



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

PASCALE THIBAudeau
CARLOS SAURA
EL CINE AL COMPÁS DEL BAILE

Carlos Saura.
El cine al compás del baile

Carlos Saura. **El cine al compás del baile**

Pascale Thibaudeau

Traducción de Marie Cordoba

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director

Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)

Consejo editorial

Carole Aurouet (Université Paris-Est), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Paul Hammond (t), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Antonio Monegal (Universidad Pompeu Fabra), Sarah Neely (University of Stirling), Antonio Pedrós-Gascón (Colorado State University), Ángel Quintana (Universidad de Girona), Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza), Breixo Viejo (Columbia University)

© Pascale Thibaudeau

© De la traducción, Marie Cordoba

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)

1.ª edición, 2024

Esta obra es una traducción revisada y aumentada del libro *Carlos Saura. Le cinéma en dansant*, publicado en 2017 en las Presses Universitaires de Rennes, en la colección «Le spectaculaire». En la presente versión se han suprimido ciertas aclaraciones inútiles para los lectores españoles y se han integrado las películas realizadas por Carlos Saura desde 2017.

Traducción realizada con la ayuda del Laboratoire d'Études Romanes de la Université Paris 8

Director de la colección: Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

Ilustración de la cubierta diseñada a partir de fotogramas de la película *Flamenco* (2010)

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN 978-84-1340-832-3

Depósito legal: Z 1584-2024

Introducción.

Del baile popular a la *performance*

Cría cuervos (1976) y *Carmen* (1983) siguen siendo los dos filmes con mayor éxito internacional de la larga carrera cinematográfica de Carlos Saura. Del primero, se suele recordar la famosa escena en la que las tres hermanas bailan torpemente al son de la canción de Jeanette, «Porque te vas», que pronto se convertiría en el número uno de los éxitos del verano de 1976. Del segundo permanece en las memorias la perfecta maestría de Antonio Gades y Cristina Hoyos. Entre estos dos casos ejemplares: el baile torpe de los personajes por un lado y el de los profesionales por otro, se despliega el recorrido fílmico de un artista apasionado por la música y el baile.

La carrera de Carlos Saura se inició a mediados del siglo xx y terminó con su fallecimiento a principios de 2023, dejando varios proyectos abiertos. Su filmografía cuenta con medio centenar de largometrajes, cortos y mediometrajes, y registra los profundos cambios que marcaron la historia reciente de España, así como las evoluciones y revoluciones tecnológicas —con, entre otras, la llegada de la era digital—. Si bien observamos una gran regularidad en el ritmo de producción del cineasta, esta se caracteriza por una heterogeneidad de estilos y temas abordados. En cambio, algunas temáticas como la exploración del pasado y de la memoria, los amores imposibles o la

creación artística se encuentran en el conjunto de una obra a la que podemos dividir en dos grandes periodos (antes y después de la muerte de Franco), los cuales pueden ser a su vez subdivididos.

Antes de ser abolida la censura, en 1977, los filmes que dirige Carlos Saura quedan sometidos a la presión que esta ejerce. Influenciado por el cine neorrealista italiano al que descubre durante sus años de formación, hace sus pinitos de cineasta filmando en 1959 la marginalidad de jóvenes delincuentes en *Los Golfos*. Pero pronto se da cuenta de que este es un camino vetado en un país donde la realidad es objeto constante de deformación propagandística. Empieza entonces a desarrollar estrategias alternativas, elaborando un discurso críptico, basado en el empleo recurrente de símbolos y metáforas, con el objetivo de disimular las críticas a la dictadura, que solo son comprensibles por algunos espectadores sagaces. La crónica intimista, en particular, le permite abordar, a través de la pareja y de la familia, las relaciones de poder que dominan la sociedad española. Un precoz reconocimiento en los festivales internacionales (su primer largometraje es presentado en Cannes) le llevará a ser el cineasta español disidente más celebrado de los setenta, siendo entonces sus películas valoradas en función de su potencial de resistencia. De ahí la relativa incompreensión y el desinterés progresivo de la crítica cuando Saura, tras el proceso de democratización, pasa a realizar filmes en los que, en apariencia, se aparta de sus preocupaciones políticas anteriores para explorar nuevos derroteros. Se le reprocha entonces dispersarse y dar la espalda a sus compromisos anteriores. La distancia permite entender que se trataba tanto de deshacerse de cierta manera de hacer cine, impuesta por las circunstancias, como de encontrar otros medios narrativos y estéticos para expresar su relación al mundo.

El primer film dedicado al baile, *Bodas de sangre*, se estrena pues en un periodo bisagra de la carrera del cineasta, en 1981. Solicitado por el productor Emiliano Piedra, Carlos Saura acepta filmar un ensayo del *ballet* ideado por el bailarín coreógrafo Antonio Gades. Seguirán *Carmen* en 1983 y *El amor brujo* en 1986, ambos realizados en colaboración con Antonio Gades y el mismo productor. Esta trilogía

se inscribe en un proceso de reapropiación de la cultura flamenca anteriormente instrumentalizada por la propaganda franquista, al tiempo que manifiesta el interés del director por la puesta en escena cinematográfica del gesto danzado. Al terminar la trilogía y su colaboración con el coreógrafo, lejos de interrumpirse, dicho interés se verá confirmado en la continuación de su filmografía ya que, desde entonces y a lo largo de unos cuarenta años, Carlos Saura ha dirigido trece largometrajes musicales dedicados a la música, al cante y al baile. Si bien el flamenco ocupa un sitio privilegiado en dicho conjunto, queda a menudo asociado a otras tradiciones y es tratado bajo perspectivas poco ortodoxas. El cineasta ha dedicado también filmes al tango, al fado, al folclore tradicional argentino o mexicano, y a la jota. Todos presentan fuertes similitudes formales y estéticas con los que celebran el flamenco. Algunos libros¹ muy estimulantes ya han estudiado la relación del cineasta con el flamenco y su actualización en sus filmes. En este queremos ir más allá del perímetro de estos trabajos tomando en consideración las transacciones que se producen, en su filmografía, entre estas dos artes del movimiento que son el cine y el baile. Así tomaremos el conjunto de los filmes musicales como un todo coherente en el interior de la obra, considerando el baile y el cine como dos lenguajes que interactúan el uno con el otro.

Por lo demás, otras películas escenifican el baile en una configuración de espectáculo: *¡Ay Carmela!* (1990) y *Goya* (1999), por ejemplo, incluyen secuencias bailadas autónomas. Estos fragmentos se integran en una diégesis peculiar y sirven, en general, la narración al tiempo que se benefician de un estatus especial en la economía general del *film*. Pero, «si el espectáculo de baile se vale del baile —pun-

1 Pedro Javier Millán Barroso, *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2009, Ángel Custodio Gómez González, *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2006, Rob Stone, *The flamenco tradition in the works of Federico García Lorca and Carlos Saura*, Lewiston, Nueva York, E. Mellen Press, 2004.

tualiza Philippe Verrièle— no es baile, viene después, organizando el discurso y lo que el baile expresa».² Por eso, cuando nos interesamos por el baile en todas sus facetas, conviene buscar sus huellas fuera de los musicales. Entonces nos damos cuenta de que está presente, en formas muy diversas, en la mayoría de los filmes dado que solo ocho largometrajes no integran secuencias en las que los personajes se ponen a bailar. Ya en el film de final de curso del cineasta, mediometraje realizado en 1957, *La tarde del domingo*, una larga secuencia rodada en una sala de baile ocupa buena parte de la cinta, y en *Los Golfos*, el primer largometraje, aparece esa misma sala madrileña donde se tramitan tráficos clandestinos, donde hierva la energía de una juventud amordazada.

A menudo los personajes bailan y, según los periodos y las ficciones en las que aparece, el baile posee una función narrativa, expresiva o simbólica. Muchas veces es asociado a una música o una canción que le dan una coloración particular, surge como una práctica espontánea de la vida cotidiana y social, en la intimidad de un hogar o de una fiesta familiar, entre amigos, en el alboroto de una discoteca o de una verbena; permite el acercamiento de los cuerpos, el preludio al amor, o se sustituye a su representación en tiempos de censura. Pausa en el desarrollo narrativo, permite momentos de relajación en la evolución de un drama, breves momentos de respiro en una tensión dramática creciente. Pero también puede tener una función de oráculo, antes de una muerte y anunciar una tragedia.

Así el baile puede ser considerado como un motivo recurrente y un hilo conductor que permite enfocar casi toda la obra partiendo de dos casos que necesitan un acercamiento distinto: por un lado, el baile de los personajes en las películas que no son musicales y por otro, el de los bailarines (la mayoría profesionales) en los filmes que sí lo son. Entre los filmes no musicales que presentan una o más se-

2 Philippe Verrièle, *La Muse de mauvaise réputation*, París, La Musardine, 2006, p. 14.

cuencias bailadas, los que se rodaron durante la dictadura merecen un tratamiento aparte debido a que la función del baile difiere en un contexto de censura. Veremos que la relación entre el baile, el cine y el orden moral franquista es, en efecto, el reflejo de una represión que se ejerce tanto sobre los cuerpos como sobre las mentes.

En las películas de la transición democrática, los personajes siguen bailando, embriagándose con la libertad recién estrenada; el baile participa de la euforia propia de la época en películas que, sin embargo, convocan el pasado con regularidad. La relación con el contexto político se hace menos apremiante a partir del final del proceso de democratización —lo cual no implica su desaparición—, y el baile queda entonces asociado sea con la estructura trágica (el amor y la muerte), sea con la puesta en escena de espectáculos o números bailados por personajes, estén interpretados por profesionales del baile o por simples actores. Ya en aquellos años aparecen elementos relativos a una configuración espectral que se van a desarrollar en los musicales.

Estos últimos se dividen en dos grandes categorías; por una parte, los que tienen un argumento narrativo adaptado o no de una obra preexistente y, por otra, los que no recurren a la ficción y se limitan con poner en escena una sucesión de fragmentos bailados o cantados. La cuestión del género al que pertenecen se plantea para estas películas que contribuyen a la renovación de la españolada, así como al cambio de perspectiva sobre la cultura del flamenco, durante tanto tiempo explotada y a la vez marginalizada. Sin embargo, el flamenco no es el único baile representado, incluso en los filmes que le son dedicados. Es de por sí, por un lado, muy heterogéneo y sincrético, y por otro, el corpus se abre a otras formas bailadas que van del tango, en la película epónima, a la *performance* contemporánea o al *hip hop*.

En los seis musicales narrativos, el baile ocupa un lugar de peso ya que los bailarines son al mismo tiempo los actores que encarnan personajes de ficción. En *Carmen*, *El Amor brujo*, *Tango* y *El rey de todo el mundo*, la expresión verbal alterna con la expresión bailada, mientras que, en *Bodas de sangre* y *Salomé*, el lenguaje verbal desaparece y el baile se hace cargo de la narración al transformar el texto inicial

en una expresión exclusivamente corporal y visual. En ambos casos, sea parcial o integralmente, el lenguaje del baile sustituye al lenguaje verbal y su función expresiva es explotada al máximo.

El baile aparece en configuraciones múltiples (coreografías de grupo, dúos, *pas de trois* o solos) pero volvemos a encontrar las modalidades sociales e íntimas vistas en películas anteriores: danzas de salón, bailes, verbenas, baile de seducción... Por otro lado, ya desde los tres primeros largometrajes musicales se instalan elementos escenográficos y procedimientos formales que reaparecerán en los filmes siguientes, dibujando un espacio protegido del mundo exterior. En este lugar aislado al que llegan, ensordecidos, los ruidos de la realidad, el arte cinematográfico y el arte del baile entablan un verdadero diálogo en el que cada uno interroga la práctica del otro. Una solicitud mutua de sendos lenguajes que conduce a una hibridación de las formas específicas de cada uno.

Las películas no narrativas (*Sevillanas*, *Flamenco*, *Iberia*, *Fados*, *Flamenco*, *flamenco*, *Zonda*, *folclore argentino* y *Jota de Saura*), a las que calificamos de ensayos musicales, tienen más capacidad a la hora de desarrollar dicha hibridación porque se desvinculan de la necesidad del relato. Concebidas como repertorios de música, cante y baile, presentan una arquitectura de espectáculo escénico al tiempo que ponen de manifiesto su pertenencia al orden de las imágenes reproducibles. El recurso frecuente a las sombras, los espejos, las imágenes proyectadas inscribe estas obras en una reflexión sobre la representación y la relación que esta mantiene con la realidad y lo vivo.

«El cine es también el arte del movimiento —escribía Philippe Soupault— y gracias a él, quizás por su universalidad, podemos entrever la resurrección del baile».³ El baile no necesita obviamente del cine para existir, pero por su naturaleza de arte vivo y efímero encuentra en el cine el medio para perdurar más allá de su ejecución.

³ Philippe Soupault, *Terpsichore* (1928), París, Papiers, 1986, p. 49. En la época en la que escribe este texto, considera que el baile se encuentra en una fase de decadencia.

Esta función mecánica de captación y grabación no es el único interés que el baile pueda encontrar en el cine, como demuestran numerosas experiencias comunes. La confrontación de ambos lenguajes puede, en efecto, sobrepasar los límites del baile filmado o del *film* bailado. Es el caso, como veremos, de los filmes musicales de Carlos Saura que dan lugar a nuevos objetos espectaculares híbridos en los que acaban fusionándose el cuerpo, el baile y la imagen.

Índice

Introducción.

Del baile popular a la <i>performance</i>	9
--	---

Primera parte

El baile en las películas no musicales

Capítulo 1.

Hacer sus debuts en tiempos de censura	19
Orden social, orden moral	20
El baile: una catarsis bajo control (<i>La Tarde del domingo</i> , 1957; <i>Los Golfos</i> , 1959-1962).....	27
La danza nupcial: <i>Llanto por un bandido</i> (1964).....	32
Baile, deseo, frustración	35
<i>La caza</i> (1966): «loca juventud»	35
Y Geraldine empezó a bailar	38
<i>Peppermint frappé</i> (1967)	39
<i>Stress es tres tres</i> (1968).....	47
<i>La madriguera</i> (1969).....	51
El adiós a Franco: «Porque te vas» (<i>Cría cuervos</i> , 1976).....	54

Capítulo 2.

Las películas de la transición	59
Transición democrática y transición cinematográfica.....	59
La r(d)ecepción crítica.....	60

La danza liberada de la censura.....	63
La danza de liberación: <i>Los ojos vendados</i> (1978).....	63
La danza de reconciliación: <i>Mamá cumple 100 años</i> (1979)...	68
Bailar para olvidar: <i>Deprisa deprisa</i> (1980).....	72
El final de un ciclo: <i>Dulces horas</i> (1981).....	78

Capítulo 3.

Omnipresencia de la danza	83
Preludio al amor, preludeo a la muerte	84
La mirada amorosa al ser danzante: <i>Pajarico</i> (1997), <i>Los zancos</i> (1984).....	84
La tragedia anunciada: <i>¡Dispara!</i> (1993), <i>Taxi</i> (1996), <i>El 7.º día</i> (2004).....	88
La danza puesta en escena.....	100
El público y la danza: <i>¡Ay Carmela!</i>	101
Bailar para los republicanos	104
Bailar para los nacionalistas	107
Pintar y bailar: <i>Goya en Burdeos</i> (1999).....	113
La danza homenaje: <i>Buñuel y la mesa del rey Salomón</i> (2001)	122

Segunda parte

El baile en las películas musicales

Capítulo 4.

Reapropiándose un género	133
La cuestión del género	135
¿Musical?.....	135
La refundación de un género: de la españolada al ensayo musical	140
En el origen: el flamenco.....	144
Flamenco e identidad nacional	145
Purismo y heterodoxia	152

Capítulo 5.

Lo trágico en clave de música	157
La trilogía flamenca.....	158
Del texto a la pantalla: <i>Bodas de sangre</i> , <i>Carmen</i>	159
<i>Bodas de sangre</i> (1981).....	159

El trabajo preparatorio en <i>Bodas de sangre</i>	160
La coreografía	169
El lugar del cine.....	174
<i>Carmen</i> (1983).....	180
La adaptación.....	182
La elaboración del personaje.....	185
El espacio de la danza.....	189
Los cuerpos y la danza.....	193
La danza como combate.....	197
Del <i>ballet</i> a la pantalla: <i>El Amor brujo</i> (1986).....	214
El dispositivo	217
Danza y posesión	219
Un guion original: <i>Tango</i> (1998).....	233
Una mirada exógena sobre el tango	235
<i>Remake</i> y estructura abismada	239
Una tentativa de fusión	242
Danzar la historia	248
Del mito a la pantalla: <i>Salomé</i> (2002).....	257
Una versión romántica del mito	257
Una construcción cercana al <i>making of</i>	262
El <i>ballet</i>	270
La danza y la carne	273
Danza y espiritualidad	276
Nuevas fusiones y variaciones metatextuales: <i>El rey de todo el mundo</i> (2021).....	283
Interpenetración de los distintos niveles de ficción	285
Visibilidad del dispositivo creativo	292
Transtextualidad interna a los musicales de Saura	295

Capítulo 6.

Los ensayos musicales: un campo de experimentación	299
Una nueva trilogía: <i>Sevillanas</i> (1992), <i>Flamenco</i> (1995), <i>Flamenco, flamenco</i> (2010)	299
<i>Iberia</i> (2005), <i>Fados</i> (2007), <i>Zonda folclore argentino</i> (2015), <i>Jota</i> (2016)	303
Conservación del patrimonio y repertorio	316
La arquitectura de las películas.....	322

Danza, expresión y narración.....	330
La danza de los sentimientos.....	331
La danza de las ideas.....	334
Contar	336
Improvisar y transmitir.....	337
Aperturas y cierres	340
<i>Sevillanas, Flamenco y Flamenco, flamenco</i>	340
<i>Fados</i>	345
<i>Iberia</i>	347
<i>Zonda folclore argentino y Jota</i>	350
Escenografía: los grandes principios	352
Hibridaciones	355
Espejos de la danza	355
Sombras de los cuerpos.....	358
Imágenes proyectadas	365
Danza, pintura y cine	373
Conclusión	385
Filmografía de Carlos Saura	393
Bibliografía	397
Artículos de internet	410
Páginas web	411

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en septiembre de 2024

Presente en casi todas las películas de Carlos Saura, la danza sirve aquí de hilo de Ariadna para adentrarnos en una obra abundante y proteica. De los bailes populares a los abrazos íntimos, del *ballet* profesional a las danzas de combate o de posesión, el cuerpo danzante acompaña tanto la evolución de la sociedad, la liberación de los cuerpos y las mentes como la trayectoria estética de un cineasta que es también pintor y fotógrafo. Si el baile forma parte de las estrategias que emplea el cineasta para eludir la censura, inicia a partir de los años ochenta un diálogo entre la danza y el cine, abriendo el espacio fílmico a otras artes visuales o escénicas, en un vasto movimiento de hibridación de formas y lenguajes.

Pascale Thibaudeau es catedrática de la Université Paris 8 y directora del grupo de investigación «Laboratoire d'Études Romanes» de dicho centro. Ha publicado numerosos trabajos sobre cine español y latinoamericano.

ISBN 978-84-1340-832-3



9 788413 408523



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

CBC

Centro Buñuel Calanda

**GOBIERNO
DE ARAGON**