

Spring 2003

El nacionalismo democrático español en Carlos Saura: Carmen (1983) y Goya en Burdeos (1999)

Salvador Oropesa

Clemson University, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs

Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Oropesa, Salvador, "El nacionalismo democrático español en Carlos Saura: Carmen (1983) y Goya en Burdeos (1999)" (2003). *Publications*. 17.

https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs/17

This Article is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact kokeefe@clemson.edu.

***El nacionalismo democrático español en Carlos Saura:
Cármén (1983) y Goya en Burdeos (1999)***

**Salvador Oropesa
Kansas State University**

"Son españoles . . . los que no pueden ser otra cosa".
(Antonio Cánovas del Castillo)

Las historias de la Transición tras la muerte del dictador se centran en los acontecimientos políticos que siguieron a la muerte de éste. La celebración de cortes constituyentes, la aprobación de la Constitución de 1978 y el triunfo del Partido Socialista Obrero Español son los principales puntos de esta narrativa maestra que define lo español en lo que a la nueva democracia se refiere. La mayoría de los análisis, memorias y anecdóticos y los textos visuales como la serie de RTVE de Victoria Prego redundan en estos hitos. Otras historias más sofisticadas como la académica de Míguez se ocupan de los cambios económicos y sociales que se produjeron a partir de 1959 cuando la autocracia dio paso a una liberalización de la mayoría de la economía bajo la tutela de los tecnócratas. Otras crónicas de la transición como, las de Vázquez Montalbán, estudian la relación entre política, cultura popular, chisme y filosofía.

El nacionalismo español quedaba olvidado y se enterraba con el franquismo, a fin de cuentas los vencedores de la Guerra Civil se habían llamado a sí mismos nacionalistas. La palabra nacionalista pasa a usarse sólo por partidos periféricos, así se habla del nacionalismo catalán, gallego y vasco, y en menor medida de otros nacionalismos como el canario, aragonés, valenciano, andaluz, etcétera. Lo que quedaba olvidado para muchos intelectuales era que ahora venía una labor ingente, la de la creación de un nacionalismo español, democrático y plural y que ayudara a cuadrar el oximorónico artículo dos de la Constitución española que da dos definiciones distintas del estado español y que hay que hacer compatibles en la realidad aunque en el mundo de la lógica estricta esto sea bastante difícil. Creo que es conveniente recordarlo:

La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas.

El hecho de que la nación sea el término no marcado de los pares lógicos que ésta forma con cada autonomía no quiere decir que tenga que estar exenta de contenido, sino todo lo contrario, ya que tiene que constituirse en un imaginario colectivo (las *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson) que cubra el máximo de españoles posible. La parte más importante de este artículo 2 es el de la diversidad. Desafortunadamente las democracias liberales tienden a la homogeneidad y hay sectores en España (y en cualquier otra democracia occidental) a los que les produce una gran inquietud cualquier movimiento de divergencia, en el caso que nos ocupa sean las lenguas no castellanas, los emigrantes, lo *queer*, o cualquier otra manifestación cultural o social que rompa la invisible regla de lo que debe de ser la normalidad. Además el artículo 2 de la Constitución no prevé el ingreso de España en la Unión Europea y la necesidad doble de crear un imaginario europeo en los españoles, ya que son simultáneamente ciudadanos de la nación española y de la mancomunidad de naciones europea que tiene derecho de soberanía sobre las naciones (y nacionalidades) individuales. Parsons ha visto *Carmen* y *Flamenco* (1995) como paradigmas de la nueva europeidad ya que se enfocan en el flamenco como un género multiétnico en vez de un símbolo nacional (21-22).

Uno de los daños más brutales que el franquismo ha infligido a la democracia española es que había gastado inútilmente una serie de símbolos y figuras históricas que por su absurda asociación con el franquismo no sirven ahora para representar la nueva democracia y la nueva concepción del estado español, y mucho más importante, la nación española. Los Reyes Católicos, la bandera de España en sectores no despreciables del país, o un himno nacional ágrafo son ejemplos obvios.

Aunque sea brevemente, hay que comentar aquí el hecho constatado de la mala prensa que el concepto nación española tiene y las consecuencias nefastas de esta anomalía. Por las razones anteriormente explicadas y por la carga negativa que el término nacionalismo tiene por su doble vinculación al franquismo y a los nacionalismos étnicos vasco y catalán, no se ha desarrollado en la España democrática el concepto cultural y afectivo de nación española. La profesora Eburne Uriarte ha escrito un artículo ejemplar en el número de enero del 2002 en *Revista de Occidente* bajo el título de "Nación española y nacionalismo español" en el que explica las razones de esta anomalía. Este trabajo parte de una doble premisa, por un lado la necesidad e insuficiencia del concepto de "patriotismo constitucional", ya que aunque este patriotismo es necesario para garantizar la viabilidad democrática, necesita llenarse de contenido mediante la aparición de un nacionalismo español, cultural, que reivindique la comunidad cultural española. En el sentido de que este trabajo analiza dos obras españolas diversas que representan, critican y celebran España y fenómenos culturales que son significativos en el conjunto de la nación

española, se da por hecha la presencia de esta nación española que va mucho más allá del concepto administrativo de estado español.

Ya empezando a centrarnos en el caso de las obras de Saura que vamos a estudiar, nos encontramos con otro problema gravísimo, también heredado de la dictadura, aunque en este caso hay que dar palos a diestra y siniestra. Es el enorme desprecio que una parte significativa de la universidad española durante el franquismo tuvo hacia el siglo XIX en general y sobre la Restauración en particular. Los que llegamos a la universidad en los años setenta nos encontramos con una alianza entre profesores franquistas y marxistas para menospreciar el siglo XIX. Para los franquistas porque el siglo XIX era en lo esencial liberal y porque la burguesía había afianzado sus posiciones durante un periodo de representación democrática que duró cincuenta años. Es bajo este régimen que nacen en la legalidad los primeros sindicatos y partidos obreros y se liberan dos tercios de la propiedad española que estaban en manos muertas. David Gilmour (de otras fuentes) tiene dos glosas de Francisco Franco que son bastante explícitas:

Si aquella [el Imperio Cristiano] fue magnífica, la que le siguió fue una época calamitosa, durante la cual el país degeneró en la España bastarda, francesa y europeizante de los liberales. Durante este tiempo la verdadera España estuvo representada por las fuerzas carlistas de Navarra y del Norte que trataron de restaurar la gloria de la España católica en las guerras civiles del siglo XIX (19).

El verdadero adversario del régimen era el liberalismo, el enemigo histórico de la verdadera España desde los tiempos de la Revolución Francesa. Cuando Franco proclamó triunfalmente "que había liquidado al siglo XIX que nunca debió existir", quería decir que había destruido el legado de los sucesivos gobiernos liberales. Cuando decía que el siglo XIX "era la negación del espíritu español", quería decir que el liberalismo era ajeno a España. Franco consideraba que el liberalismo era no sólo un mal en sí sino el fermento de todos los demás vicios peculiares de la Anti-España. (20)

Por su parte, el marxismo académico hacía todo el hincapié posible en señalar el supuesto fracaso de la burguesía española y de su sistema democrático por intereses partidistas. Los nacionalismos vasco y catalán querían que se olvidara lo más pronto posible su pasado carlista. Así, la

España contemporánea, la que nace con la guerra napoleónica y la Constitución de 1812 es una nación huérfana ya que no tiene padres de la patria: Prim, Mendizábal, O'Donnell, Cánovas o Pablo Iglesias por citar algunos posibles candidatos no han alcanzado este estatus. En este contexto no es casualidad que el héroe televisivo más popular al comienzo de la transición fuera uno de la Guerra de la Independencia, Curro Jiménez, interpretado por Sancho Gracia, actor afín a la UCD.

De entre los intelectuales que vienen de la lucha antifranquista y el análisis de la burguesía en su relación con el franquismo está Carlos Saura, por ejemplo, *El jardín de las delicias* (1970) y *Elisa vida mía* (1976). Él desde un primer momento se da cuenta de que lo que hay que hacer es llenar el enorme hueco que se está produciendo en la producción ideológica en España, porque una vez que ha desaparecido el franquismo lo que hay que hacer ahora es consolidar una comunidad imaginaria nueva que produzca una España plural y que tenga un nuevo grupo de figuras simbólicas que llenen el hueco de aquellas gastadas por el franquismo o que no se han usado por los motivos que sean. Si es imposible reivindicar al Cid o a los Reyes Católicos como emblemáticos de lo español, hay que buscar otros símbolos y productos culturales complejos que puedan captar la imaginación española y que grupos significativos de españoles se sientan cómodos con su aceptación.

Zizek, al comienzo de *Tarrying with the Negative* cuenta la anécdota de que al comienzo de la revolución que acabó con el régimen de Ceaucescu la gente blandía la bandera con el símbolo comunista recortado, es decir, la bandera se enarbolaba con un agujero físico y también metafórico importante. Es por lo tanto la misión del intelectual la de teorizar ese hueco, el de llenarlo de la siguiente manera:

The duty of the critical intellectual—if, in today's "postmodern" universe, this syntagm has any meaning left—is precisely to occupy all the time, even when the new order (the "new harmony") stabilizes itself and again renders invisible the hole as such, the place of this hole, i.e. to maintain a distance toward every reigning Master-Signifier. In this precise sense, Lacan points out that, in the passage from one discourse (social link) to another, the "discourse of the analyst" always emerges for a brief moment: the aim of this discourse is precisely to "produce" the Master-Signifier, that is to say, to render visible its "produced," artificial, contingent, character. (2)

En este trabajo me voy a centrar en dos de los mitos que Saura propone. El primero es el de la figura literaria de Carmen y el otro es el pintor Francisco de Goya. Saura tira la piedra y esconde la mano, él propone estas dos figuras como representativas de lo español por diferentes motivos, y mi labor de crítico es la de mostrar la mano de Saura cuando se asoma, dado que la relatividad postmoderna no nos permite el aceptar una narrativa maestra absoluta (yo prefiero este término al de significante maestro de Zizek). Esto no es óbice de que las propuestas de Saura no sean legítimas e incluso necesarias, pero su discusión pública debe conducir a un mejor entendimiento de qué queremos para España o de qué queremos que España represente o de qué queremos que represente a España. Hay una afirmación de José Colmeiro sobre la trilogía de Gades/Saura que creo que se puede hacer extensiva a la otra obra de la que nos vamos a ocupar:

La obra de Gades/Saura funciona como exorcismo colectivo de lo exótico, en un proceso de cuestionamiento y búsqueda de lo auténtico y de la propia identidad colectiva. Este proceso responde a la búsqueda de nuevas formas simbólicas de identidad nacional que puedan hacer frente a la nueva sensibilidad y realidad cultural en un momento socio-histórico de necesaria re-definición de la propia imagen tras el derrumbamiento del legado franquista. (1995, 161)

Para hacer extensiva esta cita a *Goya en Burdeos* hay que aclarar que la palabra "exótico" puede cubrir a la Francia que se reivindica en *Goya en Burdeos* y también el mundo del exilio, ya que según el DRAE uno de los significados de exótico es "peregrino". Incluso las dos mujeres centrales de las obras, Carmen y la duquesa de Alba, son mujeres excepcionales que no se amoldan a la norma patriarcal.

La aparición en 2001 del libro *Mater Dolorosa* del catedrático de Historia del Pensamiento de la Universidad Complutense, José Álvarez Junco, y ganador del Premio Nacional de Ensayo de 2002, supone un paso capital en la historiografía del nacionalismo español. Este libro nos ha servido para entender cuándo aparece el nacionalismo español, por qué lo hace, quiénes lo hacen y qué fases tiene. La primera premisa es que el nacionalismo es un fenómeno del Nuevo Régimen; en el Antiguo Régimen las que tienen que ser legítimas son las monarquías y la labor simbólica e intelectual va dirigida a la legitimación de éstas. El nacionalismo aparece asociado en la España del XIX al liberalismo y el progresismo, aunque para finales de siglo los conservadores ya lo habían aceptado, atemperado

y asociado con una identidad católica española. Por esto Saura va a pescar a las aguas revueltas del siglo XIX para redefinir lo español, porque es aquí donde comienza la historia propiamente dicha de este nacionalismo. Aunque sea de una manera sucinta creo que hay que establecer varias premisas para establecer los parámetros en los que nos movemos y definir la fascinación de Saura con el siglo XIX.

1) La nación española nace en el Nuevo Régimen tras la caída del Antiguo Régimen con Carlos IV. Fernando VII sería más el primer dictador de la nueva etapa histórica, con él y por primera vez los que en el franquismo llamamos tecnócratas y que entonces fueron bautizados como "conservadores burocráticos" tomaron el poder para salvar la economía de la nación, por ejemplo Cea Bermúdez o Javier de Burgos (Álvarez Junco 358). El concepto nación alude al concepto de soberanía nacional (Ibíd. 349).

2) Cuando los conservadores españoles terminan aceptando la modernidad y el concepto de nación, redefinen a ésta como católica, castellana y monárquica. De este modo terminan aceptando que en la nación está la legitimidad política y que los ciudadanos se deben identificar emocionalmente con el Estado (Ibíd. 376).

3) A finales del siglo XIX y comienzos del XX los liberales terminan internalizando la leyenda negra, lo que les lleva a dejar el sentimiento nacional a manos de la derecha ya que a ellos les interesan ahora otros mitos modernos como "la igualdad, la democracia, el progreso o la revolución social" (Ibíd. 366), lo que atenúa su nacionalismo.

4) España se pone de moda entre los románticos extranjeros como un lugar exótico y orientalizante. Entre 1830 y 1850 se publican en Francia más de 500 escritos sobre España (Guerra de la Vega 85). Más tarde será el movimiento impresionista francés el que busque su fuente de inspiración en los maestros barrocos españoles (Tinterow y Kimmelman). En palabras de Victor Hugo en la introducción a *Les Orientales*:

Hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes,
espagnols même, car l'Espagne c'est encore
l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique
est à demi asiatique. (Citado por Clark 188)

Bajo esta visión los (ahora sí) españoles pueden observar a la misma España como alteridad, ya que tanto para aceptar como para rebatir la visión extranjera hay que plantearse la identidad propia, la imagen propia (piénsese en la recurrencia del espejo en las dos obras que se analizan en este trabajo).

Vamos a estudiar aunque sea brevemente tres de los múltiples puntos en común que tienen las dos obras de Saura: 1) Francia; 2) El nacionalismo

musical; 3) El taller del artista. Estos lo vamos a ver a la luz nacionalista, en tanto que pensamos que el autor está intentando crear mitos nacionales que sean válidos para la creación de una España plural y progresista. Como se dijo al principio, citando a Zizek, hablamos del intelectual postmoderno que ocupa el hueco que dejó la dictadura. En este caso la postmodernidad quiere decir que por un lado se intenta que el hueco sea invisible pero al mismo tiempo es inevitable que las nuevas narrativas maestras no dejen de una manera visible el hecho de que son constructos culturales, como dice Zizek, artificiales y contingentes. Pero al mismo tiempo son necesarias. Hobsbawm parece creer que una vez que los mitos nacionalistas se deconstruyen éstos desaparecen. No es ése el caso, Jon Juaristi, Juan Aranzadi y Patxo Unzueta entre otros han microanalizado los mitos nacionalistas vascos y su origen aranista y vistos desde fuera parecen gozar de buena salud.

1. Francia

La frase de Víctor Hugo citada con anterioridad tiene su antecedente en la entrada sobre "Espagne" de la *Encyclopédie Méthodique* (1782) con que la Ilustración francesa negaba a la España ilustrada de Carlos III la posibilidad de la modernidad. Como bien explica Álvarez Junco (116-18) esto dejó a los ilustrados españoles en fuera de juego, los convertía en una paradoja que no tenía solución. Los conservadores no desaprovecharon la ocasión y poco a poco se afianzó en toda su reacción y xenofobia el término "afrancesado". Es decir, toda persona ilustrada y que promoviera en España las ideas ilustradas de Locke, Montesquieu y Voltaire era un antipatriota, un traidor a las más rancias esencias españolas.

Las dos películas que nos ocupan reivindican a Francia. Como demuestra Clark, la ópera *Carmen* es un bastión del nacionalismo francés. Lo que hace el tándem Saura y Gades es españolizar la producción, apropiándose de ella y adaptándola a sus necesidades artísticas (Paco de Lucía toca la melodía de la habanera como una bulería). La película muestra la puesta en escena de un ballet de danza clásica española en el que predomina el flamenco. Una lectura frívola de la novela corta de Mérimée puede llevar a despreciarla ya que no sería más que las veleidades imperialistas y románticas de alguien que desconoce la identidad española. Pero tras una lectura atenta del texto nos damos cuenta de que es tal vez la primera novela, española o no, que se plantea la inasibilidad de la identidad española, o al menos, señala lo difícilísimo que es asir esta identidad. Don José Lizarrabengoa, representante de la España castellana, cristiano viejo, es vasco, y Carmen, es una gitana que puede representar cualquier otra identidad étnica. Cuando don José la ve en la oscuridad no puede dilucidar si es andaluza, mora o judía, a lo que Carmen le contesta que es gitana

(Clark 195 y Torrecilla 344-45), para más tarde convencerle de que es vasca. Es decir, don José es incapaz de definirla étnicamente y Carmen es lo suficientemente lábil como para adoptar diferentes identidades. *Carmen* es además el encuentro entre la vieja y la nueva España, y es la segunda la que domina (Torrecilla 345). En definitiva, la idea es que si dos textos (novela y ópera) de tema español se han convertido en obras claves de la cultura francesa, en otra vuelta de tuerca, se pueden convertir en obras españolas si se les hacen las modificaciones necesarias. Piénsese que las películas *Carmen*, *la de Ronda* (1959) de Tulio Demicheli y *Carmen, la de Triana* (1938) de Florián Rey no consiguieron convertirse en íconos de la cultura española a pesar de contar con Sara Montiel e Imperio Argentina respectivamente en los papeles de Carmen.

La película de Goya sí toca el tema de la contradicción del falso oxímoron del liberal español afrancesado. La película acepta acriticamente el concepto de Guerra de la Independencia, que es una deformación liberal de lo que en realidad ocurrió, que fue por parte española una guerra religiosa de afirmación de la identidad católica aunque la embestida napoleónica fue lo suficientemente fuerte como para derribar la obsoleta estructura del Antiguo Régimen.

La escena clave en la película *Goya en Burdeos* en lo que respecta a Francia es la del salón de los duques de Osuna, una de las más bellas de la historia del cine español:

Los hombres visten a la usanza de la época y siguiendo la moda de Francia; pelucas blancas que adornan sus cabezas y harina de arroz sobre la piel, casacas y calzones cortos, medias claras y lujosos zapatos de piel de terciopelo. (39)

Menéndez Pelayo, entre otros intelectuales que contribuyeron a la creación del imaginario colectivo español, desecharon casi violentamente como definitoria de lo español toda imagen con pelucas blancas y polvos de arroz. Felipe V y los retratos de Jean Ranc, Hyacinthe Rigault, Louis-Michel van Loo, Michel-Ange Houasse o Miguel Meléndez no han existido como representación de lo español hasta el año 2000 en el que comienzan las exhibiciones para celebrar el III Centenario de Felipe V. Es incomprensible que los retratos de Jean Ranc, que son de una calidad excepcional, sean prácticamente desconocidos y que no hayan ocupado un lugar más preferente en el Museo del Prado y en el imaginario nacional.

La música que suena en la escena del salón de los Osuna es el leitmotiv de la película ya que se repite en las escenas clave, el "Fandango" de Luigi Boccherini, que baila un bailarín a la española según el estilo de la escuela bolera con zapatillas y castañuelas.

Los duques, generosos y cultos, influenciados por Francia, abren sus salones para que aristócratas, artistas y hombres influyentes en la política se conozcan y relacionen. (40)

No es necesario parafrasear la cita y explicar su importancia dentro del contexto de la Ilustración. La voz de Goya continúa explicando la escena:

Aquí, en este salón de los Osuna, estaban las más brillantes inteligencias de España, los artistas más sensibles, los políticos más ambiciosos... (42). Aquellos aristócratas, políticos y pensadores, influenciados por la cultura francesa, podían cambiar nuestro país con sus nuevas ideas. La posibilidad de transformar España dio sentido a mi vida, y a ello, en la medida de mis fuerzas y de mi arte, me dediqué con empeño. (43)

Más tarde en la chocolatería de Braulio Poc en una reunión de exiliados entre los que se encuentra Leandro Fernández de Moratín, Goya hace el siguiente brindis:

¡Por una España libre de la tiranía! ¡Por una España diferente, y libre, y culta, y sensible! (92)

Unos minutos más tarde el Goya sordo y un poco senil de 82 años de edad se levanta y ante el asombro de todos baila un fandango mientras suena el mismo fandango de Boccherini que el mismo compositor había dirigido en la escena del salón de los Osuna. El catalizador del fandango de Goya ha sido una jota que el chocolatero baturro acaba de bailar. No se olvide que tras la guerra contra Francia se usa mucho al maño como símbolo del Juan Español y que Saura es aragonés como Goya.

En la escena 16, que es onírica, Goya camina entre sus cuadros críticos de la realeza decadente de la familia de Carlos IV y su comentario es de nuevo diáfano:

Cuando lo que en España hacía falta era que todo el mundo supiera leer y escribir; seguir el ejemplo de Francia y de la Ilustración. (116)

Tal como comentaba anteriormente se puede ver que el común denominador de estas citas es señalar como modelo a seguir una Francia culta e ilustrada y que el afrancesado no sólo no es antipatriota sino que es el auténtico

nacionalista español. Se entiende que la España oscurantista, reaccionaria no tiene cabida en la visión de Goya ni en la visión que Saura nos presenta de España. Se recuerda al mismo tiempo que la Francia del arte acude regularmente a fuentes españolas, en el romanticismo y los impresionistas, como ya hemos visto, y en menor medida en la vanguardia y la postmodernidad.

2. El Nacionalismo Musical

La ópera de Georges Bizet se estrena el 3 de marzo de 1875 en la Ópera-Comique de París, que era el bastión de la burguesía y donde se llevaba a las hijas para que tuvieran las entrevistas matrimoniales. Antes de convertirse la *Carmen* de Bizet en la ópera francesa más importante de la historia del género, algunos críticos tuvieron reservas por considerarla muy "wagneriana" y por el tema escabroso, es decir la consideraban extranjera y poco francesa (Clark 187 y 200). Por su parte Luigi Boccherini trabajó en España para la casa real y los duques de Osuna como bien se ve en la película. Boccherini vivió en Madrid los últimos 36 años de su vida, los que van de 1769 a 1805. De hecho aparece regularmente en las historias de la música como español y muchas de las carátulas de sus versiones discográficas tienen tema español (goyesco).

Jo Labanyi en su estudio comprensivo sobre la novela realista española en su capítulo sobre *Fortunata y Jacinta* hace una observación muy interesante aunque esté basada en información aparentemente anecdótica:

The narrator comments that the "nacional obra de arte", the *mantón de Manila*, is an oriental product, for in the capitalist system the foreign contributes to the making of the national. In the mid-century, the *mantón de Manila* is replaced as the "national costume" by new imported French ready-made fashions. (170)

La frase lapidaria de Labanyi es una verdad total y absoluta: en el sistema capitalista lo extranjero contribuye a la construcción de lo nacional. Álvarez Junco ha señalado que una de las áreas en que tiene más éxito el nacionalismo español del siglo XIX es en el de crear una música nacional española de tinte orientalizante. Es decir, la creación de un corpus musical que acepta en última instancia la visión romántica que los extranjeros tuvieron de España. La palabra usada por la crítica ha sido "alhambrismo". Esto se logró con la generación que surgió tras el triunfo del género chico (Tomás Bretón, Jesús de Monasterio, Ruperto Chapí) que son quienes ponen la primera piedra. Los músicos más importantes de esta lista son

Isaac Albéniz (*Cantos de España, Danzas de España, Suite Iberia*), Manuel de Falla (*Noche en los jardines de España*), Pablo Sarasate (*Nueve danzas españolas*), Enrique Granados (*Goyescas y Doce danzas españolas*) y Joaquín Turina (*Danzas gitanas y Cuentos de España*), todos ellos considerados entre los mejores compositores europeos del XIX-XX (Álvarez Junco 258-66). Pero no son los únicos en componer en el siglo XIX música "española", Nikolay Rimsky-Korsakov, Peter Tchaikovsky y Moritz Moszkowski escriben los tres obras con el mismo título, *Capricho español*. Este último también compondrá *Danzas españolas*. Emmanuel Chabrier y Franz Liszt escriben cada uno una *Rapsodia de España* y Robert Schumann tiene su *Romance español* y *Lieders españoles*. Mucha de la música que la gente asocia con España en el siglo XX son composiciones del cubano Ernesto Lecuona y del mexicano Agustín Lara. Con esta lista que no es ni mucho menos exhaustiva lo que pretendo es señalar que los músicos tanto españoles como extranjeros perciben una música que puede representar lo español. Es en este contexto que lo extranjero contribuye a la creación de lo nacional.

Lo que hace Saura al españolizar y nacionalizar la "Habanera" de Bizet y el "Fandango" de Boccherini lo que hace es retrotraer el nacimiento de la música nacional española. Lo que hacen los músicos nacionalistas españoles es continuar una tradición que ya estaba presente en la música europea y que lo único que tenían que hacer ellos (por cierto catalanes y andaluces en su mayoría) era continuar esa tradición. Las películas dan un paso más, ya que no sólo nacionalizan la música sino que la presentan acompañada de danzas españolas. La adaptación de estas músicas a la danza española, bolera o flamenco, quiere dejar fuera de toda duda que estas músicas eran ya "españolas". No nos olvidemos que en lo que coinciden los teóricos del nacionalismo es que éste es siempre retroactivo.

3. El Taller del Artista

Cuando el siglo XIX termina de asentar los hitos de la cultura española dos de los que más sobresalen son *El Quijote* y el cuadro *Las Meninas* de Diego de Velázquez. La característica en común de ambas obras maestras es el proceso de reflexión sobre la obra artística, sobre el acto de creación. No es éste el lugar para comentar en su totalidad un fenómeno tan complejo e incluso un resumen de lo publicado sobre el tema sería prolijo. En lo que sí coincide la crítica es que una gran parte de su modernidad estriba en que el proceso de composición está cuestionado (y afirmado). No existe en ninguno de los dos ejemplos una fetichización de la obra de arte.

Las dos películas de Saura comparten esta tradición española (y entiendo que tanto el lector como yo somos conscientes de la trampa que estoy tendiendo y de la que es imposible sustraerse), especialmente cuando

en la película de Goya una de las escenas clave es cuando el pintor aragonés tiene la oportunidad de ver y estudiar el cuadro de Velázquez. En el guión de la película Bayeu explica el por qué del rechazo del academicismo neoclásico de *Las Meninas*, del que disiente Goya. Este diálogo no está en el corte final del filme. Colmeiro (2001, 278) dice "que enlaza con la tradición hispana del desengaño barroco".

En el caso de *Carmen* Jesús Torrecilla ha estudiado bien la aparición del taller del artista. Para él la película presenta como "la auténtica imagen de España (...) la personalidad 'real' de los constituyentes del grupo de baile que interpreta *Carmen*, así como en el entorno en el que los personajes se mueven" (347). Podemos discutir y de hecho la crítica lo ha hecho, si la *Carmen* de Saura/Gades es o no española, y hay opiniones a favor, en contra e incluso posiciones intermedias (ver D' Lugo y la refutación de García). Pero Torrecilla lleva razón al señalar que lo que sí es auténtico y real (dentro de la ficción) es el entorno. El ballet es una representación crítica de una fantasía romántica, pero el montaje de la obra de arte es un trabajo artesanal e industrial, enormemente sofisticado, complejo, que necesita una financiación sustanciosa y que conlleva un riesgo artístico y económico. Es decir, es una mercancía capitalista en la que se representa una visión romántica de España. La película es más crítica ya que añade a esta visión estereotípica una parodia (Colmeiro 1995, 173), y esta parodia está dentro de lo que podemos llamar usando la denominación de Juan Valera en *Pepita Jiménez* "un jaleo probe". Es decir, una fiesta particular en la que los artistas son los mismos invitados a la fiesta, sólo que en esta ocasión los artistas en vez de ser aficionados son profesionales de primera calidad. El adjetivo "probe" con su metátesis, usado en el siglo XIX, no deja lugar a dudas, lo que indica es que el artista o artistas no cobran, es decir, que no hay una transacción de tipo comercial en la representación. Es una fiesta de consumo privado. Esta escena fuera de los ensayos y fuera de la representación del ballet sirve para que los artistas puedan burlarse del espectáculo para turistas, de la burguesía que puede pagar los carísimos precios de este tipo de montajes y en este momento no es relevante si nos referimos a audiencias nacionales o internacionales. Se entiende además que esta parodia no es auténtica sino que responde a un guión cinematográfico. Y permítanme contradecirme un poco, la representación del ballet es perfectamente válida, ya que produce placer, emociones y es de una gran calidad artística.

Hemos dicho que el proceso de creación, con o sin comillas, es auténtico y como tal se presenta en la película. Es el trabajo físico e intelectual que conlleva la puesta en escena del ballet, y se hace referencia a ello en toda la película, Antonio Gades y Paco de Lucía viajando por España buscando a la bailarina, los ensayos hasta el agotamiento de los artistas, las máquinas de coser funcionando sin parar, Antonio a altas horas buscando pasos y

pensando sobre cómo mejor llevar a cabo la empresa (artística y comercial). Es más, este proceso es inherente al medio cinematográfico ya que toda película termina con los títulos de crédito. El público generalmente se levanta y no lee los títulos de crédito, precisamente porque no quiere dejar de fetichizar la película, no está interesado en saber que la película que acaban de ver es un producto comercial en el que el miembro más importante no es el director o los actores sino el productor.

El taller de trabajo, al que Torrecilla llama "local", es según éste funcional y moderno (348) y tiene características significativas, especialmente cuando en ello va ni más ni menos que la representación de lo español:

- 1) Un interruptor para correr cortinas y que sirve para marcar una diferencia física entre la reflexión sobre la falsedad de la representación y la visión exótica de España y la realidad de un grupo de trabajo de artistas en la España primermundista de comienzos de los ochenta (Ibíd.)
- 2) Torrecilla hace también hincapié en la ropa, el contraste entre la funcional y moderna que llevan los personajes en la vida "real" y que se diferencia de la ropa flamenca que se percibe como disfraz (Ibíd.)
- 3) Cuando Antonio Gades y Paco de Lucía entran en el estudio de María Magdalena en Sevilla hay hombres ensayando los movimientos de manos, que son movimientos poco viriles. Del mismo modo durante uno de los ensayos la cámara corta a un trabajador que está cosiendo vestuario en una máquina de coser. Cuando Antonio descubre que Carmen la engaña, la perdona (348-49) en vez de comportarse con el supuesto machismo atávico español del honor calderoniano. Don José mata a Carmen, pero Antonio la perdona y simplemente se fastidia ante el abuso de su amante. Es decir, la obra presenta un grupo de trabajadores, artistas, muy sofisticados, modernos, profesionales, permisivos con la droga y que en general rompen con el machismo tradicional.

Lo mismo ocurre con la película *Goya en Burdeos*. El taller del artista ocupa un lugar importantísimo en la representación del artista y la España

de su época. Parece una obsesión de Saura la de querer romper con la España vaga e ineficiente del "Vuelva usted mañana" de Larra. La España que Saura quiere representar es una de trabajo duro y de calidad. Vemos a Goya trabajando durante toda su vida, pero sobre todo vemos al anciano que trabaja hasta el último aliento. Se puede entender que para los españoles que venimos de familias con una altísima ética del trabajo y que lo único que hemos visto en nuestras vidas es trabajo y excesiva veneración del capitalismo, es enormemente satisfactoria esta representación de un país incansablemente trabajador en vez de los desdichados estereotipos de vagancia e improvisación.

La escena 5 es onírica y en ella vemos a Goya paseando entre grandes reproducciones de *Los Caprichos* y los va comentando. En la escena 6 se presenta el estudio que monta Goya para pintar los frescos de San Antonio de la Florida, uno de los primeros cuadros de costumbre del romanticismo español. La nota introductoria de Saura a la escena es inequívoca:

Gracias a sus buenos amigos los ilustrados y progresistas Jovellanos y Saavedra, que acababan de ser nombrados Secretario de Estado y ministro de Hacienda, respectivamente (...) recibió el encargo de pintar los frescos de la recién construida ermita de San Antonio de la Florida. (58)

Ya en la escena 7 Goya comenta su trabajo:

Quería huir de la mitología y de la solemnidad. Quería integrar el tema sagrado del milagro de San Antonio con el pueblo de Madrid... La pradera de San Isidro era el lugar en donde se reunían los madrileños de todas las clases sociales para festejar al santo. (62)

Se produce en las escenas 6 y 7 una fusión utópica de estudio y pueblo. El pintor con su trabajo consigue reproducir la comunidad imaginaria de la nación española, todas las clases sociales, situaciones diversas en los cartones y en el fresco, la élite al óleo. Estas dos escenas tienen en la 10 su anverso, bajo el gobierno de los ilustrados Goya es el pintor del pueblo, se le comisiona para pintar el pueblo en un lugar público, para el mismo pueblo. Una nueva iglesia que deje de ser símbolo del oscurantismo para convertirse en símbolo de una España armoniosa en el que los diferentes grupos sociales convivan en concordia. En esta escena, la 10, hay un giro de 180°, los ilustrados han caído en desgracia y estamos de nuevo bajo el poder de un gobierno reaccionario. Goya en vez de ser el pintor del y para

el público, está pintando pinturas personales en las paredes de su casa y pinturas cuyo propósito es el contrario a la pintura, no ser vistos por nadie excepto el pintor. En las paredes Goya pinta monstruos y españoles no en armonía sino inmersos en luchas fratricidas. La lectura de Saura es maniquea pero no es mal intencionada, los últimos gobiernos reaccionarios de Carlos IV o Fernando VII o el mismo franquismo en la etapa autárquica son el intento de parar la entrada del Nuevo Régimen en los Borbones y la quimera anacrónica del dictador de volver a un pasado que ya no existía y que no podía resucitar y que produjo monstruos como los pintados en las paredes de la Quinta de El Sordo. En este sentido es importante señalar que de los grupos reaccionarios unificados bajo el franquismo es el carlismo el que más abogaba por una vuelta a los valores del antiguo régimen.

En la escena 13 se presenta el taller de Burdeos. Es un taller decimonónico, moderno, científico, con la maquinaria y los productos químicos necesarios para producir litografías de primera calidad. En lo que trabaja Goya es en una serie sobre toros. Recuérdese que la película comienza con un toro ensangrentado (buey dice el guión) del que en un efecto especial bien conseguido surge el rostro de Goya. La metáfora es diáfana, el toro ensangrentado es un símbolo de España desde Estrabón y el hacer salir el rostro de Goya de este símbolo patrio convierte a Goya en sinécdoque, metáfora y símbolo de lo español. Los toros son un tema recurrente en Goya. Normalmente se hace una lectura muy simplista de este fenómeno, atavismo, barbarie, son algunos de los términos que más se repiten en esta discusión pero dentro de la revitalización de estudios sobre el siglo XIX hay un magnífico estudio socio-económico sobre los toros en el siglo XIX en España en el que se demuestra que son el primer espectáculo de masas del capitalismo moderno, muy anterior al fútbol y al béisbol (Shubert). Goya hace sus primeros grabados sobre toros para ilustrar un tratado de Moratín, quien busca desde la Ilustración encontrar lo nacional en la tauromaquia..

A Modo de Conclusión

En la escena de la tabacalera el guión dice lo siguiente:

Como si fuera la señal para que empiece el espectáculo, se escuchan unos golpes secos, de ritmo primitivo, africano. Las mujeres palmean vigorosamente sobre las mesas marcando el ritmo. Colocadas como posando para "La Última Cena", un grupo de viejas gitanas que parecen pertenecer a un cuadro costumbrista, permanecen serias, hieráticas, con la mirada perdida (96).

La cámara se pasea por los rostros de las cantoras. Lo que destaca es cómo se marca lo étnico. Por primera vez en mi vida percibí lo gitano como propio, ser uno en lo plural, pertenecer a una comunidad diversa, multicultural y multirracial. Es en esta escena, más que en la habanera por bulevar, que lo español plural y democrático aparece.

El taller del artista con su afirmación y deconstrucción, con su desengaño barroco, como dice Colmeiro, es parte de la tradición española. Podría haberse usado la película de Víctor Erice *El sol del membrillo* (1992) para ejemplificar este punto. El pintor Antonio López lucha por meses hasta que lo vence el invierno intentando pintar y dibujar un membrillero. Pero la imagen que queda es la de un trabajador incansable, y el hecho de que la perfección de los cuadros de Antonio López tiene un precio y el premio de merecer una película excelente de dos horas al igual que Velázquez se merece un autorretrato real en *Las Meninas* y entrar en la más alta nobleza.

El odio que Franco siente por el siglo XIX y que luego cambió por el anticomunismo de la Guerra Fría reivindica el liberalismo burgués, heredero y continuador de la Ilustración, base, según Saura/Goya, para crear y consolidar una España culta, democrática; libre y plural. Lo liberal y afrancesado se (re)presenta como quintaesencialmente español, lo único extranjero es el fascismo de Franco. La autarquía es antiespañola, lo español es lo plural, que insemna lo francés, lo francés que insemna lo español.

El cadáver de Paco Rabal fue desembarcado en Burdeos en un homenaje macabro a Goya, Moratín y a los exiliados españoles. Paco Rabal que supo representar a los diversos españoles, Goya, Azarías en *Los santos inocentes*, Jorge en *Viridiana* y el modelo de los cuadros patrióticos decimonónicos, José Izquierdo, en *Fortunata y Jacinta*.

Goya propone un padre y una madre para remediar la orfandad del siglo XIX, Carmen quien es el otro étnico y Goya quien es la cultura y la Ilustración. De esta manera son españoles ... los que trabajan desde la libertad y celebran los 35 años de la Constitución de 1978.

Obras Citadas

- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2002.
- Clark, Robert L.A. "South of North: Carmen and French Nationalisms." *East of West. Cross-Cultural Performance and the Staging of Difference*. Eds. Claire Sponsler and Xiaomei Chen. New York: Palgrave, 2000. 187-216.
- Colmeiro, José. "El espectáculo tras el espejo de Gades/Saura". *SigloXX/20th Century* 13.2 (1995): 161-75.
- Colmeiro, José. "Metateatralidad y psicodrama: los escenarios de la memoria en el

cine de Carlos Saura". *ALEC* 26.1 (2001): 277-98.

- D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton U P, 1991.
- García, Carlos Javier. "Carmen: documentalismo y lectura alegórica". *Letras Peninsulares* 8.3 (1995-96): 439-51.
- Gilmour, David. *La transformación de España*. Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.
- Guerra de la Vega, Ramón. *Madrid Romántico. Guía de arte y arquitectura*. Madrid: Ediciones para la Investigación y Docencia, 2001.
- Kimmelman, Michael. "The Masters of the French Masters Were Spanish." *The New York Times* March 7, 2003.
- Labanyi, Jo. *Gender and the Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford U P, 2000.
- Martín Moreno, Ana. *Felipe V*. Madrid: ALDEASA, 2000.
- Míguez González, Santiago. *La preparación de la transición a la democracia en España*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1990.
- Parsons, Deborah. "Nationalism or Continentalism? Representing Heritage Culture for a New Europe." *Yearbook of European Studies* 15 (2000): 1-22.
- Saura, Carlos. *Goya en Burdeos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002.
- Saura, Carlos y Antonio Gades. *Carmen. El sueño del amor absoluto*. Barcelona: Círculo/Folio, 1984.
- Shubert, Adrian. *Death and Money in the Afternoon. A History of the Spanish Bullfight*. New York & Oxford: Oxford U P, 1999.
- Tinterow, Gary. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*. New York: Yale U P & Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Torreçilla, Jesús. "La modernización de la imagen exótica de España en Carmen de Saura". *ALEC* 26.1 (2001): 337-56.
- Uriarte, Edurne. "Nación española y nacionalismo español". *Revista de Occidente* 248 (enero de 2002): 109-32.
- Zizek, Slavoj. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke U P, 1993.