol", opera prima de José Mª Forqué, 1951, a partir de la obra teatral "El invierno frío", de Horacio Ruiz de la Fuente. Con la actuación de Antonio y Rosario.

"La niña de la venta", de Ramón Torrado, 1951, con Lola Flores y Manolo Caracol como protagonistas, documenta la pesca del atún, alternando con actuaciones de flamenco en la taberna y planos de bailes en un campamento gitano, con una cierta pretensión etnográfica.

"Duende y misterio del flamenco", de Edgar Neville, estrenada el 15 de Diciembre de 1952. A mitad de camino entre el documental y el musical y cierta intención promocional de los atractivos turísticos de España, enmarcando los cantes y bailes en lugares pintorescos y monumentales.

"Los Tarantos", de Francisco Rovira Beleta, 1963, sobre la obra teatral "Historia de los Tarantos", de Alfredo Mañas (1924). Con Carmen Amaya, Antonio Gades, Sara Lezana, y al cante Chocolate.

Existe otra versión, de 1989, "Montoyas y Tarantos", de Vicente Escrivá, con Cristina Hoyos.

"Los duendes de Andalucía", de Ana Mariscal, 1965. Con "Porrinas" de Badajoz, "La Tomata", "La Paquera" y María Rosa. El flamenco se encuentra entre los atractivos de la región andaluza, con una mirada turística.

"Bodas de Sangre", de Carlos Saura, adaptación musical de la obra homónima de Federico García Lorca en 1980. Con Antonio Gades y Cristina Hoyos.

"Sevillanas", de Carlos Saura, 1992.

"Flamenco", de Carlos Saura, 1995. El director aragonés intenta una nueva representación del flamenco, optando, bien por desnudarlo de argumentos, bien por recurrir a las obras de Falla y García Lorca, y centrándose en los artistas más reconocidos en su momento. En la última de estas obras rinde tributo al pueblo gitano, como privilegiado intérprete.