

Documento de trabajo
H2004/02

Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción

Jo Labanyi

Las opiniones contenidas en los Documentos de Trabajo de **centrA** reflejan exclusivamente las de sus autores, y no necesariamente las de la Fundación Centro de Estudios Andaluces o la Junta de Andalucía.

This paper reflects the opinion of the authors and not necessarily the view of the Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**) or the Junta de Andalucía.

Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**)
Bailén, 50 - 41001 Sevilla

Tel: 955 055 210, Fax: 955 055 211

e-mail: centra@fundacion-centra.org
<http://www.fundacion-centra.org>

DEPÓSITO LEGAL: SE-4786-03

Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción

Jo Labanyi

University of Southampton

RESUMEN

El artículo traza el desarrollo del cine folklórico desde sus orígenes bajo la Segunda República a través de las distintas etapas del franquismo. Propone que ciertas características de la folklórica republicana siguen vigentes en la posguerra, a pesar de la visión populista impartida por el género folklórico bajo la dictadura. Explicamos el contexto histórico de la construcción del estereotipo de lo andaluz en el siglo XIX, tanto por los extranjeros como por los españoles. Subrayamos el hecho de que la construcción de los estereotipos folklóricos está involucrada en el proceso modernizador. Examinamos el análisis que hace Bhabha de los estereotipos coloniales, que considera como una estrategia para manejar la ambivalencia colonial. Intentamos demostrar la relevancia de las teorías postcoloniales de Bhabha para el estudio de los estereotipos andaluces. Concretamente, intentamos una lectura de los estereotipos del género folklórico, cuya calidad excesiva produce un pastiche autorreflexivo, a través del concepto de la mímica, que Bhabha propone como una estrategia de parte del sujeto colonizado para subvertir la imagen estereotípica que le es impuesta por el colonizador.

ABSTRACT

The article outlines the history of the folklórica film musical genre from its origins in the Second Republic through the various stages of the Franco period. It argues that certain elements of the genre's function under the Republic carry over into the postwar period, despite the genre's populist character under the Dictatorship. This discussion is set in the context of the construction of a stereotypical vision of Andalusia during the 19th century, by foreigners and Spaniards. The article's main thesis is that this process was a product of modernization. Bhabha's postcolonial analysis of colonial stereotyping is introduced; the article argues that Bhabha's view of stereotypes as a strategy for managing colonial ambivalence can be productively applied to the study of stereotypes of Andalusianness. Bhabha's notion of mimicry as a way in which the colonized can undermine the stereotypes imposed on them by the colonizer is used to read the excessive stereotypicality of the folklórica genre as self-reflexive pastiche.

Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción

Jo Labanyi, University of Southampton

(Charla dada en el Instituto de Estudios Andaluces,
Sevilla, el 11 de abril de 2003)

Como es bien sabido, el problema de lo andaluz como estereotipo tiene dos vertientes: i) la visión estereotípica de la cultura andaluza; ii) el uso de esta visión estereotípica como imagen de la cultura española. También hay que tomar en cuenta el hecho de que han contribuido a la fabricación y diseminación de esta visión estereotípica tanto los extranjeros como los españoles. Aquí es importante identificar quiénes han sido los responsables, en qué momentos históricos, y para qué fines.

En esta charla quisiera reflexionar sobre la construcción histórica de esta visión estereotípica de lo andaluz, para luego reflexionar sobre si puede aprovecharse de manera positiva (es decir, de manera crítica). Porque creo que hay que tomar los estereotipos en cuenta, y no actuar como si no existieran. Por eso he elegido hablar de las folklóricas, como máxima expresión del estereotipo de lo andaluz. La mala prensa que han tenido las folklóricas como género cinematográfico se debe, evidentemente, al hecho de que fueron producidas masivamente bajo el primer franquismo —sobre todo, hasta mediados de los años 50, cuando fueron desplazadas por el triunfo del nuevo género musical urbano y más moderno del cine de cuplé, que no se asociaba especialmente con Andalucía (*El último cuplé* es del año 1957)—. Tengo en casa más de cien folklóricas en vídeo, que he comprado en España para el libro que estoy escribiendo sobre cine del primer franquismo (tema mucho más interesante y diverso de lo que se suele pensar).¹ Podríamos preguntar: ¿qué

¹ Ver los siguientes artículos que he publicado sobre el tema: 'Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric musical', en *Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture*, coord. Avtar Brah y Annie F. Coombes (Londres: Routledge, 2000), 56-71; 'Música, populismo y hegemonía: el cine folclórico del primer franquismo', en *La herida de las sombras: El cine español en los años 40* (Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 2001), 83-97.

pasa con la reedición en vídeo en los años 90 de tantas películas folklóricas? (en los últimos tres años han vuelto a desaparecer del mercado), ¿a qué público se destinaron?, ¿quienes efectivamente las compraron?, y ¿por qué motivos?

Aquí es importante recordar que el género folklórico fue inventado y promovido originalmente bajo la II República, cuando su máxima estrella, Imperio Argentina, atrajo un público más numeroso que el cine de Hollywood (algo que nunca se produjo con el cine español del período franquista, ni posiblemente nunca más desde entonces). En el caso del cine folklórico, no se puede decir que el estereotipo de lo andaluz haya sido un producto de los turistas extranjeros que vinieron al sur de España desde principios del siglo XIX, en busca de emociones fuertes (Mérimée con su *Carmen*; Washington Irving con sus *Cuentos de la Alhambra*, etc.). Ni siquiera se puede decir, en el caso de las folklóricas, que fueron producidas por los españoles para el consumo extranjero. Se trata de un género totalmente desconocido fuera de España, pero con una excepción importante —porque las folklóricas sí fueron exportadas a América Latina, donde gozaron de una gran popularidad entre las clases populares (fueron despreciadas por la burguesía)—. Y, cuando el ministro de Cultura nazi, Goebbels, aprobó la creación en Berlín, en 1938, de una productora hispano-alemana (Hispano-Film-Produktion), todas las películas que se hicieron (en dobles versiones española y alemana), menos una (el documental propagandístico *España heroica*), fueron folklóricas, para permitir la entrada del cine alemán en el mercado latinoamericano, donde el cine ya era una industria importante (en México y Argentina, sobre todo). La existencia de las versiones en alemán significa que estas películas, que siguieron produciéndose hasta 1940, fueron exhibidas (o por lo menos pensadas) también para el público alemán (no tengo datos sobre su recepción, lo cual sería un tema interesante). La Filmmoteca en Berlín tiene copias de estas versiones alemanas; debe de ser curiosísimo ver sus personajes ‘típicos’ interpretados por actores alemanes, hablando alemán (pero con Imperio Argentina, quien hablaba varios idiomas, de protagonista, tanto en las versiones alemanas como en las españolas).

Con esta pequeña introducción a las folklóricas, he querido demostrar que lo típicamente andaluz ha sido rentable: nunca fue un retorno a un pasado rural premoderno, sino un negocio plenamente capitalista. También he querido

insistir en que lo típicamente andaluz ha servido históricamente a regímenes políticos diversos (la II República, y posteriormente, el primer franquismo y el nazismo). Volveremos a hablar de esto.

Pasando ahora a la construcción histórica del estereotipo de lo andaluz, no es una casualidad que el estereotipo de la andaluz se haya consolidado a mediados del siglo XIX, que fue, en toda Europa, un período de construcción de tipos costumbristas —es decir, de tipos regionales supuestamente ‘tradicionales’, que parecían destinados a desaparecer con el proceso modernizador—. Incluso hay que recordar que los responsables de la creación de estos tipos costumbristas fueron precisamente los encargados del proceso de modernización: en la capital nacional, Mesonero Romanos, autor no sólo de las *Escenas matritenses* sino también de una serie de proyectos urbanísticos para la modernización de Madrid; y, en Andalucía, Estébanez Calderón, quien, además de autor de las *Escenas andaluzas*, fue un estadista español notable, y padrino político de Antonio Cánovas del Castillo (malagueños ambos), el arquitecto de la centralización del país bajo la Restauración, y protagonista del proyecto cultural de formación nacional con sus estudios historiográficos y novelas históricas. Aquí hay que recordar la enorme contribución a la formación nacional de los políticos andaluces en la segunda mitad del siglo XIX: las quejas sobre el predominio de los andaluces en la política nacional fueron un lugar común en la prensa nacional de la Restauración. Una manera de combatir los estereotipos podría ser la de insistir en que los andaluces han desempeñado un papel importante fuera de Andalucía (recuérdese también la emigración masiva de la población rural andaluza a Cataluña y al País Vasco, además de a América Latina).

Volviendo a la primera mitad del siglo XIX, en el caso de los autores extranjeros responsables del ‘tipismo’ andaluz, se puede decir que fueron también representantes de la modernización, puesto que Washington Irving fue embajador de EE. UU. en España, y Mérimée, aunque no tuvo una carrera política (que yo sepa), vino al sur de España en busca de experiencias que no le habría gustado experimentar en un París más ‘civilizado’ (por ejemplo, cuenta cómo viajó interminablemente por las carreteras de Andalucía buscando ser robado por bandoleros andaluces; describe su gran decepción al no encontrar a un solo bandolero en todo el camino). Y si Mérimée hace matar a

Carmen, es porque la ve como una fuerza seductora pero peligrosa que tiene que ser eliminada (curiosamente, la única versión de *Carmen* que le permite sobrevivir es precisamente la coproducción hispano-alemana *Carmen la de Triana*, que se hizo en el Berlín nazi en 1938. El director, Florián Rey, tuvo que insistir ante Goebbels para poder rodar una película con protagonista gitana, lo cual contradecía la política racial del nazismo).

El proceso de formación nacional que se llevó a cabo en España, como en otros países occidentales, en la segunda mitad del siglo XIX fue, sobre todo, un proceso de homogeneización (lo cual, en el caso de España, fue un proceso de castellanización, ya iniciado en el siglo de las luces). Este proceso se llevó a cabo principalmente a través de la imposición de un sistema de enseñanza pública (instituida en 1857), y a través de la creación de una prensa nacional, y de una novela nacional, además de la promoción por parte del Estado de la pintura de historia.² Este proceso de homogeneización ('normalización') nacional, promovido por los liberales conservadores, liderados por Cánovas del Castillo, tuvo sus críticos, mayormente entre los miembros del Partido Republicano y del ala izquierda del Partido Progresista liderado por Sagasta. Estos críticos del proceso de homogeneización no estaban en contra de la modernización, pero abogaban por un modelo de nación no centralizada sino plural (en algunos casos, federal). Aquí la labor desempeñada por los krausistas fue importante, y fueron precisamente sus herederos, educados por la Institución Libre de Enseñanza, los responsables del proyecto político de la Segunda República, que también trabajaba por la modernización del país, bajo la forma de una sociedad plural, que permitía la autonomía regional y buscaba la inclusión de las clases populares.

Si en el siglo XIX el costumbrismo formó parte de la 'invención de la tradición', promovida paradójicamente por los responsables de la homogeneización nacional, en el caso de la II República, la folklórica fue la expresión de un cine popular que quiso incluir a las clases populares —y a las culturas regionales— en su proyecto político. Este proyecto político también fue promovido por el primer franquismo; sin embargo, en este caso se trata de incorporar a las clases populares —y a las culturas regionales— en un modelo

² Ver mi libro *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

social muy diferente: no plural sino totalitario y vertical (es decir, basado no en la reciprocidad democrática sino en la jerarquía y la unidad impuesta desde arriba). Pero, en la práctica, el uso, bajo el primer franquismo, de un género cinematográfico creado bajo la República con fines políticos diferentes (de reivindicación social de las capas populares marginadas) produjo cierta ambigüedad, puesto que los argumentos siguieron siendo básicamente los mismos —como también, en la mayoría de los casos, lo fueron los directores y las estrellas.

Una de las cosas que nos ha interesado en las entrevistas que hemos hecho en Madrid y Valencia para el proyecto de historia oral del público cinematográfico en la España de los 40 y 50, que actualmente dirijo,³ es la frecuente confusión entre cine de la República y cine del primer franquismo. En parte, esto se explica por la continuada exhibición de ciertas películas republicanas bajo el primer franquismo. Pero también hemos llegado a la conclusión (y esto lo dijo uno de nuestros entrevistados) que el cine tuvo tanta importancia en la inmediata posguerra, entre otros motivos, porque fue la única cosa que supuso cierta continuidad con la República. La película que crea más confusión es, precisamente, la folklórica *Morena Clara*, estrenada a principios de 1936, pero que muchos de nuestros entrevistados recuerdan como de la posguerra. Esta película, dirigida por Florian Rey y protagonizada por su mujer, Imperio Argentina, representa un claro intento de reivindicación social de los gitanos (y el juez que determina su reivindicación legal es una mujer. Curiosamente la versión nueva de *Morena Clara* rodada por Luis Lucía, con Lola Flores, en 1954, mantiene a la juez, a pesar de la absoluta imposibilidad para la mujer, en aquella época, de ejercer tal profesión).

La confusión de la folklórica republicana con la del primer franquismo es posible porque el género es un intento de manejar la heterogeneidad cultural (y étnica, puesto que después de 1939 se basa enteramente en la cultura gitana —

³ El proyecto está subvencionado por el Arts and Humanities Research Board del Reino Unido. Los investigadores son Jo Labanyi (coordinadora), Vicente Sánchez Biosca, Katy Vernon, Susan Martin-Márquez y Eva Woods. Las entrevistas en Madrid, Valencia y La Coruña fueron hechas por Steven Marsh, María José Millán y José Coira respectivamente; actualmente Alberto Egea Fernández-Montesinos está llevando a cabo unas 30 entrevistas más en Sevilla. Se publicará un libro en inglés, otro libro en español, con CD, y una base de datos multimedia de acceso público en la web.

o en una cultura andaluza agitanada—; podemos preguntar qué pasa con esta racialización de la folklórica a partir de esta fecha). Esto quiere decir que el cine folkórico, al intentar manejar la heterogeneidad cultural, reconoce la existencia de esta misma heterogeneidad. Efectivamente, lo que encontramos en la folklórica (tanto franquista como republicana) es la puesta en escena de un proceso de negociación cultural entre el protagonista masculino (que suele ser un señorito andaluz, aunque puede ser militar, abogado, etc.) y la protagonista femenina (popular y mayormente gitana). También hay folklóricas con protagonista masculino gitano (torero o bandolero); o sea, también de clase popular. En estos casos, también existe una negociación entre las clases burguesa y popular, puesto que el protagonista gitano suele debatirse entre el amor a una mujer de clase más alta (extranjera y extranjerizada) y la gitana, la cual siempre gana. También hay variantes con protagonista masculino bandolero, que gana el amor de una duquesa (pienso en *La reina de Sierra Morena*, con Amparito Rivelles y Jorge Mistral), pero en este caso la duquesa ‘adapta’ la cultura del bandolero. Con todo esto podemos ver que la folklórica permite la negociación entre diferentes combinaciones sociales, y no representa un modelo social único y monolítico. Pero, en todas estas variantes, el público es invitado siempre a identificarse con la protagonista gitana (a veces, con el protagonista gitano), que siempre está interpretada por la estrella máxima de la película. Cuando (como en la mayoría de los casos) el protagonista masculino es un burgués, siempre está interpretado por un actor menos conocido, y con un tipo de actuación rígida y poco simpática. Más aún, la protagonista gitana siempre lleva la parte activa, reduciendo al protagonista burgués a un rol más bien pasivo, de ‘objeto’ finalmente ganado por la protagonista gitana. Y esto no es porque el protagonista burgués sea un objeto estático que la protagonista gitana tiene que aceptar tal cual es. Al contrario, el protagonista burgués sólo gana el amor de la protagonista gitana después de ‘convertirse’ a los valores populares de ésta.

Con esto, quiero decir que, si la folklórica republicana es un modelo de cine popular (que reivindica a las clases populares), la folklórica del primer franquismo es un modelo de cine populista (que incorpora a las clases populares, pero sin dejar de exaltar sus valores). La diferencia entre los dos modelos no es absoluta. También hay que reconocer que no todos los directores y actores de cine bajo la República fueron de izquierdas; ni todos los directores

y actores del primer franquismo fueron adeptos al régimen. El género folklórico incluye una gama de respuestas ante el problema básico de la negociación interclasista.

Ahora, después de haber subrayado la complejidad de las folklóricas como género cinematográfico, quisiera pasar a hablar de la teorización de los estereotipos desarrollada por el crítico Homi Bhabha, nativo de la India, que hizo la carrera en Gran Bretaña y después en EE. UU.⁴ Por tanto, Bhabha es un producto del postcolonialismo. Efectivamente, su labor teórica ha sido fundamental a la teoría postcolonial. Primero, hay que justificar el uso de la teoría postcolonial para hablar de lo andaluz. Por un lado, la teoría postcolonial es, sobre todo, una teorización de las relaciones de poder entre las clases dominantes y las clases subalternas. Por otro lado, el proceso de formación nacional históricamente ha sido la contrapartida de la expansión imperial: esto se ve muy claro en el caso de España, que tuvo un proceso de formación nacional precoz con la homogeneización religiosa impuesta por los Reyes Católicos, lo cual coincidió —como todos sabemos— con la expansión colonial en el Nuevo Mundo. No hay que olvidar que Sevilla tuvo el monopolio del comercio colonial con América; si el papel fundamental desempeñado por los andaluces en el imperialismo español es algo que hay que celebrar o no, es una cuestión bastante difícil. Recuerdo estos hechos para hacer constar que España se anticipó a las demás naciones europeas en el intento de imponer un modelo cultural homogéneo, tanto en la Península como en las colonias. Con esto, incluso se puede decir que España inauguró el proceso de modernización occidental —aunque, nuevamente, no sé si esto habría que celebrarlo, puesto que el costo social de este proceso de homogeneización cultural ha sido enorme.

Lo que sí está claro es que el franquismo impuso a la nación un régimen totalitario concebido expresamente en términos coloniales; las fuerzas militares encargadas de la ‘pacificación’ del país fueron llamadas expresamente el ‘ejército de ocupación’, y las ideas políticas de Franco, como él mismo reconoció, fueron aprendidas en sus largos años al mando del ejército de

⁴ Ver, sobre todo, su libro *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), y, específicamente, el capítulo sobre los estereotipos. Hay traducción española.

África. Por tanto, me parece justificable la aplicación a Andalucía (y a las otras zonas periféricas del país) de la teoría postcolonial, que se funda en la crítica del régimen colonial. Decir que Andalucía ha sido una colonia de Castilla quizá no es del todo exacto —aunque la política de repoblación de los territorios ganados por los castellanos a los árabes en la llamada ‘Reconquista’ sí puede compararse a una política de imperio.

La teoría postcolonial se puede aplicar a Andalucía también porque es una teorización del mestizaje o hibridación colonial. El pasado histórico de Andalucía, como bien se sabe, es un ejemplo extraordinario de mestizaje cultural, con la convivencia de las culturas musulmana, judía y cristiana; con la posterior repoblación castellana (e incluso gallega en la Alpujarra alta); y con el éxodo migratorio hacia América Latina, y, desde mediados del siglo XX, hacia el norte de España y el norte de Europa. Y tenemos que agregar a esta lista la más reciente inmigración desde el Magreb y el África subsahariana, y desde los países del este de Europa (sobre todo Rumania y Polonia), además del aumento de inmigración desde América Latina, sobre todo, en los últimos años, desde Ecuador. Aquí me parece sumamente importante incluir en el concepto de lo andaluz la diáspora hacia el exterior, además de la inmigración hacia adentro.

Volviendo a los estereotipos: para Homi Bhabha, el estereotipo es un instrumento clave de la colonización puesto que es una manera de manejar la heterogeneidad, al convertir una realidad compleja en imagen fija y unívoca. Para Bhabha, donde hay estereotipo siempre hay miedo a lo heterogéneo, a lo ambivalente —a todo lo que parece escapar a las clasificaciones controlables—. Bhabha hace una reelaboración de las ideas del crítico palestino Edward Said, quien, en su libro *Orientalismo*, hizo un psicoanálisis del discurso occidental sobre el llamado ‘Oriente’: el orientalismo no es una realidad geográfica, sino un discurso elaborado desde el Occidente.⁵ Para Said, el ‘Oriente’ (la imagen occidental del mundo islámico) ha representado para el Occidente (el mundo cristiano) los impulsos que éste ha reprimido en sí mismo (fundamentalmente, el sexo y la violencia). Por tanto, el ‘Oriente’ es un espacio imaginario donde

⁵ Edward Said, *Orientalism* (Nueva York: Pantheon Books, 1978). Hay traducción al español.

se permite la satisfacción de los impulsos controlados ‘en casa’. Así que el ‘Oriente’, desde el principio, ha sido un discurso ligado al turismo —al viaje (real o imaginario) a una zona (siempre imaginaria) libre de las restricciones de la vida llamada ‘civilizada’. De ahí, la equiparación del ‘Oriente’ con lo ‘primitivo’— deseado pero despreciado a la vez. Como todo imaginario turístico, el ‘Orientalismo’ supone que el ‘Oriente’ es un lugar de paso, del cual uno vuelve enriquecido, para volver a instalarse en la ‘normalidad’. Se puede visitar el ‘Oriente’, pero ningún autor del discurso orientalista puede vivir en el ‘Oriente’ como lugar nativo. Es decir, el ‘Oriente’ está poblado por ‘los otros’.

Homi Bhabha toma de Said esta idea del ‘Oriente’ como el espacio imaginario de ‘lo otro’ (proyección hacia el exterior de la parte reprimida de sí mismo). Y, sobre todo, hace eco de la insistencia de Said en la ambivalencia de este espacio al ser el lugar tanto de lo deseado como de lo temido o despreciado. Bhabha también toma de Said la idea de que el ‘Oriente’ se percibe como un ‘espectáculo’ o ‘representación’ (un escenario teatral o puesta en escena), que existe como objeto de la mirada del viajero occidental. Pero Bhabha discrepa de Said al insistir en que esta relación colonial es una relación interactiva, que permite a los colonizados no sólo ser objetos de la mirada colonial, sino aprovechar el estereotipo de lo oriental proyectado sobre ellos para sus propios fines. Así que, para Bhabha, los colonizados son sujetos y no sólo objetos.

Esto es, básicamente, el análisis que hace el antropólogo Timothy Mitchell del flamenco,⁶ al insistir en que el flamenco, tal como lo conocemos ahora, fue producto de una negociación entre, por un lado, los señoritos andaluces que, instalados en la ciudad con el proceso modernizador del siglo XIX, pagaban la representación; y, por otro lado, los intérpretes, de las clases marginales, llamados ‘gitanos’ aunque no siempre lo eran, quienes aprendieron que, al ofrecer a los señoritos una representación de lo ‘típicamente gitano’, podían ganar un dinero y un status a veces importante. En su trabajo reciente sobre ‘el gitano imaginario’,⁷ la hispanista norteamericana Lou Charnon-Deutsch ha

⁶ Ver su libro *Flamenco Deep Song* (New Haven: Yale University Press, 1994). Hay traducción al español.

⁷ Ver su libro (actualmente en prensa) *The Imaginary Gypsy*. Un resumen de algunas de las ideas expuestas en este libro se encuentra en su ensayo ‘Travels of the Imaginary Spanish Gypsy’, publicado en *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, coord. Jo Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 2002), 22-40.

insistido en que el turista occidental se estaba engañando cuando se consideraba un viajero intrépido descubriendo a unos raros ejemplares de una raza primitiva (bailaores y cantantes gitanos), puesto que los gitanos más bien iban en busca del turista para aprovecharse de su ingenuidad. Esto quiere decir que ‘lo gitano’, como estereotipo, siempre ha formado parte de una economía capitalista moderna; su ‘primitivismo’ ha sido adoptado por los gitanos porque es rentable. Si el estereotipo del gitano ha llegado a representar lo andaluz, habrá sido no sólo porque la función del estereotipo, para los turistas extranjeros, es la de homogeneizar una realidad heterogénea, sino también porque, de alguna manera, la apropiación de lo gitano ha sido rentable para la cultura andaluza. Esto tiene su costo inevitable, puesto que supone la equiparación de lo andaluz con lo marginal y primitivo: es decir, con el estereotipo del gitano como un ser sexualmente seductor pero peligrosamente violento. Y si el estereotipo de lo andaluz ha llegado a representar lo español (en las folklóricas, por ejemplo, cuyos directores no eran mayormente andaluces), habrá sido porque esto ha sido rentable para los españoles en general.

Lo que vemos con todo esto es que los estereotipos, tal como insiste Bhabha, producen una conciencia dividida, tanto por parte de las clases dominantes como por parte de las clases dominadas, puesto que ambos están involucrados en la fabricación del estereotipo, que por otra parte reconocen ser una construcción falsa. Los estereotipos también producen una conciencia dividida tanto en las clases dominantes como en las clases subalternas, puesto que las dos están involucradas, a pesar suyo, en un doble proceso de identificación y rechazo del estereotipo. Bhabha insiste en que, si por un lado el sujeto colonizado hace una mímica del estereotipo impuesto sobre él, por otro lado el sujeto colonizador se siente parcialmente identificado con este estereotipo (que por otra parte desprecia), puesto que éste es la proyección hacia fuera de sus propios deseos reprimidos. Para Bhabha, esta ‘doble conciencia’, tanto del colonizador como del colonizado, es más bien trágica — aunque Bhabha insiste en que el sujeto colonizado puede subvertir el estereotipo proyectado sobre él, al imitarlo hasta el exceso, de manera paródica, en un tipo de travestismo que demuestra su falsedad.

Aquí quisiera sugerir que las folklóricas, con su melodramatismo excesivo, llevan a cabo precisamente este tipo de subversión paródica del

estereotipo de lo andaluz. El público cinematográfico sabía perfectamente que la mayoría de las estrellas que representaban a los protagonistas gitanos no eran gitanos. Y, más importante, las folklóricas no pretenden ser realistas, sino que insisten en el espectáculo y la representación; incluso, sus protagonistas suelen ser intérpretes (cantantes y/o bailaoras). Así que yo propondría una lectura de las folklóricas como representación del proceso de mímica que permite a sus personajes subalternos alcanzar el éxito. Este éxito personal no cambia las estructuras de clase, hay que reconocerlo; pero demuestra que las clases subalternas —y las mujeres, puesto que sus protagonistas suelen ser femeninas— son sujetos activos que saben sobrevivir y triunfar en un mundo adverso.

¿Qué conclusiones podemos sacar de todo esto, con respecto a los posibles usos críticos de los estereotipos?

Primero, que una manera de subvertir los estereotipos es la mímica paródica, que demuestra su status como representación (pienso, por ejemplo, en la cantante Martirio, que se hizo famosa por sus actuaciones llevando una réplica de la Giralda en la cabeza). Un ejemplo maravilloso de este tipo de mímica paródica es la secuencia inicial de la versión de *Morena Clara* dirigida por Luis Lucía en 1954. Esta película de Lucía, quien se especializaba en este tipo de prólogo paródico y autorreflexivo, es un ejemplo extremo pero no único. Hay que aclarar que, en este caso, el objeto de la parodia no son los gitanos sino el debate sobre los posibles orígenes egipcíacos del flamenco que tuvo lugar a principios de los años 50 entre algunos aficionados intelectuales, más o menos adeptos al régimen. Esta secuencia paródica subvierte toda una serie de tópicos relacionados con la cultura gitana, al representarlos de una forma excesiva que no podemos tomar en serio. O sea, la subversión consiste en demostrar que la visión estereotípica de la cultura gitana es, precisamente, una representación.

Segunda conclusión: es importante subrayar que los estereotipos son un instrumento de formación nacional —y colonial— por imponer una visión homogénea a una realidad culturalmente diversa. A este respecto, Bhabha insiste en que los estereotipos, al intentar manejar la heterogeneidad, nos dejan percibir, por detrás de ellos, el miedo a la diversidad cultural de las clases

dominantes (y, hay que reconocerlo, no sólo de las clases dominantes). En el caso de Andalucía, se puede insistir —y se ha insistido— en la heterogeneidad de sus diversos componentes culturales, pero hay que reconocer no sólo la heterogeneidad producida por el mestizaje de varias culturas, sino la heterogeneidad de cada uno de estos componentes culturales (no hay una sola cultura hispanoárabe, sefardita, castellano-parlante; ni por supuesto una sola cultura gitana). La función homogeneizadora del estereotipo puede subvertirse al insistir en la hibridez, por ejemplo al introducir nuevos elementos culturales que complican el proceso de hibridación. Pienso aquí en el Nuevo Flamenco, que ha trabajado con músicos africanos; o en las representaciones de Sara Baras, subvencionadas por el Junta de Andalucía en lo que me parece una política cultural inteligente, puesto que mezcla el flamenco con diferentes estilos musicales, tanto cuando interpreta a la granadina Mariana Pineda como cuando interpreta a Juana la Loca.

Al reconocer que los estereotipos son un instrumento de formación nacional cuyo objeto es la eliminación de la diversidad cultural, me parece también importante reconocer el papel desempeñado por determinados andaluces en este mismo proceso homogeneizante, para que quede claro que los andaluces no sólo han sido objetos de la historia. Esto significa reconocer que no todos los andaluces han obrado a favor de Andalucía, y que algunos han obrado de manera francamente inaceptable. Pienso, por ejemplo, en José María Pemán, adepto notable del primer franquismo, responsable de la purga de profesionales de la enseñanza, y autor de los guiones de varias películas en los años 40 y 50 (la peor es *El capitán de Loyola*): habría que preguntar en qué miedo a la heterogeneidad subyace su exaltación del tópico andaluz en *Lola la piconera* (película bastante interesante) o *Brindis a Manolete* (película realmente horrible).

Tercera conclusión: hemos visto que los estereotipos son un instrumento del poder colonial, al proyectar sobre ‘el otro’ una imagen de lo ‘no civilizado’ o ‘primitivo’. Aquí me parece importante subrayar que la explotación del estereotipo de lo andaluz siempre ha formado parte del proceso de modernización, en sus dos vertientes: la homogeneización cultural y el mercado capitalista. Entonces, lo que se representa como ‘primitivo’ es, en realidad, un instrumento de la modernización. Aquí también sugiero que las

folklóricas demuestran una conciencia de este proceso, puesto que en muchas de ellas, la protagonista gitana termina por triunfar como cantante en las capitales de Europa y América. En un libro brillante, el historiador canadiense Adrian Shubert ha sugerido que las corridas de toros, en vez de constituir una supervivencia cultural primitiva, deberían verse más bien como ejemplo precoz de las industrias del ocio capitalistas.⁸ Es evidente que las culturas árabe y judía de al-Andalus, que han sido idealizadas —o demonizadas— como producto de un ‘Oriente’ exótico, en un sentido orientalista tal como lo entiende Said, en realidad poseían un grado de civilización superior a la de los reinos cristianos, y que siempre viene bien recordar que fue a través de la obra de los filósofos y científicos árabes y judíos de al-Andalus que la filosofía y ciencia griegas fueron reintroducidas en la Europa occidental, lo cual a su vez hizo posible los adelantos técnicos del Renacimiento. Si los castellanos lograron conquistar al-Andalus, fue porque poseían la superioridad en otro aspecto de la modernización: la tecnología bélica. Es interesante notar que, en el siglo de las luces, Jovellanos basaba sus proyectos de reforma agraria en los tratados agrícolas hispano-árabes, que le parecían de más utilidad para su proyecto modernizador ilustrado que los escritos de economistas norte-europeos contemporáneos como Adam Smith.⁹

Mi última propuesta, finalmente, sería insistir en el papel histórico desempeñado por los estereotipos, precisamente al negar la historicidad de ‘los otros’, representándolos como entes fijos y estáticos. Si la función del estereotipo es negar la historicidad de sus objetos, entonces la mejor defensa en contra de sus efectos dañinos es la explicación histórica de su modo de producción y diseminación. No podemos prescindir de los estereotipos, porque es necesario manejar la complejidad de alguna manera. Pero podemos ser conscientes de su función histórica y de sus consecuencias históricas.

⁸ Ver su libro *Death and Money in the Afternoon: A History of the Spanish Bullfight* (Nueva York: Oxford University Press, 1999). Hay traducción al español.

⁹ Ver James Monroe, *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship (Sixteenth Century to the Present)* (Leiden: E.J. Brill, 1970), p. 44.



Fundación Centro de Estudios Andaluces

Documentos de Trabajo

Serie Humanidades

H2003/01 "Etnicidad andaluza: su modelo de identidad en el discurso político-educativo de Andalucía", Manuel Hijano del Río y Fernando C. Ruiz Morales.

H2004/01 "Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: De la españolada al poscostumbrismo" [Estudio de caso de Fernando Trueba], Alberto Egea Fernández-Montesinos.

H2004/02 "Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción", Jo Labanyi.

centrA: **Fundación Centro de Estudios Andaluces**

Normas de publicación de Documentos de Trabajo centrA Economía

La Fundación Centro de Estudios Andaluces (**centrA**) tiene como uno de sus objetivos prioritarios proporcionar un marco idóneo para la discusión y difusión de resultados científicos en el ámbito de la Economía. Con esta intención pone a disposición de los investigadores interesados una colección de Documentos de Trabajo que facilita la transmisión de conocimientos. La Fundación Centro de Estudios Andaluces invita a la comunidad científica al envío de trabajos que, basados en los principios del análisis económico y/o utilizando técnicas cuantitativas rigurosas, ofrezcan resultados de investigaciones en curso.

Las normas de presentación y selección de originales son las siguientes:

1. El autor(es) interesado(s) en publicar un Documento de Trabajo en la serie de Economía de centrA debe enviar su artículo en formato PDF a la dirección de email: wpecono@fundacion-centra.org
2. Todos los trabajos que se envíen a la colección han de ser originales y no estar publicados en ningún medio de difusión. Los trabajos remitidos podrán estar redactados en castellano o en inglés.
3. Los originales recibidos serán sometidos a un breve proceso de evaluación en el que serán directamente aceptados para su publicación, aceptados sujetos a revisión o rechazados. Se valorará, asimismo, la presentación del trabajo en seminarios de **centrA**.
4. En la primera página deberá aparecer el título del trabajo, nombre y filiación del autor(es), dirección postal y electrónica de referencia y agradecimientos. En esta misma página se incluirá también un resumen en castellano e inglés de no más de 100 palabras, los códigos JEL y las palabras clave de trabajo.
5. Las notas al texto deberán numerarse correlativamente al pie de página. Las ecuaciones se numerarán, cuando el autor lo considere necesario, con números arábigos entre corchetes a la derecha de las mismas.
6. La Fundación Centro de Estudios Andaluces facilitará la difusión electrónica de los documentos de trabajo. Del mismo modo, se incentivará económicamente su posterior publicación en revistas científicas de reconocido prestigio.

