

# Flamenco

## NEGRO SOBRE BLANCO

Investigación, patrimonio,  
cine y neoflamenco

CRISTINA CRUCES ROLDÁN



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
INSTITUTO ANDALUZ DEL FLAMENCO

RESEÑA

BIOGRAFÍA

ÍNDICE



# Flamenco



Editorial Universidad de Sevilla

## COLECCIÓN FLAMENCO

### DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana.

### CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. David Florido del Corral. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Joaquín Mora Roche. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla.

### COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada.

Prof. Dr. Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid.

Prof. Dr. Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Prof. Dr. Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

D. Javier Osuna García. Flamencólogo.

Prof. Dr. Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia.

D. Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco.

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

# Flamenco

**NEGRO SOBRE BLANCO**

Investigación, patrimonio,  
cine y neoflamenco



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

Instituto Andaluz del Flamenco

Sevilla 2021

Colección: Flamenco  
Núm.: 1

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN:

Rocío Plaza Orellana  
Francisco Javier Escobar Borrego

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena  
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)  
Elena Leal Abad  
(Subdirectora)  
Concepción Barrero Rodríguez  
Rafael Fernández Chacón  
María Gracia García Martín  
Ana Ilundáin Larrañeta  
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado  
Manuel Padilla Cruz  
Marta Palenque Sánchez  
José-Leonardo Ruiz Sánchez  
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda  
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede re-producirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Instituto Andaluz del Flamenco y de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: *Tranquilo alboroto*. Rubén Olmo.

Fotógrafo: Eduardo Rubaudonadeu. Cortesía del autor.

Edición digital de la primera edición impresa de 2017

© Instituto Andaluz del Flamenco 2021

© Editorial Universidad de Sevilla 2021

Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: eus4@us.es

Web: <http://www.editorial.us.es>

© Cristina Cruces Roldán 2021

ISBNe: 978-84-472-2217-9

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/9788447222179>

Maquetación y diseño de cubierta: Santi García. [santi@elmaquetador.es](mailto:santi@elmaquetador.es)

Realización de formato digital: Intergraf. [intergraf@intergraf.es](mailto:intergraf@intergraf.es)

*Para Marta,  
dueña de las palabras,  
dulce rayo de vida*



## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	15
El conocimiento la pasión no quita o veinte años dan para mucho, por JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO .....	15
Presentación.....	17

## CINE

Presencias flamencas en los archivos Gaumont Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905.....	27
Cine y bailes. Los archivos Gaumont Pathé .....	27
Hacia una primera clasificación.....	30
Danzas gitanas y danzas españolas. Escenas mudas de grupo.....	31
Alice Guy en Granada .....	39
<i>Danses gitanes. Marengaro</i> .....	41
<i>Danses gitanes. Sévillane</i> .....	44
Conclusiones.....	50
Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual.....	55
Una introducción a los contenidos flamencos en su representación audiovisual .....	55
La narrativa documental y cinematográfica: objetivos y metodología de la propuesta.....	61
Descripción de los casos. La institucionalización naturalizada de la forma flamenco.....	62
Discursos y estructura de la fiesta .....	66
El tiempo narrativo.....	72

El espacio.....	75
Espacio de representación y espacio narrativo.....	75
Disposición sistémica del grupo .....	79
Los actores.....	81
Las acciones .....	88

## PATRIMONIO

<b>El flamenco como objeto de deseo. Autenticidad, mercado y políticas culturales.....</b>	<b>97</b>
El flamenco, música intercultural.....	98
Arte popular y género artístico.....	104
El flamenco, ¿música étnica?.....	106
Una noción de patrimonio para el flamenco.....	110
Las Declaraciones de Patrimonio Oral e Inmaterial .....	113
Las dinámicas de lo jondo.....	115
Preguntas abiertas: mercados, identidades, pureza y deseo .....	119
<b>El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas.....</b>	<b>123</b>
Flamenco y patrimonio: una trayectoria de resemantización.....	123
La pugna por la interpretación .....	130
La arena política e institucional .....	130
Comunidades y grupos implicados.....	133
Sector público y sector privado.....	138
El patrimonio como respuesta antihegemónica .....	140
Nuevos agentes del flamenco, hacia un modelo teórico- metodológico.....	141
Desechando viejos conceptos del patrimonio .....	142
La forma social del flamenco como valor.....	143
Categorías de clasificación.....	153
Conclusiones.....	160

## EXPRESIONES

<b>La música andalusí y el flamenco .....</b>	<b>167</b>
Los sistemas musicales.....	170
El sistema modal y la cadencia andaluza .....	170
Microtonalidad y modulaciones.....	173
La heterofonía .....	175

El fraseo musical.....	177
Tonás y romances.....	177
Los fandangos.....	180
El ritmo .....	182
Nubas, moaxajas, jarchas y zéjeles.....	184
La nuba.....	184
Moaxajas y jarchas.....	186
Los zéjeles.....	188
La lírica andalusí y la lírica flamenca.....	189
El sentido de la copla: las relaciones entre música y letra .....	190
Aspectos lingüísticos y literarios: temáticas, emocionalidad y expresividad.....	191
Elementos moriscos .....	193
Ejecución y transmisión.....	194
La instrumentación.....	197
Las danzas.....	204
La expresión ritual.....	207
Los grupos étnicos: moriscos y gitanos en minoría .....	209
Encuentros en torno al sentido último de la música.....	213
Conclusiones: ¿herencias o coincidencias?.....	214
<b>El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, oralidad y ritual...</b>	219
La música flamenca y la religiosidad popular.....	220
Las saetas.....	221
Villancicos y campanilleros.....	240
Aspectos religiosos de las coplas flamencas .....	252
Saetas, villancicos y campanilleros.....	257
Otros estilos flamencos.....	272
El ritual religioso y el flamenco .....	292
Las saetas.....	294
Villancicos y campanilleros.....	313

## NEOFLAMENCO

<b>El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo.....</b>	323
La pureza era un corsé.....	325
Tradición y libertad.....	328
Los experimentalismos y su conversión en heterodoxias: el “nuevo flamenco”.....	330

Pasa la vida.....	338
“Nuevos flamencos” socializados, “nuevos flamencos” intelectualizados.....	350
Bordones, teclas, vientos.....	355
Deconstruir el baile, nueva forma de amor.....	360
<b>Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”.</b>	
<b>La intelectualización del arte.....</b>	<b>369</b>
El “nuevo flamenco”: una denominación insuficiente.....	372
Algunas claves del experimentalismo. Las nuevas narrativas del flamenco.....	377
El contexto <i>crossover</i> del milenio.....	378
El flamenco en la sociedad multimedia.....	379
Los aprendizajes.....	382
Públicos, mercados y agentes. La versatilidad como seña de identidad de las nuevas generaciones.....	384
La tecnificación del conocimiento.....	388
Creatividad y reproducción. La intelectualización del arte y la “quiebra de la representación”.....	394

## INVESTIGACIÓN

<b>La investigación sobre el flamenco.....</b>	<b>407</b>
La investigación flamenca: factores de bloqueo para un proyecto recién iniciado.....	407
De los primeros estudios a <i>Mundo y formas del cante flamenco</i> .....	409
La vocación historicista y el análisis documental.....	415
El método biográfico.....	422
El estudio musical del flamenco, asignatura pendiente en la investigación.....	426
Estudios literarios y lingüísticos.....	435
El flamenco y las ciencias sociales, más allá de la etnomusicología..	439
A modo de reflexión final. El flamenco, un campo de estudio para la interdisciplinariedad.....	443
<b>El flamenco como objeto de estudio. La perspectiva patrimonial.....</b>	<b>445</b>
La complejidad del flamenco como objeto de estudio. Aproximaciones integrales, aproximaciones particulares.....	445
Investigaciones interdisciplinares.....	447
El flamenco como patrimonio.....	450

El pasado.....	453
El presente.....	456
Un DAFO sobre el futuro del flamenco como objeto de estudio .....	459

## ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS

<i>El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música</i> , Mario Penna.....	467
Flamenco e historia.....	469
Síntesis sociológica.....	474
Agitanamiento y “afición”.....	475
Gitanos y persecución.....	478
<i>Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo</i> , Blas Infante .....	479
Objetivos de la obra.....	483
Análisis del contenido.....	483
Metodología utilizada.....	485
Aportaciones fundamentales.....	491
El origen expresivo del flamenco.....	491
La hipótesis respecto a los orígenes.....	491
El flamenco, arte popular .....	497
El carácter andaluz del flamenco .....	500
La técnica del flamenco.....	505
Influencias posteriores .....	507
Comentario crítico al texto.....	508
Ficha de contenidos.....	514
<b>REFERENCIAS</b> .....	519



## PRÓLOGO

### El conocimiento la pasión no quita o veinte años dan para mucho

**D**e un tiempo a estas partes de la vida nuestra se viene repitiendo de manera reiterada y a lo mejor ó a lo peor de modo exagerado y fútil ese lugar común aseverando de que en cierta ocasión **el flamenco entró en la Universidad mas** como nunca o casi esa oración explicativa retórica y divagadora concluye comunicando con claridad la naturaleza y alcances de esa ENTRADA no sabemos si se trató de **una entrá por salía** o si fue una visita de puro compromiso sin transcendencia alguna o un lunar o un oasis en mitad de las arenas del desconocimiento el desapego la ignorancia y el desprecio intelectual con que **la Universidad andaluza en particular** y mucho más aún las demás establecidas en suelo patrio han solido todavía suelen y aunque el verbo **por imposible** no se haya inventado ni se invente continuarán **soleirando** hacia el futuro en su relación con **el Arte Flamenco** como objeto de conocimiento susceptible de ser materia pedagógica en su condición de notabilísimo **hecho humano andaluz** con trascendencia suma he dicho suma como podría de decir excepcional extraordinaria o culmen y otrosí cabalmente digna de **estudio e investigación** no superficial sino profunda científica y coherente como para **poner en valor** y decididamente **apostar por** tal hogaño se suele repetir hasta el hartazgo en escritos de periodistas con formación rutinaria y sobre todo en declaraciones de políticos novicios o no tanto que con esas dos manidas engañosas y pueriles frases creen dominar el lenguaje y la praxis de la cosa pública ajenos por lo común a la vera necesidad de las sustancias vitales mismamente a que **esta disciplina estética** sea considerada hábil al análisis a la enseñanza y a la reflexión **universitaria** en orden al

establecimiento de un corpus de saberes y de incógnitas que posibiliten por un lado **impartir** preciso programa de lecciones y por otro **indagar investigar curiosear** por el ancho territorio de lo que está y esté por demostrar por debatir por conocer por descubrir justo lo contrario de estas **CÁTEDRAS DE FLAMENCO** vigentes hogaño en la Andalucía que ni tienen rango docente ni cuentan con los fondos precisos ni alcanzan formalidad académica ni por supuesto ofrecen programa programas pero se mantienen curso a curso así fuesen desvaídos faros lucientes por la generosidad y liberalidad de autoridades políticas y educativas en connivencia con empresas mecenas patrocinadoras que mantienen tales instrumentos de papel aún a sabiendas o no y en este supuesto es hasta peor **que** su naturaleza sea escuálida y la mar de pobre pero al cabo útil **Si** para hacerse un par de retratos al año y declarar con pompa vacua que el flamenco y la universidad que la universidad y el flamenco son un compromiso de las administraciones etcétera etcétera etcétera o sea banalidades vestidas de rancia y pura demagogia para pasto y pastoreo de la crédula ciudadanía **que** sin embargo suele ignorar e ignora otros comportamientos otrosí universitarios de rango como el desempeñado por la maestra **Cristina Cruces** (\*) doctora en la ciencia de la **antropología** y en la voluntad y el deseo de escudriñar desde sus saberes este fenómeno de lo jondo que no pierde valor *ni misterio ni duende* si recibe la mirada atenta enamorada y libre de una persona como ella **capaz** entusiasta **trabajadora** perseverante **inteligente** independiente **brava** lista **lúcida** **atinada** **aguda** **divertida** y tan formal como para haber parido a más de tres maravillosas hijas de su carne varios ensayos libros de postín ciertamente notables e indispensables en la bibliografía contemporánea de lo flamenco y este volumen recopilatorio que da cuenta de su proximidad con la criatura desde **1997** viene su primera aproximación escrita hasta la última de hace tres días o sea **20 años sintiendo gozando pensando** a la vera de lo jondo así fuese en verdad más que una aficionada o **UNA profesora una artista una cantaora** eso es **Pastora la de los Peines** con *su coraje su azúcar y su método* porque es más que cierto aquello que canta o dice o se dice que dijo **don Antonio Chacón** de que el conocimiento la pasión no quita o lo otro de que veinte años dan para mucho y a la vez son **nada**.

**José Luis Ortiz Nuevo**

(\*) No obstante a la dejadez institucional es obligado recordar a otros destacados y destacadas universitarias del país que sí han realizado y realizan una positiva tarea de estudio y difusión.

## PRESENTACIÓN

Dos mujeres que admiro ocupan el primer párrafo de estas páginas; les tomo prestados los goznes de una introducción. La primera, la silenciosa y solitaria poetisa Emily Dickinson, escondida en su flor, casi invisible, defendió el libro como vehículo para huir de la tierra: para viajar lejos, no hay mejor nave (*There is no frigate like a book/To take us lands away*). La segunda, la filósofa, activista y revisitada pensadora Judith Butler, nos impulsa a la reflexión teórica como parte de toda buena política, y al trabajo intelectual como “una manera de conectar con las personas, de formar parte de una conversación en curso”.

Tan distantes en el tiempo y en el pensamiento, tan antagónicas acaso, estas dos mujeres reivindican unas mismas herramientas para andar la vida: la pregunta (que proviene de la cualidad humana más necesaria para avanzar en el conocimiento: dudar), y la palabra, con la que compartir las inestables certezas emanadas de aquella.

Este libro se ha ido escribiendo en el camino que me condujo, hace ya tres décadas, a pensar el flamenco como un espacio para la pregunta y la palabra. Reúne una selección de artículos redactados entre 1997 y 2015, agrupados en seis campos: cine, patrimonio flamenco y políticas de la cultura, expresiones músico-orales históricas, el flamenco experimentalista que hemos venido en llamar “neoflamenco”, investigación y estudios bibliográficos. Presentados sin orden cronológico ni jerarquías de prelación, responden en origen a publicaciones de diversa naturaleza (ponencias a congresos, extractos y capítulos de libro, artículos en revistas...), resultantes de proyectos o actividades de investigación. ¿Por qué elegir éstos, y no otros? Más allá de su complementariedad en los subapartados expuestos, citaré razones que van desde la reivindicación académica a la aplicabilidad, la innovación de los enfoques, la actualidad de los trabajos, y hasta otras de estricta preferencia personal. También he de explicar la exclusión de una amplia producción reciente en torno a género y flamenco,

que toca lateralmente algunas de las temáticas aquí recogidas y aguarda compilaciones posteriores.

La antropología es disciplina matriz tanto de los presupuestos teóricos como de los modelos metodológicos aquí recogidos, si bien cada uno de ellos ha requerido su propia mirada, acomodo, formato y extensión. Algunos capítulos carecen de las anotaciones acostumbradas por tratarse de conferencias; otros abundan en las referencias de autoridad, en las que progresivamente se han ido instalando las llamadas a textos en red. Las hemos mantenido tal y como fueron publicadas en su día, y estas fechas marcan su alcance de actualidad. No se nos reconvenga una decisión que tiene intenciones estrictamente testimoniales. Sabemos que mucho se ha avanzado en investigación desde entonces, y en buena medida los caminos anunciados y las preguntas planteadas ya están siendo recorridos o respondidas por cualificados investigadores, hombres y mujeres, en todo tipo de investigaciones, tesis doctorales (es de justicia referirme a las 22 emanadas hasta ahora del programa de doctorado “El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio”, que con tanto entusiasmo iniciamos en la Universidad de Sevilla en 2004), proyectos y publicaciones provenientes de las más diversas disciplinas del conocimiento, que permiten hablar para el flamenco de una verdadera “comunidad investigadora”.

Inexcusablemente, el paso del tiempo obliga a resituar lo que aquí se lee; los artistas, las instituciones, incluso las relaciones personales han cambiado, como lo han hecho el arte flamenco al que remiten... y yo misma. Ante la tesitura de redactar ahora estos mismos textos, quizá los dotaría de otros o nuevos contenidos, reorientaría el modelo de análisis o el establecimiento de conclusiones. Pero sabemos que, en investigación, nunca existe la obra acabada, la versión final, con lo que nos hemos limitado a revisar el original introduciendo, en todo caso, mínimos cambios. Al fin y al cabo, datar cada uno de los doce artículos de este libro en su momento y su contexto es también un ejercicio de reflexión en sí mismo.

Arranca la obra con dos aportaciones monográficas sobre el tratamiento cinematográfico del flamenco: la representación de sus universos simbólicos, y la cámara como testigo de la fiesta. “Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905” (2015) revela los resultados parciales de una investigación más amplia sobre filmaciones cinematográficas “primitivas” localizadas entre 1894 y 1910, un periodo que está suscitando actualmente fructíferas investigaciones. Clasificamos los registros que contienen bailes flamencos, boleros y, en general, españoles, en los archivos franceses Gaumont-Pathé; de entre ellos, atendemos a cuatro escenas de baile rodadas en Andalucía por la pionera directora francesa Alice Guy, que protagonizan un grupo de gitanos de la zambra en las calles del barrio del Albaicín

en 1905. Como películas mudas, sólo vemos la imagen en movimiento de estas *danses gitanes*, subtituladas como “Marengaro” y “Sévilane”, sin que se conozca la música ni identifiquen los intérpretes. No obstante, un cuidadoso examen de estos pocos minutos permite avanzar en las técnicas de ejecución, delimitar los elementos que van definiendo en este periodo, todavía de transición, la configuración del baile flamenco, y concluir en la convivencia entre lo popular, lo abolerado y lo flamenco en estas danzas granadinas, orientadas desde antiguo al deleite turístico.

“Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual” (2012) se centra en la narrativa cinematográfica construida en torno a la fiesta, el ritual flamenco gitano y las formas de sociabilidad como espacios de producción y reproducción cultural. Dos documentos audiovisuales sirven como estudios de caso: la fiesta-homenaje a Diego del Gator del capítulo “Las fronteras de flamenco”, incluido en la serie *El Ángel* de Ricardo Pachón (1984), y el número jerezano por bulerías de la película de Carlos Saura *Flamenco* (1995). Metodológicamente, diseñamos una matriz de variables para establecer indicadores de acción discursiva, secuencias dramáticas, tiempo y fragmentación, espacio de representación-espacio narrativo, disposición sistémica del grupo, actores y acciones. Mediante una detallada introspección en las dos escenas, se describen y sistematizan los discursos y la estructura de los filmes, y se evalúan los valores de ficción, argumentación, documentación y comercialidad que detentan.

Desde finales de la década de los noventa del siglo pasado, la reflexión acerca del flamenco como patrimonio ha ocupado nuestros intereses de investigación, y hemos participado de algunas de las iniciativas teóricas, de gestión, políticas, técnicas y normativas pioneras realizadas en Andalucía a partir de entonces. “El flamenco como objeto de deseo. Autenticidad, mercado y políticas culturales” (2005) y “El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas” (2014) recogen propuestas y avances de publicaciones anteriores y anuncian nuevos horizontes. El primer artículo se publicó en un libro colectivo, vecino cronológico del impulso inicial por el que se solicitaba a UNESCO la declaración del flamenco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Su legitimación conceptual se centró en el carácter intercultural de la música flamenca, los complejos semánticos del término “flamenco”, la duplicidad artístico-popular de sus expresiones, la asociación a comunidades territoriales, étnicas e históricas, y su valor como arte de resistencia e identitario frente a lógicas económicas y procesos globalizadores. Exponemos, en el mismo sentido, nuestra noción de patrimonio para el flamenco, apostando por su carácter de construcción social, y desvelamos algunas de las contradicciones politizadas que subyacen a cierta comprensión

“ancestral”, discutiendo la validez de categorías como “tradición” y “excelencia” para nuestro arte contemporáneo, y apuntando a los nuevos recorridos creativos que escapan a la formulación unívoca de las llamadas “músicas étnicas” o “músicas del mundo”.

Mercados, identidades, pureza y deseo emergen de nuevo en torno al patrimonio flamenco para el segundo de los capítulos de este apartado, publicado cuatro años después de que la UNESCO lo incluyera en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2010. Junto a una incorporación progresiva a las políticas públicas, el concepto “patrimonio” aplicado a este género parecía avanzar en una trayectoria de resemantización social y académica. Ineludible era afrontar entonces, desde una perspectiva crítica, los usos instrumentales y la pugna por la interpretación desde diferentes espacios de consenso y conflicto: la arena política e institucional, con sus paradojas, la de comunidades y grupos implicados, que extendieron sus particulares *nuestrificaciones*, las contingencias de los sectores público y privado, y la utilidad del flamenco como plataforma y respuesta antihegemónicas. En el apartado teórico-metodológico, proponemos una serie de ejes de clasificación, a partir de un modelo que conecta objetos y acciones, entiende el patrimonio flamenco como concepto abierto y omnicomprensivo, y pretende resolver la dialéctica entre particularismo y holismo que le es inherente. Un flamenco enriquecido frente a las mitificaciones, pleno de valores “de uso” y “de cambio”, privados y públicos que han coexistido como realizaciones y entornos expresivos a lo largo de su historia

Dentro de las expresiones “tradicionales” y del viraje hacia el pasado que suponen los dos artículos de la tercera sección del libro “La música andalusí y el flamenco” (2003) es una selección de escritos previos sobre el arabismo como argumento explicativo acerca de los orígenes de la música flamenca. Suggerimos más bien paralelismos, tal vez influencias, herencias o coincidencias, a partir de una concepción de la cultura musical como sistema interdependiente de música, danza, historia y sociedad. Muy crítico con las apreciaciones intuitivas, el artículo destaca las combinaciones estructurales e interpretativas entre el marco modal de la música árabe y el flamenco, la exposición microtonal y la preferencia por las modulaciones vocales, el comportamiento heterofónico de ambas músicas, su fraseo y esquemas rítmicos principales. En añadidura, los grupos de tonás, romances y fandangos se utilizan comparativamente, como también las grandes *nubas*, moaxajas, zéjeles y jarchas, dentro del debate entre lo árabe y lo mozárabe en el largo poso de la tradición oral andaluza. Aspectos líricos y lingüísticos, de transmisión y filosofía interpretativa, papel de los artistas, instrumentación, organología y danzas se completan con otros tres apartados: el mundo ritual en el que se desenvuelven ambos sistemas, las hipótesis

y evidencias entre gitanos y moriscos como grupos étnicos minoritarios en estos procesos históricos, y los encuentros en torno al sentido último de ambas músicas.

Saetas, villancicos y campanilleros se estudian en el amplio capítulo “El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, oralidad y ritual” (2002), concebido para una monografía sobre Sevilla. Su estructura sigue en lo esencial esa concepción multiforme y plurifuncional de la música como hecho social. Cada una de las tres expresiones musicales se trabaja históricamente, advirtiendo a partir de las fuentes los principales procesos de evolución formal hasta su modalidad flamenca o aflamencada, el reflejo de la temática religiosa en la copla flamenca en estos (y otros) palos y, como apartado socio-antropológico, las modificaciones habidas en el ritual religioso que acompaña a estos cantes, hasta alcanzar su dimensión flamenca, artística o festiva. Las transiciones entre la saeta como forma exhortativa o jaculatoria, repentizada, y su plasmación en los repertorios y mercados del arte flamenco, las distancias que separan el relato bíblico del enunciado intimista o afectivo, los procesos comunicativos, espacios y acciones, rituales y técnicas cambiantes, ocupan las noticias sobre la saeta sevillana y sus giros estéticos y funcionales desde, al menos, el siglo XVIII. Alteraciones similares a las vividas por villancicos y campanilleros, cuya inserción en el corpus flamenco es discutida en el texto, donde se advierte de su continuidad en la expresión popular y de su incorporación a la discografía de temporada, de la que ha dado buena cuenta el tiempo transcurrido.

Los dos capítulos siguientes hablan del flamenco por venir, que desde hace unos años es ya y sin reservas el flamenco de ahora, el “neoflamenco”. “El aplauso difícil. Sobre la autenticidad, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo” (2008) juega con el prefijo para sugerir una doble vía. Por un lado, la del “nuevo flamenco” tal y como es popularmente conocido, un conjunto de formas emergentes nacidas en los años ochenta del siglo XX, aunque ancladas en movimientos anteriores y con desarrollo posterior, que abogan por la liberación de la encorsetadora “pureza” de lo jondo desde un concepto resocializado del arte. Más recientemente, la de heterodoxias inéditas que impregnan el arte de distanciamientos comunicativos, deconstrucciones morfológicas y reconstrucciones ideológicas, que cortocircuitan el acceso naturalizado, seguro, a los mensajes tradicionales del arte flamenco. Las extensiones técnicas, organizativas y creativas de estas formas emergentes atraviesan el relato, impregnado de testimonios y referencias directas a artistas, obras sonoras y espectáculos que dibujan las transgresiones autenticadoras del siglo XXI.

“Hacia una revisión del concepto ‘nuevo flamenco’. La intelectualización del arte” (2011) abunda en estos mismos elementos de análisis para nuevas narrativas flamencas que, no siendo caso único en la historia del género, tampoco

responden a las versiones pop que el concepto “nuevo flamenco” evoca. El artículo sistematiza algunos indicadores que ayudan a perfilar el experimentalismo neoflamenco, entre los que se sugieren la hibridación y el *crossover*, la integración del flamenco en la sociedad multimedia, las relaciones del arte con la audiencia y la industria, la versatilidad de los autores y actores, la tecnificación del conocimiento, y diversas estrategias de anulación formal e intelectualización de los repertorios. En particular, en el toque y el baile, donde la negociación, el mestizaje y el intercambio de códigos comunicativos son un esqueleto inédito que perfila nuevas jerarquías, relaciones y emancipaciones jondas tendentes a la “quiebra de la representación”.

Separados por una década, la investigación sobre flamenco centra dos artículos de cuya lectura comparada se desprenden tanto los avances habidos en los estudios, como la continuidad de algunas carencias. El primero de ellos, “La investigación sobre el flamenco” (2002), se abre con lo que denomino “factores de bloqueo para un proyecto recién iniciado”. Su amplio contenido y una lista de referencias aglutinan la producción investigadora publicada hasta el momento en que el artículo vio la luz. Fueron objetivos principales diferenciar etapas e intereses (estudios clásicos, historicismo documental, método biográfico, estudios musicológicos, literarios, lingüísticos, análisis sociales), establecer principales líneas teórico-metodológicas de esta trayectoria, y ofrecer una perspectiva crítica de la producción investigadora. Ya entonces reclamábamos el uso de los procedimientos del método científico para el flamenco, y la interdisciplinariedad como estrategia para resistir su conversión en un campo de estudios parcializado.

“El flamenco como objeto de estudio. La perspectiva patrimonial” (2011) no supuso tanto un itinerario, cuanto una síntesis de enunciados para el debate. Del pasado al presente, da cuenta de los condicionantes intelectuales, académicos y hasta políticos que han impedido forjar un campo académico legitimado para el flamenco, definido como “patrimonio” por la capacidad integradora del concepto. El momento de inflexión que viven los proyectos y publicaciones sobre flamenco nos permite diseñar un esquema de debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades, para concluir que, asumidos los puntos de encuentro sobre categorías, unidades de análisis y paradigmas que permitan normalizar, contrastar y comparar los resultados independientes, amplias parcelas del conocimiento se abren como opciones para la investigación.

Finalmente, dos artículos revisan sendas obras clásicas, más citadas —si acaso lo son— que leídas: “El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música, Mario Penna” (1997) y “Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo, Blas Infante” (1998). La perspectiva genética sobre el flamenco del escritor italiano, trufada de aportaciones documentales, apenas ha sido referenciada. Sin embargo, suscribo en mi exposición, sus propuestas teóricas de

mayor relieve analizan aspectos inusuales y temas centrales, arriesgados en su tiempo y todavía hoy refrescantes: evolución de lo gitano, lo flamenco y lo jondo, el papel de la fiesta y los ambientes, el café cantante como emblema de un género nuevo y la reivindicación de su papel histórico, el entorno social y de clase que rodea el nacimiento del flamenco, su comparación con otras músicas europeas y con fenómenos como el toreo o el bandolerismo. Destacamos tres contribuciones teóricas: la consideración del flamenco como un proceso dinámico, un flujo continuo en permanente modificación, la hipótesis etimológica sobre las “nuevas poblaciones”, y finalmente la categoría de la “afición” como sujeto original del género flamenco, que tanta y tan notable continuidad ha tenido en acercamientos históricos recientes.

Las hipótesis nominalista y morisco-arabista de Blas Infante se espigan en multitud de escritos sobre flamenco, pero no sucede así con otros contenidos más complejos y hasta crípticos del escritor e ideólogo, que son explorados en el segundo de los dos textos bibliográficos. Con él se cierra este volumen, en la voluntad de reconocimiento al “padre de la patria andaluza”. La concepción del flamenco como “reconvencción” o las tensiones entre lo individual y lo colectivo, lo reificado y lo procesual en la expresión flamenca, son buenos ejemplos de la trabazón con la que el autor construye su pensamiento y su proyecto. Una esencialización teórica y política toma cuerpo en defensa de la sustancia popular del flamenco, en conexión parcial (todavía por estudiar) con la obra de Fernando el de Triana, y a ella se acompañan estimables acercamientos clasificatorios y técnicos, desgraciadamente poco traídos en investigaciones posteriores.

Hacer del flamenco un objeto de estudio me ha permitido devolver a este arte tan amado las sencillas armas que poseemos quienes elegimos la investigación como tarea de vida: la duda, la pregunta, la pesquisa y la palabra, los presupuestos del método científico. Ejercicios siempre provisionales, siempre encadenados a lo anterior y a lo porvenir y que me he esforzado en compartir durante estos años. Un tiempo en el que tantos antes alumnos y alumnas han terminado siendo las fuentes de las que yo también me alimento.

*Negro sobre blanco*, las palabras que siguen, resultan de un viaje para mí apasionante sobre la música, la cultura, los fotogramas, el deseo, el pensamiento y las formas del flamenco, que aspira al engranaje con todos aquellos que se dedican a esta noble labor. Volvemos a Butler: la reflexión y el trabajo intelectual son los instrumentos indispensables para construir la verdadera política (y utilizamos la categoría en su sentido etimológico) de la cultura. En ella, la academia aporta sus propias letras al gran lenguaje del flamenco.



# Cine

---



## PRESENCIAS FLAMENCAS EN LOS ARCHIVOS GAUMONT PATHÉ. REGISTROS CALLEJEROS EN LA GRANADA DE 1905\*

### Cine y bailes. Los archivos Gaumont Pathé

A finales del siglo XIX, el cine nacía con la vocación contemporánea de convertirse en un divertimento escénico que ocupara parte de los nuevos mercados del ocio, en particular de las clases medias urbanas, ansiosas por sentir nuevas emociones a través de las imágenes en movimiento. En este tiempo, y con el flamenco apenas recién nacido, varios testimonios fílmicos nos ayudan a conocer prácticamente en tiempo real el proceso de configuración de un género todavía emergente y, en gran medida, ecléctico.

El cine fue en su origen un fenómeno “complejo y no estrictamente puntual” (González y Durán, 2008:13). Diversas máquinas, con potencialidades y calidades dispares y expresiones propias, fueron apareciendo en varios lugares del mundo en un breve plazo de tiempo. Varios factores convergieron en el despertar de la primera etapa de filmes cortos y mudos. Primero, un contexto experimental que había tenido su precedente en la aparición del sonido, por el que muchas grabaciones sirvieron para testar las potencialidades tecnológicas del celuloide. El consumo escénico de la época suponía una oportunidad de negocio nada despreciable. El registro cinematográfico se sirvió de las variedades para sus primeros contenidos, y se avecindó con ellas en el espacio público del *music-hall*, los teatros, teatrillos y barracas.

Prontamente, el cine se interesó por las exploraciones geográficas vinculadas al colonialismo decimonónico, trufadas de objetivos etnográficos. La curiosidad por conocer culturas distintas, en lo que de tipismo y otredad significaban, fue un objeto central del interés de las masas. Así se comprueba en registros

---

\* Texto presentado al IV Congreso INFLA, Investigación y Flamenco, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, y publicado en: José Cenizo Jiménez y Emilio J. Gallardo Saborido (coords.), *Presumes que eres la ciencia (Estudios sobre arte flamenco)*, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía-Libros con Duende, Sevilla, 2015, pp. 15-43.



*Carmencita*, 1894. Original W., Thomas A. Edison, I. & Hendricks. EEUU: Edison Manufacturing Co. Fotogramas recuperados de [Video] Library of Congress, <<https://www.loc.gov/item/00694116>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).

primigenios como la *Sioux Ghost Dance*, grabada por William K.L. Dickson y William Heise para Thomas Alva Edison en 1894, y en la constante vocación por las exposiciones universales o internacionales del periodo intersecular, exhibiciones de modernidad y progreso en las que siempre tenían un hueco vestigios de primitivismo y tradición.

En las primeras películas de la historia tomaron cuerpo acrobacias, escenas cotidianas, circo o deportes, entre otras escenas admirables, sorprendentes y audaces, un “cine de atracciones” que ha sido definido por Gunning (1986) por su carácter exhibicionista y su preferencia por ilusiones y efectos. La curiosidad por estas atracciones fue compartida con la de escenas de danzas de diferentes zonas del mundo, foco escópico de lo que —no sin reservas— podemos denominar “cine primitivo”. En ausencia de sonido sincronizado, la imagen en movimiento se ponía al servicio de la técnica visual.

Fue así que los “bailes españoles” comenzaron a ocupar fotogramas y dieron lugar a un conjunto de registros que, incluso si en algún caso son relativamente conocidos, han sido sólo parcialmente estudiados. Estas primeras filmaciones denotan el peso específico y la mirada que, con el testigo de aquellos primeros cineastas, se compartía fuera de nuestro país sobre la estética de “lo español”, en realidad una metonimia de “lo andaluz”. En 1894, las primeras imágenes femeninas en movimiento de la historia son no por casualidad las de la bailarina almeriense Carmen Dauset *Carmencita*, que combinó los queibros y serpenteos tenidos por característicamente nacionales, las formas bole-ras y las aflamencadas en sus exitosas actuaciones<sup>2</sup>. Ya en esta misma década

1. Aunque no es el momento de profundizar en el intenso debate teórico acerca de la pertinencia de etapas y puntos de transición, se puede consultar la posición crítica de André Gaudreault, 2006.

2. Los textos de Mora (2014a y 2014b), el original de Ramírez (2010 /1890/) y Navarro y Gelardo (2011) suponen acercamientos de gran interés a la figura de esta bailarina. Kiko Mora



está documentada la proyección de la cinta *The Spanish Dance* en la ciudad de Shangai (Zhang y Xiao, 1998).

El kinetoscopio de Edison se presentó en Madrid en 1895, y el kinetógrafo de Werner vio por primera vez tierras andaluzas un año más tarde<sup>3</sup>. Pero la historia había comenzado antes. Dos focos, norteamericano y europeo, protagonizaron los orígenes de una apuesta de representación que venía barruntándose desde los ochenta.

En Estados Unidos, las grabaciones arrancaron en 1888. Ya entre 1889 y 1892, William K.L. Dickson —asistente de Edison— empezó a desarrollar la mayoría de ensayos del kinetógrafo y el kinetoscopio, que serían patentados y engrosaron la lista de ingenios de la *Edison Manufacturing Company*. Edison mejoró fundamentalmente los sistemas de impresión, y ya en 1890 comenzó a grabar de forma experimental.

En Europa, aparte de la denominada “Escuela de Brighton”<sup>4</sup>, los hermanos Lumière habían perfeccionado los sistemas de proyección —que habría de implementar más tarde Edison— y patentado su ingenio. En 1895, proyectarían ante el público la famosa cinta *Salida de los obreros de la fábrica*<sup>5</sup>. Confluyeron en Francia varias empresas de forma prácticamente coetánea, desde el singular proyecto de Méliès hasta la Casa Pathé (1896), que inicialmente compitió con

reseña una segunda toma de Carmencita del mismo día, descubierta por Vanessa Toulmin y Charles Musser, que se encuentra en el *National Fairground Archive* de la Universidad de Sheffield, aunque no es accesible *online*, como sí la alojada en *The Library of Congress* <<http://www.loc.gov/item/00694116>>.

3. Para el caso andaluz, consultar Pulido y Utrera, 2001.

4. Uno de los artífices de la escuela británica, el cineasta viajero Robert W. Paul, registró en 1896 *Andalusian Dance* mediante la técnica del filoscopio y como una sucesión de imágenes animadas. Se trata de un baile bolero de pareja, ejecutado por dos bailarinas vestidas de hombre y mujer <<https://www.youtube.com/watch?v=QbJwvFT4ngo>>. Visionar también 2006 BFI Video Publishing edition, *R.W. Paul: The Collected Films 1895-1908* (1895-1908), black & white, 147 minutes total, BBFC Classification E.

5. <<http://www.youtube.com/watch?v=4nj0vEO4Q6s>> incluye los primeros filmes de los Hermanos Lumière del año 1895.

la empresa Gaumont para fusionarse, en 1927, como germen del magno archivo objeto de análisis en este texto.

Nuestro propósito es presentar algunos de los resultados de una investigación más amplia, *El flamenco en fotogramas, 1894-1910*, que atiende a unas producciones muy concretas que se detuvieron en los “bailes españoles” y las “danzas andaluzas”. Más que centrarnos en el debate teórico sobre el cine primitivo, nos limitaremos a una de las fuentes archivísticas fundamentales en este viaje inicial: los archivos Gaumont Pathé, situados en Saint-Ouen (Francia) y accesibles previo registro en la plataforma <[www.gaumontpathé.com](http://www.gaumontpathé.com)><sup>6</sup>.

El primer objetivo es listar las películas localizadas hasta el momento entre la década de 1890 y los primeros años del siglo XX en estos archivos, presentar los datos básicos de cada filme según indicadores clasificados y realizar una ordenación por grupos. El cuerpo central del texto presenta una descripción detallada de las escenas callejeras de grupo de corte flamenco realizadas en Granada en 1905 por la directora francesa Alice Guy, para identificar elementos estéticos y técnicos de la ejecución de los bailes.

Por razones de espacio, no desarrollaremos las relaciones históricas entre flamenco y cine, la representación de los gitanos en el cine de este periodo<sup>7</sup>, ni tampoco el debate teórico acerca del significado de “lo andaluz”, “lo español” y “lo flamenco”. Como veremos más adelante, una de las conclusiones que se extrae del contenido de estas filmaciones es la frontera aún imprecisa que, al menos en las “filmaciones” objeto del análisis de contenido, caracteriza los bailes de los gitanos de la zambra granadina.

## Hacia una primera clasificación

Nuestro trabajo no está exento de limitaciones. Se trata en primer lugar de una aproximación seccional, un corte en la historia. Aún en su elocuencia, los rollos fílmicos que han llegado hasta nosotros tienen un carácter fragmentario, disperso, escaso y hasta excepcional, obtenido desde una mirada extranjera acaso

---

6. En la investigación completa que da lugar a este artículo, los fondos de archivo estudiados (*The Library of Congress*, Fundación Lumière, Filmoteca Española, Biblioteca Digital Mundial...) se han acompañado de grabaciones sueltas o fragmentos de documentos dispersos de acceso digital que puedan contribuir, al menos parcialmente, a superar los déficits de las colecciones archivísticas.

7. Se pueden consultar al respecto, para el caso francés, los trabajos de Antonietto (1985a, 1985b, 1986) y el reciente artículo de Gabriel, 2011. Para el caso español, Garrido, 2003. Sin embargo, la bibliografía al uso se centra por lo común en periodos posteriores de la producción cinematográfica.

lateral. Y aun siendo muy destacables los que aquí analizamos, los registros no han transmitido prácticamente nada de todo ese corpus informativo perdido que representó el flamenco familiar, íntimo, festivo, “de uso”, que sólo por retazos podemos adivinar detrás de algunos de los fotogramas hoy devueltos por la historia. Como tampoco el flamenco del café cantante, individualizado en expresiones artísticas ya entonces en proceso de codificación, o incluso prácticamente concluidas para el canon flamenco.

Aunque estos registros primitivos han de ser rastreados con frecuencia como documentos dispersos, escasamente conservados y poco accesibles en archivos históricos, Gaumont Pathé permite un ordenado acercamiento digno de elogio. A partir de la ardua búsqueda por fechas, etiquetas y palabras-clave, hemos alcanzado unos primeros resultados que permiten establecer entre los rollos del periodo 1880-1910 cinco conceptos diferenciados en cuanto a los bailes “del país”: escenas de danza individual, tomas de grupo, dramatizaciones, parodias y películas de ficción. Destacamos en negrita y cursiva los registros que serán objeto específicamente de esta presentación (Tabla 1), incluyendo exclusivamente aquéllos cuyo visionado es posible. Sólo *Sang espagnol*, de la casa Pathé, no se encuentra a disposición en los archivos objeto de este texto. La base de datos dispone de otras referencias como *Course de taureaux. Danseuses espagnoles* (1900, ref. 0000GB 00649), *Ballet Espagnol* (1903, ref. 1903CNCPFIC 00021), *Danses Andalouses* (1907, ref. 1907CFPFIC 00041) y *El Barbero de Sevilla* (1910, ref. 1910CFPFIC 00070), que deben contener escenas de baile, pero no puede visionarse en red. De entre las que sí, la película de 1906 *L'Antre de la sorcière* (ref. 1906PFIC 00013 B) incluye en su minuto 3.16 a una gitana a la usanza española dando una vuelta. *Vie de gitans*, de 1908 (ref. 1908 10), presenta en sus segundos finales unas escenas de feria con el baile de tres parejas femeninas vestidas de blanco acompañadas de una pequeña orquesta, sin que sea posible determinar fielmente el estilo de danza dada su corta duración.

### **Danzas gitanas y danzas españolas. Escenas mudas de grupo**

Si bien el cinematógrafo recogió escenas individuales de bailarinas al estilo español y géneros como la dramatización, la pantomima o la ficción, nos centraremos en escenas colectivas de tono etnográfico que servían también a las aspiraciones de consumo de las salas de proyección y a los interesados públicos del todavía emergente séptimo arte.

Las hemos denominado “escenas de grupo”, una categoría general que recorre otros ejemplos de cinematografía primitiva. Es indispensable recordar

Tabla 1: Fondos de “bailes españoles” en los archivos Gaumont Pathé.

N.	Título	Referencia	Colección	Fecha	Duración*	Otros datos	Localización
Escenas individuales. Bailarinas							
1	Danse espagnole par la Belle Otero	1896PDOC 00116	Casa Pathé	1896	00.42	Intérprete: La Bella Otero (identificación errónea)	París
2	Danses espagnoles	PERS 01 BIS 2592	Pathé-Personnalités	1898?	00.28	Intérprete: La Bella Otero Operador: ¿Félix Mesguish?	¿San Petersburgo?
3	Danses Diverses: Tango. Fandango	VF 105	Pathé (Pathé Documentaire PDOC)	1903	00.23 00.27	Intérprete desconocida	¿París?
4	Danse du voile. Fantasía española. Danse espagnole. La Trianeras	1910GHIDOC 00847	Ghilbert	1910 circa	06.00		¿París?
Escenas de grupo							
5	Espagne. Moeurs andalouses	0000GR 10019	Série Rouge	1905	02.01 de 08.57 total	Intérpretes desconocidas	Sevilla
6	Tango	1905GFIC 00005	Gaumont Fiction (también en 2008GDVD 00001, 2008 Gaumont: Le Cinéma premier, vol. I)	1905	01.46	Directora: ¿Alice Guy? Coloreado manual	Sevilla, Casa de Pilatos
7	La malaguena (sic) y el torero	1905GFIC 00006			02.00		
8	<b>Espagne: Seville Marengaro. Danse gitane</b>	<b>0000GR 10047</b>	<b>Documentaire Gaumont (Série Rouge)</b>		<b>01.36 de 04:19 total</b>	<b>Intérpretes: ¿Zambra la Capitana? Directora: Alice Guy Operador: Anatole Thiberville</b>	<b>Granada, Calle Jesús, Albaicín</b>
9	<b>Espagne: Granada. Danses gitanes. Sévillane</b>	<b>0000GR 1053</b>			<b>01.20 01.31 02.08 de 07:44 total</b>		
10	Alhambra de Grenade (Espagne)	AL B4 29	Actualité Pathé (Alexandre)	Ant. 1910	00.26	Intérpretes desconocidas	Granada. La Alhambra

\* En minutos. Duración del fragmento exacto de la referencia.

N.	Título	Referencia	Colección	Fecha	Duración*	Otros datos	Localización
<b>Dramatizaciones</b>							
11	El Cid	1900PCT 00019	Gaumont Pathé (Phono Cinéma Théâtre)	1900	01.56	Intérpretes: Carlotta Zambelli, Michel Vasquez	Phono Ci- néma Théá- tre, París
12	Terpsichore (Saharet, le boléro)	1900PCT 00024			02.19	Intérpretes: Christine Kerf y Achille Viscusi Ballet Mme Saharet	
<b>Parodias</b>							
13	Little Tich, danse espagnole	s/r	Gaumont (Primitifs)	1907	01:30	Intérprete: Little Tich	¿Folies Bergère, París?
14	Little Tich, parodie de danse espagnole	0000GPRIM 00015	Gaumont (Primitifs)	1907?	01.09		
15	Danse Époque 1910	0000GB 00951 BOB 2	Actualité Gaumont (Boites Vertes)	1910	02.15	Intérprete: Margherite "Elgé"	
<b>Ficción</b>							
16	Le deserteur	1906CFPFIC 00015	Fiction Pathé Fiction	1906	00.18 de 08:00 total	Realización: Lucien Nonguet Escena: André Heuze	¿Francia?
17	Sang espagnol	1908CNCPFIC 00086	Filmographie Pathé	1908	03.10	< <a href="https://www.youtube.com/watch?v=v3rXEB8g0S8">https://www.youtube.com/watch?v=v3rXEB8g0S8</a> >	¿Francia?
18	Clair de lune espagnol	1909GFIC 00033	Fiction Pathé Fiction Copia de original almacenado en The Library of Congress	1909	04.00	Intérpretes: sin datos Directores: Étienne Arnaud, Émile Cohl	¿Francia?
19	Le charme des fleurs	1910CNCPFIC 00039	Fiction Pathé Fiction	1910	07.26	Intérprete: Stacia Napierkowska Director: Gaston Velle	¿Francia?

\* En minutos. Duración del fragmento exacto de la referencia.

Fuente: elaboración propia a partir de la base de datos de Gaumont Pathé Archives y Youtube (acceso 01/12/2014).

aquí las doce cintas de *Danses espagnoles* de corte bolero, grabadas para la firma Lumière en el Cenador de la Alcoba de los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla en abril de 1898<sup>8</sup>, *Danse espagnole de la feria Sevillanos* (sic) y *Danse espagnole de la feria cuadro flamenco*, también producción de los hermanos Lumière y que recogen un cuadro flamenco en la Exposición Internacional de 1900 en París<sup>9</sup>, y las *Danzas gitanas en la Exposición Panamericana* (Buffalo, EEUU), documento de 1901 sobre una *troupe* anárquica de gitanas vestidas de forma costumbrista en torno a una barraca<sup>10</sup>.

En concreto, en el archivo Gaumont Pathé hay películas mudas con escenas de bailes españoles que encuadran totales de grupo y están participadas de hombres y mujeres o mujeres solas. Rodadas en Andalucía, Francia, EEUU, tal vez Rusia, fueron grabadas en el teatro, en exteriores, y tienen un carácter experimental, testimonial, narrativo o de atracciones. Su estética es variada: estilizada, naturalista, respondiendo con mayor o menor impostación al modelo flamenco, “aflamencado” o “agitado” del momento, o bien al esquema bolero o de aroma “nacional”.

Varias de estas películas son atribuidas a Alice Guy (1873-1968), directora francesa que merece una atención especial por su capacidad para crear empresa y escuela y su carácter pionero: aplicó el sistema *chronophone* a sus películas, sincronizando sonido e imagen, y divorció las figuras de director y operador. Frente a los estudios, teatros y *music-halls* que funcionaron como fondo ambiental de otras de sus películas, o su interés por los cortometrajes de ficción, nos interesa detenernos en las grabaciones granadinas de 1905, en algunos casos generosamente difundidas en red, en otros poco conocidas<sup>11</sup>.

Los filmes sobre danzas grabados en Andalucía son auténticas joyas cinematográficas y fuentes inestimables para la historiografía del flamenco. Guy viajó a España en 1905 con su operador, Anatole Thiberville, parece que entre octubre y noviembre. Después de Barcelona y Madrid, visitó Andalucía y proporcionó algunas deliciosas imágenes de Córdoba, Sevilla y Granada, y llegó

8. Estas filmaciones han sido estudiadas recientemente por Francisco Griñán (2009). Lamentablemente, y a pesar de su restauración en la Filmoteca Española, no están disponibles para el visionado *online*.

9. Se ha atribuido al grupo del Maestro Otero este número doble (tangos posiblemente y sevillanas, con nombres intercambiados), si bien recientemente Kiko Mora ha identificado al bailaror como el Mulato Meri <<https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/03/y-dale-con-otero-flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900/>> (nota de la autora).

10. Localizados respectivamente en <<http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP13353>> y <<http://www.loc.gov/item/00694361>>.

11. Ver en los archivos Gaumont Pathé *Espagne*, donde se sintetizan algunas de las aportaciones de estos filmes primitivos (2008, ref. GDOC 00001), y, a modo de resumen, *Gaumont, Le cinéma premier*, vol. I: Alice Guy (2008, ref. 2008GDVD 00001).

*Tango*, 1905. Original Alice Guy (?) para Gaumont Pathé. Fotografía recuperada de [Video] <<https://www.youtube.com/watch?v=G7cpV9L5d84>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).



a visitar también Algeciras y Gibraltar<sup>12</sup>. El objetivo de Alice Guy no fue sólo artístico o técnico, sino, como señala Griñán, “grabar un *souvenir* cinematográfico que captara el tópico andaluz y taurino como seña de identidad de la cultura española” (2009:55). La vocación de hacer atractivas estas primeras muestras de celuloide, que se inscribían en los catálogos de las casas comerciales o se hacían acompañar de libretos, se hace palmaria en la factura y selección misma de los temas típicos, así como en detalles de postproducción como el coloreado.

Los documentos de autoría de Alice Guy según la información recogida en los archivos Gaumont Pathé son, en principio, estas cuatro referencias: 1.- *Tango*, 2.- *La malaguena* (sic) y *el torero*, 3.- *Espagne: Seville*, y 4.- *Espagne: Granada*. Ello, aparte de otros dos filmes del periodo en los que, aunque fragmentariamente, aparecen bailes andaluces y que podrían atribuirse a la directora:

- *Alhambra de Grenade (Espagne)*, tal vez el número 1379 del catálogo de la casa de 1906 que se detalla más abajo como *Grenade. L'Alhambra (la cour des lions)*. Representa un grupo de mujeres con mantillas blancas que, tocando castañuelas, se mueven al unísono en una oscilación más bien insulsa, además de una cantante ataviada con mantilla negra.
- *Espagne. Moeurs andalouses* incluye un grupo de muchachas vestidas a la moda, con castañuelas en las manos. Dos tocaores de guitarra las

<sup>12</sup>. Se pueden consultar los detalles de su viaje en los trabajos de Bachy, 1993 y McMahan, 1993 y en el texto ya citado de Griñán, 2009.



*La malagueña y el torero*, 1905. Original Alice Guy (?) para Gaumont Pathé. Fotografía recuperada de [Video] <<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).

acompañan en un barrido de grupo al que sigue una escena verbenera de balcón, por sevillanas.

Los bailes rodados por Alice Guy en Andalucía contienen dos apuestas escénicas bien distintas: cuadros flamencos-boleros (¿fueron algunos de ellos realmente dirigidos por Guy?) y, haciendo uso de una cierta licencia, las que denominaremos “escenas callejeras”. Se trata de grabaciones muy cortas, incluso apenas fragmentos incompletos o secciones de movimientos, películas mudas de un trabajo sobre el terreno que comparten escenarios de campo al aire libre.

Estos rollos, con bobinas y secciones distintas, han sido a menudo confundidos entre sí. Equívocos inevitables de clasificación, dadas las limitaciones de los etiquetados, tanto en los archivos como en algunas de las fuentes bibliográficas consultadas, hacen equivaler bajo el mismo nombre varios metrajés<sup>13</sup>. En el catálogo de la Casa Gaumont para 1906 —con los filmes a la venta de *Un voyage en Espagne*, nueve de los cuales se ubicaban en Andalucía— aparecen cuatro con el mismo título (*Danses gitanes*) salvo por las anotaciones *Marengaro* y *Sévillane* (Tabla 2).

13. Así, las clasificaciones de Rocío Tejedor sobre la documentación (2011:89-91) y el texto de Griñán, donde *Marengaro* se identifica con *La malagueña y el torero* y *Sevillanas* con el *Tango*. La localización de estas grabaciones en un barrio de Sevilla es repetida por Gabriel (2011:41). Gracias al archivo original, conocemos que se trata de cuatro rollos distintos.

Tabla 2. L. Gaumont et Cie., Paris, 1906. Catalogue

		Mot téleg.	Long aprox.	Prix
1371	Monastère de Montserrat	Serrat	16	32
1372	Madrid (Place Castellar, Ministère de la Guerra, Jardin du Prado)	Prado	72	144
1373	Madrid (Calle de Sévilla, Puerta del Sol, Palacio Réal, Plaza de Toros)	Réal	90	180
1374	Madrid. Panorama de Las Ventas	Ventas	56	112
1375	Fontaine de Las Ventas	Lasven	44	88
1376	Cordoue. Fontaine et Patio de las Naranjas. Mosquée. Panorama	Doucor	64	128
1377	Séville. Jardins et Intérieur de l'Alcazar	Alca	51	102
1378	Séville. Panorama du port. La Cathédrale. La Tour de l'Or	Sévi	27	54
1379	Grenade (la cour des Lions)	Lambra	31	62
1380	Grenade. Panorama	Grena	50	100
1381	Danses gitanes. Marengaro	Garo	49	98
1382	Danses gitanes. Sévillane	Gita	47	94
1383	Danses Gitanes	Tana	42	84
1384	Danses Gitanes	Tagi	63	126

Fuente: Alison McMahan, *Following Alice Guy's footsteps in Spain* <<http://www.aliceguyblache.com/news/following-alice-guys-footsteps-spain>>.

A este respecto, sería interesante discernir una duda de clasificación. La restauración realizada por la Filmoteca Nacional de los dos cuadros *Tango y La malagueña y el torero* los atribuye a Alice Guy, como también hace el recopilatorio *Gaumont. Le cinéma premier (Vol 1): Alice Guy*. Sin embargo, ¿cuáles son exactamente los registros 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906 que hemos reproducido más arriba? Podría suponerse que el 1383 y el 1384 responden por asimilación a *Tango y La malagueña y el torero*, actualmente con referencias individuales en los archivos Gaumont Pathé. Los números 1381 y 1382 deberían ser entonces los de Granada (*Marengaro y Sévillane*), el primero con un baile de pareja y el segundo con tres secciones de baile distintas, que actualmente se inscriben dentro de bobinas de contenido misceláneo: *Espagne. Seville* (referencia 0000GR 10047) y *Espagne. Granada* (referencia 0000GR 1053).

Nos inclinamos a pensar que no es ésta la clasificación correcta. Más bien, sugerimos que las cuatro *Danses gitanes* del catálogo son realmente los

registros de las cuatro danzas realizadas entre los gitanos granadinos en el Albaicín: *Marengaro* (en la referencia *Espagne: Sevilla*, actualmente), y unas alegrías (¿) infantiles, una sevillana (¿) individual y un baile de parejas (*Sévilane*) ejecutado por dos niñas. Estas tres últimas, secciones actualmente dentro de una misma referencia en el Archivo *Espagne. Granada*.

Entendemos que tal sería la clasificación más ajustada por tres razones fundamentales: la equiparación de nombres debe responder, efectivamente, a los rodajes efectuados con gitanos de Granada (*Danses gitanes*), las cuatro danzas se sitúan en Granada y no en Sevilla (emplazamiento en cambio de *Tango* y *La malagueña* y *el torero*), y el metraje debería, en caso contrario, dispararse en longitud en la filmación *Sévilane*, pues contiene tres bailes adicionales, cosa que no sucede.

Sin embargo, esta hipótesis nos devolvería un catálogo viudo de *Tango* y *La malagueña* y *el torero*, dos filmaciones de gran interés que recuerdan el anterior modelo de Lumière para cuadros de baile español. La primera es un metraje ya plenamente flamenco. La segunda, una escena preciosista de la escuela bolera a través de un grupo académico de corte más profesionalizado, en dos partes: la coreografía de la malagueña y el torero propiamente dicha, y unas boleras frontales de pareja<sup>14</sup>. Fueron éstas las dos películas más apreciadas y vendidas por la casa, como demuestran el coloreado de postproducción y los carteles introductorios. Pero no aparecen como resultado del viaje por España de Alice Guy en el catálogo de 1906. Por su duración, no podrían ser las de referencia 1377.

En añadidura, estos dos metrajes fueron grabados en el patio de la Casa de Pilatos de Sevilla, ciudad que la directora recuerda muy escuetamente en sus memorias, sin que haga ninguna reseña a dos tomas tan notables. La conjunción de estos factores hace discutible la autoría de Guy en las dos magníficas películas coloreadas:

Esa misma tarde nos íbamos a Sevilla, esperando encontrar la Carmen ideal. Las jóvenes fumadoras que nos encontramos habían heredado sin duda el carácter combativo de aquella heroína, pero desafortunadamente, no su encanto seductor. Tuvimos que contentarnos con tomar algunos documentales: la celebrada Giralda, la casa de Adam, el jardín del sultán y su baño, del cual, a pesar de mis esfuerzos, Anatole se negó a beber obstinadamente (Guy y Blaché, 1986:49, la traducción es nuestra).

14. Se pueden ver en abierto en <<https://www.youtube.com/watch?v=G7cpV9L5d84>>/ <<https://www.youtube.com/watch?v=SEB0SwCEWYM>> / <<https://www.youtube.com/watch?v=ZKAi9r3ZETc>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=v1lIza2ZfaT0>> / <<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>>.

## Alice Guy en Granada

No cabe duda, en cambio, de la dirección de Guy en las *Danses gitanes* grabadas en Granada (creemos que los números 1381, 1382, 1383 y 1384 del catálogo de 1906). Con cuatro secciones en total, estos bailes son archivados conjuntamente en dos archivos Gaumont Pathé con otras escenas: *Espagne. Seville* y *Espagne. Granada*. Se trata de las únicas imágenes para estas fechas de un cierto flamenco social que nos devuelven, al menos en apariencia, escenas naturalizadas del baile gitano, aunque fuera en el entorno más o menos impostado de la zambra turística. Instantes sobre el empedrado de cualquier calleja que se describen en las fichas, acertadamente, como espectáculos callejeros (*spectacle de rue*).

Aunque los registros de Alice Guy en la Granada de 1905 no pueden ser considerados, propiamente, cine documental, el gusto de la directora por acercarse al campo se constata en los deliciosos segundos recogidos por su operador en Granada, rodeada de niños, en la bobina *Grenade. Panorama*<sup>15</sup>. Se desprende de sus memorias sobre aquellos años que los filmes de *Danses gitanes* debieron ser más, aunque por alguna razón se perdieron finalmente, y constatamos gracias a ellas que la grabación de los bailes de Granada no se produjo como resultado de un encuentro casual o espontáneo, sino “arreglado”, aun de manera informal. Para ello, la directora francesa contactó con quien denomina “rey” de los gitanos, al que conoce gracias a la gestión de un empleado del hotel donde se alojaban:

Y después llegó Granada, cuyo nombre evoca fruta madura; Granada, cuyas casas de colores brillantes escalan el Albaicín, cuyas estrechas calles



Retrato de la directora francesa Alice Guy (1873-1968).

15. Se puede visionar también en el minuto 3.48 de 30 *Spain 1905* <<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHA>> y en el minuto 4 de Alice Guy filme *l’Espagne en 1905* <<https://www.youtube.com/watch?v=G7cpV9L5d84>>.

permanecen silenciosas durante la siesta, aunque persiste el eco del ruido de cascacos que hace un centenar de burritos decorados con pompones con los colores del arco iris.

No describiré La Alhambra (Chateaubriand se encargó de ello), ni los maravillosos jardines y espejos de agua del “Generalifa” (sic). La imagen, el cine, las novelas y quizás los viajes os han familiarizado con los esplendores de Andalucía.

Fue en el Albaicín, gracias a un guía recomendado por nuestro hotel, donde conocimos al rey de los gitanos. Alto, delgado, ya no muy joven pero de fino porte, era desde luego fotogénico y su atuendo pintoresco: calzas largas con botones dorados, pantalones, bolero y un gran sombrero mejicano ornamentado con trenzas multicolores y pompones como los de los burros. El guía servía como intérprete, y el rey consintió, pagando unos honorarios (*for a fee*), en presentarnos a su gente y organizar algunos bailes para la música de los discos grabados en los estudios de Belleville. Nos llevó a la calle de Jesús, donde su tribu —que parecía haber mantenido su completa autonomía— vivía en habitaciones trogloditas horadadas en un paisaje espigado de cactus, en una falda de Sierra Nevada. Su pureza perfecta nos sorprendió. Habían mantenido sus costumbres, su indumentaria, su casamiento dentro del grupo. Sus atuendos eran muy distintos a los de los españoles (*Spaniards*), eran originales y recordaban extrañamente a la de los indios seminole.

Casi todas las jóvenes gitanas eran hermosas, con una belleza entre agreste y lasciva. La suavidad de sus negros ojos, velados con largas pestañas, se contradecía con la crueldad de las sonrisas que descubrían dientes de carnívoras. Sus bailes, cuya inmodestia harían sonreír a un *amateur* de la danza moderna, me hicieron sentir sin embargo francamente molesta (*ill at ase*).

Los niños, chiquillos adorables, se ofrecieron a bailar para nosotros, por unos cuantos céntimos, las mismas danzas de sus padres. Lo rechacé, pero tuve que aceptar la oferta de una vieja y desdentada hechicera, que insistió en predecir mi buena fortuna, mientras me empujaba contra un cactus lleno de espinas amenazantes. Puse una moneda en su garra, ella musitó palabras que no pude entender, pero deben haber sido una maldición, porque un revés con los discos y la cámara de cine inutilizó muchas de nuestras películas. No obstante, fue el punto álgido de nuestro viaje, y algunas de estas danzas se proyectaron en el Hipódromo cuando ese gran teatro se convirtió en el Gaumont Palace para la primera exhibición de películas sonoras (*ibidem*:54-55, la traducción es nuestra).

El texto, interesante aunque hasta ahora no traducido en su totalidad, nos hace lamentar la eventualidad mencionada de que se perdieran otros contenidos grabados, según confiesa la directora. Pero, sobre todo, evidencia detalles que contribuyen a destruir el mito asilvestrado y oculto del flamenco gitano

de estos tiempos. Los recuerdos de Guy nos hablan de una serie de prácticas organizadas para “buscarse la vida” en una ciudad tan turística como lo era la Granada del momento, gracias a toques, cantes, bailes y tipismo indumentario y ambiental. El personaje al que alude el texto pudo ser el conocido Chorrojumo, fallecido en 1906 y “rey gitano” recurrente en los textos y fotografías de la segunda mitad del XIX, intermediario habitual para aquellos extranjeros curiosos y ávidos de bronce y que permitía, *for a fee*, ser retratado, narrar historias o disponer contactos fluidos con los gitanos de las cuevas. Otro detalle significativo es que las grabaciones cinematográficas que vamos a estudiar tuvieran lugar (al menos, en el recuerdo de Alice Guy) con música de discos impresionados en Belleville, los laboratorios originarios de la casa Gaumont. Una afirmación que contrasta con las escenas registradas, en las que se tañen guitarras, se tocan palillos y se puede advertir, incluso, el cante de alguna de las figurantes.

### **Danses gitanes. Marengaro**

La película fue grabada, como sabemos, en 1905, y data su primera difusión de 1906. Aparece en los archivos Gaumont Pathé junto a otras bobinas, en una caja cuya duración total es de 04.19 minutos bajo el título *Espagne: Seville*.

Al visionarlas, se advierten de inmediato diversas localizaciones. La bobina 1 (TC: 00 11 08 08) es una conocida vista de Sevilla desde la calle Betis, de tono costumbrista, con tipos populares en primer plano, la Torre del Oro, la Catedral y la Giralda, el Guadalquivir y barcos fondeados en el río. Debe ser la número 1378 del catálogo de 1906. La segunda es, efectivamente, *Marengaro. Danse gitane* (TC: 00 12 27 07), con una duración de 01.36 minutos y de seguro la referencia 1381. La tercera de la caja (TC: 00 14 44 20, Master 6004) es una panorámica del Monasterio de Monserrat.

Pero *Marengaro* no fue un rodaje realizado en Sevilla. Ni el caserío ni el enlosado de guijarros son los característicos de la ciudad, y la propia formación de figurantes no resulta del tipo. Puesta en contacto con las técnicas del archivo Gaumont Pathé, se nos contestó que era la única información de que disponían<sup>16</sup>. Procedimos entonces al cotejo con la otra grabación callejera de Guy, mucho más conocida y reproducida<sup>17</sup> que, aunque sólo contiene dos de las

16. Agradecemos a Camille Bitaud y a Agnès Bertola, de los archivos Gaumont Pathé, sus atenciones al respecto.

17. *Gypsy dance 1905 Alice Guy*, Alice Guy Blache Cinema Pioneer, Whitney Museum 2009 (extraído del dvd “Cinemas Cinema 1er Alice Guy” dvd Autist Artist Associat, <<https://www>

secciones, no deja lugar a dudas: el emplazamiento y los figurantes son prácticamente los mismos. *Marengaro* está definitivamente rodada en Granada.

Se trata de un plano general en el que al fondo, situados en fila en una pared encalada, algo deteriorada y con dos puertas en los extremos, aparecen nueve figurantes de tez oscura. A la izquierda se encuadran dos mujeres gitanas. Una niña, ataviada de corta faldilla, se sitúa entre ambas. Dos hombres y un niño pequeño sentado en el centro ocupan una superficie más elevada. El de la izquierda toca las palmas; el de la derecha, con sombrero de ala ancha, la guitarra. En un tercer sector del grupo, dos gitanas más, vestidas con falda larga de volantes adornados y mantoncillo, palmean. Ocupa el extremo derecho del grupo un personaje con capa y sombrero.

La ficha de registro define la grabación como sigue: “Una pareja con indumentaria tradicional gitana baila. Unas mujeres tocan las palmas, un hombre toca la guitarra. Especie de flamenco. Sevillana. Espectáculo de calle”.

Pero el filme es mucho más. Evidentemente, se trata de una reunión festera. Los bailes serían los “tangos de los merengazos”, que se hace en aire acelerado de tanguillos, con llamadas y cierres también habituales en otros estilos festeros<sup>18</sup>. Es notoria la diferencia en ejecución entre la mujer —la misma figurante que permanece sentada en otro registro callejero de Guy en Granada y que baila en solitario en el segundo—, mucho menos elaborada y graciosa, y el bailar. Un enjuto y recortado intérprete, vestido con traje negro y camisa blanca y tocado con un sombrero de ala ancha, que realiza un baile “corto” admirable, jugando con la cadera, el recogido de chaquetilla y sombrero, la flexión de piernas y el vaivén en todas direcciones.

Exento de profesionalidad, el número consiste en marcajes (contamos hasta diez) con variaciones, colocación frontal de la pareja, alejamientos y encuentros, y cortos y recurrentes paseos circulares. Los marcajes femeninos son básicos, aun con amplios braceos, y las manos carecen de arabesco. Los movimientos de cadera se aprecian menos en la mujer, dada la amplitud de la larga falda, con dos grandes volantes al hilo hasta el suelo rematados con adornos geométricos. Completan la indumentaria un mantoncillo al pecho, un cuerpo terminado en mangas de farol al codo, también adornadas con remate, y un delantal oscuro.

*Marengaro* principia con una salida de la mujer, que se sitúa a la izquierda del encuadre, encarada con el bailar. La posición de pareja, frente a frente, se

[youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4](https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4)> y *Spain, 1905* <<https://www.youtube.com/watch?v=BR-ZlthGJZHA>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=pF0JiLzkEL4>>.

18. Nuestro agradecimiento a Rafael Estévez por su colaboración en la identificación y ajuste de los fotogramas a esta característica expresión del repertorio granadino.

mantendrá prácticamente en todos los marcajes, si bien él y ella van mudando alternativamente su ubicación (derecha e izquierda de la imagen) al cerrarse las llamadas.

La ejecución es la propia de una fiesta flamenca, con bailes que debieron transmitirse de generación en generación, miméticamente. Tras el arranque de la bailaora, que se sitúa sonriendo a la izquierda con un amplio braceo, su acompañante aparece dentro del encuadre con unos cortos pasos y las piernas flexionadas, brazos delanteros y pitos en las manos. Como hará a lo largo de toda la interpretación, marca el ejercicio de brazos a la altura del hombro. Ella lo hace moviendo el torso. Tras un encuentro circular, ambos vuelven a marcar, en este caso con la bailaora agachada. Se suceden unas palmadas, un salto y de nuevo una repuesta con movimientos de cadera, él lanzando la pierna a la derecha, la flamenca agarrándose con la izquierda la falda y con la derecha el delantal. Su movimiento se localiza en torno a la figura del bailaor.

Nuevo marcaje, palma, salto, y la mudanza vuelve a situar la cadera masculina delante y el brazo de la bailaora en alto, mientras ambos, de nuevo, el encuentro circular. Cuatro pasos rústicos de matalaraña por parte de la mujer, a sus costados, otra palmada, y vuelta a la circularidad. Ella, tomando su falda y moviendo la cadera; él, cerrando su cuerpo sobre ella, toca las palmas en alto al compás de la música, de perfil, hasta situarse de nuevo a la derecha del cuadro.

Para la llamada siguiente, el bailaor gitano se desplaza en un rápido movimiento hacia la derecha, y parece perseguir a la bailaora, con un vaivén de atrás adelante. Vuelve la mujer a la derecha del encuadre, y se produce un nuevo marcaje. Encarados, él parece descoyuntar la cadera a la izquierda, con un vacuneo que nos recuerda los tangos del Titi de Triana. Marcaje de nuevo, llamada con palmada, salto, y otra vez el movimiento en redondo frente a frente, ocupando apenas una pequeña superficie, con cimbreos de cadera y, en el caso del bailaor, alzando una de las manos para rematar con unos palillos gitanos.

Vuelve el marcaje. El bailaor se sitúa a la derecha, y para el salto se saca la manga izquierda de la chaqueta y rodea a la gitana, que vuelve a ocupar la zona derecha después de un rápido movimiento. Ahora se marca mudando el sitio, y avanza con la mano en el sombrero, lentamente y componiendo la figura; para la llamada, inicia otro rápido y espasmódico desplazamiento y se revela un salto adelante del bailaor, que vuelve a realizar entrecortados y vertiginosos movimientos con los pies.

La gitana, ahora a la derecha, recoge la matalaraña, y el desplazamiento cerrado se remata con unas palmas del bailaor, que vuelve a ocupar el lateral derecho del encuadre. Tras el marcaje y el salto, se agarra la chaqueta, y menea la mano derecha, levantada y abierta. Últimas palmada y llamada, y mientras uno frente a otro se mueven en círculo, él ase su sombrero con la mano derecha

y su chaqueta con la izquierda, y ella levanta y agita su delantal en torno. Tras un marcaje, la grabación se corta.

### ***Danses gitanes. Sévillane***

Está disponible en los archivos Gaumont Pathé un segundo rollo del viaje de Alice Guy a España, que bajo la denominación *Espagne. Granade*, constituye otra obra fundamental de los registros al aire libre de la directora francesa. Se trata de la difundida grabación a la que nos referíamos anteriormente como prueba de contraste para la clasificación de las bobinas. La referencia debe corresponderse de algún modo con *Danses Gitanes* que aparece en el catálogo de 1906 (grabación de 1905), pues incluye la denominación “Sevillana” que aparece en el filme de la serie. La referencia completa es un rollo largo —07.44 minutos— que incluye varias partes muy interesantes: un baile infantil por alegrías (¿), vistas de Granada, un baile de palillos femenino, una panorámica de la ciudad, y un baile por sevillanas (¿) ejecutado por dos niñas. Separaremos la descripción de los tres bailes flamencos que contiene.

Ya sabemos que Alice Guy montó estas filmaciones sin guión previo. Aparentan ser apuntes de campo —salen y entran personajes, incluso un perro, del encuadre, sin planificación— aunque el pacto precedente, la retribución o incluso la música pregrabada que se cita en sus memorias avisan de límites al naturalismo de la escena. Ya hemos reseñado en otro texto que estos cortes de “danzas gitanas” se instalan, “bien que en su artificio, en el entorno de la gente de bronce: una reunión privada con pequeños, mujeres y un guitarrista dispuestos coreicamente, ataviados con indumentaria al uso en una calleja empedrada, sobre la que dos niñas y una mujer adulta ejecutan sus bailes flamencos y de castañuelas” (Cruces, 2012b:481). Aunque hay quien hace corresponder el grupo con la zambra de la Capitana, no podemos confirmar la identidad familiar de los figurantes.

#### 1.

La ficha de los archivos Gaumont Pathé comienza la descripción del rollo como “Panorama de la Alhambra (Al Hambra)”, para continuar con el descriptivo: “Un guitarrista, dos gitanas que tocan las palmas a compás (*tapent des mains en rythme*) y una niña cubierta con un sombrero baila en el centro. Indumentarias gitanas, faldas, flores en los cabellos. Bailes y reverencias diferentes. Un bebé juega con unas castañuelas”. Se refiere al primer baile gitano de entre las tres secciones de danzas que incluye el registro.



Espagne: Granada. Danses gitanes. Sévillane, 1905. Primer baile. Original Alice Guy para Gaumont-Pathé. Fotografía recuperada de [Video] <<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).

Efectivamente, tras la vista de la Alhambra, el corte —de 01.20 minutos— comienza con el baile de la niña que repetirá la tercera sección de este metraje. Viste falda corta adornada con cintas y volante, una gruesa enagua que revolotea en cada vuelta, y calza alpargatas blancas en pleno invierno, con espesas medias negras. Se acompaña de mantoncillo corto y delantal, y su pelo está adornado con flores.

Aborda la ejecución rodeada por un grupo concentrado circularmente en torno a ella: varias mujeres sentadas —en la zona izquierda, cortadas en el plano—, un guitarrista, un niño que toca las palmas, y algún figurante más en el fondo, confundido con el tejado y los muros de una casa que encuadra la escena. El hecho de que para esta filmación no se usen palillos ni por las acompañantes ni por la bailaora nos acerca al tono flamenco, que por estructura coreográfica y coherencia histórica nos hace sospechar unas alegrías. Estilo que parece ser cantado por la figurante sentada junto al guitarrista, que en añadidura toca las palmas, bailó en *Marengaro* y será la protagonista del número siguiente.

El desarrollo de la exposición es el protocolario del flamenco. A lo largo de todo el baile, los movimientos de la figura van describiendo los serpenteos característicos. Como suele producirse en este tipo de filmes, la secuencia encadena marcajes y variaciones sin solución de continuidad.

En la salida, la niña describe un paseo circular tocándose el sombrero con la mano derecha. Continúa la presentación con un agradable movimiento de caderas de atrás adelante, ya en el centro del pequeño espacio y articulando su mano derecha. A continuación, vuelve a realizar otro paseo en círculo, esta vez tomándose la falda al costado y dejando la enagua trasera. Inclina la cabeza graciosamente y lanza las piernas en un cruce delantero. De vuelta al centro, comienzan los marcajes con braceos, primero uno alto —apenas “señalar”, con una vuelta en el medio de su desarrollo— y más tarde, después de una vuelta inversa de pecho y casi a ras de suelo, un braceo completo con rotación de fuera adentro.

Tras un atisbo de “tirabuzón”, inicia otro recorrido curvo con el cuerpo inclinado y amplios braceos de dentro afuera. Ubicada en el centro, entrecruza las piernas con un salto, una especie de llamada, y de inmediato dibuja un círculo con movimiento de caderas y paso de pie cruzado. Después de un giro completo y revoloteo de enaguas con el pie derecho arriba y en planta, se produce un movimiento lateral de caderas con pie arriba transversal. Continúan dos marcajes con braceo señalado y completo, y un nuevo salto con piernas cruzadas, para volver a señalar el conocido círculo, esta vez llevando la cabeza con garbo a izquierda y derecha y tocándose el sombrero a compás, repetidamente.

Se suceden otro paseo en redondo y un movimiento de muñecas apenas insinuado en la mano derecha, la parada en actitud y el paseíllo o “silencio”. Las “campanas” se hacen con manos en jarra a la cadera, cogiendo la falda y el pie izquierdo en sostenido. Abre un braceo completo hasta la quinta, y comienzan unos muy graciosos golpes en la rodilla derecha, que queda doblada con la pierna levantada y el pie en diagonal. Los golpes se repiten y se llevan a la punta de la alpargata. La figura adopta ahora una posición oblicua, con la cara mirando al frente; la chiquilla se lleva las manos a la quinta lateral para simular varios golpes de palillos, y levanta a la vez la pierna izquierda en rodazán, sin doblar las puntas.

Es entonces cuando aparecen dos momentos propios de la escuela granadina, que no se dan en las alegrías hoy normalizadas. Nos referimos a las bajadas —más que caídas— del cuerpo al suelo, de rodillas, con los brazos cruzados por delante a la altura de la barbilla. Cuando la niña se incorpora, vuelven a producirse el paseo circular y el marcaje. A partir del salto, se repite básicamente la exposición incorporando un rodazán con la pierna izquierda. Hasta tal punto la ejecución es idéntica, que en un primer visionado pensamos que se habían duplicado los fotogramas. Analizados atentamente, comprobamos el error de nuestra sospecha, pues hay nuevos movimientos como un descenso del cuerpo tocándose el sombrero. Mirando hacia atrás, la bailaora indica gestualmente al grupo que viene un segundo momento de silencio donde se repiten las mismas evoluciones, tras el cual resultan muy vistosos los golpes al fémur, con la pierna derecha levantada y un rostro sonriente, encantador.

Rasgos genuinos del flamenco toman cuerpo en la socarrona exposición: figura introvertida, búsqueda de la gravedad, movimientos pélvicos, paseillos, braceos desde la quinta y en oposición... Sin embargo, las manos no están aún dentro de la estética del arabesco, y se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos. No se ejecutan escobillas, aunque se respeta el silencio de la coreografía clásica por alegrías.

## 2.

Tras este primer baile, el texto de la ficha incluye en su resumen descriptivo: “Panorama de Granada. Vista de la Alhambra. Casas y tejados de la ciudad y de la montaña, Sierra Nevada”. El número TC: 01 07 37 20 queda como “Danza gitana. Descriptivo: una mujer baila una sevillana al centro, rodeada de mujeres, un hombre toca la guitarra, los niños hacen ritmo con las manos. La bailarina lleva faldas y flores en los cabellos, y se sirve de castañuelas”.

La descripción nos conduce, pues, al motivo de la sevillana. Así parece de la evolución de pasos y mudanzas, eso sí bailadas por una sola intérprete. Se trata de la figurante que antes parecía cantar junto al guitarrista, y que fue protagonista de la anterior bobina *Marengaro*, con lo que no repetiremos la descripción de indumentaria.



Espagne: Granada. Danses gitanes. Sévillane, 1905. Segundo baile. Original Alice Guy para Gaumont-Pathé. Fotografía recuperada de [Video] <<https://www.youtube.com/watch?v=u19uY-iN6L4>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).

El metraje de la pieza ocupa 01.31 minutos. Los movimientos, la expresión de la cara, los braceos y formas son muy similares a los de *Marengaro*, si bien en esta ocasión, en ausencia de pareja, la bailaora mira al frente y sustituye las cerradas e insípidas manos anteriores por el toque de palillos con cintas. No existen los giros y quiebras de las alegrías ni la gracia de los tangos, sino paseos más lentos y simulaciones de pasadas, realizadas de forma individual. Los brazos se mantienen bajos y abiertos prácticamente todo el tiempo, sin rotaciones salvo para encontrarse tímidamente en el centro, y rebajarlos en el momento de la matalaraña.

Lo que sí hallamos en un momento central es una llamada clásica, tanto de brazos como de pies. La llamada incluye un movimiento de hombros y continúa con un paseo circular, un desplazamiento más lento con suave inclinación de hombros hacia atrás, sin alcanzar el *cambré*, y cierto vaivén de caderas, que vuelve de inmediato al marcaje y las pasadas. El cierre del avance de las llamadas se realiza ya con pie adelantado flamenco. Se diseña pues un pequeño protocolo que servirá de plantilla al resto del metraje; la llamada, prácticamente idéntica, se repite hasta dos veces más, y triplica la concatenación de mudanzas en el total del filme. La bailaora cierra con un brazo en quinta y el otro a la cintura, muy flamenco y con pie adelantado, y alcanza a hacer un pequeño gesto de saludo escénico antes de retirarse.

El corte evidencia dos conclusiones principales para este momento histórico del flamenco: que las técnicas de interpretación en el baile se ubicaban en un territorio ecléctico entre las formas aboleradas de tono popular y las que hoy reconoceríamos como “flamencas”, y que, en su desarrollo, se trata todavía de repertorios muy limitados y repetitivos, como hemos visto también para las alegrías.

### 3.

La ficha del registro en el Archivo continúa con TC: 01 09 08 10, Sierra Nevada, que describe a “Una mujer y unos niños sobre un mirador. Panorámica de la montaña”. De hecho, se trata de Alice Guy y el Mirador de San Nicolás. A continuación, TC: 01 11 21 02, *Danza gitana. Sevillana*: “Dos niñas muy jóvenes bailan. Las mujeres las rodean, tocando las castañuelas. Un hombre toca la guitarra. Gitanos. Bailes y costumbres tradicionales, TC: 01 12 19 06. (Master 6004)”. Nos encontramos en el tercero de los bailes que componen este *Espagne: Grenade*, un juego algo libre por sevillanas, que debió dar nombre al título original.

El fragmento ocupa 02.08 minutos, el más largo de todos los registrados en estos filmes granadinos. Consiste en la ejecución de un baile de pareja por dos niñas pequeñas, de entre seis y diez años. Las rodea una parte del grupo de las

Alice Guy rodeada de niños granadinos, 1905. Original Alice Guy para Gaumont-Pathé. Fotografía recuperada de [Video] <<https://www.youtube.com/watch?v=BRZlthGJZHAY>> (excepción legal de cita, DP para objetivos de investigación).



grabaciones anteriores, ahora reducido a dos mujeres de pie (una de las cuales toca los palillos), el mismo guitarrista, un niño vestido también de negro, tres mujeres sentadas tocando los palillos (una de ellas fuera de plano en la zona izquierda del encuadre), y la misma chiquilla que se sentaba en su sillita, ahora de pie, que desaparece en algún momento por la zona derecha del plano.

Las dos danzantes —ya habíamos visto a la mayor por alegrías—, visten de forma similar. La más pequeña suele quedar alternativamente fuera de plano, oculta en la zona izquierda del encuadre como consecuencia de las pasadas que se suceden y de los careos propios del baile, que se nombra como “sevillana”. Se interpreta en tandas, reconociéndose un total de tres “bien paraos”, el segundo de ellos de muy poca duración, y tres secuencias. La segunda “sevillana” posiblemente fuera un encadenamiento de dos, pues su duración es manifiestamente mayor y se advierte la mezcla de varios pasos.

Las niñas hacen uso de palillos con cintas de colores, en cuyo toque se advierten tanto carretillas como golpes y posticeos, al modo tradicional. La toma, exenta de profesionalidad, huele menos flamenca y se acerca a formas populares aboleradas producidas y reproducidas sin apenas variaciones personales. No existe en absoluto afán de solemnizar, de engrandecer. No se extienden las puntas en las posiciones de pies, en particular en el paseillo, que carece de los cuidados sostenidos de la sevillana artística. Los brazos se mantienen bastante bajos, a la altura del hombro excepto para algunas rotaciones de atrás adelante, por fuera, a gran velocidad y ajenos a aspiraciones artísticas. Los pasos son idénticos, automatizados, nada espontáneos y sin grandes diferencias

interpretativas, aunque la mayor de las niñas goza de una notable capacidad expresiva y aparece sonriendo como en las alegrías. Tutela y orienta a la menor, que la mira atentamente para no cometer errores.

La ejecución consiste, básicamente, en la sucesión de paseos de arranque de sevillanas, careos, pasadas, pasos y mudanzas característicos, tanto de las tandas hoy tenidas por populares, como de las boleras. Se reconocen los llamados “saleritos”, *pas de buret*, pies cruzados y matalarañas algo toscos. Apenas se hace uso de las puntillas. Se suceden cruces, pasadas, vueltas y medias vueltas, quedando las bailarinas de costado en actitud. Las pasadas se hacen en general por dentro, aunque también son frontales, de tal forma que las dos intérpretes asoman de cara a la cámara. Los brazos en jarra, los trenzados y saltitos boleeros, los cuerpos agachados, la combinación de golpes y posticeos en las pasadas, las vueltas en careo y los continuos encuentros y distanciamientos de las dos gitanillas impregnan de gracia y salero el baile.

## Conclusiones

El recorrido a través de los archivos seleccionados para este trabajo demuestra que, ya desde los inicios del cine, el interés por mostrar “lo español” ocupó empresas pioneras. Los datos nos permiten verificar que estas piezas, aun de forma imperfecta, tienen aire etnográfico, exotista y tradicional, sin llegar a las deformaciones estereotipadas que experimentarían los gitanos en las primeras películas mudas de ficción<sup>19</sup>.

En su primitivismo, se trata de grabaciones de una sola toma, sin cortes ni edición, con errores de ejecución de los intérpretes derivados de las limitaciones de postproducción. Se registran a través de planos fijos, a veces con pequeños desplazamientos de enfoque y encuadre. La ausencia de un protocolo normalizado de filmación hace que los finales sean cambiantes: a veces se rematan los bailes, en otros casos se interrumpen; se incluyen o no los saludos discrecionalmente. La apertura es mínima, suficiente para una escena central siempre de pequeño formato, con lo que frecuentemente los actores se salen del encuadre, vuelven a entrar o la figura se corta. Otra característica de estas tomas de campo es la ausencia de interés por identificar a los figurantes, quienes aparecen intercambiando papeles en las distintas escenas y no se rotulan.

19. Consultar los trabajos ya citados de Antonietto y Gabriel, quien concluye que el gitano “funciona como un signo que remite a una ambigüedad fundamental entre el principio del placer (la belleza, las actividades del *homo ludens*) y lo prohibido ligado a la transgresión” (Gabriel, 2011:54, la traducción es nuestra).

Las filmaciones nos permiten reconocer un momento histórico con dos modelos permeables: los bailes boleros y el flamenco, quintaesenciado éste con la presencia gitana. La tendencia bolera bebe de las formas populares y de otras danzas folklóricas, frente al modelo academicista-teatral, mucho más estilizado y cuya representación en el cine ha quedado fuera de este trabajo, aunque también está presente en los archivos Gaumont Pathé con copistas renombradas (Carlotta Zambelli en *El Cid*, 1900; Christine Kerf en *Terpsichore*, 1900; Stacia Napierkowska en *Le charme des fleurs*, 1910) y otras bailarinas de menos envidia que se pueden visionar en las anteriores y *Clair de lune espagnol* (1909).

Las formas aboleradas pueden hallarse en secciones de estas películas de Granada (las nombradas como “sevillanas”, en concreto), mucho más flamencas en cambio para las alegrías infantiles y *Marengaro*. Estos números dan rienda a la individualidad expresiva, aunque todavía sin afán de solemnizar, de engrandecer la interpretación, tal vez por su carácter esencialmente festero. Son ejemplos de las innegables presencias flamencas en estos filmes primitivos, una técnica y una estética aún en proceso de formación hasta la confección de un código reconocible y exclusivo.

Desde el punto de vista espacial y ritual, se verifican la disposición coreica de los bailes, los papeles intercambiables en la fiesta, la profusión de instrumentos y gestos de jaleo, y la presencia de códigos comunicativos del intérprete y el grupo, llamando al silencio o a los cambios de la guitarra. El acompañamiento musical incluye la guitarra flamenca, normalmente en posición antigua, “a lo barbero”, aunque también se incorporan otros instrumentos como laúdes, bandurrias, panderetas y castañuelas, además de palmas.

Incluso con las exigencias de una grabación desde un foco y plano único, frontal, menudean posiciones de espalda, paseos en redondo, la inversión en el espacio y la combinación de vueltas a un lado y otro. En las parejas, los intérpretes no aparecen frontalmente, sino encarados en marcajes, figuras, movimientos cortos, acercamiento de los rostros y paseos circulares del “paso a dos”.

La ausencia de linealidad se advierte, igualmente, en la figura: inclinaciones, movimientos alternantes de la cabeza, el torso o las piernas, diagonales, oposiciones, serpenteos, curvas, colocaciones que desarrollan asimetrías y paradas de costado. El baile presenta un sentido terrestre, no aéreo, a través de la gravedad de los cuerpos agachados, inclinados, las cabezas que miran hacia abajo de forma desafiante, las piernas plegadas. Los saltos son esporádicos y de impacto, con tendencia al cuerpo a tierra. La figura aspira a la introversión.

Los braceos siguen en general la regla de oposición, aunque existan colocaciones en quinta completa. Se prefieren brazos cruzados delante de la cara desde la quinta, tirabuzón, rotaciones por fuera y por dentro, rotaciones

frontales por dentro hasta la altura de la segunda posición y después con un brazo en quinta, en cuarta flamenca, en séptima o rotando de octava a novena, y los brazos a la cadera o a la cintura. Las manos femeninas aún están en desarrollo, con escaso trabajo de muñeca o arabescos en los dedos. Se mantienen cerradas, sin gracia, o más comúnmente los dedos van en pitos o palillos gitanos, que suponemos fueron sonoros. Pero también se usan como instrumento para percutir, al acompañar con palmas y en el baile: golpes en la rodilla, en la punta de los pies, en el ala del sombrero, simulaciones de golpes en los glúteos y a modo de posticeos.

Los pasos beben directamente de la lectura popular de los bailes boleros. Su diversidad queda diluida por una formulación poco refinada, para marcar o epatar antes que para definir o adornar, con las piernas permanentemente flexionadas. En los pies, se advierte la presencia de la planta completa con golpe en el suelo. El uso de las puntas se centra en definir momentos o paradas más artísticos. Pie cruzado o sostenido y movimientos de pies vertiginosos y entrecortados son habituales. No se ejecutan escobillas ni se desarrollan puntas.

Abundan, por otra parte, giros y vueltas de todo tipo, medios y completos, con torsión de cintura. En el caso de las mujeres, van frecuentemente con revoloteo de enaguas y recogido de las faldas laterales y en los glúteos. Movimientos pélvicos, vacuneos y vaivenes de cadera acompañan a retorcimientos de cintura que introducen una carga erótica innegable. Aunque estos recursos son más limitados para los hombres, también ellos los usan.

En alguna de estas grabaciones se alcanza una notoria expresividad y un flamenco sentido de la fiesta, a lo que contribuyen el uso de batas sobrepuestas a amplias enaguas con estructura acampanada en nejas, mantoncillos de flecos y adornos al uso, como las flores. También la risa, el rostro, giros y quiebros graciosos y chispeantes con movimientos de hombros, recursos como agitar el delantal a compás y los desplantes con la chaqueta en los bailes festeros “recortados”. Pero igualmente detenta una gran fuerza expresiva la quietud, una gran carga estática la parada en actitud y el desplante en “bien parao”.

A pesar de su dinamismo, los de estas grabaciones de 1905 son bailes de pequeños espacios y corta evolución. Predominan los paseos lentos, paseillos y carrerillas. Movimientos rápidos y espasmódicos se utilizan sólo para el efecto de sorpresa, requiebro y diversión de estos estilos, no como exhibición técnica de acrobacias corporales.

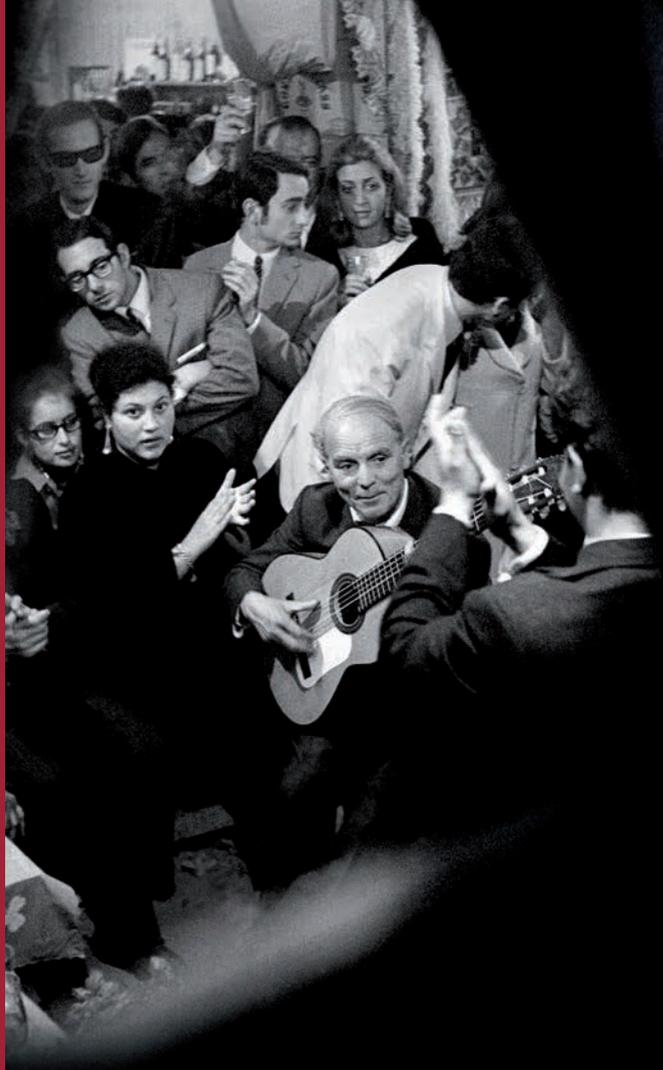
La construcción de las coreografías se produce básicamente a través del encadenamiento de marcajes, llamadas, variaciones y paseos sin solución de continuidad ni guión preestablecido. Los repertorios son muy limitados y repetitivos, con escaso desarrollo profesional, pero se advierten ya ciertos códigos propios. En los “tangos de los marengazos”, los marcajes, las llamadas,

las variaciones y el uso del sombrero son muy similares a los de otros registros de los archivos Gaumont Pathé, como la Bella Otero en *Danses espagnoles* (1898?), el tango de *Danses Diverses* (1903) y el *Tango* grabado en 1905 en la sevillana Casa de Pilatos. En lo que identificamos como alegrías se repiten la presentación, los marcajes, las vueltas, el paseo de castellana o silencio y el remate por bulerías.

Las breves conclusiones de nuestro trabajo no son sino avances parciales en el conocimiento y estudio de la cinematografía primitiva de bailes españoles, boleros y gitanos. Completarlos requiere de un visionado comparativo y de un afán clasificatorio con otras filmaciones. Aunque actualmente estamos desarrollando esta tarea, se precisa un impulso investigador coordinado e integral. Sólo así contribuiremos, con la excelencia exigida, a conocer el diálogo que mantuvieron en estas décadas interseculares el flamenco y el cinematógrafo. A menudo considerados no más que parientes lejanos, se nos aparecen, gracias a los archivos, como dos productos técnicos, escénicos y artísticos plenamente contemporáneos.



**Cristina Cruces Roldán** (Sevilla, 1965) es catedrática de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. Investigadora principal de dos proyectos I+D sobre género, trabajo y flamenco y colaboradora en otros cuatro, ha recibido los premios de Investigación Ciudad de Sevilla, Juan Valera, Memorial Blas Infante, II Marqués de Lozoya y Extraordinario de Doctorado. Dirigió la revista *Demófilo*, así como el Programa de Doctorado "El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio" (US) y siete tesis doctorales sobre flamenco. Redactora del informe técnico de los registros sonoros de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural, con la edición de los estudios sobre su obra, participó en los expedientes administrativos sobre flamenco elevados a UNESCO. Ponente y docente invitada en congresos y cursos y miembro de comités científicos especializados, ha publicado las obras *Más allá de la música*, *El Flamenco como Patrimonio*, *Antropología y Flamenco*, *Flamenco y Música Andaluzí*, *Flamenco y Trabajo*, *La Niña de los Peines: el mundo flamenco de Pastora Pavón*, *Historia del Flamenco siglo XXI*, *La Bibliografía Flamenca, a debate* y *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Es autora de artículos nacionales e internacionales en revistas como *PASOS*, *Boletín PH*, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* y *Bulletin of Spanish Visual Studies*, y en los libros colectivos *Flamenco on the Global Stage*, *Introducción al flamenco en el currículum escolar*, *Enciclopedia General de Andalucía*, *Historia del Flamenco*, *Moda, música & sentimiento*, *Cultura Andaluza*, *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, *Expresiones culturales andaluzas*, *The Global Reach of the Fandango*, *Música y danza entre España y América (1930-1960)*. Ha redactado la voz "Flamenco" en *The Encyclopedia of Popular Music of the World* (Bloomsbury).



# Flamenco

NEGRO SOBRE BLANCO

*Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco* reúne una selección de doce estudios publicados por la autora entre 1997 y 2015. Abordan, desde las ciencias sociales, la representación audiovisual del ritual flamenco, las políticas de la cultura y la perspectiva patrimonial, las expresiones y relaciones históricas del flamenco con la religiosidad popular y la música andalusí, los procesos de innovación y experimentalismo contemporáneos, y la investigación y el análisis bibliográfico en torno al flamenco.