

DANZAS DE LO TRANSNACIONAL: EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA*

GABRIEL DOMÉNECH GONZÁLEZ

INTRODUCCIÓN

Las teorizaciones en torno a una práctica fílmica hispánica que hundiese sus raíces en elementos culturales compartidos han sido moneda corriente en discursos comerciales, políticos o académicos desde la segunda década del siglo XX; en el área de los estudios de comunicación, estas cuestiones alcanzaron un nuevo impulso gracias a la reciente irrupción de los conceptos de «transnacionalidad» y «globalización». Sin embargo, a pesar de la abundante bibliografía en torno a la cuestión, no parece que se hayan podido apuntar denominadores comunes suficientemente válidos como para trazar un mapa totalizador de una zona geopolítica tan heterogénea como Hispanoamérica —o Iberoamérica, si incluimos las zonas lusófonas¹—. La variedad de intercambios culturales y prácticas industriales impuestas por las redes internacionales, así como por la tecnología digital, promueven un abanico de posibilidades estéticas y discursivas que parecen rehuir las taxonomías unívocas, y en cambio permiten acercamientos que dejen constancia de la ductilidad tanto de la noción de cine transnacional como de los diferentes modos a ella asociados. Es

así como textos hoy considerados canónicos, caso de *On the Plurality of Cinematic Transnationalism* de Mette Hjort (2010: 12-33), inciden en la necesidad de cartografiar el mapa de «lo transnacional» según un compendio de modalidades narrativas, de producción, distribución o recepción que busquen hacer justicia a una realidad, la del panorama cada vez más interconectado e internacionalizado de la práctica cinematográfica, que posee múltiples facetas e implicaciones, a veces contradictorias.

En una contribución al volumen *Theorizing World Cinema*, Paul Julian Smith (2012) apunta en esta dirección al proponer una clasificación de las formas en que el cine transnacional se conjuga en el espacio latinoamericano. Smith ofrece tres posibles modelos: el fílm de género, el fílm de festival y el fílm de prestigio, de los cuales nos interesan los dos primeros. «El cine de género, aparentemente internacional, puede explotar subtextos transnacionales [referencias culturales compartidas en el ámbito latinoamericano] que permanecerían más o menos ocultos para audiencias extranjeras; por otro lado, las películas de festival (usualmente conocidas como largometrajes de arte, de autor o es-

LA ASIMILACIÓN DEL «CINE DE AUTOR» DENTRO DEL CONJUNTO DE «PELÍCULAS DE FESTIVAL» SUBRAYA QUE EL AUTOR DESEMPEÑA UN ROL EN UN SISTEMA DE CIRCULACIÓN CUYA PUNTA DE LANZA SON LOS CERTÁMENES INTERNACIONALES DE CINE

pecializados), que son consideradas personales y locales, pueden a su vez resultar más transnacionales que los *films* de género tanto en producción como en estética» (Smith, 2012: 72).

El texto de Smith, aun estudiando las películas en un amplio contexto que evoca avatares de producción, distribución y recepción, indica aspectos estéticos que conectan a los *films* susceptibles de pertenecer a cada categoría. La asimilación del «cine de autor» dentro del conjunto de «películas de festival» subraya que, además de entenderse como instancia creativa que deja su huella en la producción cinematográfica, el autor desempeña un rol en un sistema de circulación cuya punta de lanza son los certámenes internacionales de cine. Expresándolo con las palabras de Linda Haverty-Rugg, se hace necesario poner en relación al autor cinematográfico con el contexto global en tanto que aquel es «por definición, un cineasta de alcance internacional que es conceptualizado, paradójicamente, como representante de una cultura nacional al tiempo que supera los confines de dicha cultura nacional» (Haverty-Rugg, 2005: 221). La misma noción de autor cinematográfico implica una serie de pautas más o menos fijas de recepción, a las que los propios cineastas suelen atenerse; una de esas pautas es la equivalencia entre una figura creadora y su país de origen —lo que no impediría, en todo caso, la conexión por parte de cualquier espectador con la película en cuestión, en virtud de una «asimilación receptora» (Haverty-Rugg, 2005: 221) que soslayaría los rasgos de otredad para establecer una conexión directa entre creadores y público—; en el caso español, cineastas como

Luis Buñuel, Pedro Almodóvar o Carlos Saura son percibidos, al menos en el circuito de festivales y de la *cinéfilia* especializada, como metonimias artísticas de «lo hispano».

Conceptuando al autor como instancia transnacional, podemos acercarnos a la práctica fílmica de un cineasta como Carlos Saura, que en su última etapa creativa ha primado la realización de películas que, registrando las muestras y vestigios de músicas asociadas al espacio ibérico y latinoamericano, crean una particular formulación del género musical, en la que se combinan resabios documentales, que inciden en la autenticidad de las *performances* representadas, con un fuerte empuje esteticista, que subraya lo construido y artificial de dichas representaciones. Conceptuaremos el muy homogéneo estilísticamente corpus musical sauriano en los términos propuestos más arriba, como un «cine de festival» que declina en registros fuertemente autorales y potencialmente globalizadores lo que antes caía dentro del «cine de género» de vocación más comercial o, si se quiere, popular²; al tiempo, intentaremos hacer justicia a la última etapa de uno de los cineastas más importantes del panorama hispano, que en esta ocasión está llevando a inusitados niveles de sofisticación una serie de reflexiones sobre los mitos e imágenes ligados a las tradiciones populares, así como sobre su propio periplo fílmico.

EL CINE MUSICAL DE SAURA: DE LO NACIONAL A LO TRANSNACIONAL

Conviene, en primer lugar, detenernos en la definición del corpus de estudio y en su situación dentro de la trayectoria del director aragonés. Por el momento, su *filmografía* estrictamente musical constaría de trece películas³ que abarcan distintos imaginarios del ámbito iberoamericano. Entendemos que estos *films* son musicales en tanto que sus tramas se vuelcan en la representación de diversas modalidades —instrumentales, vocales o dancísticas— y variantes de un género, estilo o tradición musical, ya sea ópera, *famenco* o jota.



Flamenco, flamenco (2010)

Aun cuando la música ocupa un lugar privilegiado en la poética sauriana —véanse Sánchez-Vidal (1988: 147-148, 158, 164) y Bloch-Robin (2011)—, es en este ciclo donde la relación entre esta y el discurso audiovisual es más fructífera. Su uso no supone un apoyo o complemento a una trama o discurso principal, sino que la representación de esa música y de los imaginarios a ella asociados son inherentes a la génesis de cada film.

Aunque las cinco primeras películas del corpus —la llamada *trilogía flamenca*, realizada en los años ochenta en colaboración con el bailarín Antonio Gades y el productor Emiliano Piedra; *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995), producidas ambas por Juan Lebrón— se centraron en géneros populares fuertemente tipificados como *españoles*, las siguientes realizaciones usaron los mismos moldes con que se trataron estas músicas para abordar manifestaciones pertenecientes a contextos geográficos muy distintos: tango, fado, folclore septentrional argentino o jota. Pascale Thibaut (2007) ha definido los musicales de Saura como un repertorio cinematográfico en constante actualización del patrimonio musical de un(os) determinado(s) territorio(s). Cada palo, canción o intérprete incluido en los films de Saura pasa a formar parte de un heterogéneo canon donde, a través de un trabajo estético que desgranaremos

en el siguiente apartado, se hermanan estilos y tendencias muy diversos. Nos encontramos, por tanto, ante el paulatino dibujo de un mapa fílmico basado en lo que se ha denominado «transnacionalismo afín» (Hjort, 2010: 17-18), que recoge expresiones, ya erigidas en arquetípicas, de los miembros de una imaginada comunidad cultural para construir un mosaico de referencias compartidas que rebasa ampliamente los confines de lo nacional. Dicho modelo de transnacionalismo adoptaría aquí las formas, según sugieren Robin Lefere (2012: 211) y David Asenjo Conde (2013: 181-215), de una reflexión de tintes transiberistas.

El *casting*, a lo largo del ciclo, de figuras de renombre global como Camarón de la Isla, Paco de Lucía, Julio Bocca, Sara Baras, Mariza, Caetano Veloso o Chico Buarque, y la alusión a grandes artistas del pasado, como Imperio Argentina, Amália Rodrigues o Tita Merello, refuerza la estrategia de construir un elenco que asegure tanto la excelencia de las *performances* musicales como la buena acogida internacional entre «un público interesado en la música y su relación con las artes escénicas, además [de entre] el público propio del cine musical y del cine latino» (Díaz López, 2015: 272). Puede resultar paradójico, entonces, que el cine musical sauriano no conozca una fuerte vida comercial ni concite el entusiasmo de la crítica en mercados nacionales —

EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA POSEE, A PESAR DE SU DESARROLLO A LO LARGO DE VARIAS DÉCADAS, UNA SORPRENDENTE UNIDAD TEMÁTICA Y DE ESTILO

por ejemplo, España—, aunque sus películas sean bien recibidas en certámenes internacionales.

Ello puede explicarse en buena medida por la propia trayectoria de Saura desde el inicio de los años ochenta, cuando realiza la *trilogía f amenca*. Como demuestran los tempranos estudios de Manuel Palacio y Agustín Sánchez Vidal (1983 y 1986 respectivamente), el trabajo de Saura sufrió un fuerte desprestigio en España desde el f nal de la Transición, cuando los públicos —tanto audiencia como sobre todo la crítica especializada— que tradicionalmente habían apoyado su cine por identif carlo con la resistencia al franquismo, comenzaron a darle de lado, puesto que «la plusvalía que se añadía a un producto por el hecho de su oposición al Régimen ha[bía] desaparecido» (Palacio, 1983: 58). Esto se vio acompañado, no obstante, de un creciente éxito internacional: no solo sus f lms se estrenaban en festivales como Cannes, Venecia, Montreal, Karlovy Vary o Río de Janeiro, sino que el British Film Institute o la Academia de Hollywood le brindaron sendos homenajes en el verano de 1986 (Sánchez Vidal, 1986: 379). La imagen poco relevante de Saura en ámbitos nacionales —nuevamente en España, a pesar de esporádicos éxitos de crítica y público, como *Carmen* (1983), algunos de sus f lms cosecharon legendarios batacazos, véase *El Dorado* (1988)— parece compensarse con su prestigio en el circuito de festivales internacionales —los f lms musicales suelen tener *premières* en Toronto, caso de *Fados* (2007) e *Io, don Giovanni* (2009), o el Latin Beat Film Festival de Japón en el caso de *Flamenco, Flamenco* (2010). Por todo lo anterior, nos parece congruente hablar de este corpus como un cine, por circulación y recepción, prioritariamente «de festival».

Lo último que destacaremos es cómo los musicales saurianos vuelven sobre temas y motivos formales de su cine anterior desde una nueva perspectiva. Para abordarlos, nos basaremos en el análisis propuesto por Marvin D'Lugo en su monografía *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing* (1991). D'Lugo destaca la f jación del director, a lo largo de su carrera, por señalar y cuestionar los marcos conceptuales desde los que se perciben la sociedad y la cultura que nos circundan; a través de personajes que, desde una posición distanciada, miran y participan en las tradiciones, clichés y mitos asociados a sus vidas, estos se revelan como meras convenciones que promueven signif cados para la experiencia individual y colectiva. Esta f jación, junto con otras recurrencias a ella ligadas —como la exploración del artif cio en el medio fílmico (véase Sánchez Vidal, 1988: 69)—, se manifi esta con singular intensidad en el corpus musical del director, del que a continuación pasamos a describir los tres rasgos estéticos en los que creemos puede condensarse y que colaboran en la transnacionalidad del conjunto.

DESPOJAMIENTO, REITERACIÓN, REFLEXIVIDAD

El cine musical de Carlos Saura posee, a pesar de su desarrollo a lo largo de varias décadas, una sorprendente unidad temática y de estilo. Sus principales características estéticas pueden agruparse, desde nuestro punto de vista, en tres conceptos, que aparecen fuertemente interrelacionados en la práctica fílmica sauriana.

1. Despojamiento

En primer lugar, el cine musical de Saura se define por la abstracción de sus elementos narrativos y escenográf cos. Si en algunos de los títulos del corpus el argumento es mínimo, siempre tomado de narraciones canónicas —la tragedia lorquiana, la *Carmen* de Merimée, el mito de Salomé, etc.— en las que suele quedar descartado un «efecto sorpre-

sa dramático», en la mayoría se reduce a una sucesión de números musicales carente de hilo narrativo convencional⁴.

La desnudez argumental halla su correlato en una puesta en escena que sitúa a cantantes, artistas y bailarines en escenarios despojados, esencializados y cerrados en sí mismos, sin apenas referencias a un contexto naturalista. Dichos lugares, poblados de focos, paneles, pantallas y espejos, pueden equivaler hasta cierto punto a un lugar de ensayos donde se practica una «función por hacer»⁵. Esto origina, por un lado, una mayor concentración de recursos y motivos visuales que se repetirán de forma obsesiva a lo largo de este ciclo y, por otro, una reducción del trabajo de los artistas participantes a su faceta más depurada. Se trata de un proceso de sustracción, en torno a diferentes manifestaciones de tradición musical, de todo aquello que no corresponda con una idea de «arte puro», de manifestación estética captada en el esplendor de su desenvolverse. Para ello, se despoja a dichas manifestaciones de los contextos sociales e históricos donde nacieron y se desarrollaron, a los que solo se aludirá tangencialmente. Los propios films se encargan de subrayar visualmente esta idea de espacio cerrado en sí mismo, de universo solo permeable a la escenificación de un arte sin aditivos: *El amor brujo* (1986) se abre con la imagen de la puerta de un hangar cerrándose lentamente, dejando paso la luz exterior a la iluminación artificial de arcos y focos que se reparten por un nada disimulado plató; los cierres de *Sevillanas*, *Flamenco* o *Zonda, folclore argentino* (2015) muestran, mientras se sigue desarrollando un número de danza coral que la cámara recoge en un plano cada vez más elevado, el espacio escénico, conformado por paneles lumínicos, espejos deformados o ventanales que dejan pasar la luz del día.

La renuncia a situar músicas e intérpretes en un espacio-tiempo reconocible diferencia los mu-



Interpretación de la Jota de Tárrega en *Jota* (2016)

sicales saurianos de muestras pasadas o coetáneas. Si comparamos *Flamenco* (1995) con la anterior y también muy exitosa en el circuito internacional *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), es notable cómo la insistencia de Neville en situar cada uno de los palos y variantes de la música flamenca en contextos tan concretos como espectaculares —el martinete final delante del Tajo de Ronda— contrasta con el desinterés de Saura en ubicar las mismas manifestaciones en unas coordenadas específicas⁶. Frente a los estereotipos de un cine surgido al calor de las políticas de representación del franquismo, y de otras estéticas de resistencia que reivindicaban una aproximación más verista al mundo del flamenco⁷ (Gómez González, 2002: 91-101), los primeros musicales saurianos parecen abogar por un acercamiento más esteticista, de corte más experimental, próximo a los intentos de maridar vanguardia y cultura popular por parte de la Generación del 27, o al espíritu de films como *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947), en los que la *performance* flamenca se sometía a procesos de «extrañamiento». Ángel Custodio Gómez González (2002) evidenció cómo la filmografía musical de Saura, hasta *Salomé* (2002), proponía una reformulación del estereotipo flamenco a través del limado de gran parte de los significantes ligados a la tradición flamenca y



Retrato de Sonia Klamery (echada) (1913) de Hermenegildo Anglada Camarasa

de su hibridación con otras manifestaciones musicales contemporáneas —en *Flamenco* conviven modalidades canónicas con otras consideradas «bastardas», los cantos tradicionales de las hermanas Utrera con las incursiones pop de Ketama.

Saura desarrolla una estética de la alusión (Jullier, 1997) en la que no importan tanto los referentes de unas imágenes ligadas al arquetipo nacional como la recreación de dichas imágenes y el diálogo e hibridación entre ellas. No se nos ocurre mejor forma de ilustrarlo que el comienzo de *Flamenco, Flamenco*, articulado mediante un largo movimiento de grúa que recorre nuevamente una nave vacía, solo poblada por paneles que alojan las reproducciones en gran tamaño de icónicas tablas de Gustave Doré, Ignacio Zuloaga o Julio Romero de Torres, y entre las cuales la cámara comenzará a pasearse. Desfilan ante nuestros ojos obras pertenecientes a diferentes épocas y contextos artísticos: el costumbrismo romántico de Doré, el realismo noventayochista de Zuloaga, el modernismo de Hermenegildo Anglada Camarasa, el *art déco* de Rafael de Penagos o el costumbrismo simbolista de Romero de Torres. Todas ellas, eso sí, aluden sin ex-

cepción, y aunque sea de forma tangencial —como el *Retrato de Sonia Klamery (echada)*, de 1913, donde la modelo posa con un mantón de Manila—, a todo un imaginario de España en general, y de la cultura flamenca en particular, que nos es presentado como tal⁸. Saura hace uso de imágenes, en su sentido material y simbólico, no para explicar sus orígenes y desarrollo histórico, social o cultural, sino para convertirlas en objetos de pleno goce estético.

El método alusivo puede extenderse no solo al uso de decorados de raigambre teatral, de iluminación que remite a diversos momentos del día o de carteles, fotografías y proyecciones que retratan hitos culturales asociados al «pasado glorioso» de manifestaciones artísticas; también a la mecánica propia de la danza, en la que los cuerpos, las posiciones y actitudes de los bailarines construyen narraciones, estados de ánimo o sensaciones.

La reformulación de arquetipos culturales sistematizada mediante la sustracción estetizante y el juego con las imágenes se ha extendido a otras formas musicales del espectro iberoamericano, siguiendo las mismas pautas formales o prolongando su alcance, sistematizándose y enriqueciéndose con la introducción de nuevas técnicas escenográficas y de filmación.

2. Reiteración

El corpus musical de Saura no sorprende solo por su combinación de procesos de abstracción y estetismo, sino por cómo estos se reiteran película tras película. Nos encontramos ante un rotundo modelo serial perfeccionado a lo largo de años, y con el cual Saura revisita los mismos modelos narrativos y formales una y otra vez. Aunque supondría una disquisición de enorme interés, aparcaremos momentáneamente la definición de los musicales saurianos como representantes preclaros de lo que teóricos como Omar Calabrese han denominado la estética de la repetición o de la serialidad. No obstante, consideramos que su adscripción a estas etiquetas debería profundizarse en aras de identificar una veta, tanto productiva como artística, de

enorme pujanza en los circuitos de cine especializado, que podríamos llamar «serialidad de autor», y a la que figuras como Hong Sang-soo o Matías Piñeiro darían carta de naturaleza. Centrémonos pues en el funcionamiento de la repetición, o de un modelo de tema y variaciones, que los musicales saurianos ponen en práctica.

Dejando a un lado lo que Calabrese describe como modos repetitivos en la producción y en el consumo⁹ (1999: 45-46), focalizaremos el análisis en una(s) de la(s) secuencia(s)-módulo más representativas del ciclo. La matriz o invariante de todas ellas reside en el homenaje a una gran figura artística relacionada con la tradición musical correspondiente, ya sean Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa en el ámbito del folclore argentino, o José Antonio Labordeta e Imperio Argentina en el de la jota aragonesa. La sistemática de los homenajes parte del esquema de mostrar fotografías o grabaciones ampliadas en una pantalla gigante de los artistas en cuestión ante un público que las contempla atentamente. Se dan pocas variables en este modelo. A veces, no existen espectadores en absoluto, como en el homenaje a Pedro Azorín —se entiende que los espectadores somos nosotros—. En ocasiones, basta con introducir en la banda sonora una grabación de uno de los temas populares del intérprete mientras otras imágenes,

que aluden al contenido de la canción, desfilan en una pantalla grande, como es el caso del homenaje a Labordeta en *Jota* (2016), donde una clase formada por alumnos de educación básica ven transformada la pizarra en un lienzo blanco donde se proyecta metraje de archivo de la Guerra Civil Española al tiempo que suena *Rosa Rosae*, pieza autobiográfica del cantautor aragonés¹⁰. El espacio —más aludido que fielmente recreado— de un aula también aparecía en el homenaje a Mercedes Sosa en *Zonda, folclore argentino*, donde los niños estudiantes realizan una pequeña percusión que acompaña a las imágenes de la cantautora interpretando su *Todo cambia*. Con todo, el esquema fundamental de un grupo mirando y comparándose con los restos icónicos de «hitos» del pasado se mantiene en todos los casos. La insistencia con que estos homenajes se presentan *de esa determinada manera* empuja a trazar relaciones entre películas, músicas, artistas y contextos diferentes.

También conviene subrayar cómo los aparejos escenográficos de estas secuencias, las pantallas de proyección, cumplen una función análoga a la de los paneles translúcidos o los espejos, en el sentido de que replican, al tiempo que abstraen, las efigies de los artistas e intérpretes que cada film convoca. Las imágenes de bailarines, confrontadas ante espejos que multiplican sus reflejos o

Secuencia dedicada a José Antonio Labordeta en *Jota* (2016)



SE TRATA DE CONSOLIDAR LOS IMAGINARIOS DEL FLAMENCO, EL TANGO O EL FADO DESDE UN PUNTO DE VISTA PURAMENTE ICONOGRÁFICO

de paneles que silueteen su figura, no forman ya parte de una mera representación realista en la que se pretenda dar meticulosa cuenta de un número musical; por el contrario, afianzan el estatus de estas películas como juegos iconográficos, como creaciones insertas en un espacio artístico cerrado y autorreferencial, aunque se base en tradiciones e imágenes muy reconocibles. Se trata de consolidar los imaginarios del flamenco, el tango o el fado desde un punto de vista puramente iconográfico: «Tanto el flamenco como el baile contemporáneo o el fado [u otras manifestaciones culturales] están separados de su entorno y desplazados al espacio nuevo que les ofrece la película» (Thibaudreau, 2013: 233). Las imágenes arquetípicas pierden su naturaleza primera a base de su constante reproducirse, ya sea de film en film, ya sea por los dispositivos técnicos y escenográficos utilizados en cada secuencia aislada. Con el advenimiento de sofisticadas tecnologías digitales, películas como *Iberia* (2005) o *Jota* han redoblado su apuesta por la multiplicación de estampas e iconos: en esta última, durante una versión con músicos y bailarines de la clásica Jota de Tárrega, vemos cómo una pantalla replica las imágenes moduladas digitalmente de los intérpretes al tiempo que sus sombras y reflejos inciden sobre el suelo y la misma pantalla. La quietud de los músicos y el movimiento de las bailarinas, sumadas a la conjunción entre sus cuerpos, sombras y retroproyecciones, añaden complejos efectos de contraste a esta secuencia, en que las figuras registradas se subdividen

y proliferan, al modo de las cronofotografías de Muybridge, aun cuando los tiros de cámara son largos y tienden a la frontalidad. Las diversas innovaciones incluidas en estos musicales, por tanto, prolongan o profundizan en presupuestos estéticos que encontramos en muestras anteriores; se añaden, pues, a una línea formal que busca renovarse sin traicionar su molde básico.

La repetición, la duplicación y lo serial aparecen en distintas modalidades —auto-citas, pastiches, escenografías e imágenes simétricas, etc.— en todos los niveles de los musicales saurianos —narrativo, formal, icónico— y refuerzan la idea de esencialidad y abstracción del conjunto. A su vez, la tendencia a trabajar con unos mínimos elementos de base parece conllevar su obsesiva combinación y reformulación: «el amor hacia la variación regulada y hacia el ritmo confluye en el virtuosismo, carácter cada vez más requerido en el espectáculo y hoy actualizado mediante el uso de una tecnología cada vez más sofisticada» (Calabrese, 1999: 62). Efectivamente, el virtuosismo técnico y estético se evidencia en los musicales de Saura, como puede comprobarse en los elaborados planos secuencia que, respectivamente, abren y cierran *Iberia* y *Fados*; planos que de nuevo guardan entre sí importantes concomitancias iconográficas y estructurales, caso del desvelamiento del propio dispositivo de filmación, la cámara.

Secuencia dedicada a Imperio Argentina en *Jota* (2016)





Imágenes de *Goya en Burdeos* (1998) convocadas en *Jota* (2016)

La puesta en evidencia de los mecanismos de la representación nos lleva a la tercera pata de la estética de los musicales saurianos, que se complementa con las dos anteriores.

3. Reflexividad

Marvin D'Lugo, en su estudio de 1991, aplicaba su idea de «participación distanciada» a la trilogía flamenca de los años ochenta, situando el nudo de su análisis en la figura del *performer*, esto es, del bailarín que interpreta «el papel de personajes ficticios que son conducidos inevitablemente a escenarios fatalistas; individuos cuya identidad como bailarines es en sí misma el resultado de una sumisión deseada hacia un conjunto de mitologías artísticas y sociales; finalmente, la figura del español como un *artista* que ejecuta un *ethos* cultural a cuya propia identidad está irremisiblemente abocado» (D'Lugo, 1991: 193). El uso ya aludido a los espejos encuentra aquí una interesante formulación, ya que no duplican meramente las imágenes de los bailarines, sino que funcionan como instancias con las que ellos mismos se

confrontan: en función de su reflejo, ellos ejecutarán su danza. El espejo se revela así como una suerte de metáfora de las convenciones a las que los artistas se adaptan a la hora de re-presentar una tradición, flamenca en el caso de la trilogía con Gades.

El modelo propuesto por D'Lugo encaja con el resto del cine musical sauriano. A lo largo de este ciclo, se han ido acentuando estas características de «participación distanciada», mediante las cuales un grupo de artistas encarna conscientemente un rol, oscilando entre la interpretación fiel y distanciada de una tradición cultural ya asentada. La figura del espejo permite al director hermanar repetición y reflexión: todas las películas del ciclo son «espejos», nuevas representaciones de una tradición ya dada, con sus convenciones y clichés, que quedarán reflejados pero al tiempo señalados como tales. Su constante reproposición a partir de las combinaciones de mínimos elementos evidencia la artificialidad de la propia representación. La reiteración queda así justificada en función del impulso reflexivo, meta-referencial, que recorre el musical sauriano.

Volviendo a las secuencias-homenaje, encontramos significativas muestras de lo expuesto en *Jota*, en el tributo a Imperio Argentina, protagonista del exitoso musical regionalista *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). Saura escenifica la proyección de un fragmento del film, que contemplan varios espectadores como si asistiesen a una clase magistral sobre danza tradicional. Mientras presenciamos una escena donde la actriz y su *partenaire* masculino bailan una típica jota, la profesora al cargo dice a sus pupilos: «¿Sabéis una diferencia entre el baile de antes y el de ahora? Antes, el baile de la jota era un cortejo. En una sociedad con menos libertad, donde el hombre y la mujer no se podían tocar en público, el baile les servía para aproximarse, y había mucha más complicidad. Ahora ha cambiado porque ya no es necesario cortejar bailando. Ahora los bailadores se separan mucho más y bailan como si sus movimientos se reflejaran en un espejo».

La secuencia marca las distancias entre dos visiones muy distintas del baile: su función tradicional, sociológica, y su situación en la actualidad, como vestigio cultural rescatado y configurado dentro de una nueva sensibilidad, más académica si se quiere, pero también más autoconsciente. La escenificación de este hiato cultural mediante una proyección comentada nos remite a la fijación autoral sauriana de la que hablamos más arriba y también subraya el papel del cine como mediador en esta cuestión: los espectadores miran una pantalla donde desfilan las imágenes de Imperio Argentina, símbolo de la tradición; es ante estas imágenes que emerge el discurso diferencial.

En otro fragmento de *Jota* se tributa homenaje a Pedro Azorín, histórico representante de la jota aragonesa, pero también al actor Paco Rabal, mediante la proyección de una obra no musical del propio Saura, *Goya en Burdeos* (1998). La secuencia elegida muestra al pintor aragonés reunido con otros liberales españoles exiliados en Francia en una hostería, donde asisten durante la sobremesa a una improvisada danza joteña, ejecutada por Pedro Azorín. Tras el alegre baile, el melancólico Goya

al que da vida Rabal se arranca a marcarse unos pasos de la danza típica de su tierra. El homenaje, esta vez, se escenifica de forma radicalmente despojada: la cámara de Saura enfoca con un progresivo *zoom in* las dos pantallas donde se proyecta la escena descrita, hasta quedarse encuadrando solo una de las telas, dejando algo de aire por debajo, de modo que los reflejos de las imágenes sobre el parqué del escenario hagan visible que estamos ante una proyección. Encontramos aquí varios elementos que tener en cuenta. Otra vez el rescate de un objeto cultural pasado se presenta bajo el signo de la consciencia del artificio. Sin embargo, ahora dicho objeto no es solo el universo de la jota, sino la propia obra de Saura. Al elegir una secuencia de su filmografía, el cineasta parece reconducir el discurso hacia un examen de su propio papel como «intérprete» de un conjunto de tradiciones culturales asociadas a «lo hispano». En este caso, la jota, pero también las figuras de Rabal y de uno de los artistas más conocidos a nivel global, Francisco de Goya¹¹.

CONCLUSIONES

Hasta aquí, hemos intentado demostrar cómo los musicales de Saura construyen un modelo transnacional en varios niveles: en el estatus internacional de su director, en su adscripción temática a músicas, figuras y mitos de un supuesto espacio iberoamericano común, en su circulación en certámenes internacionales; pero, sobre todo, en las formas estéticas que ponen en juego. El examen de las mismas —que, obvia decirlo, encajan con los teorizados modos estéticos de la posmodernidad— no debe servir para delinear una poética autosuficiente, sino para relacionarla con el contexto circundante. Las tres características estéticas de los musicales saurianos ofrecen una clave de lectura de diferentes manifestaciones y mitos culturales que, al soslayar muchos aspectos a ellos asociados, hacen a sus objetos de representación más accesibles, al menos en los circuitos internacionales de cine especializado. El cineasta-autor se erige en mediador entre el público

LAS MANIFESTACIONES POPULARES REPARTIDAS POR LA GEOGRAFÍA IBEROAMERICANA SE EQUIPARAN EN LA PLASMACIÓN CINEMATOGRAFICA SAURIANA, SIEMPRE MEDIANTE PROCESOS SUSTRATIVOS, SERIALES Y REFLEXIVOS

y una serie de fenómenos culturales que quedan igualados por su mirada, por su peculiar tratamiento estético. Volvamos un momento a Calabrese y a una de las fórmulas que proponía para identificar la estética de la repetición entre varios textos (1999: 47): *la identidad de varios diversos*; desde el punto de vista de la representación, las manifestaciones populares repartidas por la geografía iberoamericana se equiparan en la plasmación cinematográfica sauriana, siempre mediante procesos sustractivos, seriales y reflexivos. La repetición de patrones estilísticos y el insistente impulso metarreferencial, actúan como obstinadas marcas, señas de atención de la principal instancia enunciativa que preside el conjunto: Carlos Saura, que pasa de ser embajador cultural de «lo español» para postularse, con estas películas, como «representante» de una supuesta comunidad cultural transnacional.

La apuesta del cineasta aragonés no es única en el panorama del cine de autor. Directores como Fernando Trueba han trabajado sobre la dimensión internacional alcanzada por formas musicales del espectro latinoamericano y sus hibridaciones con el jazz en documentales como *Calle 54* (2000), que en buena parte de su metraje reincide en la estrategia de centrarse en las *performances* de los músicos, resaltando a la vez la autenticidad de sus interpretaciones y el artificio inherente a sus representaciones. Pero quizás el caso más interesante sea el del cineasta argentino Leonardo Favio —exitoso cantautor también—, que para la que fue su última película decidió rescatar el argumento de una de sus cintas

más célebres, *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966), escueto relato de corte realista y ambiente popular, y crear una versión en forma de musical, con abundantes números de *ballet* y tango. La película fue enteramente rodada en estudio y posee una puesta en escena de marcado corte teatral que evidencia el artificio detrás de la propia historia al tiempo que subraya sus pronunciados rasgos estetizantes.

El retorno a figuras arquetípicas de imaginarios nacionales o regionales, sean argumentos, músicas, intérpretes o los propios cineastas —Saura o Favio— erigidos en embajadores de una idiosincrasia territorial, parece una tendencia muy presente en el coloquialmente llamado «musical de prestigio», que suele reciclar fenómenos musicales en aras de una recepción «legitimada artísticamente» —véanse documentales como *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999) o la serie cinematográfica *Martin Scorsese Presents the Blues* (2003)—. Sin embargo, por mucho que la reformulación de imaginarios ya asentados haga pensar en la pérdida de supuestas esencias culturales, lo cierto es que lo anterior más bien apunta a, como reflexionaba Fredric Jameson, su «sustitución bien por una producción comercial centralizada para la exportación mundial, bien por sus propias imágenes neotradicionales producidas en masa» (Jameson, 1995: 24). Lo local, en resumen, continúa ejerciendo un notable poder a la hora de articular una marca distintiva para ciertos productos en los espacios de circulación transnacionales, incluso en los considerados más ajenos a las lógicas del mercado globalizado, como los circuitos del cine autoral. ■

NOTAS

- * Este trabajo ha contado con la ayuda de la Beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España y se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto "Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global", Ministerio de Econo-

mía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación CSO2016-78354-P.

- 1 A pesar de la problemática que conlleva el uso de los términos, hemos optado, en aras de la claridad, por referirnos a Iberoamérica como el conjunto formado por los estados de la Península Ibérica y América Latina —o Latinoamérica: los estados americanos cuyas lenguas oficiales provienen del latín—. Los musicales de Saura se mueven temáticamente en el espacio iberoamericano y promoverían, a nuestro parecer, un discurso transiberista, de proyección histórica y cultural de la Península Ibérica en los pueblos de ultramar —el concepto es de José Saramago (1990: 5-9)—.
- 2 Sobre el rol de la cultura popular —con la música y el cine como principales estandartes— en la construcción de un imaginario nacional español, véase Alonso, Arce *et alii* (2010). Para analizar el papel que el cine musical ha jugado en la difusión de imaginarios culturales latinoamericanos, véase D'Lugo (2010: 160-186).
- 3 Dichas películas serían *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) y *Jota* (2016). Hacemos notar que incluso *Io, don Giovanni*, a pesar de su ambientación en la Europa neoclásica, no deja de ser un ensayo en torno a uno de los mitos españoles por antonomasia: Don Juan.
- 4 Esta tendencia se inauguró con *Sevillanas*. Pascale Thibaudeau apunta que, aunque en películas como «*Flamenco y Flamenco*, *Flamenco* Carlos Saura y el director de fotografía, Vittorio Storaro, se han esforzado en construir un hilo conductor basado en la temporalidad y la luz (paso del día a la noche y luego a la aurora [...]), esta progresión es de índole estructural y simbólica, no narrativa» (2013: 232).
- 5 Esto es particularmente visible en *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Tango* o *Salomé*, donde las actuaciones musicales están enmarcadas dentro de la narración de los ensayos que ponen en pie una obra o espectáculo.
- 6 Lo cual no quiere decir que las informaciones sobre las manifestaciones registradas desaparezcan por entero. Las didascalías introductorias, ya sean mediante títulos

sobreimpresos —*Zonda, folclore argentino* o *Jota*— o mediante un comentario *over* —comienzo de *Flamenco*— están presentes en varios títulos del ciclo. Asimismo, otros elementos contextualizadores, como vestimentas típicas o *f* guras de *atrezzo* —las prototípicas sillas en las actuaciones *f* amencas— pueden aparecer. No obstante, estos están muy mitigados, y no interfieren apenas en la propuesta estética de la que hacen gala los *f* lms.

- 7 De las que el *f* lm de Neville podría ser antecedente, pero que estarían representadas por títulos como *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963), *La Carmen* (Julio Diamante, 1975) o el documental televisivo *Rito y geografía del cante* (1971-1974).
- 8 Entre la variedad de imágenes, en esta secuencia destacan las que representan a la mitologizada mujer española. Así, una de las tablas más destacadas del conjunto es una ilustración de Doré para una edición de *Carmen* de Merimée. Y no es casualidad que la mayoría del conjunto corresponda a Julio Romero de Torres, que consagró su obra al cultivo de un particular costumbrismo teñido de trascendencia, en el cual las iconografías raciales femeninas ostentaban un papel fundamental. La relevancia de Romero de Torres en la articulación de una iconografía «*f* amenca» se reconoce incluso en manifestaciones tan populares como el pasodoble *La morena de mi copla* (1939) de Villegas Cernuda y Castellano Gómez: «Julio Romero de Torres / pintó a la mujer morena / [...] *Morena, / la de los rojos claveles, / la de la reja f oría / la reina de las mujeres. / Morena, / la del bordao mantón. / La de la alegre guitarra, / la del clavel español*». También la propia carrera de Saura ha abundado en la obsesión por el mito de la mujer española, como resulta evidente en *Carmen*, cuyo arquetipo de mujer fatal halla eco en *Salomé*, donde el mito bíblico y la reformulación de Oscar Wilde dialogan con los estereotipos *f* amencos.
- 9 Modos que aquí podrían aplicarse si tenemos en cuenta, primero, que los procesos de producción de estas películas siguen un modelo bastante estandarizado —con parecidos canales de *f* nanciación, mediante una serie de instituciones gubernamentales, regionales, nacionales o transnacionales, como el ICAA en España, MiBAC en Italia, el INCAA argentino, o Eurimages e Ibermedia en Europa e Iberoamérica, que

apoyan cada película según la tradición musical que esta retrate, y con un equipo técnico y artístico donde suelen repetirse nombres, caso de Roque Baños como encargado de la banda sonora y arreglos musicales, José Luis López Linares o Vittorio Storaro como responsables de la fotografía o Carlos Saura Medrano como ayudante de dirección— y, segundo, que su exhibición primordial en circuitos especializados apunta a un rango de público muy determinado.

- 10 La importancia de la Guerra Civil Española en la obra de Saura está fuera de duda: de las alusiones más o menos veladas de *La caza* (1965) o *El jardín de las delicias* (1970) se pasa al tratamiento directo en *¡Ay, Carmela!* (1990) o en la secuencia final de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), donde también vemos material de archivo del conflicto, que aparece reflejado en la mágica mesa del título, la cual, significativamente, es denominada «el espejo de las generaciones».
- 11 La pintura de Goya, en concreto la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815), servirá como inspiración iconográfica para una de las secuencias de baile en *Tango*, donde una compañía de danza ensaya una coreografía que evoca los tiempos de la «guerra sucia» en Argentina.

REFERENCIAS

- Alonso, C., Arce, J. et alii (2010). *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Asenjo Conde, D. (2013). Fados. Representaciones fílmicas de una Iberia reunida. En R. Lefere (ed.), *Carlos Saura, una trayectoria ejemplar* (pp. 181-215). Madrid: Visor Libros.
- Bloch-Robin, M. (2011). *Théorie et pratique de la musique vocale au cinéma: L'œuvre de Carlos Saura*. Tesis doctoral. París: Université Paris-Est.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- D'Lugo, M. (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- (2010). Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies and Hispanic Transnationality On Screen. En K. Newman y N. Durovicova (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 160-186). Nueva York: Routledge.
- Díaz López, M. (2015). Aproximación a la distribución internacional de cine español en los inicios del siglo XXI. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12 (3), 255-277. https://doi.org/10.1386/slac.12.3.255_1.
- Gómez González, Á. C. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales.
- Haverty-Rugg, L. (2005). Globalization and the Auteur: Bergman Projected Internationally. En A. Nestingen y T. K. Elkington (eds.), *Transnational Cinema in a Global North* (pp. 221-241). Detroit: Wayne University Press.
- Hjort, M. (2010). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En K. Newman y N. Durovicova (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12-33). Nueva York: Routledge.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós.
- Jullier, L. (1997). *L'écran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. París: L'Harmattan.
- Lefere, R. (2012). El cine de Carlos Saura, más allá de los estereotipos. En N. Lie, S. Mandolessi y D. Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos* (pp. 209-219). Bruselas: Peter Lang.
- Palacio, M. (1983). La obra de Carlos Saura en la crítica especializada española. *Actes du Colloque sur le cinéma de Carlos Saura*, 49-65. Burdeos: Université de Bordeaux.
- Sánchez Vidal, A. (1986). El cine de Carlos Saura: tipología de una recepción. *Artigramas*, 3, 369-383.
- (1988). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Saramago, J. (1990). Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa (prólogo). En Molina, C. A. *Sobre el iberismo y otros escritos de lengua portuguesa* (pp. 5-9). Madrid: Akal.
- Smith, P. J. (2012). Transnational Cinemas. The Cases of Mexico, Argentina and Brasil. En L. Nagib, C. Perriam y R. Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (pp. 63-76). Londres: I.B. Tauris.
- Thibaudeau, P. (2007). Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura. *Pandora. Revue d'études hispaniques*, 7, 21-30.
- (2013). Las películas musicales de Carlos Saura, un espacio abierto a la reflexión cinematográfica. En C. Rodríguez Fuentes (ed.), *Desmontando a Saura* (pp. 229-243). Madrid: Luces de Gálilo.

DANZAS DE LO TRANSNACIONAL: EL CINE MUSICAL DE CARLOS SAURA

Resumen

El prestigioso director español Carlos Saura ha ido construyendo, desde los años ochenta hasta la actualidad, un ciclo de películas musicales que recoge distintas muestras de las tradiciones populares iberoamericanas, siempre representadas mediante unas particulares formas estéticas. A través del examen del cine musical sauriano y apoyándonos en otros estudios previos, se pretende analizar cómo este desarrolla nuevas representaciones del acervo musical adecuadas para su circulación en redes internacionales consagradas al cine de autor.

Palabras clave

Transnacional; musical; Carlos Saura; cine de autor; película de festival.

Autor

Gabriel Doménech González (Madrid, 1991) es contratado predoctoral FPU en el departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN, en cuyo proyecto de I+D+i «Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global» desarrolla actualmente su actividad. Compagina el Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación con la docencia en la misma universidad desde 2017. Contacto: gdomenec@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Doménech González, G. (2018). Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -40.

TRANSNATIONAL DANCES: THE MUSICAL FILMS OF CARLOS SAURA

Abstract

Since the 1980s, the prestigious Spanish director Carlos Saura has been developing a series of musical films that collect different examples of Ibero-American popular traditions that are articulated in these films through particular aesthetic forms. Through the examination of Saura's musical cinema and using previous work on the subject, we intend to study how such cinema develops new representations of musical folklore that are suitable for its circulation in international networks focused on auteur cinema.

Keywords

Transnational; Musical; Carlos Saura; Auteur cinema; Festival Film.

Author

Gabriel Doménech (Madrid, 1991) is a FPU scholarship holder at the Department of Journalism and Audiovisual Communication at the Universidad Carlos III of Madrid, as well as member of the TECMERIN research group, and he currently develops his research within the project "Cinema and television 1986-1995: modernity and emergence of global culture". He combines his PhD in Media Studies with teaching at Universidad Carlos III since 2017. Contact: gdomenec@hum.uc3m.es.

Article reference

Doménech González, G. (2018). Transnational Dances: The Musical Films of Carlos Saura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -40.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com