

## FLAMENCOS Y PELÍCANOS. DEL FLAMENCO PURISTA A LA FUSIÓN QUINQUI DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO (EDGAR NEVILLE, 1952) Y DAME VENENO (PEDRO BARBADILLO, 2007)<sup>1</sup>

Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida)  
Antonia del Rey Reguillo (Universitat de València)

Al analizar la fusión entre la música popular andaluza y el cine español, ya sea distinguiendo o no entre películas musicales o películas con canciones, resulta inevitable pensar en el concepto de *españolada*, tan manido y complejo como necesitado de las revisiones de los historiadores del cine y la cultura. Como es conocido, y dicho de manera muy sucinta, la españolada ha llegado a ser considerada una suerte de género transversal que se manifiesta en la literatura, las artes escénicas, la pintura, la música popular y, prácticamente desde su nacimiento, en el cine. Así mismo, ha sido acusada de exagerar y falsear ciertas características de «lo español», de dejarse conducir en el cine por argumentos folletinescos regidos por las pasiones más viscerales, de poblarse de personajes reducidos al estereotipo —la gitana, la tonadillera, el bandolero, la bailaora, el torero—, además de convertir la mitología andaluza y su música en una sinécdoque de la totalidad de España. Sus raíces populares llegan hasta el siglo XVI, pero son los románticos europeos, y en concreto los franceses —de hecho, es habitual considerar *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée, la primera españolada—, quienes acuñan el término *espagnolade* en mitad del ochocientos para referirse a algunas manifestaciones culturales asentadas sobre la cultura popular y caracterizadas por el «andalucismo», la «gitanización», las «danzas flamencas», etcétera. En España, el término se ha usado mayoritariamente con intención peyorativa, y ello a pesar de que muchos de los motivos que lo nutren, como el flamenco o la copla, han permitido también generar obras asimiladas por la alta cultura. Sin ambos géneros musicales, por ejemplo, no se entenderían muchas creaciones de Federico García Lorca.



---

<sup>1</sup> Este artículo se ha redactado en el marco del proyecto de investigación HAR2011-27750, «La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas; y perspectivas de futuro», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

Sucede igualmente que, si bien buena parte del cine musical español ha utilizado los elementos tradicionalmente identificados con la españolada, en pocas ocasiones se ha detenido en analizarlos. Esta última es la perspectiva de *Duende y misterio del flamenco* y *Dame veneno*. Mientras la primera hace un repaso de los distintos «palos» de este género popular a comienzos de los años cincuenta, la segunda incide en su evolución, en los nuevos caminos que tomará el flamenco tras la muerte de Franco, al fusionarse con otras músicas igualmente populares, como el *blues* o el *rock*, de la mano de Rafael y Raimundo Amador y Kiko Veneno. Ambas películas evocan, desde el cine de no ficción y a través de la música flamenca, dos momentos distintos de la sociedad española: principios de los años cincuenta, con el país sumido en la autarquía, férreamente custodiado por la dictadura y encerrado en la «pureza» de su diferencia, y finales de los años setenta, con el final del franquismo y la apertura definitiva al exterior. Si del primero se hace eco el filme de Neville, el segundo está representado por el mestizaje y la «fusión» entre tradición y modernidad que encarna la música de los grupos Veneno, Pata Negra o el disco *La leyenda del tiempo* de Camarón. Con todo, esta evolución de la pureza a la fusión no puede entenderse sin considerar la apertura a la cultura de masas que se produce en el intervalo de los años sesenta, cuando muchos españoles, especialmente los más jóvenes, empiezan a sentirse más identificados con el tupé o los tejanos que con el caracolillo sobre la frente de la folclórica, el vestido de faralaes o los toros, con la música pop y *rock* antes que con la copla. En definitiva, prefieren modelos y productos culturales importados a los considerados autóctonos. Los frutos de este drástico cambio cultural madurarán en la década de los setenta, en especial tras la muerte del dictador.

El sugerente planteamiento de *Duende y misterio del flamenco* es una apuesta a contracorriente que busca romper tanto con la españolada como con las concepciones vigentes en su momento que ataban el documental a la representación estricta de la realidad. La primera ruptura se caracteriza por un tratamiento analítico e informativo de la música flamenca, alejado en gran medida del estereotipo folclórico, a través de diferentes números musicales representados en contextos privilegiados que permiten confeccionar la particular geografía de la música flamenca. La segunda ruptura es mucho más brusca y evita la estrecha vinculación entre imagen y realidad, tanto por lo que concierne al modelo NODO, considerado, al menos en origen, capaz de crear documentos fidedignos que los historiadores emplearán para confeccionar la Historia, como en lo referente a la recién importada reflexión neorrealista —que toma cuerpo en las páginas cinematográficas de las revistas *Índice* y, más adelante, *Objetivo*—. Según ella, toda aproximación a aspectos de la cultura popular estaría obligada a mantener un posicionamiento ético a favor de las clases que supuestamente la generan. Neville no cederá a uno u otro planteamiento y, partiendo de puestas en escena muy elaboradas, jugará con pequeñas ficciones desarrolladas en los contracampos de las actuaciones musicales o en las transiciones entre ellas. Esas elecciones del cineasta no hacen sino desvelar sus vínculos con la «otra generación del 27», al combinar sabiamente la cultura popular y el «humorismo» inteligente —un nuevo «ismo» acuñado para su propia vanguardia por los miembros de esta generación, entendido, a grandes rasgos, como mezcla de humor y surrealismo—. Igualmente, es posible encuadrarlas en una concepción minoritaria del cine documental que lo entiende como «construcción», y no mero reflejo, desarrollada en algunos textos que el crítico y director de cine José López Clemente publicó en la revista *Cine Experimental* durante los años cuarenta.

Dicho esto, cualquier aproximación a *Duende y misterio del flamenco* implicaría señalar tanto la propia percepción que Neville tuvo de este arte como su forma de enfrentarse al mismo. Cuando en 1952 emprende el rodaje de esta película, el director llevaba ya tres décadas interesado en el cante flamenco, concretamente desde que en 1922 pudo asistir como invitado al Primer Concurso de Cante Jondo organizado en Granada por Manuel de Falla con la colaboración de Federico García Lorca, Andrés Segovia, Manuel Jofré y Miguel Cerón. Fue esta fascinación por el flamenco la que lo empujaría a rendirle su particular homenaje en forma de texto fílmico, cuyo sentido él mismo se encargó de describir en 1952 en la revista *Primer Plano*: «Mi película es la exaltación del cante y del baile flamenco. No es un documental, sino la historia del cante y del baile andaluces, del genuino folclore de esta tierra, en la que han actuado y actúan todos los ases del género». Entre ambigüedades, Neville decide negar la condición de documental a su película antes que hacerla encajar en los modelos hegemónicos apuntados más arriba, pero al mismo tiempo expresa sus intenciones como creador de la película y, al valerse de términos como *exaltación*, *historia* y *genuino*, hace hincapié en lo que más le preocupa; es decir, no sólo pretende poner en valor un arte al que admira, sino mostrar con perspectiva didáctica una historia del cante y el baile flamencos que va a atender específicamente a lo genuino, a lo auténtico, obviando lo que pudiera haber en ellos de espectáculo comercial o de cante amaestrado propio de los tablaos.

Diez años después, Neville no ha cambiado un ápice sus planteamientos y vuelve a hacerse eco de la misma idea en su ensayo *Flamenco y cante jondo*, publicado en 1963. Allí afirma que «el flamenco no fue un espectáculo, ni nació para ser un espectáculo: era la forma de expresión de un pueblo más bien inarticulado, eran los poemas que decían a gritos de llanto unos analfabetos que no podían expresarse de otra manera, eran los lamentos de amor de un tosco primitivismo que apenas sabe hablar pero que al recibir la herida se expresa de ese modo». Y es observando ese primitivismo genuino como valora la poesía del flamenco, considerándola más honda, más pura, más sutil y próxima a la de los grandes poetas contemporáneos y a los *haikais* [sic] japoneses que a las derivaciones populares posteriores orientadas a comercializarlo. Con su actitud, se situaba en la estela de un cineasta como Carlos Serrano de Osma, cuya película *Embrujo* (1947) recuperaba desde la ficción la mejor tradición del cante y baile flamencos, huyendo de los tópicos explotados por la españolada.

Sólo contando con esa personal percepción de Neville se puede explicar la estrategia discursiva que propone *Duende y misterio del flamenco* y entender las propuestas que el cineasta lanza desde sus imágenes. Concebida como una sucesión de cuadros sin más conexión entre ellos que la voz narradora que los articula y lo que podríamos denominar rótulos intradieгéticos —por ejemplo, los nombres de algunas calles como «La Siguiriya»—, la película consta de treinta secuencias que van escenificando los distintos palos del flamenco. Su orden viene determinado por la voz narradora, que los jerarquiza y los describe con observaciones precisas. Ella es la que inicia el relato estableciendo las coordenadas cronológicas del flamenco y sus dos principales categorías, el «cante grande», compuesto esencialmente por los cantes sin guitarra, en el que se aglutinan formas musicales como la siguiriya, la caña, el polo o la soleá, y el «cante chico», constituido por derivaciones del primero como la liviana, la serrana, las peteneras, los caracoles y otras modalidades que van surgiendo como formas bailables: bulerías, tanguillos, zapateados, fandangos... Con metódica seriedad va exponiendo las formas musicales en una rigurosa cadencia que recuerda la

clasificación establecida en 1881 por el primer folclorista español, Antonio Machado Álvarez, en el texto fundacional *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, seudónimo este último con el que solía firmar el padre de los Machado.

El aliento narrativo de Neville no se conforma con asociar cada forma del cante con su espacio geográfico original, sino que las va dotando de espesor dramático al vincularlas con pequeñas anécdotas que, como telones de fondo, humanizan las piezas musicales y los relatos que enhebran los versos de sus letras. Si en la melancólica siguiriya se atisba el amor atormentado de una pareja condenada al desencuentro, el disfrute del cante por soleares —en un guiño muy nevillesco— logra que un reo esposado y conducido a prisión acabe compartiendo amigablemente tabaco y música con los guardias que lo custodian. Si el sonido de la taranta pone música a la mudanza de una joven pareja de recién casados, la amarga petenera acompaña a la mujer que renuncia al amor para encerrarse en un convento. Y así, cada relato va desvelando la experiencia de vida que late detrás del desgarro o la alegría de la música y el baile. Aunque Neville no puede renunciar a sí mismo y, por momentos, salpica de chistes visuales el relato, en puntuales y característicos alardes de humor. Entonces, es capaz de asociar por montaje el cimbreo de una joven que baila por alegrías con el rostro dubitativo de una cabra que la observa o de subvertir, entre bulerías, el tópico de la española con un «tipo andaluz» apostado ante una reja a través de la que, oh sorpresa, no habla con su novia, sino con un vendedor de plumas estilográficas.

Las derivas humorísticas no impiden al autor conservar, sin embargo, su perspectiva y mantener el rango de autenticidad artística que él otorga al flamenco más genuino. Esto explicaría la existencia de secuencias en las que se lo vincula con el bolero clásico, las sonatas del padre Soler y la música culta que inspira las obras de Albéniz o Granados. Y es precisamente ese purismo flamenco de Neville el que marca el contrapunto con la propuesta de *Dame veneno*, dedicada a reflejar las fusiones más radicales de esta música. Además, mientras el tiempo del relato de Neville y la fecha de su realización son coetáneos, la película de Barbadillo se plantea como una mirada al pasado desde la que realizar una aproximación a la heterodoxa factoría musical formada por los hermanos Amador, Kiko Veneno y el singular ámbito vital que los rodeaba a finales de los años setenta. Para ello basará su estrategia discursiva en las convenciones del documental expositivo, pero sin renunciar del todo a subvertirlas. Esto explicaría que prescindiera de la omnipresente voz narradora en tercera persona, tan propia del género, para dar la palabra a los protagonistas, cuyos sucesivos parlamentos conforman un discurso más abierto y, en apariencia, menos controlado por el realizador.

La impronta de este último en la película es de otro orden y tiene que ver con la opción retórica utilizada para articular el relato. Consiste en aplicar una estrategia discursiva de *macrocollage* capaz de producir sentido a partir de la integración de elementos heterogéneos. De ese modo, valiéndose de materiales audiovisuales tan diversos como fragmentos de actuaciones musicales de los miembros de Veneno, fotografías y filmaciones privadas, rótulos informativos que conectan las secuencias, además de las presencias y las voces de los entrevistados salpicadas por sus canciones más reconocibles, Barbadillo va componiendo un friso narrativo ordenado en cuatro segmentos. Y, rizando el rizo, presenta cada uno de ellos con pequeños *collages* que, desde la estética del videoclip, componen un dinámico racimo de siluetas de recortables con edificios, objetos y rostros animados de personajes que juegan a superponerse una y otra vez. Estas bisagras narrativas no solo funcionan como irreverentes y desenfadados

guiños humorísticos, sino como ingeniosas metáforas visuales que anticipan los posibles sentidos de la película. Así sucede en el primer segmento, dedicado a informar sobre el porqué del nombre Veneno y a narrar el encuentro de José María López Sanfeliu, *Kiko* para los amigos, y los hermanos Amador. En el *collage* que lo introduce, la cabeza animada de Arias Navarro anunciando la muerte de Franco es tratada como una olla a presión que estalla lanzando al aire una serie de imágenes que anuncian jovialmente los cambios socioculturales que se avecinan, de los que Veneno y sus derivas serán exponente máximo. Con la misma intención, el *collage* que da paso al segundo segmento, dedicado al corto periplo del grupo y a la grabación de su primer y único disco, muestra cómo la guitarra eléctrica de Kiko escala la Giralda y desplaza la escultura del emblemático Giraldillo hasta lograr coronar la torre, en una broma visual que explicita gráficamente lo que supuso la grabación del disco *Veneno* como sustitución de la música flamenca tradicional por la innovadora fusión que su temas proponían. En la tercera parte, la colaboración entre Veneno y Camarón de la que surgió *La leyenda del tiempo* es introducida por un nuevo *collage* cuyos motivos aluden a la conquista del espacio convirtiendo el recortable de la Giralda en una suerte de nave espacial que impacta violentamente en la superficie de la luna, tal vez aludiendo a la novedad estratosférica de un disco que, en su momento, pocos supieron entender. Sin duda, en 1979 la propuesta de flamenco fusión que encerraba *La leyenda del tiempo* fue percibida por la mayoría como música de otro planeta. Finalmente, el cuarto y último segmento de la película contrasta los éxitos de Pata Negra con la travesía solitaria de Kiko, para entonces rebautizado como Kiko Veneno, y una vez más es precedido por un *collage* donde una lluvia de pastillas y jeringuillas cae sobre los edificios de la ciudad, en referencia a la demoledora llegada de las drogas duras a principios de los años ochenta.

Con estos mimbres Barbadillo continúa la incursión en las particularidades musicales y culturales sevillanas del tardofranquismo y la Transición que su productora, La Zanfoña Producciones, ya había iniciado con *El Underground. La ciudad del Arcoiris* (Gervasio Iglesias, 2003). Desde los años sesenta, Sevilla, con Barcelona e Ibiza, fue una puerta de entrada de las manifestaciones culturales y contraculturales provenientes de Estados Unidos, como el movimiento *hippie*, con todo lo que ello implicaba. La irrupción de lo nuevo y lo foráneo colisionó con la sociedad española de la época, tradicional y enclaustrada, originando contradicciones y nuevas formas de vida colindantes con la marginalidad, vivero de los nuevos grupos musicales, como Smash, al que Gervasio Iglesias dedicaría su película, incidiendo en su tímida tendencia hacia la fusión entre el denominado «rock progresivo» y el flamenco. Una fusión musical y cultural que en *Dame veneno* se plasma de forma radical y está representada por un recorrido inverso: si en *Underground* se exponía la aproximación al flamenco de un Smash nacido como grupo de *rock*, la película de Barbadillo retrata el itinerario desde el flamenco al *rock* que realizan los hermanos Amador guiados por Kiko, a la sazón, recién llegado de su periplo por Estados Unidos, donde no solo había descubierto a los *hippies* y la mejor música *rock*, sino también el buen flamenco. De hecho, la fusión que practica el grupo Veneno es de tres órdenes: interclasista, intercultural e intermusical. Pues, si los hermanos Amador son gitanos marginales del extrarradio sevillano que han mamado el flamenco tradicional, José María López Sanfeliu, *Kiko*, procede de la clase media, cuenta con título universitario y es un *hippie* convencido. El encuentro de los tres jóvenes, que representan mundos y culturas tan opuestos, además de simbolizar los intercambios de todo orden habidos en la sociedad española, va a propiciar la original y potente fusión creadora de la que, con todas sus derivas, se hace eco *Dame veneno*.



Desde su singular heterogeneidad y mediante el *macrocollage* en el que aglutina sus diversos materiales, Barbadillo logra un documental expositivo, donde prima una narración ordenada, didáctica y orientada a recuperar y reivindicar una fusión musical que hasta momentos recientes no ha sido suficientemente reconocida, sin dejar espacio a la aparente improvisación de otras modalidades del cine de no ficción. Cada entrevistado, por ejemplo, aporta nuevos datos que permiten hacer evolucionar la historia, sin entrar en contradicciones o debates presumibles en la convivencia de músicos tan talentosos como los hermanos Amador o Kiko Veneno. Precisamente, es a través de las incursiones por los vericuetos del videoclip, con los «*collages pop*» de acento surrealista que estructuran el relato, como se simbolizan visualmente las rupturas y transformaciones que vivió la sociedad española durante los últimos años setenta de las que la música de Veneno y sus derivas supusieron un retrato visionario no solo de lo acontecido en el momento, sino capaz de anticipar la interculturalidad inherente al futuro próximo que estaba por llegar.

Así consideradas, y contra todo pronóstico, las películas *Duende y misterio del flamenco* y *Dame veneno* muestran paralelismos innegables que tienen que ver con el objetivo común de describir y divulgar la mejor música flamenca de sus respectivos momentos. Las dos se sirven de mecanismos formales que facilitan el orden del discurso y juegan con el humor, tanto para subvertir la supuesta lógica que debe regir el discurso documental, como para lanzar propuestas significativas más o menos irreverentes. Así el espíritu ácrata del aristócrata Neville conecta de algún modo con el espíritu libre de los gitanos y la filosofía de vida de los *hippies*. En este sentido, aunque filmes y cineastas parezcan caminar juntos, en cualquier caso, nunca van revueltos. Y es que la propuesta que Neville construye significa un retrato del cante y baile flamencos considerados en toda su pureza, sencillez y exquisitez, como si se tratara de detenerlo en el tiempo. *Duende y misterio del flamenco* es un plato para paladares exigentes y refinados, para espectadores capaces de apreciar la belleza y sensibilidad de unas formas culturales únicas, que en su esencia, según Neville, estaban degradándose por imposiciones de la emergente mercadería turística. Sorprendentemente, es el mismo Neville el que, al elegir vistosos escenarios como telón de fondo de las piezas musicales que presenta, convierte *Duende y misterio del flamenco* en un reclamo turístico de primer orden. El reclamo ideal para un turismo selecto, culto y refinado, el único capaz de distinguir y apreciar la belleza de lo auténtico y lo genuino. Un modelo de turismo tan minoritario como exigente y curioso, que se resiste a ser considerado turista y sueña con

convertirse en viajero. Así, y sin por ello dejar de ser analítica, la película de Neville parece flirtar con la *espagnolade* primigenia, la de los románticos, en la búsqueda de lo esencial y auténtico.

En este sentido, *Dame veneno* supone otro tipo de aproximación a la música popular, pues Barbadillo vincula su película a la realidad, a la nueva libertad que comienza a disfrutarse tras la muerte de Franco, pero también al lado oscuro de la transición, a los barrios del extrarradio sevillano de Las 3.000 Viviendas, a la rebeldía marginal y a la dramática irrupción de la heroína de principios de los años ochenta. De algún modo, su película no sólo es una aproximación al surgimiento de Veneno, Pata Negra o *La leyenda del tiempo*, sino que puede entenderse como una descripción de una parte sustancial de la banda sonora de la «cultura quinquí», aunque obvie los retratos, en gran medida mitificadores de la delincuencia, hechos por otros cineastas y ejemplificados a través de personajes como El Vaquilla, El Torete o El Jaro, que llegarían a protagonizar títulos como *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma, *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) o *El pico* (1983) de Eloy de la Iglesia y *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura. Frente a ellos, la propuesta de *Dame veneno* trata de poner las cosas en su sitio desde la honestidad con la que hablan los protagonistas, sin obviar sus propios errores y contradicciones.

## FLAMENCOS Y PELÍCANOS

Al analizar la fusión entre la música popular andaluza y el cine español, ya sea distinguiendo o no entre películas musicales o películas con canciones...







## DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO

**1952 España**

Dirección: Edgar Neville

Producción: Producciones Edgar Neville

Guión: Edgar Neville

Fotografía: Enrique Guerner

Música: José María Franco

Intérpretes: Roberto Ximénez, Alejandro Vega, Manolo Vargas, Alberto Lorca, Elvira Real, Dorita Ruiz y Rosario Escudero forman parte del Ballet Español de Pilar López

Duración: largometraje - 75 minutos

Calificación por edades: apta para todos los públicos

Sinopsis: Recorrido por la historia del cante y del baile flamenco. A lo largo de la película se van relatando, desde su origen hasta nuestros días, todos los estilos que han ido apareciendo. Diferentes cantaores y cantaooras entonan los sonos, y bailarines, aislados y en grupos, interpretan todas las escuelas andaluzas. Todo ello enmarcado en paisajes y escenas afines a cada estilo de cante.

<http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/flamencos.htm>



## DAME VENENO

2007 España

Dirección: Pedro Barbadillo

Producción: La Zanfoña Producciones

Guión: Luis Clemente Gavilán, Pedro Barbadillo

Fotografía: Alex Catalán

Intérpretes: Rafael Amador, Rafael Manglís Cobo, Rafael Bizco Eléctrico García, Raimundo Amador, Antonio Tacita Moreno.

Duración: Cortometraje - 55 minutos

Calificación por edades: no apta para menores de trece años

Sinopsis: Es una historia de encuentros: del *rock* con el flamenco, de Camarón con Veneno y Pata Negra, y de unos personajes que, incomprensidos en su tiempo, tomaron conciencia de que estaban cambiando la música popular del último cuarto de siglo. Se quiere realzar un fragmento jugoso de nuestra historia musical, hasta ahora prácticamente inexplorado. Es este un documental basado en tres nombres fundamentales de la música española, que abrieron el flamenco a otras dimensiones en la convulsa segunda mitad de los setenta: Camarón, Veneno y Pata Negra. El documental cuenta con la música como elemento narrativo, que refuerza su carácter de universalidad, ya que se dirige a un público amplio.

<http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/flamencos.htm>