



Descolonizando el archivo cinematográfico: contribuciones de los realizadores españoles a la autorrepresentación gitana transnacional

Decolonizing the film archive: contributions of Spanish filmmakers to transnational Romani self-representation

Moya-Jorge, Tamara

Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)

tmoya@hum.uc3m.es

Forma de citar este artículo:

Moya-Jorge, T. (2023). Descolonizando el archivo cinematográfico: contribuciones de los realizadores españoles a la autorrepresentación gitana transnacional. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 10(20), raeic102009. <https://doi.org/10.24137/raeic.10.20.9>

Resumen:

La historia del pueblo gitano es la historia de un pueblo que no escribió su propia historia (Gómez Alfaro, 2000). Sin embargo, esta realidad está cambiando en las últimas décadas gracias a las revisiones e investigaciones historiográficas promovidas por las nuevas generaciones gitanas en diferentes disciplinas y países. En el ámbito cinematográfico, el pueblo gitano ha sido históricamente representado en los cines europeos, en general, y en el cine español, en particular, como una eterna otredad racial. En las últimas décadas, los avances en derechos humanos y el contexto digital han fomentado que cineastas gitanos de distintos orígenes unan sus fuerzas a nivel transnacional para cambiar estas políticas de representación de forma estructural. En esta línea, plataformas como

RomArchive contribuyen al impulso de un contra-canon audiovisual enunciado desde un conocimiento situado gitano. Este artículo se centra en la sección cinematográfica de dicho archivo para estudiar los trabajos de cineastas gitanos españoles que, con sus obras, contribuyen a la descolonización de los modos de representación étnico-raciales en un contexto nacional y transnacional. La metodología empleada para ello es la revisión filmográfica y bibliográfica, el análisis fílmico de sus obras y la entrevista en profundidad con los realizadores.

Palabras clave: autorrepresentación, cine, archivo, pueblo gitano, antigitanismo, descolonización.

Abstract:

The history of Romani people is the history of a people that did not write its own history (Gómez Alfaro, 2000). However, this reality is changing in recent decades thanks to the historiographic reviews and research promoted by the new generations of Roma in different disciplines and countries. In the cinematographic field, the Romani people have historically been represented in European cinemas, in general, and in Spanish cinema, in particular, as an eternal racial otherness. In recent decades, advances in human rights and the digital context have encouraged Roma filmmakers from different backgrounds to join forces at a transnational level to change these representation policies in a structural way. In this line, platforms such as RomArchive contribute to the impulse of an audiovisual counter-canon enunciated from a Romani situated knowledge. This article focuses on the film section of that archive, in order to study the works of Spanish Roma filmmakers who, with their works, contribute to the decolonization of ethno-racial modes of representation in a national and transnational context. The methodology employed for this purpose is the film and bibliographic review, the film analysis of their works and the in-depth interview with the filmmakers.

Keywords: self-representation, film, archive, Romani people, antigypsyism, decolonization.

1. INTRODUCCIÓN: DESCOLONIZANDO LA MEMORIA AUDIOVISUAL ROMANÍ

Parafraseando al historiador Antonio Gómez Alfaro (2000), la historia del pueblo gitano¹ es la historia de un pueblo que no escribió su propia historia. Esta realidad no es de extrañar teniendo en cuenta el peso de cinco siglos de legislación explícitamente “diseñada para reducir y exterminar, de forma aleatoria e incluso simultáneamente, a la población gitana, tanto en su corporalidad como en su cosmovisión/episteme” (Garcés, 2016, p. 243). En el contexto español, aunque la Constitución Española (1978) estableció la igualdad de los españoles ante la Ley, “sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social” (art. 14), no fue hasta el año 1995 que se derogó la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970), sustituta de la Ley de Vagos y Maleantes (1933), que identificaba de forma específica a las personas gitanas. No obstante, aunque la legitimación de la persecución legal de los gitanos y gitanas finalizara hace menos de tres décadas, las consecuencias de la colonialidad del poder (Quijano, 2007, 2014) sobre este pueblo continúan vigentes en nuestros días. En un contexto en que “más del 80% de la población gitana se enfrenta a la pobreza o la exclusión social y el 46% es extremadamente pobre” (Romani Pativ, 2021, p. 12), podría parecer que atender el racismo simbólico resulta algo menor con respecto a sus efectos materiales sobre las personas de carne y hueso. Sin embargo, son los discursos mediáticos como forma de violencia cultural los que permiten sostener este régimen de violencia estructural, ya que es el ámbito de lo simbólico el que permite legitimar también la desigualdad en el ámbito de lo material (Galtung, 2003).

Con la intención de generar contradiscursos mediáticos nacidos de las propias voces gitanas en un contexto transnacional, la plataforma RomArchive² fue impulsada en el año 2015 con fondos públicos del gobierno alemán a través de la Federal Cultural

¹ En este artículo se utiliza el término gitano para hacer referencia a la denominación general con la que se autoidentifica contemporáneamente la facción del pueblo roma en algunos países como España. Está considerada la principal minoría étnica de Europa, en general, y España, en particular, con en torno a un millón de ciudadanos en este país. La denominación roma o romaní se emplea para hacer referencia a la comunidad transnacional y gitano/s para el contexto español como sinónimo de calés.

² Se puede acceder a la plataforma en la siguiente dirección: <https://www.romarchive.eu/en/>

Foundation³. Durante los cuatro años de desarrollo del proyecto, tuvo como instituciones colaboradoras el Instituto Goethe y la Cinemateca alemana. Finalmente fue inaugurada oficialmente en el año 2019, constituyéndose como un gran archivo audiovisual de la memoria artística romaní en primera persona. Aunque desde la finalización del proyecto la plataforma ha sido apenas actualizada con nuevos materiales, RomArchive ha constituido un importante esfuerzo de recopilación de un fondo de imágenes que desafían los límites geográficos establecidos por las fronteras nacionales para ilustrar la aportación del pueblo gitano a la historia cultural europea. Pero también es un directorio de creadores gitanos de diferentes países que trabajan en disciplinas como la fotografía, las artes visuales, el cine, la música, la danza, el teatro, la literatura y el flamenco. Además de estas áreas, la plataforma cuenta con dos secciones especiales: una centrada en el Movimiento por los Derechos Civiles de los Gitanos y otra llamada “Voces de las víctimas”, con testimonios sobre el Holocausto gitano.

La importancia de este archivo en términos de descolonización de la memoria histórica gitana es que presenta contranarrativas generadas por los propios Sintí, Rom y Calés⁴. Es decir, discursos procedentes de la autorrepresentación romaní, ofreciendo una fuente privilegiada de conocimiento que contrarresta los estereotipos y prejuicios con los que se ha representado a este pueblo a lo largo de la historia. En concreto, para la creación de la sección cinematográfica del archivo, un comité de expertos romaníes seleccionó el corpus que “mejor representa a los gitanos en el cine” de un listado inicial de trescientas películas (Raabe, 2020, p. 89). Partiendo de esta fuente privilegiada, esta investigación trata de responder la siguiente pregunta: ¿cuáles son las obras realizadas por creadores gitanos españoles que forman parte del auto-canon cinematográfico de este pueblo?

³ Según indica el propio proyecto, la financiación gubernamental recibida para la implementación de este fue de 3,75 millones de euros.

⁴ Para una aproximación antropológica e histórica a los distintos pueblos romaníes y su localización geográfica se puede consultar *Nombrar y circular, gitanos entre Europa y las Américas. Innovación, creatividad y resistencia* (2020), editado por Neyra Patricia Alvarado Solís.

2. LA AUTORREPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA COMO RESISTENCIA AL ANTIGITANISMO SIMBÓLICO

El racismo institucionalizado que opera de forma particular con las personas romaníes es estudiado en el ámbito europeo como antigitanismo, y su particularidad con respecto a otros racismos históricos recae en el hecho de que goza de una notoria legitimidad en la esfera pública: “el antigitanismo es la norma y no la excepción, en el discurso político y mediático, incluyendo los discursos propagados en las nuevas redes sociales” (Cortés et al., 2021, p.23). De esta manera, desde los asociacionismos gitanos se ha observado la importancia de generar contradiscursos de resistencia como principal herramienta de lucha contra el antigitanismo simbólico:

Podemos afirmar que estas iniciativas, de contranarrativa gitana, apoyadas por los altavoces de medios y profesionales rigurosos, prestigiosos y de gran alcance, son el camino a medio y largo plazo, para contrarrestar, de forma significativa el antigitanismo mediático y en redes sociales (Rromani Pativ, 2021, p. 25).

En este sentido, existe una línea historiográfica amplia acerca del papel que ha jugado la institución cine a la hora de construir una imagen colonialista de las personas gitanas a lo largo de la historia, tanto a través de las posibilidades de la ficción como del documental (véase Garrido, 2003; Labanyi, 2004; Santaolalla, 2005; Woods Peiró, 2012; Smidakova, 2016; Merás, 2018; De León Hernández, 2019; Cortés, 2020; Mladenova, 2022). Estos estudios han demostrado cómo el pueblo gitano ha sido históricamente representado en los cines europeos, en general, y el cine español, en particular, como una eterna otredad racial. Parte de las estrategias colonialistas con las que se ha construido esta imagen pasan por el conocido discurso articulado en torno a la dicotomía civilización-barbarie (Mignolo & Walsh, 2018) que ha relegado a las figuras gitanas a un estadio inferior y anterior de la humanidad. Una de esas estrategias es la conocida como “postura de carencia”, que consiste en “la proyección del racialmente estigmatizado como deficiente desde el punto de vista de las normas europeas, como carente de orden, inteligencia, modestia sexual, civilización material, e incluso historia” (Shohat & Stam, 2002, p.42). Esta postura de carencia parece haber sido trasladada

también al ámbito de la agencia de los gitanos y gitanas en la industria cinematográfica española, siendo sus aportaciones como objeto de la mirada ampliamente estudiadas, pero no así su intervención como enunciadores de discursos fílmicos. En otras palabras, quién tiene el poder de mirar a través de la cámara y quién es filmado no pueden considerarse ya cuestiones inocuas en los estudios de la imagen audiovisual (Tobing Rony, 1998). Se hace necesario, por tanto, comenzar a atender desde la academia a los realizadores y realizadoras gitanos como agentes enunciadores de discursos fílmicos, partiendo de la hipótesis de que este cambio de enunciador llevará también consigo estrategias descolonizadoras delante y detrás de la cámara. La perspectiva descolonial de este estudio conlleva además entender la propia investigación como praxis descolonial y los textos fílmicos como formas de intervención que no reflejan realidades dadas sino que, sobre todo, son una herramienta de transformación social y “una forma de actuar en el mundo” (Andersson & Sundholm, 2019, p. 3).

3. METODOLOGÍA

Entre las cuarenta películas de diferentes países europeos que conforman el archivo cinematográfico de RomArchive, tres de ellas han sido dirigidas por cineastas gitanos españoles contemporáneos. Esta sección de cine está dividida a su vez en tres categorías: “Raíces”, “Roles” y “Rompiendo con el pasado”. Según recoge la propia plataforma, la primera sección pretende mostrar la complejidad de las tradiciones e identidades romaníes, así como la diversidad de sus raíces y pasado común. En esta primera sección encontramos dos películas dirigidas por realizadores gitanos españoles: *Jaques Leonard. El payo Chac* (2011), del cineasta Yago Leonard, y *El amor y la ira. Cartografía del acoso antigitano* (2015), de José Heredia Moreno. A su vez, en la tercera sección, “Rompiendo con el pasado”, encontramos la película *Romnia, mujeres gitanas de Huesca* (2010), realizada por Pablo Vega. Esta sección incluye contrarrepresentaciones de las comunidades romaníes que desafían las representaciones convencionales y homogéneas de este pueblo.

Una vez establecida esta muestra, se han realizado entrevistas exploratorias y en profundidad con los tres realizadores entre los meses de noviembre de 2018 y marzo de

2022, las cuales han resultado fundamentales para guiar el análisis discursivo de sus textos fílmicos. El método de la entrevista en profundidad se considera imprescindible ya que en esta investigación los realizadores no son considerados únicamente como estructuras textuales, sino como agentes enunciadores que crean discursos cinematográficos desde un conocimiento encarnado (Naficy, 2001), lo que desde nuestra hipótesis lleva consigo la emergencia de “epistemologías del sentir situadas” en el pueblo gitano (Periáñez Bolaño, 2021).

Por último, y siguiendo las recomendaciones de Shohat y Stam (2002) a la hora de analizar los discursos cinematográficos atendiendo al binomio raza/etnicidad, se ha recurrido al análisis discursivo interesado en los relatos orales, los mecanismos de sutura de la mirada racial del dispositivo fílmico (Tobing Rony, 1996) y la transcodificación de significantes tradicionalmente estigmatizados mediante estrategias de resistencia y apropiación (Hall, 2010); en lugar de limitarnos a un análisis de estereotipos y distorsiones miméticos.

4. RESULTADOS

4.1. JOSÉ HEREDIA MORENO Y *EL AMOR Y LA IRA, CARTOGRAFÍA DEL ACOSO ANTIGITANO*

José Heredia Moreno nació en Granada en los últimos años de la Dictadura Franquista y creció en el céntrico barrio del Albaicín, “un ejemplo de melting pot social y racial andaluz”, según sus propias palabras (Heredia Moreno, 2003, p. 7). Hijo de la profesora universitaria Matilde Moreno Rivas y el escritor y dramaturgo José Heredia Maya, fue cofundador y redactor jefe de la revista *La mirada limpia*, cuyo primer número se publicó en el año 2000. En el año 2004 filmó la pieza *Los nietos del tío Raimundo*, que formó parte de la película colectiva *Madrid 11M. Todos íbamos en ese tren* (2004). En los últimos años, José Heredia ha desarrollado una línea de trabajo transnacional en proyectos como Tajsia.eu, *The Genocide of The Roma and The Roma Identity* (2018), una página web en la que participan creadores de distintas regiones europeas y que recoge materiales en formato pódcast y recursos educativos sobre el Samudaripen, el genocidio romaní.

El amor y la ira. Cartografía del acoso antigitano (2015, 50') es un documental producido de manera independiente junto al codirector Manuel Maciá. Se trata de un trabajo de denuncia social de las condiciones actuales en las que se vive el antigitanismo en uno de los cientos de barrios guetificados que se pueden localizar a lo largo de la geografía española, en esta ocasión en el barrio de Los Palmerales de Elche (Alicante, España). Pero esta vez el foco narrativo no se sitúa en el documentalista que llega a esta realidad desde "fuera" como resulta habitual en las conocidas como narrativas de "choque de civilizaciones" heredadas del discurso colonial (Nichols, 1997), sino en los habitantes de ese mismo espacio que cuestionan un "afuera".

Para comprender los efectos de la colonialidad del poder en todas las esferas de la vida de los gitanos y gitanas de Los Palmerales, el documental se estructura en cinco apartados: acoso social, acoso educativo, acoso laboral, acoso mediático y acoso policial. En el primer punto, se presenta cómo opera la estigmatización a través de los mecanismos de segregación, impedimento de acceso a espacios colectivos y al mercado del alquiler, falta de servicios públicos y discursos de extranjerización que operan desde las dinámicas asistencialistas de las instituciones públicas. No es baladí, por tanto, el peso que se otorga en este sentido al acoso educativo en el documental. Los puntos de vista gitanos apuntan en el documental hacia la inestabilidad y temporalidad de las plazas de los profesores en los centros educativos de estos barrios y a la falta de aspiración de los niños gitanos que, al contrario que el realizador, no pueden escapar a convertirse en los sujetos de "una profecía que se autocumple" (Heredia Moreno, 2003, p. 9). Este último punto sirve asimismo para cerrar el círculo de violencia estructural: los niños con traumas infantiles son los mismos a los que el sistema educativo ha condenado a la segregación, circunstancia que continúa alimentando el ciclo de racismo estructural.

Imagen 1. Acoso educativo



Fuente: *El amor y la ira. Cartografía del acoso antigitano* (Heredia y Maciá, 2015)

El modo con el que el documental se acerca a la realidad es el participativo (Nichols, 1997), depositando en los testimonios entrevistados la legitimidad total del discurso. Estos testimonios orales poseen distinta naturaleza: fuentes de tipo testigo y fuentes de tipo experto. Por un lado, nos encontramos entrevistas colectivas organizadas en torno a dos grupos focales. Otra vertiente de este tipo de testimonios lo conforman las entrevistas a otras fuentes también de carácter testigo pero realizadas de manera individual debido al grado de implicación personal al que se someten sus miembros, que aportan pruebas de carácter personal y autobiográfico a la argumentación. Por último, encontramos fuentes expertas: Isaac Motos (filósofo) y Nicolás Jiménez (sociólogo). Aunque el carácter de las pruebas de autenticidad aportadas es de distinta naturaleza, todas las fuentes se sitúan en la subjetividad del activismo gitano, apuntando a una voz documental que exhibe “su preferencia y compromiso con una parte de la jerarquía en detrimento de la otra” (Nichols, 1997, p. 188).

Los testimonios que ofrecen pruebas de carácter autobiográfico enlazan con el mecanismo del chivo expiatorio que ya apuntaba Franz Fanon hace décadas: “El chivo expiatorio para la sociedad blanca (basada sobre los mitos: progreso, civilización, liberalismo, educación, luz, delicadeza) será precisamente la fuerza que se opone a la

expansión a la victoria de estos mitos” (Fanon, 2009, p. 165). En España el discurso de la asimilación de la colonialidad del poder, según el cual el problema de los gitanos radicaría en su propia ontología, de tal manera que el librarse de “capas de gitanidad” acabaría con el problema de desigualdad estructural, ha promovido un sentimiento de colonialidad del ser (Mignolo & Walsh, 2018) que opera de manera perversa en las identidades gitanas. Tal y como explica la activista Alexandrina Fonseca⁵ en el documental:

Si uno de nuestros niños está en un colegio y resulta que está escuchando que los gitanos matan, que los gitanos roban... pues claro, tienen miedo a decir que son gitanos. Entonces, eso te marca desde muy pequeño, como que no eres normal... Los jóvenes al final terminan odiando un poco el sistema porque dices: ¿por qué esto? ¿No? Porque a mí me pasa y lo entiendo, porque los he odiado con toda mi alma cuando mi padre vino a casa con un palizón que le habían metido, ¿sabes? O cuando se llevaron a mi hijo y me lo tuvieron detenido durante todo un día (Heredia & Maciá, 2015).

Respecto a las localizaciones, tanto las imágenes de tipo recurso que apoyan visualmente las declaraciones de las voces encarnadas de los personajes (es el caso del colegio, la tienda y el mercadillo) como las entrevistas colectivas, se desarrollan en localizaciones públicas y principalmente exteriores. En concreto, los grupos focales se filman en la calle, estableciendo con ello una similitud entre el tipo de sujeto colectivo que emerge con sus confesiones y el espacio público, el barrio, en el que se desarrollan las conversaciones.

⁵ Presidenta de la Asociación de Mujeres Gitanas Arakerando y miembro del Consejo Asesor del Instituto de Cultura Gitana, se trata de un referente histórico de la lucha por los derechos romaníes reconocida con el galardón al Mérito por acciones a favor de la igualdad y la sociedad inclusiva que otorga la Comunidad Valenciana desde el año 2016.

Imagen 2. El espacio como representación del sujeto colectivo



Fuente: *El amor y la ira. Cartografía del acoso antigitano* (Heredia & Maciá, 2015)

Esta decisión de no adentrarse en el terreno de la intimidad de las viviendas, además de contribuir al discurso de lo colectivo como personal y de lo personal como político, también responde a la conciencia del realizador a la hora de establecer mecanismos de elusión consciente de la reproducción de las convenciones cinematográficas que han sostenido la mirada etnográfica sobre los gitanos y gitanas. Siguiendo a Tobing Rony (1996), esta estrategia constituye un mecanismo de sutura de la mirada que ejerce la política racial en el dispositivo fílmico. Así lo explica el realizador:

Es muy fácil que se malinterpreten los contextos, porque los prejuicios son tan fuertes que si tú muestras la vida de una persona allí, hay mucha gente que no va a entender cuáles son los criterios de actuación de la persona; hay otras cuestiones que tienen que explicarse primero, y además las tienen que explicar las personas que las viven y las sufren. Por otro lado está la cuestión de que esos discursos están ahí y se emiten de una forma cotidiana pero una cámara impone un contexto muy determinado, por mucho que queramos hacer que aquello parezca un contexto natural, ya no lo es. Para que lo sea, la gente tiene que olvidarse de que la cámara está ahí, pero yo no quería invadir la vida cotidiana e íntima de los gitanos porque eso tampoco le interesa a nadie [...] Hay que dar otras claves interpretativas, y esas tienen que ser las nuestras propias, las que salen de nuestra propia tradición. (Heredia Moreno, 2019, entrevista personal).

La principal estrategia de trans-codificación que emplea el documental para resignificar el universo simbólico de los gitanos es la revisión de los estereotipos, lo cual según Hall (2010) no consiste únicamente en revertir los valores proyectados sobre el colonizado, ya que entonces no se escapa de la lógica binaria de esta operación. De esta forma, los discursos hegemónicos proyectados sobre los gitanos de Los Palmerales se dinamitan de dos maneras. En primer lugar, combatiendo los estereotipos anulando uno de sus pilares básicos: la deshumanización (aspecto al que contribuyen las pruebas artísticas del texto fílmico de tipo emocional y demostrativo anteriormente mencionadas). Así, son los propios hombres y mujeres los que exponen sus frustraciones y fatigas, pero también sus voces (auto)críticas. Y, en segundo lugar, introduciendo un nuevo contenido acerca del motor de dichos estereotipos: el racismo interno e internalizado (a través de las pruebas argumentativas de tipo ético y de las pruebas documentales introducidas por los expertos). El documental se configura así como el resultado y el proceso de anamnesis colectiva que en este contexto particular se relaciona con una herida muy concreta: la herida colonial (Mignolo y Walsh, 2018).

4.2. PABLO VEGA Y ROMNIA. MUJERES GITANAS DE HUESCA

Pablo Vega Vega nació en plena Transición española en el pequeño municipio de Aceuchal, perteneciente a la provincia de Badajoz (Extremadura, España), en el seno de una familia involucrada en el asociacionismo gitano. Realizó formación profesional en electrónica y a mediados de los años noventa se mudó a la ciudad de Madrid para realizar estudios de diseño. Allí fundó su propia productora, *Dika* ("Mira" en romanó), con la que desde entonces se ha dedicado fundamentalmente al mundo de la comunicación publicitaria y el videoclip. En el ámbito cinematográfico destaca su cortometraje *Box Of Memories* (2011), pieza experimental filmada en la ciudad de Nueva York que mezcla la sinfonía urbana con el autorretrato; el largometraje documental *Africa: The beat* (*África en ritmo*, 2011), filmado en codirección como parte del colectivo Samaki Wanne Collective y que recibió el premio Black International Cinema de Berlín; y su cortometraje *Proud Roma* (2022), pieza apoyada por el European Roma Institute for Arts and Culture y que constituye todo un manifiesto y reivindicación de la memoria histórica romaní.

Mujeres gitanas de Huesca (2010, 32') es una película documental que encaja con un parámetro identificado por Hamid Naficy en su libro sobre la noción *accented cinema*, como son las películas de urgencia y enunciación colectiva surgidas por las demandas que las propias comunidades etnificadas realizan de representaciones mediáticas auténticas sobre ellos:

Displaced communities often demand 'authentic' and corrective representations [...] Consequently, the accented style continually grapples with the politicized immediacy of the films and with their collective enunciation and reception—that is, with the manner in which politics infuses all aspects of their existence. (Naficy, 2001, p. 6).

No obstante, aunque se trata de un documental de carácter institucional por estar impulsado por la Fundación Secretariado Gitano, Pablo Vega lo hace suyo al inscribirse dentro del texto fílmico y apostar por el modo performativo (Nichols, 1997). En la presentación a modo de cabecera acompañada de acordes flamencos de guitarra, se emplea la reflexividad para poner de manifiesto la subjetividad en el acercamiento documental:

Me llamo Pablo Vega, soy realizador y el director de este documental. Soy gitano. Me dirijo a Huesca porque Sara Giménez, directora de la Fundación Secretariado Gitano de esta localidad, me ha propuesto hacer un documental que refleje otra realidad sobre mujeres gitanas. Mujeres que se han convertido en referentes para la comunidad gitana de Huesca. Mujeres gitanas que rompen con los estereotipos creados por la sociedad mayoritaria. Mujeres que han luchado para llegar donde están. Este documental va dirigido sobre todo a las gitanas y a los gitanos que se pierden en el significado de ser gitano. Pero también va dirigido a la sociedad en general porque ignora nuestra cultura. Creo en la importancia de los valores humanos, en la educación y en la formación, porque se están abandonando en toda la sociedad. (Vega, 2010).

Imagen 3. Performatividad del realizador como argumento de autoridad



Fuente: Romnia. Mujeres gitanas de Huesca (Vega, 2010)

El funcionamiento dicotómico del estereotipo y su evolución histórica en la construcción de la alteridad explica que, si hasta el siglo XX el estereotipo hegemónico de la mujer gitana había sido el de la mujer emancipada, liberada sexualmente y que trabajaba fuera del hogar cuando las payas (no gitanas) eran relegadas a los cuidados del hogar, a partir de los años setenta del siglo XX, el arquetipo de la gitana independiente se ve sustituido por el de la gitana esposa y sumisa (Filigrana, 2020). *Romnia. Mujeres gitanas de Huesca* (2010) nace, por tanto, en un contexto histórico en que las mujeres gitanas tienen que demostrar para sí mismas y para el resto de la sociedad que no son ni quieren ser esa *otra*. Así que, por un lado, el documental se ve atravesado por la necesidad de contrarrestar los estereotipos genéricos sobre los que se articula el estigma antigitano (vagancia, machismo e ignorancia, fundamentalmente) pero, además, los asociados con la mujer gitana como sujeto pasivo.

A continuación, el realizador irá presentando a las distintas mujeres que va conociendo a través de fórmulas participativas de documental que priorizan la entrevista para que sean las propias mujeres las que enuncien sus historias de vida. Los escenarios en los que se desarrollan las conversaciones son las localizaciones de sus trabajos (la tienda, el colegio, el bufete, la biblioteca), pero también el hogar. Con esta estrategia, eludida en *El amor y*

la ira (Heredia y Maciá, 2015), se pretende trabajar no solo sobre la faceta profesional de las mujeres, sino cómo ella repercute y es apoyada desde la esfera familiar.

Imagen 4. Carácter instrumental del documental para la intervención social



Fuente: *Romnía. Mujeres gitanas de Huesca* (Vega, 2010)

El carácter instrumental del documental es evidente y su objetivo se hace explícito en todo momento: “La evolución del pueblo gitano tiene que ser la educación”, expresa Sara Giménez; “Al haber conocido más cosas, al haber estudiado, además de haber nacido gitana, has elegido ser gitana”, afirma Pitu. Con los testimonios de dos de las mujeres que forman parte de este retrato colectivo se evidencia el objetivo de mejorar las cifras en educación formal de los gitanos y, especialmente, de las gitanas, para que puedan hacer frente de forma menos desventajosa a esa doble discriminación reproducida por el mercado laboral: “quiero seguir moviéndolo porque me parece interesante para educación y los jóvenes gitanos. Porque igual que hacemos el activismo hacia afuera también hay que hacerlo hacia adentro” (Vega, 2018, entrevista personal).

Si los modos de representación de lo étnico/racial se han articulado sobre la insistencia en la diferencia a partir de las estrategias discursivas consistentes en “la postura de carencia” (Shohat & Stam, 2002) y la negación del tiempo presente a los pueblos etiquetados como bárbaros y ubicados simbólicamente en un “tiempo anterior de la

humanidad” (Mignolo & Walsh, 2018), *Romnía. Mujeres gitanas de Huesca* (2010) dinamita ambas operaciones. Por un lado, aborda los cambios culturales como algo no traumático, sino como parte de la adaptación de un pueblo vivo y activo y, por otra parte, sitúa a las mujeres gitanas en la misma ola global de lucha por la igualdad de género. La película se puede interpretar así como un discurso posibilista que no atenta contra el sistema de dominación étnico-racial, pero se plantea como una herramienta de supervivencia dentro de los marcos establecidos por el sistema.

4.3. YAGO LEONARD Y JACQUES LEONARD, *EL PAYO CHAC*

Yago Leonard Saavedra nació a comienzos de la década de 1980 en el barrio de Gracia (Barcelona, España), aunque pronto se mudó al cercano municipio de Sant Adrià de Besós. Su única experiencia de formación reglada en el campo audiovisual fue un curso de imagen y sonido impartido por profesores de la Universitat Autònoma de Barcelona en el Casal Juvenil de La Mina en el año 1999. Desde entonces, su desarrollo como realizador se ha producido de forma autodidacta, destacando en su trayectoria inicial los trabajos documentales *Gitanes* (2001), en el que abordó la representación del pueblo gitano para denunciar el machismo a través de entrevistas a mujeres gitanas de distintas generaciones del barrio de La Mina; *Alberto* (2002), que aborda el tema de la esquizofrenia a través de un personaje que reflexiona sobre distintos aspectos de la vida, como el arte, la inmigración, el racismo, la religión o la muerte; o *Renacer* (2003), documental que registra una conversación de carácter filosófico entre dos personas procedentes de contextos sociales muy distintos y desarrollada en un cementerio.

Su primer largometraje, por el que fue candidato al Goya a Mejor Dirección Novel, es *Jacques Leonard, El Payo Chac* (2011, 61'), guionizado junto a Núria Villazán. Juntos se enfrentaron al proceso de dar forma a la memoria escrita y visual de su abuelo, Jacques Leonard, un hombre enigmático durante su vida pero que tras su muerte dejó un importante legado fotográfico desde los años treinta del siglo XX. Junto a ese archivo, el realizador heredó de su abuelo todo un tratado sobre la gitanidad en forma de autobiografía. El documental saca provecho del material en ambos soportes con la fórmula del documental biográfico y termina conformando un retrato de los gitanos de

Barcelona a través del tiempo, así como una reflexión teórica sobre la identidad. El protagonista es, por tanto, el propio abuelo del realizador: un intelectual hijo de la aristocracia parisina que, tras viajar por otros lugares del mundo gracias a su labor en la industria cinematográfica, se instala en Barcelona y se casa con Rosario Amaya. Ambos tuvieron dos hijos, que tras la muerte de sus padres descubren un importante archivo fotográfico que constituye un testimonio único de la memoria del pueblo gitano en Cataluña. Partiendo de él y de sus memorias escritas, el documental reconstruye su historia y, con ello, la memoria familiar a través de la fórmula del documental de metraje encontrado combinada con filmaciones contemporáneas.

No obstante, aunque el realizador no oculta su implicación personal dentro del relato (cuando los entrevistados le interpelan haciendo referencia a “tu abuelo” o “tu abuela”), Yago Leonard no se introduce como personaje en la diégesis, sino que apuesta por una modalidad participativa de documental combinada con una voz *over* ficcionada que se hace corresponder con la voz del propio Jacques Leonard (enunciada en francés, su idioma natal, al igual que las palabras que dejó escritas y en las que se basa el testimonio).

Imagen 5. Resignificación de la iconografía gitana desde la autorrepresentación



Fuente: *Jacques Leonard, El Payo Chac* (Leonard, 2011)

En dichas fotografías se observan diversos retratos de mujeres y hombres gitanos de distintas edades, pero en las que se halla la presencia de un elemento constante: la alegría. Respecto a esta visión romántica de dicho pasado, el realizador Yago Leonard explica lo siguiente:

Esas fotografías retratan a los gitanos de otra manera [...] Cuando miraba las fotos yo creía que mi abuelo quería que hiciera esto. Mi experiencia es secundaria, pero cuando ves tantas fotos y tanta gente sonriendo... pero no sonriendo y posando, sino sonriendo pasándose bien... Así que pensé en eso: ¿por qué tantas fotos pasándose bien? Y Núria y yo dijimos que había que ir por ahí. (Leonard, 2020, entrevista personal).

El documental sigue el proceso de recuperación y preservación de los fondos fotográficos encontrados por los hijos de Leonard y depositados en el Archivo Fotográfico de Barcelona. Con ello se explica la dificultad que habitualmente existe para identificar a las personas que aparecen en ellas. La importancia de la mirada del archivo fotográfico de Jacques Leonard sobre el pueblo gitano radica en que, al contrario que otros fotógrafos que se acercaban a retratar a una comunidad de manera puntual, las fotografías del realizador nacían de un saber y sentir situados. Este hecho, que podría extrapolarse al propio punto de enunciación del que nace la película que nos ocupa, es relevante porque apunta a la posibilidad de existencia de nuevos términos de discurso en la forma de fotografiar al pueblo gitano cuando la mirada procede de epistemologías del sentir situadas (Periáñez-Bolaño, 2021). Así lo expresa la voz en off de uno de los clientes de Leonard:

Los demás también retrataban gitanos, pero lo hacían un día y luego volvían a su casa. Él en cambio, para la documentación del libro, hizo una inmersión en este mundo. Los otros fotógrafos, por muy progres que fueran, siempre lo observaban desde la otra orilla. Y él estaba allí. Esto le confiere un valor especial, que nosotros ahora podemos apreciar. Pero en su momento, en los años cincuenta y sesenta, como él no hacía una fotografía paternalista que pudiera gustar a todo el mundo, se quedó al margen. (Leonard, 2011).

El desenlace de la historia coincide también con el tiempo más cercano al presente histórico desde el que se narra la película. La historia de Jacques concluye con su propia muerte, que en un acto poético se hace coincidir en el relato con la vida en el nuevo

barrio de La Mina, la solución urbanística que el desarrollismo creó para la inclusión de los gitanos de Barcelona y la población suburbana.

Anuladas las posibles formas de etnicidad (que conllevan libertad) bajo la categoría de la pobreza, los gitanos y gitanas son homogeneizados en este contexto como parte de la masa del lumpenproletariado. Así lo sentía Leonard y así lo expresan las palabras que conforman su testamento a través de la voz *over* encarnada: “Los años han pasado con rapidez desde que empecé a escribir este libro. Asistimos ahora a la lenta agonía de los señores de la carretera. Los gitanos han sobrevivido a siglos de persecuciones y marginación. Ahora estamos condenados a integrarnos, a pensar en el mañana” (Leonard, 2011).

Trabajos como *Jacques Leonard, el payo Chac* contribuyen a ese cambio de enunciador que permite arrojar luz sobre puntos de vista soterrados imprescindibles para la configuración de la memoria histórica y, por tanto, para la comprensión del presente. Con los recuerdos de los familiares emergen testimonios privilegiados acerca del funcionamiento de los tablaos flamencos, de la vida cotidiana en las barracas, pero también acerca de lo que supusieron los realojos para la cosmovisión de los gitanos de Barcelona. En otras palabras, el documental pone de relieve el valor de los testimonios orales como forma de acercarse a la historia desde abajo y con los sujetos del presente. Es un ejemplo en el que la reapropiación del archivo fotográfico sirve para crear contranarrativas y construir una nueva memoria romaní de la ciudad.

Imagen 6. Conocimiento situado para la reconstrucción de la memoria audiovisual



Fuente: *Jacques Leonard, El Payo Chac* (Leonard, 2011)

5. CONCLUSIONES

Tomando como estudio de caso la sección fílmica de la plataforma RomArchive, este artículo ha presentado el trabajo de los realizadores gitanos españoles José Heredia Moreno, Pablo Vega y Yago Leonard. En concreto, ha analizado sus tres películas disponibles en el catálogo de la plataforma, *El amor y la ira. Cartografía del acoso antigitano* (2015), *Romnía. Mujeres gitanas de Huesca* (2010) y *Jacques Leonard, El Payo Chac* (2011). Con ello se pretende contribuir a los estudios sobre representación y pueblo gitano de tres maneras distintas. En primer lugar, abordando el análisis de las autorrepresentaciones gitanas, aspecto prácticamente inexplorado en el ámbito cinematográfico, a pesar de la sobrerrepresentación que el significante “gitano/a” ha tenido históricamente en dicho medio. En segundo lugar, haciéndolo desde una perspectiva crítica colonial, prestando atención a los mecanismos descolonizadores presentes en sus discursos fílmicos. Y, en tercer lugar, aproximándonos al objeto de estudio desde una mirada transnacional, atendiendo al diálogo establecido entre las obras de los creadores españoles y su participación en un proyecto europeo como es RomArchive.

Películas como *El amor y la ira*, *Romnía* y *Jacques Leonard* contribuyen así a la reconstrucción del archivo cinematográfico del pueblo gitano al nacer de un proceso de enunciación fílmica basada en el conocimiento situado. Tanto por parte de los cineastas directores de las obras como por parte de los sujetos que intervienen en ellas, se aprecia que “el uso de la identidad como arma de resistencia es la base del discurso anti-Antigitanismo” (Muñoz Vacas, 2021, p.20).

Estos directores contribuyen así a reforzar la identidad transnacional romaní como identidad política con la que conseguir avances en el ámbito de los derechos humanos de este pueblo. Sin embargo, se observa que las narrativas analizadas son menos transnacionales de lo que cabría esperar dentro un archivo como RomArchive. Se detecta que los factores locales son prioritarios en estas películas: la transnacionalidad influye a nivel discursivo y de redes de contacto para los creadores, pero las historias siguen estando condicionadas por las fronteras nacionales y los territorios materiales desde los que se crean. Consideramos que ello se debe a que los discursos fílmicos analizados están vinculados a la transformación y la creación de nuevas esferas de movilización social a nivel comunitario. Se producen así mecánicas de “reconocimientos globales” que se transforman en “reparaciones locales” (Galletti, 2020). En las películas estudiadas, el pueblo, el barrio o la comunidad concreta (Los Palmerales de Elche, ciudad de Huesca, La Mina de Sant Adrià de Besós...) cobran importancia para entender las historias que emergen de los cuerpos que los habitan, no tanto con la intención de promover discursos etnonacionalistas como para poner de manifiesto la imposibilidad de “hablar por todos”, es decir, para defender la diversidad dentro de identidades tradicionalmente homogeneizadas por el discurso colonialista. A juzgar por la muestra analizada dentro de la sección cinematográfica del archivo, parece que la estrategia del RomArchive pasa por el impulso de una identidad romaní transnacional como identidad política basada en la multiplicidad de historias que salen a la luz con sus archivos en primera persona. Como reflexión final, consideramos que estas películas, en particular, y la obra de los realizadores presentados en este artículo, en general, constituyen un material privilegiado con el que repensar historiográficamente el pasado para atender

críticamente los discursos colonialistas que predominan aún en las representaciones mediáticas del pueblo gitano.

6. AGRADECIMIENTOS

Este artículo se ha escrito dentro del proyecto “El documental institucional y el cine de aficionado coloniales: Análisis y usos” (PID2021-123567NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación/Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarado Solís, N. P. (2020). *Nombrar y circular, gitanos entre Europa y las Américas. Innovación, creatividad y resistencia*. El Colegio de San Luis.

Andersson, L. G. & Sundholm, J. (2019). *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking*. Intellect.

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 (195-202)*. Heidelberg University Publishing. <https://doi.org/10.17885/heiup.650>

Cortés, I., Caro, P. & End, M. (Coords.) (2021). *Antigitanismo. Trece miradas*. Traficantes de sueños.

De León Hernández, M. J. (2019). *Encuentro con la precariedad: la reaparición del gitano en el cine documental español de la crisis de 2008* (Tesis doctoral). University of Kentucky.

Fanon, F. (2009 [1952]). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.

Filigrana, P. (2020). *El Pueblo Gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal.

Galletti, P. C. (2020). Reconocimientos globales, reparaciones locales y (des)igualdad: el Día Internacional del Pueblo Gitano en la Ciudad de Valladolid, España. *TRIM*, 18, 35-59. <https://doi.org/10.24197/trim.18.2020.35-59>

Galtung, J. (2003). *Violencia cultural*. Gernika Gogoratzuz.

Garcés, H. F. (2016). El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial. *Tabula Rasa*, 25, 225-251.

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

Gómez Alfaro, A. (2000). Gitanos: la historia de un pueblo que no escribió su propia historia. En M. Desamparados Martínez San Pedro (Coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno* (pp. 79-88). Instituto de Estudios Almerienses.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. En E-Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.). Enviñón Editores.

Heredia Moreno, J. (2003). Experiencia ¿para qué? *O Tchatchipen*, 40, 4-10.

Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Documento de trabajo: Serie Humanidades. Centro de Estudios Andaluces.

Merás, L. (2018). The Gypsies According to NO-DO. The Image of Spanish Roma from Dictatorship to Democracy. In *The Modern Spanish Canon: Visibility, Cultural Capital and the Academy* (pp. 107-118). Legenda.

Mignolo, W.D. & Walsh, C. (2018). *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.

Mladenova, R. (2022). *The 'White' Mask and the 'Gypsy' Mask in Film*. Heidelberg University Publishing.

Muñoz Vacas, T. (2021). Antigitanismo y anti-antigitanismo: volviendo al discurso de la resistencia romaní. *Athenea Digital*, 21(2), e2889.

<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2889>.

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.

Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Comp.), *El giro descolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (93-126). Siglo del Hombre Editores.

Periáñez-Bolaño, I. (2021). Músicas del Sur global, saberes y prácticas del sentir. ¿Un lugar común para la resistencia y la re-existencia?. En K. Bidaseca, L. Núñez & A. Molina (Coord.), *Estéticas descoloniales desde el Sur. Arte, memoria y cuerpos* (pp. 69-80).

CLACSO.

Raabe, I. (2020). Spotlight on voices from the community: “RomArchive – The Digital Archive of the Roma”. *International Journal of Roma Studies*, 2(1).

<http://dx.doi.org/10.17583/ijrs.2020.5270>

Rromaní Pativ (2021). *Informe sobre el antigitanismo informativo 2021*.

https://rromanipativ.info/wp-content/uploads/2021/12/2021_12_19-INFORME-ANTIGITANISMO-INFORMATIVO-2021.pdf

Santaolalla, I. (2005). *Los “Otros”: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza; Ocho y Medio, Libros de Cine.

Shohat, E. & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós Comunicación.

Smidakova, B. (2016). *El espectro de la figura gitana en el cine español* (Tesis doctoral). Georgetown University.

Tobing Rony, F. (1998[1996]). *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*.
Duke University Press.

Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*.
University of Minnesota Press.