



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Cine, folclore y literatura en la Trilogía Flamenca de Carlos Saura



Autora

Irene Alcalá Lizuain

Director

Prof. D. Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2022-2023

ÍNDICE

1. **Introducción**
2. **Elección y justificación del tema**
3. **Objetivos**
4. **Estado de la cuestión**
5. **Metodología**
6. **Desarrollo analítico**
 - 6.1 **Carlos Saura y su entorno: apuntes biográficos y contextualización histórica**
 - 6.2 **El cine musical saurano**
 - 6.2.1 **El papel del flamenco en la dictadura franquista (1939-1975) y el concepto de autenticidad**
 - 6.2.1.1 **El valor de autenticidad y su aplicación a la Trilogía Flamenca**
 - 6.2.2 **La renovación del cine musical flamenco: el exorcismo de la españolada**
 - 6.2.3 **Características formales y estilísticas del musical saurano**
 - 6.3 **Análisis filmico**
 - 6.3.1 ***Bodas de sangre* (1981)**
 - 6.3.2 ***Carmen* (1983)**
 - 6.3.3 ***El amor brujo* (1986)**
7. **Conclusiones**
8. **Bibliografía**
 - 8.1 **Bibliografía general.**
 - 8.2 **Bibliografía específica.**
 - 8.3 **Artículos en prensa.**
 - 8.4 **Actas de congresos.**
 - 8.5 **Tesis doctorales.**
 - 8.6 **Filmografía.**

1. INTRODUCCIÓN

Carlos Saura (Huesca, 1932) se ha convertido por mérito propio en uno de los realizadores cinematográficos más prolíficos y transversales del cine español mediante un lenguaje personal, estilizado y evocador. Maestro de la elipsis y de la crítica sutil, ha conseguido mantenerse en el panorama cinematográfico durante más de 50 años. Saura es uno de esos incomprendidos en su tierra, un extraño entre iguales que ha visto calificada su filmografía (sobre todo su reinterpretación del musical folclórico) como “películas de festival” o “cine de autor”¹, una denominación que en la mayor parte de los casos parece repeler al espectador general. Carlos Saura recibió críticas y menosprecios por parte de la industria y la crítica cinematográfica española durante muchos años mientras que el cine internacional recibía con los brazos abiertos esta nueva visión de la España folclórica, alejada de la “españolada” exótica y romántica que desde el régimen franquista se había proyectado al mundo entero².

En este trabajo se abordará la faceta de Carlos Saura como renovador del musical folclórico español a partir de la década de 1980, en cuya labor contó con importantes apoyos como el gran bailarín y coreógrafo Antonio Gades (Antonio Esteve; Elda, 1936-Madrid, 2004), el productor Emiliano Piedra (Madrid, 1931-Madrid, 1991), la bailarina Cristina Hoyos (Sevilla, 1946) o el músico Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez; Algeciras 1947-México, 2014).

2. ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La elección de este tema de investigación se fundamenta en el interés personal por la música y el baile flamenco así como por la obra del cineasta Carlos Saura. Sin embargo, la motivación principal a la hora de emprender este trabajo fue la de investigar acerca de la relación entre el flamenco, la canción española y su repertorio visual como instrumento político, especialmente durante la dictadura franquista (1939-1975) y la posterior Transición democrática, sirviendo a los intereses de una u otra ideología y su plasmación en el cine.

¹ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura” en *L’Atalante* 26. *Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018, p. 27.

² CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90) en CAMARERO CALANDRIA, M. E. (coord.), MARCOS RAMOS, M. (coord.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 24-26 de junio, Salamanca, 2015, Centro de Estudios Brasileños, p. 104.

3. OBJETIVOS

El siguiente trabajo ha sido realizado con el ánimo de responder a los siguientes objetivos:

- Señalar las principales características del denominado cine musical saurano.
- Investigar acerca de la relación entre la renovación de la “españolada” cinematográfica, la renovación del flamenco a partir de la década de 1970 y el valor de “autenticidad” en la “Trilogía flamenca” de Carlos Saura.
- Realizar un breve análisis de las películas *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *Bodas de sangre* (1986) para identificar los elementos analizados en apartados anteriores así como para reflexionar acerca de la adaptación de las obras literarias/musicales en dichas películas.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este apartado pretende recoger los principales estudios que han servido de apoyo a la realización de este trabajo, comentando brevemente sus aportaciones en la investigación sobre la obra musical de Carlos Saura.

En primer lugar cabe mencionar las obras que han servido a la hora de realizar el contexto histórico para entender la obra de Carlos Saura en las décadas de 1970 y 1980 así como a las publicaciones biográficas sobre el director para acercarnos a su figura.

Jaime Antoine colabora en la obra *Literatura y cine en España (1975-1995)* con el capítulo titulado “De la censura a los Oscars”³ en el cual podemos aproximarnos al clima que vivía la industria cinematográfica española a finales de los años 70, momento en que se abole la censura y un nuevo horizonte creativo se extiende ante los cineastas.

La obra conjunta de Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosa *NO-DO. El tiempo y la memoria* (2005) nos permitió comprender cómo operaba el noticiario NO-DO al servicio del ideario franquista y así ver cómo se plasmó el flamenco desde la óptica del régimen, asimilándolo como icono nacional y adscribiéndolo a su idiosincrasia.

Para componer la contextualización histórica, social y cultural de las décadas en que Carlos Saura trabajó en la Trilogía Flamenca ha sido de gran ayuda el manual *Historia del cine español*⁴ en su novena edición (2017) publicado por Cátedra fruto de la colaboración de varios autores. En él se realiza un cuidadoso análisis de los hechos clave que marcaron el devenir de nuestro país en las delicadas décadas tras la muerte de Franco y en la Transición democrática.

³ De la censura a los Oscars” en *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2000.

⁴ VVAA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1995 (2017-9ª edición).

A la hora de aproximarnos a la personalidad de Carlos Saura fue clave la obra de Agustín Sánchez Vidal, amigo del oscense, *El cine de Carlos Saura*⁵ en la cual no sólo realiza una biografía personal y cercana sino que también pasa revista a las obras emblemáticas del director, configurando así un texto muy completo.

Natalio Grueso configura otra interesante biografía sobre el cineasta en *Carlos Saura. En busca de la luz*⁶: casi a modo narrativo el autor nos sumerge en la vida de Saura y para este trabajo fue especialmente interesante el capítulo dedicado a la relación entre el director, la fotografía y la música. Así podemos comprender plenamente cuáles fueron las motivaciones e intereses que movieron al arista a la hora de configurar la Trilogía Flamenca y el resto de su producción musical.

De la obra coordinada por Nancy Berthier y Marianne Bloch-Robin *Carlos Saura o el arte de heredar*⁷ han sido especialmente relevantes las aportaciones de Luis Pascual Cordero Sánchez “Saura-Lorca. Un tándem para un director literario/literato”, en el cual analiza el vínculo entre el poeta granadino y el director oscense (muy útil a la hora de analizar la película *Bodas de sangre*), y de Gabriel Doménech “Laberinto de autenticidades: declinaciones de la autenticidad en el cine musical de Carlos Saura”, artículo en el cual reflexiona sobre la representación del flamenco en la obra fílmica del oscense en relación al valor de autenticidad (el cual también se detiene en definir).

Este trabajo también ha necesitado de una investigación sobre el flamenco y sus manifestaciones artísticas ya que son elementos fundamentales de la obra musical de Saura.

En su reciente obra *Origen e historia íntima del flamenco*⁸ (editorial Almuzara, 2021) José Ruiz Mata realiza una minuciosa investigación acerca de la gestación e historia del arte flamenco, de su codificación y sus variaciones. Los capítulos finales abordan la configuración definitiva del flamenco tal y como lo entendemos a día de hoy y alude a la mercantilización de este arte, un proceso que se analiza en este trabajo como herramienta de propaganda política.

Relacionando flamenco y cine José María Sesé Alegre aborda en “Flamenco y cine”⁹ la relación entre estos dos artes y como esta ha ido variando a lo largo de las décadas, pasando del cine de “película-cantante” en la década de 1950 a la opción estética y de autor de Saura en 1980.

⁵ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

⁶ GRUESO, N., *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Almuzara, 2019.

⁷ BERTHIER, N., BLOCH-ROBIN, M. (Coords.), *Carlos Saura o el arte de heredar*, Valencia, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2021.

⁸ RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021.

⁹ SESÉ ALEGRE, J. M., “Flamenco y cine” en *Mesas redondas. Cultura, ciencia y deporte*, vol. 10, n. ° 29, 2015, pp. 89-112.

En esta misma línea, Inmaculada Sánchez Alarcón explora la importancia del género musical folclórico dentro de la Historia del cine español en su artículo “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España”¹⁰ como manifestación de la cultura y el espíritu nacional.

A continuación se aludirá a los estudios realizados sobre la Trilogía flamenca como *corpus* y posteriormente aportaciones de diferentes autores sobre aspectos concretos o sobre alguna de las películas integrantes de la Trilogía.

En primer lugar nos referimos al artículo titulado “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90”¹¹, escrito por Luis Pascual Cordero Sánchez y recogido en las actas del *II Congreso Internacional Historia, Arte y Literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos* (junio de 2015). En su intervención, Cordero Sánchez explora el uso que Carlos Saura dio al flamenco en sus películas de la Trilogía flamenca a modo de “exorcismo” del Nacionalflamenquismo imperante durante la dictadura franquista, especialmente en la década de 1960, alejando este arte de la españolada y del estereotipo romántico defendido por el régimen.

Gabriel Doménech González ha realizado importantes y esclarecedores estudios acerca de la Trilogía flamenca de Carlos Saura en los últimos años y desde diversos e interesantes enfoques. Para la realización de este trabajo, se han tomado dos de sus publicaciones, cuya aportación ha sido determinante.

Primeramente nos referiremos a su artículo publicado en *L'Atalante* 26. *Revista de estudios cinematográficos* en 2015 titulado “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura”¹². En él, Doménech González explora el concepto de “cine de autor” o “cine de festival” aplicado a la Trilogía Flamenca (y su obra musical de la década del 2000), entendida originalmente como cine musical pero que dista mucho de su concepción genérica pues añade elementos estéticos propios del imaginario saurano, una sensibilidad que lo convierte en *algo más*, un producto más moderno y refinado.

¹⁰ SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 1, 2010, pp. 23-38.

¹¹ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, pp. 104-115.

¹² DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional...”, *op. cit.*, pp. 27-40.

En su tesis doctoral (*El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)*, 2021¹³), Doménech Gonzalez realiza un exhaustivo estudio de la obra musical saurana desde gran variedad de enfoques y ángulos. Para este trabajo se ha recurrido especialmente a los apartados referidos al uso como arma propagandística que se dio al flamenco durante la dictadura franquista (tanto desde el bando sublevado como desde el republicano), al análisis del concepto de autenticidad aplicado a la representación cinematográfica del flamenco y a las diferencias que encontramos entre el cine musical saurano y sus precedentes en el cine español.

En lo referido al estudio de la Trilogía flamenca, cabe referirnos por último a la obra de Pedro Javier Millán Barroso *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*¹⁴, publicado por la editorial Alfar en 2009. Millán Barroso pone especial hincapié en analizar la relación entre “lo trágico”, entendido desde el punto de vista literario, y su plasmación en la obra saurana. También establece una serie de características formales, estilísticas y narrativas que hacen de la Trilogía flamenca un *corpus* filmico coherente.

Margarita María Ferrer ahondó en la relación entre cine y literatura en *Carmen* en su artículo “*Carmen* de Carlos Saura. El personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico”¹⁵, recogido en las actas del congreso *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas* que tuvo lugar en La Plata en 2011. Se centra así en la construcción del personaje de Antonio en la película en relación tanto con la obra homónima de Prosper Mérimée (1845) y la ópera en ella inspirada compuesta por Georges Bizet y estrenada en 1875.

En el campo de las adaptaciones literarias también debemos mencionar el artículo de Nieves Pérez Abad “Las adaptaciones cinematográficas de la *Trilogía trágica* de García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*”¹⁶, publicado en *Cine y literatura: el teatro en el cine* en

¹³ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)*, Universidad Carlos III, 2021.

¹⁴ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar, 2009.

¹⁵ FERRER, M. M., “*Carmen* de Carlos Saura: el personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico” en MACCIUCI, R. (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*, La Plata, 2011, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

¹⁶ PÉREZ ABAD, N., “Las adaptaciones cinematográficas de la “trilogía trágica” de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*” en VERA MÉNDEZ, J. D. (ed.), SÁNCHEZ JORDÁN, A. (ed.) *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Murcia, Universidad-CAM. 2004, pp. 107-113.

2004. De esta publicación solamente tomamos lo referido a *Bodas de sangre*, pues es la única de las obras de Lorca que fue adaptada al cine musical saurano.

Por último, cabe aludir a la publicación de Pascale Thibaudeau en *Pandora: revue d'études hispaniques* en 2007 titulada “Del repertorio musical y coreográfico: el caso de Carlos Saura”¹⁷. Este artículo explora concretamente el uso que se dio a la danza flamenca como agente narrativo tanto en la Trilogía flamenca como en el resto de la obra musical de Carlos Saura en la década de 1990 y en los primeros años del siglo XXI.

5. METODOLOGÍA

En primer lugar, se llevó a cabo el visionado de las tres películas en las que se centra este trabajo (*Bodas de sangre*, 1981; *Carmen*, 1983 y *El amor brujo*, 1986) para entrar en contacto con el universo filmico del musical saurano.

A continuación, se consultan fuentes generales para acercarse al contexto socio-político de España durante la década de 1980 y así entender el caldo de cultivo en el que se gestan las películas en cuestión.

Posteriormente se acude a la bibliografía específica para estudiar las características formales, narrativas y estilísticas que los diferentes autores han encontrado en las películas musicales de Saura. Igualmente se consulta bibliografía acerca de la relación entre literatura y cine para poder apreciar cómo se realizaron las adaptaciones literarias/musicales desde su fuente original a las películas de la “Trilogía flamenca”.

Llegado a cierto punto de la investigación aparece el tema del nacionalflamenquismo y del uso del flamenco como instrumento político y como estrategia de marketing para atraer al turismo una vez toma forma el régimen franquista, un asunto que toma especial peso y relevancia en el corpus del trabajo. Para ahondar más en estas cuestiones se acude a fuentes que aborden la temática del flamenco, desde su devenir histórico, sus formas musicales, sus connotaciones identitarias, su relación con la sociedad y la política...

Una vez consultadas las fuentes, se emprende el proceso de confección del trabajo, distribuyendo la información en distintos apartados que permitan organizar la información de manera coherente, estableciendo primero una aproximación biográfica al cineasta oscense para, a continuación, contextualizar y explicar la génesis del musical saurano, dentro del cual se explican sus principales características y el papel del flamenco en la obra de Saura (en un intento de alejarse de la

¹⁷ THIBAudeau, P., “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, n.º 7, 2007, pp. 21-30.

españolada y las connotaciones que tomó bajo la dictadura), entre otros asuntos. También se incide en la importancia que tuvo la colaboración entre Carlos Saura, el bailar Antonio Gades y el productor Emiliano Piedra en el proceso creativo y en el producto final que se materializa en la Trilogía flamenca.

Por último, se acomete un breve análisis de las películas escogidas para identificar las distintas características y elementos que se han estudiado anteriormente así como para observar cómo se adaptaron las obras literarias y musicales que inspiraron los filmes.

6. DESARROLLO ANALÍTICO

6.1 Carlos Saura y su entorno: apuntes biográficos y contextualización histórica

Todo autor debe su obra a su propia vida, a sus vivencias y su esencia, y el caso de Carlos Saura (Fig. 1) no es una excepción. El estallido de la Guerra Civil española (1936-1939) se dio cuando el joven Carlos contaba tan solo cuatro años, una edad tierna para emprender la huida junto a su familia (de ideología contraria al franquismo) a zonas republicanas, reparando primero en Valencia y posteriormente en Barcelona. Al término de la guerra la familia Saura se divide y Carlos residió en su Huesca natal durante su adolescencia. En estos años el joven Carlos desarrolló su primera pasión, la fotografía, la cual compaginaba con sus estudios de ingeniería que, finalmente, abandona para entrar en 1952 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid (IIEC) concretamente a la titulación en Dirección. Así Carlos Saura se entrega totalmente al séptimo arte, dando comienzo a una extensa y tremendamente transversal producción¹⁸.



Fig. 1: Carlos Saura.
Fuente: <https://es.unifrance.org/anuario/particulares/122907/carlos-saura> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

El impacto de la Guerra Civil es apreciable e indivisible de la filmografía de Carlos Saura, siendo más evidente en sus primeras obras que abordaron, precisamente, las traumáticas consecuencias de la guerra, por ejemplo, en *Los golfos* (1959)¹⁹—cabe reparar en que ya desde su primer largometraje se aprecia una aproximación al flamenco²⁰—, la cual es considerada la película

¹⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, op. cit., pp. 13-15.

¹⁹ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 118.

²⁰ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, op. cit., p. 105.

inaugural del Nuevo Cine Español²¹. Su ideología anti-franquista será clave no sólo en sus películas de denuncia socio-política sino en el cine musical que aquí analizamos pues, aunque pueda parecer un género blanco (como lo fue, por ejemplo, en Estados Unidos a la vuelta de la Segunda Guerra Mundial), Saura lo convirtió en una herramienta más para alejarse de los valores e ideales que el franquismo había traído consigo. En esta batalla ideológica contó con un gran aliado, el bailarín y coreógrafo Antonio Gades, uno de los pocos artistas dentro del panorama flamenco (del que fue el gran renovador desde la década de 1970) que se posicionaba políticamente de forma abierta como comunista, llegando incluso a apoyar el independentismo catalán²².

Otro elemento que marcó la filmografía de Carlos Saura fue la figura de su madre, gran pianista que le acercó desde muy temprano, por ejemplo, a la obra de Isaac Albéniz²³ (no es casualidad por tanto que Saura homenajeara a este gran músico español en *Iberia* (2005), como veremos más adelante) y otros tantos compositores clásicos. El acercamiento al flamenco se produce en la década de 1950, cuando un jovencísimo Saura era contratado en Sevilla y Granada para fotografiar festivales de música y danza (donde entraría en contacto con grandes figuras del mundillo como Pilar López, mentora de Antonio Gades) y acudía al local madrileño La Zambra a disfrutar del cante y del baile flamenco²⁴.

Sin entretenernos mucho más en la biografía del cineasta ni en su producción anterior a la década de 1980, momento en que da comienzo su “etapa musical”, cabe señalar que Carlos Saura realizó en aquellos años—desde su ingreso en el IIEC en la década de los 50 hasta mediados de los 60—un cine de clara denuncia socio-política que bebe de la influencia del documental, en concreto de Luis Buñuel y *Las Hurdes. Tierra sin pan* de 1933²⁵ para pasar posteriormente a desarrollar un simbolismo crítico más irónico y sutil en películas como *Peppermint frappé* (1967). En esta segunda etapa de su carrera es necesario hacer mención a su pareja sentimental y colaboradora de aquellos años, Geraldine Chaplin (Santa Mónica, California; 1944), quien tuvo una tremenda influencia en el desarrollo de la estética saurana, al productor Elías Querejeta (Hernani, 1934 -

²¹ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 121.

²² CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, op. cit., p. 106.

²³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 115.

²⁴ GRUESO, N., *Carlos Saura...*, op. cit., pp. 187-188.

²⁵ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 120.

Madrid, 2013) y al guionista y escritor riojano Rafael Azcona (Logroño, 1926 - Madrid, 2008)²⁶. Podemos decir que esta fue la primera “triada” del cine de Carlos Saura. El inicio de la Transición española (1975) trajo consigo la ruptura de Saura y Geraldine Chaplin en 1979, terminando así una de las etapas de la cinematografía del oscense, abriendo la puerta a la década de los 80 y el inicio del llamado cine musical saurano.

Si bien la aventura musical de Saura comienza en los años 80, cabe detenernos en la década anterior para comprender las motivaciones y rasgos que caracterizan esta etapa de su filmografía. La década de 1970 en España ya venía marcada por la agitación política e institucional de los últimos años de los 60 y en 1973 asistimos al comienzo del fin del franquismo: el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco, mano derecha de Franco. Dos años después Carlos Arias Navarro, el entonces presidente del gobierno, pronunciaba el icónico “Españoles, Franco ha muerto” ante las cámaras de la televisión estatal y España se situó en un crítico punto de inflexión. En 1975 ni siquiera la Iglesia, gran aliada del régimen desde el alzamiento del caudillo en 1933, concebía un “franquismo sin Franco”, por lo que la continuidad del sistema actual no era factible y menos sin la figura de Carrero Blanco. Así, a mediados de la década de 1970 comienza en España un agitado capítulo en su historia, la Transición democrática²⁷.

La carrera hacia un país moderno y liberal fue clave en materia cinematográfica pues, pese a que se promulgó un poco acertado paquete de medidas referentes a la financiación y las subvenciones al cine que puso en pie de guerra a los profesionales del sector (como fue Elías Querejeta, colaborador de Saura en los años 60 y 70 como veíamos anteriormente)²⁸, bajo el gobierno de Adolfo Suárez y la Unión de Centro Democrático (UCD) se prohibió la censura en 1976. Este hecho fue clave en el posterior devenir del cine español, que dejaba de estar sujeto a los organismos estatales de control y los directores podían expresarse libremente, abandonando en cierta medida el lenguaje codificado y simbólico que tuvieron que adoptar anteriormente en caso de lanzar críticas contra el régimen. Como apuntábamos anteriormente, en estos años 70 Saura se mantuvo en su línea de denuncia contra el franquismo junto a Elías Querejeta y Geraldine Chaplin siendo quizás *La prima Angélica* (1973) el mejor ejemplo del cine que el oscense realizó en estos años, aún sujeto a la censura, basado en el simbolismo de la palabra y de la imagen.

²⁶ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 128.

²⁷ VVAA., *Historia del cine español*, op. cit., pp. 341-344.

²⁸ *Ibidem*, p. 348.

Tras la sacudida política e institucional de los años 70, España no entra a la década siguiente mucho más relajada: tras las elecciones de 1982 entra al gobierno el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) que trajo consigo la llamada Ley Miró (cuyo nombre se debe a quien la impulsó, Pilar Miró, directora general de Cinematografía), una serie de medidas legislativas dirigidas a modernizar la obsoleta infraestructura cinematográfica española. Desde el gobierno se buscó una mejora cualitativa de las películas españolas a fin de abandonar el llamado “cine barato”, persiguiendo proyectos más ambiciosos en la línea del cine de autor europeo²⁹. En este contexto de refinamiento del cine español, algunos directores se decantaron por el llamado cine de recuperación histórica³⁰ (que ya venía siendo popular desde mediados de la década de 1970), pero no debemos equivocarnos pues no se trató de hacer simples adaptaciones de grandes obras literarias sino más bien de tomar ciertos elementos, temas o personajes de ellas para reflejar el momento actual; siendo esta la línea de acción que tomará Carlos Saura en su cine musical folclórico.

En la década de 1980 surge otra preocupación en los directores españoles relacionada con los objetivos de la Ley Miró: la calidad estilística. Con los aires de cambio movidos por la Transición y la promesa de la democracia, Carlos Saura (entre otros tantos cineastas) podía abandonar el estilo subversivo y metafórico de denuncia del que había impregnado su producción hasta la muerte del dictador³¹ en virtud de iniciar un camino que le llevase a la depuración de sus fórmulas y la consecución de un lenguaje narrativo y visual propio, íntimo y personal, que comienza con la Trilogía Flamenca. El cambio clave en el estilo de Carlos Saura fue abandonar su papel de “puro militante anti-franquista”³² en su producción cinematográfica (lo cual, no obstante, le valió un gran desprestigio dentro de nuestras fronteras porque su cine había abandonado, precisamente, su característico mensaje anti-franquista³³) para comenzar a tratar temas y pasiones universales, sin dejar nunca de reflexionar sobre el hombre y su psique. Esta revisión de su propia obra enlaza con la intención de muchos otros cineastas españoles de este momento que buscaban plasmar las inquietudes de la moderna sociedad española de la Transición mediante producciones más ambiciosas estilísticamente que las propuestas de los años 70³⁴.

²⁹ VVAA., *Historia del cine español*, op. cit., pp. 399-403.

³⁰ *Ibidem*, p. 425.

³¹ ANTOINE J., “De la censura...”, op. cit., p. 141.

³² *Ídem*.

³³ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional...”, op. cit., p. 30.

³⁴ ANTOINE J., “De la censura...”, op. cit., p. 142.

6.2 El cine musical saurano

El cine musical realizado por Carlos Saura, primero en la década de 1980 y posteriormente en los albores del siglo XXI, es entendido como una crítica desde dentro al propio género musical cuyo fin último es alejarse de la “españolada”, del “nacionalflamenquismo” y de los estereotipos que orbitaron alrededor del flamenco y lo andaluz en las películas folclóricas realizadas durante el régimen franquista y cuya tradición venía ya desde las décadas de 1920 y 1930³⁵.

6.2.1 El papel del flamenco durante la dictadura franquista (1939-1975) y el concepto de autenticidad

El origen y surgimiento del flamenco como manifestación artística es discutido por los expertos (diatriba en la que no nos detendremos en este trabajo), pero lo que sí es cierto es que durante el siglo XIX fue adquiriendo las características que hoy reconocemos. Es en este momento cuando se produce la profesionalización del cante gracias a la expansión de los “cafés cantante”, donde además de los servicios de una cafetería se ofrecían espectáculos de cante y baile flamencos. A partir de este momento el flamenco sale de los entornos familiares, de los barrios marginales andaluces, y llegará hasta el extranjero. En las primeras décadas del siglo XX el flamenco goza de reconocimiento por una parte de la intelectualidad (mientras que la otra parte lo atacaba ferozmente, por ejemplo la Generación del 98—a excepción de Manuel y Antonio Machado, quienes habían conocido la escena flamenca de su Sevilla natal—) y también será exaltado por el nacionalismo y el regionalismo (andaluz), movimientos que defendían los valores tradicionalmente españoles³⁶.

Llegamos a la trágica Guerra Civil española (1936-1939) y el triunfo del bando sublevado, instaurándose así la dictadura franquista que se extendió entre 1939 y 1975, cuando fallece Francisco Franco. En estos primeros años de conformación del régimen se asentaron los valores que el franquismo quería imprimir en la sociedad española, ¿encajaba el flamenco en su ideario? Las autoridades tenían dudas respecto a esta cuestión dado el origen del flamenco en los arrabales de los pueblos andaluces en el ambiente de los jornaleros y los gitanos. No obstante, sabían que el flamenco era indivisible de la identidad andaluza y su represión podía generar más inconvenientes que beneficios³⁷. De esta forma, el franquismo emprendió un proceso de instrumentalización del flamenco a través del cual asimilaron sus características y crearon un verdadero relato donde lo

³⁵ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 104.

³⁶ RUIZ MATA, J., *Origen e historia...*, *op. cit.*, pp. 149-151.

³⁷ *Ibidem*, p. 153.

andaluz se confundía con lo español y el flamenco era la cara reconocible de la idiosincrasia española. De esta manera se anulaba la problemática con los orígenes del flamenco al tiempo que se negaban las particularidades regionales de Andalucía (como ocurrió en Cataluña o el País Vasco). Este proceso de metonimia es lo que se denominó “Nacionalflamenquismo”, a través del cual entre las décadas de 1940 y 1960 el régimen franquista se encargó de adaptar el flamenco a su ideario y sus intereses fundamentalmente políticos (difundir una serie de valores referentes a la raza, la clase y la identidad nacional) y financieros (utilizando el flamenco como atracción durante el *boom* turístico de los años 60)³⁸. Es especialmente interesante este último aspecto en tanto a que la explotación turística del flamenco lo convirtió en la imagen que la España de Franco proyectaba al extranjero, rescatando el cariz exótico y pintoresco que convertía nuestro país en una especie de mundo virgen, no contaminado por la modernidad, que contribuía al discurso del “Spain

is Different”³⁹. La cultura flamenca sufrió un proceso de banalización del que no se recompondría hasta la década siguiente, cuando en los 70 se popularizan los estudios de flamencología—que comenzaban su andadura ya a finales de los años 50— mientras se vivía el éxito comercial del flamenco en el extranjero y surgía el llamado “flamenco-fusión” con grandes artistas como Camarón de la Isla o Paco de Lucía⁴⁰. Esta asimilación del flamenco por parte del bando franquista puede apreciarse en las repetidas apariciones que este arte tenía en el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), el noticiario de obligada proyección en todas las sesiones cinematográficas entre 1942 y 1975, al servicio del ideario franquista⁴¹. Por nombrar algunos



Fig. 2: Fotograma del NO-DO 22B, donde aparece Lola Flores. Fuente: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-22/1487685/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)



Fig. 3: Fotograma del NO-DO 1122C, mostrando a Antonio Gades bailando. Fuente: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1122/1475175/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

³⁸ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, op. cit., pp. 154-155.

³⁹ *Ibidem*, pp. 158-159.

⁴⁰ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, op. cit., p. 106.

⁴¹ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, op. cit., p. 15.

ejemplos podemos aludir al NO-DO 22B (1943) (Fig. 2) en el cual vemos por primerísima vez a la después icónica Lola Flores bailando acompañada por una guitarra bajo el subtítulo “Danzas españolas” (que muestra la ya aludida confusión entre lo andaluz y lo español) o al NO-DO 1122C (Fig. 3), muy distante en el tiempo al anterior (1964), que muestra al bailar Antonio Gades bailando en el pabellón español de la Feria de Nueva York de ese mismo año, actuando como reclamo turístico de la “marca España”.

No obstante, la oposición al franquismo también recurrió al flamenco para expresar su rechazo a la cultura propugnada por el régimen y la idiosincrasia oficial, explotando sobre todo el componente social y étnico en un discurso en que el flamenco es el reflejo de la lucha y el dolor de los marginados, enfatizando sobre todo en el pueblo gitano (algo ya presente en la obra de Federico García Lorca, quien también jugó un papel importante en la Trilogía Flamenca). Un ejemplo de este uso contestatario del flamenco dentro del ámbito cinematográfico puede



Fig. 4: Fotograma de *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville (1952). Fuente: <https://desistfilm.com/duende-y-misterio-del-flamenco-edgar-neville-1952/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

verse en *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville (1952) (Fig. 4), una *rara avis* de su tiempo en la cual se le otorgaba al flamenco la categoría de forma artística compleja con significado social. Obras como la de Neville y los estudios de flamencología consagraron el flamenco como música, como arte, no mero folclore; al tiempo que lo ligaban al sufrimiento de los marginados (sobre todo a los gitanos andaluces): era un símbolo de resistencia política⁴².

En palabras de Doménech González: “La caracterización del flamenco, por tanto, respondía a unas necesidades de carácter ideológico que enfrenaban centralismo y regionalismo, tradicionalismo y cultura popular”⁴³.

Llegados a este punto, y expuesta la tensión entre la visión oficial y la de oposición al régimen franquista respecto al flamenco, cabe reparar en el valor de autenticidad.

⁴² DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, op. cit., p. 157.

⁴³ *Ibidem*, p. 158.

6.2.1.1 El valor de autenticidad y su aplicación a la Trilogía Flamenca

Una de las principales preocupaciones de la resistencia cultural al Nacionalflamenquismo fue reivindicación de lo “auténtico”, referido tanto al flamenco como a la visión general de España. Autores como Isidoro Moreno⁴⁴ hablan de “expolio cultural” y de una desidentificación respecto al pueblo andaluz y las clases oprimidas para crear “un rasgo pintoresco y *light* de una supuesta *cultura española*”⁴⁵.

Nos referíamos en el apartado anterior al turismo masivo que España vivió en la década de 1960 y en el uso que dio al flamenco como reclamo turístico de cara al público extranjero, una estrategia que mucho tiene que ver con el concepto de autenticidad. El aperturismo que sufrió el flamenco a partir de los años 60 disgustó sobremedida al sector más purista de músicos, cantaores, bailaores y especialistas flamencólogos quienes temían que su tan amado arte sufriese una distorsión promovida por el espectáculo, la banalización y lo artificioso. Comienza aquí el sempiterno debate sobre la “pureza” entendida como la fidelidad a la tradición y que denota esa obsesión por la autenticidad del flamenco, que continúa a día de hoy cuando se refiere, por ejemplo, a artistas como Rosalía o El Niño de Elche⁴⁶.

En el marco cinematográfico hubo proyectos que ya desde la década de 1960 hasta mediados de los 70 trataron de luchar contra el Nacionalflamenquismo con propuestas que abogaban por la dicha autenticidad del flamenco y por ofrecernos la imagen más real de dicho arte, películas como *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), *Los flamencos* (Jesús Yagüe, 1965) o *El amor brujo* (Francisco Rovira Beleta, 1967)—cabe señalar que en ésta última ya tenemos al bailar Antonio Gades como parte del reparto—⁴⁷.

Llegados a este punto cabe preguntarse, ¿la Trilogía Flamenca de Carlos Saura participaba de esta lucha por la autenticidad? Sí, pero con reservas.

La obra musical de Carlos Saura buscaba la recuperación del flamenco genuino, “auténtico”, y por ello participa en el cine de oposición al Nacionalflamenquismo y al régimen franquista, aunque sí es cierto que el tono de crítica social es menos intenso que en la etapa previa del cine saurano. Saura tomó además la figura de Federico García Lorca en *Bodas de sangre*, película

⁴⁴ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, op. cit., p. 176.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 155.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 159.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 160.

iniciática de la Trilogía Flamenca, para participar en la retórica que buscaba asociar el flamenco con las clases rechazadas y oprimidas a través de una de las primeras víctimas de la intolerancia cultural y política del régimen. No obstante, el enfoque que tomaron tanto el cineasta como el poeta pecaba de “sensibilidad cosmopolita”, un acercamiento al imaginario flamenco y andaluz discutible desde el punto de vista de los más puristas pues tanto Lorca como Saura y Gades habían sido reconocidos en el extranjero y su estilo y estética entremezclaba lo autóctono con propuestas más innovadoras y modernas (el Surrealismo y el Simbolismo en Lorca y, en el caso de Saura, su cercanía al “cine de autor” de corte europeo) frente al manierismo gitanista o al purismo de *Duende y misterio del flamenco* de Neville⁴⁸.

Otra característica que distancia la obra musical de Saura (pero que resulta clave para entender su renovación del género) de la recuperación del valor de autenticidad es el concepto del ensayo. Tomaremos *Bodas de sangre*, primera película de la Trilogía flamenca y en la cual podemos apreciar claramente el motivo narrativo y formal del ensayo, para referirnos a esta cuestión de manera breve—aunque se abordará más profundamente en los apartados 6.2.3 y 6.3.1—: mostrando el esfuerzo y el trabajo de los artistas y los músicos Saura pretendía abandonar la idea de la genialidad innata, lo cual no encajaba con el discurso del manierismo flamenco, que defendía la espontaneidad del arte flamenco, ni con el del regionalismo gitanista y andaluz que hablaban de una emanación natural del sufrimiento del pueblo. Los estereotipos del flamenco actúan como una entidad, un ideal al que aspirar pero que se alcanza a través de la repetición, del esfuerzo y del trabajo de los profesionales⁴⁹.

6.2.2 La renovación del cine musical flamenco: el exorcismo de la española

El cine musical folclórico ha estado íntimamente ligado al cine español desde época muda y ha sido uno de los grandes géneros de nuestro cine ya desde los años treinta del siglo XX, adoptando su formato clásico de mano de cineastas como Florián Rey, para declinar en la década de 1970 hasta que Saura retomase el género para renovarlo⁵⁰. En lo que respecta al flamenco en estas películas, cabe señalar que su uso estaba basado en el estereotipo andaluz que se arrastraba desde el

⁴⁸ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, op. cit., pp. 161-162.

⁴⁹ DOMÉNECH, G. “Laberinto de autenticidades: declinaciones de la autenticidad en el cine musical de Carlos Saura” en BERTHIER, N., BLOCH-ROBIN, M. (Coords.), *Carlos Saura o...*, op. cit., p. 364-365.

⁵⁰ SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “Las películas folclóricas...”, op. cit., p. 23.

siglo XIX, un pseudo-exotismo apoyado en el romanticismo que escritores y viajeros extranjeros imprimieron en sus escritos, como bien puede citarse a Prosper Mérimée⁵¹.

Como llevamos apuntando a lo largo del trabajo, el cambio de concepción respecto al cine musical folclórico, concretamente del flamenco, llega de mano de Carlos Saura, Antonio Gades y Emiliano Piedra.

La conjunción de director, coreógrafo y productor, respectivamente, produjo las tres primeras películas del cine musical saurano en la década de 1980: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985). Con ellas el director oscense se reinventó dando el salto al cine musical después de sus películas de temática antifranquista y de problemática social. Para la configuración de esta nueva etapa creativa de Saura debemos prestar atención a sus principales colaboradores puesto que la colaboración Piedra-Gades-Saura fue la que permitió operar el cambio de rumbo que tomó el flamenco y la danza en el cine musical español.

Antonio Gades ya lleva tras de sí una sonada y esplendorosa carrera en la danza y el cine para la década de 1980, por ejemplo habiendo trabajado junto a Imperio Argentina (Buenos Aires, 1910-Torremolinos, 2003) y Vicente Escudero (Valladolid, 1888-Barcelona, 1980) en la película de Mario Camus *Con el viento solano* en 1967⁵² (Fig. 5). El discípulo de la bailarina Pilar López fue el gran revolucionario del flamenco masculino de los años 70, en constante lucha por alejarse del Nacionalflamenquismo y buscar nuevas fórmulas que reinventasen el arte del flamenco. En 1978 había fundado el Ballet Nacional Español, del que fue cesado solamente dos años después por el Ministerio de Cultura, hecho que le llevó a formar el Grupo Independiente de Artistas de la Danza (GIAD) junto a algunos de sus compañeros que, tras su marcha, habían abandonado el Ballet Nacional. Entre estos antiguos miembros se encontraba Cristina Hoyos, quien también colaboraría con Saura en las tres películas de la Trilogía Flamenca.



Fig. 5: Fotograma de *Con el viento solano* de Mario Camus (1967) que muestra a Antonio Gades. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/299982025161235237/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

⁵¹ SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “Las películas folclóricas...”, *op. cit.*, p. 28.

⁵² DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, *op. cit.*, p. 176.

Gades había realizado varias adaptaciones al ballet de la obra de Federico García Lorca, quien fuese su mayor inspiración, entre ellas *Bodas de Sangre*, que se estrenó en 1974 y llegó a formar parte del repertorio del Ballet Nacional. Fue después de que Carlos Saura viese la adaptación de Gades cuando decidió producirse la primera de las películas de la trilogía. Gades también había estrenado en 1957 una versión de *Carmen* y había bailado y adaptado *El amor brujo* formando parte de la compañía de su mentora Pilar López⁵³. Además de por el espléndido conocimiento de Gades sobre la obra lorquiana y su más que reconocido talento como bailarín y coreógrafo, Saura eligió al alicantino por su compromiso contra el franquismo⁵⁴.

Dado el renombre que tanto Antonio Gades como Carlos Saura habían cosechado en el panorama internacional, el primero por sus numerosas giras en teatros y el segundo por ser asiduo de los festivales de cine independiente, la idea de realizar una adaptación cinematográfica del ballet que Gades, a su vez, había hecho de *Bodas de sangre* pareció algo factible y rentable. No obstante el panorama del momento en el cine español no era muy prometedor pues el proteccionismo al cine nacional desde el gobierno central había cesado y no cualquier productor sería tan osado de emprender un proyecto tan novedoso como adaptar al cine una danza teatral. Para suerte de Gades y Saura apareció en escena la figura de Emiliano Piedra, quien al mismo tiempo era productor, distribuidor y exhibidor. Hay casos en los que el dicho “quien arriesga, gana” se cumple, siendo el de *Bodas de Sangre* uno de ellos: la película fue un verdadero éxito, con gran impacto en la escena internacional, hecho que permitió además asegurar un segundo proyecto dando comienzo así al fenómeno de la Trilogía Flamenca⁵⁵.

6.2.3 Características formales y estilísticas del musical saurano

El cine musical saurano comparte un objetivo claro con los renovadores del flamenco que venían trabajando desde los años 70: alejarse del Nacionalflamenquismo, de la “españolada” y los tópicos de la España “de pandereta”. Para ello, Carlos Saura se acogió a un lenguaje depurado, intimista, y tremendamente personal que consiguiese devolver al flamenco y al folclore español la dignidad perdida desde las películas musicales de la década de 1930.

Las producciones de esta segunda etapa del cine de Carlos Saura son difíciles de clasificar en un único género audiovisual por lo transversal de cada una de las películas, más aún teniendo en

⁵³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 177.

⁵⁴ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, op. cit., p. 106.

⁵⁵ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 177.

cuenta las diferencias operadas entre la conocida como Trilogía Flamenca (hay autores que apuntan como más correcta la denominación “triada” en lugar de “trilogía” porque las tres películas no comparten un mismo hilo argumental sino que cada una aborda una narración independiente aunque, no obstante, sí comparten rasgos estéticos y temáticos entre sí⁵⁶), conformada por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), y las posteriores *Salomé* (2002) e *Iberia* (2005).

En líneas generales el cine folclórico de Carlos Saura aúna los géneros musical, coreográfico y documental teniendo cada uno de ellos un papel más o menos notorio en las distintas producciones. Habitualmente se consideran trece las películas musicales de Saura (de entre las cuales analizaremos solamente tres en este trabajo) que, si bien componen un *corpus* temático y existen constantes formales y escenográficas⁵⁷, hay una serie de diferencias claras:

- *Bodas de sangre* (1981), *El amor brujo* (1985) y *Salomé* (2002) consisten en la puesta en escena fílmica de ballets (los dos primeros coreografiados por Antonio Gades) que, a su vez, adaptan obras clásicas de literatura y teatro.
- *Carmen* (1983) y *Tango* (1998) proponen la creación de una narración ficticia especular respecto al proceso de creación y ensayo de una coreografía, llegando a confundirse los límites entre la realidad y la ficción (recurso muy importante en la obra musical de Carlos Saura, que analizaremos más adelante).
- *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Fados* (2007) *Iberia* (2005), *Flamenco, Flamenco* (2010), *Flamenco hoy* (2013), *Zonda, folclore argentino* (2015) y *Jota de Saura* (2016) se acercan más al formato documental pues no existe hilo narrativo y son simplemente sucesiones de números de flamenco y cante jondo protagonizados por figuras paradigmáticas de la danza y la música flamenca tales como Rocío Jurado (Chipiona, 1944-Alcobendas, 2006), Paco de Lucía, Lola Flores (Jerez de la Frontera, 1923-La Moraleja, 1995), Enrique Morente (Granada, 1942-Madrid, 2010) o Sara Baras (San Fernando, 1971)⁵⁸.

La obra musical de Carlos Saura resultó renovadora, entre otras cosas, por los dos elementos que articulan el avance de la acción ficticia:

⁵⁶ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 175.

⁵⁷ THIBAUDEAU, P., “Del repertorio musical...”, op. cit., p. 29.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

- La danza.

Es más notorio en *Bodas de sangre*, *El amor brujo* y *Salomé* cómo lo verbal se ve marginado respecto al gesto. El diálogo se diluye hasta prácticamente su extinción siendo la danza el agente narrativo⁵⁹.

- El ensayo.

Elemento clave en la obra musical de Saura, la filmación del ensayo y de los momentos previos a la danza contribuye a la desmitificación del propio artista⁶⁰, el mito del talento innato se desvanece mediante la muestra del sudor, de la perseverancia y la frustración frente del fallo. En *Bodas de sangre* se ejemplifica perfectamente lo anterior y al mismo tiempo nos sirve para apuntar algo más sobre el ensayo: se nos muestra una de las múltiples versiones finales de un mismo número coreográfico, el resultado de un momento concreto del trabajo, a diferencia del cine de ficción que solamente nos ofrece una interpretación⁶¹. Carlos Saura consigue transmitirnos así una sensación efímera, casual y fortuita en la que hemos sido testigos de algo único e irrepetible, integrando al espectador en la acción filmica.

En varias ocasiones hemos aludido a la unidad temática y de estilo del cine musical saurano, sobre este asunto Gabriel Doménech González ha establecido tres rasgos clave que permiten la construcción de este *corpus* dentro de la extensa cinematografía de Carlos Saura:

1. Despojamiento

Saura reduce los elementos narrativos convencionales (como apuntábamos en el párrafo anterior) y la escenografía (en *Bodas de sangre* es claramente apreciable pues toda la película tiene lugar en una sala de ensayos así como en *El amor brujo*, donde al comienzo de la película vemos cerrarse la puerta de un estudio de grabación). De esta forma el director consigue focalizar la atención hacia la danza, convertida en un deleite estético. Esta escenografía minimalista dota a las obras de Saura de un carácter experimental y vanguardista que se fusiona con la tradición y lo popular, un planteamiento compartido con los artistas de la Generación del 27 quienes pretendían (como Saura y Gades) la dignificación del folclore español.

⁵⁹ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁶¹ THIBAudeau, P., “Del repertorio musical...”, *op. cit.*, p. 27.

2. Reiteración

Motivo de crítica en algunos casos, el de Saura no es uno de ellos: mediante sus películas musicales ha conseguido lo que autores como Omar Calabrese denominan “estética de la repetición o de la serialidad”, una suerte de seña de identidad inseparable de cada director que tiene especial consideración en los círculos de cine especializado. Esta serialidad de autor se aplica en el caso de Saura a nivel tanto narrativo como formal y escenográfico que acaba por consagrar como “icónica” la obra de un director.

3. Reflexividad

Es algo intrínseco a toda la obra cinematográfica de Carlos Saura si bien en el caso del cine musical se hace especialmente presente en dos aspectos: el metadiscurso del cine y la presentación de la vida como relato⁶². La metadiscursividad se convirtió en un elemento indivisible del arte posmoderno⁶³ en el cual los autores utilizan el medio artístico para reflexionar sobre el mismo y sus capacidades. Esta necesidad de volver el discurso hacia sí bebe de las corrientes posmodernas de pensamiento, como el postestructuralismo, donde el hombre se ha convertido en centro de su universo y, ahora que es consciente de ello y lo contempla, no necesita que las artes lo representen; lo importante no es a lo que el arte se refiere sino el referente en sí⁶⁴. El segundo de los aspectos que mencionábamos era la presentación de la vida como relato, una afirmación en la que se fusionan la nombrada filosofía posmoderna y el Siglo de Oro español: ahora el hombre concibe la realidad como *su* realidad, es protagonista de su propia historia como Pedro Calderón de la Barca hablaba del “gran teatro del mundo”. Enlazado con lo anterior, Carlos Saura incluye otro elemento de corte reflexivo en sus obras: la identidad, una preocupación que atañe al ser humano desde la Grecia antigua hasta nuestros días. La problemática de la identidad en la obra musical de Saura se traduce en una verdadera dificultad para trazar las fronteras que separan realidad y ficción (siendo quizás *Carmen* el ejemplo más claro)⁶⁵.

La primera etapa del cine musical saurano se inaugura con *Bodas de sangre* siendo esta película la que instaura las grandes características de la obra musical de Carlos Saura que se mantendrán a lo largo del resto de su producción. Ya apuntábamos anteriormente que uno de los

⁶² DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional...”, *op. cit.*, pp. 30-35.

⁶³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 109.

rasgos definitorios del *corpus* que conforma el cine musical saurano era la reflexividad, pues bien, de esta primera etapa destaca el uso del hiperdiscurso: Carlos Saura comienza a desdibujar los límites entre realidad y ficción y el problema de la identidad al utilizar la danza como soporte narrativo, siendo el baile el hilo conductor de toda la acción⁶⁶. En este momento cabe detenerse brevemente para apreciar este detalle: Carlos Saura no interrumpe la acción con el número musical, el número musical *es* la narración.

Hay otro elemento esencial que une estilísticamente *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*: la fotografía. Otro de los grandes colaboradores de la triada Piedra-Gades-Saura fue Teo Escamilla (Sevilla, 1940 - Cuba, 1997), discípulo de Luis Cuadrado, quien había sido director de fotografía de Carlos Saura desde *La caza* (1965) hasta *La Prima Angélica* (1975). Escamilla creó un universo austero, dramático, incluso calificado como “mesetario” inspirado en las producciones de la llamada “Factoría Querejeta”. La parquedad en elementos decorativos inunda las tres primeras películas del cine musical saurano quizás en un guiño al origen teatral de las coreografías de Antonio Gades, si bien es cierto que la austeridad irá diluyéndose hasta dar con una estética más colorista y evocadora en *El amor brujo*⁶⁷.

Millán Barroso sintetiza todo lo anteriormente señalado concluyendo que “la primera etapa creativa del cine musical saurano (...) es el hallazgo de fórmulas discursivas que permitan utilizar las peculiaridades enunciativas del flamenco (...) para construir películas, es decir, para contar historias cinematográficamente.”⁶⁸

6.3 Análisis filmico

6.3.1 *Bodas de sangre* (1981) (Fig. 6)

Como ya venimos mencionando, *Bodas de sangre* de Carlos Saura se trata de una adaptación del ballet coreografiado por Antonio Gades y estrenado en 1974 que, al mismo tiempo, tomó referencia la obra literaria homónima que Federico García Lorca publicó en 1933.

La trama gira alrededor de un pueblo andaluz en el que va a celebrarse una boda, una ceremonia que se ve empañada por el hecho de que la Novia (Cristina Hoyos) sigue enamorada de un antiguo amor, Leonardo (Antonio Gades). La tragedia se cierne sobre la celebración cuando la Novia y Leonardo huyen, dejando plantado al Novio (Juan Antonio Jiménez), quien sale en

⁶⁶ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit, p. 182.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 183.

persecución de los amantes. Cuando finalmente les encuentra, los dos pretendientes se enzarzan en una lucha de la que ambos salen muertos, quedándose sola la novia con su vestido blanco manchado de sangre.

La película da comienzo con una suerte de pseudo-documental en el que los bailarines entran en un camerino y comienzan a deshacer sus neceseres, colocan fotografías en los espejos y hablan entre ellos. En su intento por desmitificar el flamenco Carlos Saura recurre a este proceso de *dramatis personae*, el momento en el que los intérpretes pasan a convertirse en sus personajes. Esta primera escena está embebida del simbolismo sutil y calculado que Saura había desarrollado a lo largo de toda su carrera pues se pone especial énfasis en el gesto de abrir (los neceseres, las mochilas, los bolsos, cadenas y

candados), aludiendo quizás a la reciente Transición a la que España aún se estaba acomodando, la liberación de una sociedad encorsetada y de un artista censurado y menospreciado por el franquismo: el propio García Lorca⁶⁹. El factor documental queda aún más asentado cuando la voz de Antonio Gades comienza a sonar sobre una bulería, el bailarín es consciente de sí mismo *dentro*



Fig. 7: Fotograma de *Bodas de Sangre* (1981) donde Antonio Gades se prepara para el “ensayo”. Fuente: <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/la-trilogia-con-carlos-saura-1981-1990> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

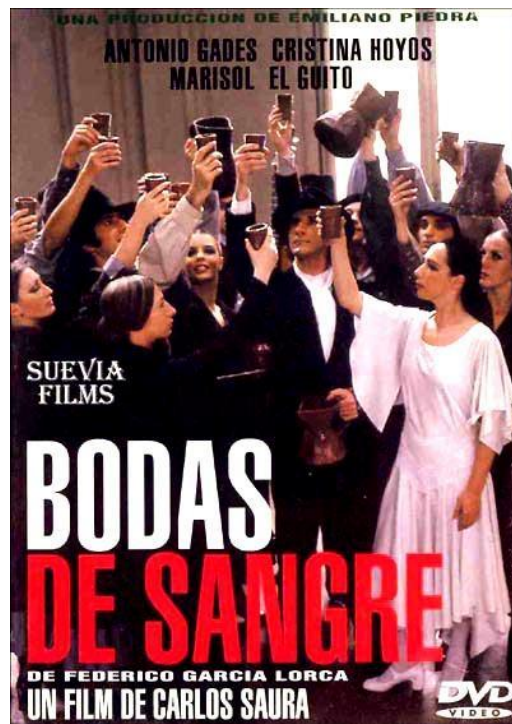


Fig. 6: Cartel de *Bodas de Sangre* (1981). Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film456929.html> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

del relato (el omnipresente metadiscurso y la confusión entre ficción y realidad quedan reflejadas sin siquiera haber comenzado la narración propiamente dicha) y cuenta algunos de sus avatares profesionales mientras se maquilla, fuma y se acicala para salir a dirigir el ensayo general⁷⁰ (Fig. 7). Una vez terminado el monólogo, Gades efectúa el *dramatis personae* y entra en la acción cinematográfica, llama a la compañía a la sala de ensayos, que será el único escenario del resto de la película.

⁶⁹ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 106.

⁷⁰ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, *op. cit.*, pp. 202-203.

Se produce a continuación la entrada del concepto de “la vida como relato”: se finge una representación provisional de otra definitiva, una de la infinidad de posibilidades que podríamos ver de contemplar la coreografía en el teatro⁷¹.

Se cierne sobre nosotros un acusado mutismo (después del revoloteo de los bailarines por los camerinos) que perdurará toda la película pues el diálogo desaparece tomando la danza el papel discursivo mientras la música de guitarra compuesta por Emilio de Diego ayuda a hilar la narración. La ausencia de palabra solamente verá alterada por varios números musicales: uno es la nana (la cual parte del texto de Lorca, quien la pone en boca de la madre de Leonardo) interpretada por Pepa Flores o Marisol (Málaga, 1948) (Fig. 8). Este detalle no debe desdeñarse pues Marisol fue una de las niñas prodigio del nacionalflamenquismo en época de la dictadura y su aparición en *Bodas de sangre* (y también en *Carmen*) ha querido verse como un nuevo intento de



Fig. 8: Fotograma de Pepa Flores en *Bodas de Sangre* (1981) Fuente: <https://ver.flixole.com/watch/45cff6e7-dbcc-4afb-b138-9fe2468e7bc0/769887e5-1b08-489e-92d9-2c42a3e85dd7> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

exorcismo del flamenco que Saura y Gades (quien, por cierto, era pareja de Pepa Flores en el momento de grabación de la película) estaban llevando a cabo con este primer proyecto de la Triada Flamenca⁷². Otro de los números musicales es una alboreá, un canto nupcial gitano, que entonan dos hombres y procede, al igual que la nana, del texto original lorquiano pero modificado respetuosamente para adecuarse al ritmo de la bulería⁷³. Los invitados a la boda también llevarán a cabo un animado cante que contrasta con lo trágico de las dos anteriores canciones, que, de nuevo, adaptan el texto lorquiano a los palos del flamenco⁷⁴.

Bodas de sangre (Fig. 9) de Carlos Saura ofrece una adaptación libre, de gran creatividad y con un enfoque muy personal, pero respetuosa con la obra de Lorca en parte porque el ballet de

⁷¹ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 205.

⁷² CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, op. cit., p. 107.

⁷³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 202.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 215.

Gades también supo captar la esencia del texto de Lorca⁷⁵ en un momento en que la figura del poeta andaluz se estaba revalorizando una vez muerto Franco⁷⁶. Se concluye así una cadena de adaptaciones que da como resultado una película que marca un precedente tanto en la obra de Saura como en el modo de entender el flamenco, una visión renovada que resultó muy exitosa en el contexto internacional pero que tuvo una floja acogida por parte de la crítica española.



Fig. 9: Fotograma de *Bodas de Sangre* (1981) Fuente: <https://mubi.com/es/films/blood-wedding> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

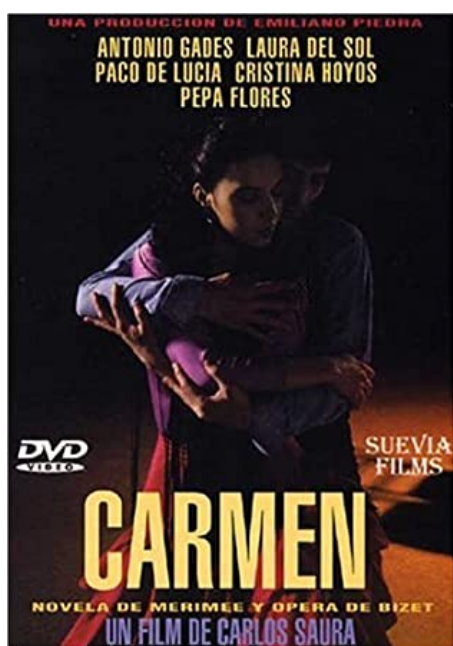


Fig. 10: Cartel de *Carmen* (1983) Fuente: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-1855/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

6.3.2 *Carmen* (1983) (Fig. 10)

El exorcismo del nacionalflamenquismo y de la visión tópica de la España de “pandereta” se tradujo en esta adaptación cinematográfica que parte, una vez más, de un ballet de Antonio Gades (estrenado en 1974) que al mismo tiempo reinterpreta la ópera que Georges Bizet (1875) realizó del texto de Prosper Mérimée (1845).

Para *Carmen*, Saura y Gades unen dos historias paralelas para recrear el mito: Antonio (Antonio Gades) es un coreógrafo que busca a la candidata perfecta para hacer de Carmen en un ballet que él mismo está dirigiendo. En un momento dado se cruza con la indómita Carmen (Laura del Sol) a quien contrata para trabajar junto a él y, con el tiempo, comenzarán una relación amorosa. Este romance estará atormentado por los celos de Antonio, quien queda totalmente embrujado por Carmen, y por la actitud libertina y desenfadada de ella. Casi al término de la película Antonio descubre que Carmen le está siendo infiel con otro miembro de la

⁷⁵ PÉREZ ABAD, N., “Las adaptaciones cinematográficas *op. cit.*, p.109.

⁷⁶ CORDERO SÁNCHEZ, L.P., “Saura-Lorca. Tándem para un director literario/literato” en BERTHIER, N., BLOCH-ROBIN, M. (Coords.), *Carlos Saura o..., op. cit.*, p.115.

compañía y monta en cólera. Carlos Saura consigue en *Carmen* romper cualquier tipo de barrera entre realidad y ficción con un desenlace que el espectador no sabe donde colocar: Antonio, comido por los celos, mata a Carmen. Pero ¿qué Carmen muere, el personaje o su intérprete?

Carlos Saura buscó con *Carmen* volar por los aires el estereotipo romántico y exótico que Merimée y Bizet popularizaron ya en el siglo XIX, el mito de la *femme fatale* “a la española” que incluso el propio cine musical folclórico español alimentó durante largo tiempo (Fig. 11). Basta con reparar en *Carmen, la de Triana* (1938) de Florián Rey, quien a través de la actuación de Imperio



Fig. 11: Laura del Sol y Antonio Gades en *Carmen* (1983)
Fuente: <https://cinemagavia.es/carmen-1983-critica-pelicula/>
(Fecha de consulta: 2-II-2023)

Argentina consigue fraguar un estereotipo casi caricaturesco de la mujer gitana andaluza: seductora y manipuladora con gran desparpajo y dotes para el canto y el baile flamenco. Y es que precisamente esta fue la imagen que la España franquista extrapoló al mundo y de la que Gades y Saura, como adalides de la renovación del flamenco, querían deshacerse⁷⁷.

Pero la intención de *Carmen* va más allá de reparar los daños del pasado sino que también alude al presente de la España del momento: la actitud del personaje de Carmen en la película de Saura busca mostrar el momento de liberalización que estaba operándose para la mujer en consonancia con la nueva ola del feminismo que llega tras la muerte de Franco en 1975⁷⁸.

Respecto a la adaptación del texto de Merimée cabe decirse que no se produjo una transposición idéntica sino que se hizo un texto más liviano y dinámico. No obstante y respecto a la obra de Merimée cabe reparar en varios momentos de la película: la primera vez que Antonio ve a Carmen, una voz en *off* describe a la joven casi exactamente a como lo hizo el francés y en otra escena, cuando Carmen aparece por primera vez a ensayar con Antonio y su compañía, éste les lee textualmente un pasaje del *Carmen* de Merimée para que comprendan la esencia de la obra⁷⁹. Son otras tantas las referencias al texto original, como también a la música de Bizet, y sobre esto último

⁷⁷ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁹ FERRER, M. M., “Carmen de...”, *op. cit.*, pp. 3-4.

cabe detenernos un poco. Al comienzo del trabajo aludíamos a algunos de los grandes renovadores del flamenco que operaron a partir de los años 70 entre los que se encontraba el guitarrista Paco de Lucía, pues bien, éste fue el encargado de adaptar la música de Bizet a los ritmos de las bulerías⁸⁰ y, además, actuó en la película. Otro elemento a destacar es que en *Carmen* el objeto entra dentro de la película cuando Antonio le entrega a Carmen un ejemplar del libro de Merimée⁸¹.

Con *Carmen* Carlos Saura y Antonio Gades consiguieron ir un paso más allá, hacia una mayor estilización con un lenguaje metadiscursivo intenso que lleva al espectador a dudar de aquello que está viendo, ¿qué es ficción y qué es realidad dentro de *otra* ficción?

6.3.3 *El amor brujo* (1986)

El siguiente proyecto de la triada Piedra-Gades-Saura fue, de nuevo, una cadena de adaptaciones: la película toma como punto de partida un ballet flamenco coreografiado por Antonio Gades quien, a su vez se inspira en el ballet con cante jondo de Manuel de Falla (estrenado en 1915) y en el libreto de María de la O Lejárraga (que durante muchos años se atribuyó a su marido Gregorio Martínez⁸²).

El argumento de dicho libreto se respeta en la película de Saura, donde la acción parte del acuerdo que sellan dos padres de casar a sus hijos, Candela (Cristina Hoyos) y José (Juan José Jiménez). Un niño con aire triste observa la escena, Carmelo (Antonio Gades), quien ya amaba a Candela desde entonces y lo hará por el resto de su vida. Con el paso de los años se celebra el enlace matrimonial entre Candela y José. Esa misma noche se descubre algo de lo que ya teníamos sospechas: José tiene una amante, Lucía (Laura del Sol), y esta relación le llevará a la tragedia, causándole la muerte tras una batalla de navajas por intentar apartar a Lucía de otro hombre. Candela llegará a presenciar la muerte de su esposo, quien se desangra en sus brazos. Carmelo, que había participado en la pelea, será acusado infundadamente por el asesinato de José y pasará cuatro

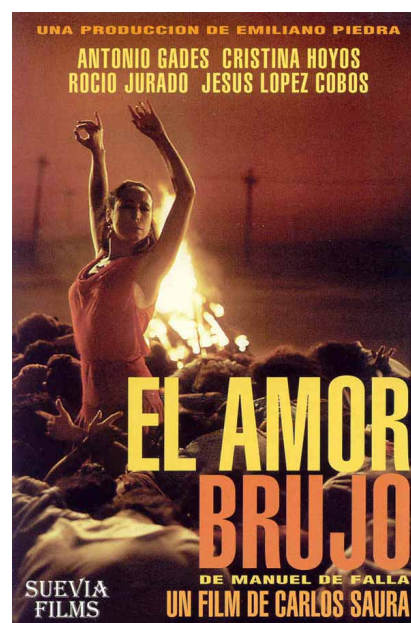


Fig. 12: Cartel de *El amor brujo* (1985) Fuente: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-98201/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

⁸⁰ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 109.

⁸¹ FERRER, M. M., “Carmen de...”, *op. cit.*, p. 3.

⁸² CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 111.

años en la cárcel. A su regreso, Carmelo se encuentra a una Candela hechizada que acude cada noche a bailar con el espectro de José en el mismo sitio en que murió. Carmelo intentará purificar el alma de su amada mediante la archiconocida danza ritual del fuego, sin éxito. Acude desesperado a ver a la hechicera, quien le recomienda que convenza a la amante de José, Lucía, que se encuentre con el espíritu de él, a quien todavía ama. Así, Lucía queda atrapada en el hechizo a cambio de la libertad de Candela. A partir de este momento Carmelo y Candela pueden iniciar una nueva vida⁸³.

Desde el punto de vista formal, como apunta Luis Pascual Cordero Sánchez, *El amor brujo* es la película más narrativa y cercana al género musical *sensu stricto* de la Trilogía flamenca⁸⁴ por la forma en que Saura encadena los números musicales dentro de una acción dialogada (algo que también realizó en *Carmen* pero no con tanta sutileza), el componente de la danza y la música como agente narrativo tan absoluto que veíamos en *Bodas de sangre* se diluye un poco y se encamina hacia las formas más clásicas del género musical, alternando diálogo y número musical.

El amor brujo de Saura subraya algo desde el primer instante de la película y que marcará el transcurrir de la misma: la artificialidad. Si en las dos películas anteriores el oscense conseguía aturdirnos a base de sacudir los cimientos de la realidad y la ficción, en *El amor brujo* alcanza un nuevo estadio al mostrarnos nada más comenzar la película una puerta que se cierra y un *travelling* nos lleva hasta un falso decorado. Carlos Saura hace un pacto de ficción con el espectador de manera clara, todo aquello que veremos a continuación es una ficción. Hay quienes han querido ver en este comienzo, avisando al público de que está a punto de ver algo artificial, un paralelismo irónico con la superficialidad del nacionalflamenquismo y las españoladas⁸⁵. El hecho de mostrarnos lo que sería un ensayo nos recuerda rápidamente a la dinámica de *Bodas de sangre* pero, en este caso, se prescinde de la parte documental.

Otra ruptura con la Andalucía romántica y evocadora se consigue mediante el decorado: un destartado poblado de chabolas gitanas, rodeado por un desguace, con suelos polvorientos y casas viejas; una visión cruda pero real de España (Fig. 13).

Hay que establecer otra conexión entre *El amor brujo* y *Bodas de sangre*, pues si en esta última destacábamos la presencia de Pepa Flores, una de las antiguas niñas prodigio del nacionalflamenquismo, en *El amor brujo* participó otra de las grandes figuras de la copla andaluza

⁸³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, op. cit., p. 266.

⁸⁴ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., "Flamenco y estereotipos...", op. cit., p. 110.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 111.

y el flamenco, Rocío Jurado (Chipiona, 1940/1944/1946-Alcobendas, 2006). Con ello se perseguía el constante exorcismo al flamenco “desde dentro”, a través del *star-system* que el franquismo había creado⁸⁶. En esta línea cabe detenerse en otra colaboración que tuvo lugar en *El amor brujo* y que resulta realmente sorprendente cuando se ve la película por primera vez: en la segunda escena de la película, en la que se muestran los festejos por la boda, después de que Candela y José bailen un tango y un grupo de ancianas ejecute la ya casi desaparecida mosca del Sacromonte, se sucede un número musical que nada tiene que ver con los registros anteriores: Azúcar Moreno, el dúo formado por las hermanas Toñi y Encarna Salazar, entonan una canción en tono de rumba catalana (popularizada por Peret en la década de 1960)⁸⁷. Autores como Millán Barroso han querido ver en esto una muestra de la versatilidad y capacidad de adaptación del flamenco a los nuevos tiempos (pues las hermanas Salazar eran descendientes del *cantaor* Porrina Badajoz⁸⁸) y la capacidad de transmitirse intergeneracionalmente⁸⁹.



Fig. 13: Fotograma de *El amor brujo* (1985) Fuente: <https://www.primevideo.com/detail/El-amor-brujo/0T1W664NEHJGY3I38JXMKJOED4> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

Cabe destacar también el cambio que se opera en cuanto a la fotografía, pasando de los minimalistas y sobrios decorados de películas anteriores a una estética más colorista y espectacular, con abundantes efectos especiales para mostrar las características atmosféricas de cada momento así como los cambios en los sentimientos y en las acciones (Fig. 14). Esta nueva visión escenográfica será llevada a su culmen en *Iberia*.



Fig. 14: Fotograma de *El amor brujo* (1985) Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-siempre/amor-brujo/5942933/> (Fecha de consulta: 2-II-2023)

⁸⁶ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁷ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, *op. cit.*, p. 270.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 329.

La adaptación del libreto fue respetuosa, como es costumbre en la obra musical de Saura, y la música encaja perfectamente con cada momento de la acción narrativa, algo perfectamente acomodado por Antonio Gades en su ballet.

El amor brujo es el cierre de la Trilogía flamenca y el fin de la colaboración creativa entre Emiliano Piedra, Antonio Gades y Carlos Saura. A partir de este momento cada uno de los integrantes emprenderá caminos distintos pero no excluyentes pues, sobre todo Saura y Gades, seguirían metidos en el panorama artístico del flamenco.

7. CONCLUSIONES

Carlos Saura creó un cine musical propio, enérgico y cargado de reivindicación. Junto a Emiliano Piedra y Antonio Gades dio con una atractiva fórmula para mostrar al extranjero y al propio español qué era el flamenco en realidad, no la artificial y edulcorada panorámica que se ofrecía desde el Régimen franquista y el nacionalflamenquismo. Sin abandonar pues su incansable lucha social, Saura consiguió erigirse como un cineasta “de festival”, preocupado por la estética personal y por los detalles sutiles, creando un universo propio para su cine musical.

La recuperación de Lorca, la literatura de Merimée y la música de Bizet, Albéniz y Falla dotaron al folclore de un cierto intelectualismo, las películas musicales de Saura se convirtieron en un crisol de distintas artes que demostró dentro y fuera de nuestras fronteras que el flamenco iba más allá de las ferias y de los *tablaos* para turistas. Hemos visto cómo desde múltiples disciplinas y personalidades el flamenco fue erigiéndose como el arte que es, recuperando una dignidad injustamente arrebatada durante los años centrales del franquismo. Y no por esto la danza flamenca y el folclore que lo acompaña ha perdido popularidad, nada más lejos de la realidad hemos visto cómo en los últimos años su fusión con otros géneros musicales más actuales han vuelto a ponerlo en el candelero. Al igual que Saura unía en *El amor brujo* las voces de Rocío Jurado y Azúcar Moreno, el flamenco ha demostrado su capacidad de adaptación.

El musical saurano supuso el replanteamiento del musical folclórico español que tan larga trayectoria presenta, incluso podríamos hablar de las zarzuelas como primer acercamiento a un género cinematográfico que fue completamente desarrollado y asentado por cineastas como Florián Rey cuyo testigo tomaron las películas de niños prodigio como Marisol quien, más tarde, se alió con Saura en dos ocasiones a modo de catarsis.

Durante los años de la dictadura franquista apareció el fenómeno musical del Nacionalflamenquismo, una verdadera estrategia comercial que hizo confundirse los límites entre lo español y lo andaluz, transformando el flamenco en una suerte de atracción de feria. No fue hasta la década de 1970 cuando tomó fuerza la defensa del flamenco “auténtico”, un valor traicionero que se metamorfosea en función de quien lo predica, a través de los primeros estudios sobre flamencología y figuras como Camarón de la Isla, Paco de Lucía o el propio Antonio Gades, protagonista indiscutible de la Trilogía flamenca.

Carlos Saura consiguió dejar huella, una vez más, en la Historia del cine español gracias a su estudiado simbolismo, su capacidad de reflexión sobre la sociedad y sobre el propio cine para crear verdaderos hitos en el séptimo arte nacional, cuya estela (en concreto la de *Bodas de sangre*) se dejó sentir en 2015 con *La novia* de Paula Ortiz.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ANTOINE J., “De la censura a los Oscars” en *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 2000.
- BERTHIER, N., BLOCH-ROBIN, M. (Coords.), *Carlos Saura o el arte de heredar*, Valencia, Asociación Shangrila Textos Aparte, 2021.
- GRUESO, N., *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Almuzara, 2019.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021.
- TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 2001 (2005, 7ª edición).
- VVAA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1995 (2017-9ª edición).

8.2 BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar, 2009.

8.3 ARTÍCULOS EN PRENSA

- DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura” en *L’Atalante 26. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018, pp. 27-40. Disponible en línea en <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=576> (Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2022).
- PÉREZ ABAD, N., “Las adaptaciones cinematográficas de la “trilogía trágica” de Federico García Lorca: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*” en VERA MÉNDEZ, J. D. (ed.), SÁNCHEZ JORDÁN, A. (ed.) *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Murcia, Universidad-CAM. 2004, pp. 107-113. Disponible en línea en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371732008015960754624/012918.pdf?incr=1> (Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2022).
- SÁNCHEZ ALARCÓN, I., “Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 1, 2010, pp. 23-38. Disponible en línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3655088> (Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2022).

- SESÉ ALEGRE, J. M., “Flamenco y cine” en *Mesas redondas. Cultura, ciencia y deporte*, vol. 10, n.º 29, 2015, pp. 89-112. Disponible en línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/1630/163044203003.pdf> (Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022).
- THIBAUDEAU, P., “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, n.º 7, 2007, pp. 21-30. Disponible en línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925705> (Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2022).

8.4 ACTAS DE CONGRESOS

- CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90) en CAMARERO CALANDRIA, M. E. (coord.), MARCOS RAMOS, M. (coord.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 24-26 de junio, Salamanca, 2015, Centro de Estudios Brasileños, pp. 104-115. Disponible en línea <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638372> (Fecha de consulta: 11 de diciembre de 2022).
- FERRER, M. M., “*Carmen* de Carlos Saura: el personaje de Antonio en diálogo con el pasado literario y operístico” en MACCIUCI, R. (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*, La Plata, 2011, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en línea en <https://www.aacademica.org/000-042/43> (Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2022).

8.5 TESIS DOCTORALES

- DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)*, Universidad Carlos III, 2021. Disponible en línea en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31956> (Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2022).

8.6 FILMOGRAFÍA

- *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981).
- *Carmen* (Carlos Saura, 1983).
- *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986).