

EMILIO J. GALLARDO SABORIDO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
LA GÉNESIS DE LA DIFERENCIA:
TRES REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA GITANA

BIODATA

Emilio J. Gallardo Saborido es profesor del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, y Filologías Integradas, de la Universidad de Sevilla. Entre sus temas de especialización, se encuentra la configuración de la identidad cultural andaluza contemporánea. Conectada con esta línea de trabajo, apareció en 2010 su monografía *Gitana tenías que ser: las Andalucía imaginadas por las coproducciones filmicas iberoamericanas* (Centro de Estudios Andaluces). Asimismo, ha publicado artículos, reseñas y entrevistas en revistas académicas como *Hispanic Research Journal*, *Latin American Theatre Review*, *Confluencia* o *Anuario de Estudios Americanos*, entre otras.

RESUMEN

Esta contribución relee los estereotipos que funcionaron a la hora de representar la infancia gitana en varios filmes españoles de las décadas de 1940 y 1950. Para ello recurre a presupuestos teóricos ligados a la Escuela de Birmingham (Stuart Hall) o a aportaciones provenientes del campo de los Estudios Romaníes. El objetivo principal es pues delimitar los perfiles de estas configuraciones identitarias y mediáticas que conforman un eslabón más en la cadena diacrónica de estereotipación de los gitanos españoles. Por último, se prestará atención a la relación entre infancia gitana y los proyectos de regeneración que se ofrecen en estas películas.

PALABRAS CLAVE: gitano, romaníes, cine español, franquismo, estudios culturales españoles

ABSTRACT

This contribution re-reads the stereotypes that operated in order to represent 'Gypsy' childhood in several Spanish films during the decades of 1940 and 1950. In this sense, it resorts to theorical approaches linked to the School of Birmingham (Stuart Hall) or to contributions coming from the field of the Romani Studies. The main goal is then to delimit the profiles of this identity and media configurations that act as another link in the diachronic chain of stereotypification of the Spanish 'gypsies'. Finally, it will be paid attention to the relationship between 'Gypsy' childhood and the projects of regeneration that are offered in these films.

KEY WORDS: 'gypsy', roma people, Spanish cinema, franquismo, Spanish cultural studies

La representación de los gitanos españoles –al igual que la del resto de comunidades romaníes asentadas en otros países de Europa– se ha visto jalonada por una serie de estereotipos que han operado diacrónicamente interfiriendo en una aproximación cabal, certera y desprejuiciada a esta población. En concreto, este artículo lleva a cabo tres catas en el cine español del primer franquismo con el objetivo de analizar cómo se representó en esas ocasiones a la infancia gitana y contribuir así al análisis de la conformación del o de los estereotipos gitanos en España. El riesgo de no percibir los peligros que entrañan estas visiones acartonadas puede deturpar nuestra misión como formadores, por lo que ser conscientes de su proceso de construcción nos ayuda a evidenciar sus inconsistencias y poder así contravenir sus argumentos.

Cronológicamente, la primera de estas películas es *Canelita en rama* (1943), del jiennense Eduardo García Maroto (1903-1989); mientras que la segunda (*Un caballero andaluz*, 1954) y la tercera (*El Piyayo*, 1955) fueron rodadas por el valenciano Luis Lucia (1914-1984). Geográficamente, las ficciones que plantean se enmarcan en Andalucía. De hecho, esta ha sido la ubicación más recurrente en la que los gitanos han sido situados a lo largo del cine español, tal y como demuestra Garrido (2003: 177-178).

Este mismo autor nos informa además de que estos personajes gitanos suelen aparecer asociados a una “imagen fuertemente folclórica” (178); de ahí que no nos extrañe que estos tres filmes se inserten dentro del folclorismo andalucista (*Canelita..* y *Un caballero..*) o, en el caso de *El Piyayo*, se acerque a la canción flamenca y el cine miserabilista, según Heredero (1993: 230, 243).

En fin, a lo largo del texto revisaremos las claves que sostienen las narrativas de estos filmes y las pondremos a dialogar con la construcción de ciertos clichés asociados a la infancia gitana. En la siguiente tabla se puede observar de una manera sintética qué personajes gitanos protagonizan las diferentes acciones fílmicas, los rasgos que se atribuyen a los niños gitanos y qué personaje no gitano está al cargo del proceso de incorporación de los niños a la sociedad hegemónica en cada caso.

Tabla 1. Cuadro sinóptico

Representaciones fílmicas de la infancia gitana: 3 casos	PELÍCULAS	PROTAGONISTA GITANO	DEUTERAGONISTAS GITANOS	RASGOS INFANCIA	“PIGMALIÓN” NO GITANO
	<i>Canelita en rama</i> (1943)	Rocío o Canelita	Tíos y primo	Pobreza; música y baile flamencos	Juan, hacendado
	<i>Un caballero andaluz</i> (1954)	Esperanza la Colorín	Hermanos; otros niños del hospicio	Pobreza; humor; música y baile; religiosidad	Juan Manuel, ganadero y rejoneador
	<i>El Piyayo</i> (1955)	Piyayo	Nietos	Pobreza; honradez; religiosidad	Juan Manuel, ganadero

1. INTRODUCCIÓN: POÉTICA Y POLÍTICA DEL ESTEREOTIPO

Sostiene Stuart Hall (2004: 430) que el estereotipo simplifica y fija, ofreciendo un paquete de rasgos cerrado y fácilmente asimilable para lidiar con lo diferente, al tiempo que clausura los límites de lo propio. Así pues, el estereotipo puede ser considerado como un mecanismo que actúa solidificando los límites de la “tribu”, trazando una línea entre el interior (lo conocido, lo ordenado, lo limpio, lo nuestro, en fin) y el exterior (lo extraño, lo desordenado, lo impuro, lo de ellos, por tanto). No obstante, esto puede conllevar una fascinación por lo extraño que nos impele a acercarnos y a representarlo por distintos medios. En este sentido, Hall señala:

Marcar la *diferencia* nos conduce simbólicamente a cerrar rangos, apoyar la cultura y estigmatizar y a expulsar cualquier cosa que se defina como impura, anormal. Sin embargo, paradójicamente, también hace poderosa la *diferencia* y extrañamente atractiva precisamente porque es prohibida, tabú, amenazante para el orden cultural. (Hall, 2010: 421-422)

La visión de los gitanos europeos ha estado sometida a una tensión representativa que ha ido configurando diversos estereotipos a lo largo de los siglos y en los diversos lugares en los que han convivido con una sociedad mayoritariamente no gitana. Así, pues Clark asevera: "in nineteenth- and twentieth-century European historical discourses provide little meaningful insight into the identities, histories, cultures and lifestyles of such a population" (2004: 228). Es más, asegura que las identidades de los gitanos han sido impuestas desde fuera durante siglos. Estas habrían coincidido con los roles que les habrían sido otorgados, como el del "coco" o el del "noble salvaje" (*bogeyman, noble savage*). La creación y difusión de estos estereotipos habría servido a intentos políticos de reprimirlos o assimilarlos, según Clark (2004: 228).

Su trabajo, referido al ámbito del noroeste europeo¹¹, establece que la visión de los gitanos es una versión ligada a la del judío taimado y astuto ("*Jewish sly and cunning fox*"), errante, pero, en este caso, analfabeto (229). No obstante, varios de los rasgos en los que descompone el estereotipo del gitano en ese contexto geográfico coinciden con los de la versión española. A saber: color oscuro de piel; existencia de una aristocracia gitana; asociación con lo sobrenatural; sucios ladrones; mujeres atractivas, desinhibidas y seductoras (Clark, 2004: 231-234).

En este listado se aprecia la aplicación en la construcción de este estereotipo de una idea mencionada por Hall: "La *diferencia* es ambivalente" (2010: 423). El conjunto de rasgos se mueve básicamente en una valoración bastante negativa, pero deja lugar a la introducción de características que, al menos, pueden ser consideradas (quizás, peligrosamente) atrayentes. La fascinación por la figura de Carmen seguramente sea uno de los ejemplos más notorios; pero en el caso del color de la piel el mismo Clark indica que podría ser considerado desde una doble lectura: "their blackness was also associated with an essentially primitive, animal-like relationship to nature, which could be romanticized as a lost ideal, or denigrated as a throwback anachronism" (2004: 231).

Todo esto nos lleva a nuestra primera pregunta de investigación: ¿cómo aparecen representados los gitanos en general, y los niños gitanos en particular en el corpus seleccionado?

Por otro lado, Hall apunta que la estereotipificación tiende a darse en contextos donde las desigualdades de poder son considerables (2010: 430). En relación con este asunto, trae a colación el argumento de Derrida, quien señala que en el caso de oposiciones binarias del tipo nosotros/ellos: «"no estamos tratando con [...] coexistencia pacífica [...] sino mas [sic] bien con una jerarquía violenta. Uno de los dos términos gobierna [...] el otro y tiene la sartén por el mango" (1972: 41)» (Hall, 2010: 431).

¹¹ En cuanto al caso balcánico, Clark sostiene que aquí el estereotipo del gitano se asocia a rasgos como la inutilidad, la ignorancia o la pereza (2004: 229).

Esto nos conduce a la segunda pregunta de investigación: ¿en las tres cintas elegidas, cómo se producen las interacciones entre los niños gitanos y los representantes de la sociedad hegemónica? ¿Qué ocurre cuando ambos mundos se encuentran?

2. FISONOMÍA DE LA POBREZA: CARACTERIZACIONES DE LA INFANCIA GITANA

A lo largo de este apartado, realizaremos una revisión de los rasgos que dibujan a los niños romaníes en las tres cintas con el objeto de responder a la primera pregunta de investigación. Para ello, comenzaremos por *Canelita en rama*, pasaremos a examinar *Un caballero andaluz*, y terminaremos analizando *El Piyayo*.

Eduardo García Maroto había trabajado con Miguel Mihura en una serie de cortometrajes que parodiaban diversos géneros cinematográficos (*Una de fieras*, 1934; *Una de miedo*, 1935; *Y ahora, una de ladrones*, 1935). Chispeantes e irónicos, estos títulos representan el cine que García Maroto estaba interesado en realizar. La divertida *Los cuatro robinsones* (1939) es otro excelente exponente de esta vocación innovadora, reflexiva y desternillante¹². En cambio, la censura en 1942 del título que debería ser la continuación de la serie de cortos (*Una de... monstruos*) (Gubern *et al.*, 2009: 151) sirve para ejemplificar los difíciles avatares por los que tuvo que atravesar su producción durante el primer franquismo.

Así pues, en sus memorias, García Maroto no duda en confesar al referirse a *Canelita en rama*: “Cuando leí el manuscrito se me cayó el alma a los pies porque empecé a darme cuenta de que con cada película que llegaba a mis manos me sumergía un poco más en la vulgaridad” (1988: 145). Y continúa: “Caía sobre mí una especie de maldición que me enfrentaba al dilema de, o bien dirigir películas del tipo de *Oro vil*, *Reolina*, *Schottis*, o *Canelita en rama*, o no trabajar. Porque yo había soñado con un tipo de cine muy diferente; pero, después de haber creado una familia, era tarde para tomar decisiones heroicas” (145).

La presencia de la infancia gitana está en *Canelita en rama* circunscrita a los primeros minutos; puesto que, como enseguida veremos, rápidamente se producirá un salto adelante que nos presentará a la protagonista convertida en una apuesta joven.

En este caso, la diferencia ha de ser eliminada, domesticada y, así, desde el inicio de la película empieza a construirse esa separación supuestamente purificadora. Por ello no es de extrañar que la primera escena se ubique dentro del tren que habrá de conducir a la

¹² El guion, del propio García Maroto, estaba basado en el juguete cómico homónimo de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, estrenada en el Teatro de la Comedia el 27 de abril de 1917. La ficha F3.055 del interesante *Catálogo del cine español. Volumen F3. Films de ficción 1931-1940* ofrece más detalles sobre esta película (Heinink & Vallejo, 2009: 85-86). Nótese que aquí aparece una pequeña errata, puesto que se fecha el juguete cómico en 1919.

pequeña Rocío o “Canelita” al otro extremo de España para estudiar. Allí vemos a la niña con mantoncillo y una flor en el pelo. Al punto, su padrino le indica que ese adorno no es propio de señoritas y lo arroja. En esa misma escena se produce un diálogo que resume las distintas visiones que sobre la educación de la muchacha tienen los personajes gitanos y el señorito Juan:

- La niña va a un colegio y no a un patíbulo. ¿Qué diríais entonces si la mandase al extranjero como a mi hijo?
- ¡Ay, niño Juan, vosotros estáis acostumbrados a estos tragos, pero a la niña de mi alma le van a hacer daño las letras! ¡Pobrecita mía! ¡Qué ha hecho ella de malo para que la encierren!

Foucault apuntó: “La sociedad es un archipiélago de poderes diferentes” (1999: 239). Esos poderes se ejercen a través de diversas tecnologías disciplinarias y uno de los lugares en los que primero se desarrollan es la escuela. En el caso de esta película, la escuela funciona como un espacio que colabora con los intereses “purificadores” de Juan. Se trata de un lugar cerrado, vigilado y, por lo tanto, jerarquizado. En la visión de los parientes de Canela, desplazados subrepticamente hasta la ciudad del norte de España en la que se ubica el colegio, éste se acerca a una cárcel (“¡Qué has hecho tú, corazón mío, para verte así entre rejas!”).

Por ello, le regalan unas castañuelas. La monja que vigila el recreo de las colegiales observa a la niña tocándolas y bailando, y no duda en reprimirla, en disciplinarla, reconviniéndole: “En el colegio no hacen falta castañuelas; lo que hace falta es aplicación”. Acto seguido, arroja los palillos a una fuente cercana. Entonces, la niña exhorta: “¡Soy gitana, soy gitana y me gustan las castañuelas!”, con lo que se naturaliza el rasgo del estereotipo que asocia a los gitanos con la música y el baile¹³.

Hall señalaba: “La *naturalización* es [...] una estrategia representacional diseñada para fijar la *diferencia* y así asegurarla para siempre” (2010: 428). En el momento en el que la monjil tutora de Rocío le comunica a su padrino que, tras quince años de permanencia en el centro, puede marcharse, asegura: “Nuestra misión ha terminado. Quince años de permanencia en este colegio la han transformado completamente; aunque, a veces, se observa en ella, no sé cómo explicarlo, un atavismo de raza, una herencia desconcertante”.

De hecho, el discurso racial había aparecido previamente en boca de los propios personajes gitanos. En el tren la tía Consolación (Pastora Imperio) le advierte a la niña: “Ni el colegio ni la educación te puede separar de nosotros, que somos tu familia. Un gitano no reniega jamás de su raza”. No obstante, cuando, de vuelta al cortijo, Rocío les informa a sus tíos y su primo de que no pueden quedarse con ella, éste le espetará: “Si no sientes el grito de la raza, no eres canela”.

¹³ Más adelante veremos a Rocío recién llegada al cortijo de Juan. Ante los halagos que de la hacienda hace la joven, él apostilla sonriendo: “Bien, Canelita, no exageres; no seas gitana”. He aquí otro de los rasgos del estereotipo que plasma la película: la gitana zalamera, excesivamente aduladora.

Estos tres personajes aparecen dibujados por varios rasgos estereotípicos. Además de que Consolación queda caracterizada por su traje de lunares¹⁴ y, en general, por su afición a la música y el baile flamencos, a lo largo de la cinta nos enteramos de que han recibido una “indemnización” por parte del hacendado, reforzando su visión como parásitos económicos y pedigüños. Asimismo, tampoco se librarán de ser considerados vagos y ladrones. Véase el siguiente parlamento entre el tío de Rocío y Juan:

TÍO: ¿Nos echas, inquisidor? Te advierto que pierdes una oportunidad: venía dispuesto a trabajar... De administrador. Sé de pluma.
JUAN: ¿De pluma? ¡Falta un acento!
TÍO: ¿Cómo?
JUAN: Lo que tú sabes, es desplumar.

Si pasamos al segundo caso, a *Un caballero andaluz*, observaremos cómo la gitana protagonista, Esperanza la Colorín (Carmen Sevilla), aparece continuamente asociada a un nutrido grupo de hermanos, harapientos y hambrientos, que actúan como un deuteragonista coral de tintes cómicos donde la individualización se lleva a cabo parcialmente.

Esta película, que obtuvo la relevante calificación de “Interés Nacional”¹⁵, narra el proceso de enamoramiento del ganadero Juan Manuel (Jorge Mistral) y la mencionada gitana Colorín. El trasiego amoroso interétnico e interclasista se adereza con las intervenciones musicales de ella y el plus melodramático que añade su ceguera¹⁶. Juan Manuel, al conocer a la joven Colorín, renunciará, al menos en parte, a su pronunciado antigitanismo, puesto que ella es “una gitana diferente”.

Al igual que ocurrirá en *El Piyayo* el lugar asociado a los niños gitanos será las infraviviendas cavernícolas que, en este caso, están cerca del pujante Cortijo de Los Laureles. El pactismo social e interétnico que dibuja la cinta se aprecia también en estos motivos puesto que los gitanos acabarán viviendo en la casa del señorito. De este modo, el cortijo pasará a denominarse Casa-hogar José Luis de Almodóvar, en honor del fallecido hijo del terrateniente. Es más, esta unión se expresa a través del símbolo de la unión de sangres gracias a la transfusión que Colorín ha de hacerle al convaleciente José Luis.

¹⁴ No obstante, García Maroto reconoce que explícitamente intentó suavizar la imagen estereotípica con la que estos personajes debían ser representados: “Procuré despojar a los gitanos de la conocida indumentaria tan corriente en las películas folklóricas e hice que vistieran ropas normales” (1988: 145).

¹⁵ Heredero explica que esta categoría estipulaba «entre sus requisitos, para ser otorgada, la existencia en las películas de “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o de enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”» (Heredero, 1993: 44). Por otro lado, en ese mismo año de 1954, obtuvieron la calificación de “Interés Nacional” las siguientes películas: *El beso de Judas* (Rafael Gil), *Cómicos* (Juan A. Bardem), *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda), *Murió hace quince años* (Rafael Gil), *La patrulla* (Pedro Lazaga), y *Todo es posible en Granada* (José L. Sáenz de Heredia) (Heredero, 1993: 442).

¹⁶ Heredero (1993: 258) detecta el uso de la ceguera en el cine español de la década de 1950 como un recurso melodramático que aparece en varias producciones además de en *Un caballero andaluz*. Así, se refiere, por ejemplo, a *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) o a *Recluta con niño* (Pedro L. Ramírez, 1955).

En cuanto a la representación de los chiquillos gitanos, aglutinan varios rasgos que también se aprecian en las otras películas: desde la pobreza evidente, materializada en un hambre proverbial y la miseria en el vestir, hasta la alegría del cante y el baile que dulcifica los estragos de la pobreza. Se trata de caracteres ligados a lo musical y al humor (basado en buena medida en el motivo del hambre), pero que también poseen una cara menos amable que nos advierte de una realidad que el género fílmico al que pertenece la película evita que no se desarrolle completamente: la miseria o la delincuencia. Esta última cuestión queda ligada a otros rasgos que han integrado el estereotipo del gitano español: la picaresca (con las consabidas alusiones a los timos en la compra-venta de ganado) o la pereza.

Por último, el carácter melodramático de la producción queda reforzado por la explotación del tema de la orfandad de madre de los niños gitanos, quienes deben quedar al cuidado de su hermana mayor al haber sido abandonados por el padre. Este tema de la ausencia de la madre aparece, no por casualidad, en las tres películas que estamos analizando.

El tono melodramático se potencia con las referencias continuas a la religión. De hecho, el personaje de don Elías, el cura, juega un papel central en toda la historia. Por otro lado, los personajes fallecidos (la primera mujer de Juan Manuel, pero sobre todo su hijo) "actúan" desde el más allá de modo que influyen en las decisiones de los personajes vivos. En este mismo sentido, los rezos, misas, visita al cementerio, alusiones a la otra vida de los ausentes se multiplican, pero siempre desde una visión melodramática, amable o abiertamente cómica (humor blanco) de la religión. Sirva de muestra este fragmento de una oración colectiva que rezan los muchachos gitanos:

- Santa María, mare del niño Jesús, aquí nos tienes a esta tribu de gitanillos granujas que no merecen que tú te fijes en ellos ni na; pero tú que eres buena de aquí a Barcelona pasando por Logroño nos vas a hacer una mijita de caso.
- Claro que nos va a hacer caso. Anda, Virgencita, dile a tu churumbel que si salva al señorito José Luis no robamos ni un tomate ni un pepino en todo lo que nos queda de vida. *Per secula seculorum*. Amén.

En tercer lugar, en *El Piyayo* se ficcionalizaba la vida del homónimo personaje popular de Málaga¹⁷. Encarnado por el popular actor Valeriano León (1892-1955), quedaba caracterizado como un simpático abuelo que se entregaba en cuerpo y alma al cuidado de su numeroso grupo de nietos, huérfanos de madre y con el padre preso. Para ello, canta y divierte a los transeúntes con sus números cómicos¹⁸ y musicales; trabaja en una

¹⁷ Sobre la figura histórica, López Ruiz apunta: "Piyayo, El. Cantaor. Málaga, 1864-1940. Rafael Flores Nieto. También guitarrista. Vivió en Cuba y asimiló los ritmos antillanos. Personaje excéntrico. Creó unos tangos personales que encajan dentro de los cantos de ida y vuelta" (2007: 155-156).

¹⁸ Nótese como la recurrente presentación de los personajes gitanos (adultos y niños) como caracteres ligados a la comicidad puede ligarse a un proceso de "infantilización", que subraya la diferencia al tiempo que sirve para domeñarla y presentarla como, en buena medida, inofensiva. Hall al referirse al caso de los estereotipos de los negros afirmaba: "Esta *infantilización* de la diferencia es una estrategia de representación común tanto para hombres como para mujeres. La infantilización puede también entenderse como una forma de *castrar* simbólicamente al hombre negro" (2010: 434).

venta gracias a la ayuda de Jerónimo, un guardia local que le profesa gran amistad; o alegra a los señoritos con sus chanzas.

Por otra parte, en *El Piyayo* los niños gitanos aparecen como una caterva harapienta, hambrienta, pero, en muy buena medida, honrada, puesto que se niegan a secundar el robo de uno de ellos. Este robo será el desencadenante de la tragedia final: José, acompañado y en cierto modo forzado por un golfete más experimentado, roba del cajón de una sacristía tres mil pesetas.

La religión católica, en general, y el cura, en particular, jugarán un importante papel como referente moral y consolación espiritual. Desde las referencias a la salvación eterna de la madre muerta a la búsqueda del perdón del cura por parte de José (“Aunque me muera de hambre, ya no robaré ni un mendrugo de pan. Se lo juro por ese Cristo, por ese Cristo que me vio robar”), la Iglesia, sus espacios y sus gentes son representados como elementos de un plano superior, inviolable.

Por ello, para poder devolver parte del dinero, su abuelo se presta a las bromas de un grupo de señoritos, hasta el punto de ponerse delante de un toro. La broma se irá de las manos y el Piyayo acabará siendo corneado y, posteriormente, morirá.

La figura 1 resume, a través de los principales actantes, la trama de la película.

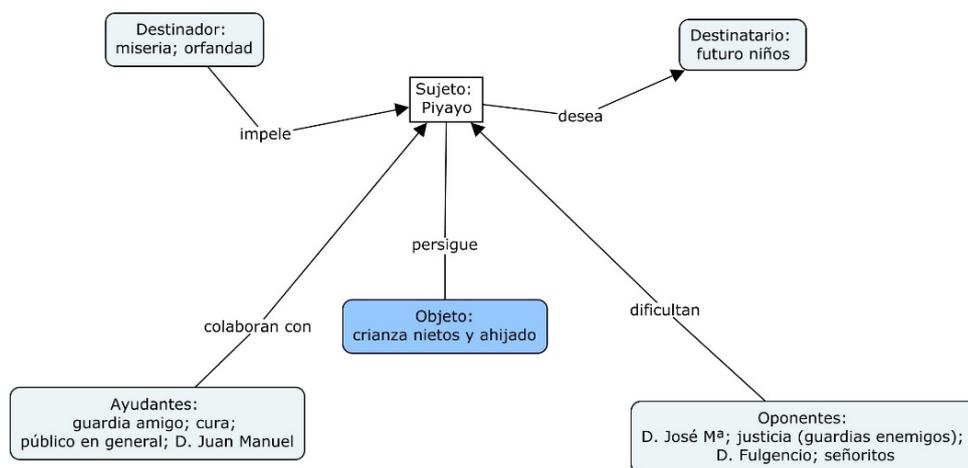


Figura 1. Modelo actancial de *El Piyayo*¹⁹

3. LA NECESIDAD DE SER REDIMIDO: ESCUELAS QUE “LIMPIAN”

Este apartado indaga en la segunda pregunta de investigación, referida a las relaciones entre los niños gitanos y los representantes de la sociedad hegemónica. Arriba, veíamos

¹⁹ La explicación de los elementos que configuran este esquema actancial puede quedar resumida con estas palabras: “[...] nos encontramos con una fuerza (o un ser D1 [destinatador]); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op” (Ubersfeld, 1998: 49).

cómo *Canelita en rama* arranca representando un claro contraste entre Juan, el valedor no gitano de Rocío, y sus parientes. Como émulo de Pigmalión, el señorito se empeña en transmutar a la niña para que, tras su paso por el colegio de monjas, deje de ser una “gitana” y se convierta en una “señorita”.

En las otras dos producciones, el coprotagonista acaudalado y no gitano acabará asumiendo el rol de protector-regenerador de los niños romaníes. De este modo, merece la pena detenernos en un par de escenas de estas películas que se muestran realmente reveladoras.

En primer lugar, comentaba arriba que en *Un caballero andaluz* Juan Manuel fundará la Casa-hogar José Luis de Almodóvar en su propio cortijo. Compelido por la generosidad de su hijo fallecido y respaldado por el padre Elías, el rico ganadero se lanza a la empresa de construir un hospicio para niños gitanos huérfanos (aunque finalmente, y como prueba de la picaresca romaní a la que se ha aludido, algunos padres gitanos acaban enviando a sus propios hijos que, por supuesto, no son huérfanos).

“La regeneración de la raza calé” denomina Colorín al proyecto de “limpieza” de los gitanos que el ganadero lleva a cabo junto con su ayuda²⁰. A lo que él le responde: “Entre tú y yo conseguiremos hacer de cada gitanillo de estos un hombre como los demás”. Ese proyecto traza un itinerario para “quitar resabios a la gitanería”, para “purificar” a los gitanos. Así, abarca desde el baño real, al trabajo, pasando por la “limpieza” espiritual o la educación. En fin, el niño gitano ha de ser domesticado, su vida ha de ser ordenada según los patrones que sancionan el ganadero y el cura.

Concretamente, la escena nos presenta a los niños gitanos en cinco contextos:

1. El baño: “cinco minutos de ducha para que el agua fría [...] les haga olvidar eso de que la raza gitana sólo puede remojarse con vino”.
2. La capilla del cortijo: la intervención del cura queda ejemplificada por un fragmento cómico donde el acto espiritual representado es la confesión. De este modo, se potencia la necesidad de individualizar esos “defectos” colectivos que los gitanos arrastrarían y que, en este caso, vuelven a incidir en el estereotipo del gitano ladrón.

²⁰ Obsérvese como Colorín es mostrada siempre como la recomendable excepción dentro del esencializado colectivo gitano, incluso ella le previene jocosamente al hacendado de que, aun después de haberse producido la regeneración: “No se le ocurra poner al alcance de su vista ningún burro de la edad de Matusalén, por si les entra el hormiguillo de venderlo como recién nacido”. La visión esencializada de los gitanos impregna la propia aproximación a la realidad de Colorín, evidenciando la eficacia de la violencia simbólica del estereotipo. En este sentido, Bordieu comentaba: “Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión” (2004: 26).

3. La escuela: los niños recitan a coro la lección, pero la voz en *off* del hacendado subraya otro de los rasgos estereotípicos que comentaba Clark, la asociación con lo sobrenatural: “antes de tres meses, estos gitanillos que sólo sabían leer en las rayas de la mano, sabrán leer en los libros y habituarse a su compañía”.

4. El comedor: aquí el comentario de Juan Manuel es el siguiente: “llenaremos bien sus estómagos, que a veces la delincuencia es hija de la falta de pan”. Éste queda apuntillado con un contrapunto cómico que dulcifica la sentencia anterior y vuelve a aprovechar la vis cómica de los niños gitanos.

5. El mundo laboral, representado por el taller de carpintería, la herrería y el campo: la reincorporación de los niños gitanos a la sociedad normalizada se produce en esta ocasión partiendo de las ideas del robo como actividad definidora del colectivo (“Estos chicos, que no tenían más horizonte en su vida que robar unas gallinas, [...]”; “y esa tierra, que sólo les servía a los gitanos para robar los melones que producía, será fecunda bajo el esfuerzo y el afán de nuestros muchachos”) y la falta de preparación de técnica (“y los viejos estañadores gitanos que van de pueblo en pueblo arreglando peroles y sartenes se llevarán las manos a la cabeza cuando vean a sus nietos metidos entre máquinas y herramientas y sabiéndolas utilizar”). De este modo, entrarán a formar parte de la economía regularizada como una fuerza de trabajo aprovechable por el sistema económico²¹.

6. El recreo y la tauromaquia: ésta última es no sólo una actividad apreciada por su calidad de tradicional, sino que además es uno de los pilares en los que se asienta prácticamente el proyecto regeneracionista. Esto se debe a que Juan Manuel llegará al extremo de exponer su vida en los ruedos para poder continuar costeando su proyecto del hospicio gitano. De modo que en la película el toreo acaba pasando de una actividad “maldita” (José Luis había muerto corneado y posteriormente su padre había acabado a balazos con sus reses bravas) a una actividad “salvadora”, que aporta el sustento económico necesario y que, además, sirve de espacio de diálogo compartido con los jóvenes gitanos.

Foucault acuñó el término *anatomopolítica* para referirse a “una tecnología individualizante del poder, una tecnología que mira a fondo a los individuos, hasta en su cuerpo, en su comportamiento” (1999: 245). En el ámbito de la escuela, ésta se materializa en la disposición de los alumnos en fila frente al profesor o en la aparición de la notación cuantitativa, por ejemplo. De este modo, “los individuos son individualizados

²¹ Confróntese esta visión del colectivo gitano con estas ideas sobre la noción de marginalidad: «Quijano ha llegado a definir la marginalidad como “población sobrante de las economías capitalistas dependientes”. Naturalmente, el calificativo “sobrante” debe entenderse desde el punto de vista de la economía industrial dominante, para la que el marginado constituye una carga social, o un símbolo de atraso en el mejor de los casos. Adams ha notado que los grupos marginados aparecen no solamente en las economías dependientes, sino también en las metrópolis de economía industrial desarrollada. La causa de la marginalización no sería, pues, la dependencia económica en sí, sino que debe buscarse en todo el proceso de desarrollo industrial. [...] Desde ese punto de vista, la marginalidad sería la entropía social de los sistemas en proceso de industrialización acelerada» (Adler, 1993: 18).

en la multiplicidad" (Foucault, 1999: 244). El proyecto regeneracionista de Juan Manuel tiende a ejercer este control sobre el cuerpo de los niños. Acordémonos de la ducha fría con la que comienza la secuencia, pero también con la introducción de unas rutinas diarias. Todo ello, amén de la regeneración espiritual a cargo del cura, persigue superar la hendidura existente entre el estereotipo gitano y la sociedad hegemónica, incorporando a ella a los gitanos como sujetos "normalizados".

En el caso de *El Piyayo*, el otro don Juan Manuel, sintiéndose responsable por el accidente del protagonista, acepta el encargo de éste de tutelar a sus nietos. Esta promesa, hecha en el lecho de muerte del Piyayo, aparece conectada de nuevo con la ausencia de hijos, produciéndose la integración de los niños en una clase superior al admitir el ganadero: "yo no tengo hijos, y cuidaré de ellos como si lo fueran".

Piyayo, moribundo, sueña entonces con la salvación por la educación de sus nietos y da por buena su muerte con el fin de conseguir este objetivo ("¡Viva la madre del toro que me ha partido el pecho! Mis nietecillos educados como si fueran hijos de don Juan Manuel).

El listado de profesiones soñadas pasan por: cajero de banco ("para estar todo el día rodeado de billetes y millones y no quedarme ni con una perra chica"); abogado ("para librar de la cárcel a todos los que se han arrepentido de veras"); boticaria; restauradoras; militar; médico o botones. Significativamente, la enumeración concluye con el nieto que desea ser sacerdote, quien afirma: «Pues yo, abuelo, casi no me atrevo a decir lo que quiero: estudiar para cura y decirle muy bajito al oído de nuestro Señor: "Gracias Dios mío por haber hecho verdad las imaginaciones del Piyayo"». En suma, la honradez, el trabajo cotidiano, la caridad son resaltadas como virtudes deseables y que se apuntalan por la contribución crucial de la religión.

Por último, apuntemos que, como se puede comprobar, en esta película la percepción de los niños como gitanos no se resalta especialmente, por lo que el discurso esencialista aparecido en las otras dos cintas se elimina, mientras que se enfatizan las condiciones socioeconómicas, la pobreza, en fin.

4. REFLEXIÓN FINAL: LA ECONOMÍA DEL ESTEREOTIPO

¿Cómo hemos de leer el éxito comercial de, al menos dos de las películas comentadas? García Maroto confesaba: "La película constituyó el mayor éxito comercial de mi carrera cinematográfica y se amortizó rápidamente con los ingresos de la región andaluza. Se explotó también en Argentina y México, y en otros países de habla hispana con magníficos resultados. [...] Para Juanita [Reina] fue el pasaporte a la fama" (1988: 146). Por su parte, *Un caballero andaluz* se sitúa en el duodécimo puesto en el listado de

películas de mayor permanencia en cartel en el periodo 1951-1961 (Gubern *et al.*, 2009: 262)²².

Todo esto conduce a otro debate sobre la economía del estereotipo. En el caso del cine, ése se reproduce, entre otras razones, por su rentabilidad, como en estos casos. El éxito comercial de estas películas sirvió en su momento de altavoz de determinadas concepciones de los niños gitanos. El interés por la figura del gitano como representante de lo andaluz y, por ende, de lo español pervivió en los años siguientes. Por ello, no es casualidad que se grabara toda una serie de coproducciones (*Limosna de amores, Lola Torbellino, La faraona, La gitana y el charro*, etc.) entre México y España durante la segunda mitad de la década de 1950 y la primera de 1960 donde Lola Flores encarnaba recurrentemente a una joven gitana que acababa enamorándose de un galán mexicano.

Los estereotipos son viscosos y su difusión internacional en este caso amerita que nos preguntemos hasta qué punto han impactado en la visión que de lo gitano español, pero también de lo andaluz y de lo español en general tienen desde fuera de nuestro país. Las claves de esta heteroimagen pueden así aportar condicionamientos significativos a la hora de interactuar en el contexto de un aula intercultural.

En este sentido, espero que este ejercicio de arqueología fílmica nos ayude a reflexionar sobre cómo la configuración de los estereotipos en los medios audiovisuales puede constituir un peligroso sustrato capaz de llegar a condicionar nuestra visión de determinadas identidades colectivas y de acabar incidiendo en la enseñanza del español como una lengua extranjera, ya sea por los prejuicios interiorizados que pueda poseer el docente, ya sea por la visión estereotipada que de determinadas realidades posean nuestros alumnos.

REFERENCIAS

Adler de Lomnitz, L. (1993), *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2005), *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Clark, C. (2004), "Severity has often enraged but never subdued a gipsy": The History and Making of European Romani Stereotypes". En Saul, N. & Tebbutt, S. (eds.): *The Role of the Romanies. Images and Counter-Images of 'Gypsies'/Romanies in European Cultures*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 226-246.

Foucault, M. (1999), *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III*. Barcelona: Paidós.

²² Al referirse al musical folclórico Gubern *et al.* (2009: 270) cuantifican ochenta películas dentro de este subgénero para el periodo 1951-1961, en el que se produjeron 703 cintas. Estos autores apuntan además al papel que habría jugado el rol protagónico de Jorge Mistral en *Un caballero andaluz* a la hora de cosechar el éxito que obtuvo.

García Maroto, E. (Dirección) (1943), *Canelita en rama* [Película].

García Maroto, E. (1988), *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.

Garrido, J.Á. (2003), *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Gubern, R., & et al. (2009), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Hall, S. (2010), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Enviñón editores, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javeriana, Universidad Andina Simón Bolívar.

Heinink, J.B. & Vallejo, A.C. (2009), *Catálogo del cine español. Volumen F3. Films de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

Herederó, C.F. (1993), *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana; Filmoteca Española.

López Ruiz, L. (2007), *Guía del flamenco*. Madrid: Akal.

Lucía, L. (Dirección) (1954), *Un caballero andaluz* [Película].

Lucía, L. (Dirección) (1955), *El Piyayo* [Película].

Ubersfeld, A. (1998), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.