

POLÍTICO Y PERSONAL: PILAR TÁVORA Y EL CINE DE LA REEXSISTENTIA GITANA*

TAMARA MOYA JORGE

INTRODUCCIÓN. OPCIÓN DESCOLONIAL Y CINE DE LA REEXSISTENTIA

Mientras que los imaginarios gitanos han jugado un papel fundamental en el cine desde sus comienzos y continúan protagonizando títulos aclamados por la crítica nacional e internacional, como es el caso de *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta, 2018) o *La última primavera* (Isabel Lamberti, 2020), los sujetos sociales pertenecientes a este pueblo racializado¹ han sido tradicionalmente estudiados como objeto de la mirada pero no como enunciadores de sus propios relatos fílmicos². Esta circunstancia que, en definitiva, responde a un proceso histórico más amplio de colonialidad interna (a través del exterminio, la invisibilización y el silencio) e internalizada (en los cuerpos y las subjetividades) de aquellos etiquetados como *bárbaros* o *primitivos*³ se ha sostenido sobre un discurso colonialista que ha extranjerizado a los gitanos y gitanas den-

tro de sus propios territorios, asumiendo que han permanecido ajenos a las dinámicas nacionales y globales. Ello, sumado a la *generización* de los cuerpos racializados, ha provocado que el estereotipo mayoritario que se ha construido desde los feminismos blancos sobre las mujeres gitanas sea el de estas como sumisas: «Cuando, como resultado de las reivindicaciones del movimiento feminista occidental, la mujer comienza a enunciarse como sujeto de derechos civiles y políticos y se inserta en el mercado laboral [...] la mujer-otra no puede ser pública y de moral sexual relajada, hay que volverla a inventar» (Filigrana, 2020: 127).

No obstante, aunque el estereotipo es la cara más visible del antigitanismo simbólico⁴, hay que tener en cuenta que existen retóricas etnocéntricas que «pueden tratar como anormales fenómenos culturales complejos sin tener que recurrir a un personaje estereotipado» (Shohat y Stam, 2002: 209), lo que tiene como consecuencia última la negación de las identidades y de otras cosmovisiones

ajenas al marco establecido en claves etnocéntricas, es decir, la subalternización de «nuevos lugares legítimos de enunciación» (Mignolo, 1995: 39). De esta forma, las voces de los *otros internos* han sido tradicionalmente soterradas en las instituciones hegemónicas, de las que la institución cine no puede ser una excepción, aunque sí un espacio de negociación privilegiado. Como consecuencia, aún en la actualidad se estudia la categoría *cine gitano* excluyendo las propias miradas y voces gitanas y se continúa construyendo historiográficamente el cine español sin atender a estas: «Es decir, no suelen hablar de cine gitano, hecho por personas gitanas, sino de cine payo, hecho por personas payas en torno a lo que ellos consideran gitano, que tan solo es un reflejo deformado, la proyección de sus propios prejuicios. Y mientras tanto, se oculta tanto el cine hecho por personas gitanas como las historias y personajes gitanos» (Agüero y Jiménez, 2020: 154).

En el caso de cineastas *rroma* contemporáneos de otros países, existe una bibliografía más amplia que ha investigado la obra de realizadores y realizadoras como Laura Halilovic (Italia), Sami Mustafa (Kosovo), Katalin Bársony (Hungría) o Tony Gatlif (Francia) (Ippolito, 2019; Rucker-Chang, 2018; Iordanova, 2008, 2001; Dobрева, 2007; Naficy, 2001). Aunque los estudios que analizan las representaciones de los gitanos en el cine español desde un enfoque crítico de estereotipos y distorsiones miméticos son abundantes (Arranz, 2015; Villarme Álvarez, 2009; Santaolalla, 2005; Garrido, 2003; Smith, 2000; Nair, 1999), las lecturas anticoloniales de estas son relativamente recientes y escasas (Cortés, 2020; Woods Peiró, 2012; Labanyi, 2004). De ello se deduce también que la literatura académica sobre realizadoras y realizadores españoles no blancos, en general, y gitanos, en particular, sea prácticamente inexistente (Moya Jorge, 2020; Smidakova, 2016). El reto de la descolonialidad —que siguiendo a Catherine Walsh no se trata de «una teoría por seguir sino un proyecto por asumir» (Walsh, 2013:

67)—, y que pasa por repensar no ya las relaciones históricas de poder entre estados y continentes, sino dentro de los propios estados para con sus *otros(as) internos(as)*, continúa estando pendiente en la academia española. Tratando de aproximarnos a dicho reto, esta investigación atiende a un objeto de estudio que hemos conceptualizado, desde un posicionamiento descolonial, como *cine de la reexistencia*. La *re-ex-sistencia* implica resistencia —*sistere* (mantenerse firme, oponerse reiteradamente sin perder el puesto)— en un tiempo presente y no contempla ningún paso atrás en la conquista de los derechos humanos que han logrado los pueblos históricamente subalternizados por motivos étnico-raciales; pero también la idea de una *nueva existencia y hacia fuera* —denotación añadida por los prefijos *re* y *ex*—. En estos cines, vinculados a los procesos de descolonización encabezados por las minorías étnicas y los pueblos indígenas latinoamericanos, la emergencia de nuevos universos simbólicos sirve de alguna manera para restituir lo político a través de un contrato generacional que parte del conocimiento situado para poner en juego una cierta insurgencia epistémica desde la que interpelar a las instancias que han sostenido la colonialidad del poder, del ser, del saber y de la vida que ha estructurado las realidades de sus pueblos. Es importante en este sentido tener en cuenta que la *opción descolonial* (Garcés, 2016) desde la que se aborda este artículo debe ser entendida como tal, es decir, no como la mera aplicación de un marco teórico, sino como praxis, como metodología en sí misma que sitúa epistémicamente la investigación y determina los instrumentos con los que abordar el objeto de estudio: «Aquí, la teoría, como conocimiento, se entiende como encarnada y situada, algo que la universidad olvida con demasiada frecuencia.

LA TEORÍA, COMO CONOCIMIENTO, SE ENTIENDE COMO ENCARNADA Y SITUADA

La teoría —como conocimiento— se deriva y se forma, se moldea y se configura en y por actores, historias, territorios y lugares que, se reconozca o no, están marcados por el horizonte colonial de la modernidad» (Mignolo y Walsh, 2018: 28).

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA

Si las principales estrategias de las que se ha servido el discurso colonialista en el cine para estigmatizar a los pueblos etnificados, en general, y a las mujeres racializadas, en particular, han sido la «misión civilizadora» y la «denegación de la coetaneidad» (Mignolo, 2003), operaciones discursivas que se han materializado en una «postura de carencia» (Shohat y Stam, 2002), este artículo pretende contribuir a dinamitar ambas estrategias en el caso del pueblo gitano en España. Lo hará de dos maneras concretas; en primer lugar, atendiendo a los propios puntos de enunciación cinematográfica que parten de «epistemologías del sentir situadas» (Periáñez Bolaño, 2016) y, en segundo lugar, analizando las operaciones inscritas en sus obras y que contribuyen a los procesos de descolonización de los modos de representación étnico-raciales. Estos objetivos se tratarán de alcanzar a través del caso de estudio de la realizadora Pilar Távora. Para ello, se han empleado como instrumentos de análisis específicos la revisión bibliográfica y filmográfica, la entrevista en profundidad con la realizadora y el análisis fílmico de su última obra estrenada hasta la fecha, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

En el primer caso, la entrevista en profundidad, realizada en el mes de diciembre del año 2019, constituye un instrumento fundamental, ya que esta investigación entiende que los realizadores y realizadoras «no son solo estructuras textuales o ficciones dentro de sus películas; también son sujetos empíricos, situados en los intersticios de culturas y prácticas cinematográficas, que existen fuera de y con anterioridad a sus películas» (Naficy, 2001: 4). Por su parte, para el análisis fílmico de la película se han seguido las recomendaciones de Shohat y

Stam al intentar ir más allá del análisis de estereotipos cuando se abordan las nociones de *etnia* y *raza*, y emplear en su lugar el análisis discursivo. En este sentido, se entiende que el cine no es solo mimesis o representación sino también enunciado y, como tal, no importan tanto las lógicas de la verosimilitud en cuanto a una realidad ontológica homogénea e inmutable sino los discursos que se articulan en torno a ella y, sobre todo, su capacidad de intervención en el terreno de lo real: «La preferencia por metáforas auditivas y musicales (voces, entonación, acento, polifonía) refleja el paso del espacio lógico de la modernidad, predominantemente visual (perspectiva, evidencia empírica, dominación de la mirada), al espacio posmoderno de lo vocal (etnografía oral, historia de la gente, narrativas de esclavos)» (Shohat y Stam, 2002: 218).

PILAR TÁVORA: CINE Y REEXSISTENTIA GITANA

Pilar Távora es una realizadora pionera por ser una de las pocas directoras que debutaron antes de los años noventa en el cine español. Nació en el barrio popular del Cerro del Águila, en Sevilla, en el seno de una familia vinculada al mundo de la tauromaquia. Como hija de Salvador Távora, director del reconocido grupo de teatro La Cuadra de Sevilla, desde niña tuvo relación con el espectáculo flamenco y la escena teatral, en un clima artístico de oposición al régimen franquista en los últimos años de la dictadura. Su primer largometraje, *Nanas de Espinas* (1984), constituye una versión cinematográfica de la obra teatral homónima creada por La Cuadra e inspirada a su vez en *Bodas de sangre* (1931), del escritor Federico García Lorca. Los primeros trabajos documentales de la realizadora abordan distintos elementos de la cultura popular andaluza: *Sevilla, viernes santo madrugada* (1981), *Andalucía entre el incienso y el sudor* (1982), *Úbeda* (1985), *Costaleros* (1985) o *Antonio Divino* (1986) son algunos de los cortometrajes que ponen de manifiesto el interés de Távora por fil-

mar Andalucía desde una perspectiva antropológica: «Cuando digo lo auténtico es porque sé lo que es auténtico, porque lo he vivido como andaluza y sé que tengo autoridad para hablar de eso porque es parte de mi herencia, parte de mi vivencia» (Cami-Vela, 2005: 211).

Es a partir de estos primeros trabajos que Távora decide crear su propia productora (actualmente Productora Arbonaida) para poder sacar adelante sus proyectos y los de otros directores desde su lugar de origen: «La única manera que veía de sacar cosas adelante era produciéndolas yo. En Madrid no había nadie que se interesara por nada de Andalucía que no fuera lo que se esperaba de Andalucía. Y, dentro de Andalucía, los productores estaban ocupados en producir sus asuntos, no eran productores de otros directores»⁵. La realizadora define su obra como una defensa de Andalucía y de la mujer, temas que aborda de manera imbricada a lo largo de su filmografía y que confluyen de manera alegórica en la obra *Yerma* (1998), su segundo largometraje, también adaptación personal de otra de las obras lorquianas. La perspectiva de género es además protagonista en otras de las obras que ha dirigido desde distintas temáticas y en diferentes formatos: *Nosotras, femenino plural* (1987), *Mujeres rotas* (1999), *Eternos interiores* (2004), *Brujas* (2007) o *Madre amadísima* (2008).

A lo largo de su obra, que abarca también numerosos trabajos para televisión, teatro y espectáculos flamencos, Távora ha representado otras miradas acerca de la *gitanidad*, siempre presente en sus elementos iconográficos y en los personajes a los que da voz como parte de la identidad andaluza, de esa *otra* Andalucía: la de las historias silenciadas y escondidas tras el mito. Esta labor está estrechamente relacionada con la militancia que ha llevado a Távora a participar activamente tanto en las instituciones políticas —como candidata a la alcaldía de Sevilla desde el movimiento andalucista—, como a través del asociacionismo profesional —fue presidenta de la Asociación de Productores Independientes de Andalucía, miembro de la

A LO LARGO DE SU OBRA, QUE ABARCA TAMBIÉN NUMEROSOS TRABAJOS PARA TELEVISIÓN, TEATRO Y ESPECTÁCULOS FLAMENCOS, TÁVORA HA REPRESENTADO OTRAS MIRADAS ACERCA DE LA GITANIDAD

Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) y del Consejo Audiovisual de Andalucía— y el activismo social —participando públicamente en diferentes causas relacionadas con los derechos humanos—.

Entre los títulos que abordan las aportaciones gitanas en temáticas transversales relacionadas con el universo flamenco destaca la serie *Cavilaciones* (Canal Sur TV, 1995). Esta realiza un recorrido de documentación histórica por los orígenes del cante jondo, defendiendo la tesis de esta manifestación artística como un fenómeno idiosincrásicamente andaluz y el mundo flamenco como «conocimiento vernáculo» (Periáñez Bolaño, 2016). En *Tablao flamenco: cara y cruz* (2003), Távora presenta una clara propuesta de deconstrucción de la historia oficial del mundo de los locales de espectáculos flamencos, sacando a la luz un sistema de explotación sobre los cuerpos femeninos (Moya Jorge, 2020).

Entre los títulos que abordan de manera central las realidades gitanas o la noción de *gitanidad* se encuentran *Fregenal, gitanos en romería* (Pilar Távora, 1989), uno de los episodios que compuso la serie de Televisión Española *De año en año* (1989), y, de manera integral, la serie documental *Gitanos andaluces* (2012), en la que aborda distintos retratos de gitanos y gitanas que narran sus historias de vida y enuncian desde diversos lugares, desde diferentes posiciones en la sociedad andaluza contemporánea. El discurso de esta obra es manifiestamente explícito de denuncia del racismo, deconstrucción de estereotipos arraigados y reclamo de la normalización de la diversidad en la sociedad

española. En el ámbito cinematográfico, el pueblo gitano es protagonista en *El Mozart gitano* (2012), retrato documental del músico Diego Amador, y en *Helios Gómez, tinta y munición* (2019), título que analizaremos a continuación. Respecto al proceso de evolución de una cada vez más pronunciada visibilización del pueblo gitano en su cine y de su conciencia como realizadora gitana, Távora explica de forma elocuente su experiencia personal:

Quando empiezas a trabajar [...] te das cuenta de que no hay voces, que hay muy pocas y las pocas que hay tienen la responsabilidad de hablar por algo que está mal contado [...]. Y tu proceso interno también te va abriendo otros caminos para que, sin dejar el de la identidad andaluza, que es donde siempre lo enmarco todo, empiezas a hablar de cosas de las que no hablabas porque pensabas que el mero hecho de que tú hicieras cosas era suficiente: que hagas una *Yerma*, o que hagas una serie sobre la historia del flamenco, que hagas *Costaleros* [...]. Pero te das cuenta de que no lo es, que hay algo que sigue faltando, que forma parte de ti, que sigue sin aparecer, que siempre esperas que lo hagan otros pero que nadie lo hace, y ahí empiezas a abrir esa vía también del tema⁵.

Es decir, que la enunciación cinematográfica desde el conocimiento encarnado y el sentir situado de Távora como realizadora gitana constituye una opción política, una decisión: «La reivindicación es una decisión política, no responde a tener más o menos porcentaje de gitano. Te corresponde, pero también podrías decidir desentenderte y que tu vida sea otra»⁵. Por este hecho, a los numerosos premios, tanto nacionales como internacionales que Távora ha recibido a lo largo de su trayectoria como realizadora y productora, se han sumado en los últimos años reconocimientos a su obra procedentes de diferentes instituciones y organismos gitanos, como es el caso del Premio Andaluz Gitano (2012), el Premio Fundación Secretariado Gitano (2016) o los homenajes recibidos en Filmoteca Española en el marco del ciclo *O' Dikhpen* del Instituto de Cultura Gitana (2008-).

HELIOS GÓMEZ, TINTA Y MUNICIÓN: LA GITANIDAD COMO OPCIÓN POLÍTICA

Helios Gómez, tinta y munición es la última película estrenada hasta la fecha por Pilar Távora. Y es también la obra más política de aquellas en las que ha abordado expresamente la cuestión de las identidades gitanas. En términos narrativos, ello se percibe en dos aspectos clave. En primer lugar, la necesidad de inscribirse dentro del propio relato recurriendo a la performatividad (Nichols, 2013), fórmula que ni siquiera había empleado en su largometraje anterior, *Salvador Távora: la excepción* (2017), a pesar de estar dedicado a la figura de su padre. Con *Helios...*, sin embargo, Távora sí ha sentido la necesidad de narrar desde un lugar más personal el retrato del artista plástico, poeta e intelectual vanguardista, gran desconocido no solo por el pueblo gitano, sino por la historia española en general⁶. Y, en segundo lugar, esa dimensión política se aprecia en el hecho de que en esta ocasión la *gitanidad* del personaje no es abordada como un aspecto más de su identidad, sino como el elemento vertebrador y central de su retrato.

El documental se plantea así como una biografía de la figura de Helios Gómez (1905-1956); sin embargo, desde la presentación de la película se hace patente el alcance iconográfico del personaje. Nos encontraríamos ante un documental convencional de carácter participativo y temática histórica si no fuera por la subtrama añadida que funciona a modo de relato marco: una trama de carácter ficcional y autorreflexiva en la que la propia realizadora se representa buscando inspiración para encontrar un «hilo conductor» que estructure su película sobre Helios Gómez. Con esa intención se sienta a la orilla del río Guadalquivir con un libro recopilatorio de la obra poética del escritor (Figura 1).

El segundo personaje, anónimo y desconocido para la protagonista, acude a su encuentro, afirmando que él también sabe acerca de Helios Gómez. De hecho, durante la conversación con el personaje, que al final de la película se descubrirá



Figura 1. Fotograma de *Helios Gómez, tinta y munición*

ilusorio, este aporta información biográfica sobre Helios prácticamente omnisciente, es decir, que se trata de un personaje que posee más información que la protagonista narradora y que la instancia documental, aportando tintes metalépticos al relato. No tardan los espectadores en percatarse de que el actor funciona a modo de espejo identitario del personaje de la propia realizadora, aportando una capa de lectura acerca de su proceso de concienciación política e identificación con todo lo que Helios representa. Esta lectura está favorecida por la posición enfrentada en la que se sitúan los personajes en el encuadre, pero también por la caracterización del actor elegido, cuyo aspecto presenta similitudes más que evidentes con las fotografías de Helios que han perdurado hasta la actualidad. Finalmente, la iluminación elegida, que favorece los reflejos del sol, y posteriormente la de las farolas sobre el agua del río, contribuyen a la creación de esa atmósfera aurática y la metáfora visual del espejo (Figura 1).

A continuación, la trama marco deja paso a la que estructura la parte documental más convencional, basada

en entrevistas personales combinadas con imágenes de archivo, esta vez sin recurrir al empleo de la voz *over* narradora. El primero en intervenir es el hijo de Helios Gómez, cuya presencia mantiene viva la memoria familiar del artista fallecido a mediados del siglo XX. En esta primera intervención ya se ubica ideológicamente al personaje como gitano, andaluz y republicano, aspecto

enfaticado por la música elegida para realizar la transición visual a las imágenes de archivo, históricas y contemporáneas: *Banderas republicanas*, unos tangos interpretados por la cantaora Carmen Linares, cuya letra expresa: «Triana, Triana, qué bonita está Triana, cuando le ponen al puente las banderas republicanas». De esta forma, pasado prefranquista y contemporaneidad se funden en un único tiempo diegético.

No es casual, por tanto, la elección de la localización en la que se desarrolla la subtrama ficcional. Además de la justificación diegética por el hecho de que Helios Gómez residiese en esa zona de la ciudad de Sevilla, se trata de un espacio geográfico muy concreto que activa toda una iconografía re-

Figura 2. Fotograma de *Helios Gómez, tinta y munición*



lacionada con el pueblo gitano: Triana. El puente de este popular barrio sevillano apela a una memoria que, al igual que la del personaje en cuestión, ha de ser recuperada a través de la cultura que en ella reside. El barrio de Triana era un antiguo arrabal localizado en el margen izquierdo del río Guadalquivir, lugar de mestizaje histórico de grupos subalternos racializados —gitanos, moriscos y negros— y las familias no gitanas más humildes. Este es el lugar en el que «los etnomusicólogos sitúan el origen de las primeras tonás al modo flamenco, de las que provienen los primeros cantes por soleá», es decir, el lugar «donde se interpreta el folclore andaluz por primera vez al modo flamenco» (Filigrana, 2020: 82). A ello se hace referencia de manera explícita a través de las palabras que pronuncia el personaje que representa a Helios al final de la película: «Este puente, testigo de nuestra historia, con el gran Guadalquivir, grande y profundo de Andalucía y como los cantes de los sonidos negros».

Pero, además, al sumar la dimensión política de defensora de la República, Triana, en particular, y Sevilla, en general, se aleja semánticamente en la película de las connotaciones que adquirió este escenario posteriormente bajo el régimen franquista (1939-1975)⁷. En el documental, la capital andaluza se resignifica como sinónimo de la modernidad anterior a ese episodio de la historia española, como foco del que salieron algunos de los artistas vanguardistas más importantes de las primeras décadas del siglo XX.

CONOCIMIENTO ENCARNADO Y SENTIR SITUADO

La primera mención a la condición gitana de Helios Gómez da paso, de nuevo, a la subtrama ficcional del relato documental en la que el personaje que representa a Helios y la Pilar personaje conversan sobre su *gitanidad*:

— Los gitanos, ese claro eje; las cavas de Triana. Los gitanos de hierro y de fuego, del cante, de la convivencia y la solidaridad.

— A ver si recuerdo lo que decía Lorca: que eran «lo más elevado, lo más profundo y lo más aristocrático». Y a Helios Gómez, como gitano, hay que sentirlo, no solamente se le puede conocer.

Esta conversación, además de apelar a la mitología romaní, también aporta una referencia fundamental: la figura del escritor Federico García Lorca. Un autor que ha marcado la obra de la realizadora Pilar Távora desde sus primeras producciones pero que, al mismo tiempo, activa una memoria identitaria no solamente del pueblo gitano —ya que fue uno de los escritores gitanófilos de la conocida como Generación del 27⁸—, sino de toda una mitad de España —la de las víctimas asesinadas por el bando sublevado—. Pero, además, el personaje de Pilar introduce otro elemento importante: «Como gitano, hay que *sentirlo*». Esta apelación a modos de comprender el mundo a través del empirismo y no únicamente desde el racionalismo resulta un tropo recurrente en su obra y apela a lo que Iván Periañez Bolaño defiende como la necesidad de entender lo flamenco como una «epistemología del sentir situada». Para el autor, ello conlleva «reconocer la capacidad que los sentidos y las experiencias tienen en la producción del conocimiento [...] un conocimiento otro que supera las dualidades del tipo objetividad/subjetividad, ya que la subjetividad conecta con las vivencias compartidas y no con los métodos de validación y los objetivos de la ciencia racional occidental» (Periañez Bolaño, 2016: 32). En este caso, dicha epistemología emerge a través de la función simbólica que ejerce el personaje interpretado por el actor que, al formar parte de una realidad únicamente percibida por el personaje de Pilar, pero cuya presencia se muestra corporeizada, apela a lo mítico como dimensión válida para el conocimiento. De alguna forma, la estrategia de establecer una conversación entre la realizadora personaje y el personaje de Helios Gómez ejemplifica la necesidad de una operación epistémica que se acerque al conocimiento mediante la conversación como «aprender en relación con otros».

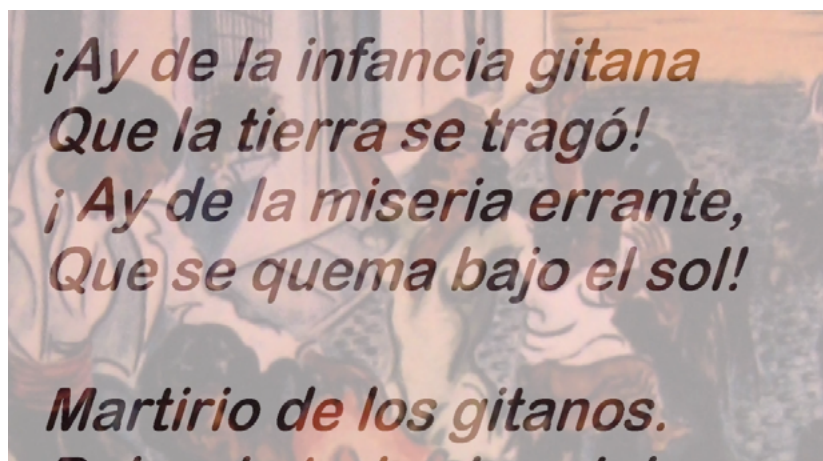


Figura 3. Fotograma de Helios Gómez, tinta y munición

La explicación que Periañez Bolaño describe en relación con la escritura se puede aplicar así al proceso que realiza Pilar Távora como realizadora extradiegética que se enfrenta a la tarea de realizar un documental sobre este artista:

Lo relacional es relevante, en tanto que desplaza la importancia de quien escribe al mismo plano de quienes participan de la conversación: al menos, de las voces y posiciones de los y las co-protagonistas que forman parte de la misma, de las narrativas y perspectivas de los y las autoras que aparecen en el texto, de la voz del autor; en este caso, desde un yo colectivo en el que me autoadscribo y desde el que me autorrepresento (Periañez Bolaño, 2016: 33).

Según advierte este mismo autor, dicha epistemología del sentir situada precisa de un lenguaje «que dé cuenta de la pluralidad de sentidos» (Periañez Bolaño, 2016: 33), no solo de la vista, aspecto que puede relacionarse con la técnica recurrente que emplea el documental cuando se superponen elementos significantes procedentes de distintos lenguajes y formatos, como las voces de los entrevistados, la música flamenca, la fotografía fija de archivo, pinturas, esculturas, carteles, portadas de periódicos, imagen en movimiento y texto escrito (Figura 3), como si, en efecto, la aportación del personaje solo pudiese divulgarse a través de operaciones sinestésicas de conocimiento.

MEMORIA HISTÓRICA Y OPCIÓN DESCOLONIAL

Todas las dimensiones biográficas del personaje de Helios Gómez se ven atravesadas en el discurso cinematográfico por su condición de artista gitano entendida como opción política, lo que implicaba una defensa de las clases populares y de Andalucía, pero que también conllevó la teorización sobre la *gitanidad* como opción militante que pudiera erigirse como alternativa a los conflictos internos de la izquierda. Según

menciona uno de los entrevistados, para Helios, la Guerra Civil debía servir para liberar a los gitanos de su condición tradicional de personas marginadas. Desde un punto de vista sociológico, resulta destacable la lectura que se realiza de uno de los episodios más duros de la vida de Helios Gómez: su paso por el campo de concentración y sus decenas de encarcelaciones. El personaje entrevistado de Diego Fernández, director del Instituto de Cultura Gitana, narra lo siguiente al respecto: «La celda que tenía en la [cárcel] Modelo [de Barcelona] era de ocho metros, donde estaban ingresados ocho internos. Pues bien, el mantra que él siempre utilizaba en sus situaciones límite era “da igual, yo soy gitano”. De cara a sus propios compañeros, no entendían su fortaleza, pero, cuando él decía eso, estaba diciendo en realidad que a los gitanos no se les puede matar dos veces; nosotros somos supervivientes y por tanto él podía soportarlo todo con una fortaleza enorme».

Este comentario pronunciado, que arranca acompañado de su fuente sonora en el encuadre, se convierte en voz en *off* sobre imágenes de archivo (Figura 4) que apelan a la memoria del pueblo *rom*, no solo a la represión histórica de los calés, sino a otro episodio contemporáneo al tiempo diegético: el *Samudaripen* o genocidio romaní durante el Holocausto. La dimensión identitaria transnacional romaní se aporta en otros



Figura 4. Fotograma de Helios Gómez, *tinta y munición*

momentos de manera igual de evidente. En primer lugar, cuando el personaje que representa a Helios en la parte ficcional se refiere al contexto europeo de entreguerras como «esa Europa gitana», extrapolando la represión del caso español a otros contextos; pero también con la propia dimensión transnacional del personaje de Helios Gómez, que residió en distintos países europeos y se empapó de las corrientes artísticas vanguardistas. Finalmente, el compromiso con esa identidad transnacional queda patente con la introducción del himno oficial romaní, *Gelem Gelem*, al final de la película.

El discurso que sirve para explicar la actitud de Helios a la que se hace referencia en esta parte del relato tiene que ver con lo que el sociólogo Nicolás Jiménez González identifica como uno de los ejes sobre los que se articulan los valores de la cultura romaní: la biofilia o amor a la vida. Según explica el autor, «en el conjunto de valores biofílicos se encuentran nuestro sentido lúdico de la existencia,

nuestra vitalidad y optimismo. La biofilia es lo que nos hace vivir el presente pues, como dice un proverbio tradicional hindú, “la vida es un puente para pasar por él, no un lugar para construir una casa”. Aquí tenemos un principio que se opone al pesimismo y a la abnegación de la tradición cristiana occidental: la vida no es un valle de lágrimas, sino un puente para pasar» (Jiménez González, 2002: 18).

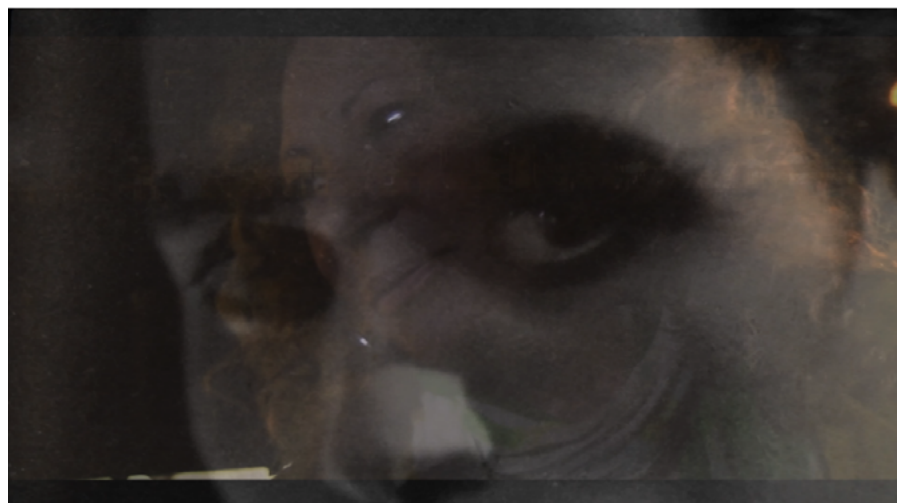
Ese campo semántico relacionado con las metáforas lingüísticas que explican el paso de los seres humanos por el mundo, además de reforzarse por la puesta en escena que sitúa como un personaje más de la historia el propio puente del Guadalquivir, también es empleado en la conversación de los personajes:

- Qué importante es el arte para abrir caminos, y qué importante que sea desde lo propio.
- Desde tus propias herramientas, desde tus propias claves culturales, simbólicas, vivenciales.
- Lo universal siempre es más cuando parte de tus propias raíces.

—Y en Helios eso era claro: nunca abandonó su universo identitario para comunicarse con el mundo.

Con el proceso dialéctico que se lleva a cabo a lo largo de estas secuencias ficcionales podemos decir que ese personaje-espejo que interpreta a Helios culmina el proceso de identificación con el personaje de Pilar. En efecto, realizadora y artista comparten no solamente su procedencia territorial y su adscripción étnica: si él fue un «sevillano pionero» para el arte de vanguardia de comienzos de siglo, ella lo es en el ámbito de la dirección cinematográfica; ambos comparten también su militancia política y su manera de entender el arte como herramienta de activismo social, así como la apuesta por la renovación formal partiendo de significantes tradicionales de la cultura andaluza. El plano que pone fin a la trama ficcional y, con ella, al documental —que resulta con la irrupción del productor de la película dentro del film— explicita esa mimetización entre la realizadora y el personaje de Helios, a través de la superposición de las imágenes en las que se funden sus miradas (Figura 5). La idea de reencarnación a través de la recuperación de la memoria, es decir, de restituir de alguna forma su figura, se hace también explícita cuando en este punto su hijo concluye: «Mi padre no murió cuando murió».

Figura 5. Fotograma de *Helios Gómez, tinta y munición*



Esta película contribuye al mecanismo de *referentes positivos* puesto en marcha desde los asociacionismos gitanos como forma de transcodificar el significante *gitano/gitana*, y del que la propia Távora participa: «Me parece que abrir el camino con Helios es abrir muchos caminos porque, además, Helios también entendía su gitanidad como una cuestión política, era una cuestión social, y eso es fundamental porque, si no, te quedas en la etnicidad y no sales de ahí»⁵. Es importante también porque construye un discurso que recupera al personaje de Helios Gómez, no solo dentro del relato de la historia gitana, sino de la historia antifranquista, con lo que se dinamita la estrategia discursiva de la denegación de la coetaneidad, al abordar la participación de los gitanos y gitanas en un episodio fundamental de la historia española como es la Guerra Civil. Así lo pone de manifiesto la dedicatoria incluida en los créditos finales: «Los pueblos que pierden su memoria están condenados a repetir sus errores. En memoria a todos los enterrados en las comunes fosas del olvido».

REFLEXIONES FINALES

El estudio de las autorrepresentaciones cinematográficas gitanas arroja luz sobre los discursos enunciados desde las epistemologías del sentir situadas en este pueblo, aspecto prácticamente inexplorado hasta la fecha en España. Con ello, se contribuye a problematizar el fenómeno *cine femenino español* al atender miradas-otras sobre y desde las construidas como alteridades históricas (Moya Jorge, 2020). En ese sentido, hablamos de un cine-acto que se despliega en una doble dimensión descolonizadora: externa e interna. Al recuperar memorias, abordar luchas contemporáneas o reflexionar sobre el futuro del

pueblo gitano a propósito de su visionado, *Helios Gómez, tinta y munición* contribuye a los procesos de descolonialidad nacional. Pero, al mismo tiempo, esta película forma parte de un proceso de descolonización llevado a cabo por su propia realizadora que, al enunciar desde la conciencia del conocimiento encarnado de ese yo/nosotras gitana/s, desmantela los efectos de la colonialidad internalizada en los cuerpos y las subjetividades. Volviendo a Mignolo, podemos decir que, al sentir la herida colonial, es decir, tomar conciencia de «nuestros lugares en los sistemas normativos que regulan la “normalidad” mediante la clasificación racial» (Mignolo, 2015: 446), la realizadora estudiada lleva a cabo un *desprendimiento* y, con él, el resurgimiento propio de los *cines de la reexistencia*. Al enarbolar discursos sobre la memoria histórica de las realidades gitanas desde ese sentir situado y conocimiento encarnado, Távora contribuye con sus películas a aquello que Filigrana expresa como la necesidad de «librarnos de la colonización de nuestras identidades para construir desde ellas las formas de lucha que nos lleven a la emancipación y a la soberanía de nuestras vidas y el territorio que habitamos» (Filigrana, 2019: 273). En este sentido, el cine de la *reexistencia* de la directora objeto de estudio camina en la línea de defensa llevada a cabo desde los feminismos descoloniales de los sures globales de «pensadoras y activistas comprometidas con procesos de lucha, resistencias y/o de las mujeres junto a sus pueblos» (Ochoa Muñoz y Garzón Martínez, 2019: 15) para las que pensar, hacer y sentir forma parte de la misma lucha. ■

NOTAS

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto *Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico* (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y cofinanciado con fondos FEDER. La investigación ha sido posible gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Gobierno de España.

- 1 El término gitano hace referencia a la denominación general con la que se autoidentifica contemporáneamente la facción del pueblo *rrom* en algunos países como España. Está considerada la principal minoría étnica de Europa, en general, y España, en particular. En torno a un millón de personas españolas son gitanas y cerca del cuarenta por ciento habita en la comunidad autónoma de Andalucía (Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad del Gobierno de España, 2016). En este artículo se utilizará la denominación *rroma* o *rrom* (plural/singular) para hacer referencia a la comunidad transnacional romaní y gitano/s para el contexto español como sinónimo de calés.
- 2 Merece la pena traer aquí a colación el símil que establecen Carlos Aguilar y Anita Haas en su obra *Flamenco y cine* (2019) entre los procesos de legitimación cultural que se llevan a cabo con el jazz y la población negra estadounidense, y el flamenco y la población gitana en España.
- 3 Ha de distinguirse aquí entre las nociones colonización y colonialidad, ya que esta última, vigente en nuestros días, «se refiere a viejos patrones de poder que surgen en el contexto del colonialismo y redefinen la cultura, el trabajo, las relaciones intersubjetivas, las aspiraciones del ser, el sentido común y la producción del conocimiento» (Mendoza, 2019: 57).
- 4 La Alianza Europea Contra el Antigitanismo defiende esta noción como una modalidad específica de racismo dirigido hacia la población romaní. Esta noción estudia la situación de desventaja sistémica del pueblo *rrom* en Europa como consecuencia del racismo histórico y estructural (Alliance Against Antigypsyism, 2016).
- 5 En entrevista personal realizada el 4 de diciembre de 2019 en la ciudad de Madrid.
- 6 Para más información biográfica sobre Helios Gómez y la importancia de su discurso político para el movimiento romaní, véase Agüero y Jiménez (2020) o Sierra (2018).
- 7 El relato historiográfico franquista apuntaló una línea de continuidad histórica entre el régimen de Franco y la Reconquista de los Reyes Católicos, el cual se esmeró en borrar el pasado musulmán del sur de España. Véase Wheeler en su análisis de los imaginarios sevillanos en el teatro y la pintura del siglo XVI: «Se depositaron grandes esfuerzos intelectuales, físicos y emocionales para

renegar de esta herencia islámica. Así, por ejemplo, hubo una marcada tendencia a referirse al río como el Betis en lugar de como el Guadalquivir para destacar el pasado romano de la ciudad frente al árabe» (Wheeler, 2020: 15).

- 8 Siguiendo a Román Gubern, podemos decir que la asociación entre Federico García Lorca y Helios Gómez tiene que ver con ubicar a este último dentro de un reducido grupo de intelectuales que situaron su obra cerca de las clases populares en un contexto en que la mayoría de los intelectuales españoles, aunque «estaba en contra de la España tradicional-absolutista, responsable de la sangría norteafricana [...] vivían también desvinculados de la España popular», por lo que nos encontraríamos ante «élites sociológicamente puras» (Gubern, 1999: 10).

REFERENCIAS

- Agüero, S., Jiménez, N. (2020). *Resistencias gitanas*. Jaén: Libros.com.
- Aguilar, C., Haas, A. (2019). *Flamenco y cine*. Madrid: Cátedra.
- Alliance against Antigypsyism (2016). *Antigypsyism – A reference paper*. Recuperado de <https://secureservercdn.net/192.169.221.188/abv.a52.myftpupload.com/wp-content/uploads/2017/07/Antigypsyism-reference-paper-16.06.2017.pdf>.
- Arranz, C. (2015). *Lola vende ca* (2002) y la comunidad gitana: la multiplicidad como forma de comunicación. *Romance Notes*, 55(2), 313-23.
- Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio.
- Cortés, I. (2020). *Con el viento solano: The Figure of the 'Criminal Gitano' in the New Spanish Cinema*. En R. Mladenova (ed.), *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film* (pp. 195-202). Heidelberg: Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heup.650>.
- Dobрева, N. (2007). Constructing the 'Celluloid Gypsy': Tony Gatlif and Emir Kusturica's 'Gypsy Films' in the Context of New Europe. *Romani Studies*, 17(2), 141-153. <https://doi.org/10.3828/rs.2007.7>.
- Filigrana, P. (2019). Descolonizar y despatriarcalizar Andalucía. Una mirada feminista gitana-andaluza. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 265-285). Ciudad de México: Akal.
- Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Ciudad de México: Akal.
- Garcés, Helios F. (2016). El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial. *Tabula Rasa*, 25, 225-251.
- Garrido, J. Á. (2003). *Minorías en el cine. La etnia gitana en la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Iordanova, D. (2008). Mimicry and Plagiarism: Reconciling Actual and Metaphoric Gypsies. *Third Text*, 22(3), 305-310.
- Iordanova, D. (2001). *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. Londres: BFI.
- Ippolito, V. (2019). Io Rom romantica. La scoperta del vero sé nel cinema accentato di Laura Halilovic. *Cinergie-Il cinema e l'arte*, 16, 125-136. <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/9624>.
- Jiménez González, N. (2002). Retrato socio-antropológico del pueblo rom. *O Tchatchipen*, 38, 16-23.
- Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Documento de trabajo: serie Humanidades*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Mendoza, B. (2019). La colonialidad del género y del poder. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 35-69). Ciudad de México: Akal.
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. Barcelona: CIDOB.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. D. (1995). Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Iberoamericana*, 61(170-171), 27-40. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1995.6392>.
- Mignolo, W. D., Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press.
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2016). *Estudio-mapa sobre vivienda y población gitana*,

2015. Madrid: Centro de Publicaciones. Recuperada de https://www.msccbs.gob.es/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/docs/INFORMECompleto_STUDIO-MAPA-VIVIE-Y_P_G.pdf.
- Moya Jorge, T. (2020). Etnicidad y autorrepresentación mapuche (Argentina), gitana (España) y maya (México) en la obra de tres mujeres realizadoras. En M. Palacio y V. Rodríguez Ortega (eds.), *Cine y cultura popular en los 90: España-Latinoamérica* (pp. 69-84). Berlín: Peter Lang.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Oxfordshire: Princeton University Press.
- Nair, P. (1999). Between Being and Becoming: An Ethnographic Examination of Border Crossings in 'Alma Gitana' (Chus Gutiérrez, 1995). *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 5(2), 173-188.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM.
- Ochoa Muñoz, K., Garzón Martínez, M.^a T. (2019). Introducción. En K. Muñoz Ochoa (coord.), *Miradas en torno al problema colonial. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (pp. 5-32). Ciudad de México: Akal.
- Periáñez Bolaño, I. (2016). Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderna colonial desde los bordes. *Revista andaluza de antropología*, 10, 29-53.
- Rucker-Chang, S. (2018). African-American and Romani Filmic Representation and the 'Posts' of Post-Civil Rights and Post-EU Expansion. *Critical Romani Studies*, 1(1), 132-148. <https://doi.org/10.29098/crs.v1i1.8>.
- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Madrid: Ocho y medio.
- Shohat, E., Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Sierra, M. (2018). Helios Gómez: la invisibilidad de la revolución gitana. *Historia y Política*, 40, 83-114. <https://doi.org/10.18042/hp.40.04>.
- Smidakova, B. (2016). *El espectro de la figura gitana en el cine español*. Tesis doctoral. Georgetown: Georgetown University.
- Smith, P. J. (2000). Cross-Cut: Gypsy. En P. J. Smith, *The Moderns: Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture* (pp. 162-185). Oxford: Oxford University Press.
- Villarme Álvarez, I. (2009). La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Tarantos*. En J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín, A. Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (pp. 255-271). Madrid: Ediciones del Imán/AEHC.
- Walsh, C. E. (2013). Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En C. E. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. (pp. 23-68). Quito: Abya-Yala.
- Wheeler, D. (2020). *Dramatizing Seville in the Age of Velázquez*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press.

POLÍTICO Y PERSONAL: PILAR TÁVORA Y EL CINE DE LA REEXSISTENTIA GITANA

Resumen

Mientras que los imaginarios gitanos han jugado un papel fundamental en la representación de una cierta idea de identidad nacional desde los comienzos del cine español, los sujetos sociales pertenecientes al pueblo gitano han sido tradicionalmente relegados a la posición de objeto de la mirada pero no atendidos como enunciadore de discursos filmicos. Esta investigación atiende las autorrepresentaciones cinematográficas contemporáneas que parten de una *epistemología del sentir situada* (Periáñez Bolaño, 2016) en el pueblo gitano y analiza las operaciones inscritas en las obras cinematográficas que contribuyen a los procesos de descolonización de los modos de representación étnico-raciales. Para ello el artículo aborda la obra de la realizadora española Pilar Távora desde una perspectiva decolonial y la inscribe dentro de lo que hemos denominado un *cine de la reexistencia gitana*. La metodología utilizada para alcanzar estos objetivos es la revisión bibliográfica y filmográfica, la entrevista en profundidad con la cineasta y el análisis filmico de su última película, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

Palabras clave

Autorrepresentación; Feminismo decolonial; Racismo; Antigitanismo; Pueblo gitano; Xine español; *Reexistencia*.

Autora

Tamara Moya Jorge (Madrid, 1991) es Doctora en Investigación en Medios de Comunicación y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Es profesora en el Departamento de Comunicación de la UC3M e investiga sobre cine, racialización, movilidad y decolonialidad. Contacto: tmoya@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

Moya Jorge, T. (2022). Político y personal: Pilar Távora y el cine de la *reexistencia gitana*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 115-128.

POLITICAL AND PERSONAL: PILAR TÁVORA AND CINEMA OF ROMANI REEXISTENTIA

Abstract

While gypsy imaginaries have played a key role in the representation of a certain idea of national identity throughout the history of Spanish cinema, the social subjects, i.e., the *Roma*, have traditionally been relegated to the position of object of the gaze rather than narrators of their own filmic discourses. This research considers contemporary self-representations in cinema based on an epistemology of situated feeling (Periáñez Bolaño, 2016) among the *Roma* people and analyses the operations evident in films that contribute to processes of decolonisation of ethno-racial modes of representation. To this end, this article approaches the work of the Spanish filmmaker Pilar Távora from a decolonial perspective and contextualises it in what is described here as *Cinema of Romani Reexistencia*. The methods used to achieve these objectives include a review of the literature and of the director's filmography, an in-depth interview with the filmmaker herself and an analysis of her latest film, *Helios Gómez, tinta y munición* (2019).

Key words

Self-representation; Decolonial feminism; Racism; Antigypsyism; *Roma*; Spanish cinema; *Reexistencia*.

Author

Tamara Moya Jorge (Madrid, 1991) holds a PhD in Media Research and is a member of the TECMERIN research group. She is a professor in the Department of Communication at UC3M and researches on cinema, racialization, mobility and decoloniality. Contact: tmoya@hum.uc3m.es

Article reference

Moya Jorge, T. (2022). Political and Personal: Pilar Távora and *Cinema of Romani Reexistencia*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 115-128.

recibido/received: 27/04/2021 | aceptado/accepted: 06/07/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com