

MÚSICA Y POLÍTICA.

EL FLAMENCO COMO SEÑA DE IDENTIDAD NACIONAL EN TVE.

LA SERIE *RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE*

Juan Pedro Escudero Díaz

Resumen

La música, como cualquier otro tipo de manifestación cultural, lleva implícitos en algunas ocasiones significados políticos. En nuestro caso, será objeto de estudio la serie de contenido flamenco *Rito y geografía del Cante*, emitida por TVE a principios de la década de los setenta, que influyó en la creación de un nuevo discurso sobre este género musical, sirviendo de apoyo a la corriente teórica de la flamencología que desde mediados de los años cincuenta regía los estudios e investigaciones sobre el flamenco, y que coincidió con la llamada "etapa de revalorización del arte flamenco".

El flamenco fue utilizado para crear una identidad nacional única a través de la representación de España como un conjunto unificado de diversidades culturales. Se recurrió al folklore y los medios audiovisuales (en este caso la televisión pública) como herramientas para promover el llamado *nacionalflamenquismo*. El lenguaje visual y estético empleado por esta serie poco tenía que ver con otras producciones musicales que TVE realizó por esos años, sino que los contenidos, la estética, el guion utilizado en las grabaciones, etc., respondían a una voluntad de utilizar la serie por el régimen como instrumento para mostrar una unidad cultural y promover el flamenco fuera de nuestras fronteras.

Por otra parte, el discurso utilizado en la serie estaba en consonancia con los postulados que la flamencología de la segunda mitad de siglo XX venía promoviendo. Corrientes teóricas como la "gitanista" estuvieron presentes, defendiendo concepciones de pureza y tradición en el cante, y obviando la participación de artistas que por aquellos años empezaban a innovar en el flamenco experimentando y fusionando con otros tipos y estilos de música (Nuevo Flamenco).

Palabras clave: Flamenco, nacionalflamenquismo, medios audiovisuales, TVE.

Abstract

Music, like any other cultural event, sometimes involves political meanings. In this case, the series with flamenco content *Rito y Geografía del Cante* will be studied. It was broadcasted by TVE in the early seventies, and influenced the creation of a new discourse on this genre, serving to support the predominant theoretical trend in flamencology since the mid-fifties and coincided with the so called "Revaluation stage of flamenco".

Flamenco was used to create a single national identity through the representation of Spain as a unified set of cultural diversities. The folklore and audiovisual media (in this case public television) were used as tools to promote *nacionalflamenquismo*. The visual and aesthetic language used by this series had little to do with other musical productions made in those years. On the contrary, the contents, aesthetics, the script used in the recordings, and so on, matched with the regime will to use the series as an instrument to show cultural unity and promote flamenco outside Spain.

Moreover, the discourse used in the series was in line with the principles promoted by flamencology in the second half of the twentieth century. Theoretical currents as *gitanista* were present, defending conceptions of purity and tradition, and ignoring the participation of innovative artists, who at that time were experimenting with other musical styles.

Keywords: Flamenco, *nacionalflamenquismo*, media, TVE.

Introducción

Los medios audiovisuales son uno de los elementos con más presencia en la sociedad actual, difundándose a través de una gran cantidad de plataformas, formatos y géneros (cine, televisión, radio, videoclip, documental, Internet, productos multimedia, etc.), cada uno con unas características concretas que utilizan la música de manera diversa. Sus funciones también difieren de una plataforma a otra, pero todas persiguen un mismo fin: la comunicación mediante imágenes y sonidos. Entre estos medios, si hay uno que ha despuntado al igual que el medio cinematográfico, éste ha sido el televisivo. Su poder de difusión, su presencia en la mayoría de los hogares y la progresiva oferta de contenidos que ofrece (en el caso español, sobre todo a partir de la privatización las cadenas) hacen de este soporte un elemento de una gran capacidad comunicativa.

Asimismo, el flamenco, como elemento musical, artístico y cultural, no se ha mantenido ajeno al influjo de los medios audiovisuales; es más, han contribuido a formar un imaginario flamenco que ha traspasado nuestras fronteras. El mismo arte flamenco se ha servido de los medios audiovisuales para su difusión y expansión, llevando a cabo un desarrollo paralelo. Tras una breve observación de ambos universos (flamenco – audiovisuales) se puede deducir que contienen una serie de elementos comunes sobre los que basar un análisis: la música, su evolución, su presencia en la actualidad, la relación con el mercado, etc. Además, el flamenco, como unidad musical, posee unas características definidas que interactúan con los medios audiovisuales de manera desigual a como lo harían otros estilos musicales como el rock, el pop o el heavy metal.

Habiendo observado la innegable presencia del flamenco en el mundo televisivo, el presente artículo intenta abordar desde la Musicología un análisis del flamenco emitido en televisión, concretamente en la serie *Rito y geografía del cante* (TVE 1971-1973), que no sólo contribuyó a la construcción de un nuevo discurso flamenco, a la transformación del imaginario flamenco y a un nuevo tratamiento de lo visual y los espacios del género flamenco, sino donde el aspecto político tuvo una gran importancia, demostrando así la influencia de lo audiovisual en la identidad musical.

Contextualización histórica de la serie

La televisión en la década de los 60

En las siguientes líneas intentamos ofrecer una visión reducida de la historia y la evolución de la televisión durante los años sesenta en España hasta principios de los años setenta.

Nuestra intención es mostrar los antecedentes y el contexto donde se desarrollará la serie *Rito y geografía del cante*, cuál era el estado de la televisión en esos años.

Por ofrecer unos datos que pueden aclarar la situación, cabe señalar que a finales de 1963 la cobertura de TVE rondaba el 75% del territorio peninsular y en los dos años siguientes se contabilizaban cerca del millón y medio de televisores (Rueda y Chincharro 2006: 87). A pesar de la progresiva presencia en los hogares españoles de los aparatos de recepción de imágenes, éstos no llegaron a destronar a su medio de comunicación competidor: la radio. Su bajo coste era una de las causas de la popularidad del medio radiofónico, que, ante la llegada de la televisión, no vio mermada su aceptación como medio de entretenimiento.

Durante los años sesenta, la mayor parte de los contenidos, teniendo en cuenta el tipo de audiencia, estaban centrados en programas informativos, divulgativos o pedagógicos. El período se inicia con la creación de los estudios Prado del Rey, lo que trae automáticamente dos consecuencias: “aumenta el número de horas de programación y desaparece la improvisación de otros tiempos” (Díaz 1994: 302). Además, se establece una dotación técnica para la producción de programas y aparecen las primeras unidades móviles.

Es también en esta época, cuando se inician en España las primeras pruebas de emisión en color¹, utilizando los sistemas SECAM y PAL (Gavilán Estelat 2005: 37-41). Si bien dichos ensayos comenzaron a finales de 1965, no es hasta 1975 cuando encontramos una retransmisión prolongada en color. Por Decreto, se decide adoptar el sistema PAL para las emisiones, buscando la máxima difusión y heterogeneidad en los receptores.

¹ Las primeras demostraciones de televisión color fueron llevadas a cabo por Baird en 1928. También es notable durante estos años la presencia de publicidad en TVE, que se vio poco a poco acrecentada dando lugar al ingreso de cuantiosos beneficios para la emisora y a cubrir los gastos de, entre otros, el mantenimiento corriente del servicio, el primer establecimiento del canal UHF y el déficit de explotación de RNE (Rueda y Chincharro 2006: 94). Conscientes

de la importancia y el beneficio que podía retribuir la publicidad en televisión, a finales de 1968 se crea un servicio propio de TVE dedicado a ello, que con el paso del tiempo se convertirá en la Gerencia de Publicidad. Entre otras tareas, se encarga de establecer las tarifas por la publicidad en televisión, realizar el esquema del horario de los diferentes *spots* o controlar el contenido de los mensajes.

Otro de los hechos significativos de este periodo es la aparición de la Segunda Cadena o UHF, como también se la conocía. Comenzó sus emisiones en noviembre de 1965 siendo dirigida por Salvador Pons y nació con unos fines marcadamente divulgativos y culturales, siguiendo los ejemplos de la República Federal Alemana, Francia y Gran Bretaña.

Uno de los acontecimientos sociales que surgieron a partir de la segunda mitad de los años sesenta fue el visionado colectivo de televisión en *tele-clubs*.

Entre las causas que motivaron el inicio de esta práctica destaca la escasa presencia de televisores en el ambiente rural, por lo que para acceder al medio tenían que acudir a algún centro cultural o social². Esta práctica tampoco tuvo mucha duración pues el aumento de ventas de televisores provocó un cada vez mayor consumo privado de televisión.

² El impulso y difusión de este tipo de clubs vino motivado por el interés del Ministerio de Información y Turismo, que pretendía hacer llegar la televisión a todos los rincones del país, llegándose a crear una Red Nacional de Teleclubs.

La música y su presencia en TVE

La presencia de la música en Televisión Española fue aumentando y ocupando cada vez más tiempo de la programación diaria, pues se pasó de momentos musicales de escasa duración a programas específicamente musicales. A finales de los años cincuenta ya encontramos en la programación varios espacios musicales con diversa temática: *Cita en el Estudio*, presentado por Ramsay Ames y Jesús Álvarez, *Primer Aplauso*, con Ángel de Echenique, *Música a medianoche*, *Café Cantante* (espacio destinado a las viejas melodías) y *Cita con la Música*, presentado por Roy Martino. Por último, *Gran Salón* a cargo de Enrique Franco se ocupó de la divulgación musical (Montes Fernández 2006: 651). Es también por estos años, finales de los cincuenta, cuando se emiten algunos programas específicamente flamencos, con actuaciones de los cantaores Antonio Ranchal y Roque Montoya "Jarrito", siendo los guiones de José Carlos de Luna (Espín 1994: 19).

Con la llegada de los años sesenta aparecen nuevos programas musicales, con diversa temática. *La aventura de la música* y *Primer Aplauso* fueron dos novedosos espacios, concretamente el segundo de ellos estuvo orientado al concurso de artistas noveles que empezaban su carrera musical: una de las ganadoras en la modalidad de canción ligera fue Rocío Dúrcal. Algunos de los programas musicales que iniciaron su andadura en TVE en estos años contaron con algunos actores y directores de películas pop como autores de los programas (Viñuela Suárez 2009: 52). El primero de ellos fue *Escala en hi-fi*, en antena hasta el año 1967 a pesar de la discontinuidad en la parrilla. El programa fue ideado por Fernando García de la Vega y en él se presentaban los éxitos musicales del momento. Además, fue el primero que en España utilizó la técnica del *playback*. Además, aunque no fuese estrictamente musical, en 1968 se inicia la emisión de *Galas del sábado*, con una duración de dos temporadas. Fue un programa de variedades con una estética más tradicional donde se intercalaban actuaciones musicales tanto de grupos nacionales como del extranjero.

La llegada de la Segunda Cadena supuso la creación de un espacio propicio para la experimentación y la vanguardia. Entre los programas incluidos en esta corriente podrían señalarse *Especial pop* y *Último grito*. Sin duda, el lenguaje audiovisual utilizado por ambos espacios era muy llamativo y novedoso, adelantado a su época y con claras influencias de la cultura anglosajona, dado que eran programas dedicados a un público joven. *Último grito* (1968-1970) de Pedro Olea, Iván Zulueta y Ramón Gómez Redondo, es un programa estructurado en distintas secciones como entrevistas, videoclips, novedades discográficas, etc., que intentó acercarse a la estética anglosajona en el lenguaje televisivo. El espacio destacó tanto por presentar las novedades discográficas, principalmente del pop y el *beat*, tan en boga por aquella época, como por la producción propia de los primeros videos musicales (los posteriores videoclips) basados en el montaje de imágenes que acompañaban a las canciones de éxito (Viñuela 2009: 53). Ese mismo año, el realizador rumano Valerio Lazarov

dirige actuaciones musicales para los programas *El irreal Madrid* (1968) o *Especial pop* (1969-70) con los éxitos musicales del momento.

En los años setenta siguen los programas de variedades. Entre ellos, *Estudio Abierto* (1970-1985) fue un programa de entrevistas, actualidad y actuaciones musicales. También en 1970 aparece otro concurso musical, *Pasaporte a Dublín*, de Valerio Lazarov, programa dedicado a buscar el representante español para el Festival de Eurovisión del año siguiente. Aunque la ganadora fue la cantante Karina, encontramos dos artistas participantes relacionadas con el mundo del flamenco: Rocío Jurado y Conchita Márquez Piquer. Siguiendo su línea de programas musicales, Lazarov dirigirá *A la española* (1971) y *360º en torno a...* (1972)³ obteniendo ambos varios premios en el extranjero (Viñuela 2009: 53). Este último programa se centraba en alguno de los artistas más importantes del momento e interpretaba sus mayores éxitos. Por último, *La Gran Ocasión* (1972-1974) era otro concurso musical que intentaba descubrir a los nuevos talentos de la canción, puesto que en el desarrollo del programa se mezclaban actuaciones de éstos y de algunos de los artistas consagrados.
³ Este programa contó con la presencia de artistas relacionados con el flamenco como Carmen Sevilla, Peret o Lola Flores, entre otros.

A modo de resumen, cabe destacar que a principios de la década de los setenta (1970-1973) el espacio del entretenimiento de TVE está formado por cuatro tipos de contenidos (Gonzales y Barceló 2009: 16-7): los formatos dramáticos y las series, los telefilmes estadounidenses, los concursos, y los espacios de variedades, dedicados a un público más concreto y joven, donde pueden incluirse muchos de los programas musicales mencionados.

Como puede verse, la presencia de la música en TVE ha sido constante desde sus inicios. Los espacios dedicados a ella han sufrido multitud de cambios en cuanto a duración, presupuesto, horarios, etc., al igual que su estética, tanto musical como visual. Podemos destacar dos hechos que influyeron drásticamente en el tratamiento audiovisual y musical de estos espacios: la popularidad que alcanzaron el *beat* y el *pop*, y las realizaciones de Valerio Lazarov. A pesar de ello, los espacios flamencos no se vieron muy afectados por ambos acontecimientos.

Dejando de lado algunas apariciones esporádicas flamencas en los concursos y programas musicales, como la del cantaor Antonio Mairena en *Galas del sábado*, durante los años que hemos analizado (finales de los cincuenta hasta principios de los setenta) Televisión Española sólo produjo cuatro obras de contenido específicamente flamenco: *Flamenco*, *A través del flamenco*, *Gran Especial* y *Rito y geografía del cante*. Estos programas resultaron casi impermeables a la estética y tratamiento visual del resto de producciones musicales. La mayoría de directores y guionistas habían realizado trabajos previos en la televisión y el cine, teniendo una actitud mucho más “tradicional” o “clásica”, poco abierta y receptiva a las influencias y novedades que procedían del extranjero, principalmente del mundo anglosajón. El tratamiento de estos programas, que en su mayoría tenían una intención divulgativa, apenas innovó o evolucionó a pesar del desarrollo de las técnicas y medios. Sí fue aprovechada, sin embargo, la implantación del color (la primera serie flamenca que se grabó en color y en 35mm fue *Gran Especial*). Las novedosas técnicas como el *croma-key* y el *luma-key* no fueron empleadas en las series de temática flamenca, si acaso se utilizó el *zoom* y un grafismo sobrepresionando en la imagen los rótulos con los nombres de los artistas, los estilos, etc. De igual manera, el *playback*, tan utilizado para la grabación de las actuaciones en los diferentes programas musicales, en las series flamencas se desechó completamente, realizando en casi la totalidad de los casos la toma del sonido directo. Podemos concluir afirmando que, si bien los programas musicales de la época respondían a la temática y la estética contemporánea, tanto visual como musicalmente, las series flamencas no mostraron tan nítidamente dicho influjo.

Presencia del flamenco en televisión

“La televisión pública nacional ha manifestado una repudiable inconstancia hacia el flamenco y los flamencos; y, desde luego, nunca se les ha entregado sinceramente” (Espín 1994: 19). Estas duras pero esclarecedoras palabras de Miguel Espín resumen la relación que han tenido el mundo televisivo y el flamenco.

A continuación vamos a destacar las principales producciones para la televisión en donde el flamenco ha sido su protagonista. Para la contextualización de nuestro objeto de estudio

solamente haremos referencia a las series y programas emitidos hasta principios de los años setenta en Televisión Española, quedando excluidos los realizados tanto por cadenas privadas como autonómicas. En ellos se aprecia una clara evolución en cuanto a la estética del lenguaje audiovisual utilizado y si por algo destaca la presencia del flamenco en televisión es porque, en mayor o menor medida, la totalidad de los artistas (tanto en el cante, toque y baile) con un mínimo de reconocimiento y la mayoría de los ambientes donde se desarrollaba el flamenco tuvieron su espacio dentro de la programación. A pesar de eso, se le ha criticado la “realización demasiado fría y estática cuando se realiza en un plató y un tanto tópico si se transmite desde algún escenario natural (patios típicos, monumentos históricos, barrios antiguos, fraguas, cortijos, etc.) o desde teatros y tablaos” (Blas Vega y Ríos Ruiz 1988: 781). Ya en las emisiones de prueba de la televisión estatal en 1953 hubo presencia flamenca: el grupo La Gitana Blanca fue uno de los que actuó; hacia finales de esta década también encontramos algunas actuaciones aisladas en televisión, pero habrá que esperar hasta 1964 para que se inicien los principales programas específicamente flamencos, producidos y emitidos por Televisión Española. El primero de ellos data de ese año y lleva por título *Flamenco*. Producido por José Luis Monter, fue emitido también en los Estados Unidos y como anécdota, anotar que la serie tuvo como asesor a Francisco Sánchez Pecina, padre de Paco de Lucía, aunque no aparecía en los créditos (Espín 1994: 19).

En el año 1972 aparecen dos grandes series de flamenco. La primera se tituló *A través del flamenco* (desechando el título original *¡Totá, ná!*), fue rodada en color y en 35 mm y promovida por el realizador Claudio Guerín Hill. Ese mismo año, y a través de la Segunda Cadena, comienza la emisión de la serie documental *Rito y geografía del cante*, donde participaron José María Velázquez Gaztelu en la flamencología y Romualdo Molina en la coordinación. Asimismo, su lograda y completa ambientación, filmando ámbitos familiares e íntimos (cuartos de tabernas, viviendas gitanas, etc.) es uno de los logros más reconocidos de la serie. La producción de *Rito y geografía del cante* fue la continuación lógica del anterior programa. Su principal objetivo fue el recoger para la posteridad el baile flamenco, algo que logró a través de su recorrido por la historia y evolución del mismo, además de convertirse en “la primera recopilación audiovisual sistemática de esta especialidad” (Espín 1994: 21). A partir de estos programas, vinieron otros que, con mayor o menor acierto, intentaron mostrar la esencia y el arte flamenco, destacando *La Gran Ocasión*, *Ayer y hoy del flamenco*, *Flamenco al oído*, *Arte y artistas flamencos*, etc. Es digno de mención que este tipo de programas no sólo ofrecían actuaciones: se intercalaban tanto entrevistas a los artistas como debates y charlas con los principales flamencólogos de la época (José Blas Vega, Manuel Ríos Ruíz, Juan de la Plata, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Barrios, José Luque Navajas, etc.) por lo que su valor como material historiográfico queda patente.

Como puede observarse, la evolución y el desarrollo de los medios audiovisuales han servido al flamenco para amoldarse a las diferentes plataformas que han ido surgiendo gracias a los avances tecnológicos y del multimedia. Tan sólo se ha ofrecido una pequeña lista para dibujar una línea cronológica en el proceso evolutivo de ambos mundos, aunque sin duda la lista se puede engrosar con otros productos representativos que también han ayudado a la difusión del flamenco a través de los medios audiovisuales.

La serie *Rito y geografía del Cante*

Rito y geografía del cante fue una serie documental sobre el flamenco producida y emitida en UHF por la Segunda Cadena de TVE entre los años 1971 a 1973. La serie fue rodada en 16 milímetros, en blanco y negro y se insertaron en los subtítulos los nombres de los artistas que aparecían. Los programas tenían una duración de media hora y se emitieron semanalmente. La grabación se llevó a cabo en localizaciones con demostrada trayectoria flamenca (Sevilla, Jerez, Cádiz...) y en interiores “naturales”, evitando filmar en plató o estudio. Los máximos responsables de la serie fueron Mario Gómez, Pedro Turbica y José María Velázquez Gaztelu, junto a un equipo formado por el director de fotografía, cámaras, ingenieros de sonido, etc.

En cuanto a los contenidos, incluyen actuaciones musicales, comentarios explicativos y entrevistas a los artistas, puesto que los números musicales se continuaban con la entrevista al artista. Todos los programas siguen la misma estructura:

- Títulos iniciales (cabecera).
- Presentación de los contenidos del programa.
- Entrevista con el/los protagonistas del programa.
- Sucesión de actuaciones.
- Títulos de crédito finales.

Entre actuación y actuación (número musical) se continuaba con la entrevista al artista. La distribución temática por capítulos es la siguiente (Washabaugh 1994: 75-6):

- Actuaciones musicales, comentarios explicativos y entrevistas a los artistas.
- Cerca del 50% de los programas dedicados a artistas individuales (la mayoría cantaores).
- Catorce se centran en las formas específicas del flamenco.
- Siete se centran en regiones específicas.

El contexto histórico de la serie marcó inevitablemente su formato y contenido. En cuanto a los antecedentes históricos y sociales en los que se enmarcó la serie *Rito y geografía del cante*, no puede olvidarse que en 1966 el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, había aprobado una ley de prensa más abierta y liberal, teniendo como consecuencia inmediata la creación de la Segunda Cadena (dependiente de TVE). Pero la lenta implantación de receptores hizo que en las fechas de emisión de la serie, a un gran número de ciudades no llegase la señal ni se visualizase la serie⁴.

⁴ “Aún son recordados los viajes que aficionados malagueños hacían a Jerez o Sevilla para poder ver este programa, porque la señal no alcanzaba a Málaga, Jaén ni Granada” (Espín 1994: 20).

Los profesionales que formaron los primeros equipos técnicos de la serie ya habían producido programas de alta calidad. Llama la atención que el director de la Segunda Cadena durante estos años, Salvador Pons, solicitase la presencia de intelectuales sevillanos como Claudio Guerín, Romualdo Molina y Josefina Molina, entre otros (Washabaugh 2005: 202). Ellos son los que motivaron la renovación en el tratamiento propagandístico del flamenco en TVE, proponiendo la realización de la serie *Rito y geografía del cante* como un proyecto documental serio. Para ello, tomaron como modelo el trabajo discográfico que había realizado el flamencólogo José Manuel Caballero Bonald y que se titularía *Archivo del Cante Flamenco*, donde tuvieron cabida un gran número de cantaores desconocidos y casi todos gitanos. Al trasladarlo a soporte televisivo, el objetivo era realizar una “rigurosa serie documental sobre las circunstancias concretas del cante y sobre los cantaores desconocidos que vivían vidas anodinas en los pueblos de Andalucía” (Washabaugh 2005: 203). Con todo ello, se contrató inicialmente la grabación de trece programas, iniciando sus emisiones en octubre de 1971, y alcanzando la centena en octubre de 1973.

Si por algo se caracteriza la nueva concepción televisiva de estos años es por la imposición de los criterios comerciales como reglas del juego (Gonzales y Barceló 2009: 17). Pero además se produce la hibridación y mezclas de estilos y géneros en televisión, como el caso del citado *Estudio Abierto*, en donde tienen cabida las entrevistas y los números musicales. Este tipo de concepción audiovisual híbrida es en la que podría englobarse *Rito y geografía del cante*, pues si estéticamente puede ser tratado como un documental, también se incluyen en él los números musicales. Así pues, a pesar de ser un programa de contenido musical, la serie *Rito y geografía del cante* no sigue los modelos de programas musicales anteriormente citados como *Especial pop*, sino que pese a su temática se acerca al lenguaje audiovisual del documental.

¿Documental o videoclip?

La serie *Rito y geografía del cante* fue presentada, a nuestro entender, como un documental, al coincidir con la definición de Barroso García:

Se incluye en esta categoría el conjunto de programas basados en la realidad, en su estilo o vinculación más próxima a la tradición documental cinematográfica, se definirán como “una interpretación creativa de la realidad”, y en un sentido más amplio, incorporarían las producciones informativas de relato directo tales como reportajes, entrevistas, etc. (Barroso García 2002: 52).

Por lo tanto, se puede analizar la serie desde la perspectiva de Barroso García sobre el documental en televisión, pero también desde las propuestas de Eduardo Viñuela y Ana María Sedeño sobre el videoclip musical, al contener los capítulos de la serie diversas “actuaciones” musicales.

Documental

La serie *Rito y geografía del cante* podría definirse como un “documental con contenido musical” ya que posee un gran número de semejanzas con este género de realización televisiva. Nos parece adecuado citar las definiciones de Jaime Barroso García porque sus teorías están fundamentadas en la práctica: sus trabajos en TVE como periodista y realizador desde 1995 así como guionista y redactor en servicios informativos o en dirección de programas justifican la elección⁵.

⁵ Datos obtenidos de su página web como Profesor Titular de Teoría y Técnica de la Realización Televisiva y Videográfica de la Universidad Complutense de Madrid. Su currículum está disponible en

<<http://www.ucm.es/centros/webs/d167/index.php?tp=Curricula%20de%20los%20Profesores%20del%20Departamento&a=profs&d=6008.php>> [Consulta: 30 de enero de 2012].

⁶ Para establecer la cronología de los programas, se ha escogido la propuesta por Washabaugh 2005: 184-7.

Una de las características que diferencia al documental de otro tipo de producciones es que intenta ofrecer un conocimiento con una intención divulgadora. Para ello, utiliza un lenguaje accesible, evita la ficción e incluye narraciones con finalidad informativa. Es lo que ocurre en el capítulo 32: *Evolución del cante*, de la serie *Rito y geografía del cante*, emitido el 5 de junio de 1972⁶. En la primera secuencia aparece una tertulia donde se habla de la problemática de la evolución del cante flamenco en un tono distendido. Lo mismo ocurre con el capítulo 63: *Melchor de Marchena*, emitido el 29 de enero de 1973. En sus primeros minutos aparecen imágenes de la construcción de la guitarra, pasando después a escenas grabadas en las calles de Mairena (Sevilla), con la voz en off del propio guitarrista contando sus años de niñez.

La siguiente definición de Barroso García también resume lo esencial de la serie *Rito y geografía del cante*:

El concepto de serie documental se identifica con (...) la presentación de un conjunto de documentales (un número de emisiones determinado) relacionados entre sí (en general con un contenido temático monográfico) y que se suceden unos a otros (son programados con una constante –diaria o semanal-) (Barroso García 2002: 504).

En el caso de la serie objeto de estudio, se podría completar el término llamándola “serie documental artístico”, por el contenido que se emite (flamenco-música-arte) y por una intención claramente divulgativa e informativa. En otros documentales de tipo científico (piénsese en documentales sobre la naturaleza o históricos) el trabajo de documentación previo al rodaje suele ser uno de los puntos fuertes de la producción, pues dicho conocimiento va a ser trasladado al espectador a través de la voz en off. A diferencia de ellos, en el caso de la serie *Rito y geografía del cante* también se observa ese trabajo de documentación, pero en menor medida que en otro tipo de documentales. Estas narraciones, dependiendo del contenido del programa, se resumen en una introducción sobre la vida del cantaor o las características del estilo flamenco que se va a visionar a continuación. Igualmente es característico de esta serie, así como de otros documentales, la inclusión de entrevistas a diferentes personajes entre las actuaciones. La mayoría de ellas se centran en artistas flamencos (del cante, toque y baile) pero también en estudiosos y flamencólogos. Muchos de los programas de la serie no se entenderían sin la presencia de los entrevistados, pues la temática que se trata es difícilmente trasladable al plano musical. Sirvan de ejemplo títulos de algunos capítulos como *Del café-cantante al tablao*, *Evolución del cante*, *Difusión del flamenco*, *El vino y el flamenco* o *Los flamencólogos*.

Aunque en otro tipo de documentales están muy presentes los “fotomontajes” (secuencias donde aparecen planos, mapas, fotografías antiguas, etc.) (Barroso García 2002: 517), en el caso de *Rito y geografía del cante* son inexistentes. Esta técnica que puede servir para contextualizar o definir los contenidos, en la serie es sustituida por escenas reales tomadas

expresamente para ello. Si bien en algunos casos son empleadas secuencias filmadas con anterioridad⁷, en ningún caso se emplean mapas o imágenes como fotografías, esquemas, etc. Además la serie se ajusta a la perfección a los pilares fundamentales sobre los que se debe asentar los documentales según Barroso (2002: 519):

⁷ Como en el capítulo 53: *Manolo Caracol I*, emitido el 20 de noviembre de 1972, en donde los primeros segundos aparecen una imágenes de una actuación del cantautor en su *estampa escenificada*.

1. Testimonio de la realidad, anteponiendo sobre todas las cosas el registro fiel, riguroso y veraz de la realidad.
2. La preparación intensa, profunda y rigurosa, que prolonga los plazos de disponibilidad pero facilita una mayor identificación y comprensión de la realidad.
3. El compromiso social.

Justificando el punto primero, la grabación de la serie se llevó a cabo en los lugares “naturales y habituales” del flamenco: tabernas, casas, reuniones de gitanos, etc. y no en platós de televisión, que hubiesen podido desvirtuar la percepción de la imagen del flamenco. En cuanto al punto segundo, la preparación fue trabajosa y nada desdeñable, tanto en la tarea de documentación, como de rodaje y postproducción, lo que hizo que los programas no tuvieran en la mayoría de los casos una emisión homogénea y definida en cuanto a los horarios. El punto tercero, que hace referencia al compromiso social, no es fácilmente identificable en la serie pero sí en un análisis posterior a su visionado. Determinados detalles pueden darnos una idea del compromiso social con el andalucismo y la oposición a la política centralista franquista, pues como explica Washabaugh “los programas de *Rito* promovieron este localismo cultural contra el centralismo franquista” (Washabaugh 2005: 220).

En general, los directores, autores y supervisores de esta serie documental se mantuvieron unidad en su oposición a la política cultural de Franco (...). Tenían la intención de eclipsar el nacionalflamenquismo que estaba asociado con el franquismo (Washabaugh 2005: 207).

En cuanto al sonido, los documentales buscan el directo y original, sin manipulaciones, con los ruidos ambientales y con todo el valor expresivo que ello conlleva, al no enmascarar tras músicas difusas o efectos de reverberación todo el contenido sonoro que se está produciendo. Lo mismo ocurre con *Rito y geografía del cante*. Todos los sonidos que se producen en escena son registrados sin ningún tipo de modificación. No se utiliza nada de música incidental o de acompañamiento, exceptuando la cabecera y los títulos de crédito finales, que siempre llevan la misma música. Por regla general, las entrevistas a los diferentes artistas, o no llevan acompañamiento musical de fondo, o están montadas con el propio ruido ambiental (de una casa, de una taberna, etc.).

Muy cercano a este tipo de creación audiovisual, William Washabaugh identifica la serie *Rito y geografía del cante* con el “cine representacional” realista, donde se encuentran una serie de características que se corresponden con la serie (Washabaugh 2005: 207-8): las largas secuencias musicales sin la interrupción de comentarios; la sensibilidad y genuino interés por parte de los comentaristas y entrevistadores; el hecho de que rara vez promueven una sola línea política o una determinada postura flamencológica, sino que proporcionan claros ejemplos de opiniones que permiten a los espectadores reflexionar; y por último que ofrece una presentación equilibrada del arte de las diferentes provincias de Andalucía y de más allá de sus fronteras.

Todas estas premisas llevan a pensar en la serie como un documental. Sin embargo, en este caso el contenido es musical, por lo que entra en juego una nueva tipología de realización audiovisual: el videoclip.

Videoclip musical

A pesar de la escasa bibliografía existente sobre el videoclip musical, destacamos las propuestas de Eduardo Viñuela y Ana María Sedeño, quienes han trabajado el videoclip desde disciplinas distintas: la Musicología y la Comunicación Audiovisual. En este caso se

intentará aunar ambas para obtener lo más funcional y práctico de cara a nuestro objeto de estudio: el flamenco en televisión.

El trabajo de Ana María Sedeño (2003) debe tomarse con algunas consideraciones. Su autora pertenece al ámbito de la Comunicación Audiovisual, por lo que sus propuestas analíticas centran el interés de los videoclips más en los aspectos visuales que en los musicales. Se centra en conceptos como la realización, planificación, angulación, montaje, etc. relegando a la música a capítulos históricos y no como parte principal analítica del videoclip musical. El tema central de su tesis hace referencia al Nuevo Flamenco, concepto que se aleja cronológicamente de nuestro objeto de estudio. Además, el videoclip se puede entender como un producto, con una elaboración determinada y una finalidad claramente definida: aumentar el número de ventas del trabajo discográfico donde se inserta. Es por ello que debe tomarse con cautela la relación entre este tipo de creación audiovisual y la serie *Rito y geografía del cante*.

Primeramente conviene definir el concepto de videoclip musical. Esta definición entraña no pocos problemas, pues a lo largo de su historia ha habido un buen número de autores que se han acercado a él como manifestación sociocultural de la época postmoderna. Por lo tanto, dependiendo del centro de interés que se quiera recalcar del videoclip, la definición se tornará variada. Ana María Sedeño establece una tipología donde se destacan los aspectos más identificables de cada modelo (Sedeño 2003: 105-9):

1. El video musical como producto: se entiende el videoclip como una elaboración de una industria, en este caso la discográfica que tiene como fin el aumento de beneficios gracias al número de ventas de los álbumes.

2. El video musical como texto: se entiende el videoclip como un texto (mensaje o discurso) con una serie de componentes (tema musical, repertorio visual y texto escrito).

3. El video musical como formato: se entiende el videoclip como un formato (con una serie de características específicas de realización, montaje, planificación, etc.) de producción audiovisual que puede desarrollarse aisladamente del lenguaje idiomático propio de la televisión.

4. El video musical como género-modo audiovisual: se entiende como un

Modo diferenciado de gestionar las materias expresivas de la imagen y el sonido (...) y con las siguientes características: tiene fines publicitarios, es una combinación de música, imagen y lenguaje verbal y constituye un discurso específico y particularizado (Sedeño 2003: 109).

De acuerdo con estas definiciones, la serie *Rito y geografía del cante* no podría clasificarse dentro de ninguno de estos tipos. Principalmente el videoclip tiene un fin y una intencionalidad (la publicitaria, la venta, la industria) que los números musicales de la serie no persiguen. Además, el lenguaje visual y estético que emplean los videoclips raramente coincide con los empleados en *Rito y geografía del cante*: la escenografía, la ambientación, los decorados, el grafismo, etc. que son habituales en los videoclip, en la serie se reduce a una toma de imágenes de las actuaciones. Los decorados son naturales (por supuesto, no están filmados en estudio o plató de televisión), la escenografía apenas está preparada (en algunos casos cuando son interpretados palos de fiesta –bulerías, rumbas- se levanta algún asistente para bailar al ritmo de la guitarra) y no existe cambios de escenarios durante un número. Por lo tanto, para un análisis de este tipo de actuaciones musicales, el estudio no puede centrarse en los aspectos visuales y de la imagen. El relegar a la música a un plano secundario en este tipo de producciones condena al análisis a una mera descripción y enumeración de número de planos, movimientos de cámara, efectos y recursos utilizados para enfatizar algún componente, etc.). Además, como la propia autora afirma, el modelo de análisis audiovisual en el que se ha basado ha sido tomado de “Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo analizar un film* (1990), adaptándolo a la singularidad del presente estudio” (Sedeño 2003: 22). Ese tipo de decisiones acerca de cómo analizar el videoclip basándose en un film puede conllevar ciertas incongruencias y carencias que pueden restar eficacia al trabajo. El resultado final es más un análisis visual que audiovisual.

En contraposición a este tipo de planteamiento centrado en la imagen, el profesor Eduardo Viñuela propone un nuevo enfoque sobre el videoclip. Centra su atención en dos elementos presentes en el videoclip, como son el gesto y el significado (Viñuela Suárez 2009: 81). El primero viene dado por el movimiento de alguna parte del cuerpo con la intención de expresar algo. En el videoclip, es el director quien controla los movimientos que van a aparecer en pantalla, es decir, no son espontáneos ni a capricho de los cantantes/actores. Ello se traduce en un discurso narrativo plenamente planificado y estudiado. En la serie *Rito y geografía del cante*, sin embargo, los cantaores gozan de mayor libertad en cuanto a sus

gestos y movimientos. La mayoría de ellos vienen dados por espasmos intensos dentro de la interpretación de alguno de los cantes. Los ayes de los asistentes tampoco obedecen a ningún guión, surgen del sentimiento de admiración ante lo que están escuchando.

A pesar de ello, hay otros aspectos del videoclip que comparte con la serie, como es el trabajo de postproducción y montaje. Si bien en los videoclips ese trabajo es una de las partes esenciales (seleccionar las tomas, grafismo, etc.) en la serie también se observa un laborioso, aunque en menor medida, trabajo de montaje. Fueron filmadas muchas horas y ante un rodaje que apenas tenía guión, es normal que surgiesen los problemas de afinación en el cante, los fallos en las falsetas de la guitarra, etc. No hay que olvidar que se rodaba “la música en directo” y no en *playback* como en los videoclips, por lo que este tipo de eventualidades eran habituales.

A modo de síntesis, podemos afirmar que la serie *Rito y geografía del cante* es un género híbrido, pues comparte características con el documental, con el cine realista y el videoclip, aunque no todas: como documental, la serie tiene una intención divulgativa e informativa, previamente existe un trabajo de documentación, su sonido es directo y original y sus filmaciones intentan ser fieles, veraces y reales. Sin embargo, no encontramos fotomontajes ni un gran trabajo de postproducción. Como cine representacional realista, encontramos números musicales sin interrupción y se da pie a que los espectadores reflexionen ante el abanico de opiniones y posturas que aparecen en el programa. Como videoclip, en la serie se entrevé un trabajo de montaje y puede considerarse como “producto audiovisual que puede desarrollarse aisladamente del lenguaje idiomático propio de la televisión” (Sedeño 2003: 107); sin embargo, a diferencia del videoclip, la serie no tiene intención publicitaria directa, su ambientación es natural, el discurso narrativo no es tan planificado y estudiado, y no se utiliza el *playback*.

Identidad y gitanismo

Uno de los puntos más estudiados por los diferentes autores que se han acercado al flamenco ha sido el de la identidad y el gitanismo. La corriente gitanista, que tiene sus orígenes en las teorías y escritos de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” y de Federico García Lorca, estuvo claramente presente a lo largo de la serie *Rito y geografía del cante*, gracias a la aceptación que tenían estas teorías en la flamencología de la época. Por otra parte, la etapa de revalorización del flamenco que se inició a mediados de los años cincuenta, alimentada principalmente por el cantaor Antonio Mairena, se sirvió de la plataforma comunicativa de la televisión y de la serie *Rito y geografía del cante* para defender el flamenco puro y tradicional, alejado de la mistificación, la experimentación y la innovación. Obviamente, para el mairenismo (corriente promovida por Mairena), los gitanos eran los poseedores de la pureza, entendida ésta como algo intrínseco al nacimiento del cante y ausente en su desarrollo, de ahí el rechazo a toda innovación, que en esta época venía marcada por los diversos experimentos que algunos artistas empezaban a hacer, principalmente fusionando el flamenco con otros estilos musicales (el rock y el jazz): éste será el germen del Nuevo Flamenco.

Sin embargo, esta corriente gitanista ha topado con estudios que ponen en tela de juicio sus presupuestos acerca del papel del gitano como creador y heredero de la esencia flamenca. García Gómez sitúa la creación de la etnicidad gitana (o gitanismo) en el romanticismo francés. Los románticos franceses pretendiendo gozar de la pasión individual, buscaron el gitanismo español, potenciando la gitanización de los cantes y bailes populares del sur de España (García Gómez 1993: 78). Ese gitanismo no hace referencia a la característica de los gitanos, sino a un modo de ser relacionado con el hampa y la delincuencia (Steingress 1993: 332). Dicha relación ha llegado hasta nuestros días, manteniéndose la animadversión en muchos casos hacia los gitanos por sus comportamientos delincuentes o transgresores. Por lo tanto, la invención del cante gitano no deja de ser un fraude: la etnicidad gitana es un invento, y este invento fue presentado como heredado (Washabaugh 2005: 113). Si bien *Rito y geografía del Cante* puede ser entendido como plataforma para propagar los postulados de las corrientes gitanistas,

Los creadores de *Rito y Geografía del Cante* tuvieron intención de priorizar la documentación artística y geográfica (...) y más que servir a los propósitos de Antonio Mairena en esta pieza suprema del mairenismo que es la serie televisiva, pretendían promover los intereses de Andalucía (Molina 1998: 237).

A pesar de ser un documental “realista” (por las razones expuestas anteriormente) en *Rito y geografía del cante* se ignoró otro tipo de flamenco que por esos años empezaba a tener fuerza: el flamenco-fusión o el Nuevo Flamenco, por ejemplo. Sin duda esta actitud responde a los ideales de la serie de querer mostrar el flamenco “puro”, “tradicional”, “el verdadero”.

Nacionalflamenquismo

En el caso de la serie *Rito y geografía del Cante*, la identidad también se relaciona con el nacionalismo, por el hecho de vincular identidad cultural con arte popular (español-flamenco). La identidad flamenca puede relacionarse con el “espíritu nacional”, con el “sentimiento andaluz” o con la “razón incorpórea”, y dentro de cada uno de esos adjetivos se encuentran implícitos determinados intereses. La idea del flamenco como reclamo turístico o como “alma musical de los gitanos”, necesita un soporte que le de difusión: tal es el fin de los medios audiovisuales. En este sentido, se puede comprobar en numerosas películas de mitad del siglo XX cómo abundaban los estereotipos que tenían que ver con el flamenco: castañuelas, jolgorios, guitarras, etc., pues como apunta Luís Miguel Carmona haciendo referencia al género cinematográfico.

El baile flamenco siempre ha estado relacionado con una cierta imagen folklórica que identifica a España con el vestido de lunares, las castañuelas, sevillanas y zapateados. Algo en lo que ha tenido mucho que ver su representación en el cine (Carmona 2007: 103).

Eso en cuanto al cine. La televisión y su programación se vieron irremediamente afectados por los cambios políticos y la crisis de la televisión pública acaecidos a finales de los años sesenta y principios de los setenta. A mediados de la década de los sesenta se aprueba la

anteriormente citada *Ley Fraga* (Washabaugh 2005: 201) y se crea la Segunda Cadena en 1966 donde, como ya se ha explicado, se emiten contenidos culturales mucho más abiertos e innovadores. Estos hechos, unidos al desarrollo económico que provocaba el aumento de los espectadores, dieron como resultado una época conocida como la “edad de oro” (Viñuela Suárez 2009: 53). No es de extrañar, por tanto, la amplia libertad de maniobra que se le dio, por ejemplo, a Valerio Lazarov a la hora de realizar sus producciones audiovisuales para televisión: presupuesto, medios técnicos, experimentación, etc. Pero este período de bonanza se vio interrumpido con el cambio de gobierno que se produjo a finales de los años sesenta. La entrada en el gobierno de miembros del Opus Dei endureció y fomentó el conservadurismo, rompiendo la tónica anterior mucho más abierta. Como afirma Cebrián Herreros,

Televisión Española (...) fue la imagen de la dictadura franquista, la cual empapó la información y programación con su ideología y la usó como exaltación del Régimen y ocultación de la realidad concreta de la sociedad, además de los contextos extranjeros desfavorables (Cebrián Herreros 2007: 1).

Además, en lo referente a la política cultural, los ministros franquistas se empeñaron en crear una identidad nacional única a través de la representación de España como un conjunto unificado de diversidades culturales (Washabaugh 2005: 44). De ahí la utilización del folklore y los medios audiovisuales (en este caso la televisión pública) como instrumentos y herramientas para llevar a cabo el llamado *nacionalflamenquismo* (Washabaugh 2005: 45). Éste ha sido definido como “una forma de negar al flamenco la condición de voz característica de Andalucía, reelaborándolo como símbolo de la total identidad hispana” (Molina 1998: 240) o como “la promoción franquista de ampulosos espectáculos que celebraban la riqueza del arte español a la par que ocultaban la pobreza tanto como las lealtades regionales de los artistas” (Washabaugh 2005: 143).

Ahora bien, al mismo tiempo algunos autores defienden que ese flamenco fue utilizado por los creadores y artistas de *Rito y geografía del cante* para fomentar una visión andalucista del flamenco como alternativa y oposición cultural al régimen de Franco. William Washabaugh ha sido quien más férreamente ha defendido los contenidos políticos que pueden entreverse en la serie. Entiende que la realización del programa no se llevó a cabo por unos sentimientos románticos de añoranza del flamenco puro que estaba perdiéndose en aras de las nuevas experimentaciones musicales, y que por tanto debía rescatarse filmándose y grabándose. Ni mucho menos: se trataba de una estrategia de oposición política al régimen centralista de Franco, y utilizando el regionalismo y folklorismo del flamenco, deseaban despertar las conciencias de los espectadores andaluces para que se rebelasen en una especie de batalla entre Madrid y Andalucía (Washabaugh 1998: 65).

Así pues, la importancia de la serie *Rito y geografía del cante* reside en los objetivos y funciones que intentó cumplir: por un lado, sirvió al régimen para crear una identidad cultural centralista basándose en las diversidades

culturales y se utilizó como reclamo publicitario al presentar el flamenco como algo típicamente español, afianzando la imagen en el extranjero del *Spain is different*. Las connotaciones de la serie, de una manera u otra, intentaron reforzar un discurso identitario al mostrar un tipo de flamenco: el de los gitanos, el de las reuniones familiares con bebida y comida, el de cantao y guitarrista, etc. Por otro lado, sirvió a los sectores andalucistas y regionalistas para rescatar viejos conceptos como identidad andaluza frente al centralismo propuesto por el régimen. Para ello utilizaron uno de los elementos más característicos y diferenciadores de Andalucía: el flamenco. En referencia a esta utilización pragmática de la serie, uno de sus responsables, Romualdo Molina, afirma,

Casi desde el comienzo del uso del término flamenco para el género que consideramos, éste ha sido visto con parcialidad, ignorando ciertos aspectos que desagradaba al observador; por consiguiente, luego ha sido presentado con más imaginación que verismo; y ha sido definido por versiones fuertemente distorsionadas de su realidad. Estas descripciones, pocas veces casuales, y en la mayoría de los casos sesgadas a propósito y con intención sectaria, han contribuido a los intereses de unos y perjudicado a los intereses de los demás (Molina 2005: 214).

Por tanto el mairenismo comporta un componente político porque promueve la oposición al régimen del Franco, pretende respaldar los intereses regionalistas de los andaluces y la reivindicación de la etnicidad gitana por parte de Mairena.

Conclusiones

El flamenco y los medios audiovisuales son dos conceptos que han sido tratados ampliamente por separado y desde casi todas las disciplinas. Sin embargo, unidos han dado lugar a la formación de identidades y discursos diversos dependiendo de la plataforma (cine, televisión, Internet, etc.) que merece la pena investigar. Al mismo tiempo, cada vez son más abundantes los estudios sobre la música que emplea la televisión, pero debido a la amplia tipología de contenidos que ofrece (informativos, concursos, documentales, etc.) aún queda mucho por hacer (y analizar).

El presente artículo ha sido una aproximación al flamenco en televisión, a través de una de las series más valorada por flamencólogos y profesionales del

audiovisual⁸, *Rito y geografía del cante*, la cual nos ha servido para realizar un análisis destacando los contenidos identitarios y políticos. También se ha tratado su género audiovisual, diferenciado de otros productos como el documental o el videoclip, a pesar de compartir algunas características, algunas técnicas y elementos formales que forman parte del discurso audiovisual. La estética visual bastante austera y recatada demuestra la intención de alejarse de producciones musicales televisivas que incluían tratamientos visuales mucho más espectaculares (como los programas *Último grito* o *360° en torno a...*). Además, los escenarios realistas se corresponden con la hipótesis que defiende la utilización de esta serie como reivindicación de los rasgos de diferencia de cada región, frente al centralismo del régimen.

8 La serie obtuvo el Premio Nacional de la *Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez*.

Por otra parte, nuestra televisión se ha visto inmersa en un desarrollo diferenciado del resto de televisiones europeas y mundiales. Desde el primer momento estuvo controlada por el régimen franquista, por lo que los contenidos emitidos debían pasar un exhaustivo examen. Los mensajes expuestos llevaban implícita una gran carga ideológica, pero a pesar de ello, hubo profesionales que retaron a este sistema y utilizaron la televisión como herramienta de protesta social y política. En concreto esta serie fue utilizada por el régimen como herramienta para mostrar una unidad cultural y promover el flamenco fuera de nuestras fronteras. Además, el lenguaje visual y estético empleado poco tenía que ver con otras producciones musicales que TVE realizó por esos años.

El discurso utilizado en la serie *Rito y geografía del cante* estaba en consonancia con los postulados que la flamencología de la segunda mitad de siglo XX venía promoviendo. Corrientes teóricas como la “gitanista” estuvieron presentes en la serie, defendiendo concepciones de pureza y tradición en el cante, y obviando la participación de artistas que por aquellos años empezaban a innovar en el flamenco experimentando y fusionando con otros tipos y estilos de música (el Nuevo Flamenco).

William Washabaugh resume rotundamente la esencia de la serie:

Los autores y colaboradores de *Rito* reafirmaron una visión andalucista de la música flamenca como una alternativa a la política cultural de Franco. Disfrazaron esa reafirmación con el gitanismo de Mairena para, por una parte, pasar la censura española, que, de lo contrario, podría haber silenciado la totalidad del proyecto, y, por otra parte, para sintonizar con la audiencia gitanófila, tanto española como americana (Washabaugh 2005: 122).

Por lo tanto, queda demostrada la relación de la serie con su contexto social, político y cultural. Dichas implicaciones deben estudiarse más pormenorizadamente, pues conceptos como identidad, etnicidad y gitanismo son fruto de la simbiosis entre cultura y sociedad y necesitan de una revisión a través del prisma televisivo. La *serie Rito y geografía del cante* puede ser un magnífico objeto de estudio para este tipo de cuestiones, pero lo que es innegable, es que en la filmación real de actuaciones demuestra la fuerza del cante flamenco y la musicalidad de la guitarra (amén de otros entes, como la expresividad del baile). En ellas quedan registrados sentimientos, tensiones, esfuerzos, sufrimientos y pasiones de aquellos que sienten el arte flamenco, cuya presencia aporta realismo y humanidad a la música.

Bibliografía

Barroso García, Jaime. 2002. *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Editorial Síntesis.

Blas Vega, José y Ríos Ruíz, Manuel. 1988. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2 v.). Madrid: Cinterco.

Carmona, Luís Miguel. 2007. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel.

- Cebrián Herreros, Mariano. 2007. "50 años de Televisión Española". *Telos* 70.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2264378&orden=134708&info=link>> [Consulta: 30 de enero de 2012]
- Díaz, Lorenzo. 1994. *La televisión en España 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.
- Espín, Miguel. 1994. "El flamenco y la televisión. Crónica de infidelidades". *La Caña del flamenco* 7: 19-23.
- García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- Gavilán Estelat, Eduardo. 2004. "Notas sobre la historia de la radiodifusión sonora y la televisión". *BIT* 150: 37-41.
<<http://www.coit.es/publicaciones/bit/bit150/37-41.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].
- González Conde, María Julia y Barceló Ugarte, Teresa. 2009. *La Televisión. Estrategia audiovisual*. Madrid: Editorial Fragua.
- Molina, Romualdo. 2005. "De la eficacia y transcendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia". *Música oral del sur* 6
<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-tv.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].
- _____. 1998. "Flamenco. Passion, politics and popular culture, de William Washabaugh". En *La bibliografía flamenco, a debate*, ed. Cristina Cruces Roldán, 217-265. Sevilla: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco.
- Montes Fernández, Francisco José. 2006. "Historia de Televisión Española". *Anuario Jurídico y Económico Escorialense* 39: 637-96.
<<http://www.rcumariacristina.com/ficheros/20%20FRANCISCO%20JOSE%20MONTES.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].
- Rueda Laffond, José Carlos y Chicharro Merayo, M^a del Mar. 2006. *La televisión en España (1956-2006). Política, consumo y cultura televisiva*. Madrid: Editorial Fragua.
- Sedeño Valdellós, Ana María. 2003. *Realización audiovisual y creación de sentido en la música: el caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Málaga.
<<http://www.sci.uma.es/bbldoc/tesisuma/16698496.pdf>> [Consulta: 30 de enero de 2012].
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Viñuela, Eduardo. 2009. *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, Música Hispana, Textos, Estudios.
- Washabaugh, William. 2005. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós. (1^a ed. 1996. *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg).
- _____. 1998. "La invención del cante gitano: la serie Rito y geografía del cante". En *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, ed. y coord. Gerhard Steingress y Enrique Baltanás, 59-70. Sevilla: Signatura.

____ 1994 "The Flamenco Body". *Popular Music* XIII (1): 75-6.
<<http://www.jstor.org/stable/852901>> [Consulta: 30 de enero de 2012].