

**CONSUMO, REPRESENTACIONES E IDENTIDAD ESPAÑOLA: UN  
ANÁLISIS DEL MODELO DE DISTRIBUCIÓN DEL CINE MUSICAL DE  
CARLOS SAURA**

**Ángel Custodio Gómez González**  
**Universitat Autònoma de Barcelona**  
[acustodio@sagreratv.com](mailto:acustodio@sagreratv.com)

**ABSTRACT:** El Director Carlos Saura, Premio especial de la Academia de Cine Europeo (2004), acaba de rodar recientemente *Iberia*, una nueva película musical donde vuelve a acercarse al mundo del flamenco. Como ya hiciera con la trilogía *Bodas de Sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*, en un primer momento, y en *Sevillanas*, *Flamenco* y *Salomé*, posteriormente, Carlos Saura vuelve a usar el lenguaje del musical flamenco como base narrativa de una película. Han sido estas películas de Carlos Saura las que más éxito internacional le han dado, gracias en cierta medida al modelo de distribución y exhibición de las mismas. La presente ponencia parte de un análisis de los festivales y centros de distribución de estas películas de Saura centrando su análisis en los discursos críticos generados por los procesos de distribución y exhibición de las mismas fuera de España. La idea de la presente propuesta de comunicación trata de poner de manifiesto cómo los circuitos de circulación de estos filmes parten de unas representaciones muy concretas, que emanan de unos centros específicos que configuran la idea de un cierto cine español (y con ello de la identidad de España) y que, en cierta manera, son las que acaban configurando el terreno de los usos y abusos para el consumo de dichas películas. En definitiva, se trata de poner de manifiesto, a través del ejemplo de los filmes musicales flamencos de Saura, cómo los sistemas de distribución de las películas son los que, a priori, configuran la red de usos de consumo de un filme.

**COMUNICACIÓN:**

Este mismo año Carlos Saura estrenará *Iberia*, una nueva película donde el director vuelve a sumergirse en el mundo del musical flamenco. La película estará llamada a

recorrer un circuito de festivales y lugares de exhibición que saciará a esos públicos no populares que son los que, de alguna manera, configuran el consumo y la forma de lectura y de tránsito de este nuevo filme. Este mismo proceso es el que se han visto involucrados cada uno de los anteriores filmes musicales flamencos de Carlos Saura, que, gracias al juego de poder desarrollado dentro del amplio terreno que abarcan los festivales, la academia y la cinefilia, han sido marcados y territorializados semánticamente configurando su consumo, su recepción y sus usos posteriores. El Premio del Círculo de escritores de cine en 1982 por *Bodas de Sangre* (1981), o el Premio especial del Festival de Montréal en 1986 por su trilogía flamenca, la nominación a la Palma de oro de Cannes en 1983 por *Carmen* (1983), o la también nominación en 1984 a los premios César de Francia por *Carmen* (1983), la rosa de oro de Montréal en 1994 por *Sevillanas* (1992) y el Gran Premio de las Américas en 2002 por *Salomé* (2002); Estos son algunos de los numerosos premios y reconocimientos que las películas musicales flamencas de Carlos Saura han cosechado durante su trayectoria y que, de alguna manera, sirven para que podamos imaginarnos el largo recorrido que hacen los filmes por las redes de distribución de festivales y crítica especializada en la búsqueda de un sentido de lectura, a la caza y captura de lo que Josetxo Cerdán ha denominado "los procesos de formulación discursiva en la distribución"<sup>1</sup>. La presente comunicación trata de plantear, a nivel general, una primera aproximación al complejo proceso por el que el consumo de filmes dentro de estos circuitos marca su re-apropiación y su uso y, en un nivel más particular, trata de analizar el modelo narrativo del cine musical flamenco de Carlos Saura para verificar qué elementos homogéneos lo hace ser un cine de calidad apto para el consumo dentro de estos circuitos y cómo esos elementos condicionan su consumo.

Una breve contextualización, desde los ojos de la demarcación por festivales, de los filmes musicales flamencos de Carlos Saura dentro de su amplia filmografía nos ayudará a entender un poco más el proceso al que nos estamos refiriendo y a ubicar la producción de sus filmes flamencos dentro de esta perspectiva de los usos y abusos producidos por el consumo de los mismos. Y es que, si analizamos la filmografía de Saura, se observa claramente cómo el éxito actual del que disfrutan sus películas musicales flamencas son herederas del nombre que le proporcionaron las realizadas junto a Querejeta durante el tardofranquismo. En una etapa en la que el cine español

---

<sup>1</sup> CERDÁN LOS ARCOS, J. "Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales". *Revista CIDOB d'Afers internacionals*. Núm 66-67, Octubre de 2004, p. 157

estaba sentenciado, dichas películas le valieron un nombre y una etiqueta que han representado la identidad de cierto cine español más allá de nuestras fronteras. Es decir, si hoy las películas de Saura tienen cierta resonancia es gracias a las producidas por Querejeta durante la dictadura: un Oso de Plata en el Festival de Berlín en 1965 por *La caza* y, dos años más tarde, en 1967, por *Peppermint Frapé*; un premio especial del jurado de Cannes por *La Prima Angélica* en 1973 y por *Cría cuervos* en 1975; *Mamá cumple 100 años* fue nominada al Oscar en 1979 como mejor película extranjera y ganó el premio especial del jurado del Festival de cine de San Sebastián. El viaje de los filmes de Saura a lo largo de la geografía cinematográfica de exhibición, por tanto, ha pasado de estar en la primera línea de los festivales de alto nivel, de aquellos considerados de clase “A” (Cannes, San Sebastián, Venecia, Berlín), cuando su filmografía representaba temas comprometidos con el cambio social en plena dictadura, a ocupar un espacio de representación y consumo más acotado y específico, quizás debido al hecho de reciclar y agotar una filmografía convertida en fórmula con el tema de los musicales. Pero es curiosamente su primera filmografía la que lo consagra como representante del cine español y, con ello, de la representación de la identidad española, eco del que viven sus filmes musicales de ahora. Es, por lo tanto, en los espacios preferenciales que le marcaron los grandes festivales a su filmografía anterior donde, de alguna manera, se han establecido los discursos que permiten a los espectadores mundiales establecer diálogos con sus filmes más actuales donde hace uso del musical flamenco. De hecho, el cine español en la época de la dictadura ha quedado reducido, desde los ojos del consumo de la cinefilia y los grandes festivales, a aquellos que adoptaron el neorrealismo como postura ética, y no sólo estética. El cine sobreviviente de esa época es, sin duda, un cine de autor, un cine que rompía con los planteamientos que hacía el cine nacional en ese mismo momento. Son precisamente aquellos directores, como Carlos Saura, que optaron por oponerse al régimen de cine imperante los que se convirtieron en iconos autorales, abriendo así la puerta de los grandes festivales, la academia y la cinefilia a su consumo. Carlos Saura, reconocido por su postura anti-establecimiento, fue construido en el mercado global como autor nacional, especialmente a través de los festivales de cine internacionales que tienden a privilegiar lo autoral en representación de lo nacional<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Esta es la tesis que defiende Marvin D'Lugo en su artículo “Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema”. En: GUNERATNE, A. y DISSANAYAKE, W. *Rethinking third Cinema*. New York: Routledge, 2003, pp.103-125

Los filmes musicales flamencos de Carlos Saura, se enfrentan ahora a una época muy diferente de la pasada. El cine a nivel mundial se ha transformado en las últimas décadas y las reglas del juego y del consumo han cambiado: la aparición de los multiplex y de las majors que producen y distribuyen películas a nivel mundial; nuevos géneros se han establecido y el cine-arte es ahora un género más y no algo distinto al cine comercial, gracias a un público cautivo a nivel mundial; las técnicas vanguardísticas propias del cine experimental circulan ahora dentro de títulos comerciales y son de fácil lectura para un público habituado a ellas a través del videoclip y de las apropiaciones hechas por la publicidad o la televisión... Todo esto ha puesto de manifiesto la aparición del concepto de globalización dentro del campo del cine.

Y es aquí, bajo este panorama, donde se enmarcan las películas musicales flamencas que Saura desarrolla en la década de los 80, con su trilogía: *Bodas de Sangre* (1980), *Carmen* (1983) y *El Amor Brujo* (1986); consagra en los 90, con *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995); y perpetúa en el nuevo siglo con *Salomé* (2002) e *Iberia* (2005). En la década de los 80 Carlos Saura da un giro en su filmografía y presenta de un modo novedoso dentro de la cinematografía española su trilogía flamenca. Estos tres filmes retoman mitos del flamenco utilizando narraciones épicas (la tragedia gitana de Federico García Lorca, la ópera de Bizet y el relato de Mérimée y el ballet flamenco de Manuel de Falla) para reconfigurar y reproducir de un modo más accesible historias y personajes de la historia del flamenco (LOCAL) dirigidas a audiencias internacionales (UNIVERSAL). En este sentido, y como ya hemos apuntado en otro sitio, “la trilogía flamenca apela a imágenes accesibles de lo andaluz y alimenta un renovado interés por el flamenco tanto en España como en el resto del mundo”<sup>3</sup>.

Es también en los 80 cuando nace la idea de la World-Music<sup>4</sup> o ‘Músicas del mundo’ y cuando las grandes multinacionales Sony, BMG y Polygram, se consolidan redefiniendo sus estrategias comerciales. Al mismo tiempo, algunas pequeñas compañías independientes comienzan a hacerse un hueco gracias a la grabación de música local que las grandes majors del disco habían previamente ignorado. Diez años

---

<sup>3</sup> GÓMEZ GONZÁLEZ, Á. C. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002, p. 148.

<sup>4</sup> Josetxo Cerdán hace la comparación en su artículo anteriormente citado (CERDÁN, *Op. Cit.* 160) entre el caso del cine y de la World-Music para poner en evidencia el viaje que hacen los productos culturales al espacio de la visibilidad y la globalidad dentro de las redes de distribución. Para un mayor desarrollo de la expansión de las World-Music y las políticas de resistencia del flamenco como música popular puede verse: WASHABAUGH, W. *Flamenco. Pasión, Política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.

más tarde, este proceso se ha consolidado, y la industria del disco comienza a prestar atención a estas músicas que, después de una década, ya se encuentran plenamente posicionadas en el mercado. La categoría World-Music nace, por tanto, como una categoría oficial de la industria musical con datos de producción y consumo. Una categoría que, con vistas al mercado y ya incorporadas a las listas de producción de las grandes multinacionales, “modifica” la música para que ésta satisfaga ciertos valores estéticos occidentales considerados universales: es decir se homogeniza la música. Este proceso, que entra de lleno dentro del concepto de globalización al que antes aludíamos, consiste en la reducción de las diferencias culturales en el ámbito de la cultura, afectando directamente al consumo y recepción que se genera dentro de los procesos de distribución. Haciendo la clara transposición de este proceso a los filmes musicales flamencos de Carlos Saura, adquiere sentido aquí, el hecho de la adecuación de cierto cine nacional (entiéndase aquí estereotipado, en el sentido en que contenga ciertos elementos de representación que sean de fácil reconocimiento para un consumo extranjero) a la cinefilia y a los circuitos de exhibición y festivales, no ya sólo de clase A, sino de culto y de ‘obras de arte’. Los espectadores nos acostumbramos a ver cine de una determinada manera y esto genera ciertos formatos de visión, modos de ver, guías de lectura que deben ser analizados desde el punto de vista de la lógica de la funcionalización industrial y mercantil, cosa que a su vez retroalimenta ciertas demandas por parte de las audiencias.

Pero aún hay un hecho más que reconfigura el consumo de estos filmes hacia una cierta lectura de los mismos que, como ya ocurriera con los títulos de su filmografía anterior, los hacen susceptibles de entrar en ese espacio de poder de las redes de distribución que marcan los festivales y la cinefilia: estas películas también suponen una crítica del estereotipo flamenco como un icono de la identidad española. En este sentido, las películas de Saura y de Gades exploran la paradójica relación de la identidad española con los estereotipos culturales de lo flamenco y lanzan una cierta crítica –de nuevo en la filmografía sauriana- contra los filmes folclóricos del franquismo. De esta manera, no es sólo “lo externo, los elementos característicos del andalucismo que vemos como unificadores de la trilogía, lo que construye la identidad social y personal, sino el característico impulso de Saura por revelarnos los artefactos culturales conocidos que hay detrás de ellos. Por esta razón, el eje de las tres películas es la figura del ‘performance’: bailaores jugando el papel de personajes ficticios que son conducidos inevitablemente a escenarios fatalistas; individuos cuya identidad como

bailaores es en sí misma el resultado de una sumisión deseada hacia un grupo de mitologías artísticas y sociales; finalmente la figura del español como un ‘artista’ que ejecuta un ‘ethos’ cultural a cuya propia identidad está irrevocablemente avocado”<sup>5</sup>. Tales problemáticas nacionales y la manera en que son representadas y construidas variarán claramente de acuerdo a nuestras definiciones de ‘lo español’ y a las maneras en que éstas se manifiestan en sí mismas a través de las representaciones fílmicas de clase, género, sexo, identidad regional y étnica, etc... Pero estas representaciones no sólo reflejan las elecciones hechas por su director, Carlos Saura, sino y sobre todo “las maneras en las que ellas son decodificadas, los hábitos de lectura y los usos de las audiencias del filme”<sup>6</sup>.

De esta forma es como los estándares de estética internacional usados por el cine flamenco musical de Saura satisfacen a la audiencia extranjera que se ubica en el espacio existente entre los festivales y los críticos y teóricos cinematográficos en un sentido amplio. Los filmes musicales de Saura en la década de los 90 y de la actual no hacen sino seguir y ahondar esta senda: la de la universalización del producto, racionalizándolo de alguna manera y haciendo que se corresponda con los estándares narrativos establecidos en el sistema global de distribución, tanto de un modo estético como económico, pues se presta especial atención a la eficiencia económica y al control técnico sobre cualquier otra consideración. Podríamos reseñar aquí el caso de *Sevillanas* (1992), donde su estreno dentro del marco de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 dio paso a una pensada distribución exclusiva en el mercado del Home-video, tanto a nivel nacional como extranjero; un producto, actualmente agotado; o el caso de *Flamenco* (1995), donde la incorporación de Vittorio Storaro como director de fotografía acaba por convertirse en uno de los elementos de promoción del filme, más que el propio reclamo del director o los artistas participantes.

El resultado de este proceso, dentro de la evolución de los musicales de Saura, son los filmes de la actual década: *Salomé* (2002) e *Iberia* (2005) donde Saura convierte una cierta idea de cine folclórico musical español en una de género musical que sigue los estándares occidentales de lo que debe esperar el público. La intervención de este proceso de transnacionalidad sobre los filmes provoca un efecto socio-estético sobre el producto al reiterar un exotismo antiguo sobre el empaquetado final a la vez que lo

---

<sup>5</sup> D’LUGO, M. *The films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. New jersey: Princenton University Press, 1991, p. 193 (mi traducción).

<sup>6</sup> JORDAN, B. “How Spanish is it? Spanish cinema and national identity”. En JORDAN, B. y MORGAN –TAMOSUNAS, R. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. p. 69.

presenta como universal (los toques orientales de Salomé son una buena muestra de ello). Es decir, el proceso de globalización juega con el concepto de hibridez, en el sentido de diferenciación marcada, exótica, sin salirse de los patrones establecidos.

Pero hay un concepto más, que se une al consumo de este tipo de filmes y que los semantiza dándoles un sentido a su lectura y es el de la autenticidad.

En resumen, la vía musical flamenca del cine de Carlos Saura se ha consolidado desde el punto de vista de su consumo como un cine de “calidad” producido desde España para el mundo occidental, que es el que controla el mercado de distribución a nivel global. Hay cierto sentido de consumo peyorativo en los filmes de Saura por parte de la crítica, ya que se considera que la producción cinematográfica en España no alcanza los estándares de satisfacción internacional/occidental. En este sentido, las películas flamencas de Carlos Saura, al conseguir entrar en los circuitos de festivales de culto y entrar así dentro del consumo de cierta crítica especializada consigue una especie de sello de aprobación por la industria cinematográfica que controla el mercado de la distribución hacia un cine producido fuera de sus fronteras físicas pero no estéticas ni narrativas. Una especie de construcción discursiva con valor heurístico que cuando nos la imaginamos, nos hace movilizar ciertos temas específicos que se han de cuestionar, como estrategias comerciales e ideologías estéticas.

El cine musical flamenco de Saura se ha erigido, pues, y gracias a la lectura y consumo que los críticos culturales dan al creador como individuo y a los circuitos de distribución restringida, dentro de un espacio que podríamos definir como de “cine autoral con estatus universal y un fuerte sabor local”.

El proceso de universalización que llevan a cabo los circuitos de distribución y exhibición de los filmes no habla sólo de un protocolo de lectura sino también de un planteamiento estético de calidad ligado a los modos dominantes de la industria cinematográfica. O sea, a los altos estándares de producción. En cierto sentido, y visto el lugar que ante la audiencia y los Festivales de clase A ocupan los filmes de Almodóvar y Amenábar, el papel que ocupan ahora los filmes musicales flamencos de Saura se configuran como otra manera alternativa de posicionar lo español y la identidad española en un espacio reconocible para el gran público.

### **Bibliografía citada.-**

- CERDÁN LOS ARCOS, J. “Cinematografías periféricas en el sistema global de distribución: tensiones estructurales”. *Revista CIDOB d’Afers internacionals*. Núm 66-67, Octubre de 2004, pp. 151-164
- D’LUGO, M. *The films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. New jersey: Princenton University Press, 1991
  - “Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema”. En: GUNERATNE, A. y DISSANAYAKE, W. *Rethinking third Cinema*. New York: Routledge, 2003, pp.103-125
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Á. C. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Consejería de Relaciones Institucionales de la Junta de Andalucía, 2002.
- JORDAN , B. “How Spanish is it? Spanish cinema and national identity”. En JORDAN, B. y MORGAN –TAMOSUNAS, R. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. pp. 68-78.
- WASHABAUGH, W. *Flamenco. Pasión, Política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.



This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.