

ARCO

madrid/

CO

80M2 Lima **AANANT & ZOO** Berlín AD HOC Vigo ADN Barcelona ADORA CALVO Salamanca ALARCÓN CRIADO Sevilla **ALBERTO SENDROS** Buenos Aires ALEJANDRA VON HARTZ Miami ALEX DANIELS-REFLEX AMSTERDAM Amsterdam ALFREDO VÍAS Málaga ALTERRI San Sebastián ALVARO ALCAZAR Madrid ANDERSEN'S Copenhagen ANDRÉ SIMOENS Knokke ANGELS BARCELONA Barcelona ANNET GELINK Amsterdam ARCADE Londres ARKA Vladivostok **ARRATIA, BEER** Berlín **ARRÓNIZ** México DF ART NUEVE Murcia BACELQS Vigo BARBARA GROSS Munich BARDEL GRÄSSLIN Frankfurt BASE GALLERY Tokio BENVENISTE CONTEMPORARY (*) Madrid BLAIN SOUTHERN Londres BRIGITTE SCHENK Colonia CANEN Castellón de la Plana CARDI BLACK BOX Milán CARLES YACHE Barcelona **CARLIER I GEBAUER** Berlín CARLOS CARVALHO-ARTE CONTEMPORÁNEA Lisboa **CAROLINE PAGÉS** Lisboa CARRERAS MUGICA Bilbao CASA SIN FIN Cáceres CASA TRIÁNGULO Sao Paulo CASADO SANTARAU Madrid CATHERINE PUTMAN Paris CAYÓN Madrid CHANTAL CROUSEL París CHELOUCHE Tel Aviv CHERRY AND MARTIN Los Angeles CHRISTIAN LETHERT Colonia **CHRISTINGER DE MAYO** Zurich CHRISTOPHER GRIMES Santa Mónica CREVECOEUR París DAN GALENIA Sao Paulo **DES PACIO** San José **DIABLOROSSO** Panamá DIANA STIGTER Amsterdam DISTRITO 4 Madrid DNA GALERIE Berlín **DOHYANG LEE** París EDWARD TYLER NAHEM FINE ART Nueva York ELEA BENITEZ Madrid ELISABETH & KLAUS THOMAN Innsbruck **ELLEN DE BRUJNE PROJECTS** Amsterdam EL MUSEO Bogotá ELVIRA GONZÁLEZ Madrid ENRICO ASTURI Bolonia ESPACIO LIQUIDO Gijón ESPACIO MÍNIMO (*) Madrid ESPAVISOR-GALERIA VISOR Valencia ESTHER SCHIPPER Berlín ESTRANY-DE LA MOTA Barcelona FAGGIONATO FINE ARTS Londres **FIGGE VON ROSEN** Berlín FILOMENA SOARES (*) Lisboa FONS WELTERS Amsterdam FONSECA MACEDO Ponta Delgada FORMATO CÓMODO Madrid FRUITFLOWER DELI Estocolmo FUCARES Madrid GALERIA 111 Lisboa GENTILI Prato GEORG KARGL Viena GEORG NOTHELPER Berlín GRAÇA BRANDAO Lisboa GRIMM Amsterdam GUELMAN GALLERY Moscú GUILLENMO DE OSMA Madrid HANS MAYER Dusseldorf HEIDIGALERIE Nantes HEINRICH EHRHARDT Madrid HEBNZ HOLTSMANN Colonia HELGA DE ALVEAR Madrid HENRIQUE FARIÁ Nueva York HILGER MODERN/CONTEMPORARY Viena HOET BEKAERT Gante HORRACH MOYÁ Palma de Mallorca **IGNACIO LIPRANDI** Buenos Aires **IMO PROJECTS** Copenhagen **ISABEL ANINAT** Santiago de Chile **ISABELLA BORTOLOZZI** Berlín **IVAN GALERIA** Bucarest IVORYPRESS Madrid **JEANINE HOFLAND** (*) Amsterdam JEROME ZODO Milán JM Málaga JOAN PRATS Barcelona JORGE MARA-LA RUCHE Buenos Aires JUAN SILIO Santander JUANA DE AIZPURU Madrid **JULIETTE JONGMA** Amsterdam KÄBE CONTEMPORARY Miami KAI HILGEMANN Berlín **KLEMM'S** Berlín KRINZINGER Viena KUCKEIK-KUCKEIK Berlín LA CAJA NEGRA Madrid LA FÁBRICA Madrid **LAUTOM CONTEMPORARY** Oslo LEANDRO NAVARRO Madrid LELONG París LEVY Hamburgo LEYENDECKER Santa Cruz de Tenerife **LOKAL_30** Varsovia LÓPEZ-SEQUEIRA Madrid LUCIANA BRITO (*) Sao Paulo LUIS ADELANTADO Valencia MAI 86 Zurich MAIOR Pollença MAISTERRAVALSUEÑA Madrid MARINA BISICH San Petesburgo MARLBOROUGH Madrid MARTA CERVERA Madrid **MARTIN VAN ZOMEREN** Amsterdam MASART Barcelona MAX ESTRELLA Madrid MAX WEBER SIX FRIEDRICH Munich MAX WIGRAM Londres MEESSEN DE OLERICO Bruselas MEHDI CHOUAKRI Berlín MICHAEL SCHULTZ Berlín MICHEL BOSKINE Madrid/Nueva York MICHELINE SZWALGER Amberes MIGUEL MARCOS Barcelona MIGUEL MARRINHO Lisboa **MIRTA DEMARE** Rotterdam MOISES PÉREZ DE ALBÉNIZ Pamplona **MONITOR** Roma **MOR.CHARPENTIER** París MOHARTY Madrid **MOTIVE** Amsterdam NÄCHST ST. STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER Viena NADJA VILENNE Lieja NF NEVES FERNÁNDEZ Madrid NOGUERAS BLANCHARD Barcelona **NORMA MANGIONE** Turín NUBLE Santander **NUEVEOCHENTA** Bogotá **NUNO CENTENO** Oporto NUSSE & BAURGART Munich OLIVA ARAUNA Madrid ORIOL GALERIA D'ART Barcelona PALMA DOTZE Vilafranca del Penedés PAPERWORKS Moscú PARAGON PRESS Londres PARRA & ROMERO Madrid **PAUL ANDRIESSE** Amsterdam PEDRO CERA Lisboa PELAIRES Palma de Mallorca **PERES PROJECTS** Berlín PILAR SERNA Madrid **PLAN B** Cluj/Berlín **PLATAFORMA ARTE CONTEMPORANEO** Guadalajara POLÍGRAFA CERA GRÁFICA Barcelona PROJECTS Milán PROJECTESD Barcelona PROMETEO GALLERY Milán QUADRADO AZUL Oporto RAFAEL ORTIZ Sevilla RAÍRA LUPA Barcelona RAQUEL BONCE Madrid ROBERTS & TILTON Los Angeles ROSA SANTOS Valencia **RUTH BENZACAR** Buenos Aires SABINE KNIST Munich SGG Santiago de Compostela SENDA Barcelona **SICARDI** Houston SOLEDAD LORENZO Madrid STEFAN RÖPKE Colonia T29 Murcia **TANYA LEIGHTON** Berlín **TATJANA PIETERS** Gante **TEGENBOSCHVANVREDE** (*) Amsterdam THOMAS SCHULTE Berlín TIM VAN LAERE Amberes TONI TAPIES (*) Barcelona TOREANDENA Trieste **TRANSVERSAL** Sao Paulo TRAVESIA CUATRO Madrid TRAVECTO Vitoria TRIUMPH Moscú VALLE ORI Valencia VANGUARDIA Bilbao **VASARI** Buenos Aires VERA CORTÉS Lisboa **VERMELHO** Sao Paulo **VOGT GALLERY** Nueva York WALTER STORMS Munich WEST La Haya WILFRIED LENTZ Rotterdam XAVIER FIGL Palma de Mallorca YEAKATU ESPACIO DE ARTE Curitiba **ZAVALETA LAB** Buenos Aires ZINGERPRESENTS Amsterdam ZINK Berlín

ORGANIZA:
 Programa General Países Bajos Oponing Solo Projecto

Febrero 2012

N.º 369



Revista de Occidente

Fundada en 1923

por
José Ortega y Gasset

Director:
José Varela Ortega

Secretario de Redacción:
Fernando R. Lafuente

Edición:
Alfredo Taberna

Secretaría de Redacción:
**Joaquín Arango • Juan Pablo Fusi Aizpúrua • José Luis García Delgado
 Emilio Gilolmo • Juan Pérez Mercader • Jesús Sánchez Lambás
 Fernando Vallespín**

Coordinadora:
Begoña Paredes

Diseño de maqueta: **Vicente A. Serrano**

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset
 Redacción y Publicidad:
 Fortuny, 53. 28010 Madrid. Teléf.: 91 700 35 33
 revistaoccidente.coordinacion@fog.es
 Teléf. Suscripciones: 91 447 27 00
 www.ortegaygasset.edu

Distribuidora: **SGEL (Sociedad General Española de Librería)**
 Avda. Valdelaparra, 29. (Polg. Ind.) 28008 Alcobendas (Madrid). Teléf.: 91 657 69 00/28

ISSN: 0034-8635

Fotocomposición: **Fernández Ciudad, S.L.** Coto de Doñana, 10. 28320 Pinto (Madrid)
 Impresión y encuadernación: **Closas-Orcoyen, S.L.** Paracuellos del Jarama (Madrid)

Feria Internacional de Arte Contemporáneo

15/19 feb 2012

www.arco.ifema.es

ORGANIZA:



IFEMA
 Feria de Madrid

Revista de Occidente



N.º 370

Marzo 2012

La misteriosa muerte de Raymond Roussel

Luis Pancorbo

Paseos filosóficos de Rousseau a Benjamin

Eduard Cairol

*La Nouvelle Revue Française
y Revista de Occidente*

Diana Sanz Roig

Centenarios de Servet y Jovellanos

Daniel Martín, Martín, Silverio Sánchez Corredera

SUMARIO

<i>Turismo, imágenes, arte (Presentación). Mariano de Santa Ana</i>	5
<i>Mondo Cane: Yves Klein entre cantibales. José Díaz Cuyás</i>	7
<i>Diferente, auténtica, insólita: itinerancias cinematográficas por la España tardofranquista. Vicente J. Benet</i>	29
<i>El souvenir: banalidad, autenticidad y estética de la repetición. Fernando Estévez y M.ª Teresa Henríquez</i>	39
<i>El encuentro de arte y turismo en Normandía. Dean MacCannell</i>	53
<i>El turismo y su sombra. Mariano de Santa Ana</i>	78
<i>Paseo lunar por Sevilla. Pedro G. Romero</i>	91
<i>Seducción e hipérbole. Lucy Lippard</i>	106
<i>Ciudad (o) Museo. Rogelio López Cuenca</i>	120
■ ENSAYO	
<i>Bernardí Roig: la emboscada con Blanchot. Antonio García Berrio</i>	129
<i>Cuando la muerte no es tragedia. Ignacio Amestoy</i>	156
■ CINE	
<i>Le Havre: el «día D» de Aki Kaurismäki. Pilar Carrera</i>	187
■ NOTA	
<i>Un impulso visionario para una nueva era espacial. Fundación Ramón Areces</i>	194

en el centro de España,
en Toledo



**PROGRAMA INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS HISPANICOS,
LATINOAMERICANOS Y EUROPEOS**

CREDITOS CONVALIDADOS POR LA UNIVERSIDAD DE MINNESOTA

Lengua, Lingüística, Historia, Arqueología, Literatura
(de España y de América Latina), Historia del Arte, Ciencias Políticas
(de España y de América Latina), Estudios Interdisciplinarios,
Economía, Estudios de la Mujer.

Excursiones a El Escorial, Segovia, Madrid histórico,
Cuenca y ruta del Quijote. Viaje opcional a Andalucía.

Información

International Program in Toledo, Spain. The Global Campus, University of Minnesota.
102 Nicholson Hall, 216 Pillsbury Drive SE, Minneapolis, MN 55455-0138.
Teléfono (612) 626 9000. Fax (612) 626 80 09. e-mail: UMaRoad@umn.edu

Centro de Estudios Internacionales. Callejón de San Justo s/n. 45001 Toledo, España.
Teléfono (925) 21 29 08. Fax (925) 22 65 48. e-mail: almofog@tid.servicom.es



FUNDACION JOSE ORTEGA Y GASSET

Diferente, auténtica, insólita Itinerancias cinematográficas por la España tardofranquista

Vicente J. Benet

Dos omnipresentes campañas propagandísticas, impulsadas desde el Ministerio de Información y Turismo por Manuel Fraga, culminaron la política mediática del tardofranquismo. Por un lado, la celebración del los «XXV Años de Paz» apenas podía ocultar la estrategia de enmascaramiento de una de las martilleantes ideas sobre las que se había apoyado el Régimen durante algo más de dos décadas: la Victoria. En el contexto de los años 60, sin embargo, las prioridades habían cambiado. Un nuevo lenguaje se hacía necesario no sólo para dirigir los objetivos de la pujante España del desarrollismo, sino también para consolidar la progresiva homologación internacional del régimen, cubriendo de disolvente niebla terminológica sus no tan remotos orígenes fascistas. En un manifiesto proceso de renovación simbólica y discursiva que buscaba adaptarse a los tiempos, el despliegue de los «XXV años de Paz» releía el traumático pasado para dirigir la atención de los españoles hacia un tiempo presente cargado de promesas de progre-

so económico. Pretendía enfocar, de este modo, las energías hacia un nuevo frente: el de la mejora social a través de las fantasías del consumo. Al fin y al cabo, en el campo de batalla del marco doméstico se estaba librando la lucha definitiva por la construcción de la heroica clase media.

Por otro lado, la segunda campaña se dirigía al exterior, aunque no dejaba de ser complementaria de la otra en su mensaje implícito para los propios españoles. El reclamo internacional «Spain is different» condensó dos ideas superpuestas. La primera, lógicamente, remitía hacia el valor *exótico* de un país pasional, de costumbres acendradas y paisajes dramáticos, tal cómo había sido trazado por la tradición de los viajeros románticos. De hecho, el mismo eslogan ya había sido utilizado en las políticas turísticas de Miguel Primo de Rivera de los años 20 (Afinoguénova: 2007, 55-57). La segunda revelaba el carácter *excepcional* de un país abierto a experiencias genuinas, tan singulares como su esclerotizado sistema político. En cualquier caso, esa excepcionalidad encontraba un correlato adecuado en el discurso turístico ya que, al fin y al cabo, las vacaciones no son más que un gozoso estado de excepción en el devenir de la vida cotidiana. Incluso podía considerarse parte de su atractivo. Por ello los turistas suecos interrogados al regreso de sus estancias en Canarias o Mallorca en el filme de Vilgot Sjöman *Jag är nyfiken – en film i gult* (Soy curiosa – amarillo –, 1967) revelan una absoluta indiferencia ante las características del régimen político de Franco cuando se trata de sopesarlo en relación con sus experiencias durante las vacaciones. Consecuentemente, la excepcionalidad espacio-temporal, pero también vital, hacía converger ambas campañas, puesto que el pasado enmascarado detrás de veladuras como la «paz» y el horizonte del imparable desarrollismo conducían irremediamente a una celebración del presente que se quería exultante, moderno, pleno y, en cierto modo también, tan intemporal como unas vacaciones.

En este contexto, el cine se convirtió, junto con la todavía incipiente televisión, en el principal artífice de imágenes para perfilar dichas campañas. Iniciativas directamente impulsadas desde la administración franquista como el No-Do o el filme *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), un proyecto de construcción de una figura más cotidiana, familiar y próxima del dictador, fueron herramientas esenciales de la primera. Mientras tanto, aparte de la publicidad convencional, el cine comercial de ficción fue el recurso esencial para la segunda. Muchas películas de los años 60 recurrirán a los escenarios monumentales, pintorescos o de ocio playero para ubicar sus historias. Pero su función no se agotaba en el posible reclamo de los turistas extranjeros. De hecho, tenían el manifiesto objetivo de inculcar al público doméstico los iconos y valores hacia donde dirigir sus fantasías de consumo y búsqueda de experiencias. Las livianas tramas narrativas de estas películas localizadas en Marbella, Mallorca, la Costa Brava o Benidorm celebraban los nuevos espacios de ocio para los turistas visuales del desarrollismo. Al mismo tiempo, la promesa del progreso económico quedaba equiparada con la auténtica libertad, como reflejaba con agudeza, a pesar de su marcado tono conservador, *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968). Al igual que la mercancía expuesta en los escaparates de los pasajes benjaminianos, el cine de los 60 revelaba el fetichismo de la fantasmagoría turística condensada tanto en el colosalismo y apilamiento de las edificaciones sobre el paisaje costero como en la osadía y brevedad de los bikinis.

Esa celebración festiva del presente apenas podía ocultar su artificiosidad, su obvia función mistificadora. Alejándose de esta tendencia dominante, aparecieron también en ese momento una serie de filmes que intentaban cuestionar las convenciones del imaginario turístico. Buscaban revelar otra realidad que permanecía oculta detrás del apabullante decorado de playas y monumentos, remitiendo a valores que se consideraba ofrecían una alternativa a esta

visión alienada de la realidad española. Los que parecían más comprometidos asumieron el formato del cine documental. No olvidemos que el género documental era precisamente el principal medio de promoción turística a través del cine. Las contestaciones al modelo habitual incorporaron, en ocasiones, posiciones que se aproximaban a la investigación etnográfica. Uno de los ejemplos más representativos del momento lo constituye la obra cinematográfica de Pío Caro Baroja, quien desarrolló un trabajo destacado en sus documentales sobre tradiciones y costumbres en los pueblos de Navarra. Pero entre todos los filmes que toman como referente un discurso anti-turístico destaca *España insólita* (1965), de Javier Aguirre. Desde su arranque, nos encontramos ante una declaración de intenciones que reclama una nueva lectura de la «diferencia» española de la que hablaba la publicidad oficial. Una panorámica de la cámara sobre una serie de típicos carteles con pintorescos paisajes españoles revela la fachada imaginaria que se ofrece a los turistas. De manera significativa, la voz narradora superpuesta afirma:

España, los carteles turísticos pregonan que España es diferente, y colocan en los escaparates una baraja de bellas estampas que pueden competir con las lindezas esparcidas por otros rincones del planeta... Si los viajeros pudieran descubrir por debajo de las estampas turísticas el alma de esta tierra, entonces sí que pensarían que en efecto se trata de un país diferente... Vamos a espiar atentamente los pueblos de España dejando los caminos trillados que todo el mundo conoce, vamos a escudriñar las imágenes secretas donde se refleja el misterio de nuestra vieja conciencia nacional.

En esta enfática presentación, el imaginario turístico se revela como una máscara detrás de la cual es posible encontrar «el alma de esta tierra». El desvelamiento de esa máscara se hará a través de una mirada semejante a la del espía, capaz de «escudriñar las imágenes secretas» que revelarán la verdad oculta. De este modo, el filme de Aguirre nos conduce hacia fiestas locales, trabajos coti-

dianos, arquitecturas populares, costumbres arcaicas, artesanía y vestidos con el poso ancestral de un uso que se ha transmitido durante generaciones. En esa aparente búsqueda del misterio que nos ha de conducir como espectadores a una experiencia genuina, nos encontramos en un terreno conceptual que ya fue planteado por Dean MacCannell hace casi treinta años bajo la idea de la «autenticidad escenificada.» A través de este concepto, MacCannell revelaba un nuevo nivel de mistificación típica de la experiencia turística. Según su planteamiento, la diferencia entre los fenómenos más visibles y públicos de cualquier representación social y aquellos que se nos presentan como íntimos, reservados o «auténticos», se da solo en lo que se refiere a las estrategias de representación de la realidad, a los rituales con que se construye dicha experiencia. Unos y otros difieren únicamente en que requieren fórmulas de interacción distintas.

De este modo, la autenticidad constituye un nuevo nivel de mistificación que aparece por las costuras textuales de *España insólita*. Coherente con el arranque que acabo de describir, el filme se centra en una estrategia de contraste entre lo que MacCannell (2003 (1976): 122-123), siguiendo a Goffman, describe como regiones frontales (por decirlo brevemente, el escaparate turístico convencional) y regiones traseras (la España ancestral e insólita). Pero esa estrategia de contraste se plasma en unos encabalgamientos y correspondencias visuales que suturan, a través de las soluciones de montaje y puesta en escena cinematográfica, la distancia entre ambas regiones, nivelándolas y revelando su profunda interrelación como representaciones culturales construidas desde herramientas estrictamente fílmicas. Por ejemplo, después de un recorrido por distintas regiones y tradiciones, la película establece un contraste entre el fervor de la Semana Santa en un pueblo andaluz y la crudeza sobria y doliente de la misma festividad en un pueblecito castellano. De acuerdo con esa estrategia de contraste, el filme nos lle-

va a continuación, sorprendentemente, a una «región frontal»: en este caso, la Mallorca abarrotada de turistas en la playa. El narrador vuelve a afirmar, casi siguiendo las tesis de Goffman:

De vez en cuando conviene respirar. Salimos de golpe a la España superficial, esto es a la que se ve y se vive en nuestro tiempo y, desde luego, a la más amable... Detrás de estas amabilidades imagínense las fábricas, los campos labrados, las ciudades crecientes. Es la España que vive y desea vivir cubriendo esa que acabamos de ver inclinada sobre la muerte.

La inevitable reversibilidad de ambos espacios se manifiesta, de nuevo, en la transición que nos devuelve a las regiones traseras, en este caso con el apoyo de una equiparación visual. Así, la forma triangular de una sombrilla de paja en la que se centra el último plano dedicado a la playa balear se encabalga gracias al montaje con la forma del capirote de los *txuntxurros* navarros que protagonizan el siguiente episodio de la película. Del mismo modo, en una escena posterior el narrador nos conduce a una fiesta flamenca en el Sacromonte granadino especialmente escenificada para los turistas e implícitamente «falseada». Como contraste, se nos lleva a continuación a un pueblecito donde el cante flamenco se presenta en su ambiente natural y vinculado a las tareas cotidianas del trabajo o a la diversión de los niños. El cante culmina con la representación de un baile, bastante torpe pero genuino, realizado por gitanillos. Su puesta en escena plantea, además de una cuidadosa composición en relación con el marco natural, una alternancia de la fragmentación del montaje con dinámicos *travellings*. La pátina de lo «auténtico» que hay detrás de esta escenificación pretende contrastar con el baile profesionalizado que hemos visto en el Sacromonte. Sin embargo, esta aproximación revela una minuciosa preparación de la puesta en escena de los figurantes, de los movimientos de la cámara o del montaje que, por ejemplo, hace coinci-

dir los efectos sonoros con los golpes de martillo de los trabajadores que realizan sus tareas cotidianas. Tampoco hay que dejar de lado el uso de sonido añadido en la postproducción (el cante de los niños que acompaña el baile), que revela un sofisticado dispositivo constructivo del aparato cinematográfico que sostiene esa aparente «autenticidad.»

A diferencia de *España insólita*, otro filme representativo de estos años asume de manera autorreflexiva la imposibilidad de establecer el contraste entre las regiones frontales y traseras. *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva (estrenada en 1972, aunque en proceso de rodaje desde 1963) ofrece un recorrido por tradiciones festivas y costumbres de la España profunda, cargando especialmente las tintas en las más desasosegantes y brutales, así en como las relacionadas con los ritos ancestrales de la muerte. El filme no pretende elaborar una deconstrucción de la fantasmagoría turística, como ocurría en el caso anterior. Tampoco quiere hacer suya la distancia del etnógrafo que observa analíticamente su campo de estudio. Lo que intenta es aproximarnos de nuevo a una experiencia «auténtica», alejada de las fachadas artificiales y amables de la España turística. En cierto modo, su posición no anda demasiado alejada de la alucinada empatía que animó a Luis Buñuel a realizar *Las Hurdes - Tierra sin pan* (1933). Hay, por un lado, una fijación con el exceso naturalista, con un tremendismo al estilo de la *España negra* de Gutiérrez Solana. Pero ese naturalismo es el resultado, en muchas ocasiones, de una minuciosa construcción que realza lo más extremo y sórdido, incluso manipulando o recreando los hechos para poder ofrecer esos trazos gruesos, al igual que hizo Buñuel en su película hurdana (Gubern y Hammond, 2009: 182-183). De este modo, con el fin de hacer más intenso el dramatismo de una escena, al material grabado se le añaden algunos llamativos efectos sonoros, como las voces de unas actrices que refuerzan a las *plañideras* en el estremecedor entierro que culmina el recorrido propues-

to por el filme. Incluso la voz narradora que se superpone a las imágenes no duda en confesarnos, en la escena en que unos lugareños despeñan a un burro por un precipicio, que se trata de una costumbre ya abandonada, y que podemos suponer se ha escenificado exclusivamente para la película. En resumen, los rituales se revelan como representaciones que intentan cumplir con las expectativas de un público emplazado en el espacio del turista visual, en busca de representaciones extremas que puedan ser tomadas como genuinas.

Por lo tanto, el documentalismo más autoconsciente de estos años topó, en su intento de ofrecer una visión auténtica de España que contestara la mistificación turística, con mistificaciones nuevas. Frente a ello, las respuestas más clarividentes y al mismo tiempo transgresoras enfrentadas al discurso oficial provinieron del cine de ficción. Dos películas muy diferentes constituirían, en mi opinión, las propuestas más interesantes en este sentido. La primera es *La piel quemada* (Josep María Forn, 1967), que sitúa su historia precisamente en la distancia que separa esas regiones frontales y traseras de las que se ocupaban los documentales anteriores. Su personaje principal es un albañil que ha encontrado trabajo en la construcción de los nuevos edificios de apartamentos de la Costa Brava. Su mujer y sus hijos salen para reunirse con él de su mísero pueblo de Andalucía. Mientras el albañil ultima los preparativos para recibirla en una humildísima vivienda de las afueras, su familia va descubriendo una realidad abrumadora en su largo y agotador trayecto en tren. El filme le permite al espectador recorrer imaginariamente todas las barreras, culturales, sociales y económicas, implícitas en el trayecto de los personajes: inmigrantes del sur frente a catalanes, turistas frente a autóctonos, ricos frente a pobres... Las distancias que hay que superar se revelan en el filme como infranqueables, a pesar de constituir el andamiaje de la fachada turística. De este modo, las relaciones de dominación y la alienación

de los personajes revela, como en pocas películas de la época, su precaria consistencia.

El otro filme fundamental en este aspecto es, sin duda, *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963). En este caso, el trayecto de los personajes permitirá al espectador establecer una precisa conexión entre la fachada turística y las fantasmagorías del sueño desarrollista. Una mecánica imparable parece funcionar tras el proceso que conduce al personaje principal a convertirse, contra su voluntad, en un verdugo. El dispositivo que la pone en marcha se basa simplemente en sus sueños de progreso económico, de vida mínimamente confortable, de acceso a un piso, a unas vacaciones y un moderado consumo. El sueño, en suma, del desarrollismo. Pero, como demuestra la película, ese proceso no puede ser, de ninguna manera, inocente. Su consecución implica la aceptación de esas reglas de juego que pueden acabar haciendo de cualquier infeliz un verdugo. Y el hallazgo fundamental del filme consiste, precisamente, en que el aprendizaje de esta dura verdad, el momento terrible de la ejecución, se tenga que llevar a cabo en una Palma de Mallorca infestada de bellas turistas, playas, sol y menús con zarzuela de pescado. El soporte de la fachada turística proyecta, esta vez sí, una fantasmagoría que impregna esos livianos espacios de ocio y placer del engrudo de lo siniestro. Tan siniestro y tan cercano como ese viejecito, el verdugo jubilado Amadeo interpretado por José Isbert, que esconde tras su apariencia entrañable una contrastada maestría en su letal oficio. En la conjunción de las fantasías desarrollistas de los 60 y el imaginario turístico, el cine más incisivo del momento supo mostrar que la vida no era precisamente unas vacaciones para los españoles, aunque sí tuviera mucho de estado de excepción.

V. J. B.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afinoguénova, Eugenia (2007): «El discurso del turismo y la configuración de una imagen nacional para España» en Antonia del Rey-Reguillo: *Cine, imaginario y turismo*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- Gubern, Román y Paul Hammond (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- MacCannell, Dean [2003 (1976)]: *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Madrid, Melusina.

El souvenir turístico Banalidad, autenticidad y estética de la repetición

Fernando Estévez González
y María Teresa Henríquez Sánchez

De todos los viajes regresamos con un souvenir. ¿Cómo demostrar, si no, que estuvimos en aquel lugar y vivimos aquella experiencia? Aunque concebimos el viaje como liberación de las cargas de la vida cotidiana y gustamos de viajar «ligeros de equipaje», no hay viajero sin maleta, ni maleta sin souvenirs. El souvenir es la forma de mercancía que más efectivamente niega su estatus como tal. Adquirido como una baratija intrascendente, mágicamente se transforma en un objeto valioso al regreso del viaje, proclamando su carácter único y exclusivo –incluso si es producido en masa– a través de las historias personales de su adquisición.

El turista debe asegurarse de que la experiencia del viaje sea recordada. Pero en el mundo moderno, en el que la memoria es cada vez menos experimentada desde el interior, dependemos cada vez más de sus soportes externos. Como turistas, coleccionamos souvenirs en la creencia de que servirán para reconstruir nuestras historias personales y les dejamos la tarea de preservar nuestro pasa-

caron los resultados obtenidos en los programas internacionales en los que participa España, haciendo especial énfasis en que las fronteras del conocimiento a las que nos enfrentamos solamente se pueden abordar a partir de un esfuerzo compartido por todos los países, con el beneficio colateral, superada la Guerra Fría, de abrir más caminos para cooperaciones transnacionales por el bien común.

Quedó en todo caso de manifiesto que la investigación espacial persigue objetivos científicos de muy amplio espectro: enviar misiones a Marte y al espacio lejano es un reto formidable en sí mismo pero además permite buscar respuestas a preguntas fundamentales tanto sobre los orígenes de la vida como sobre el misterio de la materia oscura.

También estuvo presente en el simposio de la Fundación Ramón Areces la principal agencia española de fomento de la innovación, el CDTI, que, por boca de su director general Arturo Azcoz, puso énfasis en el gran recorrido que tiene España por delante en la industria espacial, una apuesta considerada como especialmente rentable para nuestro país por generar empleo de alta cualificación y productividad y por acelerar la internacionalización de las empresas españolas.

■ COLABORAN EN ESTE NÚMERO ■

IGNACIO AMESTOY. Autor y director teatral. Periodista. Premio Nacional de Literatura Dramática 2002. *Gernika, un grito, 1957, Ederra y Cierra bien la puerta* son algunas de sus obras.

VICENTE J. BENET. Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Castellón. Redactor jefe de *Archivos de la Filmoteca*.

PILAR CARRERA. Profesora en el Departamento de Periodismo en la Universidad Carlos III. Autora de *Teoría de la comunicación mediática*.

JOSÉ DÍAZ CUYÁS. Profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de La Laguna. Comisario de exposiciones como «Encuentros de Pamplona 72» (MNCARS). Dirige la revista *Acto* (edición online: www.revista-acto.net).

FERNANDO ESTÉVEZ GONZÁLEZ. Profesor de Antropología en la Universidad de La Laguna. Director del Museo de Historia y Antropología de Tenerife.

ANTONIO GARCÍA BERRIO. Catedrático emérito de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense. Obras más recientes: *Theory of Literary Text, El centro en lo múltiple y Ambito: la espacialidad como factor estético*.

MARIA TERESA HENRÍQUEZ SÁNCHEZ. Subdirectora del Museo de Historia y Antropología de Tenerife.

LUCY LIPPARD. Escritora, activista, crítica y comisaria de arte. Autora de *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico entre 1966 y 1972, Get the Message: A Decade of Art for Social Change* y *On the Beaten Track: Tourism, Art, and Place*.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA. Véase VIÑETA más abajo.

DEAN MACCANNELL. Catedrático de Diseño Ambiental y Arquitectura en la Universidad de California (Davis). Autor de *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa y Lugares de encuentro vacíos*.