



El Musical Flamenco

Influencia de la cultura
andaluza en la trilogía
flamenca de Carlos Saura

Trabajo Final de Grado



Miguel Ángel Senovilla Anillo
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas
Grado de Comunicación
Director: Tomás Creus
Universitat Oberta de Catalunya

2023 - Sevilla

RESUMEN - ABSTRACT

La cultura andaluza ha dejado su marca en el mundo del arte: desde la música andalusí hasta la pintura de la Escuela Sevillana, incluyendo la arquitectura mudéjar, el teatro lorquiano o la escultura sacra hispalense. Sin embargo, no existen movimientos claramente andaluces dentro de la cinematografía española. Esto obliga a realizar una pregunta: ¿existe un cine andaluz? Y si es así, ¿qué características tiene?

Tomando como caso de estudio la trilogía flamenca de Carlos Saura – *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El Amor Brujo* (1986) – este análisis pretende encontrar como la cultura andaluza es capaz de afectar al cine a través de uno de los elementos culturales más conocidos de la región: el flamenco. Utilizando la teoría del cine regional como herramienta y aprovechando la maleabilidad del cine musical como género, cada una de las películas será analizada para comprobar cómo la cultura andaluza es capaz de influenciar su narrativa, su estructura, su estilo y temas. De la misma forma se analizará como los elementos propios del flamenco modifican la propuesta escénica y narrativa y como se presenta en las películas la cultura andaluza. Finalmente, toda esta información será utilizada para encontrar todos aquellos recursos propios de la creación artística andaluza en la obra de Saura, elaborando una propuesta de características propias del Musical Andaluz.

Andalusian culture has made its mark in the world of art: from Andalusí music to the paintings of the Sevillian School, including Mudejar architecture, Lorca's theater, or Sevillian religious sculpture. However, there are no clearly Andalusian movements within Spanish cinematography. This leads to the question: does Andalusian cinema exist? And if so, what are its characteristics?

Taking as a case study Carlos Saura's Flamenco trilogy - *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), and *El Amor Brujo* (1986) - this analysis aims to explore how Andalusian culture can influence cinema through one of the region's most renowned cultural elements: flamenco. Using regional cinema theory as a tool and taking advantage of the flexibility of the musical genre, each film will be analyzed to determine how Andalusian culture can influence its narrative, structure, style, and themes. Likewise, the specific elements of flamenco will be examined to understand how they modify the staging and narrative proposal of the films, and how Andalusian culture is portrayed in them. Ultimately, all this information will be used to identify the unique elements to Andalusian artistic creation in Saura's work, proposing the distinctive characteristics of the Andalusian Musical.

Keywords: cine, flamenco, Carlos Saura, Andalucía, cine regional

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	3
1.1.	INTRODUCCIÓN	3
1.2.	JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN	4
1.3.	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	5
1.4.	OBJETIVO GENERAL	5
1.5.	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	6
2.	METODOLOGÍA Y RECURSOS	6
2.1.	METODOLOGÍA	6
3.	MARCO TEÓRICO	10
3.1.	CINE REGIONAL	10
3.2.	IDENTIDAD ANDALUZA	12
3.2.1.	RASGOS PRINCIPALES DE LA CULTURA ANDALUZA	12
3.2.2.	CREACIÓN CULTURAL ANDALUZA.....	14
3.2.3.	EL FLAMENCO Y ANDALUCÍA.....	16
3.2.4.	EL COMPÁS Y LOS “PALOS” DEL FLAMENCO.....	17
3.3.	EL CINE MUSICAL.....	19
3.3.1.	BREVE HISTORIA DEL CINE MUSICAL	19
3.3.2.	CARACTERÍSTICAS DEL CINE MUSICAL	22
3.3.3.	EL CINE MUSICAL EN ESPAÑA	32
3.3.4.	MODELO DE ANÁLISIS	33
4.	LA TRILOGÍA FLAMENCA DE CARLOS SAURA	35
4.1.	PRECEDENTES DEL MUSICAL FLAMENCO.....	35
4.2.	LA TRILOGÍA FLAMENCA DE CARLOS SAURA	37
4.2.1.	CARLOS SAURA Y ANTONIO GADES	37
4.2.2.	LA TRILOGÍA FLAMENCA: CONCEPCIÓN Y LEGADO	39
4.3.	BODAS DE SANGRE	41
4.3.1.	SINOPSIS.....	41
4.3.2.	BODAS DE SANGRE, DE FEDERICO GARCÍA LORCA	41
4.3.3.	ANÁLISIS	43
4.4.	CARMEN	52
4.4.1.	SINOPSIS.....	52
4.4.2.	CARMEN, DE BIZET	52
4.4.3.	CARMEN: ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD	54
4.5.	EL AMOR BRUJO	60
4.5.1.	SINOPSIS.....	60
4.5.2.	EL AMOR BRUJO DE MANUEL DE FALLA	60
4.5.3.	EL AMOR BRUJO: LA FANTASÍA POR ENCIMA DE LA REALIDAD	61
5.	EL MUSICAL FLAMENCO: ANÁLISIS COMPARATIVO	68
6.	CONCLUSIONES	72
7.	BIBLIOGRAFÍA	75
8.	ANEXO	81
8.1.	ANEXO I – LISTADO DE PELÍCULAS Y REFERENTES AUDIOVISUALES	81

1. INTRODUCCIÓN

1.1. INTRODUCCIÓN

Tras la caída del franquismo y la transición ha existido en España un florecimiento cultural de las diferentes identidades nacionales existentes en el país. Al fin y al cabo, hablamos de culturas cuya tradición artística se remonta siglos atrás, por lo que es lógico pensar que, tras la muerte del dictador, en España se desarrollen los herederos artísticos de Rosalía de Castro o Joan Miró.

Si bien este despertar artístico regional se hizo notar en todas las artes, el cine se enfrentaba a una situación particular. La producción cinematográfica era escasa antes de la guerra civil y, salvo contadas excepciones, tenían un marcado carácter experimental. Tras la Guerra Civil la creación audiovisual se centró en Madrid y Barcelona, dejando poco espacio a las identidades nacionales del país. Tras la caída del régimen el cine español entraba en una época en la que estas identidades tenían por fin una oportunidad de dejar su marca en el celuloide, permitiendo plasmar en la gran pantalla la cultura de cada región.

Andalucía ocupa un lugar muy particular dentro de la cultura española. Desde fuera del país, los principales elementos de la cultura andaluza son entendidos como parte de la imagen de la nación, haciendo que los principales movimientos culturales de la comunidad sirvan como atractivos turísticos para puntos tan dispares de la geografía española como Madrid, Catalunya o Castilla. Sin embargo, dentro del país la mirada que se hace a la cultura andaluza está sesgada y cargada de prejuicios, ya sea por el centralismo promovido durante el franquismo o por la extensión de estereotipos negativos sobre los andaluces presentes aun a día de hoy en la cultura nacional. Aun así, Andalucía posee unos códigos propios que se han desarrollado a lo largo de siglos gracias a las diferentes civilizaciones que han dejado su legado en la región; desde los Tartessos a Al-Andalus, pasando por los romanos y teniendo en cuenta que durante siglos fue el puente entre Europa y las Américas, el patrimonio cultural andaluz resulta casi inabarcable.

La música flamenca ha sido una de las principales formas de expresión artística de Andalucía, ya sea de forma directa -con artistas de proyección internacional como Paco de Lucía, Antonio Gades, Cristina Hoyos o Raimundo Amador- o indirecta -teniendo un papel importante en obras como *El Amor Brujo* de Manuel de Falla o *El Romancero Gitano* de Federico García Lorca. Por lo tanto, es de suponer que el medio cinematográfico también se verá influido por el flamenco y, por defecto, por la cultura andaluza.

El musical es uno de los géneros cinematográficos más populares de la historia del cine, siendo capaz de adaptarse a diferentes lugares del mundo: los musicales de la Edad de Oro Hollywoodiense, los grandes espectáculos de Bollywood, los hermosos musicales chinos o los patrióticos musicales soviéticos son solo algunas de las muestras de la flexibilidad narrativa del género y su capacidad de adaptación a la cultura musical de cada región. Y por supuesto, la cultura andaluza no es una excepción.

A través de esta investigación empírica se intentará comprender como el flamenco y la cultura andaluza son capaces de moldear el género musical, adaptando sus principales características y recursos narrativos, y como los temas del flamenco influyen en el estilo de dichas películas. Para ello se tomará como caso de estudio la trilogía flamenca de Carlos Saura -**Bodas de Sangre** (1981), **Carmen** (1983) y **El Amor Brujo** (1986)-, ya que no solo es uno de los ejemplos por excelencia del musical flamenco, sino que desarrolla el género a través de tres obras clave de la cultura andaluza.

1.2. JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN

El flamenco es uno de los movimientos culturales más relevantes no solo de Andalucía, sino de todo el país. A pesar de nacer en el sur de España, el género se asocia con todo el territorio español, siendo uno de los mayores atractivos culturales que España ofrece al mundo. Por lo tanto, estudiar su importancia e influencia en otras artes (en este caso en el medio cinematográfico) nos permite observar cómo las características del flamenco van más allá de la música, convirtiéndose en un movimiento cultural.

Esta investigación también nos permitiría observar como el género musical adapta su lenguaje audiovisual a diversas regiones. Y es que al igual que los musicales de Bollywood o el musical chino, el musical flamenco tiene sus propias características, recursos y temas. Basándonos en el concepto de cine regional, se podrá observar como la cultura flamenca afecta a los códigos narrativos cinematográficos y como el género se adapta a las características propias del arte flamenco.

Otro de los puntos que justificarían esta investigación es trabajar sobre la obra de una de las figuras más importantes del cine español: Carlos Saura, premiado durante el 2023 con el Goya de Honor y recientemente fallecido. Este análisis puede servir para dilucidar algunos de los temas comunes de su obra, entender su forma de acercarse al cine y a la música y explorar su particular visión como creador, resaltando todo aquello que, como creador, le hace ocupar un lugar destacado en la historia cinematográfica española.

Finalmente, este trabajo puede servir para construir las bases de una posterior investigación alrededor del Cine Andaluz. Al tener una obra de clara influencia cultural andaluza (tanto por el flamenco como por los trabajos adaptados), se ofrece la oportunidad de obtener una visión clara de algunos de los temas clásicos de la creación artística de la región y de cómo estos pueden influenciar el lenguaje cinematográfico.

1.3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Puede influir la cultura de una región en el cine que se hace en ella?

Si es así, ¿cómo influiría la cultura andaluza en el cine, modificando sus códigos y características?

1.4. OBJETIVO GENERAL

Definir cómo se reflejan los principales rasgos de la cultura andaluza en el lenguaje cinematográfico, usando como caso de estudio la Trilogía Flamenca de Carlos Saura.

1.5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar las características propias del cine regional y como estas se reflejan en el contexto de Andalucía.
- Analizar las claves del flamenco como representación de la cultura andaluza, determinando sus temas propios y como se relacionan con las obras adaptadas.
- Identificar los recursos narrativos cinematográficos propios del cine musical presentes en la obra de Saura y descubrir como el flamenco modifica el lenguaje cinematográfico del caso de estudio.

2. METODOLOGÍA Y RECURSOS

2.1. METODOLOGÍA

Para poder llevar a cabo esta investigación se tendrá que contemplar un marco teórico alrededor el concepto de *regional cinema* o cine regional, el cual ha sido analizado en diversos estudios de carácter internacional y nos ayudará a comprender como éste fenómeno puede darse a través de la cultura andaluza. También habría que contemplar la relación entre el flamenco y el patrimonio andaluz desde un punto de vista teórico. Para ello, **se tomará como caso de estudio del cine regional la trilogía flamenca de Carlos Saura**, la cual sirve como representación del flamenco y la cultura andaluza en el cine a través del uso del género musical.

Una vez desarrollado dicho marco teórico, la investigación se centrará en el análisis de contenido a través de un enfoque narrativo de las tres películas tomadas como caso de estudio, llevando a cabo un **análisis narratológico**, el cual consiste, dentro de una obra audiovisual, en el “*estudio de los elementos narrativos de una película de ficción, ya sea en términos estructurales y actanciales o en términos de su proceso de enunciación narrativa*” (Zavala, 2015). Es importante señalar en este caso que tanto sus características narrativas como estructurales serán objeto de análisis, ya que si bien los temas y recursos dramáticos son parte fundamental de la

representación de la cultura flamenca, también lo son los recursos estructurales que le dan forma, ya que estamos en un caso en el que *“la propia estructura narrativa está tan imbricada en el sentido global de la obra que de su estudio narratológico se obtendrán de modo casi inmediato conclusiones más amplias sobre el sentido de la obra”* (Cuevas Álvarez, 2014). Si bien el ejemplo de Cuevas Álvarez se centra en casos en los que la estructura tiene cierta importancia en la forma en la que desvela la trama (poniendo como ejemplo obras como *Memento* o *Big Fish*), en el caso de estudio la musicalidad del flamenco es tan representativa que es interesante considerar como afecta a la estructura de la obra. Finalmente, también se analizará el apartado estético de la obra, observando la puesta en escena de las tres películas para dilucidar como ésta se relaciona con la cultura flamenca.

La metodología de estudio consistirá en encontrar los temas, estructuras narrativas y recursos estilísticos propios del flamenco dentro del metraje de las cintas, relacionándolos con los temas que coinciden con la cultura andaluza y con los recursos propios del cine musical. Esto se llevará a cabo reuniendo los datos a través de una hoja de análisis, la cual tendrá tres diferentes categorías con sus propias características: El cine musical, la cultura andaluza y el flamenco. Se analizarán como los rasgos definitorios de cada uno de estos elementos influyen en las películas de la trilogía de Saura y, una vez aislados, estos datos se compararán para encontrar como se ajustan a la estructura del cine musical y, en especial, como la cultura andaluza y el flamenco han influido en las películas lo suficiente como para que se alejen de los cánones del género.

En lo referente a los recursos que harán falta para llevar a cabo esta investigación, gran parte de ellos estarán relacionados con la bibliografía. Para lograr acceder a la información necesaria serán fundamentales dos recursos electrónicos: la biblioteca de la UOC y el archivo de la biblioteca de la Filmoteca de Andalucía, ya que serán los principales lugares a los que se acudirá para el trabajo de documentación, sin que en ningún momento sean sustitutivos de la búsqueda de información online a través de los repositorios de otras universidades tanto nacionales como internacionales. Esto obligará a la utilización de un sistema de archivo que haga sencilla la navegación entre las cantidades de información con las que se trabajará.

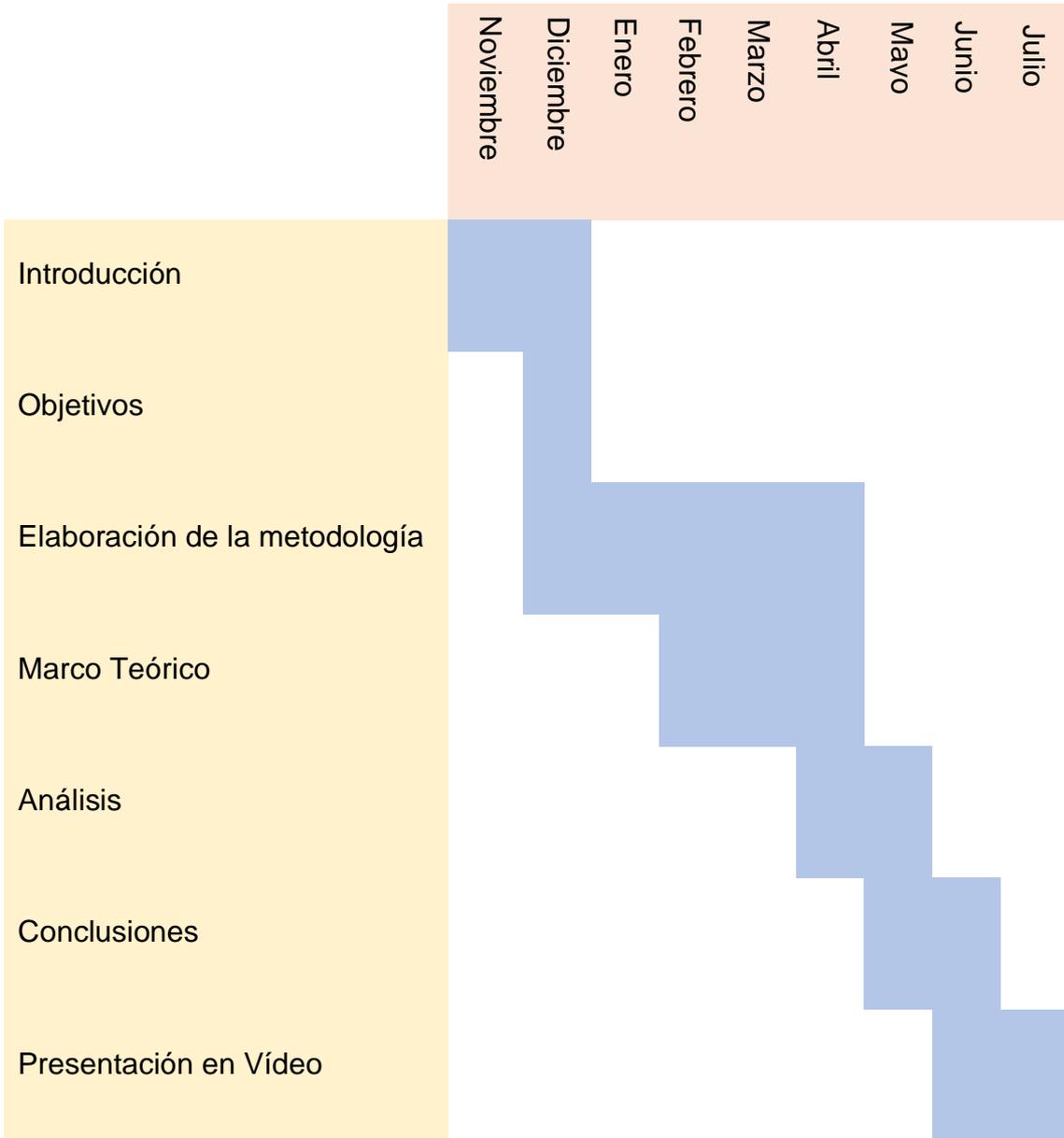
Otro de los recursos fundamentales para garantizar el éxito de esta investigación es recopilar un listado de películas disponibles que sean relevantes para la investigación. Por supuesto, este listado deberá contar con la trilogía flamenca de Carlos Saura ya que es el caso de estudio, pero no debería quedarse en ellas. Dentro de la obra de Saura será necesario seleccionar una serie de películas que nos dé la oportunidad de entender el estilo del realizador, siendo de especial interés aquellas otras películas de su filmografía en las que explora el mundo de la música tanto desde el prisma del género documental – *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco, Flamenco* (2010) y *Jota de Saura* (2016)- como desde la ficción – *Salomé* (2002) e *lo, Don Giovanni* (2009).

Sin embargo, este listado de películas no debería reducirse a la filmografía de Saura, sino que debería contar con obras que sean clave en la historia del cine musical, permitiendo comprobar de primera mano las características y la evolución del género. Para dicha selección será necesario que las películas elegidas puedan servir como una representación del género en su época de lanzamiento y que sea relevante para nuestra investigación. El listado de películas se puede encontrar en el Anexo I.

Para poder hacer un seguimiento de los visionados y de los diferentes puntos de interés en estas películas se utilizará la plataforma **Letterboxd**. Muchas de estas películas pueden ser encontradas a través de servicios *de video-on-demand*, acudiendo al soporte físico en aquellos casos que sea necesario.

Para la gestión, clasificación y seguimiento de la documentación e información que se necesitaría durante el proyecto se utilizarán diversas herramientas más allá de la organización del escritorio virtual. Estas herramientas serán la plataforma **Notion** (la cual servirá de centro neurálgico del proyecto, permitirá la recolección de información y aquellas tareas que necesiten una organización compleja), **Evernote** (para poder crear en la nube un banco de memoria de la información que se encuentre durante la investigación) y **Trello** (para poder establecer plazos y realizar un seguimiento al día del proyecto).

Para una correcta realización del proyecto contemplará la siguiente cronología:



3. MARCO TEÓRICO

3.1. CINE REGIONAL

Antes de hablar del musical flamenco como representación de la cultura andaluza, se hace necesario responder a una pregunta: ¿existe el cine andaluz? Y si existe el cine andaluz, esto nos llevaría inmediatamente a otra cuestión de vital importancia. ¿Se puede considerar la trilogía flamenca de Carlos Saura como cine andaluz?

En lo referente a la primera cuestión, en los últimos años ha obtenido fama el concepto de cine regional. En *The Routledge Companion to World Cinema*, se propone que el término de cine regional, el cual ha sido utilizado en diferentes países del mundo para incentivar la creación de diferentes regiones alejadas de la capital, sea utilizado para definir como se adaptan diferentes géneros globales, formas narrativas, figuras estilísticas o iconografías se adaptan a diferentes contextos regionales -“*the tracing of the way various global genres, narrative forms, stylistic tropes or iconography are adapted to specific regional context*” (Marlow-Mann, 2017). Peter Lev va un paso más allá en su definición de cine regional, listando sus principales características: una presentación de un tema específicamente regional (el cual debe estar atado a la idea de identidad regional), y precisión tanto histórica, como cultural y visual de la región -“*presentation of a specifically regional theme; historical and cultural accuracy; and visual accuracy*”(Lev, 1986).

Estas características, sin embargo, pueden crear ciertos conflictos con el término de Cine Nacional. Esta investigación no entrará en ningún momento a delimitar un concepto tan complejo y dado a debate por estudiosos de diferentes campos como es el concepto de nación, pero si es importante establecer que ambos conceptos pueden cumplir características parecidas, e incluso compartir fundamentos en su definición. Al fin y al cabo, la descripción de Michael Walsh y la de cine regional de Peter Lev coinciden en un aspecto clave: la autoidentificación. En este caso, la diferencia entre las definiciones de Lev y Walsh, la cual se tomará como referencia en esta investigación, será el territorio. Mientras que el cine regional se basa en la cultura y tradiciones de un territorio, el cine nacional se apoya en conceptos más etéreos que no tienen por qué coincidir con el territorio, sino con la idea de nación

que comparte una comunidad – “*The term 'nation' refers to a set of meanings that can be shared among a community (...) but not always, coincide with origin or residence within the physical boundaries of a state*” (Walsh, 1996).

Aun así, es importante tener en cuenta que ambos conceptos no excluyen al otro y que el cine regional puede ser también representación del cine nacional, tal y como se explica en *Towards a 'transnational regional' cinema: the francophone Belgian case study* (Steele, 2015), en el cual se relaciona el cine franco-belga tanto como una muestra del cine francés y belga modernos y como una muestra de cine regional capaz de ir más allá de la idea de nación. Otra idea, desde un punto de vista diferente sobre como ambas ideas se relacionan, es la que se expone en *The Frenchness of French Cinema: The Language of National Identity, from the regional to the trans-national* (Vincendeau, 2011): lo regional y lo nacional funcionan como medidas de escala, siendo lo regional siempre nacional pero no teniendo por qué ajustarse a la idea predominante de nación. Por lo tanto, aunque existan ideas alrededor de Andalucía como nación, para simplificar esta tarea se tomará a Andalucía como región y al cine andaluz no como cine nacional, sino como regional.

Si bien no se puede dudar de que el flamenco representa uno de los principales símbolos de la cultura andaluza, teniendo en cuenta que el concepto de región juega un papel fundamental a la hora de hablar de cine regional, es necesario preguntar si se puede considerar cine regional la trilogía flamenca de Carlos Saura cuando ninguno de las dos figuras clave en su creación (el mismo Saura y Antonio Gades) nacieron en Andalucía. Por supuesto, podría alegarse que la mayor parte del equipo artístico de las películas de la trilogía son de procedencia andaluza, pero siendo los dos principales encargados del apartado creativo de una región diferente, se hace necesario señalar de alguna forma que esto puede suponer un conflicto a la hora de catalogar estos tres filmes como cine andaluz.

John Hanson, uno de los creadores de uno de los principales referentes del cine regional americano -*Northern Lights* (John Hanson, 1978)- señala a su película como un ejemplo de pureza regional – “*filmed in North Dakota, about North Dakota people, made with North Dakota people*” (Dempsey, 1978), dejando entrever que solo aquellos que conozcan la realidad de la región son capaces de plasmarla en

celuloide. Esto lo refuerza Brooke Jacobson, quien en *Regional Film: A strategic discourse in the global Marketplace* señala como el cine regional debe hablar desde una posición de cercanía con la gente que representa, siendo articuladas en el texto – “*It is not simply about, but comes from the region*” (Jacobson, 1991). Sin embargo, Jacobson no parece referirse solo al creador en su investigación, mencionando el uso de no-actores de la región o incluso de actores sociales como una forma de trasladar dichas voces regionales – “*whether directly by the filmmaker who comes from the area, or through the agency of an actor or people portraying themselves as fictional characters or social actors*” (Jacobson, 1991)-, haciendo que el lugar de nacimiento del autor no tenga por qué ser relevante para la clasificación de las películas de Saura como cine regional. Peter Lev también menciona el tema, señalando a *Birth Of A Nation* (D.W. Griffith, 1915) como un ejemplo de cine sureña a pesar de ser grabada por completo en California por un director de Kentucky – “*Geographical setting is not in itself enough to indicate regionalism*” (Lev, 1986).

3.2. IDENTIDAD ANDALUZA

3.2.1. RASGOS PRINCIPALES DE LA CULTURA ANDALUZA

Analizar una cultura tan compleja como la andaluza es un trabajo que supera, tanto en tema como en extensión, a esta investigación. Aun así, es necesario encontrar ciertos rasgos que ayuden a delimitar el concepto de identidad andaluza, ofreciendo un marco en el que poder trabajar.

Es importante separar dos identidades andaluzas existentes dentro del discurso identitario nacional: la imagen proyectada y la imagen percibida. Según el Informe sobre el empleo en el sector turístico andaluz de 2021, Andalucía es la provincia con la mayor concentración de empresas turísticas a nivel nacional con un 16,85 % del total de las empresas del sector en el país, superando las 60.000 empresas (hito que solo es capaz de conseguir Catalunya). Por lo tanto, la imagen proyectada por dichas empresas será muy diferente de aquella que tengan los andaluces sobre sí mismos.

Teniendo en cuenta que uno de los rasgos principales del cine regional es el de la autoidentificación de los habitantes de la región, es necesario hacer énfasis en la imagen percibida por los propios andaluces. La cultura andaluza, sin embargo, ha estado marcada durante siglos por una visión estereotipada, encontrando el origen de dicha visión en la obra literaria y filosófica de los románticos extranjeros y, desde el siglo XX, en una producción cultural nacional que enfatizaba valores como la alegría, la paz o lo folklórico (Teruel-Rodríguez & Fernández-Delgado-Cabello, 2005), al igual que valores negativos como la pereza o la desorganización.

Sin embargo, hablar de una sola identidad cultural andaluza percibida parece también un error, tal y como se deja entrever en *Cuestiones sobre la identidad Andaluza* (Gómez García, 1982). La región ha estado poblada por diferentes culturas desde hace más de 3 milenios y todas han dejado su rastro en el imaginario andaluz. Cada provincia cuenta con su propia historia y sus propios rasgos únicos y diferenciados.

A pesar de ello, hay rasgos que se pueden extrapolar a toda la región, como bien indica el mismo Gómez García: la universalidad, la mezcla de culturas, la sensualidad, la tendencia a lo provisional y la conciencia de explotación y dependencia (heredera de la separación histórica de la región durante La Reconquista y potenciada con el abandono a favor del centralismo durante gran parte de la historia del país) se unen a una larga tradición de rebeldía contra lo establecido. Andalucía ejemplifica el ideal romántico, con la emocionalidad, la pasión, la opresión, la confrontación, el conflicto y la tragedia tomando el centro del discurso cultural.

Chicharro Chamorro también resalta la relación entre Andalucía y España como una relación particular comparada a la de otras naciones del territorio español. Mientras que Andalucía tiene un fuerte carácter identitario, este no actúa bajo la idea de “*construir una patria común andaluza*”, sino que lo hace “*para luchar contra determinadas opresiones*” (Chicharro Chamorro, 1983). No obstante, resulta fundamental para la definición de la identidad andaluza la unión de estos con el terreno andaluz. Siendo tierra de agricultores, dentro de la cultura andaluza hay una relación de pertenencia a la tierra que le dio la vida superior al de la nación que les

engloba. Existe una conexión natural más que patriótica entre Andalucía y el andaluz, siendo considerado lo andaluz no tanto una bandera o una frontera, sino que, como explicaría Ortega y Gasset, “*lo andaluz es primariamente el campo y el aire de Andalucía (...) el andaluz mismo viene después*” (Ortega y Gasset, 1947). El nobel de literatura establece de esta forma una relación de dependencia espiritual del andaluz con su tierra, otorgándoles una particular conexión con ella: “*El gallego lejos del terruño siente morriña; el asturiano y el vasco viven doloridos lejos de sus valles angostos y humeantes. Sin embargo, su nexo con la campiña maternal es ciego, como físico, sin sentido de espíritu. En cambio, para el andaluz, que no siente en la ausencia esas repercusiones mecánicas del sentimiento, es vivir en Andalucía el ideal, consciente ideal*”.

Otro de los detalles que resulta fundamental para comprender la cultura andaluza es la fascinación de la región con su propia historia. En *Cuestiones Preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza* (Chicharro Chamorro, 1983), se menciona la discusión alrededor del nacimiento del andalucismo, y como este momento ha sido ubicado en lugares tan dispares como la llegada de los Tartessos hace más de tres mil años, en la ruptura provocada durante la Reconquista, en el reformismo ilustrado e incluso en una fecha tan cercana como la caída del franquismo. Y, sin embargo, donde sea que se ubique la idea de andalucismo, la región nunca se desprende de una rica historia que es cultural y socialmente distinta al del resto del país.

3.2.2. CREACIÓN CULTURAL ANDALUZA

La forma más interesante de establecer las características propias del arte andaluz en todas sus variables es la de compararla de forma directa con la del arte español. De esta comparación, el antes citado Chicharro Chamorro consigue identificar ciertos rasgos innatos de la cultura andaluza, como la predisposición por la poesía dentro de la literatura escrita y el barroquismo literario andaluz como estilo, el cual da pie al enriquecimiento de la forma por encima del contenido. Estos rasgos también pueden trasladarse a los temas, citando la pobreza y subdesarrollo andaluz como una constante de los últimos siglos, la comedia costumbrista y la tragedia sacra como temas relevantes en teatro y pintura.

Al igual que a su historia, el arte andaluz parece tener un especial arraigo a sus paisajes, ya sean sus entornos rurales o urbanos. Este paisaje parece funcionar en parte como herencia de su largo y convulso pasado, acompañando a los autores hasta el exilio, creando una *“nostalgia de la tierra desde la lejanía”* (Gallego Morell, A., 1981).

La musicalidad parece ser otra de las características principales, tal y como indica el mismo Gallego Morell en *Caracteres de la Literatura Andaluza*. La tradición musical de la región, “presente en Góngora y luego en Bécquer y en Juan Ramón (Jiménez)”, se ve también representada incluso en sus mecanismos literarios, en la poesía de Alberti o el teatro de García Lorca.

En lo referente a asuntos políticos, las artes andaluzas tienen predilección por el desfavorecido. Desde los cuadros de Murillo hasta los poblados gitanos de Lorca, aquellos anclados a la marginalidad suelen tomar el protagonismo en las creaciones andaluzas, quizás herencia de su tortuosa relación con la capital.

Finalmente, y como trataremos con más profundidad en el siguiente apartado, el flamenco no deja de ser un tema presente de forma constante en la región. Gallego Morell, usando el cante jondo como ejemplo, traslada *“la queja lastimera, el lamento ante la injusticia, ante el siglo adverso”* como uno de los recursos más repetidos en las artes andaluzas.

Finalmente cabe señalar el habla andaluza. Aunque Andalucía no tiene una lengua propia (al contrario que otras naciones del territorio español), si tiene una forma de hablar particular, la cual ha sido muchas veces vehículo para mostrar algunas de las historias clave dentro de la creación propia de la región, como se puede ver dentro del teatro lorquiano o del sentido de la improvisación y el humor de los hermanos Álvarez Quintero, reforzando el carácter popular de Andalucía a través de *“del juego de palabras, del manejo de la tradición literaria a través del cantar, el refrán o la alusión a un texto de antología”*.

3.2.3. EL FLAMENCO Y ANDALUCÍA

En *El Flamenco* se cataloga a esta disciplina artística como “*una de las expresiones más incontrovertibles de la imagen de Andalucía*” (Cruces Roldán, 2012), reconociéndolo como un elemento primordial de la cultura Andaluza. No es para menos, ya que incluso el mismo Estatuto de Autonomía de la Comunidad reconoce al flamenco como un objeto de especial atención en lo referente a patrimonio y cultura.

Si bien la tradición musical del flamenco se puede trazar hasta la época de esplendor árabe y sefardí en la región andaluza, no es hasta finales del siglo XIX que el Flamenco es reconocido como un género musical propio, usándose como una forma de denominar los cantos y bailes populares de la población gitana y de los trabajadores agrícolas del bajo Guadalquivir que llamaron la atención de la aristocracia y los artistas andaluces, quienes dieron forma a dicho arte. Como dice Utrera Madroñero, “*la mayor parte de los componentes del arte flamenco provienen de la prolongada convivencia del nativo andaluz con gitanos, judíos y musulmanes*”. Esto encaja con la idea de Andalucía como tierra oprimida y desfavorecida, sirviendo como un reflejo claro de ésta. “*El flamenco se nutre de los posos culturales que los distintos pueblos nos han dejado, mezclados con el propio arte autóctono de Andalucía*” (Utrera Madroñero, 1995).

La complejidad de la música flamenca le permite tratar una gran variedad de temas, lo cual se plasma en su naturaleza polirrítmica. El que para muchos es padre del andalucismo, Blas Infante, define esta adaptabilidad del flamenco, alegando que su diferencia con obras más sinfónicas tenía que ver “*con la necesidad de expresar nuevos estados sentimentales o de conciencia y el anhelo de expresión correspondiente a estos nuevos estados*” (Infante, B., 1929-33), remarcando la emocionalidad del andaluz como una de las claves de dicha polirritmia. Desde la tragedia del *quejío* y el *canto jondo* a la alegría mostrada en piezas festivas y durante el jaleo, apoyados por un fuerte espíritu de improvisación y cambios constantes de ritmos y velocidades, el flamenco es capaz de adaptarse a las emociones que cada situación necesita. Esta emocionalidad coincide con la

sensibilidad propia del pueblo andaluz, haciendo el flamenco no solo un arte andaluz por nacer en la región, sino en su misma estructura.

De esto se puede extraer que son muchas las características que muestran al flamenco como un arte no solo surgido en Andalucía, sino históricamente arraigado al carácter andaluz. No solo un arte de su tierra, sino de su gente.

3.2.4. EL COMPÁS Y LOS “PALOS” DEL FLAMENCO

Para comprender al flamenco como instrumento cultural es fundamental conocer el concepto de compás. El compás funciona como la representación de la polirritmia propia del género flamenco, siendo el signo definitorio del género musical y su herencia más importante de la tradición oral.

Si bien la guitarra y la caja son los instrumentos más reconocidos del arte flamenco, el más importante está presente en el cuerpo humano. Procedente de la música popular del norte de África, las palmas sirven como uno de los instrumentos fundamentales del flamenco, siendo *“la característica más singular del baile flamenco, en la que todo el mundo toma parte dando palmadas, jaleando, animando y premiando la labor de los bailaores”* (Ellis, cit. por Rubio, 1952). A través de las palmas se marca el ritmo a seguir, permitiendo así mantener la improvisación literaria propia del flamenco y dando pie a que el intérprete pueda desplegar su cante y baile. El compás es lo que permite que el flamenco se desarrolle con su definitoria libertad, como bien se ejemplifica en *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo: “Uno de los elementos que contribuye al misterio del flamenco es el hecho que las canciones no se escriben, no hay una melodía, sino es todo muy matemático”* (Ögmundsdóttir, 2010).

El flamenco utiliza tres tipos de compases, los cuales sirven para definir los diferentes palos o estilos del flamenco (Carrillo Rubio, 2015):

- **Compás Binario:** compuesto por dos tiempos, en medida 4/4. Es el compás usado principalmente en los tangos y la rumba.

- **Compás ternario:** Compuesto en medida 3/4. Aunque se considera el estilo tradicional de la Andalucía oriental, palos tan famosos de la Andalucía occidental como los fandangos de Huelva, las malagueñas y las sevillanas usan este compás rítmico.
- **Compás de amalgama:** El compás de 12 tiempos es el más característico de la música flamenca. Originada en el Valle del Guadalquivir, permite gran versatilidad a la hora de organizar la secuencia de acentos y pulsos. La seguiriya, las bulerías, la soleá y la alegría son los palos más representativos de dicho compás.

Sin embargo, la única función del compás no es la de marcar el ritmo. La elección del compás conlleva implicaciones sociales y narrativas muy diferentes, permitiendo así la división de la música flamenca en los diferentes palos. Los palos suelen clasificarse en tres diferentes categorías (Vega, 1988):

- **Cantes flamencos primitivos y básicos** – Los más antiguos, forman la base del flamenco puro. Dentro de estos cantes encontramos los romances, las tonás o cantes sin guitarra, las siguiriyas, las soleares, los tangos y las cantiñas.
- **Cantes flamencos derivados del fandango** – De origen folklórico y popular, su uso suele estar marcado por un fuerte componente regional. En este grupo podemos encontrar los cantes malagueños (malagueñas, rondeñas o jaberías), cantes de levante y cantes de las minas (granaínas, tarantas, cartageneras, mineras) y el Fandango de Huelva.
- **Cantes varios aflamencados** – cantes de relativa modernidad desarrollados principalmente a lo largo del siglo XX, influenciados en ciertas ocasiones por la presencia de otros géneros. Se dividen en los que tienen un origen folklórico andaluz (sevillanas, saetas, villancicos, pregones o campanilleros), de origen híbrido (farrucas o garrotines) y de origen hispanoamericano (rumbas, milongas, guajiras o colombianas).

3.3. EL CINE MUSICAL

3.3.1. BREVE HISTORIA DEL CINE MUSICAL

El origen del cine musical está atado intrínsecamente a la aparición del cine sonoro. Si bien era habitual durante la época previa a la aparición del sonido que existiera acompañamiento sonoro en las películas, hasta el nacimiento del musical como género era imposible de contemplar hasta el momento en el que el cine fue capaz de “hablar”. Aunque era habitual acompañar las piezas de música en directo o de tecnologías como “*el Cameraphone y el Chronophone que permitían sincronizar las grabaciones con los cantantes en pantalla*” (Altman, 1987), no es hasta finales de los años 20 que el uso de la música comienza a formar parte de la narrativa de la obra.

En 1927 se estrenó *The Jazz Singer* (Al Jonson, 1927), la primera película sonora de la historia y la primera muestra del cine musical. La primera frase, precediendo a la canción “*Dirty hands, dirty face*”, fue la ya icónica “*Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet*” (“*esperen un momento, esperen un momento, aún no han oído nada*”), siendo las palabras que dieron pie al nacimiento de uno de los géneros más famosos del cine hollywoodiense.

A pesar de servir como pistoletazo de salida del cine sonoro, durante estos primeros años el género musical aun destacaba por su inconsistencia. Había pocos intentos de integrar la música dentro de la narrativa, con cierta predominancia del espectáculo de variedades. Aún existe, como menciona Altman, cierta idea de que la música es “*un componente independiente, que puede añadirse a películas de cualquier tipo*”, haciendo que, si bien el género había comenzado a dar sus primeros pasos, su existencia no fuera concebida, ejerciendo la música como un vehículo para mostrar las últimas novedades técnicas en el campo sonoro.

Fue en la década de los años 30 cuando el género musical comienza a formarse una identidad propia con características definidas. El éxito de Warner Brothers con las adaptaciones de Broadway, como *42 Street* (1933) o *Footlight Parade* (1933), dio pie al nacimiento del género. Esto propició la creación de estrellas del género, con Fred Astaire y Ginger Rogers convirtiéndose en iconos cinematográficos a

través de sus colaboraciones con RKO, entre las que destacan *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936) y *Shall We Dance* (1937). Con el apoyo de compositores de renombre como Cole Porter, Bubsy Berkeley e Irving Berlin, el dúo tuvo, como menciona Altman, “un efecto estabilizador en el género”, convirtiendo al dúo artístico en auténticas estrellas que ayudaron a dar forma a algunas de las características principales del musical, creando un estilo visual y de puesta en escena propio alejado del musical teatral y dando pie a lo que se conocería como la edad de oro del cine musical.

El éxito de los musicales de Astaire y Rogers provocó que el género se volcara hacia la comedia. Si bien en los albores del cine sonoro el musical se relacionaba con el melodrama, los divertidos números musicales de estos dieron pie a que el género comenzara a convertirse en uno de los más populares de Hollywood. Con el nacimiento de las grandes *majors* cinematográficas, el musical ganó protagonismo dentro del cine de masas americano, con la Metro Goldwyng-Mayer estrenando *The Wizard of Oz* (1939), película encargada de popularizar el *technicolor* y que acompañaría sus vivos colores con una risueña musicalidad.

Con el nacimiento del *star system* americano, algunas de las grandes estrellas de la época consiguieron su estatus gracias al género musical. Judy Garland, Shirley Temple, Gene Kelly, Debbie Reynolds o Marilyn Monroe se convirtieron en sinónimos de un género que se apoyaba cada vez más en sus protagonistas, experimentando con los temas y alejándose del idílico mundo de las películas de Rogers y Astaire. *Singing in the Rain* (1952), *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) y *Some Like It Hot* (1959) son algunos de los ejemplos más representativos de una época cuya dependencia de las estrellas hizo que algunos cantantes dieran el salto al cine para aprovechar la popularidad del género, siendo relevantes figuras como Frank Sinatra – *It happened in Brooklyn* (1947)- o Elvis Presley – *Jailhouse Rock* (1957).

Con la decadencia del *star system* americano, el *new american cinema* dio pie a una forma de entender el cine lejos de las cadenas del sistema de *majors* estadounidense. Aunque dicho movimiento ganó importancia con la generación de los 70, ya a finales de los 50 y principios de los 60 el cine de John Cassavetes o

Robert Frank comenzaron a dar visibilidad a algunos de los problemas invisibles de la sociedad americana. Esto se plasmó también en el género musical, donde las ligeras comedias desaparecieron para dar paso a películas más cercanas al mundo real, siendo algunos de los principales representantes de dicha época *A Star is Born* (1954) y *West Side Story* (1961). El género, sin embargo, no casaba con las ideas de las nuevas generaciones, perdiendo relevancia ante la falta de estrellas del propio género y con números musicales perdiendo importancia dentro del relato para centrarse en la narrativa, como podrían ser los casos de *My Fair Lady* (1964), *Mary Poppins* (1964) o *The Sound of Music* (1965).

El éxito de la generación de los 70 del *new american cinema* y la expansión de la televisión como medio de masas provocó que el público fuera reacio al musical clásico. Esto obligó a que el musical cinematográfico tuviera que reinventarse, experimentando tanto estructural como formalmente y alejándose de los patrones de la edad de oro del género. Propuestas más comerciales como *Grease* (1978) o *The Little Shop of Horrors* (1986) experimentaron con nuevos géneros, mezclando la comedia adolescente o el terror con el musical, mientras que otras obras experimentaban con la forma -*Cabaret* (1972), *All That Jazz* (1979) y *This Is Spinal Tap* (1984)- o con los temas de la cinta -*Jesus Christ Super Star* (1973) y *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Incluso aquellas películas destinadas a servir de vehículo para artistas apuestan por un acercamiento diferente al género, con ejemplos tan claros como los Beatles en *A Hard Day's Night* (1964) o *Yellow Submarine* (1968).

Finalmente, con la llegada de los 90 el musical sufre un doble renacimiento. Por una parte, Disney apuesta por el género musical en gran parte de su producción animada – *Beauty and the Beast* (1991), *The Lion King* (1994) y *Aladdin* (1992)-, lo cual provocó que la industria animada al completo se volcara con el género – 20th Century Fox lo haría con *Anastasia* (1997) y Dreamworks con *The Prince Of Egypt* (1996), como ejemplos destacados. Por otro lado, el musical de prestigio comienza a popularizarse como candidato a la lucha por los premios de la Academia Cinematográfica de Hollywood, con Alan Parker – *Evita* (1996)- u Oliver Stone -*The Doors* (1991)- como algunos de los grandes nombres que decidieron dar la oportunidad al género.

Con la llegada del nuevo siglo, los musicales animados comenzaron a perder importancia en el mercado mientras que el musical de prestigio, apoyado por los grandes éxitos de Broadway, consiguió hacerse con un hueco en la cartelera, con películas como *The Phantom of The Opera* (2004) o *Les Miserables* (2012) como referentes del género. A su vez, el *biopic* musical ganó protagonismo en las carteleras de todo el mundo, con figuras de la importancia de Johnny Cash – *Walk The Line* (2005)-, Freddie Mercury -*Bohemian Rhapsody* (2018)-, o Elton John - *Rocketman* (2019)-. Finalmente, en el siglo XXI otra de las corrientes que ganó protagonismo fue la del *Jukebox* musical, musicales que utilizan canciones conocidas para contar su propia historia, con *Mamma Mia!* (2008), *Moulin Rouge!* (2001) o *Across the Universe* (2007) como algunos de los representantes más destacados de ese tipo de musicales.

3.3.2. CARACTERÍSTICAS DEL CINE MUSICAL

Para poder analizar un género cinematográfico de forma eficaz, es necesario plantearse qué es lo que le convierte en un género propio. Para ello resulta útil la clasificación planteada en *Parámetros, conceptos y ámbitos para una redefinición del musical como género* (Torras i Segura y Álvarez Vaquero, 2015). En esta investigación se concluye que los géneros como modelos culturales, son solo válidos “*en contextos históricos en los que puedan determinar las demandas concretas de los espectadores*”. Los autores determinan tres grandes ámbitos que sirven para justificar la existencia de un género: un ámbito ontológico (sobre su origen, definición y objetivo a conseguir), su carácter histórico (a través de un eje asincrónico basado en su base cultural, un eje sincrónico basado en su base sociopolítica y su capacidad de mutabilidad) y la localización de la acción (formato, categorías supragenéticas y códigos propios del género). Este último ámbito es el que se utilizará para esta investigación, centrándonos en la naturaleza del material expresivo, su proceso de creación y sus códigos propios.

Es fundamental, a la hora de hablar del cine musical como género, tener en cuenta la naturaleza dual del musical (Altman, 1987). Altman expone que el musical clásico americano, corriente más representativa del género, se apoya en una naturaleza dual a través de sus personajes y sus temas, apoyándose en una visión romántica

en la que los personajes enfrentan sus diferentes puntos de vista y formas de entender el mundo. Esto se apoya también en su puesta en escena, usando el color, vestuario, edad y *background* de los personajes para transmitir la idea de dos mundos encontrándose. Este “choque” de los dos mundos suele ser representado de forma habitual a través del baile, herramienta a través del que dicha dualidad suele converger de forma romántica y en ocasiones, ya sea de forma representativa o sustitutiva, de forma sexual (Moreno Cardenal, 2010) y con el objetivo final de que la existencia de ambas realidades sea armónica.

Esta dualidad también se refleja en la forma de entender el género. El musical clásico está supeditado a otros géneros para poder ser entendido. La comedia musical y el musical dramático u operístico son los grandes representantes del cine musical, usando sus características como parte de su propia mecánica narrativa y temática, pero también existen ejemplos en los que géneros tan dispares como la ciencia ficción, el terror o incluso el documental se combinan con el musical.

Siguiendo con esta dualidad, hay que mencionar un último ejemplo representativo que se puede encontrar en el género: la realidad y la fantasía conviven en la narrativa del musical de forma inevitable. La acción de los personajes es interrumpida por canciones apoyadas por números musicales, los cuales están integrados de forma natural en el relato hasta el punto en el que son fundamentales para el avance de la trama.

Y es que la música es, al fin y al cabo, el motor de la película musical, siendo capaz de trascender el lenguaje narrativo y aludiendo a un plano emocional de forma más directa que el texto. *“It is generally a non-intellectual communication. The listener does not need to know what the music means, only how it makes him feel”* (Sheikhha y Mahmoodi-Bakhtiari, 2014). Por lo tanto, la acción queda supeditada a un segundo plano, sirviendo de apoyo a los números musicales y siendo, en muchas ocasiones, una herramienta para conectar al texto con las actuaciones.

En cuanto a estructura narrativa, los musicales clásicos son herederos de los musicales en vivo de Broadway, quienes a su vez se inspiran en la *opérette* centro europea. Esto condiciona la estructura formal del guion, haciendo que sea habitual la presencia de dos actos bien diferenciados y la presencia de un entreacto, ya sea

de forma explícita o sea sugerida, y la adecuación estructural de la película a las canciones presentes en ella.

Esta herencia narrativa del teatro musical también afecta a la relación del musical con su audiencia. En el musical se presupone la existencia de un público, lo cual influye no solo las acciones de los personajes, sino en su puesta en escena. Esta relación con la audiencia puede presentarse de forma explícita, tal y como hace *Chicago* (2002) a través de *setpieces* musicales alejadas del relato dentro de un escenario imaginario -lo cual denominaremos musical *on-stage* (Zavala, 2013)-, o integrado en el relato, como el famoso número *Singin' In The Rain* que da nombre a la película homónima (1952) -lo cual denominaremos musical *off-stage*. Esto se relaciona de forma directa con el concepto de Bricolage vs Engineering (bricolaje vs ingeniería) presentado en *The Self-Reflective musical and the myth of entertainment* (Feuer, 1977). El musical es percibido por el público, de forma inequívoca, como una actuación, estando más cómodos al ver números musicales dentro del contexto de un espectáculo.



¹ *Chicago* (Rob Marshall, 2002) presenta sus canciones como números musicales ajenos a la historia (engineering).
Internet Movie Database (IMDB) - © Miramax 2002



² *Singin' in the Rain* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) integra en el relato sus números musicales, haciendo que la audiencia perciba la acción como parte del relato (*bricolage*).
Internet Movie Database (IMDB)/Silver Screen Collection - © Gettyimages 2006

Feuer establece en dicho estudio tres mitos que sirven de mecanismo para que el género establezca una relación con el espectador y que sirven para codificar su estructura y puesta en escena: el mito de la espontaneidad (se busca presentar lo artificial como natural), el mito de integración (las actuaciones buscan integrar al individuo dentro de un grupo mediante la identificación del espectador con los personajes) y el mito de la audiencia (se ofrece al público la sensación de formar parte de la misma película). Un ejemplo obvio de estos tres mitos en acción está en *The Rocky Horror Picture Show* (1975), en el cual se presenta de forma natural eventos y una puesta en escena que no huye de su artificialidad (mito de la espontaneidad), sus personajes parecen ser conscientes de la presencia de un público y buscan su complicidad (mito de integración) y se anima a la participación del público, integrándoles en el mismo relato hasta el punto en el que existe un guion para la audiencia en las proyecciones de la película (mito de la audiencia).



³*The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) ha integrado a su público en la película hasta tal punto que cuenta con un guion para la audiencia.

Internet Movie Database (IMDB) - © 20th Century Fox

En cuanto a la clasificación de los musicales, Altman menciona en *The American Musical* tres subgéneros en los que se pueden dividir a este tipo de cine: el *fairy tale musical* o musical de cuentos de hadas (caracterizado por presentar un “*mundo utópico similar al que sueña el espectador*”, presentando su mundo de forma irreal y fantástica), el *backstage musical* o *show musical* (el cual gira alrededor del trabajo de creación de un espectáculo musical) y el *folk musical* (el cual “proyecta en la audiencia una versión mitificada de la cultura pasada”).



⁴*The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) es uno de los ejemplos más icónicos del *fairy tale musical*.

Internet Movie Database (IMDB)/Silver Screen Collection - © Silver Screen Collection 2011



⁵ *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979) sirve como ejemplo del backstage musical

Internet Movie Database (IMDB) - © 20th Century Fox 1979



⁶ *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), presenta una versión estilizada e idealizada del pasado, siendo uno de los referentes principales del folk musical.

Internet Movie Database (IMDB)

En cuanto a las temáticas del cine musical, destacan los temas personales y románticos. Al tener su nacimiento como género durante la Gran Depresión, el musical tiene una función evasiva inherente, siendo definido por algunos estudiosos incluso como la forma más pura de entretenimiento cinematográfico (Dyer, 2005), En *Entertainment and Utopia*, Dyer define los elementos utópicos que son clave en el cine musical: energía, abundancia, intensidad, transparencia y comunidad. Estos elementos definitorios sirven para dar forma a la fantasía escapista del género, permitiendo que éste se centre en el conflicto interno de los personajes como una forma de involucrar al espectador, apelando a lo personal para buscar lo universal.

Tomando esta idea como base, Richard Knapp elabora en *The American musical and the performance of personal identity* un listado de temas personales que al musical clásico de Hollywood:

- Fantasía y cuentos de hadas
- Idealismo e Inspiración
- Género y Sexualidad
- Relaciones románticas

La obra de Knapp va un paso más allá en esta idea de lo personal como universal, volviendo a la idea de que el público entiende el cine musical como un espectáculo. *“The addition of music to spoken drama does not simply heighten emotions. Rather, it also imposes a kind of mask that both conceals and calls attention to the performer behind the persona”* (*“La suma de la música al drama hablado no solo eleva las emociones. Más bien impone una máscara que al mismo tiempo oculta y llama la atención del intérprete detrás de la persona”*) (Knapp, 2010). Esto se refleja también en la tendencia del género por apostar por el *star power* de sus protagonistas, ya sea mediante actores interpretando arquetipos similares en diversas películas - Marilyn Monroe o Gene Kelly- o por su imagen fuera del celuloide -Elvis Presley o, como ejemplo patrio representativo, Marisol. Por lo tanto, la presencia del intérprete y su relación con la máscara que le oculta se convierte en un elemento fundamental dentro del lenguaje del cine musical.

Finalmente, el último elemento que se ha de tener en cuenta a la hora de tratar el cine musical es aquel que permite su existencia: la música. Torras i Segura y Álvarez Vaquero explican esto a través del concepto de acción rítmica -“*la necesidad de música y baile, la exhibición de los artistas protagonistas y la inclusión de los contenidos y números musicales como parte de la acción narrativa y con una diferenciación propia y característica para generar «ritmo» en la evolución del film como producto y discurso*”. La presencia de música dota de un ritmo particular a los musicales, condicionando no solo la estructura (como ya hemos mencionado), sino el ritmo narrativo.

También es interesante contemplar la presencia de la música en la narración. Teniendo en cuenta la concepción del musical como espectáculo cinematográfico, es habitual el uso de la música extradiegética como parte de la acción, siendo un elemento que influye no solo en el público, sino en la acción de los personajes. Por otra parte, esta concepción de “*espectáculo filmado*” también puede llevarse a su idea más pura, incluyendo los instrumentos en la puesta en escena para darle un carácter diegético a la música.

Un ejemplo bastante interesante de ambos usos se da en *Annette* (2021), donde, aunque la mayor parte de la presencia musical es extradiegética, durante los dos principales números musicales del personaje The Conductor (interpretado por Simon Helberg) su presencia es diegética, incluyendo una escena en la que dirige la orquesta que acompaña su canción. En la misma *Annette* también se da una situación particular que, aunque poco habitual, se da cada vez más en el género debido a la influencia del videoclip sobre el medio. Durante la primera escena de la película, la música pasa de diegética a extradiegética en cuanto los personajes abandonan el estudio musical en el que transcurre la acción. Esta escena sirve como un ejemplo claro del uso de la música para presentar la “*mentira cinematográfica*” a la que el espectador del género se somete.



⁷ Los personajes de *Annette* (Leos Carax, 2021) fluyen entre la presentación diegética y extradiegética de la música en la película.

Internet Movie Database (IMDB)

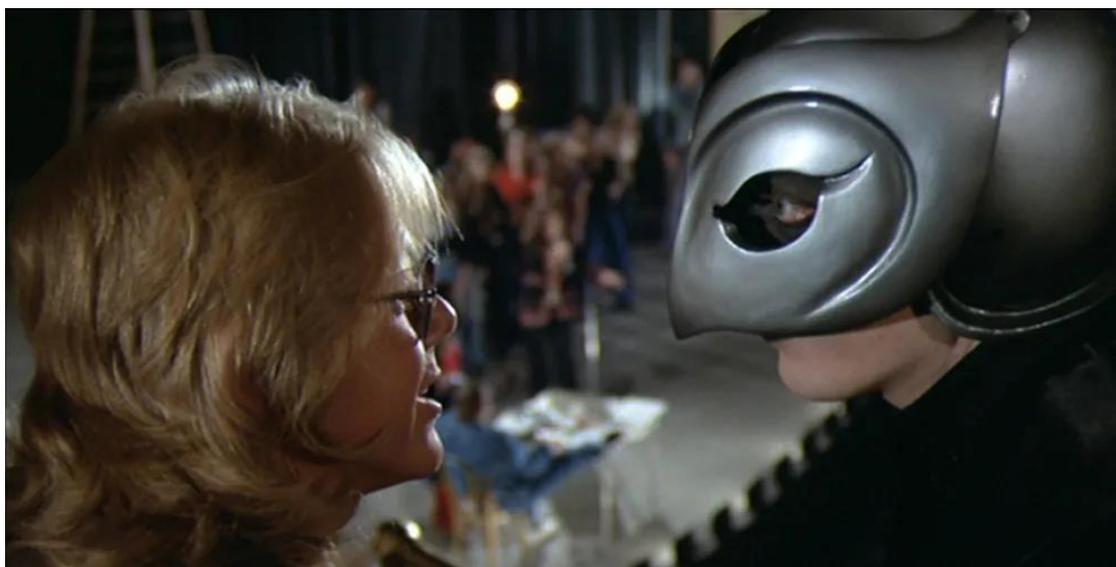
En cuanto a la tipología de música elegida para cada musical, existen dos conceptos principales alrededor del que se estructuran los musicales. Por una parte, es habitual encontrar en el género una selección de música original, ya sea propio de la misma película o del material que ésta adapta -valga como ejemplo *Les Misérables* (2012). Sin embargo, también existe un gran número de musicales que trabaja con música ya existente, justificando su uso a través de su interprete – como gran parte de las películas herederas del *star-system* como *Jailhouse Rock* (1957)-, a través del personaje protagonista -en el caso de biopics como *Rocketman* (2019)-, a través de su género musical – como los arreglos de pop-rock de *Moulin Rouge!* (2001)- o incluso por su época – *Voy a pasármelo bien* (2022). Estos musicales de canciones ya preexistentes suelen ser conocidos con el término *jukebox musical*.

Debido al protagonismo del flamenco en la trilogía de Saura, no parece conveniente entrar a discutir en profundidad el género musical al hablar de las películas musicales. Aun así, es relevante señalar las implicaciones estilísticas y sociales que conlleva la elección del género en el cine musical. La elección de música de rasgos operísticos suele relacionar a la película con temas fantásticos, románticos y épocas lejanas, presentando una puesta en escena proclive a excesos; por contraste, la elección de música de carácter más popular suele conllevar un acercamiento más cotidiano a la puesta en escena, habitualmente con temática más ligera y menos espectacular.



⁸ *The Phantom of The Opera* (Joel Schumacher, 2004) presenta una puesta en escena compleja y ambiciosa que juega con los tonos operísticos de su música.

Internet Movie Database (IMDB) - © Scion Films Phantom Production 2004



⁹ *Phantom of Paradise* (Brian de Palma, 1974) presenta una propuesta que es más cercana a la realidad que su contraparte.

Internet Movie Database (IMDB)

3.3.3. EL CINE MUSICAL EN ESPAÑA

El cine musical en España ha estado tradicionalmente unido al *star-system* musical español. Sin embargo, a diferencia de las estrellas americanas, más proclives a géneros de un alcance universal, es el flamenco el que toma el protagonismo. Subgéneros flamencos populares y ligeros como la copla, la rumba o las sevillanas son el centro de películas que se apoyan en intérpretes con carreras consolidadas, como podrían ser las películas de folclóricas – Marifé de Triana en *Canto para ti* (1958) o Carmen Sevilla en *Gitana Tenías que ser* (1953)- o con estrellas masculinas – Antonio Molina en *La Hija de Juan Simón* (1957) o Manolo Escobar en *Mi Canción es Para ti* (1965).

A pesar de la presencia del flamenco y de la cultura y tradición andaluza en este tipo de cine, el acercamiento que realizan es superficial y siempre desde un punto de vista centralista. Se ofrece una Andalucía desdibujada, de características estereotípicas y artificial y hasta en ocasiones desprovista de cualquier tipo de identidad. Esto se refleja en la elección de los estilos de flamenco o palos interpretados, optando por cantes básicos y populares como la copla o las sevillanas, y dejando de lado las variantes en las que el cante jondo tiene un pronunciado protagonismo.

En los últimos años del franquismo y con la llegada de la transición, otros géneros musicales tomaron el protagonismo, desplazando al flamenco a un lado y optando por géneros más modernos y estrellas menos ancladas en la tradición.

Personalidades como El Dúo Dinámico en *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964) o Raphael en *Digan lo que Digan* (Mario Camus, 1968) tomaron el relevo a los cantantes folclóricos, realizando películas más cercanas y afines a las que décadas antes el *star system* americano había dado a luz.

Con la llegada de los 80, el movimiento cultural conocido como La Movida Madrileña estableció su predominancia cultural sobre la cinematografía musical del país, con Pedro Almodóvar reflejando su impacto en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

Durante el siglo XXI, el género musical en España parece estar marcado por la nostalgia, echando su mirada al pasado con musicales como *Explota Explota* (2020). Incluso propuestas más cotidianas como *El Otro Lado de La Cama* (2002) presentan una elección de canciones marcadas por música de la transición.

En cuanto a las principales características propias del cine musical en España, Torras i Segura y Álvarez Vaquero identifican las siguientes particularidades:

- Uso de música preexistente, habitualmente de forma diegética
- Estilo musical identitario, basado en el flamenco
- Importancia del factor nostálgico
- Importancia del planteamiento plástico
- Referencias al contexto social
- Uso de estereotipos

3.3.4. MODELO DE ANÁLISIS

Teniendo en cuenta la información presentada en el marco teórico, es necesario elaborar un modelo simplificado a través del que poder analizar la trilogía de Saura. Para ello, lo dividiremos en tres variables principales a analizar, en la cual podremos desarrollar los diferentes apartados expuestos en este proyecto.

- A) Características del cine musical**
- B) Rasgos de la cultura andaluza**
- C) Elementos propios del flamenco**

Estas tres variables se desarrollarán a través de los siguientes parámetros y como los ejecutan, si es que lo hacen, las películas analizadas:

- A) Características del cine musical**
 - **Dualidad** - naturaleza dual del argumento y de la puesta en escena, conflicto de diferentes puntos de vista, referencias estéticas a dicha dualidad, relación entre fantasía y realidad
 - **Género** – relación con otros géneros

- **Estructura** – Presencia de dos actos bien diferenciados, entreacto evidente o sugerido, relación estructural entre acción y música
- **Relación con la audiencia** – Carácter “espectacular” del relato, musical on-stage u off-stage, Bricolage vs Engineering, los tres mitos de Feuer
- **Tipo de musical** – Fairy tale musical, backstage musical, folk musical
- **Temas** – Temas personales, elementos utópicos del musical, temas principales según Knapp, lo personal como universal
- **Reparto** – Relación entre actor y máscara
- **Música** – Acción rítmica, baile, música diegética o extradiegética, música original o jukebox musical, género

B) Rasgos de la cultura andaluza

- **Temas de la cultura andaluza**
- **Rasgos de la cultura andaluza**
- **Entornos y paisajes**
- **Elementos Sociales**
- **Habla andaluza**

C) Elementos propios del flamenco

- **Influencia gitana** – presentación en pantalla de la etnia gitana, presencia de actores de origen romaní
- **Elementos propios del flamenco**

4. LA TRILOGÍA FLAMENCA DE CARLOS SAURA

4.1. PRECEDENTES DEL MUSICAL FLAMENCO

Aunque la Trilogía Flamenca de Carlos Saura es la representación más conocida del musical flamenco, no es el primer ejemplo encontrado en la cinematografía española. Por supuesto, se pueden mencionar las películas del director como el ejemplo más representativo, pero para encontrar el origen del género hay que ir atrás en el tiempo.

Si bien puede considerarse el cine de folclóricas como uno de los primeros movimientos representativos de este cine, la visión centralista y estereotipada de Andalucía y la elección de palos básicos hace que no puedan contemplarse como una muestra clara de representación andaluza. Por eso mismo, aunque hay motivos para considerarlos como parte del género, no se tendrán en cuenta en esta investigación

Para encontrar el que sea el primer referente del musical flamenco habría que irse a la Guerra Civil Española. *María de la O* (1939) es uno de los primeros ejemplos del cine musical flamenco, adaptando la obra teatral de Salvador Valverde y Rafael de León. En ella un famoso pintor (interpretado por Antonio Moreno) vuelve a España tras tener que huir dejando atrás a su familia, encontrando en un tablao flamenco a María de la O (Carmen Amaya), la hija a la que abandonó y que ha sido criada por la gitana Itálica (Pastora Imperio). Aunque el estreno de la película fue retrasado por el comienzo del alzamiento armado del dictador Francisco Franco, la cinta acabó saliendo a la luz en 1939 convirtiéndose en un éxito.

Si una figura fue determinante para que el flamenco se viera representado en pantalla de forma fiel, esa es Lola Flores. La Faraona, tal y como se le conocía en los tablaos, fue una de las figuras más representativas de la cultura andaluza de la época, exportando el arte de la región más allá de las fronteras del país. La gaditana, junto al cantaor Manolo Caracol, fue protagonista de uno de los ejemplos más representativos del musical flamenco: *Embrujo* (1947), en la cual también colaboraron figuras como Fernando Fernán Gómez o María Dolores Pradera. *Embrujo* explora el flamenco a través de la emocionalidad, optando por una

presentación menos convencional del drama flamenco y utilizando el amor como detonante de la tragedia de Manolo (Manolo Caracol), quien, obsesionado con la bailaora Lola (Lola Flores), acaba rindiéndose a la bebida. Lola Flores también tuvo la oportunidad de interpretar a María de la O en la adaptación que Ramón Torrado realizó en 1958. Flores se convirtió en una estrella de talla internacional, exportando su talento a México e interpretando un total de nueve musicales folclóricos en el país junto a grandes estrellas latinoamericanas entre los 50 y los 60, siendo *¡Ay, pena, penita, pena!* (1953), en colaboración con Luis Aguilar y Antonio Badú, su mayor éxito de esta etapa (Sánchez, 2010)

Nombres tan importantes en la cinematografía hispana como Mario Camus también ofrecieron su visión sobre el musical flamenco. En *Con el viento solano* (1956), el director santanderino usó la tragedia flamenca como vehículo para trasladar al cine la novela de Ignacio Aldecoa, eligiendo como su atormentado protagonista a Antonio Gades, en su primera experiencia en el género antes de la trilogía de Saura. La cinta fue seleccionada para el Festival de Cannes, estando nominada a la Palma de Oro.

Finalmente, no se puede contemplar el musical flamenco sin hablar de la figura de Francesc Rovira-Beleta. El director barcelonés es uno de los representantes más exitosos del subgénero, consiguiendo la nominación a los Premios de la Academia de Cine de Hollywood con dos películas distintas: *Los Tarantos* (1963), una adaptación flamenca de Romeo y Julieta con Antonio Gades y Carmen Amaya como protagonistas, y *El Amor Brujo* (1967), adaptación del ballet gitano de Manuel de Falla con Gades repitiendo como protagonista, en esta ocasión junto a Rafael de Córdoba, La Polaca, José Manuel Martín y Fernando Sánchez Polack. El cine de Rovira-Beleta da el protagonismo al flamenco en su obra, enfatizando las características románticas del baile y dando a la cultura gitana el protagonismo de la obra, convirtiéndose en el referente más directo de la trilogía flamenca de Saura.

4.2. LA TRILOGÍA FLAMENCA DE CARLOS SAURA

4.2.1. CARLOS SAURA Y ANTONIO GADES

Carlos Saura Atarés (Huesca, 1932 – Madrid, 2023) es una de las figuras clave no solo de la transición, sino de la historia cinematográfica española. Su trayectoria como director comienza en los últimos años del franquismo, centrándose en temas sociales y convirtiéndose en una de las figuras más prometedoras de la disidencia española junto a Mario Camus. En 1959 comenzó a trabajar con la productora Films 59, hogar de voces contrarias al franquismo como Pere Portabella, estrenando *Los Golfos* (1959), su primer largometraje. Esta colaboración sería conocida como uno de los primeros puntos de partida del denominado Nuevo Cine Español, una *“corriente de jóvenes realizadores crítica con los aparatos políticos del régimen franquista que proponían nuevos caminos estéticos para la cinematografía nacional”* (Doménech González, 2021). A pesar de su voz crítica con la dictadura, el éxito de este Nuevo Cine Español fue tal que el mismo Ministerio de Información y Turismo se encargó de promocionarlo de forma internacional como muestra del aperturismo imperante en los últimos años de la dictadura.

Durante estos primeros años de su carrera Saura se centró en protagonistas de los estratos más denostados por la sociedad franquista, mostrando predilección por aquellos que quedaban al margen de la visión de España que se promulgaba desde las instituciones. En estos primeros años también comienza a interesarse por la cultura andaluza, como demostraría en la coproducción hispano-italiana *Llanto por un Bandido* (1963), en la cual adaptó la vida del bandolero “El Tempranillo”, consiguiendo su primera selección en la Berlinale. Con *La Caza* (1966), su siguiente película, Saura comienza una exitosa colaboración con el productor Elías Querejeta, consiguiendo sus primeros reconocimientos a nivel tanto nacional – cuatro medallas del círculo de escritores cinematográficos- como internacional -Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín. Su colaboración con Querejeta traería múltiples éxitos a Saura, incluyendo otro Oso de Plata -por *Peppermint Frappé* (1968), Premio del Jurado en el Festival de Cannes – *La Prima Angélica* (1973) y *Cría Cuervos* (1975)- y la nominación al Oscar a mejor película de habla no inglesa – *Mamá cumple 100 años* (1979).

Durante los últimos años de su colaboración con Querejeta, Saura comienza a desarrollar un interés por el flamenco, el cual exploraría en *Bodas de Sangre* (1981). Tras su separación con Querejeta, Saura comienza a explorar la música andaluza a través del cine, primero con su trilogía flamenca y más tarde en sus colaboraciones con el director de fotografía Vittorio Storaro – *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) y *Flamenco, Flamenco* (2010)-, con quien desarrolló una relación profesional atraído por la sensibilidad del italiano (Otero Vánquez, 2011).

Durante el año 2023, Carlos Saura falleció en su hogar de Madrid a la edad de 91 años, el día antes de ser reconocido con el Goya de Honor a su reconocida y larga carrera.

Antonio Esteve Ródenas (Elda, 1936- Madrid, 2004), conocido artísticamente como Antonio Gades, fue uno de los bailarines y coreógrafos más internacionales de la cultura española. Nacido en una familia humilde e hijo de voluntario del ejército republicano, su dedicación al baile y su activismo político marcaron su vida personal y profesional. En 1951 Gades comenzó a viajar por el mundo a través de la compañía de Pilar López, donde, bajo el tutelaje del primer bailarín Manolo Vargas, trabajaría en plazas de todo el globo. Herencia de esos viajes son su formación en danza clásica y su inspiración por la literatura lorquiana, la cual describiría como su principal influencia como coreógrafo. Con el dramaturgo granadino comparte su interés por lo popular, lo cual marcaría su estilo de baile – “*La elegancia del flamenco, esa sequedad de hombre de pueblo, esa sobriedad casi ascética que lo caracteriza, eso es lo que yo pretendo reflejar a través de la danza*” (Gacía Marruz, 2006).

En el marco de esta gira se asentaría en Italia, donde fundaría su primera compañía de danza, adaptando *Don Juan* y comenzando a trabajar como coreógrafo “*por motivos económicos más que artísticos*” (Cabrera, 1975). Fue allí donde llevaría a escena por primera vez *Carmen*, una de las historias que más tarde representaría en la Trilogía Flamenca. En Italia también desarrollaría junto a Alfredo Mañas *La Historia de los Tarantos*, la cual será adaptada por Rovira-Beleta en *Los Tarantos* (1963) con el mismo Gades como protagonista.

A finales de los 60 Gades adapta a los escenarios *El Amor Brujo* de Manuel De Falla para la Ópera Lírica de Chicago, otra de las obras que más tarde formarían parte de su colaboración con Saura. Su éxito le llevó a recorrer países como Francia, Italia, Japón, Marruecos o Argentina con su nueva compañía, el Ballet de Antonio Gades. Esta compañía funcionaría hasta 1975, cuando se retiraría del baile como protesta a los fusilamientos franquistas de dicho año.

Gades no volvió a trabajar como coreógrafo hasta tres años después de la muerte del dictador, convirtiéndose en director del Ballet Nacional de España, puesto en el cual permaneció hasta su dimisión en 1980. Un año después, Gades comenzaría su colaboración con Saura, dando pie al nacimiento de la Trilogía Flamenca que esta investigación ocupa.

Fue finalmente en 1994 cuando Gades se retira con su adaptación de *Fuenteovejuna*, estrenada en Génova. Se dedicaría desde entonces a su compromiso político (habiendo sido miembro del Comité Central del Partido Comunista de los Pueblos de España) y a luchar contra una larga enfermedad que acabaría con su vida en 2004.

4.2.2. LA TRILOGÍA FLAMENCA: CONCEPCIÓN Y LEGADO

El proyecto de *Bodas De Sangre* nace inspirado por la producción del espectáculo homónimo de la compañía Antonio Gades. Saura, inspirado por la obra, buscaba registrar el espectáculo de forma audiovisual alejado de los cánones del musical anglosajón. Con la colaboración del productor Emiliano Piedra, Gades y Saura comenzaron a trabajar juntos a principios de los 80, tras abandonar el bailar el puesto de director del Ballet Nacional de España. Intrigado por la posibilidad de filmar su espectáculo en 360º (sin estar limitado por el escenario), la cinta cuenta con la colaboración de algunos de los nombres más importantes del flamenco: Cristina Hoyos, Pepa Flores, Pilar Cárdenas, José Mercé y Pepe Blanco son algunos de los artistas que aparecen durante la cinta, demostrando su talento para el arte flamenco frente a la cámara. Detrás de ella, además del talento de Saura, el director de fotografía Teo Escamilla, con quien Saura ya trabajara en *Cría Cuervos*, fue el encargado de plasmar en celuloide las coreografías de Gades, mientras que a cargo del montaje estaría Pedro Del Rey. Estos nombres, junto a Gades, Saura y

Piedra se repetirán a lo largo de la trilogía, cimentando una exitosa colaboración que comenzaría con esta cinta. La película tomaría un tono cercano al documental, más centrada en mostrar el flamenco en su expresión más pura, ajena a cualquier influencia narrativa. *Bodas de Sangre* sería parte de la Sección Oficial del Festival de Cannes y ganaría dos Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos -a Mejor película y Mejor Fotografía.

Tras el éxito de *Bodas de Sangre*, Saura y Gades continuaron su colaboración con la adaptación de *Carmen* de Prosper Mérimée. Aunque Gades ya había adaptado la obra francesa con su compañía, Saura y Gades decidieron reutilizar el estilo de *Bodas de Sangre* para, en esta ocasión, contar una historia original: un Gades ficcionalizado cae enamorado de una bailaora llamada Carmen, como la protagonista de la historia de Mérimée, y al igual que en la obra original, comenzaría un descenso a la locura que acabaría en tragedia. Carmen contaría con el debut cinematográfico de Laura Del Sol y con la colaboración de Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez o el guitarrista Paco de Lucía. La cinta recibió tres Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos – Mejor película, Mejor Director y Mejor Actriz de Reparto para Cristina Hoyos – y un Premio de la British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), además de valerle nominaciones a los premios César y al Oscar a Mejor Película de habla no inglesa.

Finalmente, en 1986 Saura y Gades tuvieron su última colaboración, cerrando la trilogía flamenca con *El Amor Brujo*, adaptación del ballet del compositor gaditano Manuel De Falla. En esta película el diseño de producción tomó un rol más protagónico, ofreciendo una puesta en escena surrealista que llevaba a la pantalla a un poblado gitano de tintes oníricos, apostando por un evidente forllo y abandonando las raíces documentales del proyecto. Laura Del Sol, Cristina Hoyos y Juan Antonio Jiménez repiten protagonismo tras su presencia en *Carmen*, mientras que se apuesta por figuras de contrastada trayectoria tanto en el mundo de la actuación -Emma Penella- como del flamenco – Diego Pantoja- para completar el elenco. Un caso particular es el de Josefa Cotillo, de nombre artístico La Polaca, ya que la bailaora ya participó en otra adaptación cinematográfica de la obra de Falla junto a Antonio Gades – *El Amor Brujo* (Rovira-Beleta, 1967) – provocando un reencuentro en pantalla de ambos actores. *El Amor Brujo* fue premiado con dos

galardones en la primera edición de los Premios Goya – a Mejor Fotografía y Mejor Diseño de Vestuario.

El fin de la colaboración con Saura supuso también el fin de la carrera cinematográfica de Gades, quien se volcó en sus intereses políticos; sin embargo, no significó el fin del interés del director por la música. Ya sin la figura de Gades involucrada, Saura volvería a explorar el flamenco con acercamientos más cercanos al género documental, explorándolo a través de *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995) y *Flamenco, Flamenco* (2010). Con un tratamiento similar a estas, Saura también representaría otros géneros musicales regionales en *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Zonda, folclore argentino* (2015) y *Jota de Saura* (2016) y a través de propuestas más narrativas como *Tango* (1998), *Salomé* (2002) e *Io, Don Giovanni* (2009), cimentándose como el máximo representante del musical regional iberoamericano hasta su fallecimiento.

4.3. BODAS DE SANGRE

4.3.1. SINOPSIS

“Un ballet flamenco lleva al escenario la obra de Lorca, una tragedia en la que un hombre prometido pero enamorado de su ex pareja intenta recuperarla a pesar de sus inminentes nupcias”.

4.3.2. BODAS DE SANGRE, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca (5 de junio de 1898 – 18 de agosto de 1936) es reconocido como una de las figuras más importantes no solo de la cultura andaluza, sino de la europea. Poeta y dramaturgo, pocas figuras han marcado tanto la imagen de Andalucía como el granadino, ya sea como parte de la Generación Del 27, por su *Romancero Gitano*, su teatro fuertemente influenciado por Andalucía o por su muerte a manos del ejército sublevado durante la Guerra Civil a causa de su orientación sexual. Lorca es Andalucía.

Dentro del teatro lorquiano encontramos alguna de las claves del estilo literario del andaluz: el uso de símbolos recurrentes (la luna, el agua, el caballo o la hierba entre ellos), su narración conceptista y minimalista y el uso del surrealismo como vehículo para mostrar lo tradicional, haciendo alarde de una escritura neorrealista que lanza su mirada al pasado con las herramientas y recursos propios de las vanguardias del periodo entreguerras.

Bodas de Sangre (1933) es uno de los textos más representativos del teatro lorquiano. En esta tragedia en tres actos Lorca combina prosa y verso en su búsqueda de la Andalucía tradicional, mirando a la tierra que le vio nacer con la misma mirada mitificada con la que otros autores interpretan a la Grecia o Roma clásica. Este interés de Lorca por plasmar Andalucía ya puede encontrarse en los comienzos de su carrera, tal y como definiría en sus cartas a Melchor Fernández Almagro en 1921, donde expresa su empeño por crear “*una obra popular y andalucísima*” (Torrecilla, 2008)

A Lorca suele atribuírsele una estilización que contrasta con los temas populares de sus obras; busca acercarse a los clásicos grecorromanos y del Siglo De Oro del Teatro Español, aunque para ello utiliza un lenguaje más cercano al teatro conceptual de Maeterlink y Gordon Craig (Edwards, 1997).

El estreno de *Bodas de Sangre* se produjo en Madrid el 8 de marzo de 1933. Resulta especialmente interesante que el mismo Lorca dirigió el estreno de la obra, teniendo un control total de la puesta en escena de la representación, lo que provoca que en el texto del espectáculo Lorca presente sus propias indicaciones al respecto. Estos apuntes señalan una puesta en escena simple, alejado de la perspectiva y en la que la simetría tomaba un rol protagónico. A través de esta simplicidad Lorca buscaba elevar la acción de la tragedia a un marco casi mitológico que contrastara con el naturalismo inherente de la acción a representar. Esta simpleza se traslada también a los personajes: solo Leonardo- el trágico héroe de la obra que desafía al estatus quo en búsqueda de satisfacer sus pasiones más primarias- recibe un nombre, mientras que el resto de los personajes son llamados como el lugar que ocupan en la familia protagonista -La Madre, El Novio, La Novia, El Padre- o de forma metafórica – La Luna, La Mendiga. Esta simplicidad parece

relacionarse con la *Teoría de Andalucía* de Ortega y Gasset, el cual define al andaluz como un pueblo “*egregio en su piso bajo*”, idealizando lo natural no a pesar de su cotidianeidad, sino por consecuencia de ella.

Otro de los elementos del teatro clásico que Lorca adapta en *Bodas de Sangre* es el del Coro. En este caso, los leñadores comentan la acción, ofreciendo diferentes puntos de vista.

Finalmente, otra de las constantes del teatro de Lorca se ve representado en esta historia: “*la muerte es el fin que encuentra la pasión amorosa*” (Feal, 1984). Lorca reivindica las ideas románticas, uniendo los conceptos de amor y tragedia de forma similar al romanticismo. Esta relación entre amor y muerte, el destino aciago e inexorable y la pasión como fuerza incontrolable son los principales temas de la obra.

4.3.3. ANÁLISIS

a) Características del cine musical

Dualidad – La dualidad propia del musical resulta evidente en la propuesta de puesta en escena de Saura: En *Bodas de Sangre* un cuadro flamenco representa un espectáculo, lo que provoca la existencia de dos niveles distintos de “mentira” cinematográfica. Esta dualidad entre Ficción y Realidad Ficcionalizada articula la estructura de la obra, siendo también el elemento predominante en su puesta en escena.

Esto también se refleja en los personajes. *Bodas de Sangre* se desprende de todo artificio, presentando a sus actores como intérpretes antes de enfundarles en su máscara.

En lo referente al diseño de vestuario, se busca el contraste entre blanco y negro, con tonos grises y pardos como acompañamiento. Sin embargo, tras la tragedia final y la muerte de Leonardo y El Novio, una mancha de sangre roja atraviesa el vestido de La Novia, evidenciando una dualidad entre lo cotidiano y lo trágico dentro de la historia. Este recurso – la mancha de sangre sobre la camisa blanca – será reutilizado más tarde en la trilogía.



¹⁰ En *Bodas De Sangre* Saura separa realidad y ficción en busca de una visión más cercana al género documental

Bodas de Sangre (1981)- Emiliano Piedra P.C.



¹¹ El rojo sobre blanco como símbolo de la tragedia se repite a lo largo de la trilogía de Saura.

Bodas de Sangre (1981)- Emiliano Piedra P.C.

Género - *Bodas de Sangre* cuenta con una principal particularidad que la separa del resto de propuestas de la Trilogía Flamenca. Mientras que el resto de las películas de Gades y Saura son películas de ficción, *Bodas de Sangre* es una cinta documental, al menos en forma. Y es que *Bodas de Sangre* no parece tener tanto interés en adaptar la obra de Lorca como en trasladar al cine el trabajo que la Compañía Antonio Gades ha realizado sobre las tablas. Esto también sirve como una representación de la dualidad del cine musical aplicada al género: la cinta adapta una historia de ficción, pero lo hace desde el prisma y con los mecanismos del cine documental.

Estructura – Si bien se pueden interpretar dos partes diferenciadas, *Bodas de Sangre* no tiene un acercamiento narrativo al acto, sino que se divide en la preparación del espectáculo y su representación, creando una separación entre artista y personaje a la vez que entre película y obra.



¹² En *Bodas De Sangre* existe una diferenciación entre la obra representada y la preparación del cuerpo de baile.

Bodas de Sangre (1981)- Emiliano Piedra P.C.

Relación con la audiencia – *Bodas de Sangre* presenta una propuesta *on-stage* con ciertas particularidades. Y es que, en lugar de presentar un escenario como tal, la acción se lleva a cabo en una sala de ensayo. Al hacerlo así, se ofrece una ventana al espectador a algo que se supone que no puede ver y desprovee así de todo carácter espectacular al relato. Eligiendo enseñar ese ensayo al espectador, la cinta consigue cumplir con los mitos de Feuer: se presenta lo artificial como si fuera natural (mito de espontaneidad), ayuda a que el espectador se identifique con lo que está ocurriendo (mito de integración) y a la vez se le da la oportunidad a la audiencia de sentirse como parte del espectáculo al darle la oportunidad de ver lo que en cualquier otro espectáculo es algo privado (mito de la audiencia). La fotografía de la obra, supeditada en todo momento al baile, parece reforzar estas ideas con planos generales, solo acudiendo a planos más cortos para detalles específicos, y limitando el movimiento de cámara al seguimiento de la acción.

Tipo de musical - Al situarse en un ensayo del grupo de danza, estamos ante un ejemplo evidente de *backstage musical*.

Temas – Si bien el documental tiene la función de registrar el espectáculo, sirviendo de observador desprovisto (en teoría) de discurso alguno, no se puede negar que tanto la elección de la obra a adaptar como del repertorio utilizado provoca que se traten ciertos temas en la película.

Si seguimos la clasificación de Knapp, podemos enmarcar *Bodas De Sangre* como un musical sobre relaciones románticas; sin embargo, la carga sexual inherente de la historia lorquiana hace obligatorio mencionar que es fácil interpretar ciertas temáticas sexuales dentro del texto.

En lo referente a los elementos utópicos de Dyer, el flamenco, por regla general, suele ser una disciplina intensa, abundante en matices y en energía y en la que la improvisación tiene mucha importancia. Por lo tanto, es de suponer que estos elementos se repetirán durante la trilogía. En cuanto a la transparencia, al ser la representación del ensayo se da por supuesta, ya que no esconde su propuesta bajo ningún tipo de artificio. Finalmente, el sentido de comunidad se desarrolla de dos formas principales: a través del ya mencionado mito de la audiencia de Feuer (haciéndoles sentir como asistentes a un ensayo) y representando al elenco como

una comunidad propia con sus propias relaciones, su propia forma de trabajar y sus propios códigos.



¹³ La sexualidad está presente en *Bodas De Sangre* a través del baile.
Bodas de Sangre (1981)- Emiliano Piedra P.C.

Reperto – Al ser género documental, se presupone a *Bodas de Sangre* la ausencia de personajes en sus actores. Sin embargo, al estar representando (o en este caso, ensayando) un espectáculo, sería un error no contemplar la importancia de las máscaras e incluso la ausencia de estas en la obra.

Los primeros momentos de la película están dedicados, precisamente, a la creación de los personajes; los artistas de la compañía se maquillan, visten y afinan instrumentos frente a la cámara, preparándose para la función que van a interpretar. Existen los mismos personajes de la obra de Lorca, sí, pero su presencia es una mera máscara a través de la que el público puede ver a los actores implicados.

Aunque pudiera parecer que esto aleja a *Bodas de Sangre* de la obra original, crea un paralelismo con los personajes de la obra original de Lorca. Al ser máscaras invisibles sobre el rostro de los artistas, verdaderos protagonistas de la película, se

crea una relación similar a la que el dramaturgo granadino otorgó a sus personajes con sus nombres, representando roles dentro de la familia tradicional.



¹⁴ Los actores se preparan para la interpretación frente a cámara, haciendo que el público sea capaz de ver tras la máscara.

Bodas de Sangre (1981)- Emiliano Piedra P.C.

Música – La acción está definida por el uso del baile, ya sea con o sin música. En ciertas ocasiones el ensayo se aleja de la melodía, centrándose en el ritmo. De esta forma parece buscar esa sensación de ensayo, dando prioridad a la plasticidad del baile por encima del acompañamiento musical. Esto se traslada también a la dirección de fotografía de la obra, que apuesta por una propuesta simple y de planos abiertos en los que la coreografía pueda ser apreciada en toda su esencia.

El acercamiento *on-stage* de la obra y la propuesta de puesta en escena naturalista obliga a que se utilice en todo momento música diegética, predominando temas tradicionales y de repertorio. Su presencia está supeditada al baile, sirviendo de acompañamiento y no tomando el protagonismo salvo en contadas ocasiones.

b) Rasgos de la Cultura Andaluza

Temas – *Bodas de Sangre*, al igual que la obra homónima, trata la tragedia clásica usando la pasión como fuerza que impulsa la acción, reinterpretando la idea lorquiana de crear una mitología andaluza.

Rasgos de la cultura andaluza – Uno de los elementos más importantes de la cultura andaluza que podemos encontrar en *Bodas de Sangre* es el barroquismo propio del arte andaluz. La forma queda por encima del contenido; lo importante es el baile, siendo el texto un mero vehículo que justifique su presencia. Si bien esto se repite en el resto de las películas de la trilogía, en *Bodas de Sangre* resulta especialmente evidente, ya que, al darle un enfoque documental, la subordinación de la narrativa a la acción resulta mucho más evidente.



¹⁵El barroquismo literario andaluz queda representado en *Bodas De Sangre* a través de la sumisión del contenido de la obra a la forma de ésta.

Bodas de Sangre (1981) - Emiliano Piedra P.C.

Entornos y Paisajes – Uno de los puntos más interesantes cuando comparamos la trilogía de Saura con la cultura andaluza es el acercamiento al paisaje andaluz. El director sustrae de su adaptación uno de los elementos más definitorios de la representación artística de la región: su entorno. La tierra andaluza no hace acto de presencia, sino que los personajes actúan dentro de una sala de ensayo.

Al ser un trabajo de representación, la justificación de la ausencia del paisaje andaluz puede entenderse como una forma de quitar la máscara a la puesta en escena, tal y como se hizo con el reparto. Sin embargo, siendo el paisaje andaluz tan importante en su mitología, su exclusión resulta una decisión que podría poner en duda el “andalucismo” de la película.

Elementos Sociales - Lo popular también tiene gran importancia en *Bodas de Sangre*. La celebración de la boda entre El Novio y La Novia sirve como vehículo para mostrar tradiciones, para dar pie a cuadros de “jaleo” y celebración y para mostrar costumbres, comportamientos y relaciones sociales propias del núcleo familiar andaluz tradicional. También se reivindican ciertas figuras y momentos recurrentes del imaginario romántico andaluz, como podría ser las navajas o la matriarca como cabeza de familia.

Habla andaluza – Existe poco diálogo en la cinta. Sin embargo, gran parte de los intérpretes se expresan en andaluz no solo con matiz interpretativo (tal y como requiere el flamenco), sino en las pequeñas piezas previas a la interpretación del espectáculo.

c) Elementos del Flamenco

Influencia Gitana – La historia de *Bodas de Sangre* transcurre dentro del seno de una familia gitana. Por eso mismo resulta apropiado que, además de la música, gran parte de los intérpretes involucrados en la cinta sean de etnia romaní -como Cristina Hoyos o José Mercé- o se hayan formado en entornos con contacto directo con dicha cultura -el caso de Paco De Lucía o el mismo Antonio Gades.



¹⁶ Cristina Hoyos, una de las protagonistas de *Bodas de Sangre*, es una de las figuras de etnia gitana más reconocibles de España.

Bodas de Sangre (1981) - Emiliano Piedra P.C.

Elementos propios del flamenco – En *Bodas de Sangre* apreciamos la presencia de un cuadro flamenco reducido a su mínima esencia. Todo lo que hay en pantalla son los cuerpos y los Instrumentos necesarios para que la música se oiga. Esto da pie a que, además de los instrumentos principales que se dejan oír en la cinta – principalmente guitarra –, la fuerza principal del sonido lo tenga la percusión corporal -como las palmas y el taconeo- con acompañamiento ocasional de algunos de los instrumentos característicos del género -como la caña y la botella de anís. Solo el Fandango de Pepe Blanco, en el marco de la celebración de la boda, está acompañado por instrumentos que no están intrínsecamente relacionados con el flamenco clásico.

La mayor parte del repertorio de *Bodas de Sangre* es instrumental, apareciendo el canto solo en momentos definidos. Al ya mencionado pasodoble de Pepe Blanco se le une unos tangos de “jaleo”, cantados por José Mercé y en el que todo el reparto participa en los coros. Todos ocurren en el marco de la boda, y parecen tener una función más cercana a la ambientación de la escena que una función narrativa.

4.4. CARMEN

4.4.1. SINOPSIS

“Un ballet flamenco prepara una versión del drama de Prosper Merimee. Antonio, el coreógrafo, se enamora de Carmen, la bailarina principal, y su historia se vuelve un reflejo de la obra.”

4.4.2. CARMEN, DE BIZET

A la hora de hablar de adaptaciones, es habitual centrarse en la obra original a la hora de discutir su influencia sobre la adaptación. Y aunque es relevante señalar la importancia que *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) tiene sobre la imagen de Andalucía fuera de España (y en consecuencia, de España fuera de sus fronteras), teniendo en cuenta el carácter musical de la adaptación de Saura, resulta más apropiado centrar la mirada en *Carmen*, la ópera homónima de Georges Bizet (1875)

Carmen, compuesta por Georges Bizet y con libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac, se estrenó en la Opéra-comique de Paris el 3 de marzo de 1875 con críticas negativas por parte de audiencia y crítica, hasta el punto de que estuvo a punto de ser cancelada con apenas cuatro representaciones (Curtiss, 1977). La ópera, desarrollada en cuatro actos, se inspira en la Sevilla de principios del S.XIX. Carmen, una cigarrera gitana de la ciudad hispalense, seduce a José, un joven soldado, provocando que éste entre en una espiral de obsesión que acaba descarrilando su vida por completo.

De nuevo, volvemos a encontrarnos ante los temas clásicos de la cultura andaluza: la tragedia, el amor y el destino aciago del que los personajes no pueden escapar. La pasión vuelve a ser el detonante que acaba provocando la tragedia, y el paisaje andaluz, tanto urbano -las calles de Sevilla- como natural -las montañas de Sierra Morena- juegan un rol protagónico.

Especialmente interesante es el papel que juega la capital andaluza dentro de la cinta, y es que Sevilla se ha convertido en uno de los puntos de interés de los románticos. No es solo la producción literaria y artística que durante años ha surgido de la ciudad hispalense lo que atraía a los artistas del romanticismo, sino también su condición de puerta al nuevo mundo, de lugar donde se encuentran culturas de todo tipo y donde el ingenio y la picaresca son las herramientas que muchos encuentran para salir adelante. Y es que, aunque Sevilla ha sido siempre una ciudad de palacios y latifundistas, las historias románticas suelen centrarse en sus estratos más pobres, desfavorecidos y dejados de lado por la sociedad y en como estos responden a dicho rechazo. Esta tradición bien puede rastrearse hasta tiempos de Cervantes, con el escritor del Quijote ambientando en las calles de Sevilla una de sus novelas ejemplares: *Rinconete y Cortadillo* (1613). En ésta, el escritor de Alcalá de Henares retrata la huida de dos jóvenes a Sevilla y como para poder sobrevivir acaban envueltos en el hampa de la época. El criminal como figura heroica se repetiría en uno de los iconos literarios más representativos de la ciudad, Don Juan Tenorio, cuyas aventuras retrataron figuras como Tirso de Molina, José Zorrilla, Molière, Lord Byron e incluso Wolfgang Amadeus Mozart en su ópera *Don Giovanni*. Al fin y al cabo, Sevilla es una de las ciudades que más ha inspirado al mundo de la ópera, con más de 100 obras inspirada en sus calles y con figuras de la talla de Beethoven, Rossini o Verdi eligiendo la capital hispalense en el escenario principal de sus historias.

Por último, no se puede hablar de *Carmen* sin mencionar la música. La música popular de la época influencia las composiciones operísticas del francés, incorporando ritmos e instrumentos característicos del flamenco, complementando su orquesta con percusión propia del género musical andaluz como serían la caja, la pandereta, los platillos y las castañuelas. De esta forma, las melodías sinfónicas conviven con lo popular, dando pie a un repertorio reconocible y con una fuerte personalidad propia.

4.4.3. CARMEN: ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD

a) Características del cine musical

Dualidad – La dualidad y el contraste son elementos fundamentales en la propuesta de *Carmen* tanto a nivel narrativo como tonal y musical.

Carmen parece conversar constantemente con *Bodas De Sangre*, creando una dualidad en su propuesta: *Carmen* utiliza un tono y puesta en escena muy similar, optando por una estética cercana al documental; sin embargo, *Carmen* incorpora la narrativa de la obra de Merimée a su relato, estableciendo un símil entre Don José y Antonio Gades y entre Carmen y Laura del Sol. Esto crea un contraste marcado entre la función narrativa de las escenas y su presentación más similar al documental. Esto también ocurre en el vestuario, contrastando el blanco y negro que predominaba en *Bodas de Sangre* con una gama de colores vivos con la intención de apoyar la mayor ambición narrativa de la propuesta. Este contraste se hace especialmente evidente en la relación entre los personajes de Carmen y Cristina Hoyos; la bailaora, estrella de la primera película, se ve obligada a trabajar para convertir a Carmen en una estrella, manteniendo los discretos colores propios de *Bodas de Sangre*, mientras que el personaje interpretado por Laura Del Sol suele estar ataviada de ropajes vivos y llamativos.



¹⁷ En *Carmen* el vestuario es más colorido, con predominancia de colores intensos.

Carmen (1983) - Emiliano Piedra P.C.

En cuanto a la música, al poco de comenzar los personajes de Antonio Gades y Paco de Lucía discuten sobre la forma de entremezclar el flamenco con las composiciones operísticas de Bizet, provocando una superposición entre ambos géneros que acaba dando a luz a una adaptación sofisticada del flamenco puro.

Finalmente, en lo referente a la fotografía, se mantiene la sumisión de ésta al baile durante las escenas coreográficas, tal y como pasara en *Bodas De Sangre*. Sin embargo, en aquellas escenas en la que el baile no está implicado existe una mayor presencia de planos expresivos, buscando la mirada de los protagonistas con la intención de definir sus conflictos y motivaciones.

Género – La propuesta de *Carmen* es más cercana al drama, adaptando el tono dramático de la novela francesa.

Estructura – Debido al origen operístico de la historia, es más fácil identificar dos actos diferenciados en la historia, con una elipsis que sugiere entreacto.

Relación con la audiencia – *Carmen* posee un carácter espectacular más marcado que *Bodas De Sangre*, a pesar de ser una propuesta similar en lo que la relación con la audiencia se refiere. Si bien ambas películas se centran en los ensayos de un espectáculo, lo íntimo de *Bodas De Sangre* desaparece en favor de números de baile más complejos y con mayor cantidad de personajes involucrados.

En cuanto a los mitos de Feuer, *Carmen* intenta involucrar al espectador a través de su puesta en escena, similar a un ensayo (mito de la espontaneidad), busca que la audiencia proyecte sus emociones en personajes complejos en los que se desdibuja la línea entre ficción y realidad (mito de la integración) y se busca integrar a la audiencia ofreciéndole una puerta de entrada a los ensayos del espectáculo.

Quizás una de las mayores curiosidades respecto a la relación de *Carmen* con su audiencia es que, aunque estamos ante unas localizaciones similares a las de *Bodas de Sangre*, la acción en estas parece ocurrir *off-stage* en lugar de *on-stage*, centrándose en desarrollar la narrativa entre Carmen y Antonio en las salas de ensayo. Por lo tanto, un espacio similar en ambas películas es, según el tratamiento

que haga de él la obra, dos propuestas de relación con la audiencia radicalmente opuestas.



¹⁸ A pesar de suceder en un espacio similar a la de *Bodas de Sangre*, la puesta en escena en *Carmen* es tratada como *off-stage*.

Carmen (1983) - Emiliano Piedra P.C.

Tipo de Musical – Al desarrollarse dentro de una compañía de baile estamos ante un *backstage Musical*.

Temas – Al igual que en *Bodas De Sangre*, la misma presencia del flamenco proyecta una alta carga de intensidad, abundancia y energía en la narración del relato. La idea de ver un grupo de intérpretes preparando un espectáculo también ayuda a que la historia sea transparente y a que se construya la sensación de comunidad frente al público.

En cuanto a los temas de Knapp, *Carmen* parece situarse en una situación similar a *Bodas De Sangre*. Es, en su núcleo, una historia romántica; sin embargo, es imposible negar la influencia de temas sobre género y sexualidad en su relato.

Reperto – La línea entre actor y personaje se difumina. En el caso de *Carmen* la máscara es mucho más sutil; la mayor parte del reparto se representa a sí mismo de forma ficcionalizada, aludiendo a la imagen que el público tiene de ellos de forma similar a lo que suelen hacer los musicales de la era del *star-system* americano.



¹⁹ Antonio Gades interpreta en *Carmen* a una versión ficcional de sí mismo
Carmen (1983) - Emiliano Piedra P.C.

Solo hay un personaje que se aleja de este planteamiento: Carmen. La debutante Laura Del Sol interpreta a la misteriosa seductora, y *Carmen* intenta aprovechar que el público desconoce a su persona para construir un velo de misterio alrededor de su personaje.

Música – La música cobra un peso mayor en *Carmen* en comparación con *Bodas De Sangre*. Sigue siendo un acompañamiento del baile, protagonista de la acción rítmica de la cinta, pero la necesidad de hacer referencia a la ópera de Bizet obliga a dar a la música una mayor presencia. Incluso la composición de la música de la obra recibe ciertas escenas en la película, equiparándose por momentos en importancia al baile.

Al igual que en *Bodas de Sangre*, la música se representa de forma diegética, siendo predominantemente un repertorio de música popular mezclado con las melodías operísticas de Bizet y acompañadas, en momentos puntuales, por composiciones propias formadas a partir de la mezcla de ambos elementos.

A pesar de que predomina la música diegética, cabe mencionar el uso en ciertos momentos de música extradiegética, casi siempre relacionada con la ópera de Bizet.



²⁰ Paco de Lucía toca la guitarra flamenca frente al cuerpo de baile de la Compañía.
Carmen (1983) - Emiliano Piedra P.C.

b) Rasgos de la cultura andaluza

Temas de la cultura andaluza – Al igual que *Bodas De Sangre*, *Carmen* trata la tragedia romántica típica de la cultura andaluza, con el amor y la pasión como catalizadores del funesto destino de sus protagonistas.

Rasgos de la cultura andaluza – *Carmen* es un ejemplo del barroquismo andaluz, tomando una historia simple y construyendo sobre ella una estética marcada en la que el baile vuelve a ser el protagonista absoluto, dando pie a una obra cargada de emocionalidad. Los personajes, de cargado carácter emocional, desatienden a su razón para seguir sus instintos más primarios.

Entornos y paisajes – De nuevo, la ausencia de paisajes andaluces vuelve a ser un punto de conflicto. Una vez más los paisajes andaluces no hacen acto de presencia, anclando la historia a diferentes escenarios y algunos hogares lejos de cualquier entorno andaluz.

Elementos Sociales – En *Carmen* los personajes son más sofisticados que en *Bodas de Sangre*, huyendo del costumbrismo. Esto parece intencional, ya que ayuda a separar a Carmen, una completa desconocida tanto para el resto de los personajes como para el público, del resto del elenco.

Habla andaluza – El acento andaluz puede oírse a través de personajes importantes, como Cristina Hoyos o Paco De Lucía, aunque su presencia no es tan importante como en el resto de las películas de la trilogía.

c) Elementos propios del flamenco

Influencia gitana – Al igual que *Bodas De Sangre*, *Carmen* cuenta con personajes de etnia gitana, siendo la presencia más relevante Cristina Hoyos.

Elementos propios del flamenco – En cuanto a *Carmen*, la percusión corporal vuelve a ser la protagonista, con taconeo y palmas como principales protagonistas y con la guitarra como acompañamiento.

El baile vuelve a ser el hilo conductor de la acción, siendo a su vez una herramienta de caracterización para los personajes. El academicismo flamenco de Gades contrasta con la pasión de Cristina Hoyos y con la seductora danza de Carmen, quien parece presentar un acercamiento más inexperto al flamenco y que, aun así, consigue transmitir con cada uno de sus movimientos sutiles detalles sobre su personaje.

Una de las particularidades en las que destaca *Carmen* es en la cantidad de palos presentes en la película: bulerías, fandangos, seguiriyas y mirabrás son algunas de las variedades del flamenco que se encuentran en la cinta, permitiendo explorar el género con bastante amplitud.



²¹ El estilo de baile de Carmen es menos académico que el de Antonio, con un acercamiento más popular al flamenco.

4.5. EL AMOR BRUJO

4.5.1. SINOPSIS

“En una villa gitana, los niños Candela y José son prometidos por sus padres. Años más tarde se casan, pero el matrimonio acaba bruscamente con la muerte de José a manos de Carmelo, su antiguo amante. Sin embargo, tras Carmelo abandonar la cárcel descubre que hay amores que sobreviven a la tumba”

4.5.2. EL AMOR BRUJO DE MANUEL DE FALLA

El Amor Brujo es la obra más conocida del compositor gaditano Manuel De Falla. Definida como un Ballet Flamenco, existen diferentes versiones del espectáculo a lo largo de la década comprendida entre 1915 y 1925, siendo la estrenada en este último año la que se considera la versión final de éste. Descrito como Gitanería en dos cuadros, Falla plasma la cultura popular andaluza a través de una *“mezcolanza de danza flamenca y cante jondo fundidos con armonías impresionistas y neoclasicismo”* (Dufour, 2016)

Tomando gran parte del repertorio de la bailaora Pastora Imperio y elementos musicales y temáticos de la cultura Andaluza, *El Amor Brujo* cuenta la historia de Candela, una joven gitana que vive atormentada por el fantasma de su antiguo amante. El libreto, durante años atribuido a Gregorio Martínez Serra, fue escrito por su mujer, la escritora riojana María de la O Lejárraga.

La obra de Falla suele tomar los conceptos del romanticismo y los lleva a su contemporaneidad, creando, como define Dufour, una disyuntiva entre el considerado *“arte culto”* y lo mundano, siendo esto consecuencia de la desilusión de la idea de “progreso” dentro de la burguesía española de la época. En *El Amor Brujo* Falla utiliza estas ideas para desdibujar la frontera entre la música de cámara y la música popular, resaltando y celebrando la espiritualidad de las melodías populares que adaptó en su ballet y su procedencia *“de la tierra”*.

Probablemente la tonadilla más conocida del ballet de Falla sea *La Danza del Fuego Fatuo*. El misterioso baile entre Candela y el fantasma de su enamorado se produce al son de una misteriosa melodía, más cercana al *parlato* que a lo melódico (Martín

Ruíz, 2021). Usando el ritmo de los Bailes de Jaleo, usualmente alegres y llenos de fisicalidad, Falla compone una melodía que es difícil de clasificar dentro de los palos tradicionales del flamenco, como si intentara plasmar una rama desconocida del género musical que ya ha sido olvidada. De esta forma el gaditano hace alarde de la pasión propia de la cultura andaluza y gitana, otorgándole al amor fuerzas capaces de cruzar el umbral entre la vida y la muerte, a la par que realza la tragedia inherente en un amor imposible entre el mundo de los vivos y de los que ya no están.

4.5.3. EL AMOR BRUJO: LA FANTASÍA POR ENCIMA DE LA REALIDAD

a) Características del cine musical

Dualidad – *El Amor Brujo* presenta en su narración una doble realidad: una costumbrista y otra fantástica.

La primera se centra en definir las dinámicas de un poblado chabolista gitano con sus propios contrastes. Lo moderno del vestuario y de la puesta en escena contrasta con lo tradicional del comportamiento de la comunidad. Este conflicto entre modernidad y tradición también se da en la música, mezclando palos más puros del flamenco con algunas de las fusiones más contemporáneas del género, incluyendo representación de tecno-rumba a cargo del grupo Azúcar Moreno.

Por otra parte, la realidad fantástica de la obra destaca por el cambio que sufre la puesta en escena cada vez que va a aparecer el fantasma de José ante Candela, provocando que las fuerzas de la naturaleza se desaten a su alrededor y que la iluminación tome una serie de matices irreales. Otro de los ejemplos de esto es la casa de la bruja interpretada por Emma Penella. Se representa lo místico a través de una ruptura de la realidad, presentando su hogar como una pintura en uno de los muros del estudio. No hay intento de integrar ese hogar en la realidad de la película y, gracias a ello, se crea una sensación de incomodidad en el espectador que sirve para definir al personaje.



²² En *El Amor Brujo* la ruptura de la realidad busca incomodar al espectador, mostrándole aquello que no debería haber visto.

El Amor Brujo (1986) - Emiliano Piedra P.C.

En cuanto al trabajo de fotografía, *El Amor Brujo* realiza un acercamiento más narrativo que sus predecesoras, con planos de mayor complejidad estilística que aquellos utilizados en *Bodas de Sangre* y *Carmen*, tanto en las escenas de baile como en aquellas más convencionales. Esto es apoyado por el mayor desarrollo estético de la puesta en escena, con juegos de iluminación más cercano a lo espectacular que a lo cinematográfico y que parecen realzar la mentira cinematográfica, dando fuerza a la fantasía. Esto contrasta de forma directa con la historia de *El Amor Brujo*, la más “popular” de la trilogía flamenca.

Género – *El Amor Brujo* es un drama musical fantástico, con un acercamiento mucho más convencional a ambos géneros que *Carmen*.

Estructura – En lugar de seguir una estructura operística de dos actos, *El Amor Brujo* opta por una propuesta más cinematográfica y academicista, con tres actos diferenciados.

Relación con la audiencia – *El Amor Brujo* se considera un musical *off-stage*, ya que los números musicales ocurren en un poblado gitano y no en un escenario o lugar de ensayo.



²³ En *El Amor Brujo* la ruptura de la realidad busca incomodar al espectador, mostrándole aquello que no debería haber visto.

El Amor Brujo (1986) - Emiliano Piedra P.C.

Sin embargo, cabe mencionar la particular puesta en escena de la obra, la cual aporta al carácter espectacular de la obra; si bien la acción del musical ocurre *off-stage*, la localización es de manera obvia un set de interior. De esta forma se intenta hacer llegar al público la idea de estar asistiendo a un espectáculo. Esto entra en conflicto con el mito de la espontaneidad de Feuer; en lugar de intentar hacer que lo artificial parezca natural, *El Amor Brujo* abraza su artificialidad, haciéndola parte de su propuesta artística. Un ejemplo claro de la intención de no ocultar su artificialidad está en el mismo comienzo de la película, en la que la cámara recorre los decorados, cerrando la puerta del estudio y dejando al espectador “encerrado” en la película.

Tipo de musical – *El Amor Brujo* también se diferencia de *Carmen* y *Bodas de Sangre* en el tipo de musical en el que se le puede enmarcar, siendo más cercano al *Fairy Tale Musical* (por los elementos sobrenaturales que le rodean) o al *folk musical* (al tratar la cultura andaluza) que las otras dos películas.



²⁴ La presencia de elementos fantásticos y el enfoque en tratar temas propios de la cultura andaluza hacen que *El Amor Brujo* pueda ser clasificado como *Fairy Tale Musical* o como *Folk Musical*
El Amor Brujo (1986) - Emiliano Piedra P.C.

Temas – Una vez más los elementos utópicos de Dyer vuelven a ser claves en la película. Sin embargo, la sensación de comunidad no viene tan definida por la idea de actores representando un papel, sino por ubicar al espectador dentro de un poblado gitano, haciéndole partícipe de sus dinámicas.

Reparto – A lo largo de la trilogía flamenca hemos ido como la máscara y el actor se han ido separando poco a poco. En *Bodas De Sangre* teníamos a los actores interpretándose a sí mismos, en *Carmen* a sus versiones ficcionales y en *El Amor Brujo* son personajes. En ningún momento se alude a la presencia de Gades, Hoyos o Del Sol como tal, sino que interpretan a los protagonistas de la ópera de Falla.

Aun así, resulta relevante hablar de otra película: *El Amor Brujo* de Francesc Rovira-Beleta. Y es que el director catalán ya adaptó la historia de Falla con Antonio Gades involucrado, casi 20 años antes de que Saura hiciera lo propio. Antonio Gades interpreta en ambas películas a un personaje similar: el enamorado de Candela. La Polaca, protagonista de la versión de Rovira-Beleta, también tiene un papel en la adaptación de Saura, interpretando a Pastora.

Música – A pesar de ser la película más narrativa de la trilogía de Saura, *El Amor Brujo* también basa la acción rítmica de la película en el baile, tomando el protagonismo de la acción y desarrollando su clímax a través de su melodía más conocida, *La Danza del Fuego Fatuo*.

También se da la particularidad de que, por primera vez en la trilogía, se usa de la música extradiegética de forma habitual, intercalándose con momentos en los que la presencia de los instrumentos se hace presente en escena.

En cuanto al repertorio musical utilizado, se acuden a melodías preexistentes del flamenco y a las composiciones de Falla; las primeras se relacionan con la vida en el poblado, mientras que las melodías del gaditano suelen reservarse para los momentos más fantásticos de la cinta.



²⁵ A pesar de que la música diegética sigue presente en la película, el uso de música extradiegética es más habitual en *El Amor Brujo* que en sus predecesoras.

El Amor Brujo (1986) - Emiliano Piedra P.C.

b) Rasgos de la cultura andaluza

Temas de la cultura andaluza – La tragedia clásica andaluza vuelve a estar presente en la Trilogía flamenca, con el amor como catalizador del drama. La presencia de tradiciones y brujas también parece relacionarse con la idea de crear una mitología andaluza que Lorca intentó llevar a cabo y que tan popular se hizo con el romanticismo.

Y hablando del romanticismo, es necesario mencionar como la idea del destino aciago e inevitable es tratado en *El Amor Brujo*. Se presenta como algo fantástico, un poder de otro mundo y del que los personajes solo pueden escapar a través de un sacrificio.

Rasgos de la cultura andaluza – *El Amor Brujo* quizás es el mayor representante del barroquismo andaluz de toda la trilogía flamenca, ya que sus manierismos visuales están acompañados por una puesta en escena con una elaboración y complejidad mucho mayor que las de *Bodas de Sangre* y *Carmen*. También puede apreciarse como los personajes son guiados por una emocionalidad más marcada que la del resto de la trilogía, guiando las acciones de los personajes con mayor intensidad e incluso aceptando la muerte por seguir los deseos de su corazón.

Se hace necesario mencionar el protagonismo de personajes al margen de la sociedad, creando su comunidad alrededor de un poblado chabolista y rodeado de restos de vehículos y electrodomésticos usados.

Elementos sociales – La comunidad representada se sitúa en los márgenes de la sociedad, representando sus costumbres y comportamiento de forma estilizada e idealizada. Sí, viven en un poblado chabolista, pero en ningún momento se juzga ese modo de vida; por momentos incluso se celebra.

Entornos y paisajes – Por primera vez en la trilogía se puede suponer un intento por representar los entornos y paisajes andaluces en pantalla. Sin embargo, en lugar de optar por el paisaje tradicional andaluz tantas veces representado, *El Amor Brujo* opta por la presentación de un entorno marginal rodeado de restos de coches y electrodomésticos. Aun así, la estilización del paisaje andaluz está presente en la cinta, mostrando unos decorados que, más que imitar el paisaje, opta por reconstruirlo de forma irreal y fantástica.

Habla andaluza – El habla andaluza está presente en la mayoría de los personajes de la cinta, teniendo una importancia mayor a la que tenían en el resto de las películas de la trilogía, ayudando a caracterizar los personajes, situar la ubicación y construir el relato.



²⁶ Los decorados de *El Amor Brujo* intentan reconstruir de forma irreal un paisaje marginal andaluz.
El Amor Brujo (1986) - Emiliano Piedra P.C.

c) Elementos propios del flamenco

Influencia gitana – *El Amor Brujo* da un paso adelante a la hora de representar al pueblo gitano. No solo cuenta con actores de herencia romaní en su cinta, sino que diferentes tradiciones y mitos romanís son presentados en pantalla. Ejemplos de esto son el matrimonio concertado o las bodas gitanas.

Elementos propios del flamenco – En cuanto a las diferentes variedades de flamenco que se encuentran en *El Amor Brujo*, se pueden dividir en dos categorías principales: Cantes básicos y populares que sirven para representar la vida en el poblado y composiciones complejas sacadas de la obra original, en las cuales el flamenco toma elementos operísticos y que sirven para representar aquellas escenas en las que los elementos sobrenaturales de la obra hacen acto de presencia.

Aunque el baile sigue siendo un elemento importante en la cinta, en *El Amor Brujo* comparte protagonismo con las otras disciplinas del arte flamenco. Aun así, es interesante contemplar que al baile se le dan características propias, capaces de trascender la existencia y usándose como un lenguaje entre vivos y muertos.

El cante gana en importancia, siendo una herramienta fundamental para dar vida al poblado. Los personajes no solo cantan como parte de una actuación, sino que lo hacen para disfrutar. El cante pasa a ser no solo un elemento estético, sino un acto social que sirve para mostrar las costumbres de los habitantes del poblado. Algo similar ocurre con la música. La guitarra sigue siendo el principal instrumento en pantalla, pero está acompañada por otros instrumentos característicos del flamenco – como la vara rociera y la botella de anís- y usualmente están enfocados en cuadros de jaleo en los que la ilusión de improvisación está presente. En cuanto a las escenas en las que suenan las composiciones de Falla, el carácter operístico de la obra justifica la participación de instrumentos no habituales del flamenco -flautas, trompas, trompetas, oboe, fagot, timbales, piano y cuerda.

5. EL MUSICAL FLAMENCO: ANÁLISIS COMPARATIVO

Teniendo en cuenta los datos recogidos durante el análisis narrativo de las tres películas de la trilogía de Carlos Saura, podemos establecer un esbozo de lo que podría ser el musical andaluz.

El primer punto de interés que puede extraerse del análisis realizado es la importancia de la dualidad intrínseca en el género musical. Esta no se presenta solo como un elemento narrativo o estético, si no como uno estructural. Las dos realidades de cada una de las películas no solo conviven en la narración, sino que parecen en conflicto. En ningún momento se complementan, sino que batallan. Esto es especialmente evidente en *Carmen*, donde la ficción comienza a devorar a la realidad de los personajes, y en *El Amor Brujo*, donde la unión de lo espiritual y lo terrenal es visto como una maldición. Incluso *Bodas De Sangre* puede ser un ejemplo de esto, ya que presenta la única relación posible en la que los dos mundos no entran en conflicto: a través de presentar la mentira cinematográfica de forma transparente, desprovista de todo artificio para que el espectador pueda contemplar las costuras del espectáculo.

Otro punto que cabe señalar la particular relación con la audiencia que se establece a través del carácter espectacular de la obra. En todo momento, independientemente de si la puesta es *on-stage* u *off-stage*, hay una sensación de que la obra se está presentando en un escenario y para una audiencia. Los

personajes nunca cantan solos ni bailan solos; el carácter performativo del flamenco como elemento social y seductor hace que el baile, el cante y la música sea parte de la acción y del diálogo, y nunca un monólogo interno.

Aun hablando de la puesta de escena, resulta llamativo el tratamiento que la trilogía flamenca hace de las obras, haciendo evidente la mentira cinematográfica. Sin embargo, al compararlo con otras obras del género -como podría ser *Embrujo* o *El Amor Brujo* de Rovira-Beleta- parece algo más propio de estas tres películas que del musical flamenco.

Lo que sí parece relevante mencionar es la relación de la audiencia con los actores y sus máscaras. Antonio Gades, Cristina Hoyos, José Mercé y Paco De Lucía son algunos de los nombres que juegan con la idea que la audiencia tiene de ellos, utilizando el mismo mecanismo que el *star-system* americano usaba para construir el carácter de sus personajes.

Uno de los elementos definitorios estructuralmente del musical flamenco que pueden extraerse de este análisis es la importancia del baile no solo como un elemento estético, sino estructural y narrativo, siendo el motor fundamental de la acción y la mayor diferencia mecánica con el musical hollywoodiense. El baile es uno de los elementos principales del arte flamenco, con la música y el cante funcionando como acompañamiento. Esto se deja ver en las tres películas, siendo el elemento protagonista y, en la mayoría de los casos, aquel que hace que la acción avance, hasta el punto de que el clímax de las tres películas sucede a través del baile. Si bien podría interpretarse que esto es herencia de la implicación de Antonio Gades como coreógrafo en la trilogía, otros ejemplos que pueden ser considerados como parte del género coinciden a la hora de dar al baile una importancia similar en sus propuestas.

También cabe señalar como el baile se presenta como algo espiritual y ritual. Esto es especialmente evidente en *El Amor Brujo* (al ser la forma de contactar entre el mundo de los vivos y de los muertos), pero también está presente en *Carmen* - Carmen seduce de forma irresistible a los personajes de Gades y Jiménez- y la forma en la que los actores se convierten en personajes dentro de *Bodas de Sangre*. De igual forma, el baile flamenco se muestra como una representación

sexual, utilizando la intensidad y abundancia de los movimientos para sugerir las relaciones carnales de los personajes. De igual manera, el canto flamenco se muestra como un elemento social a través del que los personajes interactúan con su entorno en lugar de ser una representación del monólogo interno de estos, como es habitual en el musical hollywoodiense.

En lo referente a la música, destaca el uso de melodías preexistentes, con pocos ejemplos de composiciones originales. Esto parece ser consecuencia del carácter oral de la tradición flamenca, haciendo que diferentes ritmos y compases se repitan y transformen de forma constante. Otro de los puntos interesantes de la música en el musical flamenco es la presencia de música diegética, constante a lo largo de la trilogía a través de la utilización de instrumentos propios del flamenco y de la percusión corporal, cuyo protagonismo en esta trilogía es innegable. Cuando la música hace aparición extradiegética, suele estar justificada, siendo un ejemplo claro de esto el uso de la música de Falla en *El Amor Brujo* para presentar los elementos sobrenaturales presentes en la película.

En lo referente a los temas que se tratan en el musical flamenco, podemos ver la herencia literaria andaluza, con la tragedia clásica como elemento fundamental de la trilogía y el amor y la pasión como elementos catalizadores de dicha tragedia. La identidad propia, el conflicto entre tradición y modernidad y la familia son otros de los temas tratados a lo largo de la trilogía que bien pueden suponerse como elementos propios del Musical Andaluz.

Resulta relevante hablar sobre el discurso social de la trilogía, tomando como protagonistas a personajes al margen de la sociedad -al menos en *Carmen* y en *El Amor Brujo*- y mostrando costumbres, tradiciones y ritos del pueblo gitano, quienes forman una gran parte del reparto, lo cual también puede entenderse como parte de la herencia literaria andaluza que impregna la obra.

Y al hablar de la tradición artística andaluza, hay que mencionar el tratamiento de los paisajes y entornos andaluces. La trilogía de Saura se aleja de uno de los elementos fundamentales de la creación artística de Andalucía, excluyéndolos de la representación flamenca en su totalidad o, en caso de que los incluya, sea de forma artificial. Sin embargo, esto parece más una propuesta del objeto de estudio que

algo que podamos aplicar al musical andaluz. Y es que aquellas otras obras que pudieran ser consideradas como parte de esta modalidad de musical cuentan con los paisajes andaluces como parte fundamental de la puesta escena. Para este caso es interesante contemplar, una vez más, los musicales flamencos de Rovira-Beleta y, en especial, *Los Tarantos*; a pesar de estar ambientados en Barcelona -localidad con una gran cantidad de inmigrantes andaluces durante los años finales del franquismo-, el paisaje que representan está fuertemente inspirado por el paisaje andaluz, ya sea a través del uso de entornos similares o a través del contraste (como podría ser la escena del baile de Mojigondo -interpretado por Gades- en las calles de Barcelona).

Finalmente, cabe reseñar los rasgos romanticistas del Musical Andaluz. La literatura internacional eligió las tierras andaluzas como uno de los lugares en los que desarrollar sus historias y esta herencia se ha convertido en parte de la imagen colectiva andaluza. La Trilogía de Saura bebe de la emocionalidad de las historias románticas, con personajes cautivos de sus pasiones, destinos aciagos sobrevolando sus personajes y la tragedia inevitable existiendo de forma omnipresente en los relatos.

Teniendo en cuenta este análisis, de la investigación se pueden interpretar las siguientes particularidades del Musical Andaluz:

- El **baile como motor fundamental del relato** por encima de la canción.
- **Alta intensidad y abundancia**, reflejo de la energía del baile flamenco.
- **Presencia de música diegética**, utilizada como acto social y esquivando el monólogo interno.
- **Conflicto entre la dualidad de la obra**; las dos realidades presentes no conviven, sino que están en conflicto constante como reflejo de la particular relación de Andalucía con la percepción que se tiene sobre ella en el resto de España.
- La **imagen que tiene el público sobre el intérprete** juega una parte importante en la caracterización del personaje.
- **Uso de melodías y composiciones preexistentes**, herencia de la tradición oral del flamenco.

- Protagonismo de **personajes de etnia gitana**.
- Presencia de **elementos, situaciones, comportamientos y personajes populares y al margen de la sociedad**.
- **Destino trágico** provocado por las pasiones de los protagonistas, influenciado por la imagen romántica andaluza.
- Aunque no es parte del caso de estudio, se puede suponer por otras películas que encajan en la definición del musical andaluz la **importancia de los paisajes y entornos** de la región.

6. CONCLUSIONES

A la hora de extraer conclusiones de este análisis, resulta necesario reflejar como la investigación ha afrontado los objetivos específicos y como los resultados de estos se han reflejado en el objetivo general.

En lo referente al cine regional, podemos establecer que éste adapta los géneros, formas narrativas, estilo e iconografía de una región al cine que se hace en ella. Esto se plasma en la trilogía de Saura con una representación de algunos de los recursos propios más relevantes de la tradición cultural andaluza. El flamenco no es el único elemento propio de Andalucía presente en la cinta, sino que importantes elementos de la cultura de la región – la pasión como principal fuerza conductora de la trama, destino trágico, personajes y situaciones populares- son parte fundamental de la trilogía flamenca.

Sin embargo, un factor para tener en cuenta es que los dos mayores responsables artísticos del proyecto no son andaluces. Si bien la teoría del Cine Regional contempla dicha posibilidad – usando *The Birth of A Nation* (D.W. Griffith, 1915) como ejemplo-, para poder reforzar la investigación sería conveniente observar ejemplos que impliquen a creadores andaluces.

En cuanto a la relación del flamenco con Andalucía, éste funciona como una representación clave de las características del pueblo andaluz. La naturaleza emocional del pueblo andaluz, su espontaneidad, el barroquismo de su arte, su apego por lo popular y lo sacro y su tendencia por narrar las historias del más desfavorecido se reflejan en los temas, estructura, baile y cante del flamenco,

uniendo a Andalucía y la música flamenca de forma intrínseca más allá de por ser el lugar en el que nació. La forma en la que esto se refleja de forma más obvia en la trilogía de Saura es a través del barroquismo del baile flamenco, con una propuesta visual que apuesta por dejar que el cuerpo sea el protagonista. Esto también es sustentado a través de los personajes, con motivaciones pasionales que conducen a estos a un destino fatal. Por lo tanto, podemos afirmar sin lugar a dudas que el flamenco es una representación clara de la cultura andaluza y que ésta se hace presente en el caso de estudio, determinando temas, estructuras, estilo, puesta en escena y personajes.

En lo referente a como el flamenco modifica las características y mecanismos del cine musical en el caso de estudio, llama la atención la fuerza que el baile gana en la estructura narrativa del musical flamenco. Mientras que en el cine musical suele estructurarse alrededor de las canciones y la música, en la trilogía flamenca la narración está estructurada a través del baile, convirtiéndose en el motor de la cinta y el instrumento a través del que se desarrollan los principales beats de la historia. El cante y la música se convierten en acompañamiento, realzando el baile como el elemento principal de la propuesta y condicionando elementos como la puesta en escena y la fotografía.

Otra de las particularidades del musical flamenco es el uso del repertorio musical tradicional. Pese a trabajar con melodías preexistentes, resulta difícil catalogar el musical flamenco como un *jukebox musical*, ya que esta elección no parece provenir de una simple decisión artística, sino que es un reflejo directo de la tradición oral del flamenco.

Otro punto de interés parece ser como la dualidad intrínseca del género musical se refleja en el musical flamenco. Las dos realidades que conviven en los diferentes casos de estudio no parecen estar en armonía, conviviendo en conflicto constante. Lo sobrenatural, lo mágico, lo idealista y lo romántico luchan contra lo cotidiano, lo mundano y lo popular, hasta el punto en el que, en caso de que ambas realidades contacten, la destrucción o asimilación de uno de los dos mundos parece inevitable. Aun así, aunque esto puede justificarse a través de la influencia de la cultura andaluza, no parece apropiado que se pueda suponer sin ver otros ejemplos del

género, ya que podríamos estar ante otras influencias que lo provoquen, ya sean estilísticas por parte del director, de las coreografías de Gades o incluso de la época en la que se realizaron. Por lo tanto, para poder afirmar que este conflicto de dualidades presente en la trilogía flamenca es influencia del flamenco y la cultura andaluza, tendríamos que observar si este elemento se repite en películas del género alejadas de la transición española y sin ninguno de los principales creadores del proyecto implicado en la obra.

Teniendo todo esto en cuenta, la pregunta principal de la investigación queda respondida: la cultura andaluza puede influir en el cine, modificando sus códigos y características. La cultura andaluza puede reflejarse en el cine, afectando no solo a la historia, sino al estilo, la narrativa, estructura y puesta en escena de una película. Sin embargo, para una discusión más amplia sobre cómo puede influir la cultura andaluza en el cine, es necesario alejarse del caso de estudio, comparando los resultados de esta investigación con otras películas que puedan clasificarse como Musical Flamenco y encontrando cuáles son los puntos en común presentes en el género, cuáles han sido influencia directa de los implicados en la Trilogía Flamenca y qué características del Musical Flamenco se dan en el resto de propuestas y no se encuentran en estas tres películas.

Esta investigación también estará incompleta sin tener en cuenta casos relevantes que se alejen del género musical. La maleabilidad del musical permite que pueda adaptarse sin grandes modificaciones a diferentes culturas -siendo un ejemplo relevante musicales hindús como *Madhumati* (1958) o el musical bollywoodiense *Hum Aapke Hain Koun* (1994) o los musicales chinos, abanderados por *Song at Midnight* (1937)-, lo cual lo hace un género ideal para trabajar en esta investigación. Sin embargo, para ser conscientes de cómo puede la cultura andaluza influenciar una película se hace necesario una diversidad de géneros, dando un mayor protagonismo a creadores andaluces. ¿Cuáles son las particularidades de los *Thrillers* andaluces de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos? ¿Cómo representa a Andalucía un creador tan “andaluz” en su puesta en escena como Gonzalo García Pelayo? ¿Cómo muestra a Andalucía el cine del lebrijano Benito Zambrano, una de las figuras fundamentales en la creación de la Academia de Cine Andaluza? ¿Hasta qué punto existe una sobrerrepresentación cultural de la Andalucía Occidental en la

cinematografía andaluza y qué rasgos diferencian a las voces de creadores granadinos o almerienses? Todas estas preguntas resultan apropiadas para encontrar una respuesta verdaderamente relevante a la principal pregunta de esta investigación, y esto no ha podido ser abordado debido a las limitaciones temporales y de extensión de un trabajo de estas características.

Por lo tanto, si bien se han logrado alcanzar los objetivos de esta investigación, las conclusiones de esta resultan insuficientes sin explorar un espectro más amplio de obras audiovisuales andaluzas, que se extienda por un mayor periodo de tiempo y que tenga en cuenta una mayor variedad de géneros, periodos y creadores.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Altman, R. [Robert] (1987). *The American Film Musical*. Indiana University Press.
https://www.google.es/books/edition/The_American_Film_Musical/yXPN0ZkkJuUC?hl=es&gbpv=0
- Cabrera, M. [Miguel] (1975). Charlando con Antonio Gades. *Revista Cuba en el Ballet*, Vol.6, 3.
https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/6288/CB1975_V6N3_p_34-37.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Chicharro Chamorro, A. [Antonio] (1983). Cuestiones preliminares a la elaboración de un concepto de novela andaluza. *Axerquía: Revista de estudios cordobeses*, 9: 37-52. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/49658>
- Cohan, S. [Steven] (Ed.). (2002). *Hollywood musicals, the film reader*. Psychology Press.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=AWIquDvlftcC&oi=fnd&pg=PP9&dq=Hollywood+musicals,+the+film+reader.+Psychology+Press.&ots=B4-nHmnnRX&sig=Pq_2GHZdCuqmy7HKntPNQFdeZog#v=onepage&q=Hollywood%20musicals%2C%20the%20film%20reader.%20Psychology%20Press.&f=false

- Cruces Roldán, C. [Cristina] (2003). *El flamenco y la música andalusí*. Ediciones Carena.
[https://www.google.es/books/edition/El flamenco y la m%C3%BAsica andalus%C3%AD/uayMmyyM_fEC?hl=es&gbpv=0](https://www.google.es/books/edition/El%20flamenco%20y%20la%20m%C3%BAsica%20andalus%C3%AD/uayMmyyM_fEC?hl=es&gbpv=0)
- Cuevas Álvarez, E. [Efrén] (2015) La narratología audiovisual como método de análisis. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/35350>
- Curtiss, M.K. [Mina Kirstein] (1977). *Bizet and his World*. Greenwood.
[https://books.google.es/books/about/Bizet and His World.html?id=j8AQAQAAMAAJ&redir_esc=y](https://books.google.es/books/about/Bizet_and_His_World.html?id=j8AQAQAAMAAJ&redir_esc=y)
- Dempsey, M. [Michael] (1978). *Northern lights: An interview with John Hanson and Rob Nilsson*. Film Quarterly N°32.
<https://www.proquest.com/docview/223106289/fulltext/C9193258C24F46B9PQ/1?accountid=15299>
- Doménech González, G. [Gabriel] (2018). Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27-40. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/576>
- Doménech González, G. [Gabriel] (2021). El cine musical de Carlos Saura (1981-2016). <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31956>
- Dufour, M. [Michèle] (2016). Cien años de "El amor brujo" (1915-2015). Manuel de Falla, entre lo culto y lo popular. *methaodos. revista de ciencias sociales*, 4(1), 148-162. <https://www.redalyc.org/pdf/4415/441545394012.pdf>
- Dyer, R. [Richard] (2005). Entertainment and utopia. *Only entertainment* (pp. 19-35). Routledge. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=4-9u1v4w4g0C&oi=fnd&pg=PR9&dq=Entertainment+and+utopia.+Only+entertainment+&ots=Jy0W7BTRCB&sig=Jm1tdp_MkDtPI4aHNzkxzi7Tv88#v=onepage&q=Entertainment%20and%20utopia.%20Only%20entertainment&f=false
- Edwards, G. [Gwynne] (1997). "Bodas de sangre" in Performance. *Anales de la literatura española contemporánea* (pp. 469-491). Society of Spanish and Spanish-American Studies. <https://www.jstor.org/stable/27741378>
- Feal, C. [Carlos] (1984). El sacrificio de la hombría en Bodas de sangre. *MLN*, 270-287. <https://www.jstor.org/stable/2906188>
- Feuer, J. [Jane] (1977). The self-reflective musical and the myth of entertainment. *Quarterly Review of Film & Video*, 2(3), 313-326.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509207709391358?journalCode=ggrf19>

- Fundación Antonio Gades (2023). *Fundación Antonio Gades*.
<https://antoniogades.com/>
- Gallego Morell, A. [Antonio] (1981). *Caracteres de la literatura andaluza*. Universidad de Granada.
<http://www.revistaestudiosregionales.com/documentos/articulos/pdf143.pdf>
- García Marruz, F. [Fina] (2006). Antonio Gades. *Fundación Gades*.
https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/7987/CDV1N3_p_94-99.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gómez García, P. [Pedro] (1982). Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía. *Gazeta de Antropología*. <https://doi.org/10.30827/DIGIBUG.6725>
- Hijano del Río, M., & Martín Zúñiga, F. [Manuel, Francisco] (2007). La construcción de la identidad andaluza percibida y proyectada como reclamo turístico: los libros de viaje y las guías turísticas del siglo XX (1920-1970). *HMiC*, 5, 095–108. <https://ddd.uab.cat/record/25680>
- Infante, B. [Blas] (2022). Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo. *Editorial Almuzara*.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=aXBmEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT3&dq=Or%C3%ADgenes+de+lo+flamenco+y+secreto+del+cante+jondo.&ots=s49ohnAFOd&sig=vP5vsEkIYd_wV5D2vyJZtCW0Dbk#v=onepage&q=Or%C3%ADgenes%20de%20lo%20flamenco%20y%20secreto%20del%20cante%20jondo.&f=false
- Informe sobre el sector turístico en Andalucía (2022). Observatorio Argos. Sistema de Prospección Permanente del Mercado de Trabajo de Andalucía. Servicio Andaluz de Empleo. Consejería de Empleo, Formación y Trabajo Autónomo. Junta de Andalucía.
https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2022-01/2019_BATA_A_0.pdf
- Jacobson, B. [Brooke] (1991). Regional film: a strategic discourse in the global marketplace. *Journal of Film and Video*, 43, 18–32.
<https://www.jstor.org/stable/20687951>

- Knapp, R. [Raymond] (2010). *The American musical and the performance of personal identity*. Princeton University Press.
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=XDWfT3q4wyUC&oi=fnd&pg=PR7&dq=The+American+musical+and+the+performance+of+personal+identity&ots=OWUC0VMQmH&sig=uADyc -xEfm-Y8ahxvMjNJevdAA#v=onepage&q=The%20American%20musical%20and%20the%20performance%20of%20personal%20identity&f=false>
- Lev, P. [Peter] (1986). Regional cinema and the films of Texas. *Journal of Film and Video*, 38, 60-65. <https://www.jstor.org/stable/20687708>
- Marlow-Mann, A. [Alex] (2017). Regional cinema : Micro-mapping and glocalisation. *The Routledge Companion to World Cinema*, 323–336.
<https://doi.org/10.4324/9781315688251-27>
- Moreno Cardenal, L. [Laura] (2010). La diferencia sexual en el cine musical de Hollywood: De la atracción a la detracción. *Quaderns de Cine*, (5), 51-59.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13960/1/Quaderns_Cine_5_08.pdf
- Ögmundsdóttir, E.O. [Eva Osp] (2014). *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo*.
<https://skemman.is/handle/1946/4825>
- Otero Vázquez, E. [Eva]. (2011) Goya-Saura-Storaro: Tres artistas en el séptimo arte. *Revista Latente*, 7. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13871>
- Ortega y Gasset, J. [José] (1942). Teoría de Andalucía [1927]. *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, 11-23.
- Carrillo Rubio, J. F. [José Francisco] (2015). Las palmas en el flamenco. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugá"* (12).
<https://revistas.um.es/flamenco/article/view/246021>
- Martín Ruíz, E. [Estíbaliz] (2021). La Canción del amor dolido y la Canción del fuego fatuo: clásicas y flamencas cantando el amor brujo de Manuel de Falla (1915). Análisis y aportaciones para su interpretación. In *Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación* (pp. 277-283). Servicio de Publicaciones.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8033116>

- Sánchez, I. [Isabel] (2010). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (1), 23-38.
<https://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5849>
- Sheikha, S. y Mahmoodi-Bakhtiari, B. [Sheida y Behrooz], (2014). The Evolution of the Twenty-First Century Musical Film: Comparing Contemporary Hollywood Musicals to those of the Golden Age of Cinema. *Avanca Cinema*, 28-35.
- Steele, J. (2015). [Jamie] Towards a 'transnational regional' cinema: the francophone Belgian case study.
<https://doi.org/10.1080/20403526.2016.1108112>
- Teruel-Rodríguez, L., & Fernández-Delgado-Cabello, F. [Laura y Florencio] (2005). Andaluces en la telerrealidad: la audiencia a través del estereotipo del andaluz anónimo en televisión. *Grupo Comunicar*, 13(25).
<https://doi.org/10.3916/C25-2005-050>
- Torrecilla, J. [Jesús] (2008). Estereotipos que se resisten a morir: El andalucismo de "Bodas de sangre". *Anales de la literatura española contemporánea*. 33-2, pp. 229-249. Society of Spanish & Spanish-American Studies. <https://www.jstor.org/stable/27742553>
- Torres i Segura, D. y Álvarez Vaquero, A. [Daniel y Alicia] (2015). Parámetros, conceptos y ámbitos para una redefinición del cine musical como género. *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, 39.
<https://www.torrossa.com/en/resources/an/4430903#page=40>
- Utrera Madroñero, L. A. [Luis Antonio] (1995). El arte flamenco, legado de Andalucía. Letras flamencas. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, (6), 325-334. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2709411.pdf>
- Vega, J.B. [José Blas] (1982). *Magna antología del cante flamenco: Romances o corridos; cantes sin guitarra; siguiரியas de los puertos*. Hispavox.
- Vincendeau, G. [Ginette] (1985). The Frenchness of French cinema: The language of national identity, from the regional to the trans-national. *Studies in French cinema: UK perspectives*, 2010, 337-52.

- Walsh, M. [Michael] (1996). National Cinema, National Imaginary. *Film History*, 8(1), 5–17. <https://about.jstor.org/terms>
- Zavala, L. [Lauro] (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837>
- Zavala, L. [Lauro] (2014). Narratología y Lenguaje Audiovisual. *Transamerican Film and Literature View project*. <https://www.researchgate.net/publication/261760662>

8. ANEXO

8.1. ANEXO I – LISTADO DE PELÍCULAS Y REFERENTES AUDIOVISUALES

Para completar la investigación ha sido necesario acudir a diferentes referentes audiovisuales. Estos referentes pueden ser divididos en cuatro categorías:

Para poder comprender la trayectoria de Carlos Saura y su importancia en la filmografía española, se ha realizado una selección de películas relevantes dentro de la filmografía del director:

- Los Golfos (Carlos Saura, 1959)
- *Llanto por un Bandido* (1963)
- *La Caza* (1966)
- *Peppermint Frappé* (1968)
- *La Prima Angélica* (1973)
- *Cría Cuervos* (1975)
- *Mamá cumple 100 años* (1979)
- Bodas de Sangre (1981)
- Carmen (1983)
- El Amor Brujo (1986)
- *Sevillanas* (1992)
- *Flamenco* (1995)
- *Tango* (1998)
- *Salomé* (2002)
- *Iberia* (2005)
- *Fados* (2007)
- *Io, Don Giovanni* (2009)
- *Flamenco, Flamenco* (2010)
- *Zonda, folclore argentino* (2015)
- *Jota de Saura* (2016)

A la hora de trabajar con el género musical, ha sido necesario construir un listado de referentes audiovisuales que resulten relevantes dentro de la historia del cine musical. Estas películas serían las siguientes:

- *The Jazz Singer* (Al Jolson, 1927)
- *Footlight Parade* (Bubsy Berkeley y Lloyd Bacon, 1933)
- *42 Street* (Lloyd Bacon, 1933)
- *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935)
- *Follow the Fleet* (Mark Sandrich, 1936)
- *Song at Midnight* (Ma-Xu Weibang, 1937)
- *Shall We Dance* (Mark Sandrich, 1937)
- *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939)
- *It happened in Brooklyn* (Richard Whorf, 1947)
- *Singing in the Rain* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952)
- *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953)
- *A Star is Born* (George Cukor, 1954)
- *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955)
- *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957)
- *Madhumati* (Bimal Roy, 1958)
- *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959)
- *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961)
- *My Fair Lady* (George Cukor, 1964)
- *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964)
- *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964)
- *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965)
- *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968)
- *Cabaret* (Bob Fosse, 1972)
- *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973)
- *Phantom of Paradise* (Brian de Palma, 1974)
- *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975)
- *Northern Lights* (John Hanson, 1978)
- *Grease* (Randal Kleiser, 1978)
- *All That Jazz* (Bob Fosse, 1979)

- *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984)
- *The Little Shop of Horrors* (Frank Oz, 1986)
- *Beauty and the Beast* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991)
- *The Doors* (Oliver Stone, 1991)
- *Aladdin* (Ron Clements y John Musker, 1992)
- *The Lion King* (Robert Minkoff y Roger Allers, 1994)
- *Hum Aapke Hain Koun* (Sooraj R. Barjatya, 1994)
- *The Prince Of Egypt* (Brenda Chapman, Simon Wells y Steve Hickner, 1996)
- *Evita* (Alan Parker, 1996)
- *Anastasia* (Don Bluth y Gary Goldman, 1997)
- *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001)
- *Chicago* (Rob Marshall, 2002)
- *The Phantom of The Opera* (Joel Schumacher, 2004)
- *Walk The Line* (James Mangold, 2005)
- *Across the Universe* (Julie Taymor, 2007)
- *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008)
- *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012)
- *Bohemian Rhapsody* (Dexter Fletcher y Bryan Singer, 2018)
- *Rocketman* (Dexter Fletcher, 2019)
- *Annette* (Leos Carax, 2021)

Para comprender el lugar que el musical flamenco tiene en el género musical español, se ha elegido ciertas películas que sirven de panorámica de la historia del género en la filmografía patria:

- *Gitana Tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953)
- *La Hija de Juan Simón* (Gonzalo Delgrás, 1957)
- *Canto para ti* (Sebastián Almeida, 1958)
- *Búsqüeme a esa chica* (Fernando Palacios, 1964)
- *Mi Canción es Para ti* (Ramón Torrado, 1965)
- *Digan lo que Digan* (Mario Camus, 1968)
- *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980)
- *El Otro Lado de La Cama* (Emilio Martínez-Lázaro, 2002)

- *Explota Explota* (Nacho Álvarez, 2020)
- *Voy a pasármelo bien* (David Serrano, 2022)

Finalmente, en la historia del musical español se han encontrado una selección de películas que podrían encajar dentro de la descripción del musical flamenco:

- *María de la O* (Francisco Elías Riquelme, 1939)
- *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947)
- *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953)
- *Con el viento solano* (Mario Camus, 1956)
- *María de la O* (Ramón Torrado, 1958)
- *Los Tarantos* (Francesc Rovira-Beleta, 1963)
- *El Amor Brujo* (Francesc Rovira-Beleta, 1967)