

## Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual

Cristina Cruces Roldán

Consejo Audiovisual de Andalucía/ Universidad de Sevilla

[ccruces@us.es](mailto:ccruces@us.es), [cristina.cruces.caa@juntadeandalucia.es](mailto:cristina.cruces.caa@juntadeandalucia.es)

**Resumen:** *El objetivo de la comunicación es el análisis y presentación de la narrativa construida sobre el flamenco en los documentos audiovisuales. El trabajo se detiene específicamente en la representación de las formas de sociabilidad colectiva vinculadas al flamenco, como espacio de producción y reproducción cultural, y muy particularmente la juerga, el rito y la fiesta popular gitana, según el tratamiento de dos estudios de caso de la serie El Ángel (1984) y la película Flamenco (1995).*

**Palabras clave:** *flamenco, cine, documental, ritual, gitanos, Andalucía*

---

**Abstract:** *The aim of the paper is to analyse narratives about flamenco in audiovisual documents. Representation of images and actions linked to relationships, family, rites and private festivals of gypsies in Andalusia are studied as strategies of cultural production and reproduction. TV documentary El Ángel (1984) and the movie Flamenco (1995) are used in the paper as case-studies.*

**Keywords:** *flamenco, cinema, documentary, ritual, gypsies, Andalusia*

## 1. Una introducción a los contenidos flamencos en su representación audiovisual

El flamenco, como manifestación artística, cultural e histórica, presenta múltiples dimensiones de análisis que permiten su tratamiento desde una amplia diversidad de enfoques. El género goza de una gran fuerza icónica en lo material, tangible y formas de expresión: el color, la plástica, el movimiento, la música... Sin embargo, todos aquellos elementos que trascienden esos aspectos manifiestos –la emoción, el sentido comunitario, la experiencia compartida...- no se traducen fácilmente fuera del flamenco *en acto*.

El tratamiento del flamenco en los medios de comunicación de masas se ha detenido más que en su dimensión cultural –la ritualidad o la sociabilidad flamencas, por ejemplo- en representar sus formas musicales y plásticas de toque, baile y cante. Éstos, y sobre todo el baile, recogieron los intereses de las pioneras grabaciones audiovisuales que reflejan algo del género flamenco ya a finales del siglo XIX. Dos focos de interés ocuparon estas muestras del viejo celuloide: a) figuras individuales, normalmente mujeres, que con su atractivo inmarcesible y rodeadas de todos los componentes decorativos y de sugestión erótica, asimilaban nombres más o menos espurios para lo jondo con las danzas, y b) la escenificación de ambientes y costumbres, muy vinculadas aún al imaginario romántico sobre Andalucía y su pueblo, con géneros inclinados hacia las formas boleras o naturalizadas del baile.

Desde este primer periodo, pionero y aun inclasificable por su carácter más testimonial que sistemático, asombran por su antigüedad la grabación de Carmen Dauset Moreno “Carmencita”, bailarina de corte español que embelesó a los públicos de *vaudeville* en la costa este norteamericana a finales del XIX por sus ensoñadores bailes y quiebros de cintura, sirviendo como objetivo a la primigenia máquina de Thomas Alva Edison (Mora, 2010). Su escena de algo más de medio minuto, grabada en 1894, es la primera aparición de una mujer en una película para kinetoscopio. La grabación es muy similar a la que en 1898 testimonia durante unos segundos las mudanzas de la Bella Otero, en realidad una beldad gallega que encontró en las mimetizaciones a lo español un argumento secundario para su fama. Carolina Otero fue filmada en San Petesburgo por Felix Mesguish, un empleado de los hermanos Lumière; interpretó el *Valse Brillante* acompañada de un guitarrista vestido de algo parecido a un torero y con una escena cómica de fondo. Con aire más desenfadado, se reconocen por asimilación algunas vueltas quebradas, saltos y otras técnicas.<sup>1</sup>

Continuarían en la misma línea otros documentos audiovisuales estéticamente muy parecidos a los anteriores, como *Bailes andaluces* (1898?), *Danses Espagnoles*, filmados en España por Films Lumière en 1898 (1900?) y, ya en el siglo XX, *El tango / La malagueña y el torero* y *Danzas gitanas*, ambos de 1905 por Alice Guy /

---

<sup>1</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=aVi8Pfis\\_eU](http://www.youtube.com/watch?v=aVi8Pfis_eU)

Gaumont.<sup>2</sup> Se trata del modelo de presentación de grupos o “cuadros flamencos”, aunque con notables diferencias entre sí. *Danzas gitanas* se instala, bien que en su artificio, en el entorno del bronce: una reunión privada con pequeños, mujeres y un guitarrista dispuestos en círculo, ataviados con indumentaria al uso en una calleja empedrada, sobre la que una niña y una mujer adulta ejecutan sus bailes de alegrías y castañuelas. La estética recuerda a las estampas granadinas del Sacromonte de la época.

*La malagueña y el torero* presenta danzas de pareja, plenas de vueltas y pasadas, esta vez de frente al público, con una columnata monumental de fondo y recargados atuendos de mantillas y brocados, tanto para la joven como para su acompañante. Los Lumière, por su parte, recogen una breve escena de cuadro flamenco, grabada en la Exposición de París, con un arranque individual femenino que remata en baile de pareja, mucho más aflamencado que los boleros anteriores, aunque también con característico “atrás” de guitarra y palmeros/as.

Son piezas que, aun de forma imperfecta, adquieren cierto tono etnográfico, por su testimonio de maneras de hacer entonces consideradas “exóticas”, residuos de un pasado y una tradición ensalzados durante el siglo XIX como iconos de autenticidad de los pueblos. Movimientos asociados a las atractivas danzantes andaluzas que revolviéron la calma de los viajeros románticos ingleses y franceses en ese siglo, pero también a la fascinación gitana. Las grabaciones, no por casualidad, se datan en los mismos años en que se está consolidando la disciplina antropológica, atenta siempre a las formas de cultura ajenas a la civilización occidental, como por entonces se presumía del flamenco, y alternativas a la sociedad industrial. Son cercanas al documentalismo de Robert Flaherty, bien que no viajaran hacia lugares remotos y peligrosos con la intención de ser testigos de esa “otredad” humana ni atendieran a la cotidianidad de pueblos desconocidos. Proponían un discurso distinto, el de formas de expresión típica, tenidas por populares, y fueron también vecinas en el tiempo al hacer folclorista de la escuela sevillana, encabezado por Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, desde un particular ojo de perdiz filoflamenco que aquilataría en su *Colección de cantes flamencos, recogidos y aumentados* (1881).

Desde entonces hasta hoy, el testimonio audiovisual del flamenco, aunque no muy nutrido, ha diversificado modos de aproximación documental, de ficción, cinematográfico, televisivo y seriado, cuyo recorrido no es el caso desarrollar aquí. En ellos se distinguen piezas singulares -como las películas de autor-, programas de actualidad, musicales, insertos más o menos fortuitos en producciones ajenas, series documentales y otros géneros específicos, primero en el cine, más tarde en televisión y hoy ya en formato multipantalla y a través de la red. Sin embargo, y contabilizados estadísticamente, sólo una minoría de ellos ofrece una visión integradora del flamenco que trascienda sus manifestaciones exclusivamente musicales y artísticas para llegar al fondo cultural que las explica y acompaña fuera de los escenarios.

---

<sup>2</sup>*Danses espagnoles* <http://www.youtube.com/watch?v=dez5edYAN8U>; *Danses gitanes* y *La malagueña y el torero* <http://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>

Durante las primeras décadas del siglo XX, y en una industria audiovisual en la que “*la fábrica de los sueños parecía no tener lugar para lo real*” (Cobo Durán, 2010: 221), estas referencias “naturalistas” y “socializadas” del flamenco no-artístico no fueron cosa común. Es imprescindible recordar las interesantes intuiciones de algunos pioneros de tal introspección cultural que, pasadas algunas décadas desde las primeras escenas de cine mudo, emergieron en frutos insólitos. El largometraje de ficción *María de la O*, por ejemplo se atrevía a situar en 1939 una historia de amores incestuosos en pleno núcleo gitano sacromontino, cuyas zambras y campamentos (¿) sirvieron de fondo ambiental a cantes, bailes y aprendizaje entre Pastora Imperio y Carmen Amaya. Y, sobre todo, *Duende y Misterio del Flamenco* de Edgar Neville, se nos aparece en 1952 como una película-documental de cierto color costumbrista y hasta *naïf* que superaba con mucho la “Andalucía de pandereta” con la que el cine franquista había decorado la identidad del sur y, por extensión, la española. Llegaría a ser premiada en el Festival de Cannes. *Duende y misterio del flamenco* encadena números de cantes y bailes escudados, no sólo en escenarios naturales como el Tajo de Ronda o monumentales como El Escorial, sino también en contextos vinculados a la familia o el barrio, como azoteas, puertos, plazas o miradores, que le sirven para ofrecer una mirada cercana, *interior*, a pesar de la factura netamente cinematográfica de la obra.

El “Neojondismo” o “Neoclasicismo” abrió desde 1956 la exégesis del flamenco a supuestos valores inmutables asociados a la etnicidad (gitanos), la nacencia (genealogías), el territorio (Baja Andalucía) y la transmisión (oralidad histórica). El movimiento encontraría en los trabajos de Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963) una débil pero exitosa arquitectura teórica, y, en torno a ella, Televisión Española produjo *Rito y Geografía del Cante*, que en 1974 sería *del baile* y en 1979 *del toque*. La mítica serie fue emitida entre el 23 de octubre de 1971 y el 21 de Octubre de 1973. De esta iniciativa, estudiada por el investigador norteamericano William Washabaugh (2005) y de cuya relevancia social, entonces, da cuenta el hecho de que tres de sus capítulos se hayan perdido, se llegaron a emitir 96 episodios de media hora, más uno de resumen de doble duración. Cupieron casi todos los flamencos, incluso algunos titanes ajenos a la flamencología imperante, como Caracol o Marchena. Para su grabación, según los propios datos del coordinador de programación Romualdo Molina (1994, 2005), se visitaron 28 localidades de Andalucía, Salamanca, Barcelona, Extremadura, Toledo, Murcia y Portugal, se entrevistaron 186 cantaores, 13 grupos folklóricos, 47 guitarristas, 313 palmeros, bailaores y aficionados. Se mantuvieron 217 encuentros y reuniones con flamencólogos, músicos, historiadores, antropólogos y grandes aficionados, sin duda “a contracorriente” de la época (Solpolito, 2011). Esta modalidad “de campo” nos permite, en la belleza del blanco y negro, conocer o reconocer barrios, familias, músicas, juegos, tradición y modernidad del flamenco cercano a los años de la Transición.

Fue a partir de estos años de mediados de los 70 del pasado siglo, con el precedente impulsor de tablaos y festivales y en un contexto de configuración del modelo democrático y autonómico, cuando el flamenco reverdeció con un espacio industrial propio y un mercado escénico renovado. Peñismo, festivales flamencos y, en menor

medida, espectáculos teatrales (quizá asociados en exceso a las denostadas compañías y *troupes* de “la copla andaluza”) articularon una red de referencia para la afición que cobraba impulso. Ya en la década de los 80, el flamenco consolidaba su progresiva dignificación, tras décadas de deformaciones interpretativas, como una seña de identidad andaluza que marcaba, muy claramente, un campo feraz de expectativas estéticas.

Si la radio, medio de comunicación de fuerte tradición popular en España, había sido fundamental para conducir el proceso, también se instaló, aunque a un ritmo más lento y seguramente con una valentía y carga intuitiva nada despreciables, una generación de profesionales del audiovisual que asumieron el reto flamenco en una diversidad de contextos.

Por una parte, la presencia pionera en televisión tuvo en los “programas de flamenco” –espacios de entretenimiento que incluían subgéneros tipo agenda, entrevistas, actuaciones, etc.- y las series documentales de carácter más o menos testimonial e incluso didáctico sus manifestaciones más destacadas. En 1988, y después de *Rito y Geografía...* y *Flamenco* (1976-1981), Televisión Española introducía periódicamente actuaciones flamencas en espacios musicales, bien que reservados a una cierta audiencia especializada. *La buena música* fue un espacio semanal, emitido por primera vez en 1984, que se orientaba, en semanas alternas, a distintos géneros. *De los flamencos* se dedicaba a este arte. Emitido hasta 1989 por la segunda cadena de esta forma intercalada, su formato, incluso siendo un oasis de modernidad, respondía fielmente al de programación musical al uso, con sucesivos números acompañados de transiciones.

Asimismo, el operador público nacional empezó a emitir la serie documental *Caminos flamencos*, un rastreo territorial a la búsqueda de las esencias, muy centrada en los gitanos y la baja Andalucía, a la que había precedido la grabación en 1984 de *El Ángel*, producida por RTVE y Productora Andaluza de Programas y dirigida por Ricardo Pachón, que no vería la luz hasta años después y que, a día de hoy, sigue fascinando por la densidad de la irrepetible propuesta.

En la tierra matriz de lo jondo, se produjo a finales de los 80 un acontecimiento fundamental: la creación de Canal Sur Televisión. Buscando la articulación cultural e identitaria para Andalucía, apostó desde sus comienzos por una programación flamenca continuada. Tras su inauguración el 28 de de Febrero de 1989, los programas *Nuestro flamenco* y, unos meses después, *La Puerta del Cante* (1989-1995) estarían llamados a cumplir esta función. Con más de 250 capítulos, *La Puerta del Cante* realizó una primera fase desde el estudio y otra itinerante por las distintas provincias andaluzas, emitiendo en directo (el reto sorprende aún hoy) la mayor parte de sus contenidos.

Desde esta primera etapa, con desiguales resultados y dinámicas, la RTVA ha mantenido hasta hoy, pasando por el magnífico programa-agenda *Flamenco*, y con el último ejemplo de *El sol, la sal y el son*, una programación flamenca obligada, aunque con cambiantes enfoques de los que dan cuenta las descripciones recogidas en la propia web del prestador.

En otra línea, en los 80 emerge una nueva producción cinematográfica que encuentra inspiración en el flamenco y personifica el director Carlos Saura. No ha sido la suya una obra heredera de lo anterior, aunque sea obligado considerar *Los Tarantos*, el largometraje de Rovira-Beleta de 1963, como un precedente de esta dirección de trabajo. *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El Amor Brujo* (1986) tienen identidad propia en una trilogía dramatizada que se sirve del flamenco como fondo referencial, y en la que caben discursos de ficción social, mientras que con *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995) Saura da vida a un nuevo género musical que continúa, desde una posición más existencial, con su reciente largometraje *Flamenco*, *Flamenco* (2010).

Después del “despertar de los 80”, narrativas sobre el flamenco no comercial vienen siendo asumidas por un incipiente género documental que propone una mirada en torno tanto a asuntos de vida cotidiana, familiar y extraartística como al arte desde dentro, testimoniando giras, actuaciones y otros motivos sin necesidad de privilegiar en ellos las expresiones musicales y plásticas.<sup>3</sup>

## 2. La narrativa documental y cinematográfica: objetivos y metodología de la propuesta

La narrativa audiovisual construida sobre el “flamenco ritual” encontró en la década comprendida entre mediados de los 80 y de los 90 del siglo pasado un momento de feraz creatividad. Algunos de estos innovadores, y otros no citados, realizaron trabajos ya clásicos del género y de los que, en buena medida, beben todavía cineastas y directores. Queremos sintetizar algunas de las estrategias fílmicas utilizadas en la representación de unos momentos y espacios de producción y reproducción cultural particulares: la juerga, la fiesta privada no comercial. Para ello, recurriremos al análisis de dos estudios de caso, documental y cinematográfico, aunque también se produjeron en la época, como hemos señalado, programas periódicos que representaban una opción más bien abierta a la actualidad.

Hemos escogido la serie *El Ángel* y la película *Flamenco*, de Carlos Saura. Una década media aproximadamente entre ambas obras (1984-1995), aunque comparten muchas claves -a la vez que son abrumadoramente discrepantes en otras- para el mismo objetivo de *contar* el flamenco. Se trata de relatos cercanos al documental creativo de autor, carentes de finalidad informativa, bien que destinados a medios distintos: televisión y cine. Para la exposición, nos referiremos a la totalidad de contenidos de la serie y la película, si bien nuestras conclusiones fundamentales se ceñirán a dos secuencias dramáticas que alambican los modelos de sociabilidad colectiva aludidos: la reunión flamenca homenaje a Diego del Gastor del capítulo *Las fronteras del*

---

<sup>3</sup>Por citar sólo algunos, Dominique Abel *En el nombre del padre* (2000), *Agujetas cantaor* (2000) y *Polígono Sur: el arte de las Tres Mil* (2003), *Por oriente sale el sol: la Paquera en Tokyo*, de Fernando González Caballos (2005) y Ernestina Van der Noort y Martijn Van Beemen *El cante bueno, duele* (2011).

*flamenco*, en el caso de *El Ángel*, y el número de fiesta por bulerías de Jerez que abre la película *Flamenco* del gran director aragonés.<sup>4</sup> Se aplicará una metodología de medición según una serie de variables,<sup>5</sup> sobre las que se establecerán relaciones y formulaciones interpretativas, buscando una relación descriptiva y comparativa entre las dos propuestas. Imagen, música y palabra se entenderán como un todo integrado en la exposición.

### 3. Descripción de los casos. La institucionalización naturalizada de la forma flamenca

*El Ángel* es una serie documental grabada en 1984 y dividida en seis capítulos, cuyo propósito es ofrecer un testimonio de las manifestaciones musicales flamencas características de las familias gitanas, a través del recorrido por diferentes emplazamientos de Andalucía la Baja. Responde, en lo aparente, a la función “testigo” del documental, trasladando el supuesto de que las fiestas o los cantes son ejecuciones reales en lugares y ocasiones de difícil accesibilidad para los “no iniciados”, puestos así al servicio del espectador. *El Ángel* parte de la idea de “prueba visual”, que legitima la acción que se cuenta y sitúa al director en el papel de cronista-narrador, para el que cobra importancia, además de la imagen, el texto verbalizado.

La fiesta objeto de nuestro análisis podría identificarse con el modelo de crónica, en la que el observador –situado *dentro del lugar de los hechos*- transmite acontecimientos ocultos o desconocidos, en la más pura tradición documentalista. Sin embargo, nos hallamos más bien ante un docudrama, “*cuyo rasgo dominante es la reconstrucción y dramatización de acontecimientos reales interpretados por sus auténticos protagonistas*” (Requena, 1989: 45). La incorporación a las escenas de la microfónica o la indumentaria artística de las participantes, con mantones, alhajas, o peinadas para la ocasión, así lo delata. Hay que hacer notar, en cualquier caso, que en la serie se establecía un curioso juego entre ficción y realidad que trascendía este concepto clasificatorio tan cerrado. Efectivamente, el director tenía una cierta

---

<sup>4</sup>Respectivamente:

-[www.youtube.com/watch?v=OFa-I79m\\_3I&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=OFa-I79m_3I&feature=related) (19:30 a 57:35)

- <http://www.youtube.com/watch?v=2H-j7VXEXzE>

- <http://www.youtube.com/watch?v=NoruMnZme8k>

(piezas con subtítulos en inglés)

<sup>5</sup> Aunque no podemos desarrollar el modelo metodológico, se construye en base a indicadores (propósito, duración, estructura temporal, espacio escénico, actores, relaciones y prácticas) que se subdividen, a su vez, en unidades de análisis inclusivas. Así, por ejemplo, en el espacio escénico se analiza, como variable de segundo nivel, junto a la localización general y específica, la estructura espacial de la escena, y aquí otras medidas como disposición, distanciamiento, coreicidad, frontalidad, juegos de cámara, ubicación de actores, elementos kinésicos, posturales y movimientos, formación de grupos, núcleos de interés y focalizaciones simbólicas.

capacidad de intervención en la puesta en escena de los hechos narrados, esto es, participaba del “artificio” de la grabación. Pero la trayectoria de Ricardo Pachón como productor discográfico de algunas de las más estimables aventuras flamencas desde la década de los 70 (*La leyenda del tiempo* es sólo un ejemplo) justificaba la existencia de una red afectiva e íntima con muchos de los protagonistas de *El Ángel*, previa a la filmación, que le otorgaba un plus de capital social *dentro*. Pachón dominaba muchas de las claves *emic* del asunto: incluso si no era un profesional del audiovisual, sí que era un miembro más –con sus particularidades- de la comunidad. Esta doble condición, profesional y personal, compartida en gran medida con el ayudante de dirección Carlos Lencero que era a su vez letrista de algunos de estos artistas, no sólo perfiló la selección, sino que facilitó la cascada de actores que se precipitaría a partir de los nodos fundamentales: Camarón, Romero San Juan, Lole, Manuel, Raimundo Amador...

Aunque *El Ángel* introduce elementos a los que bien podrían dotarse algunas de las claves de la ficción (un cierto *story line*, líneas microargumentales, ordenación temporal, selección de personajes con roles asociados a acciones propositivas, etc.) no se trataba de una serie estrictamente narrativa. No incluía una trama, no contaba una historia, no establecía relaciones internas, no proporcionaba una unidad de sentido: era un testimonio. La serie fue pensada para ocupar un espacio de programación cultural obligado en los operadores públicos, y respondía como otras -no olvidemos la marginalidad de su precedente *Rito y geografía del cante-* a una condición documental alejada de las grandes audiencias.

Sin embargo, *Flamenco* es una muestra pura de cinematografía documental en clave comercial. La producción de Juan Lebrón contó con la colaboración de RTVA, SOGEPAC, Canal + España, Junta de Andalucía y SGAE, y con los habituales canales de distribución, comunicación y difusión masivos. La película, como veremos, se construye ajena al tiempo y al espacio: no es cine ficcional, no sumerge al espectador en un universo narrativo, y ni siquiera las personas, los hechos, permiten una interpretación. Sólo *intuitivamente* se pueden alcanzar juegos de empatía en relación con acontecimientos o contextos concretos. La secuencia escogida de la fiesta es uno de estos casos, como también las de la zambomba navideña o del fandango, incluso el concierto final, bailado por numerosos figurantes que apelan a la evocación de relaciones, saberes y símbolos que, sin ofrecer más pistas que la presencia desnuda de los actores, sus músicas y sus danzas, permiten enhebrar y evocar significados culturales.

Siguiendo la diferencias que Gloria Rosique establece entre documental y reportaje audiovisual (Rosique, 2012: 222 y ss.), tanto *El Ángel* como *Flamenco* son documentos originales, alejados del relato informativo, que incorporan la mirada subjetiva de la cámara. Sus imágenes no son descriptivas u objetivas (si es que esto fuera posible), no se producen como contemplaciones impersonales de los directores. Tampoco se opta por el modelo semisubjetivo, por el recorrido asociado a personajes. En ambos casos nos encontramos lo que denominamos “imagen personal” o “subjetivismo descriptivo” (Mitry, 1978b: 88 y ss.), que destaca unos aspectos y no otros de la composición para dotar de sentido al relato. Pero *El Ángel* busca representar algo real; el objetivo se troca artístico en el caso de *Flamenco*. La serie *El*

*Ángel* evoca vivencia, testimonio, incluso didáctica; *Flamenco*, estética. Ambos relatos se producen de forma creativa y libre, aun con mayor carga de raíz en el primer caso (incluso un contenido más exegético) frente a la epidermis de la belleza como valor fundamental del segundo.

La aspiración a ser reconocidos como relatos verosímiles es también compartida en ambos. Se juega con la fuerza expresiva de un flamenco *no comercial*, simulando que las dramatizaciones se limitan a reproducir la realidad, social y musical. Se quiere reflejar el *flamenco de uso*, una actividad concebida como *fiesta* (en el sentido de capital expresivo exclusivamente, donde no existe separación entre los medios y los fines de la actividad, en palabras de Gil Calvo) y no como *trabajo*, esto es en los términos instrumentales *flamenco de cambio*, una vez que la expresión flamenca se convierte en mercancía (Cruces, 2002). Sin embargo, cada relato emplea procedimientos distintos. *El Ángel* está plagado de contenidos “inesperados” que emergen en la filmación. La serie trata de reconstruir hechos, introduce entrevistas, testimonios vivos, pasajes históricos y recursos documentales. *Flamenco* trata de acercar al espectador al ritual por la vía de la pura emoción. El cuidado tratamiento de los encuadres, la fotografía, la práctica inexistencia de narración y la distribución de los tiempos contribuyen a otorgarle mayor profundidad y peso visual a las secuencias, que se nos aparecen así como “auténticas”.

#### 4. Discursos y estructura de la fiesta

La historia de las secuencias escogidas para el análisis es común: la “fiesta gitana”. El discurso, la forma en que se nos cuenta el contenido, implica sin embargo un tratamiento diferenciado. El patrón general escogido para la exposición (García Jiménez, 1993:16), los valores uniformes que dan coherencia a *El Ángel*, aspiran a convencer a la audiencia sumando historia, referentes empíricos y testimonios realistas y vivaces. El territorio se convierte, no por casualidad, en el hilo conductor de la serie. *El Ángel* sitúa su *leitmotiv* en la geografía de Triana a Jerez, “una estrecha franja de terreno paralela al río Guadalquivir entre Sevilla y Los Puertos”. Cada episodio repite una estructura muy similar: principia con un relato verbal acerca de la difusa temática de los orígenes, apoyado en recorridos de cámara paisajísticos, planos muy generales a los que sigue una mediación de planos autónomos o de situación – monumentos, caserío urbano, emplazamientos populares...-, que nos ubican espacial o temporalmente, y que justifican el paso a las escenas de cante y baile, muchas veces encabalgadas sobre los anteriores.

La serie se concentra en el papel de los gitanos, su distribución territorial, la caracterización de sus asentamientos y algunas de sus características culturales: los oficios, la endogamia, la familia.... Estas referencias se cuentan *en off*, acompañadas de planos de recursos, textos acerca de una historia más o menos interpretada o algunas entrevistas. Nada de esto se ve en *Flamenco*, excepción hecha de la voz *en off* que, empezando el largometraje, expone un argumento similar a *El Ángel*, muy en boga entonces, sobre el origen, la distribución geográfica, el mestizaje cultural y la relevancia del pueblo gitano:

El flamenco aparece en Andalucía, en el sur de España, a mediados del siglo XIX, como una consecuencia del cruce de pueblos, religiones y culturas, que dan lugar a un nuevo

tipo de música. Crócalos griegos, jarchas mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla y lamentos judíos, el son de la negritud y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse aquí, se entremezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos “flamenco”, y que se expresa mediante el cante, el baile y la guitarra.

Son casi las últimas palabras no cantadas de la película, excepción hecha de unas cortas frases que se dejan sentir antes de la nana de Lole y Manuel. Por lo demás, *Flamenco* se concibe como una sucesión de números en cuya combinación se expresa la diversidad estilística, interpretativa, de aprendizaje, étnica y geográfica del flamenco del presente y de lo que entonces se adivinaba como “futuro”. Flamenco “blanco”, preciosista, apolíneo, frente a flamenco dionisiaco; flamenco frío y cálido, aprendido e intuitivo, individual y de grupo; cante, baile, toque, percusión y jaleos, *palos* tradicionales y otros innovadores, ortodoxias y heterodoxias; flamenco masculino y femenino, igualitario y jerarquizado, gitano y no gitano, se distribuía en 20 números. Con una duración variable, pero proporcionada, cada secuencia dramática era ajena y yuxtapuesta a la anterior, única, exclusiva en su elenco artístico y combinada con la siguiente sin criterio aparente, salvo en el arranque pegado a la ritualidad y la despedida que quiere advertir, con la introducción del “nuevo flamenco” de Manzanita y Ketama y el cierre de niños y jóvenes bailando a compás de amalgama, de la pervivencia y el futuro del género. El relato de Carlos Saura es fragmentario, intercambiable, abierto. No envuelve, no fuerza al espectador a sostener la mirada, a consumir sus 90 minutos para adquirir la unidad de sentido de la obra.

En cuanto a las dos secuencias concretas que son objeto de análisis, pueden describirse de forma muy similar: se trata de fiestas flamencas gitanas en las que se intercalan cante y baile al compás de la bulería, con la codificación propia de esta forma musical en el contexto socializado de la familia o los amigos. La acción narrativa de la fiesta de Jerez en *Flamenco* comienza tras un trayecto de los actores hacia el plató, un silencio que funciona como cortinilla auditiva y –tras un par de segundos- el inicio del compás. Cinco segundos más, y La Paquera, que ocupa el centro del coro, se levanta. Después de la breve entrada de la guitarra, comienza la *salía* por bulerías. Entre el momento en que los flamencos toman asiento y el arranque del cante, han transcurrido no más de 14 segundos de tiempo cinematográfico. A partir de ahí, y durante 11 minutos, la fiesta flamenca de *Flamenco* se estructura según la característica sucesión de cantaoras/as y bailaoras/as. En el formato cinematográfico y por ajuste a los tiempos, la reproducción de la fiesta de Jerez se limita a cuatro de las pautas características del rito, que se construye por la adición de cantes introductorio, principal, para el baile (incorporando aquí la “patá por bulerías”) y de remate. La fiesta se limita al cante de salida y el baile “espontáneo” de los concelebrantes. La fórmula se repite cuatro veces, y finiquita la secuencia con el encuentro de los cuatro bailaoras frente a la cámara, según la concatenación siguiente:

### **SECUENCIA 1 (ESCENA 1)**

NÚMERO 1 – La Paquera (“cante alante”) – 04:25 salida- cante de apertura – 06:28 cante principal [se intercala en 06:30 el baile de Dieguito de la Margara] – 06:40 cante de cambio - /07:04 salida de ambos (hasta 06:06).

NÚMERO 2 - Fernando de la Morena (“cante atrás”) – 06:03 salida - cante de apertura/principal – (06:18) cante de cambio y baile de Sebastiana Romero – 07:31 salida (fuga) de la vieja bailaora (hasta 07:31).

NÚMERO 3 - Manuel Moneo El Barullo (“cante atrás”) - 07:37 cante de apertura – 08:03 cante de cambio y baile de Manuela Núñez – 08:30 segunda bulería de cambio (sigue el baile) – 08:48 tercera bulería de cambio (misma variedad, sigue el baile) – 09:05 bulería de cierre y salida (fuga) de la joven bailaora (hasta 09:19).

NÚMERO 4 - Juan Moneo El Torta (“cante atrás”) – 09:18 cante de apertura – 09:45 cante principal y baile de José Vargas El Mono - 10:12 bulería de cambio (hasta 10:29).

NÚMERO 5 - Fernando de la Morena (“cante atrás”) / Baile colectivo - 10:36 cante de cambio y baile de los cuatro – 11:02 salida (fuga) de los cuatro bailaoras (hasta 11:09).

Al no responder a la estructura real de la fiesta, sino a la reiteración de un código alambicado en unidades mínimas, que sirve como *guión* del documento, cada intérprete ocupa en *Flamenco* un tiempo prácticamente idéntico, microscópico desde el punto de vista de la duración natural del ritual, y un único espacio, un solo papel. No son roles intercambiables como en la fiesta real. La reunión flamenca en homenaje a Diego del Gastor de *El Ángel* se construye, en cambio, como un conjunto de escenas que conforman una larga secuencia dramática de casi 40 minutos, precedida de una presentación. Ésta (19:30-20:14) ofrece planos de estampas, óleos y grabados costumbristas y modernistas con gitanas, para, rápidamente, yuxtaponer algunos extractos editados de la fiesta posterior, a menudo relacionados con el recorrido en *off*: planos cortos de palmas, rostros bebiendo, pies llevando el compás y mudanzas nos van presentando e identificando a los actores, a quienes nombra, artistas flamencos consolidados y emergentes.

El largo desarrollo de la fiesta de *El Ángel* ocupa 37 minutos (20:15-57:35), con tres “cortes” que suponen un total de cuatro bloques o escenas (mismos personajes, misma situación) dentro de la secuencia. En cada una de ellas, se procede a notables modificaciones de ritmo, actores, encuadres y dinámicas que, sin embargo, no rompen el efecto realista. La fiesta se dilata en el tiempo, no sólo cronológico sino también ambiental. La escaleta es la siguiente:

**SECUENCIA 1 (21:33-57:03)**

**ESCENA 1 (21:33-29:33; los cantaores “se bailan” a sí mismos)**

– NÚMERO 1. Andorrano (“cante atrás” y baile) – 21:33 bulería de salida – 23:10 bulería corta – 23:26 bulería 3- 23:54 baile corto – 24:26 bulería 4 (vuelta por bulerías) – 25:19 bulería 5 (baile) (fin: 25:47)

– NÚMERO 2. Paco Valdepeñas (“cante atrás” y baile) – 25:53 cante de salida – 27:15 bulería 2 (con baile) – 29:13 bulería 3 y salida (29:33)

**ESCENA 2 (29:38-36:43; centralidad de la cantaora, que también “se baila a sí misma)**

– NÚMERO 1. Fernanda de Utrera (“cante atrás” y baile) – 30:13 bulería 1 – 30:30 bulería 2 – 30:59 bulería 3 – 31:20 bulería 4 – 31:50 bulería 5 – 32:39 bulería 6 – 33:44 bulería 7 – 345:18 bulería 8 – 35:01 bulería 9 – 35:43 bulería 10 y baile corto de Fernanda (36:43 fuga o salida)

**ESCENA 3 (37:00-48:01; Camarón Canta al baile de Carmelita Montoya)**

–NÚMERO 1. Camarón (“cante atrás” y toque) –37:44 bulería de salida – 39:07 bulería 2 – 39:24 bulería 3 –40:44 bulería 4 – 42:50 bulería 5 – 42:46 bulería 6 – 43:47 bulería 7 y baile de Carmelilla Montoya– 44:57 bulería 8 – 46:15 bulería 9 – 47:15 bulería 10 – 47:30 bulería de cierre (48:01 final)

**ESCENA 4 (48:05–57:03; Changuito, Isidro Vargas y otros. Aurora Vargas canta a varios bailaores y se baila sola. Coro de baile final)**

– NÚMERO 1. Changuito (“cante atrás”) – 48:42 bulería de salida – 49:13 bulería 2 – 49:53 bulería 3 para el baile de Isidro Vargas - 50:30 bulería 4 (sigue el baile) – 51:16 bulería 5 – 51:31 bulería de remate (51:42 fin).

– NÚMERO 2. Aurora Vargas (“cante atrás”) – 52:18 bulería de apertura y baile masculino – 53:30 bulería de salida 2– 53:39 bulería 3 – 54:00 bulería 4 y sale a bailar Paco del Gastor– 54:33 bulería 5 – 54:55 bulería 6 y baile femenino - 55:19 bulería 7 y baila Changuito– 55:35

bulería 8 (sigue el baile) – 55:55 bulería 9 – 56:24 bulería 10 y Aurora Vargas sale a bailarse – 56:33 bulería 11 y salen todos los anteriores y otros asistentes a bailar en círculo (57:03 fin).

Hemos utilizado la calificación de “secuencias” para estos documentos, si bien, en el caso de *El Ángel*, se trata en realidad de cuatro bloques que funcionan como secuencias mecánicas o “escenas cinematográficas” que ocurren en unas mismas coordenadas de espacio-tiempo. En el montaje, estas escenas contribuyen a una secuencia dramática final, producto de la escasa rigidez del formato documental, en la que la ausencia de esa unidad de tiempo (los “cortes” sirvieron por ejemplo para modificar la disposición del *atrezzo*, la ubicación de los figurantes y algunos de los actores) no impide la percepción de continuidad. En la película *Flamenco*, por el contrario, el segmento completo es en realidad una secuencia “mecánica” y a la vez “dramática”: ocurre en un mismo espacio y tiempo y conserva la unidad de acción.

## 5. El tiempo narrativo

Ni la serie *El Ángel* ni la película *Flamenco* abdicar de las dinámicas de la tradición y la modernidad en el discurrir contemporáneo de lo jondo. El largometraje, por hacer evidentes las propuestas de los más jóvenes, el experimentalismo de las nuevas composiciones o la fragmentación de las muestras entonces más rompedoras del baile flamenco. La serie, por incorporar el impagable capítulo “El rock de los gitanos”, en el que las casas encaladas se sustituyen por la marginalidad del emplazamiento adonde fueron enviados los miles de sevillanos arrancados de sus barrios originarios –entre ellos, Triana- en las décadas de los 60 y 70, y en los que la bulería se transmuta, al calor de la gitanería y de la sorprendente difusión de la música rock y negra que arrastraban las cercanas bases militares de Morón y Rota.

Sin embargo, en este apartado nos queremos centrar exclusivamente en el tiempo narrativo de las dos secuencias escogidas. Se ha escrito que el tiempo es una ilusión, y funciona a modo de experiencia no sólo sensorial, sino también cognitiva, que contribuye a determinar “el sentido del realismo percibido”, en palabras de Shapiro. La construcción de secuencias y escenas en las cuales la duración de cantes, toques y bailes es, exactamente, la que se corresponde con su desarrollo, busca una equivalencia realista en los documentos audiovisuales que analizamos. Como se ha visto, los dos comparten una exposición similar de sucesión de pautas “cante principal” / “cante de remate” con introducción de baile, la modalidad fragmentaria más característicamente festera por bulerías, en la que se adoptan formas microcompositivas: salida de la guitarra, micropieza de baile o cante, vuelta a la rueda de acordes, micropieza etc. En algunos casos, estas micropiezas se “entrecortan” en el relato, cuando se combinan cante y baile (ejemplo de Paco Valdepeñas) o cante y guitarra (Camarón), favoreciéndose siempre el “baile corto” como modalidad característica de la fiesta.

Las dos secuencias escogidas son micronarraciones: constituyen discursos incompletos en su narrativa, pero unitarios y cerrados. Las dos son fragmentarias: se subdividen según niveles inclusivos (secuencia, escena, número, pieza, cante), y con parecidas “unidades contenedoras” de varios intérpretes y modalidades de ejecución.

Sin embargo, y obligadas por el formato de duración de cada una de ellas, administran el tiempo de forma distinta, según el esquema siguiente:

Secuencia	Secuencias mecánicas (escenas)	Secuencias cinematográficas	Números	Piezas unitarias cante/baile festero	Cantes por bulerías	Intérpretes protagonistas
Fiesta homenaje a Diego del Gastor ( <i>El Ángel</i> )	4	1	6	10 (más 1 colectiva)	46	11
Fiesta jerezana ( <i>Flamenco</i> )	1	1	5	4 (más 1 colectiva)	14	8

La relevancia temporal de cada secuencia, medida cuantitativamente, provoca también efectos cualitativos. El mayor o menor ajuste a la plantilla ritual *real* hace que la fiesta de *El Ángel* permita, como veremos, diversificar los ritmos y dinámicas socializados de la música, frente al modelo más rígido, pero también más limpio, de la escena en la película *Flamenco*, de Carlos Saura. En *El Ángel*, el tiempo narrado se construye cronométricamente: la secuencia de fiesta en Morón consigue producir la ilusión de un tiempo que transcurre en clave cultural, acabada, testimonial. Existe la idea de sucesión, de anterioridad y posterioridad. Suceden unas cosas porque lo hacen otras, hay vínculos referenciales entre los acontecimientos que se suceden.

Contrasta con esta secuencia la impresión de documento “abierto” de la película de Carlos Saura. Si el cine es, por definición, un arte temporal, el documental cinematográfico *Flamenco* renuncia a esta dimensión del celuloide. El relato se construye ajeno al tiempo: no existen relaciones, ni causalidades. No existe historia. El tiempo se ha detenido y cualquier forma de ensamblar contenidos da una impresión discrecional, o justificable en todo caso por otros criterios que no son los de un tiempo real. Pero precisamente por esa acronía, por esa silepsis, por esa desprovisión de referencia temporal, los cantes y bailes –incluso los más experimentalistas– se nos muestran como algo perdurable. Su fugacidad los convierte en documentos seguros.

Finalmente, la comparación de ambos relatos evidencia una relación perversa: la secuencia que transmite el *tiempo real* de las acciones (la cinematográfica de *Flamenco*) expone un desarrollo imposible, sintetizado, resumido del ritual. Por el

contrario, aquella otra con un tiempo más cercano a la fiesta gitana “verdadera”, es la que sufre unas amputaciones en el montaje que rompen *técnicamente* la unidad de acción, aunque su visionado final produzca una rítmica identificable con las fiestas flamencas vivas.

## 6. El espacio

### 6.1. Espacio de representación y espacio narrativo

Como se ha dicho, el eje vertebrador de la exposición en *El Ángel* es la autenticidad flamenca geo-referenciada: Triana, Lebrija, Utrera o Morón y, escapando del modelo, los caminos de El Rocío, son los emplazamientos que sirven a los planos muy generales, introductorios o de transición. *El Ángel*, como la mayoría de producciones acerca de la ritualidad flamenca, y en consonancia con los constructos teóricos que la califican, busca básicamente los espacios privados, incluso si se trata de rituales simbólicos y ceremoniales de carácter público: patios para sevillanas corraleras de Lebrija, bares o tabernas, entornos de celebración familiar... Eventualmente, algunos lugares abiertos, como los caminos del Rocío. Estos espacios en los que aparecen las secuencias de cantes y bailes, se alternan con intermedios de recorrido paisajísticos, apoyados como se ha visto con voz en *off* informativa sobre asuntos históricos o descriptivos.

Hay que destacar que, aunque son los recursos de la tradición, del paisaje humanizado y las costumbres de los gitanos de la Baja Andalucía los que orientan la selección, dos insólitos capítulos de *El Ángel* se apartan de esta pauta. En ello debieron tener que ver las relaciones personales y de amistad habidas entre el director de la serie, Ricardo Pachón, y, por una parte, Romero Sanjuán (lo que valdría la confección del capítulo *El Rocío: la última caravana*) y los hermanos Amador, fundamentalmente Raimundo, que condujo al inaudito capítulo “El Rock de los gitanos”. Con “Pata Negra”, de cuyos discos el propio Ricardo Pachón fue productor, el director amplía búsquedas hacia las fronteras del flamenco, intuiciones musicales que bebían a la vez, como señala la voz en *off*, de “los Pink Floyd con Diego del Gastor, Camarón con Jimmy Hendrix, y Fernanda de Utrera con Janis Joplin”.

“El Rock de los gitanos” es un episodio de talante reivindicativo localizado en parte en el Polígono Sur, adonde fueron desplazados durante los años 50 y 60 muchos trianeros de la ciudad, gitanos o no, en una apuesta urbanística que desembocó, de lo que debería haber sido no más que una barriada obrera, en un estigma de analfabetismo, desempleo, delincuencia y drogadicción. Los barrios tradicionales y las casas de cal se sustituyen en este capítulo por bloques de pisos, soportales y descampados. Un plano-secuencia recorre el interior de las vacías habitaciones de estas viviendas, y acaba con el prodigio de 7 segundos al trasluz en que se intuye una maniobra tóxica (8:13-:20). Un recorrido urbano por los espacios del mercado de “El Jueves” y un final dedicado al concierto en directo –frente a los otros capítulos, que finiquitan con una fiesta gitana íntima- ultiman este capítulo inclasificable, tornasolado de guitarras eléctricas y en el que, a compás de bulerías, sonos rockeros asisten a las *patás* por bulerías de Carmelilla Montoya, el Bobote y el Eléctrico.

Pero, incluso aquí, el director se desplaza a una desvencijada casa de campo para, al hilo de una matanza, continuar el capítulo a partir de los 9 minutos de iniciarse, y sitúa a los hermanos Amador en un escenario de atauriques para tocar a dúo. El recurso a “la tradición”, a “lo comunitario”, a “la historia” está presente, y funciona, en el conjunto de la serie, haciendo coincidir el espacio narrativo con el espacio de la representación. Para la secuencia que escogemos, creemos estar en una fiesta en Morón porque el viaje del director nos ha conducido allí. Después de las panorámicas descriptivas, nos hallamos en un local cerrado, focalizado, un gran salón decorado con elementos típicos (carteles de toros), paredes blancas, en el que los objetos que constituyen el *atrezzo* se multiplican y ligan con la propia disposición de los actores (sillas, mesas de tijera, plantas, jarras, vasos de cristal, botellas de vino, platos de comida...), que los utilizan, los *socializan*. Los continuos planos de detalle o *insertos* de la realización otorgan relevancia a estos objetos. El espacio potencia el sentido de privacidad: es el lugar íntimo, de los amigos y los familiares, un espacio cercano que aglutina el comunitarismo, permite el contacto y la cercanía que se quieren representar como claves de la fiesta, que se concreta así en un contexto inmediato que facilita las relaciones sociales directas y personalizadas

El espacio nos ayuda a entender la propuesta, da coherencia al argumento, explica la presencia de unos y otros actores, da significado a la fiesta, la representa: el espacio socializado se convierte en fuente de información de lo narrado y se reconstruye subjetivamente por la fuerza de los elementos típicos. Reacomponemos una idea social de un espacio festivo, que nuestro cerebro “piensa” ordenando una serie de estímulos muy favorecidos en el relato visual que nos hacen entenderlo como *real*.

En *Flamenco*, sin embargo, carecemos de espacio narrativo. Toda la película se desenvuelve en el espacio representado anónimo: lo que se ve en la pantalla no comunica significados. Es un espacio neutro que ha enajenado otro real: la Plaza de Armas de Sevilla, antigua estación del ferrocarril. Cuando nos sumergimos en las secuencias no imaginamos un espacio referencial: el director busca que éste no exista, que las escenas se sitúen en un “no lugar”.

Andamios, fondos neutros, formas limpias con líneas rectas, colores planos... La simplicidad de paneles y espejos tapa el color. La realidad (el cielo, los ladrillos de la estación, la luz) se sitúa “fuera” del mundo cinematográfico de la ficción y el sueño, que ha sido acondicionado. Las vidrieras del primer nivel de la estación y la techumbre acristalada recogen el cálido brillo del mundo real, pero, para la filmación, Saura opta por la fotografía de Vittorio Storaro. Se busca el máximo nivel de abstracción, “limpiar” el espacio para hacer resaltar, sin impurezas, sin suciedad, la forma flamenca.

En la presentación que da entrada a la escena por bulerías de *Flamenco*, el plano general expresa esa motivación. Dos cuerpos horizontales se reparten tres cuartas partes y un 25% de la superficie. El primero concentra nuestra atención como una gran área blanca, limpia, separada por las juntas de los paneles. En su zona inferior, 19 sillas se alinean focalizando la atención del espectador por la regla de continuidad en la dirección, que se multiplica por el efecto del reflejo. En el segundo, en la zona superior, se reconocen más difusamente los cristales de colores del frontal

de Plaza de Armas, con su sucesión de arcos apuntados y ventanas laterales. La luz, los diez cuerpos de focos situados sobre los paneles, se devuelve hacia el escenario donde tendrá lugar la acción. Un *travelling* nos lleva, en el plano siguiente, hacia el detalle de las sillas sevillanas, único anclaje a la realidad. Aunque domina la temperatura del color rojizo, atendiendo a la proximidad de una escena flamenca “cálida”, la cuarta parte de realidad de la luz natural ocupará otro plano general, donde los paneles se multiplican en el interior de la nave, y no volverá a aparecer hasta el final de la película.

## 6.2. Disposición sistémica del grupo

Si el espacio presenta diferencias estructurales en las dos secuencias, su estructura espacial sí coincide en ambos relatos, contribuyendo a la idea de integración. Cantaores, guitarristas, bailaores, palmeros... se mezclan en una situación envolvente, cerrada, dramática. La disposición sistémica o interna del grupo busca la negación del escenario, del tablao, y la ilusión coreica característica de la fiesta flamenca: el círculo. Un efecto envolvente por el que se dispone un espacio central, convergente, el *vomitorio* de la inspiración, de la espontaneidad. En torno a él, el “nosotros” del que, en cada momento, se arrancará el chispazo de un cante o un baile repentizados.

Los actores de *El Ángel* y *Flamenco* se sitúan en torno a un foco o núcleo central de interés. Pero éste se recompone de manera imperfecta, tanto en lo espacial como en lo social. Se requiere un sitio para las cámaras, una orientación dominante. El anillo será incompleto: se opta por el semicírculo, más abierto en el caso de *Flamenco*, más cerrado en el de *El Ángel*.

En la primera secuencia, la fiesta jerezana de *Flamenco*, los actores se disponen en dos niveles, dejando sitio para “el alante”: una primera fila de sillas ocupadas por palmeros, bailaores y guitarristas, respetando éstos la disposición *a la izquierda* del cantaor, para no molestar con el mástil de la sonanta. Atrás, los cantaores (todos hombres), permanecen de pie y sin mirarse, sin relacionarse, estáticos y frontales.

En la ejecución de la bulería festera, la cámara optará también por esa disposición frontal para los planos: cantes y bailes se dirigen hacia el objetivo. La “patá por bulerías” sólo eventualmente se orienta, como sería el modelo natural, a la persona que canta. Diego de la Margara, Manuela Núñez, Sebastiana Romero o El Mono *no bailan al cante*, apenas miran a quien les acompaña *dentro* de la reunión. Miran al frente, al público imaginario de la pantalla de cine, como en el teatro, el tablao o el café cantante a butacas o las sillas. La cosa es más evidente en la convergencia final de la fiesta, cuando la bulería bailada en grupo abandona la circularidad característica (mudanzas de frente unos a otros) por un alineamiento común frente a la cámara.

En la secuencia de *El Ángel*, el semicírculo se nutre de figurantes, según una disposición que evidencia mayor laxitud. La formación es más cerrada, lo que obliga a estrategias de cámara que simulan el carácter autocentrado de las reuniones y la idea de “concentración”. A este objetivo, se utilizan juegos de *zoom* que, partiendo del cantaor como núcleo de interés, devuelven la cámara a su emplazamiento originario de plano general, o se introducen en el montaje planos de perfil, espalda, encuadres incompletos, sombras o solapamientos (como las manos sobre el rostro) que menosprecian el efecto estético y privilegian la trascendencia social. El clavijero de la

guitarra de Paco del Gastor –esta vez sentado, discrecionalmente, a su derecha- tapa el rostro de Fernanda, que canta por bulerías, y el mástil le estorba al salir a bailar. Lo bordea por abajo. Camarón se ha situado a la derecha, y no podemos filmar su toque, pues la guitarra queda escondida en el plano de perfil. Andorrano está de espaldas, escuchando las falsetas “a cuerda pelá” de los hermanos del Gastor, y la cámara no lo busca. Los figurantes que, intermitentemente, ocupan el fondo, detrás de las mesas y sillas, miran la escena o se relacionan unos con otros, fuman, hablan. La estructura espacial de la reunión se modifica en cada escena: dejamos de reconocer a los actores previos, su número aumenta o disminuye, se sitúan en roles cambiantes que los ubican “alante” o “atrás” según el momento, hombres y mujeres se combinan dejando la trasera, eso sí, para la ocupación masculina. El protagonismo que les es legado a las mujeres en otras esferas de la vida social –e incluso en el flamenco profesional, durante tanto tiempo- les es aquí reconocido y fortalecido. Como veremos, la disposición contribuye al latido ritual de la fiesta.

## 7. Los actores

Los protagonistas de las secuencias escogidas son flamencos. No hacen un papel: lo encarnan. En *El Ángel*, sólo alguno de ellos parece distanciarse de esta marca de identidad, que segmenta los rituales jondos, como “convidado de piedra” inexplicable. Para explicar la fiesta, y así lo trasladan los documentos analizados, no se trata de “estar *con*”, sino de “ser *como*”, a través de una verdadera metamorfosis ceremonial. El criterio fundamental no es, necesariamente, el número de los actores (aquí, en torno a una treintena), sino la capacidad de empatía *cualitativa* que se verifica entre ellos, y las relaciones sociales que se entiendan –al menos en lo simbólico- como igualitarias y no anónimas.

La idea de familia o, como torcidamente se califica en la serie, de “clan” –“*El flamenco se ha transmitido por tradición oral en el seno de clanes familiares gitanos*”- explica las relaciones (aparecen hermanos que cantan y bailan, primos, sobrinos, de mayor o menor distancia genealógica) y se combina con otro criterio estructurante en la compleja malla de la identidad flamenca: la etnicidad. La mayoría de los protagonistas son gitanos, y ello introduce un nuevo elemento de segmentación hacia fuera, e igualitario hacia adentro, de autorreconocimiento de un “nosotros” colectivo. El soporte teórico-metodológico de la serie *El Ángel* se localiza, explícitamente, en los mairénistas postulados acerca del “hermetismo” gitano y la “razón incorpórea”, por lo que adquieren centralidad en el discurso el constructo étnico originario (los nombres míticos de El Fillo a Juan Talega, pasando por Tomás el Nitri, La Serneta...) y el parentesco simbólico que aglutina a todos los gitanos andaluces en torno a la idea de un tronco hereditario común. Los argumentos genealógico y étnico salpican toda la selección de personajes, y se detallan en el relato verbal de *El Ángel*:

Hoy nos hemos reunido en Morón para celebrar una fiesta en homenaje a Diego. Están algunos de sus contemporáneos: Amparo y María Torre. Pepe Ríos. Joselero. Sus sobrinos, Andorrano, Dieguito, Juan y Paco. Fernanda y Pepa de Utrera. Paco Valdepeñas. María la Borríco. La Chica de Morón. También hemos invitado a figuras

jóvenes. Camarón. Aurora Vargas. Carmelilla Montoya. Pata Negra. Isidro. Changuito. Juana la del Revuelo...

Finalmente, contribuye a la idea de "privacidad" que se quiere trasladar en las secuencias el criterio territorial, la nacencia de sus protagonistas en el triángulo que ocupan Sevilla, Jerez y Cádiz, de donde provienen los actores de las dos secuencias propuestas. En un caso, Jerez de la Frontera. En otro, entremezclados, Utrera, Sevilla, Morón, Lebrija... todos estos criterios entrelazan una red de lazos personales, barnizados con matices emocionales, única. Junto a lo genético y lo racial, en el flamenco se magnifican lo doméstico y los ámbitos de sociabilidad primaria como argumentos para la reproducción de estilos y marcas de las "comarcas" y "casas cantaoras".

Si la cultura flamenca, la genealogía, la etnicidad o la *res loci* segmentan las fiestas de *El Ángel* y *Flamenco*, no sucede así con el sexo. Hombres y mujeres cruzan sus papeles, para el baile y el cante. Sólo el toque queda patrimonializado por las manos masculinas, como responde al género flamenco. Respecto a la edad, y aunque las fiestas flamencas familiares son intergeneracionales por definición –es la vía natural de la transmisión oral–, sólo aparece una niña, de forma intencionada, representando el futuro, la diversidad jonda, en *Flamenco*. En *El Ángel*, la fiesta es para los adultos.

Todos estos lazos de carácter social, hacen que la condición profesional o artística de los actores en estas escenas quede subordinada a estos códigos culturales. La selección, en ambas secuencias, incluye flamencos semiprofesionales o figurantes que, sin ser artistas, forman parte de las familias o los entornos sociales de los cantaores. Pero, sobre todo, ambos directores optan por familias de clara vocación artística (genealogías de Perrate, Montoya, Amador etc. en el caso de *El Ángel*, Méndez, Jero, Moneo, etc. en el de *Flamenco*) que destacan por su excelencia artística, musical, y se convierten en los núcleos de interés de la fiesta por su trascendencia genealógica, étnica, local, aparentando sin embargo no ser ni más ni menos que los demás concelebrantes.

En *El Ángel*, contamos con un grupo muy nutrido, casi abigarrado, de flamencas y flamencos que, se nos muestran en pie de igualdad, incluso si algunos de ellos concentran por momentos los contenidos. En la fiesta, la participación es colectiva. Los papeles participativos se intercambian. No existen protagonistas absolutos. La separación entre los artistas y los que no lo son se hace dificultosa. La fiesta no es unidireccional. Cuando arranca la secuencia, el grupo ya está formado. No hay entradas ni salidas del espacio representado, aunque sí movimientos internos. Cada una de las escenas, separadas por cortes de bloque, incorporará protagonistas que se ubicaban anteriormente en otra zona del espacio cerrado, como guitarristas o cantaores, aun cuando la primera hilera de flamencas, vestidas y adornadas al uso, se mantendrá estable. En *Flamenco*, por el contrario, las primeras figuras humanas aparecen desde el minuto 02:41. Lo hacen primero como sombras cálidas, de tonos marrones y anaranjados, para materializarse, 12 segundos después, en grupos de mujeres y niños, hombres que charlan, conocidos que se saludan, que se agregan. Un plano-secuencia de cámara móvil nos conduce por el entramado de tabiques en cuyos rincones aparece un grupo de muchachas simulando una clase frente al espejo, que se

ve interrumpida por el entrelazamiento de un nuevo grupo, del que se vuelve a servir la cámara para continuar la dinámica secuencia, de algo más de 2 minutos.

A partir de aquí, el nuevo plano se dedica a la disposición de los actores: 24 flamencos, de distintos géneros y edades (sólo una menor), en dos grupos: sentados, con los dos guitarristas a la izquierda de la cantaora principal, doce actores: dos hombres mayores, varias mujeres de mayor edad (todas las mujeres están sentadas), y quienes se encuentran decididos para salir a bailar, hombres y mujeres en los que se combinan distintas edades: el ya maduro Diego de la Margara, Sebastiana Romero, que evoca el perfil de mujer mayor, vinculada a la casa y al hogar, la niña Manuela Núñez y el veterano El Mono. Detrás, otros hombres -adultos de distintas edades, ninguno anciano- hacen el papel de cantaores y palmeros.

A través de ellos se manifiestan relaciones que -siendo jerarquizadas en el mundo real, por el carácter de artistas profesionales de algunos de ellos, y no otros- se inscriben, sin embargo, en un tono de igualdad social, generalizada como ficción dominante en el relato. De ahí que se alternen en los discursos una tendencia fundamental a focalizar los encuadres sobre los “grandes nombres”, los intérpretes concretos de músicas y danzas, y combinarlos con detalles aparentemente accesorios de concelebrantes anónimos. La cámara se detiene a menudo en los rostros de estos últimos, buscando la atención, concentración o admiración que favorezcan el efecto participativo. Mientras que estos planos funcionan a modo de “recursos”, como también los de los guitarristas, la carga fundamental del discurso se mide a través del individuo. Del individuo en fiesta, subsumido en el grupo. Frente a la ejecución artística, en la cual la individualidad adquiere sentido propio, único, exclusivo, la individualidad festera lo es, pero social. Por eso, en el registro audiovisual, coexisten con aquellos planos de secundarios, de compañeros o parientes, los primeros planos de los cantaores y cantaoras, muy centrados en la carga gestual y de mayor duración.

Así, en el inicio de *Flamenco*, y tras el arranque del compás, La Paquera –que se situaba en el centro del semicírculo- se acerca al objetivo. Inmediatamente, la cámara se acerca a ella hasta alcanzar un contrapicado medio, portentoso, que se sostiene resaltando el rostro y las manos iluminados, y manteniendo en sombras cuello y torso, con un foco que entra por su derecha acentuando el efecto de dramatismo. El plano muestra la concatenación de reacciones gestuales de la cantaora durante más de un minuto, con planos detalle de los movimientos de la boca y las manos de alto valor enfático, y en los segundos finales se aleja para llevar el objetivo al baile de Dieguito de la Margara, invitado por la cantaora. En contraposición, para la salida de Fernando de la Morena (06:03) la cámara alterna planos de Fernando y Gregorio, de dos mujeres sentadas, el desplazamiento hacia los guitarristas Moraíto Chico y Antonio Jero (con encuadres incompletos, cortando la cabeza o la figura) y, finalmente, al baile que, por lo común, se hace con planos generales, encuadrando el cuerpo completo, y algunos detalles de ejecución de rostro o pies.

## 8. Las acciones

Ya se ha dicho que el procedimiento de focalización dominante en la perspectiva narrativa de ambas secuencias se caracteriza por el subjetivismo descriptivo. Personajes y objetos se representan a través de la mirada de un observador externo, pero éste participa del sentido, el conocimiento de la historia que se cuenta, los sucesos y acontecimientos que la cámara tiene ante sí y filma.

Sin embargo, ¿son éstos sucesos y acontecimientos voluntarios, previsibles, pautados? Es evidente que el espectador seguirá la dirección sugerida por el autor en el relato, y éste beberá de las expectativas del director. Pero, ¿será esta una simulación?, podrá preguntarse aquél. Porque, precisamente, uno de los elementos contruidos como *fascinadores* del flamenco –y, sobre todo, en la fiesta privada- es la imprevisibilidad de sus respuestas, la tensión psicológica a la que somete a los sentidos, la incapacidad de preestablecer direcciones, recorridos, tiempos fijos. Incluso a la proverbial “anarquía” de los propios flamencos, convertidos en actores documentales.

Es evidente que los casos de nuestro análisis son una ficción de la realidad, aunque se presenten como imitación de ésta. Sin embargo, han conseguido una mayor adherencia en la medida que utilizan “*la referencialidad y la verosimilitud como fuerzas autenticadoras y credibilizadoras que hacen de puente entre mundo real y ficticio*” (Dolezel, 1998:161, citado en Barbosa, 2011:145). La sensación de seguridad, de incorporación, de integración del espectador es diferente en ambos relatos, según la identidad narrativa –el ajuste entre éste y la realidad- que consiga.

Mientras *Flamenco* cuida, prepara, disecciona, *El Ángel* busca la significación ambiental del flamenco, el poder de la motivación, la recepción a la vez que la participación vicaria, la cristalización de la experiencia. Apela incluso al criterio de “presencia” de “estar dentro”, a la “ilusión perceptual de no mediación (Lombard y Ditton, 1997). La virtualidad no alcanza a pasar desapercibida, pero determinados recursos sirven al componente vivencial que *acerca* al espectador, lo implica, lo sumerge en la historia, lo hace participar de sus ritmos. De hecho, la intencionalidad explícita de la secuencia se ajusta a este propósito. La voz en *off* del narrador alude al propósito integrador en lo social de la “fiesta”. Tiende la mano al espectador invitándolo al foco del ritual de forma participativa y cómplice:

Os invitamos a entrar en esta fiesta. No os podemos alargar una copita de vino. Ni los espárragos y perdices que nos ha enviado la alcaldesa de Morón. Pero aquí tenéis las imágenes y el sonido de esta fiesta que hacemos para Diego y para vosotros. Media hora de libertad es mucho tiempo” (los subrayados son nuestro).

*Flamenco*, en cambio, no invita. Explica en la distancia, exhibe, expone un simulacro, un fingimiento de gran belleza plástica. Deja poco espacio a la improvisación: lo mínimo reglado dentro del flamenco. La copla suelta, la letra recordada, la repentización armónica de la guitarra, la duración relativa de los bailes. Apenas un olvido de la letra de La Paquera, y un susurro al final de su actuación (“*Ya estoy ronca aquí to’r día*”) “se cuelan” en la grabación que, por cierto, fue primera y única toma. En la forma del contenido, concreta mucho más ajustadamente las acciones en los personajes, de los que sólo se escapan unos pocos planos con gestos de

satisfacción de los secundarios, al rematar un tercio, los jaleos, los *oles* colectivos en el tiempo nº 12 de la bulería.

*El Ángel* –sin renunciar a este foco de interés- impulsa con mayor énfasis la aparición de escenarios y referencias secundarias, los efectos desapercibidos, imperfectos, consistentes en el rito pero de escasa virtualidad cinematográfica. Una conversación y unas risas de dos figurantes, mientras el protagonista canta; una mirada a la botella; un cigarrillo de perfil, en el fondo del encuadre, ajeno al cante; un mantoncillo que se remanga; un movimiento hacia la salida... se construyen no como focos de atención propositiva, sino como sucesos naturales en el largo discurrir de la fiesta, que la cámara capta también naturalmente: “están ahí”.

En otros casos, es el propio director el que, intencionalmente, potencia estos recursos. Planos de detalle o insertos de platos de comida nos recuerdan la integración en estos ritos de la comensalidad colectiva, como elemento inseparable de la fiesta y expresión de la afinidad. Las frases de ánimo y jaleo, la apelación a los lazos familiares, los estilos en el recuerdo, las frases de aliento... se multiplican, fugan en todas direcciones, y así lo recoge el sonido. Los asentimientos, las sonrisas, los abrazos, son manifestaciones de confraternidad espontáneas, a las que el director no renuncia, porque –como los anteriores- forman parte de los signos comunicativos compartidos y lenguaje musical, verbal y gestual comunes al ritual flamenco privado. El “arranque” de un figurante no previsto, la duración cambiante de cada “patá” por bulerías (¿15 segundos? ¿30? ¿55?...). Y, sobre todo, la alternancia de ritmos y dinámicas, que la duración de la secuencia de *Flamenco* no permite.

Efectivamente, la fiesta en Morón de *El Ángel* introduce un elemento fundamental en la fiesta flamenca: el discurrir de los ciclos, el tiempo social que va cambiando con el transcurso del ritual. Sin alcanzar a representar esos momentos de recogimiento que, al aire de soleares o seguiriyas, vienen a ocupar la parte final de las fiestas, y sin incluir por razones obvias la convivencia entre los tiempos de la música de tiempos propios de charla, comida, bebida, bromas y chascarrillos, que articulan la fiesta real, el documento de Ricardo Pachón consigue establecer un *tempo* específico para cada escena, perfectamente ensartado en el conjunto aunque diferenciado para cada uno de los bloques, con cambios escénicos, de guitarristas, de tono, de velocidad:

- La escena 1, preparatoria y dionisiaca, favorece a dos cantaores que se bailan con ejecuciones características que, a su vez, dan lugar a ritmos internos dentro de cada número. Los conocidos juegos de contención / desbordamiento de la fiesta por bulerías no se someten a las dinámicas del trance, sino que combinan dinámicas centrífugas (vueltas, giros, saltos) y centrípetas (marcajes, llamadas) de máxima expansión y, en pocos segundos, recogimiento y vuelta al tema. Cantes entrecortados por los bailes, tiempos irregulares, y otros recursos de este signo, trasladan al espectador el efecto envolvente de la fiesta.
- La escena 2, “pa escuchá”, convierte en protagonista a una sola cantaora, que monopoliza el número con una sucesión más larga, lenta y repetida de bulerías, más conmovedoras, a pesar de ser un cante festero, por el *rajo* de la voz. El ritmo escénico se modifica.

- La escena 3 vuelve a ralentizar la velocidad de la bulería, y concentra sobre Camarón el interés con planos muy sostenidos. Los intermedios entre cantes se alargan. La tensión crece esperando la ejecución del cantaor, y el baile de Carmelilla se entrega al cante, obviando el enfoque de la cámara.
- La escena 4 sirve a la apoteosis final. Todos participan, salen y entran hacia el foco central, sirviéndose de tiempos y formas cambiantes. El barroquismo se extrema, como el caos ordenado de la fiesta.

La ubicación, los movimientos y los encuadres de la cámara contribuyen a este efecto colectivo. Se alternan la disposición en picado –reforzando la idea de unidad- con el contrapicado –que refuerza el de participación. La eventual introducción del *travelling* aquilata una convención de continuidad totalizadora, integrada. Los planos de espaldas, incompletos, los perfiles, la ausencia de puntos de preferencia perceptiva, sumergen al espectador en las ideas de comunitarismo y autorreconocimiento, pero también en las de desorden, imprevisión... libertad.

La libertad ritual que, aun por diferentes senderos, ambos documentos evocan. Una, la de los gitanos de Jerez, traídos al escenario frío pero exquisito del plató. La de una grabación, tal vez intuitiva, que confía en que los estímulos provocarán unas respuestas, espontáneas apariencia, pero que responden a la repetición de los ciclos rituales. Otra, la de la fiesta moronera, circunscrita a la identificación rito-autenticidad. La voz en *off* de *El Ángel* es suficientemente elocuente de la perspectiva del relato:

El ámbito natural del flamenco es la fiesta. En torno al vino y a la olla, se van reuniendo hombres y mujeres. La timidez se acaba. La pena se marea y se olvida. Las miradas se hacen cómplices. La música y la alegría producen una extraña belleza. Y entonces, por unas horas, el viejo sueño de los hombres –la libertad- se hace posible. Se toca con las manos.

Entre esas llamadas al espectador que se producen por el recurso a conceptos, expresos o no, de “libertad”, “espontaneidad”, “desorden” o “imprevisión”, en el máximo nivel de confusión entre el propósito previsto y el desenvolvimiento real de la escena, se halla el final de las dos secuencias. Dos momentos de gran carga visual, que simbolizan esta condición liberadora y a la vez comunitarista del flamenco. Es la reunión final en grupo del baile por bulerías. En ella se expresan a la vez la libertad individual y la concentración colectiva, lo personal y lo común, el caos y el orden. Cómo la expone cada uno de los dos documentos sintetiza en gran medida los contenidos que hemos desarrollado en las páginas anteriores.

El momento debe suponer, en su expresión natural, una “salida espontánea” de los participantes en la fiesta, que emergen de puntos distintos de la reunión, forman parejas, grupos circulares y otras modalidades de asociación según el código de la llamada, el marcaje y la salida por bulerías. En *El Ángel*, la última bulería de Aurora Vargas proporciona el momento esperado, conduciendo a un final caótico que la cámara no puede resolver. Se ha situado fuera del grupo, y el núcleo de éste núcleo no admite el encuadre convencional. El testimonio audiovisual nos devuelve sombras, movimientos y planos cortados. Se ha formado, como en la fiesta real, un conjunto de baile inestable, en cuyo interior se alternan la formación de parejas o tríos y la

rotación continuada de puntos de interés. El grupo está en permanente estado de des/estructuración con la incorporación de terceros, el abandono, la fluidez de las direcciones y las fugas, los movimientos centrípetos, y otros factores que, a menudo, escapan a las convenciones cinematográficas e introducen impagables segundos de caos (risas a destiempo, desequilibrios, desajustes de composición...) que la realización trata de afrontar apuradamente, alternando varios tipos de plano o escogiendo focos cambiantes en el *travelling*. En *Flamenco*, sin embargo, incluso este momento de máxima exaltación ritual, se ve sometido a la frontalidad y la mimesis de los marcajes y llamadas entre los cuatro bailaores, cuya salida fuera de plano nos anuncia el final de la fiesta.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA ALVES, Pedro (2011): "Influencias bidireccionales entre realidad y ficción en la narrativa cinematográfica", en Fransco García García y Mariano Rajas (coordinadores), *Narrativas audiovisuales: el relato*, Icono 14, Madrid, pp. 139-157.
- COBO DURÁN, Sergio (2010): "Estructuras narrativas en *nonfiction*", *FRAME*, 6, Febrero 2010, pp. 219-242.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002) *Más Allá de la Música: Antropología y Flamenco I : Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*. Sevilla. Signatura Ediciones.
- DOLEZEL, L. (1998). *Heterocósmica: fiction and posible worlds*. Londres: Johns Hopkins, University Press.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LOMBARD, M. y T. Ditton (1997): *At the heart of it all: The concept of telepresence*. Department of Broadcasting, Telecommunications & Mass Media. Temple University. <http://www.ascusc.org/jcmc/vol3/issue2/lombard.html>.
- MAIRENA, Antonio y Ricardo Molina (1963): *Mundo y formas del cante flamenco*, Editorial Revista de Occidente, Madrid.
- MITRY, Jean (1978b) *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Madrid, Siglo XXI /1963/.
- MOLINA, Romualdo (1994): "Flamenco en la Televisión pública. Una breve cronología establecida a partir de tres documentos", *Revista La Caña*, 7.
- (2005) "De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV.30 años de experiencia", *Música Oral del Sur*, 6, pp. 195-215.
- MORA, Kiko (2010) "Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)".

[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php)

ROSIQUE, Goria (2012), "Narrativa, periodismo y ficción del nuevo documental", en Fransco García García y Mariano Rajas (coordinadores), *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Icono 14, Madrid, pp. 217-239

SOLPOLITO, "Filmografía flamenca" [23/09/2011] (discos, TV, documental y cine) (<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?t=68083>)

WASHABAUGH, William (2005): *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós Música, (original en inglés de 1996).