

SIMBOLOGÍAS TRÁGICAS EN EL FLAMENCO AUDIOVISUAL: UN ENFOQUE DOCENTE

PEDRO JAVIER MILLÁN BARROSO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

pedromillan@us.es

Resumen: En un marco investigador flamenco donde predominan los enfoques historicistas, es necesario adoptar simbióticamente una orientación analítica de los signos flamencos y sus sentidos, subrayando los inevitables y enriquecedores vínculos que mantienen con otros discursos y con los procesos culturales de que derivan. En este sentido, se recogen a continuación las líneas generales de una propuesta docente que tiene por objeto descubrir al alumnado los estrechos nexos de la estética flamenca con toda una trayectoria cultural occidental, marcada esta sobremanera por el llamado *pensamiento trágico*. Los resultados vienen siendo satisfactorios, por cuanto se abandonan posturas immanentistas sobre el universo flamenco y el alumnado –a menudo, profesional– asimila enfoques que integran de lleno este arte en el amplísimo universo de la cultura occidental y que, sin olvidar las raíces, subrayan su potencial para comunicar según las pautas estéticas más contemporáneas. Como material de estudio se recurre principalmente a la filmografía musical de Carlos Saura (1981-2011).

Palabras clave: Flamenco. Españolada. Identidad. Barbarie. Cultura occidental. Pensamiento trágico. Simbología. Discurso audiovisual. Interdiscursividad. Transtextualidad. Espacios de la comunicación. Cine musical. Carlos Saura.

Abstract: As the flamenco research usually focuses on historic points of view, it turns necessary to adopt an analytic posture about flamenco and its signs in order to underline their solid links with other aesthetic discourses and the cultural processes they come from. This work is a synthesis of my doctrate lessons in the University of Seville, where I pay special attention to the tragic cultural heritage and its effects over the musical cinema of Carlos Saura and the flamenco art itself, proving that they are a pretty complex result of one the most influencing philosophical and artistic attitudes in our culture: the so called «tragic thought».

Key words: Flamenco. *Españolada*. Identity. Barbarie. Occidental culture. Tragic thought. Symbology. Audiovisual discourse. Interdiscursivity. Transtextuality. Spaces of Communication. Musical cinema. Carlos Saura.

Résumé: Dans un cadre de recherche du flamenco avec des approches historicistes, il faut adopter en symbiose une orientation analytique des signes flamencos et leur sens, en soulignant les liens inévitables et enrichissants qu'ils ont avec d'autres discours et avec des processus culturels d'où ils procèdent. De cette façon je présente une proposition visant à enseigner aux élèves de découvrir les liens étroits du flamenco à l'esthétique culturelle de l'Occident, marqués par la pensée tragique. Les résultats sont toujours satisfaisants, car les positions immanents au sujet des univers flamencos sont abandonnées et les étudiants, qui sont souvent des professionnels, assimilent des approches qui intègrent cet art dans le vaste monde de la culture occidentale et, sans oublier les racines, ils remarquent leur potentiel à communiquer selon les directives esthétiques les plus

contemporaines. Comme matériel d'étude est principalement utilisé pour les films musicaux de Carlos Saura (1981-2011).

Mots-clés: Flamenco. Espagnolade. Identité. Barbarie. La culture occidentale. La pensée tragique. Symboles. Discours audiovisuelle. Interdiscursivité. Transtextualité. Espaces de communication. Films musicaux. Carlos Saura.

1. PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN

Cuando se me brindó la oportunidad de impartir un curso de doctorado sobre flamenco, hube de plantearme cuál podría ser el enfoque de mi aportación, habida cuenta de las reconocidas firmas con las que compartiría el programa. Mi formación académica en el ámbito de la Comunicación Audiovisual, que, encauzada por algunas líneas principales de la Semiótica y de las Estéticas de la Recepción, se plasmó en mis estudios doctorales sobre la filmografía musical de Carlos Saura, me había permitido observar cómo, en el ámbito de la creación flamenca y su estudio, no son exclusivos, pero sí predominantes, los enfoques de corte inmanentista: el flamenco, desde el flamenco; así como abundan los textos de carácter historicista en torno a ciertos artistas, palos o cualesquiera otras vertientes. Se me antojó necesario, pues, añadir a tan vasto panorama un enfoque de carácter más analítico del discurso estético para, acaso, poder subrayar las conexiones del flamenco, no ya con otras músicas o danzas, sino con el panorama artístico en general y, más particularmente, con algunas principales manifestaciones artísticas de Occidente.

Precisamente, la tarea cinematográfica musical del director Carlos Saura, tan orientada hacia el flamenco y articulada en torno a su interés reflexivo sobre las posibilidades de plasmar filmicamente las relaciones entre discursos artísticos diversos, había de constituir un excelente material de estudio, tanto para articular la estructura de mi proyecto docente, como para servir de objeto de estudio al alumnado, el cual podría hallar muy claros ejemplos del acervo cultural occidental –si no universal– que sostiene los temas y símbolos más recurrentes del flamenco, así como los de aquellos discursos que se ponen a su servicio: escenografía, iluminación y vestuario, principalmente.

Tal como luego expondré, la estética trágica no es solo el engranaje principal de los musicales sauranos –cuyo estudio no es ahora nuestro objeto–, sino una de las claves expresivas del arte que aquí nos ocupa, hecho este que, en definitiva, explica el interés por él del director oscense, junto con el fado portugués y el tango argentino. Orienté el curso de doctorado desde esta premisa y logré, según creo, desvelar al alumnado algunas claves expresivas fundamentales del flamenco, desde el mencionado

sustrato cultural trágico hasta asuntos afines y sus nociones concomitantes, sobre todo el concepto lotmaniano de *semiosfera* y las teorías intertextuales.

Pero también se me antojaba muy necesario, antes, contextualizar y reflexionar críticamente sobre el papel sociocultural de algunas estéticas derivadas del flamenco –pero también de la misma praxis flamenca– en el imaginario colectivo de *lo español*, pues aún vienen contribuyendo distorsionando, cual espejo anamórfico, toda una identidad nacional.

Veamos ahora, con la obligada brevedad, como se estructuró y llevó a cabo mi propuesta docente.

2. LO AFLAMENCADO EN LA IDENTIDAD ESPAÑOLA

Existen, todavía con fuerza, algunas concepciones socioculturales en torno a la idea de *lo español* que tienen que ver con las miradas foráneas hacia España –a menudo con una marcada herencia romántica–, pero también con las señas de identidad construidas –y frecuentemente asumidas– por los españoles mismos, e igualmente con las confluencias de estas miradas propias y aquellas externas.

Considero importante recordar este fenómeno –aún vigente, insisto– a los doctorandos que estudian el flamenco, teniendo en cuenta que un alto porcentaje de ellos está implicado profesionalmente en su universo, o aspira a ello. No en vano, desde hace décadas se viene produciendo una paradójica dinámica dual: por una parte, de revisión correctora de la artificial identidad flamenca y, por otra, de su reafirmación, ya que se estilizan y evolucionan abundantes rasgos del toque, el cante, el baile y sus discursos adyacentes –vestuario, escenografía, iluminación...–, pero las figuras más internacionales siguen recurriendo a autores y textos muy concretos y contribuyen, por tanto, a alimentar las miradas tópicas: el *Romancero gitano* y otras obras de García Lorca, constantes revisiones de *Carmen*, etc... Naturalmente, el argumento comercial reluce cuando se debate acerca de este fenómeno con el alumnado, que acude a la consabida expresión de «es lo que vende». Si bien los promotores de espectáculos flamencos suelen demostrar escasa voluntad de riesgo –máxime en la actual situación de crisis económica–, estoy convencido de que remitirse a los grandes mitos de la tradición cultural occidental y generar hipertextos de los grandes autores de la literatura universal de todos los tiempos ofrecería muy interesantes previsiones de rentabilidad y, sobre todo, demostraría que el flamenco es un arte capaz de adaptarse a universos mucho más amplios. Conocidos intentos de acudir al menos a otros autores españoles son los de Antonio Gades –*Fuenteovejuna*, *Don Quijote de la Mancha*–, hace ya cuatro

décadas; pero pensemos en Shakespeare, en manifestaciones señeras del mito de la bella y la bestia, como *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo... Acúdase en mayor medida a otros poetas nacionales y extranjeros, incluso a los más actuales.

Ello requiere, pues, recordar previamente el uso de lo *aflamencado andaluz* como marca metonímica para *construir* una identidad nacional, con los fines eminentemente propagandísticos de afianzar la unidad nacional y de promover las miradas románticas foráneas. Tarea que, si bien se afianzó durante el franquismo, se asienta en la promoción de la *españolada* cinematográfica durante la II República (Navarrete Cardero, 2009). Obra señera para ilustrar en el aula este fenómeno homogeneizador es *Bienvenido, mister Marshall* (García Berlanga, 1953), donde se ironiza, precisamente, con la artificial asunción de aspecto andaluz en un pueblo de la campiña castellana para agasajar a unos supuestos visitantes estadounidenses, siendo clave el discurso que ofrece Manolo, el personaje del promotor artístico, desde el balcón del ayuntamiento. Termina con el grito de «¡Viva Andalucía!».



Este fotograma de *Bienvenido, mister Marshall* (100:42:03) sintetiza con maestría el proceso disolvente y uniformador de las identidades españolas bajo una estética aflamencada.

La misma película contiene un hilarante pasaje sobre las visiones arquetípicas de los españoles sobre Estados Unidos, por lo que resulta muy útil para exponer que al concepto de *barbarie* le son inherentes tres perspectivas imbricadas: la mirada ajena a lo propio, la mirada propia a lo ajeno y la mirada propia en el espejo de la ajena (Millán Barroso, 2008: 6). En definitiva, se trata de ofrecer al investigador un soporte conceptual que, desde este enfoque comunicativo y antropológico, le permita abordar el asunto de la identidad, tan activo durante los últimos años en el entorno académico y tan presente en la tradición cultural flamenca.

3. FLAMENCO, CULTURA OCCIDENTAL Y PENSAMIENTO TRÁGICO

Tras subrayar estas cuestiones sobre el papel de lo aflamencado en la construcción de la identidad española, procede adentrarse en los aspectos fundamentales del pensamiento trágico occidental y de sus simbologías concomitantes, a fin de aproximarnos progresivamente hacia sus concreciones en la estética flamenca. Para ello, tomo como principal referente de estudio la filmografía musical flamenca de Carlos Saura, sin detrimento de referencias a obras que el mismo director dedica a otras músicas, como *Tango* (1998), *Iberia* (2005) y *Fados* (2008), y también a otras, tanto filmográficas como de otras artes: teatro, música, pintura, etc.

Precisamente, es clave estilística de Saura recurrir a discursos estéticos diversos para plasmar los sentidos de sus obras, de carácter siempre trágico, ya sea en cuanto a los relatos que adapta –*Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1985), *Salomé* (2002)– o por las simbologías a las que recurre en el plano formal. Claro está que las vertientes de la *historia* y del *discurso* son inseparables en la creación y en la interpretación –recepción–, lo cual remarco en el aula mientras las abordo separadamente por necesidades de exposición.

Se establece así un marco de trabajo propicio para alcanzar un objetivo docente principal: capacitar al alumnado para detectar y crear relaciones estéticas del flamenco con otros discursos artísticos, así como comprender lo imbuido del que nos ocupa por todo un sustrato cultural que, orientando sobremanera el imaginario de Occidente, adquiere entidad en el llamado *pensamiento trágico*, siendo clave de interpretación y de creación en la posmodernidad.

El punto de partida será, pues, el concepto mismo de *lo trágico*, ante lo cual es frecuente la confusión del alumno, habituado a asociar la tragedia solamente con sucesos desgraciados y a menudo funestos. Tan restrictiva acepción requiere importantes aclaraciones y matices, pues, siendo cierto que abundan dichos elementos en las obras trágicas, no constituyen su esencia. Si hablamos de *lo trágico* y de sus correspondientes manifestaciones filosóficas y estéticas es porque se formularon artísticamente por primera vez –y con extraordinaria densidad– en la tragedia ática, siendo archiconocidas las obras teatrales de Esquilo (la *Orestíada*...), de Sófocles (*Edipo rey*, *Antígona*...) y de Eurípides (*Medea*, *Electra*...), entre otros muchos dramaturgos de la Grecia y Roma clásicas. Sus temas y conflictos no solo están bien presentes en las obras de Shakespeare o de Calderón de la Barca, sino que articulan en gran medida las artes actuales; no solo las escénicas y, por supuesto, no solo en forma de relato.

En efecto, uno de los ejes didácticos de esta cuestión es mostrar la

trayectoria ondulante que describe *lo trágico* a lo largo de los siglos, alternando períodos de latencia –nunca desaparición– con otros de auge. La posmodernidad es una época de excepcional vigencia y, por tanto, en ella las artes –también el flamenco– tienden a plasmar temas trágicos de maneras muy diversas (Millán Barroso, 2010). Así pues, desde un punto de vista docente, es necesario aislar los rasgos fundamentales del pensamiento trágico para estudiar cómo penetran en el flamenco y (de)mostrar los largos y complejos lazos que lo conectan con otros discursos y con los orígenes de nuestra cultura, más allá de las consabidas discusiones de enfoque historicista que tratan de ubicar con precisión espacio-temporal el germen del flamenco o de alguna manifestación concreta suya.

La clave inicial de aproximación al pensamiento trágico será la humana concepción trascendental de la existencia desde tiempos ancestrales, que se concretó en las explicaciones mitológicas y religiosas sobre nuestros orígenes y del sentido de nuestro vivir. Ellas condujeron a entender el ser humano como sujeto sometido a fuerzas sobrenaturales que lo superan y que lo manejan, ya sean divinidades, el destino, o este como herramienta manipuladora de aquellas. Funcionamos, pues, como títeres al servicio de la trascendencia, lo que orienta hacia la idea de mundo como representación en sus diversas formas. Destacaremos la vida como apariencia –*To be or not to be, that's the question...*– y el mundo como (gran) teatro al que se refiere Calderón de la Barca, que conectan, a su vez, con la percepción difusa, con frecuencia imposible, de los límites entre la realidad y lo aparente, lo onírico o lo ficcional.



La primera escena de *Cómo ser John Malkovich* condensa el asunto trágico del mundo como representación: la marioneta, al mirarse en el espejo, toma conciencia de los hilos que la manejan y se rebela, sin éxito, contra el ser superior que la domina (Spike Jonze, 1999: [00:01:38]).



En *Flamenco*, Mario Maya baila un martinete –de consabida temática profunda, a veces desgarradora– en cuya coreografía se plasma la lucha del sujeto por liberarse de las fuerzas que lo dominan (Saura, 1995: [00:29:39]).

Todo ello vendrá ilustrado con ejemplos que demuestren las semejanzas expresivas de la filmografía flamenca saurana con obras de origen, época y estilos bien distintos, para lo cual me sirvo de algunos símbolos muy recurrentes en las poéticas trágicas de todos los tiempos. Destaco que, en el caso de Saura, todo el planteamiento trágico se plasma mediante la estética de lo inacabado, y que esta se concreta con enorme densidad en el símbolo del *ensayo general*, en tanto obra acabada y representada como tal, pero sin público y a expensas de modificaciones: obra entre la realidad y la ficción, con sus espacios comunicativos correspondientes –creación, representación, representado, recepción–.



En *Bodas de sangre* (Saura, 1981), película en la que se recrea un ensayo general de la obra teatral llevada a flamenco, mientras el personaje de la novia baila en la zona escénica –espacio de la representación–, que funciona en ese momento del relato como su casa –espacio de lo representado–, otros sujetos –actores, que no personajes en ese instante– esperan el momento de su entrada fuera –espacio de la creación– ([00:42:28]).

Otro símbolo trágico recurrente en la estética saurana, e íntimamente ligado a la concepción trascendental de la existencia, es lo abismal en sus múltiples formas. Sensación de caída al vacío, de desorientación, de desasosiego... por poner en duda la trascendencia misma: ¿realmente estamos al servicio de divinidades que nos dan sentido? Conforme los paradigmas humanos evolucionan y nutren el escepticismo, se produce una inevitable ruptura de modelos existenciales que nos desubica y nos confunde. Mircea Eliade la llamó *herida trágica* y, además de simbolizarse en espejos, laberintos, máscaras, etc... encuentra en motivos como el precipicio una señera concreción discursiva, siendo la espiral uno de los casos más densos, por combinar lo circular –idea trágica de *eterno retorno*– con lo abismal: es una figura cíclica que evoluciona sobre/desde sí misma. «La espiral... es como la vida», declara un onírico Goya en la película que Saura dedica al maestro (1999: [00:05:15]).

La escenografía musical de Saura, marcada por los rodajes en estudio, carece de precipicios como los que orientan el sentido trágico en obras tan dispares como *Quadrophenia* (Roddam, 1979), en la que el joven protagonista conduce una motocicleta a lo largo de los acantilados blancos de Dover; *Náufrago* (Zemeckis, 2000), donde Chuck Noland intenta ahorcarse en la cumbre de un barranco; u *Origen* (Nolan, 2010), con unos precipicios urbanos que se desmoronan sobre el



El juego de sombras y retroproyecciones múltiples genera abismos visuales en espiral durante el baile de Antonio Canales en *Iberia* (Saura, 2005: [00:17:25]).



En *El mago de Oz* (Flemming, 1939), el simbólico camino hacia el conocimiento empieza en una espiral ([00:31:50]).



En *Origen* (Nolan, 2010), Ariadne produce un abismo visual infinito al enfrentar dos grandes espejos. Nótese la referencia mitológica de su nombre, en tanto que diseñadora de laberintos ([00:32:20]).

mar; pero sí recurre el director oscense, a partir de *Salomé* (2002), a estructuras abismales que, en forma de espiral y de fractal, adensan la significación trágica de la coreografía flamenca y de toda la obra. Todos los mencionados con casos de *semiotización del espacio*, tan marcada positivamente en los discursos desde las estéticas románticas: los elementos espaciales externos al personaje connotan connotan su interioridad y la hilvanan con la temática del relato; en este caso, lo trágico. No

es de extrañar que tal concepto de *semiotización espacial*—es decir, «dotar al espacio de significado y sentido»— resulte muy interesante para los alumnos, especialmente los dedicados a la coreografía, la escenografía, le iluminación, el vestuario... pues les ilustra el grado de compenetración de los diferentes códigos —discursos— participantes en una obra.

Además, en los ejemplos anteriores se aprecia que ya no suelen ser sobrenaturales las fuerzas condicionantes del sujeto, sino que proceden de sus propias vivencias y, en numerosas ocasiones, consisten en imposiciones contextuales de carácter social, tales como el luto obligado de Bernarda Alba (García Lorca, 1936) o la pobreza, violencia e incultura que sufre Precious en la película homónima (Daniels, 2009). Porque lo trágico no suele residir ya en las clásicas imposiciones divinas que conducen a desenlaces funestos, sino en obstáculos de cualquier índole que produzcan en el sujeto la *voluntad* de superar un conflicto a menudo infranqueable. Ello se corresponde con planteamientos existenciales como el que Arthur Schopenhauer expresa en *El mundo como voluntad y representación* (1819).

Pero uno de los asuntos trágicos más recurrentes es la disolución de las fronteras entre el mundo empírico que llamamos «realidad» y lo aparente, lo onírico o lo ficcional. Estas tres vertientes de lo «irreal» suelen convivir en mayor o menor grado, siendo un ejemplo muy claro el uso del negro en *Carmen* (Saura, 1983) para significar la onírica confusión de Antonio entre su mundo empírico y la ficción del relato de Mérimée-Bizet. Son claras las posibilidades de aplicar el mismo principio estético a cualquier espectáculo flamenco.



La ropa muy oscura de Antonio lo funde con el negro —ficción— de las cortinas, color que abunda progresivamente en la película conforme avanza el relato y con él, la confusión del protagonista masculino (Saura, 1983: [01:11:05]).

Esa confusión, así como la difícil búsqueda del conocimiento, la verdad... encuentran en el laberinto un efectivo símbolo, que derivó en la fragmentación de los discursos a partir de las vanguardias. Un caso señero es la tendencia enclavar secuencias en los relatos, esto es, a cruzar las historias de los personajes protagonistas para establecer nexos, muchas veces casuales, exigiendo al receptor –lector, espectador...– desmarañar la trama para recomponer el orden de los acontecimientos. En el cine, son conocidos los recientes ejemplos de *Vidas cruzadas* (Altman, 1993), *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Magnolia* (Anderson, 1999), *Crash* (Haggis, 2004)... todas ellas con personajes sometidos a intensos conflictos existenciales, tanto subjetivos como ambientales. La creación de laberintos oníricos para confundir a los sujetos es, precisamente, el eje argumental de la citada *Origen* (Nolan, 2010).



ARRIBA: [00:02:30]

En *Flamenco*, se muestra inicialmente la estructura fragmentaria, laberíntica, en la que se preparan por separado los diferentes artistas que intervendrán. En cambio, al final, mientras todos bailan al mismo compás, se utilizan los mismos paneles para crear una figura que recuerda la planta de una iglesia: los artistas en el abside, y los aficionados abajo. Del laberinto se pasa a lo unitario, con la iglesia como símbolo cristiano de comunidad, pues pretende Saura plasmar metafóricamente la que conforman todos los estilos flamencos, sus intérpretes y sus seguidores. Los famosos protagonistas de la anterior escena se diluyen visualmente entre el público.



ABAJO: [01:33:40]

Llegados a este punto, los alumnos cuentan con las bases imprescindibles para entender que los juegos especulares y las disposiciones de elementos dentro de sí mismos –*puesta en abismo: mise en abîme*– son frecuentes en las estéticas posmodernas porque sirven para simbolizar con gran densidad que, ya agotados

los temas y motivos artísticos, solo cabe un *eterno retorno* sobre sí mismos, una constante mirada de los discursos ante el *espejo*, pues se cuestionan su sentido, su identidad y sus fronteras¹. Es decir, se vuelven *reflexivos* porque la única vía de creación es estudiarse y referirse a sí mismos en una o varias de sus facetas —el acto creativo, la forma, la recepción...—, de modo que, en suma, la *metadiscursividad* se convierte en dominante estética de las artes posmodernas. Saura lo aplica a sus películas, haciendo al flamenco partícipe de su reflexión sobre los difusos límites de las artes y la posibilidad de integrarlas en un todo. En los ensayos, los espejos que reposan con naturalidad en las paredes adquieren un decisivo valor semántico: semiotizan el espacio, tanto en lo asociado a la reflexividad de los discursos como en lo que se refiere a los conflictos internos y a la identidad de los personajes.



En *The Matrix* (Wachosky, 1999), la identidad fragmentada y perdida de Neo se simboliza mediante su reflejo en un espejo roto, que evoca el de la Srta. Kubelick en *El apartamento* (Wilder, 1960). El espejo se vuelve uniforme y maleable cuando el héroe decide atreverse a descubrir la verdad de su existencia ([00:29:16]). Precisamente, el relato proclama, a las puertas del siglo XXI, la conocida consigna ilustrada de *sapere aude!*



En *Carmen* (Saura, 1983), tanto la identidad escindida de Antonio —cada vez más dispersa entre lo empírico y lo ficcional—, como su conflicto acerca del planteamiento de la obra, se plasman dividiendo el sujeto visualmente —en dos partes—, pues, desde el punto de vista enunciator, se aprecia la coincidencia cromática de la ropa y el entorno ([00:55:50]).

¹ A fin de cuentas, solo desde un punto de vista trágico, cabría preguntarse por el sentido de avanzar, progresar... si el universo mismo parece estar sometido a una implacable e infinita dinámica de extensión-contracción. La teoría del *Big Bang* y su paradigma científico resultante son esencialmente trágicos, por cuanto reafirman la idea nietzscheana de eterno retorno

4. FLAMENCO Y SEMIOSFERA ARTÍSTICA

Considerando las claves tratadas hasta ahora como básicas para comprender los complejos y estrechos vínculos del flamenco con lo trágico –subrayados, en este caso, por la peculiar poética saurana–, creo necesario ofrecer al alumnado un perfil conceptual sobre los modos en que toda obra, en definitiva, se interconecta en cierta medida con su universo cultural. Ello obliga a entrar, siquiera someramente, en el ámbito de las Estéticas de la Recepción.

En efecto, tras haber comprobado que en obras bien dispares abundan los temas y símbolos compartidos, es un interesante concepto de partida el que Iuri Lotman (1996) acuñó como *semiosfera*, refiriéndose a la posibilidad de concebir la cultura –entre otras dimensiones de la existencia– como un todo sistémico de significados que se interconectan y cuyas distancias varían según el contexto, produciéndose una mayor o menor *tensión* comunicativa (Ibid., 1993). Todo lo cual, a su vez, conecta claramente con los anteriores postulados de la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 1979). Una vez asimilada resta premisa, procede avanzar hacia los conceptos de *interdiscursividad* y de *intertextualidad*.

Se refiere el primero a que los discursos que participan en la cultura, conformándola y haciéndola progresar, no son autónomos ni independientes, sino bien al contrario: son permeables y se influyen mutuamente, predominando unos u otros según muy diversos factores. Ello permite que discursos como la política, la religión, la economía... no solo estén sólidamente conectados, sino que afectan a los procesos comunicativos artísticos y pueden concretarse en las obras. Un claro ejemplo es, precisamente, que el pensamiento trágico –de origen mitológico– venga funcionando, de manera ondulada y durante siglos, como soporte conceptual religioso, filosófico, antropológico... y estético.



Para presentar visualmente el tormento que sufre el personaje de Howard Hughes en *El aviador* (Scorsese, 2004), se utiliza el contraluz que provoca el proyector cinematográfico para evocar el halo con que suele representarse la figura de Jesucristo, remitiendo así a su Pasión ([02:09:44]). El discurso religioso nutre, así, el artístico.



El discurso religioso engrana la película *Salomé* (Saura, 2002) desde el nombre mismo. Es una adaptación –trataré a continuación el concepto de *hipertexto*– desde la obra teatral de Oscar Wilde (1894), haciendo clara referencia este momento a una ilustración del modernista Aubrey Beardsley para la primera edición ([01:14:36]).



El grito (Munch, 1893)



En un pasaje de *Iberia* (Saura, 2005), caracterizado por el tratamiento expresionista del tema, es comprensible que se aludiera a una de las obras más reconocibles de aquel movimiento artístico ([01:20:12]).

Por su parte, la *intertextualidad* tiene que ver con las concreciones de aquellos cruces discursivos en los textos, entendidos estos de manera amplia, más allá de la expresión escrita. Así pues, los enfoques semióticos consideran que una obra pictórica, una sinfonía, un edificio... es decir, cualquier forma de mensaje, aún carente de lenguaje verbal, constituye un *texto* integrado en un proceso comunicativo, cuyas peculiaridades estructurales y semánticas son susceptibles de estudio y análisis. Por tratarse de un fenómeno complejo, centro mi interés docente en la aportación de Gérard Genette a las teorías intertextuales, advirtiendo a los alumnos de que hay otras anteriores y posteriores. Aclaro entonces que el francés prefiere hablar de *transtextualidad* (1982), la cual puede manifestarse de diversas formas no excluyentes. De todas ellas, me interesan particularmente la *hipertextualidad*, la *paratextualidad* y la *architextualidad*.

La primera, por referirse a las relaciones de copresencia entre dos o más textos, de tal manera que uno o varios de origen —*hipotextos*: «textos por debajo»— están de algún modo presentes en otro nuevo —el *hipertexto*: «texto superior, por encima»—, a cuyos significados y sentidos contribuyen. El caso más claro es la adaptación, fenómeno muy frecuente en el ámbito del flamenco, predominando —ya se ha dicho— un determinado elenco de autores y de obras. Pero los musicales de Saura son muy ilustradores de la hipertextualidad porque el director, en virtud de su interés por explorar las fronteras difusas entre las artes, suele acudir a la pintura y a la fotografía para hacerlas formar parte de la escenografía y así enriquecer semánticamente sus obras.

Por su parte, la *paratextualidad* designa las relaciones del texto con aquellos que, sin formar parte de él, lo contextualizan y, por tanto, orientan su interpretación. Es el caso la cubierta y contrabierta de un libro —título, comentario del autor...— ,

el cartel de una película... incluso, por qué no, los textos publicitarios de toda índole. Tanto pueden condicionar la recepción, que los títulos suelen elegirse con cautela, pero el receptor llega a decantarse por —o rechazar— uno u otro texto en función de su autor —escritor, director...—, de la cabecera del periódico, etc... En este sentido, es evidente la importancia comunicativa de los paratextos en el panorama flamenco, lo cual vuelve a conectar con el fenómeno de las adaptaciones recurrentes.

En cuanto a la *architextualidad*, se refiere a las relaciones que mantienen los textos con otros de su misma clase —tema, estilo...—, lo cual permite enmarcar el estudio de los *géneros* artísticos y, en el caso más concreto del flamenco, el de sus palos: elementos comunes, casos excepcionales, etc...

No en vano, Genette titula la obra que nos ocupa con la idea de *palimpsesto*, es decir, un texto que se plasma reutilizando un soporte —papiro, piel, pizarra—, de tal modo que todavía son apreciables las *huellas* del anterior mensaje. Se trata, pues, de afianzar en los alumnos una perspectiva abierta e integradora del flamenco en procesos y manifestaciones culturales más amplias.

5. ETAPAS DE LA FILMOGRAFÍA MUSICAL DE CARLOS SAURA

Como material del cierre para el curso de doctorado, escojo abordar el cine musical saurano en cuanto a las fases creativas que le identifico (Millán Barroso, 2010: capítulo V), puesto que ello permite ahondar en las nociones interdependientes de *historia* y de *discurso*, así como recapitular y afianzar con claros ejemplos, en disposición cronológica, los conceptos fundamentales del curso.

La cinematografía musical saurana, con independencia del género musical al que se dedique, consta de tres períodos bien diferenciables, sin detrimento de que existan, como es natural, elementos comunes entre ellos. Esta, de hecho, será la clave de la tercera etapa.

La primera comprende la incorrectamente denominada «trilogía flamenca», por cuanto el concepto designa una terna de obras que, interdependientes, conforman un relato único. No es lo que sucede con *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985), cuya relativa unidad, aparte de la estilística, reside en que Emiliano Piedra, Antonio Gades y Carlos Saura, con sus respectivos equipos humanos, son los principales agentes impulsores de los tres proyectos. Es por lo que resulta más adecuado hablar de una «tríada flamenca»: se subraya el vínculo señalado y se evita emplear la noción de «trilogía», por sugerente que resulte (Millán Barroso, 2010: 175).

Es una fase en la que Saura se enfrenta por primera vez a la adaptación cinematográfica musical, aunque basa *Bodas de sangre* en el guión, la coreografía y la escenografía previamente diseñadas y representadas por la compañía de Antonio Gades. Ahora bien, la película contiene ya los elementos trágicos esenciales de los musicales sauranos, sobre todo en lo relativo a distinguir y a plasmar las fronteras que separan difusamente los espacios comunicativos de la creación –camerinos, sala de ensayos–, de la representación –escenario, que es una reproducción de la sala de ensayos empleada por Gades– y de lo representado –los universos ficcionales–. Es, pues, un inteligente ejercicio de concreción artística de la trágica confusión entre lo real con lo aparente y lo ficcional, muy útil como ejemplo para los alumnos por su sobriedad, además de servirme para demostrar, en la misma línea conceptual, que Saura no se limita a filmar la representación –tal como afirman algunos autores–, sino que la elaborada planificación demuestra inequívocamente que no solo se trató de un convencional rodaje a base de paradas y cambios de ubicación, sino que cada elemento goza de su propio sentido trágico, especialmente los planos que recogen las fronteras espaciales de la comunicación ficcional, los planos detalle de las navajas, los cenitales –que oprimen las figuras dolientes contra el suelo–, el *travelling* circular en torno a los hombres en lucha, etc... Además, la estructura dual de la obra fílmica se repite veintiún años después en *Salomé*: preparativos vs. ensayo general, lo que, a propósito del manierismo estético saurano, demuestra al alumnado el carácter autorreferencial del director.

En *Carmen*, segunda obra de esta etapa, se presenta de otra manera la disolución fronteriza de lo real, coexistiendo esta vez con lo ficticio en la mente del protagonista, Antonio, cuyas vivencias empíricas se funden progresivamente con las de la obra que está montando a partir de la novela de Mérimée y de la ópera de Bizet. Ambos universos terminan confluyendo funestamente, de forma parecida a *Tango* (1998).

En cuanto a *El amor brujo*, el asunto trágico se concreta de dos modos principales. Primero, mediante un extenso movimiento de cámara que, desde el portón del plató, conduce entre bastidores al son de la música de Falla, llega hasta el poblado gitano y termina en un plano de dos personajes sentados a la mesa. Si al principio se percibían los motores del tráfico exterior, terminamos focalizando la mirada dentro del relato. Desde entonces, el relato se engrana en torno a la influencia empírica del universo onírico de Candela, cuyas visiones espectrales la conducen cada noche a encontrarse con su difunto esposo.

Por tanto, en la primera etapa de su filmografía musical, indaga Saura en torno a los modos de plasmar en la *historia* fílmica las fronteras entre lo empírico y lo aparente, lo onírico o lo ficcional. Es decir, halla nuevas formas de contar

relatos trágicos mediante el discurso audiovisual. En la siguiente fase, compuesta por *Sevillanas* (1991) y *Flamenco* (1995), los encargos del productor Juan Lebrón, con fines promocionales de ambas músicas –no abordemos los debates sobre la naturaleza flamenca o no de las sevillanas–, ofrecen al director la oportunidad de concentrarse en los aspectos puramente *discursivos* de la enunciación fílmica al servicio de la música y de la danza. Al tratarse de obras con estructura de antología, es decir, varios *clips* audiovisuales que se suceden sin necesaria conexión entre ellos –aunque existe un orden acorde a la estética, sobre todo en *Flamenco*–, Saura busca la manera de adecuar los diversos elementos del discurso fílmico a los temas, armonías y ritmos de cada pieza. Así, tras alcanzar su asombrosa sobriedad escénica en *Sevillanas*, contó en *Flamenco* con la valiosa ayuda del director fotográfico Vittorio Storaro para perfilar por completo la estética audiovisual musical que, en términos de iluminación, lo caracteriza desde entonces.

Tanto, que puede afirmarse sin temor ni connotación peyorativa alguna –sino al contrario– el carácter *manierista* de los musicales saurianos, cuya estética viene siendo muy influyente, desde entonces, en numerosos espectáculos flamencos de diversa autoría. Ello queda corroborado en clase mediante ejemplos concretos, como *Flamenco XXI. Café, copa y puro* (Estévez y Paños, 2007), y por las experiencias que comparten en clase los alumnos especializados en escenografía.

La tercera etapa comienza con *Tango* (1998), lo que nos recuerda que el director oscense no se dedica en exclusiva al flamenco, aunque se trate de la tendencia predominante. Es más, considero que esta película significa la «madurez» estilística de Saura, por cuanto alcanza una extraordinaria densidad y complejidad tanto en el planteamiento formal como en su fusión con los logros de la primera etapa en cuanto al relatar trágico musical. He aquí el eje característico de este período creativo.

Señalé antes la estrecha semejanza entre esta obra y *Carmen* (1983), así como la repetición, en *Salomé* (2002), de la estructura dual empleada en *El amor brujo* (1981), si bien la primera obra saurana del nuevo milenio presenta una desarrollada y asombrosa complejidad técnica para fingir la naturaleza documental del primer bloque. En este sentido, pese a no ser objeto del curso doctoral enfrentarnos a las fronteras entre los géneros audiovisuales, sí conviene señalar someramente que no son documentales ni siquiera aquellas películas que más lo parecen. En consonancia con la estética trágica, un análisis detallado de los procedimientos técnicos de filmación y de montaje demuestra que tras la *apariencia* fluida y espontánea subyace un hábil y meticuloso constructo que, de nuevo, simboliza la disolución trágica de las barreras tradicionales entre lo real y lo aparente. En términos de Baudrillard, son *simulacros* (1978).

Esto conduce a introducir en clase el concepto de *enunciador audiovisual* o *fílmico*: categoría intratextual equivalente al narrador literario, pero superpuesto a

este porque puede o no recurrir a él para organizar el relato audiovisual (Millán Barroso, 2010: 62-63). Dicho en términos sencillos, debemos tener en cuenta que, si bien hay numerosas historias filmicas –el cine exige *relatar estéticamente*– en las que una voz narradora contribuye a contar los hechos –en *over*, en boca de personajes...–, son más abundantes –sin basarme en el criterio de cantidad– aquellas en las que no predomina o ni siquiera existe tal *voz*. Para contar, el *enunciador filmico* se sirve de toda la amplia gama de discursos que pueden participar en la expresión audiovisual: fotografía, escenografía, iluminación, vestuario, música, diálogo... y, en su caso, voz narradora. Pero ninguno de ellos es exclusivo del relato filmico –ya sea cine, una serie de televisión, una noticia... no asociemos «filmico» con «cine» solamente–. Al contrario, no existirían el teatro o la ópera sin escenografía, luces, vestuario, diálogo... ni novelas o cuentos sin narrador. Exclusivos del enunciador filmico/audiovisual son el *montaje* –visual y sonoro– y el *movimiento* de cámara, en torno a los cuales vendrán organizados los demás discursos (Ibid.: 80-88). Así pues, resulta más riguroso hablar de *enunciación* que de *narrativa* audiovisual, siendo esos dos elementos enunciativos los que, precisamente, nos ayudan a desvelar el saurano simulacro de documental. Atentos a ellos, la lógica demuestra que sería imposible la simultaneidad de numerosos acontecimientos sin un despliegue de medios técnicos desproporcionado y muy costoso.

Como cierre del presente apartado, ya con la perspectiva temporal suficiente, considero este foro muy adecuado para proponer la distinción de una cuarta fase en los musicales de Saura, que comprendería desde *Iberia* (2005) –acaso como engranaje, pues venía contemplándola en la tercera– hasta *Flamenco, flamenco* (2011), por cuanto el carácter antológico de todas las obras que la integran permite comprender que no existe un interés explícito por crear relatos uniformes mediante la estética manierista ya expuesta, sino que, conectando con *Sevillanas y Flamenco*, obedecen a intereses divulgativos promocionales de las músicas respectivas, especialmente en el caso de *Fados* (2007) y la misma *Flamenco, flamenco*. Ello sin significar, claro está, que el director renuncie a su particular poética, aunque insisto en que no la pone al servicio de una historia única, tal como sucedió en las dos obras de la tercera etapa.

6. CONCLUSIÓN

Teniendo en cuenta mi estímulo del debate entre los doctorandos a lo largo de las lecciones para favorecer su participación y el debate crítico entre personas vinculadas estrechamente al flamenco, he tenido la oportunidad de comprobar, durante tres cursos académicos seguidos, el sincero interés de mis alumnos por el

enfoque del curso, el cual, según afirman, no solo les ofrece un enfoque más amplio y nuevo para ellos –objetivo docente prioritario–, sino que, según declaran, obtienen algunas claves de análisis e interpretación estética útiles, tanto para el desarrollo creativo de sus respectivas actividades flamencas, como para comprender diversos mecanismos fundamentales de la comunicación estética en general. Todo lo cual, en definitiva, favorece sobremanera el progreso de sus labores investigadoras respectivas.

Es por lo que considero justificado el interés de recordar la trascendencia antropológica del aflamencamiento cinematográfico durante la primera mitad del siglo XX y, sobre todo, subrayar la íntima relación del flamenco con las concepciones existenciales trágicas y con sus concreciones artísticas –en este caso, cinematográficas–.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979): «Polysystem Theory», en *Poetics today*, vol. 1-2, Durham NC, Duke University Press, 287-310.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Á. C. (2002): *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Relaciones Institucionales.
- LOTMAN, I. M. (1996): *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MILLÁN BARROSO, P. J. (2008): «Barbaries especulares y humor. Identidad, alyteridad y arquetipo aflamencado en *Bienvenido, Mister Marshall*», en *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE–EA 4074, Lille, Université Lille 3, <http://goo.gl/nCtL2> [29/01/2012].
- (2010): *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en el cine musical de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar.
- NAVARRETE CARDERO, L. (2009): *Historia de un género cinematográfico: la española*, Madrid, Quiasmo.
- SCHOPENHAUER, A. (1819): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2009.