

El oriente, revisitado

José B. Monleón

Un Espagnol est un homme de l'Orient; c'est un Turc catholique; son sang languit ou bouillonne; il est paresseux ou infatigable; l'indolence le rend esclave, l'ardeur cruel; immobile dans son ignorance, ingénieux dans sa superstition, il ne veut qu'un livre religieux, qu'un maître tyrannique; il obéit à la loi du bûcher; il commande par celle du poignard; il s'endort le soir dans sa misère sanglante, cuvant le fanatisme et rêvant le crime.

Alfred de Vigny, *Cinq-Mars*

En 1983, Carlos Saura trasladaba a la pantalla la versión coreográfica de *Carmen*, realizada por Antonio Gades. La película, dada su insistencia en confundir los planos de lo real y de lo ficticio, parecía abordar una de las problemáticas características de la transición española, que había sido tratada en novelas como, por ejemplo, *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, o *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé. Me refiero a un cierto sentido de incertidumbre epistemológica, producido precisamente por la dinámica de esa transición. El paso de la dictadura a la democracia, iniciado sin lugar a dudas antes de la muerte de Franco (Buckley, 1996) —por mucho que los «retrocesos» y «abunkeramientos» en los últimos meses del régimen parezcan indicar lo contrario—, traía consigo la obligación de revisar o reajustar una historia que había estado al servicio exclusivo de un bando y que debía ahora ser forjada no necesariamente en nombre de la verdad sino en función de las necesidades políticas de la transición. Todos los valores culturales e ideológicos que habían servido, bien por el camino de la aceptación bien por el del rechazo, para marcar los casi cuarenta años de franquismo debían ser, más que negados, relativizados. Y si a muchos niveles, el cambio político trajo consigo, indudablemente, una nueva experiencia vital, a otros, sin embargo, los efectos de la transformación no se hicieron sentir: estructural y, sobre todo, económicamente, la España posfranquista se afianzó bajo el signo de la continuidad¹.

En este contexto de tensión entre ruptura y permanencia, en el que las señas de identidad

de una o más generaciones perdían su carácter de certeza (insisto, tanto por el lado de la adhesión como por el de la oposición a ellas), no resulta extraño que surja una serie de obras culturales que pongan en entredicho tanto los términos definitorios de la realidad como la posibilidad misma de su conocimiento². A ellas pertenecería, con su indeterminante laberinto de espejos, la *Carmen* de Saura-Gades.

Sin embargo, cierta crítica, sobre todo extranjera, ha dejado entrever que la película de Saura refiere también a problemáticas menos coyunturales que las del contexto de la transición. Así, y cito a John Hopewell a modo de ejemplo representativo, se dice que la obra de Saura pertenece a un «cine de inevitabilidad muy español» en el que la «mixtificación resultante de mezclar la ficción y la realidad se combina con el atractivo visual de la película de un modo que es típico de la cultura católica mediterránea: con sentido del espectáculo, deleitándose en la representación sensual de los acontecimientos, creando un aire de misterio»; o que la película de Saura revela «el impacto que tienen en la realidad española las “ficciones”, dos ejemplos del cual en la España actual serían *Carmen* y el código todavía imperante del machismo» (1989: 274).

No llama tanto la atención que se diga que en la obra asoman los temas del fatalismo, del misterio, de la incertidumbre entre ficción y realidad, del machismo, del sentido cultural del espectáculo, sino que se afirme que ellos son atributos españoles³. En otras palabras, desde el punto de vista extranjero —y no hay que olvidar que la película obtuvo más resonancia y éxito de público fuera que dentro de España (D'Lugo, 1991: 224)— la *Carmen* de Saura-Gades vino a confirmar los rasgos esencialistas del carácter hispano, rasgos elaborados precisamente por obras extranjeras como la misma *Carmen* de Prosper Mérimée. La conclusión es, en gran medida, sorprendente pues el proyecto de Saura, consecuencia directa del éxito que había obtenido su anterior película, *Bodas de sangre*, asumía como postura consciente la idea de una actualización, de una puesta al día de la historia de Mérimée y de la música de Bizet, a la vez que una reapropiación o «nacionalización» de *Carmen* (D'Lugo, 1987; Willen, 1996). Como diría el propio Saura, «la música de su ópera universal vuelve al país que fue el origen del mito» (Hopewell,

1989: 274). Ello conllevaba acercarse a los textos decimonónicos franceses no sólo desde la modernidad actual sino también desde la autoridad que suponía ser español a la hora de tener que abordar una narrativa en la que la españolidad había sido inevitablemente presentada y representada en tanto que objeto, en tanto que otredad. La reivindicación de Saura era la de, por lo menos, ser sujeto de su propia experiencia vital y cultural, de una historia que, parece ser según D'Lugo (1987), los españoles todavía no hemos conseguido asumir y transformar en una reflexión teórica⁴.

En gran medida, pues, la película habría fracasado en su intento de «apropiación» de *Carmen* puesto que las lecturas que venían de afuera no hacían más que reafirmar los estereotipos o los tópicos que ya de por sí contenía la *Carmen* francesa. En cualquier caso, el problema suscitado por la lectura extranjera de la película obliga en cierto modo a modificar el enfoque analítico, trasladándolo de la aproximación epistemológica a la ontológica: lo que está en juego aquí, antes de la posibilidad de conocimiento del sujeto histórico español, es la posibilidad misma del ser español. Una posibilidad que, en la *Carmen* de Saura-Gades, aparece sujeta, sobre todo, a dos construcciones de identidad, la cultural y la sexual, ambas mediatizadas por los procesos de modernización implantados por el franquismo y consumados plenamente por la España democrática y europea.

¿Cuál es el signo cultural fundamental —y fundacional— que Saura debe reelaborar a la hora de reapropiar y, por tanto, modernizar el relato y la historia de Carmen? O, dicho de otra manera, ¿desde qué presupuesto de identidad se puede asumir una modernidad española que reinscriba en el imaginario contemporáneo tanto la diferencialidad hispana como la comunalidad europea? Acudir a *Carmen* para traerla al país que dió origen al mito es también confrontar el origen del mito que ha configurado, precisamente, la visión del país. España habrá generado la posibilidad de Carmen, pero *Carmen* ha engendrado la posibilidad de España.

Y es aquí precisamente donde radica el núcleo de la problemática desde la que se origina la película y a la que trata de dar resolución: el ingreso de España, en la década de los 80, en una materialidad y en un imaginario europeos conlleva la imprescindible confron-

tación con un pasado histórico que determina las características del presente desde el cual se pretende llevar a cabo tal confrontación. La europeización española no es una simple cuestión de identificación espacial, es decir geopolítica. Como bien ha demostrado Jesús Torre-cilla (1996), la historia moderna de la península, desde por lo menos la Ilustración, viene marcada por el constante desplazamiento —o confusión— de lo que es un problema temporal, es decir histórico (el «atraso» o subdesarrollo español, necesitado de un impulso modernizador que lo inserte en la economía industrializada) hacia un problema geocultural: la proyección del espacio europeo como una visión utópica de la modernidad, con todas las contradicciones que ello pueda implicar para la determinación de una identidad española. Una identidad moldeada por relaciones con otros países europeos en las que España aparece claramente como una nación «dependiente». Reclamar ser sujeto español en el concierto internacional arrastra consigo ingresar en una encrucijada que ya había señalado Ortega y Gasset en 1910: «cuando postulamos la europeización de España... [q]uieremos la interpretación española del mundo» (1983: 10). Al mismo tiempo, sin embargo, como el mismo Ortega reconocía, «Sólo mirada desde Europa, es posible España» (1983: 11).

La mayoría de los rasgos que alimentan la imagen característica de la España moderna surge del descubrimiento de la península por parte de escritores ingleses, alemanes y, sobre todo, franceses. No todos ofrecerán, por supuesto, una visión tan esquemática y negativa, por no decir xenofoba, como la que dibuja Vigny, pero la idea de que España es oriente surge, sin lugar a dudas, como una constante de la producción romántica europea. Ello vendrá condicionado en gran medida por la presencia de signos culturales árabes, pero corresponde también a un proceso más global de configurar un sujeto occidental cuya identidad requiere la expulsión a la periferia de todos aquellos símbolos que no son útiles o apropiados para la afirmación de la nueva imagen burguesa occidental (Said, 1979). Oriente sería pues la proyección de un vasto inconsciente cultural, un vertedero de las «libertades reprimidas» necesitado, en última instancia, de ser sometido a la inexorable acción de la ley (colonial).

España era exótica —es decir, oriental— en la medida en que asomaba como una organización económica preburguesa, alejada en el tiempo y en el espacio de los tipos de conflicto en los que se encontraban sumidos los países capitalistas. Esta es, al menos, la proyección simbólica que transmiten, por ejemplo, los famosos libros de viaje, que ofrecían a sus confortables y aburguesados lectores metropolitanos las dos caras de la leyenda española: la luminosidad solar y el misterio, el arrebatado pasional y la tradicional sabiduría milenaria, la aventura peligrosa y la paz espiritual, el fatalismo y la libertad, la pereza improductiva y el vergel paradisiaco surgen como los atributos que resaltarán los viajeros extranjeros de esta España, tierra y cultura primitivas que atesoran en sus entrañas expresiones maestras de un arte en libertad.

El viaje, real o imaginario, al sur, por tanto, significó incuestionablemente un ir al encuentro de la geografía y el alma románticas en la medida en que allí, es decir aquí, en España, subsistían aquellos elementos contenidos o exiliados de la esfera pública en las sociedades burguesas. Para la precaria burguesía española, y en particular para sus intelectuales y artistas, esta situación generará lo que se podría definir como uno de los signos centrales de la modernidad subdesarrollada que en gran medida ha venido definiendo el «confuso» desarrollo artístico español a lo largo de los siglos XIX y XX: la histeria —para parafrasear a Kristeva— de sentirse por un lado partícipes y voces de un proyecto y un discurso de modernización, y por otro objetos definidos por ese mismo discurso como esencialmente premodernos. Saura-Gades recogen esta situación de histeria cultural en el contexto ya de la postmodernidad, sobreimponiendo la especificidad de la transición a lo que podríamos llamar las condiciones estructurales de la historia española moderna.

En los países dependientes, la construcción o reconstrucción de la identidad propia, como señala Lanfant (1995: 36), empieza con la mirada extranjera, que se convierte en el punto de referencia a partir del cual poder garantizar tal identidad. Ello implica que los procesos de creación de identidades sociales suponen un intercambio de valores signícos (Urry, 1990: 85) en el que, por supuesto, los agentes involucrados ni ingresan en la «negociación» exen-

tos de un bagaje histórico ya determinante, ni la llevan a cabo en igualdad de condiciones.

Los signos con los que ha podido y tenido que comerciar España provienen básicamente de la cultura andaluza: serán las provincias del sur peninsular las que se proyecten como esencia de la hispanidad, como guardianas y depositarias de una autenticidad cultural que de alguna manera sería patrimonio de toda la nación. Como dijo una vez más Ortega, «Durante todo el siglo XIX España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía» (1983: 79). Una influencia que si bien pasaba por Londres o París antes de arraigarse en Madrid no por ello dejaba de tener validez socio-histórica y de ejercer un papel determinante en el desarrollo intelectual español: durante la primera mitad del XIX, «La Capital, que ignora al resto de España en mayor o menor medida –incluida Castilla– mira hacia Andalucía y trata de asimilar a su personalidad las características exteriores de esta región, que entusiásticamente admira» (Ucelay, 1951: 155). Esta actitud viene determinada por un doble efecto de los procesos de modernización que se están produciendo en el continente. La estima y el entusiasmo con que la burguesía española, o por lo menos cierto sector, recoge los portentos de la ciencia, la tecnología y la industrialización, desplegados en los grabados y relatos de revistas y libros, revelan que existía un indudable interés por insertar España entre los países «adelantados», lo que implicaba reproducir los valores y costumbres de éstos, a falta de poder producir una infraestructura semejante. En este sentido, la mirada europea se duplica en la de los intelectuales modernizantes, que pueden proyectar sobre Andalucía el mismo exotismo –aunque no quizá la misma fascinación– que emana del norte. Al propio tiempo, sin embargo, modernizarse significa occidentalizarse, lo que implica asumir una cierta uniformidad de costumbres que amenaza con acabar con aquellos signos que desde la propia modernidad se legitimizan como originalmente españoles, como señas de la identidad peninsular. Y a pesar de lo irritante que puedan resultar los estereotipos, estilizaciones o generalidades sobre la realidad española propuestos por los escritores extranjeros, es esta visión en última instancia la que asigna una presencia a España en el mapa internacional. La paradoja o la aporía

cultural en la que se encuentra sumida la burguesía española responde al «conflicto entre el amor sistemático por lo castizo, por todas las pintorescas peculiaridades de las costumbres y de la personalidad nacional, y el deseo progresista de fundirse con Europa y ponerse al día con las formas modernas» (Ucelay, 1951: 139-40). Así pues, «Madrid y las capas intelectuales que en él residen viven cara al sur» (Ucelay, 1951: 155).

El fenómeno andalucista, o «folklorista», por usar un término de acuñación más reciente, prosigue su implantación en la cultura hegemónica a lo largo del siglo XX. Manuel Machado encuentra en su propia tierra lo exótico, sumándose así a la mirada que ofrece el modelo francés. En ciertos momentos de su producción, la estética machadiana une a «la elegancia de lo francés» los tópicos de «la Andalucía ancestral del flamenco», es decir «lo exótico modernista revestido de motivos andaluces» (Acosta, 1989: 38). Toda la época anterior a la guerra civil verá, de hecho, una proliferación de temas y corrientes folkloristas que obtendrán una amplia aceptación entre las capas burguesas, pequeño burguesas y populares: junto a la revista, el sainete y la copla –difundida sobre todo por Rafael de León y Antonio Quintero–, que tuvieron una resonancia cultural de indudable alcance, habría que considerar también todo el fenómeno del lorquismo, a pesar de que tanto Lorca como la historiografía posterior hayan tratado de trazar una línea divisoria entre el autor de *Romancero gitano* o *Bodas de sangre* y ese otro andalucismo fomentador de un «arte menor» que no logra más que proyectar una visión superficial o falsa de la «verdadera» cultura andaluza.

Con la llegada del franquismo, el panorama no sufrirá modificaciones sustanciales, si exceptuamos, por supuesto, los autores expurgados por razones políticas: «El teatro burgués –alta comedia, drama, sainete–, se continuará ofreciendo bajo características similares... y con los mismos autores de antes de la guerra» (Acosta, 1989: 28). Rafael de León seguirá componiendo, sobre todo para Conchita Piquer, y el desarrollo de los medios de comunicación permitirá la aparición y proliferación de nuevas figuras que, en algunos casos, alcanzarán verdadera estatura mítica: Lola Flores, Carmen Sevilla, Manolo Escobar...

Es indudable que el folklorismo sirvió los intereses del régimen franquista durante sus varias etapas, por mucho que un cierto *revival* nostálgico en épocas más recientes lo vuelva a traer a la esfera pública desprovisto de sus connotaciones políticas, o trate de rescatarlo haciendo hincapié en supuestos rasgos contrahegemónicos⁵. El hecho concreto es que la imagen oficiosa, por no decir oficial, encontró apoyos ideológicos en la propagación del andalucismo. Resulta más cuestionable, sin embargo, entender las razones para esta afinidad entre franquismo y folklorismo. Se puede aducir una estrategia populista, diseñada para atender las necesidades de una migración andaluza a los centros de poder económicos y políticos, fenómeno de innegable trascendencia socio-política que no podía ser desatendido por el régimen. Como señala Abella, «el éxodo del campo a la ciudad creó las estampas típicas de los años cuarenta y cincuenta... La llegada de los trenes del sur, de donde procedía la gran masa de emigrantes, hacia Cataluña, hacia las Vascongadas o hacia Madrid» (1985: 97). Pero también es cierto que la propagación de la imagen de una España «oriental» no dejaba de crear ciertas contradicciones en el seno del franquismo.

En 1956, cuando ya el turismo se perfilaba como un recurso necesario para impulsar la economía española, Manuel Fernández Álvarez publica un ensayo precisamente sobre la historia del turismo en el que repasa la percepción extranjera de nuestro país desde el Renacimiento y que concluye de manera significativa:

Esa es la España real, la tierra de España, la hermosa tierra que perfuma su aire —tomillos serranos, naranjales en flor— para dar, hoy como ayer, la bienvenida al viajero que se acerca a visitarla. La España no de las falsas «orientales», sino de los auténticos castillos; los castillos que se alzan enhiestos en sus cerros, los castillos de Castilla, los recios castillos cantados por nuestro Romancero (1956: 176-177).

La visión castellana imperial con la que el tradicionalismo y el fascismo habían impregnado el imaginario social difícilmente coincidía con la realidad cultural y económica que debía proyectarse a la hora de «vender» la

nación al viajero extranjero. El prologuista, Francisco Torras Huguet, no puede menos que recoger implícitamente la tensión que significa mercantilizar los signos de la cultura nacional en el contexto de una defensa ultramontana de la España castiza que el propio régimen se encargaba de fomentar:

¿Cómo comprender las causas que actúan, o pueden actuar, sobre el turista potencial induciéndole a incorporarse a la corriente turística que se dirige a nuestro país, si no conocemos las que fueron eficaces en el pasado, su evolución y sus relaciones con los hechos y situaciones que las configuran y determinan? Y sin conocer los incentivos básicos tradicionales, ¿cómo fundamentar una acción eficaz de atracción y fomento de turistas extranjeros hacia nuestra patria? (Fernández Álvarez 1956: X).

Las necesidades del capitalismo español requerían atribuirles un valor de cambio a unos signos que se suponían eternos e invendibles. Consecuentemente, aunque no deje de ser paradójico, la propia lógica del «marketing» llamaba a una promoción de la orientalidad hispana: más allá de la reivindicación final de Castilla, el libro de Fernández Álvarez deja expuesta las preferencias del potencial consumidor cultural extranjero: el andalucismo. Es ésta la tradición que busca el turista y a la que deben plegarse los encargados de modelar el país, por mucho que contradiga sus ideales culturales, si es que desean participar de los frutos económicos.

La superación de esta contradicción ideológica no la pudo llevar a cabo el fascismo. Las recetas que Giménez Caballero (1932) había difundido profusamente en la década de los treinta para trascender la dicotomía entre los «genios de oriente y de occidente»⁶, es decir un fascismo fundado en el «Genio de Cristo», resultó inoperante tras 25 años de paz. En lo que al turismo en concreto se refiere, no cabe duda que las propuestas de Giménez Caballero no eran adecuadas: «Desde que la Revolución burguesa con sus Derechos del Hombre (del hombre francés y del hombre inglés) permitió que naciera esa institución de cultura humana tan estéril, petulante, mediocre y mercantil que

se llamó el *Turismo*, ya conocéis el gesto de los *descubridores* extranjeros en España» (1932: 172, énfasis en el original). Los turistas, sigue diciendo Giménez Caballero, se pasean por nuestras ciudades y «ven», «contemplan», «observan», «miran», y «admiran» (172). Su actividad es, pues, la de convertir la cultura nacional en espectáculo, es decir en bien de consumo (Crick, 1995: 212), proceso que resulta difícil de congeniar con el proyecto de afirmación del «genio» español⁷.

La exposición de Giménez Caballero, sin embargo, revela lo que con posterioridad se convertirá no sólo en una de las características económicas principales de la modernización española, sino también en uno de los rasgos intrínsecamente constitutivos de su cultura que permiten entender el ingreso de España en la postmodernidad. En otras palabras, la superación de la dicotomía ideológica antes señalada se producirá a través de la apropiación de España por los procesos del capitalismo postmoderno.

En efecto, como ha señalado John Urry, la «mirada turística» se ha ido convirtiendo en parte indistinguible de la totalidad de las prácticas sociales y culturales, insertándose como elemento constitutivo de la experiencia actual, del postmodernismo (1990: 82). El problema, como enseguida se verá, consiste en determinar qué efectos o consecuencias conlleva esto para el «turistado», para el observado; pero antes es necesario esbozar brevemente la manera en que el fenómeno del turismo se convierte en algo más que una simple actividad económica o fenómeno sociológico para constituirse en «estructura profunda» de la organización social española, y cómo ello da pie a trascender, tanto desde el punto de vista oficial como desde el de la oposición, la coyuntura totalitaria de la primera etapa del franquismo.

Lo que el turismo ofrece, a diferencia de otras industrias más asentadas en la dinámica de producción de la modernidad, es la posibilidad de eliminar, tanto en su proyección cultural como en la gestación de «mercancías», la oposición histórica inherente a los procesos de desarrollo capitalista entre precisamente tradición y modernidad. El sentido de ruptura entre estas dos etapas —y conceptos— ha marcado la esfera cultural de toda una época del capitalismo, y en gran medida ha servido para justificar

o inducir que «todo lo sólido se disuelva en el aire», que la arrolladora energía del capitalismo, como indicó Marx, se libere. Llegado su momento de crisis profunda, sería el idealismo fascista, en España, quien impusiera con las armas el orden y la paz; pero le correspondería al materialismo pragmático burgués el modificar las estructuras de base de manera que, a su vez, quedaran superadas —aunque no eliminadas— las evidentes contradicciones ideológicas del sistema.

La importancia del turismo, en este respecto, no puede ser desdeñada. Más que un simple —e inútil— escape de la enajenación experimentada en las metrópolis desarrolladas (Enzensberger, 1958), la industria turística ha servido, entre otros factores, para entrar de lleno en el capitalismo tardío: la modernidad deja de presuponer una ruptura con la tradición para convertirse en un modo de absorberla (Lanfant, 1995: 36), en una economía de apropiación de la tradición y de su transformación última en capital. El Alcázar de Segovia, por poner un ejemplo, hace tiempo que dejó de ser un «referente» de la España católica, imperial y feudal, enfrenteado a la perversidad del liberalismo, para convertirse en «signo» turístico inmerso en la circulación de mercancías⁸: forzado a competir con los torneos de Hita, los restaurantes de ambientación medieval o la misma Disneylandia, ¿cómo distinguir entre la autenticidad (restaurada) monumental y los artificios de la sociedad de consumo? ¿Dónde localizar señas de lo verdadero? ¿O no será acaso que la verdad, como ya había adelantado el romanticismo, es precisamente todo aquello que no es susceptible de ser señalado, es decir, todo aquello que queda fuera del sistema productivo capitalista? Pero, ¿dónde o cómo reconocer, en plena época postmodernista de industria cultural y turística, la autenticidad?

Jonathan Culler (1981) entiende la experiencia turística como una especie de aventura semiótica en la que el paisaje humano, social y natural, desde el momento en que entra bajo la mirada del viajero, se convierte en signo. El mundo, así, es una texturología que se ofrece no en disposición hermenéutica, a la vieja usanza del hermetismo, sino como un placer textual, para parafrasear a Barthes, como un impúdico centro comercial carente de puntos fijos de referencia (Lanfant, 1995: 30), en el que un significante puede muy bien funcionar de significado⁹.

Lo auténtico, por tanto, requiere también una marca que lo constituya como tal, y de hecho nada está tan codificado como la «experiencia turística auténtica» (Culler, 1981: 137). La película de Saura-Gades es, en este sentido, claramente paradigmática.

En efecto, a la hora de «nacionalizar» a *Carmen* —que equivale a decir darle un carácter de autenticidad—, Saura-Gades eligen construir su narrativa sobre el eje doble de mostrar los ensayos y la representación, el proceso de creación y el espectáculo. Como en *Bodas de sangre*, el objetivo parece ser deconstruir el artificio del espectáculo flamenco —su folklorismo al igual que ciertos mitos, como el de la espontaneidad— para desvelar el trabajo que conlleva. De esta manera, proscenio y entre bastidores se funden en un solo plano, colapsando las áreas que según MacCannell (1976) distinguen precisamente los espacios que delimitan lo falso de lo auténtico: como en la magia, la mistificación de la cultura requiere asumir la existencia de un área inaccesible al público, la ocultación del truco. Desde el momento en que éste es revelado en tanto que espectáculo, su codificación resulta aparente, ingresando así en el juego de intercambios simbólicos. El trabajo mismo queda por lo tanto reificado e incorporado a la economía en tanto que mercancía cultural, resultando así doblemente enajenado. En última instancia, y una vez desechada la opción del silencio, ¿cómo distinguir entre el flamenco de verdad y el falso extranjero —o el artificial folklorista—? La incertidumbre epistemológica que al principio calificaba como propia de la transición política española se inserta pues en la estructura general del capitalismo postmoderno.

Esta entrada a la postmodernidad por la puerta del turismo deja en evidencia que las propuestas teóricas que alimentan el estudio de la problemática reproducen a su vez lo que la práctica del turismo contiene: la afirmación de un poder cultural y económico. La amplia bibliografía sobre el tema no toma en consideración, o rara vez lo hace, la disyuntiva de histeria cultural y ontológica que antes señalaba. ¿Cómo mira el mirado, si es que acaso lo puede hacer? ¿Qué estrategias tiene a su disposición para confrontar la imposición de una crisis epistemológica que no puede ser entendida en estrictos términos locales, pues su origen se encuentra, aparentemente, en las expe-

riencias y necesidades de otras sociedades (Serres, 1972)?

Las estrategias serán, por supuesto, diversas, pero en líneas generales se pueden distinguir dos respuestas históricas que buscarán algún punto de fijación sobre el que asentar su programática. Una, que podríamos definir como una huída hacia adelante, apostará por la conveniencia o necesidad de la modernización; otra, encontrará refugio en las estructuras culturales tradicionales. Ambas, sin embargo, requerirán confrontar la idea de oriente en tanto que elemento ontológico injertado irremediabilmente en la cepa histórica de la españolidad.

En cuanto a la primera, por el lado del franquismo, como ya he indicado anteriormente, se impulsó la dinámica desarrollista, con todas las implicaciones que ello conllevaba. La explotación de la imagen turística, como Lanfant (1995) ha demostrado, ayuda a fomentar la idea de cohesión nacional promoviendo, a través de los ministerios de turismo, símbolos que elogian la identidad del país: así, el famoso eslogan de «España es diferente» sirvió, por lo tanto, para sacar provecho de la percepción turística a la vez que para afirmar el sentido interno de unidad, aun cuando ello pudiera implicar el reconocimiento de una cierta diversidad —que podía ser, en cualquier caso, beneficiosa para el fomento del consumo turístico-cultural—. El andalucismo jugó aquí un papel necesario e inevitable en la medida en que su demanda estaba ya plena y claramente establecida¹⁰.

El desarrollismo, sin embargo, no será una actitud exclusiva del franquismo, sino que será compartida, a partir de 1962, por un amplio sector de la oposición¹¹, incluso en instancias que a primera vista parecerían radicalmente contrarias. Juan Goytisolo, por ejemplo, es un escritor cuya actitud crítica frente a la España oficial no puede ser puesta en duda, pero su propuesta, tanto ideológica como estética, a partir de *Señas de identidad* (1966) apunta también hacia ciertas coincidencias de base. Con esta novela Goytisolo abandona la práctica del realismo, ese género que había tratado de «mostrar la sociedad tal cual es, sin mistificaciones ni máscaras» (Goytisolo 1967: 246), para embarcarse en un experimentalismo que podríamos calificar de modernista, en el sentido que le da la teoría anglo-sajona. La búsqueda emprendida por el personaje central, Álvaro

Mendiola, se inicia a partir de una crisis existencial que, en cierta medida, es paralela, aunque al negativo, de la experimentada por el franquismo. Encontrar sus señas de identidad supone localizar signos estrictamente semióticos (fotos, recortes de periódicos, partes policiales, etc.) sobre los que reconstruir un pasado que venga a explicar o quizá justificar el presente. Pero el sentido histórico se diluye al ser sometido al capricho –al arbitrio– de los signos rescatados, que quedan así expuestos a ser reinterpretados o reivindicados en lo que al final no es más que un intercambio signico, como dejará en claro su siguiente novela, *Reivindicación del conde don Julián* (1970). Con ello, la producción de Goytisolo apuesta por una estética del desarrollo que reniega de la «estética de la pobreza» (1967: 90), término con el que el mismo autor califica su obra anterior. Un cierto sentimiento de determinismo pragmático –al igual que para el franquismo– le lleva a asumir el desarrollo económico como vía de superar sus propias contradicciones: «Esta contradicción íntima de sentimientos e ideas no podía resolverse sino haciendo presión sobre uno de los términos: en mi caso, denunciando el atractivo de unas cualidades humanas [las del subdesarrollo] contrarias al progreso, a sabiendas de que su influencia y el placer egoísta que hallaba en ellas constituía el elemento decisivo (catalizador) de mi lucha» (Goytisolo, 1967: 90). Lo pintoresco no es pues expresión de lo auténtico sino de la pobreza (1967: 274), con lo que queda abierta la posibilidad de que para el «turisteador», al igual que para el turista, la autenticidad resida también en otro lugar –y en otro tiempo–, aunque se le abran las opciones de proyectarla tanto en los espacios representativos de la modernidad venidera como, según se verá inmediatamente, en las imágenes de un pasado que se desvanece.

Así, no puede extrañar el final de *Señas de identidad*: Mendiola, desde lo alto del Montjuich, mira a distancia, a través de un catalejo, la ciudad que se extiende a sus pies, mientras le rodean las voces políglotas del turismo: «Introduzca la moneda. Introduisez la monnaie». La adhesión al desarrollismo posibilita la adquisición de una cierta posición de privilegio, posibilita de hecho la facultad de mirar¹². En ese sentido, ¿qué diferencia a Mendiola de los «otros» turistas? ¿Dónde residen y cuáles son

las ansiadas señas de identidad? Difícilmente se podrían localizar en el ámbito de una nacionalidad que viene definida por su construcción en tanto que espectáculo. La huída del personaje a Tánger, en la siguiente novela, más que un rechazo resulta una confirmación de las propuestas ideológicas inherentes al desarrollo capitalista. Ese primitivismo que se desvanece –alegoría pastoral de unos orígenes que desaparecen (Clifford, 1986)– es lo que en el fondo añora Mendiola: acude a un otro oriente, el de Marruecos, donde todavía habita esa autenticidad que él mismo ha demostrado en *Señas*, con respecto a España, es tan sólo un artificio más. Por mucho que reniegue del «falso» casticismo del franquismo, su discurso representa una reivindicación y una reinvenición de oriente. Para el narrador de Goytisolo, ¿qué es el mirador de Tánger? ¿el espacio de la marginación, del exilio, o el lugar desde el que afianzar su modernidad, desde el que ejercer su condición de sujeto occidental? ¿Cuáles son, en última instancia, las señas de identidad de Álvaro Mendiola sino las del turista?

Frente a esta estrategia de inmersión en los procesos de modernización, la otra línea general de respuesta a la coyuntura histórica hasta aquí esbozada ha sido la del repliegue o atrincheramiento en esos valores que parecen estar por encima de la dinámica del mercado. Ciertos sectores del franquismo acudirán a ella, así como los nacionalismos de las distintas comunidades españolas. En el caso de la *Carmen* de Saura-Gades, curiosa o paradójicamente, se infiltra también esta postura defensiva.

Uno de los cambios estructurales importantes que la película lleva a cabo, con respecto a la novela de Mérimée, es el de fundir en una sola figura los personajes del narrador francés –el viajero antropólogo que visita España– y el de José, el hidalgo vasco transformado en bandido por culpa de Carmen. Existe en la novela una jerarquía autorial, en la que las distintas voces narran sus experiencias a partir de una delegación formal de la palabra que de alguna manera autoriza su inclusión en el texto: el antropólogo da paso a la historia de José quien a su vez nos permitirá oír a Carmen. Este recorrido semiótico es paralelo al viaje del francés en busca de una autenticidad primitiva, de un oriente que ya no puede encontrar en su aburguesada París. Se topará, sin embargo, con una mujer –con la mujer–

NOTAS

que es capaz de afirmar su libertad sexual y económica. El peligro que ello representa tanto para su identidad masculina como para los fundamentos del moderno orden nacional queda conjurado en la medida en que, como buen turista, tiene asegurado, en última instancia, el regreso a los espacios de la modernidad. José se convierte en el chivo expiatorio encargado de agenciar el castigo ejemplar que representa la muerte de Carmen.

Saura-Gades reproducen esta dinámica, sólo que al «modernizar» a José a través de su fusión con la figura del turista-narrador, al otorgarle, en otras palabras, la autoridad de ser sujeto, el posible refugio de la modernidad se desvanece. Cuando el personaje de Antonio ve su autoridad y, por tanto, su identidad masculina amenazadas por el personaje de una «Carmen moderna»¹³, acude a los estereotipos nacionales para afianzar su posición y tratar de retomar así el control tanto de la producción coreográfica que dirige como de su relación amorosa. Esto ocurre tras la visita de Carmen a su casa-estudio, cuando Antonio baila la farruca para la mirada exclusiva de ésta y es posteriormente «seducido y abandonado»; de pie frente al espejo exclama: «Y ahora ella. Con el abanico, la peineta, la flor, la mantilla... ¡Con todo! ¡El tópico!» (Saura, 1984: 118). Del reflejo especular donde debería hallarse el rostro de Antonio, surge la mirada seductora de una Carmen «folklorica».

La incertidumbre de la escena final —¿realmente la apuñala?— es irrelevante: en la sociedad del espectáculo, la muerte simbólica es, en última instancia, el único factor socialmente trascendente. Con este acto queda sellada la trágica y amarga necesidad de acudir a un oriente perdido que se encuentra no en un desplazado enmarque geográfico sino en los reflejos especulares de nuestra propia dinámica histórica.

España, al parecer, se ha subido finalmente al tren del progreso, y no en el furgón de cola sino en el confortable asiento del AVE, trocando utopía por enajenación, dejando atrás con cierta nostalgia almodovoriana no sólo los míseros geranios de las encaladas estaciones de la autarquía, sino también el fervor y la ilusión de algún que otro catorce de abril. Así las cosas, ¿cómo ser ahora español y no morir necesariamente en el intento?

Introduzca un euro.

¹ Para un desarrollo más extenso de esta cuestión, véase Monleón, 1995.

² De esta manera, ciertas características del postmodernismo «global» parecen coincidir con problemáticas específicas de la historia española.

³ Hopewell no califica sino que construye una identificación en la que el carácter español asoma con rasgos infantiles, de inmadurez, poseído por el mismo primitivismo que novelas como *Carmen* se han encargado de promover. El comentario viene a inducir no que la *Carmen* de Saura represente, por ejemplo, la versión hispana del machismo, sino que el machismo es hispano y, por tanto, que el hispano es, por definición, machista. La sospecha es que se trata de una manera de decir que los no-mediterráneos no son machistas o, en cualquier caso, que lo son menos o de forma más civilizada.

⁴ «[Saura] hace de las tomas finales en el estudio el momento en el que el espectador verdadero debe confrontar la ambigüedad de una narrativa cultural sin representación o clausura, debe ser testigo de los márgenes de una historia que todavía deben vivir los españoles, que todavía deben escribir los españoles» (D'Lugo, 1987: 61).

⁵ La represión sufrida por algunos de sus representantes dada su homosexualidad, el carácter sexualmente atrevido de ciertos espectáculos, la atención dedicada a la situación de grupos marginados, o el simple carácter popular del género, son algunos de los argumentos esgrimidos en este *revival* folklorista. También, como se verá más adelante, parece proyectarse ahora como expresión «auténtica» de la cultura de una época, invirtiendo así la percepción de la intelectualidad crítica que en su momento consideraba el folklorismo una manifestación artificiosa y manipuladora del sentir cultural español.

⁶ Su *Genio de España* vió seis ediciones entre 1932 y 1939. Durante el franquismo de postguerra sólo apareció una más, en 1971. Planeta lo vuelve a reeditar en 1983 con un prólogo de Fernando Sánchez Dragó en el que, entre otras cosas, se lee: «Y te aconsejo[lector], si me lo permites, que no acometas su lectura desde ningún burlesco ideológico. Serías tú el burlado, porque no hay en sus páginas ideología, sino libertad, pensamiento y pasión» (VII).

⁷ Y que, por definición, negaría las aspiraciones imperiales del fascismo, pues como ha desarrollado Nash (1978), el sistema turístico internacional puede muy bien interpretarse como práctica neo-imperialista, con lo que el país visitado adquiere las connotaciones de neo-colonia.

⁸ Algo parecido podría decirse a propósito del Valle de los Caídos.

⁹ «Edificios que han sido contruidos para marcar y preservar escenarios se convierten ellos mismos en escenarios» (Culler 1981: 139). «Los balineses, los maasais o los beduinos están siendo transformados en signos de sí mismos, signos que son, indudablemente, culturalmente específicos, pero que indica que se están convirtiendo en objetos» (Bruner 1989: 112).

¹⁰ *En Bienvenido Mr. Marshall* (1952), de Luis Berlanga, la llegada de los americanos —y de los dólares— hace que el pueblo castellano de Villar del Río se transforme en un espectáculo andaluz para mejor «representar».

tar» la imagen que el extranjero tiene de España. Lo curioso y revelador es que el espectáculo cultural para consumo «interno» que se encuentra en el pueblo es el de la coplera Carmen Vargas, remedo del folklorismo andalucista popular.

¹¹ La fecha tiene, por supuesto, una dimensión más bien simbólica y no la propongo en términos absolutos. La relevancia, a parte de la aparición de ciertos hitos culturales, como *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, o *Viridiana*, de Luis Buñuel, viene de la celebración del congreso de Munich en que se establece un programa de aproximación a la situación española que correspondió en gran medida al que adoptó el franquismo: desarrollo económico y el ingreso al Mercado Común europeo como meta última. A partir de esta fecha, el debate y la confrontación entre franquismo y posición girará sobre todo en cuanto a la manera en que se debe llevar a cabo tal programa y, consecuentemente, en cuanto a las formas políticas deseables. El tipo de organización económica envisonada, sin embargo, dejará de constituirse en problema fundamental.

¹² Ciertamente, la aceptación por parte de Mendiola del desarrollo económico contiene una dimensión traumática, pero es en última instancia la única salida contemplada.

¹³ No deja de ser significativo que los peligros, según el punto de vista, surjan tanto de la mujer primitiva como de la moderna. Es el status quo de la identidad masculina burguesa el que está en entredicho, y con él, obviamente, la organización socio-económica que lo sustenta y a la que da vida. Según Kruhse-MountBurton, la dimensión sexual de la globalización del fenómeno turístico ha hecho que el ideal de la mujer pasiva sea reemplazado por la expectativa de una expresión sexual femenina que necesita también ser satisfecha. «Esta transformación de los requisitos sexuales femeninos ha disminuido la definición de la sexualidad masculina, rebajándola a un énfasis en la proeza diseñada para satisfacer las demandas de la "nueva mujer". Ansiedad con respecto al cumplimiento [performance] ha hecho que, como era de predecir, muchos hombres se refugien en la impotencia» (1995: 200-201).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA, R. (1985), *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Arcos Vergara.
- ACOSTA DÍAZ, J.; GÓMEZ LARA, M. J. y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J. J. (1989), *Poemas y canciones de Rafel de León*, Sevilla, Alfar.
- BRUNER, E. M. (1989), «Tourism, Creativity, and Authenticity». *Studies in Symbolic Interaction* 10, 1: 109-114.
- BUCKLEY, R. (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- CLIFFORD, J. (1986), «On Ethnographic Allegory», *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, J. Clifford y G.E. Marcus, eds. Berkeley, California University Press, 98-121.
- CRICK, M. (1995), «The Anthropologist as Tourist: an Identity in Question». *International Tourism. Identity and Change*, Marie Françoise Lanfant, John B. Allcock, y Edward M. Bruner, eds. Londres, Sage, 205-223.
- CULLER, J. (1981), «Semiotics of Tourism». *American Journal of Semiotics* 1, 1-2: 127-140.
- D'LUGO, M. (1987), «Historical Reflexivity: Saura's Anti-Carmen». *Wide Angle* 9, 3: 52-61.
- (1991), *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton, Princeton University Press.
- ENZENSBERGER, H. M. (1958), «Vergebliche Brandung der Ferne: Eine Theorie des Tourismus». *Merkur* 126: 701-720.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1956), *Aportaciones a la historia del turismo en España*, Madrid, Gráficas Ibarra.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1932), *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Barcelona, Planeta, 1983.
- GOULD, E. (1996), *The Fate of Carmen*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- GOYTISOLO, J. (1967), *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- HOPEWELL, J. (1989), *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero.
- KRUHSE-MOUNTBURTON, S. (1995), «Sex Tourism and Traditional Australian Male Identity», *International Tourism. Identity and Change*, Marie Françoise Lanfant, John B. Allcock, y Edward M. Bruner, eds. Londres, Sage.
- LANFANT, M. F. (1995), «Introduction», *International Tourism. Identity and Change*, Marie Françoise Lanfant, John B. Allcock, y Edward M. Bruner, eds. Londres, Sage.
- MACCANNELL, D. (1976), *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Nueva York, Schocken.
- MONLEÓN, J. B. (1995), «El largo camino de la transición». *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990.*, José B. Monleón, ed, Madrid, Akal, 5-17.
- NASH, D. (1978), «Tourism as a Form of Imperialism». *Hosts and Guests: the Anthropology of Tourism*, V. L. Smith, ed. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1983), *Obras completas*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente.
- SAID, E. (1979), *Orientalism*, Nueva York, Vintage.
- SAURA, C. y GADES, A. (1984), *Carmen. El sueño del amor absoluto*, Barcelona, Círculo/Folio.
- SERRES, M. (1972), *L'interférence*. París, Minuit.
- TORRECILLA, J. (1996), *El tiempo y los márgenes*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- UCELAY DA CAL, M. (1951), *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, Fondo de Cultura Económica.
- URRY, J. (1990), *Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage.
- WILLEN, L. (1996), «Metafictional mise en abyme in Saura's Carmen». *Literature/Film Quarterly* 24, 3: 267-73.