

Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico : el caso de Carlos Saura

PASCALE THIBAudeau

Université Paris 8

¿Es válida la noción de repertorio aplicada al cine? ¿En qué consiste un repertorio de películas? ¿Existe un cine de repertorio? ¿En qué medida las nociones de patrimonio y de género pueden imbricarse con la de repertorio?

Se intenta, en esta contribución, contestar a estas preguntas y estudiar el caso concreto de las películas musicales de Carlos Saura, las cuales constituyen un corpus original, no sólo en su propia filmografía sino también en la cinematografía mundial. El trabajo de recopilación patrimonial, se desdobra en una investigación formal sobre el lenguaje cinematográfico. Al explorar la relación baile/cine, Saura echa las bases de un género que ya no sólo se define temáticamente sino también estéticamente. La noción de repertorio es útil para aprehender en toda su complejidad esta categoría de películas.

El repertorio en arte

La noción de repertorio no suele aplicarse al cine, arte de sombras proyectadas, sino más bien a formas de expresión artística en las que el público se ve involucrado en una relación de proximidad espacial con los artistas : el llamado espectáculo vivo que no se limita a producir un intercambio entre imágenes y miradas sino entre cuerpos presentes. De hecho, la palabra « repertorio » aplicada al arte aparece primero en referencia al teatro para designar el conjunto de obras que una compañía teatral puede interpretar. Éste último término es esencial dado que lo que se da a entender de inmediato con esta noción de repertorio es que las obras ahí consignadas son interpretables y, por consiguiente, repetibles bajo formas distintas, « iterables » diría Derrida. Una representación teatral nunca será exactamente igual a la anterior, habrá modificaciones, cambios inherentes a la variabilidad humana de la interpretación. Lo mismo pasa con los espectáculos de baile o con los conciertos de música. La interpretación en directo, delante de un público, los somete a la variación. En este sentido, el repertorio de un músico, de una orquesta, de una compañía de baile o de teatro, es lo que constituye el punto de referencia fijo y estable para una práctica fundamentalmente amenazada por la transformación.

Es más, estas obras del espectáculo vivo no son sólo la propiedad de una compañía o de un artista, también pertenecen a un fondo común en el que cualquiera puede buscar para producir su propia interpretación. Así se pueden estrenar al mismo tiempo, en distintos lugares, varias versiones de un mismo texto dramático, de una misma pieza musical.

Sin embargo, el repertorio no es reductible a la huella escrita de la obra (texto teatral, libreto de ópera o de ballet, partituras) : el repertorio incluye el conjunto de las representaciones e interpretaciones que existieron antes. Es decir que conlleva referencias que exceden el estricto marco textual y componen un conjunto paratextual alrededor de las obras repertoriadas. En él pueden converger datos objetivos (críticas, artículos publicados sobre la obra desde su creación) y subjetivos (recuerdos, leyendas y mitos forjados a lo largo de los años, famosos escándalos¹). O también, en el caso de obras relativamente recientes, grabaciones mecánicas y audiovisuales : discos, películas, vídeos. Volveremos a considerar este aspecto bajo otra perspectiva. De momento, nos interesa su participación en la elaboración de la memoria que es indisociable de la noción de repertorio para el arte.

Este punto no es anodino en la medida en que nos impide confundir el repertorio con la mera programación de un teatro. No se limita a la lista de títulos propuestos al espectador en una temporada dada sino que incluye a la vez el pasado, la historia de la obra, con sus éxitos, sus fracasos, sus escándalos y el reconocimiento de su valor. Este valor puede proceder de sus cualidades intrínsecas pero la mayoría de las veces se han sedimentado con el paso del tiempo. En efecto, salvo contadas excepciones, un repertorio, en su acepción actual, no suele incluir obras contemporáneas y se asocia más bien a la tradición, como apunta la página web de la Compañía Nacional de Teatro Clásico : « Un término tan tradicional como compañía se une consecuentemente a otro como repertorio »². Para las obras más recientes o más polémicas, el acceso al repertorio es una suerte de consagración. El caso más llamativo es seguramente el repertorio de la *Comédie Française* porque articula las nociones de memoria y de prestigio : lo constituyen todas las obras que fueron montadas en el « Français » desde su fundación en 1680, lo que le confiere una indudable dimensión de archivo. Por otra parte, cuando una nueva obra (moderna o extranjera³) es montada se dice que « entra en el repertorio » como si se tratara del Panteón. Este acceso constituye un sello honorífico que cualifica la obra y le confiere un nuevo estatuto al incluirla en un conjunto destacado por la institución prestigiosa. Y, en efecto, la noción de repertorio conlleva, no sólo en el caso de la *Comédie Française*, la de prestigio. Por eso también puede acoger obras más

¹ Ver al respecto el libro dirigido por Marie Dollé, *Quel scandale !*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

² <http://teatroclasico.mcu.es/es/compania/index.asp?idioma=es>

³ Ocurrió recientemente con *Peribañez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega.

recientes con tal de que hayan recibido el necesario reconocimiento de las élites artísticas e intelectuales⁴. De hecho, originariamente, el repertorio de la *Comédie Française* estaba constituido de obras contemporáneas (Racine, Molière, Corneille) según criterios de excelencia y no de tradición. Más bien lo contrario: los dos últimos rompían con ella. Del mismo modo, fueron entrando antes de convertirse en *clásicos* (palabra a menudo asociada a « repertorio ») y mientras vivían todavía sus autores, obras de Voltaire, Marivaux, Beaumarchais, Hugo.

El sentido actual de la palabra repertorio incluye pues connotaciones que no existían inicialmente, como la de tradición, de conservación de un bien colectivo que entronca con la noción de patrimonio sin llegar, sin embargo, a superponerse a ella, en la medida en que el repertorio también implica una selección de obras en el interior de un conjunto más amplio. Por lo cual tampoco es sinónimo de inventario a pesar de que ciertos diccionarios definan el repertorio como « inventario metódico »⁵ y aunque la etimología de ambas palabras sea semánticamente próxima⁶. Aquí tocamos la paradoja inherente al repertorio que a la vez tiende a la exhaustividad y a la selección de elementos elegidos entre otros posibles. En música se hablará por ejemplo de repertorio barroco, clásico, romántico por donde se establecen subcategorías a su vez divisibles (repertorio medieval sefardí, repertorio contemporáneo francés, etc.). Esta idea de categoría reanuda con la de clasificación que es propia de la acepción inicial de la palabra (« Conjunto o lista de datos [...] ordenados »⁷) y que, en el caso del cine, puede llegar a confundirse con la noción de género.

El repertorio cinematográfico

En efecto, aunque se emplee poco esta palabra tratándose de cine, en la mayoría de los casos, aparece en el sentido estricto de « lista de títulos », de programación de una sala de cine o de un festival. De vez en cuando se le confiere el sentido de « inventario » cuando, hablando de un cineasta o de un actor, se recurre a la expresión « repertorio cinematográfico » empleada como equivalente a « filmografía ». Pero también pueden encontrarse las expresiones « repertorio fantástico », « repertorio de cine musical », « repertorio erótico » que remiten a una forma de categorización genérica de las películas. Y, por fin, se utiliza a veces la mención « cine de repertorio » en oposición a « cine

⁴ La entrada de una obra en el repertorio es sometida a la decisión de un Comité de Lectura. Así entraron obras de Samuel Beckett en el « Français » y, más recientemente, una de Bernard-Marie Koltès.

⁵ Ésta es la primera definición que nos da, en francés, el *Grand Robert*.

⁶ *Repertorio* proviene del latín *repertorium*, derivado de *reperire* que significa « encontrar », e *inventario* proviene del latín jurídico, *inventarium*, derivado del latín clásico *inventum*, supino de *invenire* que significa también « encontrar ». Cf. *Grand Robert*.

⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español*.*

comercial », estableciéndose así una equiparación entre las salas de « cine de repertorio » y las de arte y ensayo.

Lista, inventario, categorización y prestigio son las acepciones que pueden darse al término « repertorio » cuando se aplica al cine. En cambio, salvo contadas excepciones, no se encuentra asociado a la idea de tradición. Cuando se habla de « repertorio mudo », se emplea la palabra más en el sentido de clasificación genérica que de tradición. Además, desde las celebraciones del primer siglo del cine y el enorme trabajo de rehabilitación de las filmotecas del mundo, la noción de patrimonio se ha ido asociando al cine mudo, es decir que cuando se habla de « repertorio mudo » no se hace referencia a una tradición sino al género y al patrimonio.

Que el repertorio aplicado al cine descarte la tradición no se debe tanto a la juventud de este arte (¿ qué son un poco más de cien años frente a la tradición milenaria del teatro ?) como a su naturaleza industrial. Como arte industrial está íntimamente vinculado a la ideología del progreso tecnológico continuo y no solamente en el caso del cine de masas. Las vanguardias cinematográficas y los cineastas más exigentes y elitistas también se apoderan de los últimos avances tecnológicos para hacer evolucionar el lenguaje y la estética. A pesar de que, como en cualquier ámbito, exista cierta nostalgia por lo que ha precedido o por las edades anteriores del cine, no se valora la tradición como en el caso de otras artes⁸. Se puede rendir homenaje al cine de antaño rodando en blanco y negro, pero el blanco y negro actual no tiene nada que ver con el blanco y negro de los años 40, por poner un caso. Por mucho que se intente imitar, no dejará de ser una tentativa de hacer cine « a la manera de » inmediatamente identificable por el espectador y no una empresa de rehabilitación de una tradición. Tampoco lo es la cinefilia, más próxima al fetichismo. . .

Esta dimensión tecnológica del cine es fundamental para entender por qué la noción de repertorio no es tan productiva en el caso del séptimo arte. Hemos visto al principio que se aplica al espectáculo vivo (teatro, música, baile) porque permite a la vez la repetición y la variación de la interpretación. Estas variaciones son imposibles en el cine, incluso en el caso de los *remake* : el hecho de que varias versiones puedan existir no implica que la obra original entre a formar parte de un repertorio aunque sea una película de culto⁹. Ni siquiera en el caso de las adaptaciones literarias que pueden ofrecer varias versiones cinematográficas de una misma obra se considera que la primera versión sea de repertorio puesto que la obra de referencia no es la primera película adaptada sino el propio texto literario.

⁸ Pensemos en el enorme trabajo arqueológico que han hecho los músicos, musicólogos y luteriers sobre el repertorio barroco para redescubrir la tradición de interpretación y reencontrar el sonido originario.

⁹ Podemos pensar en el caso del *remake* extremadamente fiel que hizo GusVan Sant de *Psycho* de Hitchcock.

La característica fundamental de una obra cinematográfica es su reproductibilidad técnica, no su interpretabilidad, a diferencia del espectáculo vivo. Y esta reproductibilidad, apunta Walter Benjamin, « no es una condición exterior de su difusión masiva. La reproductibilidad técnica de las películas es inherente a la propia técnica de su producción. *Ésta no sólo permite, del modo más inmediato, la difusión de las películas sino que lo exige* »¹⁰. Por otra parte, Benjamin insiste en que las técnicas de reproducción, al cuestionar la unicidad de la obra de arte también la sustraen a la tradición¹¹ :

Se podría decir, de manera general, que la técnica de la reproducción separa el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar los ejemplares sustituye su existencia en serie a su ocurrencia única. Y al permitir que la reproducción se entregue al espectador en la situación en la que se encuentra, actualiza el objeto reproducido.¹²

Nos damos así cuenta de que dos de los elementos que determinan el empleo del término « repertorio » asociado al espectáculo vivo, interpretabilidad y tradición, resultan inoperativos para el cine. Por otra parte, hemos visto que, además de ser escasas, los usos del término podían simplemente sustituir a otros como « programa » o « arte y ensayo ».

Llegados a este punto de la reflexión, podríamos zanjarla declarando que la noción de repertorio concierne muy parcialmente al cine y que no es productiva conceptualmente hablando para este arte. Sin embargo, nos podemos preguntar qué ocurre cuando el cine se dedica a grabar el espectáculo vivo, cuando se cruza con un repertorio ya constituido. Más allá de la filmación de espectáculos frecuente para su difusión televisiva pero poco sugerente desde un punto de vista estético, varios cineastas prestigiosos han indagado sobre cuestiones de hibridación formal grabando obras de teatro, óperas, coreografías, conciertos... Entre ellos, Carlos Saura que, a través de sus películas musicales nos ofrece un terreno fecundo para pensar quizás mejor la articulación entre género, repertorio, patrimonio, y entre las artes vivas y el cine.

El flamenco en las películas de Carlos Saura

En una filmografía abundante y heterogénea (unas cuarenta películas), llama la atención la constancia con la cual el cineasta vuelve regularmente a filmar ballets y coreo-

¹⁰ « La reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. *Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion des films, elle l'exige* », Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres*, T 1, Gallimard, coll. Folio Essais, p. 281, note 1. Las traducciones son de la autora del artículo, las cursivas son de Benjamin.

¹¹ « L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose », *ibid.*, p. 279.

¹² « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de la reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. », *ibid.*, p. 276.

gráficas. El baile aparece de manera puntual en casi todas sus películas, sea porque los personajes bailan, sea porque aparece un fragmento de espectáculo (un film como *i Ay Carmela !* integra varios números de baile). Además, ocho películas son dedicadas a la danza y a la música bajo múltiples formas : *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983), *El amor brujo* (1986), *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Salomé* (2002), *Iberia* (2005). Componen un conjunto específico dentro de la obra de Saura integrándose en el género de las películas musicales y coreográficas. Hablar de un repertorio musical y coreográfico dentro de la filmografía de Saura consistiría en sustituir simplemente la palabra « género » por la palabra « repertorio » y, aunque algunas películas se nutran de otros repertorios (teatral, operístico y musical) no por ello constituyen un repertorio cinematográfico. Además, independientemente de su pertenencia a un mismo género presentan una serie de diferencias notables. Tres películas consisten en puestas en escena fílmicas de ballets : *Bodas de sangre*, *El amor brujo* y *Salomé*. Dos construyen una intriga especular alrededor de la creación coreográfica en la que se desplazan los límites de la representación y de la realidad : *Carmen* y *Tango*. Estos cinco filmes tienen en común la construcción de un relato, de una intriga narrativa de los que el baile es el vector expresivo. Para terminar, las tres últimas se dedican a recopilar números de baile flamenco y cante jondo sin hilar ningún tipo de ficción para relacionarlos entre ellos : *Sevillanas*, *Flamenco e Iberia*.

Estas tres películas, habitualmente clasificadas como documentales¹³, constituyen un caso aparte en la medida en que su estructura es acumulativa y ofrece una sucesión de fragmentos aparentemente aleatoria. Su organización podría ser distinta, el orden podría cambiar sin modificar en profundidad el conjunto. Al final de la película se interrumpe el encadenamiento pero podría terminarse antes ; también podría prolongarse una hora más sin que esto altere fundamentalmente la obra. Esta estructura acumulativa y abierta es lo que permite, de inmediato, asimilar estos tres filmes a una forma de repertorio flamenco en tres tomos en el que se establece una lista, no exhaustiva y que siempre puede ser completada, de las grandes figuras de la danza y de la música flamenca. Así aparecen, entre otros muchos¹⁴, Rocío Jurado, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar,

¹³ Como tal participan de un amplio conjunto de películas documentales sobre el flamenco que, en la primera mitad del siglo XX, conservan el rastro de famosos bailarines : « Gracias a este interés tenemos hoy preciosos apuntes de cómo concebían el baile los más afamados bailarines de la primera mitad del siglo XX [...] registran los bailes de algunos de los nombres más importantes del panorama de la danza flamenca de principios del XX », José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Almuzara, 2005, p. 143.

¹⁴ En *Sevillanas* : Rocío Jurado, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Camarón, Lola Flores, Manuel Pareja Obregón, Paco Toronjo, Merche Esmeralda, Manuela Carrasco, Los Romeros de la Puebla, Salmarian, Las Corraleras de Lebrija, Matilde Coral, Rafael «el Negro», Carlos Villán, Tomatito.

^{En} *Flamenco* : Agujetas, Antonio Toscano, Aurora Vargas, Belén Maya, Carmen Linares, Chano Lobato, Chocolate, Dieguito de la Margara, Duquende, El Grilo, El Mono, Enrique Morente, Farruco, Farruquito, Fernanda de Utrera, Joaquín Cortés, José Meneses, José Mercé, Juana La Del Revuelo, Ketama (Antonio Carmona, José Miguel Carmona, Juan Carmona), La Macanita, La Paquera de Jerez, Lole y Manuel, Manuela Carrasco, Manuela Núñez, María Pagés, Mario Maya, Matilde

Camarón, Lola Flores, Carmen Linares, Enrique Morente, Farruco, Joaquín Cortés, Tomatito, Sara Baras, Antonio Canales, José Antonio, Aída Gómez, Estrella Morente. . .

La desaparición de algunos de ellos hace más evidente la función de conservación patrimonial de semejante empresa : las películas son depositarias de las huellas de los grandes bailarines y cantaores, cumplen una función de archivo. La grabación fílmica permite la reproductibilidad técnica de un acontecimiento efímero y único : aunque una misma pieza de ballet o una canción sean repetibles, ya sabemos que nunca son exactamente reproductibles, sólo lo son mediante el proceso mecánico de grabación. Éste desencarna el gesto y el cuerpo que ahí estuvieron presentes, los arranca al paso del tiempo, a la variabilidad, los fija en una imagen transparente, fantasma de lo que fueron pero huella indudable de ello. Al mismo tiempo, la cámara recoge lo anterior : el trabajo, el esfuerzo, el sudor, los innumerables ensayos necesarios para llegar a esta imagen proyectada en la pantalla. No sólo porque Saura filma o reconstituye algunos de estos momentos sino porque están contenidos en el gesto mismo. A diferencia del cine de ficción ante el cual el espectador ignora o se olvida del trabajo previo, en este caso, tanto el baile como la música contienen su gestación en la realización final y el espectador no puede hacer abstracción de ello. Del mismo modo sabe que lo que está viendo se podrá repetir, una vez la película acabada, en otros escenarios. La película entrega un estado determinado de un trabajo en un momento dado, plasma una interpretación entre las múltiples interpretaciones potenciales y así puede constituirse en repertorio, en punto de referencia fijo y estable a partir del que van a desplegarse las variaciones extracinematográficas. El bailar Antonio Canales resume esta función de captación y de fijación diciendo de Carlos Saura que « es el ojo del flamenco, y sabe que el flamenco es un instante, no lo puede retener mucho. Él sabe cuándo tiene que rodar para encontrar ese momento que él quiere »¹⁵.

El cine de Saura se pone al servicio del baile flamenco, asegurando una forma de transmisión distinta a la tradicional y que alcanza un público mucho más amplio que el de los aficionados de las peñas o de las salas de espectáculo. De esta manera el cine participa en la elaboración y difusión de un repertorio que durante mucho tiempo fue reservado a una minoría de conocedores. La popularidad creciente del flamenco que se extiende al mundo entero y toca todas las generaciones y clases socioculturales no tiene que ocultar la relativa ignorancia de unos espectadores mucho más numerosos pero poco expertos. Las películas de Saura los inician así a un mundo complejo y extremadamente variado a la vez que efectúan una selección. En efecto, más allá de una clara dimensión

Coral, Merche Esmeralda, Manolo Sanlúcar, Manuel Moneo, Manzanita, Paco de Lucía, Pepe de Lucía, Paco Luca, Paco Toronjo, Potito, Rancapino, Remedios Amaya, Rocio Jurado, Sebastiana, Tomatito, Familia Farruco.

¹⁴ *Iberia* : Sara Baras, Antonio Canales, Aída Gómez, Chano Domínguez, Enrique Morente, Estrella Morente, Gerardo Núñez, Jorge Pardo, José Antonio, José Antonio Rodríguez, Manolo Sanlúcar, María Fernández, Marta Carrasco, Miguel Ángel Berna, Patrick de Bana, Rosa Torres Pardo.

¹⁵ *Making of Iberia*, edición DVD, « documentales fnac », 2005.

patrimonial de preservación y transmisión de una tradición, estos filmes no se limitan a rendir homenaje a esta tradición sino que reflejan también las propuestas más novedosas y controvertidas del flamenco actual. Lejos de recopilar, en sus tres documentales, los « valores seguros », Saura apuesta por las nuevas formas y especialmente por las formas híbridas que se cotejan con las expresiones más tradicionales y « puras » del flamenco (las Corraleras de Lebrija, los Romeros de la Puebla, Paco Toronjo). Así aparecen, al lado de La Familia de Antonio el Pipa en *Iberia*, fragmentos de *fusión*¹⁶ en los que los ritmos latinoamericanos, las sonoridades orientales o del jazz se mezclan con las melodías y los ritmos flamencos, donde la danza clásica y el baile más contemporáneo se asocian al zapateado y al revuelo de manos tradicionales. Esta selección de obras por criterios tan diversos como la tradición, la modernidad y la exigencia nos recuerda el proceso de constitución del repertorio de la *Comédie Française* al que nos referimos antes. Al lado del homenaje a la tradición (a veces popular, otras veces más exigente y árida) y del proceso de archivación patrimonial, los filmes le proponen al espectador descubrir propuestas poco ortodoxas o incluso provocadoras. La inclusión de fragmentos de bailes ajenos al flamenco en *Iberia* (una danza vasca, la *performance* de Marta Carrasco) refuerzan el proceso inexorable de hibridación al que es sometido el flamenco y que muchos puristas lamentan. Del mismo modo, el título de esta película, tomado de la *Suite Iberia* de Albéniz, sugiere la expansión del flamenco más allá de Andalucía¹⁷, así como la música del compositor reescrita y adaptada en el sentido del mestizaje por Roque Baños. Si consideramos los tres volúmenes del repertorio, observamos tanto en los títulos como en la composición de cada film una progresión de lo particular a lo general y una apertura creciente hacia formas expresivas cada vez más innovadoras : *Sevillanas*, *Flamenco*, *Iberia*.

Sin embargo, no se trata de una estricta progresión cronológica puesto que la primera película dedicada al baile flamenco, *Bodas de Sangre*, da cuenta de la renovación que tuvo lugar en los años 70 con la aparición de la versión flamenca de la danza-teatro¹⁸ y el principio de la integración de la disciplina del baile clásico en el flamenco. Lo que sigue llamando la atención en este ballet es su gran sobriedad estilística y su excepcional modernidad. Saura respetó exactamente el montaje de la obra de Lorca hecho por Gades en 1974, con lo cual da cuenta de una etapa dada de la evolución del flamenco y podría, por esta razón, integrarse en el repertorio como archivo. Por otro lado, las grandes figuras que aparecen en el film, Antonio Gades y Cristina Hoyos,

¹⁶ « Un término repetido hoy es el de fusión. Con él se nombran dos procesos cercanos entre sí aunque distintos en objetivos. Uno es el maridaje de los pasos y movimientos flamencos con músicas de otros orígenes [...]. El otro es la simbiosis de escuelas dancísticas diferentes, ya sean flamenco y clásico, flamenco y jazz o flamenco y contemporáneo », José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *op. cit.*, p. 180.

¹⁷ Aunque el cantaor Enrique Morente considere que Albéniz está inspirado en la música andaluza y que « realmente es un músico que pertenece al género del flamenco visto desde la clásica como es don Manuel de Falla ». *Making of Iberia*, ed. cit.

¹⁸ Véase José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *op. cit.*, p. 155-160.

completan la lista de artistas presentes en los tres anteriormente mencionados, lista en la que su ausencia llama la atención. Si aceptamos, según estos criterios, que *Bodas de sangre* entre a formar parte del repertorio flamenco cinematográfico de Saura, también hay que integrar *Carmen*, *El amor brujo*, donde actúan, además de Antonio Gades y Cristina Hoyos, Paco de Lucía, Pepa Flores, Rocío Jurado y Jesús López Cobos. También conviene añadir *Salomé*, reto planteado al director por Aida Gómez y que consistía en crear simultáneamente el ballet y la película¹⁹. Este último film desarrolla una dimensión parcialmente presente en otros y que encontrará posteriormente su mayor expresión en *Iberia*: la fusión, tanto musical como coreográfica, del flamenco con el baile, la música oriental y la danza clásica.

Al plasmar la actuación de estos inmensos artistas del flamenco, estas películas enriquecen el repertorio inicialmente definido. Sin embargo, en este caso, la noción de género musical se superpone, sin excluirla, a la de repertorio dado que estas últimas películas, si bien convocan otros repertorios (teatral, operístico y musical), nos remiten a una categoría de largometrajes surgida alrededor de los años 50 en los que la ficción y el baile se articulan alrededor de artistas famosos (Pastora Imperio, La Argentinita, Carmen Amaya. . .) y que dieron lugar a la apelación despectiva de « española » tanto por la mediocridad de las intrigas como por la reproducción de estereotipos a la que se entregaban sin reserva. En su mayoría (con algunas notables excepciones²⁰) estas películas proporcionan una visión folklorista y muy convencional del arte flamenco, asociado durante el franquismo a un arte reaccionario por la explotación propagandística que se hizo de él. El trabajo coreográfico de Gades y su grabación por Saura, que conoció, en el caso de *Bodas de sangre* y *Carmen* sobre todo, un éxito internacional, tuvo un papel esencial junto a otros creadores²¹ en la evolución de la recepción del flamenco.

Desde una perspectiva escenográfica, existen constantes formales y motivos recurrentes en todas las películas llamadas musicales de Saura²²: el rodaje en estudio con un dispositivo escénico modulable, constituido por grandes espejos, paneles translúcidos u opacos y pantallas de proyección, donde la luz tiene un papel determinante²³. La utilización que hace el cineasta de estos elementos nunca es sistemática y permite mul-

¹⁹ Saura rodó en video de alta definición los preparativos que eran a la vez los de la película y los del ballet, y rodó en 35 mm una versión específica de la « obra acabada » que luego se dio en las salas de espectáculo.

²⁰ Por ejemplo, un documental de Edgar Neville, *Duende y misterio del flamenco* (1953) o *El último cuplé* (1957) de Juan de Orduña con Sara Montiel de protagonista.

²¹ Salvador Távora, Mario Maya, Rafael Aguilar. . . Cf. José Luis Navarro y Eulalia Pablo, *op. cit.*

²² Incluso en *Tango*, que dejamos de lado aquí por no presentar ningún tipo de mestizaje con el flamenco pero que se integra perfectamente en el género de las películas musicales. Además, pese a la presencia de varios grandes artistas del tango, su número es demasiado limitado para que se pueda hablar de repertorio tanguero a propósito de esta película.

²³ Es la luz la que crea los decorados.

tiplicar el espacio y borrar los puntos de referencia del espectador. La multiplicación de la imagen por los espejos o las pantallas en las que se proyectan otras imágenes o un detalle que pertenece al campo de la primera imagen desorienta la mirada del espectador negándole la posición frontal que tiene habitualmente cuando acude a un espectáculo de baile. Esta frontalidad del espectáculo vivo suele desaparecer en el cine por el don de ubicuidad de la cámara y la maleabilidad del montaje. Pero estas características propias del cine están reforzadas aquí por la escenografía que, al perturbar la percepción del espectador, le sumerge en medio de los bailarines dándole la impresión de que la cámara está bailando también.

No se puede entrar aquí en los pormenores de los procedimientos filmicos a los que recurre Saura, me limitaré a indicar que tanto los dispositivos escénicos como cinematográficos crean efectos de especularidad en los que la puesta en escena del baile y de la música reflejan el lenguaje filmico con referencias a veces muy claras al cine (descomposición cronofotográfica de la imagen, alusión al expresionismo alemán²⁴, entre otros ejemplos). Lo que viene a decir que estas películas no se limitan a establecer un repertorio de las grandes figuras del flamenco, sino que también proponen una hibridación de los lenguajes que crea a su vez un espacio de reflexión sobre el propio cine.

La casi inexistencia de repertorio cinematográfico se ve así compensada por una práctica en la que el cine se convierte en el transmisor de un repertorio ajeno (baile, música, teatro en otros casos) mediante el cual se interroga sobre su propia naturaleza frente a artes reinterpretables, tridimensionales y multisensoriales. Así, las películas de Saura ayudan a perpetuar un repertorio musical y coreográfico, y se constituyen ellas mismas en repertorio musical y coreográfico en el interior de la filmografía del cineasta. Además, dentro de la obra del director, parecen afirmarse paradójicamente como las películas que más cuestionan la especificidad del lenguaje filmico, precisamente porque se concentran sobre la puesta en escena filmica de otras artes cuya esencia no es ni industrial ni tecnológica.

²⁴ Además de los numerosos planos en sombras chinecas que remiten a la linterna mágica, la introducción del número de Marta Carrasco en *Iberia* es una referencia explícita al expresionismo alemán.