

©2010

Marta Cabrera Serrano

ALL RIGHTS RESERVED

IDENTIDADES CULTURALES Y NACIONALISMOS EN LA ESPAÑA DE HOY:
EL “MISTERIOSO CASO” DEL NACIONALISMO ANDALUZ

by

MARTA CABRERA SERRANO

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

written under the direction of

Professor Yeon-Soo Kim

and approved by

New Brunswick, New Jersey

January, 2010

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

IDENTIDADES CULTURALES Y NACIONALISMOS EN LA ESPAÑA DE HOY:
EL “MISTERIOSO CASO” DEL NACIONALISMO ANDALUZ

By MARTA CABRERA SERRANO

Dissertation Director:
Professor Yeon-Soo Kim

My dissertation explores the construction of Andalusian cultural identity and its relationship to the political project of the Andalusian region in the context of national and diverse cultural identities in modern Spain. It is my goal to offer a new approach to the dynamics of political and cultural nationalism through the Andalusian case, and to contribute to the academic debate on nationalism, both in the Spanish case and in a global context. My research demonstrates how the Andalusian case, which does not completely fit into any theoretical model of nationalism, serves to put into question the problematic national identity of Spain after Franco’s dictatorship and into the present, as well as the cultural mechanisms and devices used to preserve, manipulate, or question the construction of “Spanishness” in the twenty-first century.

The dissertation is divided into four chapters that deal with Spanish national and cultural identities in the twenty-first century as portrayed in cultural productions published in the past twenty years. Chapter one exposes the historical construction of Spanish nationalisms, displaying the differences that the Andalusian case presents in this

panoramic review. Chapter two examines the diverse paths of other sub-State nationalisms in Spain, such as the Basque, the Catalan, and the Galician, which often exhibit a monolithic identity oppressed by state nationalism. While this is not the case in Andalusia, this contrast will establish a constructive debate over the use of cultural identities to justify political nationalisms, and critically examine the possibility to escape exclusive national identities within the Spanish nation-state. Chapter three intends a revision of the myths and stereotypes built around Andalusia and shows how its cultural identity has been co-opted as the principal cultural sign of the national identity. Finally, chapter four considers the possibility of a cultural nationalism in Andalusia through the analysis and interpretation of the various renderings of the Andalusian identity in films and narratives produced in the twenty-first century. These texts reveal the conflicts of the Andalusian region, trapped in folklore and tradition while attempting to redefine itself in the context of modern Spain.

Dedicatoria

Como no sabían que era imposible, lo hicieron.

Esta tesis está dedicada a todas las personas que siempre han creído en mí, incluso cuando yo no creía. A esa roca que me ha mantenido a flote y a todas esas piedrecitas blancas que me ayudan a encontrar el camino.

A mis padres, porque siempre me han dado la libertad para decidir y para equivocarme, y el apoyo y la fuerza para seguir adelante. A mi padre, que es mi fan número uno y que me ha transmitido siempre la curiosidad y las ganas de seguir aprendiendo. Y a mi madre, cuya fuerza me inspira cada día para seguir adelante.

A mi hermana, que siempre ha tenido la confianza que yo no tengo y ha sabido pincharme para que siga adelante. Y a Martina, que aunque no lo sabe, desde antes de nacer me inspiraba cada día para seguir trabajando y poder terminar. Y que seguro que seguirá inspirándome a partir de ahora.

A Jose, que ni por un momento dudó de que lo conseguiría, y sin cuya fuerza no lo habría conseguido. Y que me obligó a creer que podría hacerlo.

A José Manuel, fuente de constante inspiración y capaz de hacerme reaccionar en los momentos complicados.

A todos los compañeros de Rutgers que a lo largo de los últimos cinco años no han dejado de alentarme, de apoyarme y de soportarme tanto en la euforia como en la catástrofe; especialmente a los que se tomaron la molestia de leer una y otra vez los borradores de la tesis. Gracias por sus comentarios siempre útiles. Agradezco especialmente a Molly, por su paciencia infinita y su energía siempre positiva.

A todos esos amigos de España que nunca supieron muy bien lo que yo hacía ni cuándo terminaría, pero que han sabido darme ánimos y hacerme reír cuando lo necesitaba.

Quiero dar las gracias a todos los profesores que han trabajado conmigo en Rutgers, que me han ayudado a madurar y a seguir aprendiendo; especialmente a las profesoras que forman parte de mi comité doctoral, Yeon-Soo Kim, Margaret Persin y Phyllis Zatlin. Desde mi primera semana en Rutgers tuve la oportunidad de trabajar con ellas y pude apreciar su entusiasmo y su dedicación. Tengo que agradecer de manera especial a Yeon-Soo, que no ha dejado nunca de animarme y ha sabido siempre guiarme en este laberinto profesional y personal. Gracias a mi lector externo, el profesor José Manuel del Pino; es para mí un honor contar con él en mi comité doctoral. Gracias también a Rosy y al resto del personal del departamento de español, por su sonrisa constante y su buen hacer.

Esta tesis está dedicada a todas las personas que creyeron en mí cuando yo no podía. Porque sin todos y cada uno de ellos esta tesis no se habría terminado.

Índice de contenidos

Abstract	ii
Dedicatoria	iv
Índice de contenidos	vi
Introducción	1
Capítulo 1. La identidad cultural andaluza en el contexto de la cuestión nacionalista en España	20
Capítulo 2. Héroes y villanos en el Estado de las Autonomías: Las “nacionalidades históricas” y los “hechos diferenciales”	78
Capítulo 3. La Andalucía del siglo veinte en el imaginario nacional: Estereotipos, propaganda, nostalgia y subversión	146
Capítulo 4. Las nuevas retóricas de lo andaluz: ¿Desmitificación, des- orientalización o desorientación? La Andalucía del siglo veintiuno	207
Conclusión	290
Obras consultadas	301
Curriculum Vitae	327

Introducción. Identidades culturales y nacionalismos en la España de hoy: El “misterioso caso” del nacionalismo andaluz

La presente investigación se propone examinar la relación existente entre la identidad cultural andaluza y el resto de identidades nacionales o culturales en España – consideradas como constructos históricos de la modernidad– y analizar la situación de la identidad cultural andaluza en relación con el proyecto político del nacionalismo andaluz. Para ello, la disertación se sitúa en el marco general de los nacionalismos en España en un intento de repensar la dinámica entre el nacionalismo político y cultural en el contexto de las teorías generales sobre el nacionalismo y más concretamente en el debate sobre la problemática de los nacionalismos españoles contemporáneos.

En dicho contexto, el caso de Andalucía es único, complejo y contradictorio: el nacionalismo andaluz, que no aspira a la consecución de un estado político independiente del Estado español, se separa desde su raíz del concepto tradicional de nacionalismo, esto es, la ideología que busca la congruencia entre la unidad nacional y política (Gellner, *Nations* 6); carece de representación parlamentaria regional o nacional; no sólo carece –afortunadamente– de movimientos terroristas que desestabilicen el poder, sino que los movimientos nacionalistas radicales en Andalucía no tienen relevancia social o política. Al contrario que el resto de los nacionalismos periféricos peninsulares, el nacionalismo andaluz no se sustenta en la oposición al “Otro” ni en el rechazo a lo español; aunque paradójicamente, es utilizado por otros nacionalismos, particularmente el vasco y el catalán, como lo “Otro,” como aquello que estos pretenden combatir y de lo que pretenden alejarse, esto es, la imagen tradicionalmente impuesta de “lo español” por antonomasia. Por otra parte, los “hechos diferenciales” que permiten a

otros nacionalismos periféricos reivindicar un estatus especial o superior quedan muy diluidos en Andalucía: se trata de una región históricamente asociada a la Corona de Castilla que carece de una lengua distintiva. A pesar de ello, el “andaluz” ofrece un fuerte componente dialectal muy diversificado, que se presenta interesadamente como unificado.¹ Incluso la delimitación del territorio andaluz se hace complicada, ya que durante casi ocho siglos el actual territorio de la región estuvo dividido entre la España cristiana y la musulmana. La conciliación de la herencia musulmana con la moderna cultura española resulta a su vez problemática.²

Sin embargo, y a pesar de presentar un nacionalismo débil o difuso, la identidad cultural andaluza es una de las más reconocibles en el ámbito nacional español –incluso más que algunas de las identidades que se acompañan de una fuerte reivindicación política– hasta el punto de servir de sinécdoque de lo español y para reforzar la identidad de España como nación a lo largo de diferentes periodos históricos. Ortega y Gasset, una de las figuras más combativas del antiseparatismo regional a principios del siglo veinte, señala en su “Teoría de Andalucía” (1927): la ironía de Andalucía es que “no ha pretendido nunca ser un estado aparte, [pero] es de todas las regiones españolas, la que

¹ El gobierno autonómico andaluz, socialista desde las primeras elecciones autonómicas de 1982, presenta un discurso nacionalista sin reivindicación separatista e interesado en “proteger” las señas de identidad andaluzas. En los últimos años ha promovido el paso del castellano estándar a un “andaluz estándar” en el cine, la radio y la televisión regionales; por ello, cualquier locutor empleado por los medios de comunicación andaluces ha de hablar en correcto y marcado andaluz sevillano, reconocible para cualquier oyente o espectador de la radio y la televisión públicas. Se trata tal vez de reivindicar un hecho diferencial –la lengua distintiva– que tantos beneficios políticos ha aportado a las nacionalidades históricas, pero inexistente en Andalucía.

² Ante la ausencia de hechos diferenciales claros, son muchos los autores que en su acercamiento a la identidad andaluza toman otros aspectos como elementos definitorios en los que basar el nacionalismo: el subdesarrollo y la pobreza, el folclore, universalizado a través del flamenco y los toros, el arabismo, el exotismo y un modo de vida peculiar. Hay que preguntarse hasta qué punto estos acercamientos contribuyen a la redefinición posmoderna de Andalucía y sus gentes.

posee una cultura más radicalmente suya” (18).³ Julián Marías coincide con esta idea: “Andalucía ha sido tan activamente española que toda España parece andaluza” (*Nuestra* 110).⁴ Es interesante observar que, mientras que en otros nacionalismos peninsulares la identidad cultural sirve para articular un proyecto político de autodeterminación –la identificación entre ese proyecto político y la identidad cultural es homogénea y no se cuestiona– en Andalucía parece haber una clara distinción entre nacionalismo político y cultural, por lo que éste no se puede hacer pasar por aquél –a pesar de que ha habido y sigue habiendo intentos para conseguirlo. Es quizá el motivo de que no triunfe un partido nacionalista regional, al contrario de lo que ocurre en las “nacionalidades históricas.” La identidad andaluza es inestable, usada por el poder en diversas direcciones y sirve tanto para reafirmar lo andaluz, como “lo español,” como para negarlo.

Andalucía, con una fuerte identidad cultural y un casi inexistente proyecto político, rompe la dinámica entre nacionalismo político y cultural. Es precisamente esta incongruencia entre política y cultura en Andalucía –en oposición al resto de nacionalismos peninsulares– la idea que guía esta investigación y que servirá como base para problematizar las teorías sobre el nacionalismo. Esta problemática me lleva a reflexionar sobre diferentes cuestiones: ¿Existe un nacionalismo andaluz hoy? ¿Cuáles

³ Ortega y Gasset (1883-1955) es uno de los intelectuales más lúcidos del panorama español del último siglo. Su ensayo *España invertebrada* (1921) abre un nuevo debate en torno a la cuestión del “problema de España,” discusión cultural que, según Ortega enmascara una serie de problemas políticos y económicos discutidos y analizados en su ensayo. Entre otras causas, afirma, los movimientos regionales y los separatismos desvertebran a España. La *Teoría de Andalucía* recoge una serie de artículos publicado en el diario *El Sol* en 1927; el texto pone de manifiesto cómo una fuerte identidad cultural, como la de Andalucía, no tiene que ir necesariamente acompañada de un proyecto político separatista.

⁴ Julián Marías (1914-2005) fue discípulo de Ortega y Gasset, con el que co-fundó el Instituto de Humanidades. Su ensayo *Nuestra Andalucía* (1990) recoge una serie de reflexiones en torno a la vertebración de España, en las que caracteriza a Andalucía como diferente, complejísima, y la más española de todas las regiones.

son los “hechos diferenciales” sobre los que se sustenta? ¿Es relevante en el contexto actual de los nacionalismos en España? ¿Está acompañado por un sentimiento generalizado en Andalucía sobre su propia identidad? ¿Cómo se compara o contrasta con el resto de nacionalismos periféricos en España hoy? ¿Cuáles son sus rasgos y contradicciones? ¿Cómo se explica la contradictoria relación entre Andalucía y España, la dialéctica entre ser andaluz y a la vez representar la esencia de “lo español”?

Un estudio del nacionalismo andaluz y de sus rasgos particulares, especialmente en su relación con el resto de nacionalismos en España hoy, puede ofrecer nuevas perspectivas sobre los nacionalismos españoles contemporáneos y aportar una nueva contribución a la teoría política sobre el nacionalismo en general y sobre los nacionalismos en España en particular. En cuanto a los estudios sobre el nacionalismo andaluz, hasta ahora éstos se limitan casi en su totalidad a revisiones históricas, planteamientos políticos más o menos nacionalistas, o estudios críticos sobre la literatura y el cine de Andalucía, de modo que la historia, la política y la cultura quedan casi siempre desligadas en dichas aproximaciones.⁵ Lo que me propongo es un estudio interdisciplinario que parta de la interrelación entre los planteamientos políticos y los acercamientos socioculturales que permita comprender cómo se construyen y manipulan las identidades culturales y cuál es su impacto en el ámbito político e histórico. La

⁵ Algunas aproximaciones históricas interesantes a Andalucía son las de José María de los Santos, Juan Antonio Lacomba y Rafael Sánchez Mantero. En cuanto a los numerosos planteamientos del andalucismo político cabe mencionar las contribuciones de Antonio Luis Cortés Peña, Antonio Domínguez Ortiz y Manuel González de Molina. Autores como Juan Antonio Lacomba e Isidoro Moreno se han dedicado al estudio de la identidad y la cultura andaluzas desde la sociología y la antropología. El capítulo dos incluye una reflexión sobre la literatura y el cine en Andalucía que revisa algunos de los acercamientos existentes. Por último, es de reseñar el trabajo del profesor Alberto Egea, investigador titular del Centro de Estudios Andaluces: *García Lorca, Blas Infante y Antonio Gala: un nacionalismo alternativo en la literatura andaluza* (2001). El de Egea es uno de los pocos acercamientos al tema en el que se relacionan de manera eficaz y relevante la política y la cultura en el marco del nacionalismo andaluz y de las teorías clásicas sobre el nacionalismo.

problemática relación entre la identidad cultural andaluza y un posible proyecto de nacionalismo andaluz ha recibido menos atención crítica que en las nacionalidades históricas.

Mi investigación se propone mostrar cómo el nacionalismo andaluz con sus peculiaridades rompe el juego de poder entre nacionalismos políticos y culturales posibilitando un debate sobre las identidades culturales que rearticule las categorías de lo “nacional” y “periférico” de la España contemporánea. Esto permitirá repensar las categorías nacionales y posnacionales, especialmente en el contexto de la posmodernidad y la globalización, en una región con una fuerte y distintiva identidad cultural que se ve atrapada entre el deseo de modernización en la era posmoderna y la necesidad de supervivencia cultural en la aldea global. La identidad andaluza no sólo se ve amenazada por la globalización, sino por la agresión del resto de los nacionalismos periféricos, que se empeñan en presentarla como “Otro.”

Al tratarse del estudio interdisciplinario de diversas prácticas y representaciones culturales y de su relevancia en el contexto histórico en que aparecen, en este caso el de la construcción de identidades nacionales de la España contemporánea, esta investigación se servirá de los Estudios culturales. Este marco teórico permitirá examinar la importancia histórica y cultural de determinadas prácticas culturales en la construcción de identidades nacionales, así como valorar el papel de la cultura a la hora de construir o manipular la identidad y considerar su posible influencia en diferentes ámbitos sociales y políticos. Lo que pretendo es examinar las relaciones entre los nacionalismos españoles y los proyectos culturales del nacionalismo, entendiendo éste como proyecto político que se sirve de una identidad cultural determinada con fines nacionalistas.

Mediante el análisis de una serie de productos culturales de las últimas décadas, mostraré cómo éstos exploran el nuevo papel del nacionalismo en la España posdictatorial y su impacto en la cultura contemporánea, en la identidad nacional y en la (re)definición de “lo español.” Además, pretendo mostrar la complejidad del nacionalismo en relación con la identidad nacional y con la propia identidad andaluza. La selección de los textos, en su mayoría literarios y fílmicos, tiene que ver con su importancia histórica y cultural y se atiene al deseo de abarcar una variedad de identidades y experiencias culturales en la España de los siglos veinte y veintiuno que permitan indagar sobre determinados aspectos de la historia y de la política española y del carácter problemático de la identidad nacional española contemporánea.

Dentro del marco general de los estudios culturales mi investigación se apoyará en la teoría política sobre el nacionalismo, además de otras teorías afines como la crítica poscolonial. Todas estas teorías no serán aplicadas como rigurosa descripción del proceso histórico, sino más bien como un conjunto de propuestas que permitan ahondar en las relaciones y discursos de poder entre Andalucía, el Estado-Nación español y sus discursos. Creo que estos presupuestos ofrecen un marco teórico apropiado al resurgir de los discursos de corte nacionalista en España a lo largo del siglo veinte y en la actualidad. Además de aportar un marco que va más allá de la relación entre estado y sociedad, este modelo ayudará a ilustrar y comprender la dinámica entre lo español-hegemónico y lo regional-marginal, mostrando cómo esta relación es más problemática y dialéctica de lo que parece, hasta el punto de que en determinadas regiones españolas lo regional se “nacionaliza” hasta hacerse hegemónico. En parte, la clave consistirá en tomar la distancia suficiente para poder cuestionar los procesos históricos involucrados

con miras a los mecanismos que modelan el presente y a los diversos planteamientos de las producciones culturales más recientes.

En el marco de la teoría política tradicional sobre el nacionalismo, el andalucismo contrasta fuertemente con los acercamientos tradicionales de autores como Benedict Anderson y Ernest Gellner, por lo que el estudio del nacionalismo andaluz permite cuestionar y problematizar las relaciones entre la cultura y el poder tal y como son entendidas por estos críticos. Gellner define el nacionalismo como una teoría de legitimidad política, de congruencia entre una unidad nacional y política, donde los bordes étnicos no se mezclan con los políticos (*Nations* 6 y ss.).⁶ El nacionalismo surge en la era industrial como resultado de una nueva organización social, política y cultural y de un cambio fundamental en las relaciones entre política y cultura: la nueva sociedad viene definida por una alta cultura, mantenida por el poder. Este afán de homogeneidad provoca tensiones entre lo local y lo “nacional.”

Según estos principios, la nación asume que puede ser definida a través de una cultura común. Al hacer coincidir estado y nación, esto es, unidades políticas y sistemas culturales, la política extiende sus límites a los límites de la cultura; ésta se hace visible en el discurso nacionalista y se transforma en herramienta de poder. Este planteamiento resultará especialmente enriquecedor a la hora de acercarse al nacionalismo estatal y su dinámica de poder respecto a los otros nacionalismos españoles. El nacionalismo andaluz, sin embargo, es esencialmente cultural, lo que pone en cuestión las teorías de

⁶ Ernest Gellner es autor de diferentes libros y artículos en torno al tema del nacionalismo. El más representativo es *Nations and Nationalism* (1983), en el que define el nacionalismo como un principio de congruencia política, principio que se hace imprescindible en el mundo moderno industrializado. Aunque reconoce que existe una relación entre las naciones y las culturas pre-existentes, no se trata de simples correspondencias entre cultura y política. Las naciones dependen de contingencias históricas, como el éxito de los movimientos políticos nacionalistas, y en su formación histórica la cultura es algo secundario.

Gellner. ¿Cómo explicar un nacionalismo cultural sin aspiraciones políticas? ¿Puede sobrevivir esta identidad cultural en un marco en el que la cultura se convierte en mercancía comercial en un mercado cada vez más internacional? ¿Se puede hablar de nacionalismo sin discurso político?

En contraste con Gellner, para Benedict Anderson el nacionalismo no parte de una ideología política que se sostiene a sí misma, sino que tiene unas raíces culturales.⁷ Anderson define la nación como una “comunidad política imaginada, limitada y soberana,” que no se entiende si no es en consonancia con los amplios sistemas culturales que la preceden y de los que surge, principalmente las comunidades religiosas y las dinastías soberanas. Sin embargo, las naciones no surgen simplemente a partir de estos sistemas, reemplazándolos; el concepto de nación surge históricamente cuando estas concepciones culturales hegemónicas pierden su posición de poder. El conjunto de imperios supervivientes a la primera Guerra Mundial se disfrazan de naciones-estado. En ellos, las lenguas nacionales europeas dan acceso a la cultura y a los modelos nacionales. La idea de nación descansa firmemente sobre cualquier lengua impresa y es inseparable de la conciencia política. Las naciones pueden ahora ser imaginadas sin una comunidad lingüística. La cultura es, por tanto, determinante en la creación de una identidad nacional. A partir de estos planteamientos, se establece una dirección muy provechosa para el estudio del nacionalismo andaluz y del concepto de “nación cultural” en el caso de Andalucía.

⁷ El trabajo de Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1983), dialoga y contrasta con las ideas presentadas por Gellner poco tiempo antes. Anderson, al contrario que Gellner, asigna a la cultura un papel determinante en la ideología y desarrollo del nacionalismo en cualquier nación moderna.

Sin embargo, dado que estas teorías “clásicas” se centran en el periodo histórico moderno y pre-moderno, y conceden un papel secundario a la cultura, serán utilizadas sólo de manera tangencial y como contraste al caso presentado. Por su parte, el poscolonialismo teoriza las relaciones de poder entre el discurso hegemónico y los discursos marginales y analiza y critica los mecanismos empleados por las sociedades dominantes para imponerse sobre los pueblos colonizados. Este punto de partida será útil en el estudio de los nacionalismos españoles en tanto que la construcción nacional española, en lo que puede tener de imperialista, permite concebir ciertos periodos históricos como el franquismo en términos coloniales (Labanyi, “Lo andaluz” 8). El discurso de lo andaluz puede encajar entonces en el paradigma del poscolonialismo en cuanto crítica del poder colonial –o sea, estatal– y como teorización de la hibridez colonial: el pasado histórico de Andalucía como lugar de convivencia de tres culturas y su relevancia contemporánea en los movimientos migratorios –hacia América, Europa y el norte de España y desde África– atestiguan el mestizaje cultural.

A pesar de sus diferencias en cuestiones básicas, tanto Anderson como Gellner se refieren al valor moral y filosófico del nacionalismo, a su dimensión emotiva, ya que es el proyecto de un determinado grupo. Pero para poder expresar una identidad cultural determinada, es necesaria la mirada del “Otro,” desde fuera. En esta línea, Homi Bhabha define la nación a partir de los márgenes, precisamente en los intersticios donde se negocia la conciencia nacional y cultural (2). A partir del trabajo de teóricos como Bhabha se cuestiona cualquier concepto fijado y excluyente de identidad, ya sea social, étnica o nacional. Para Bhabha, la construcción de la nación se sitúa en un doble espacio: entre lo hegemónico y lo marginal. Es en este doble espacio, que amenaza la identidad y

la cultura hegemónica, donde choca la identidad residual con una identidad emergente. A partir de este choque surge la diferencia cultural y, por tanto, la nueva identidad “nacional,” ambivalente y construida a través de la otredad (9-11).

La idea de la construcción nacional a partir de la dialéctica entre lo central y lo marginal resulta de gran relevancia en el ámbito español contemporáneo. La posición de Andalucía se hace una vez más problemática, al tratarse de una región “central” –en cuanto “apéndice” de Castilla y epítome de la identidad nacional– y a su vez periférica, situada política y económicamente en el margen y definida en parte por identidades marginales como la herencia musulmana, el componente gitano y más recientemente, la inmigración africana. En este contexto teórico, será útil el acercamiento de Edward Said a las relaciones entre cultura e imperialismo, donde asigna un papel privilegiado a la cultura en la experiencia imperial moderna, principalmente en su libro *Cultura e imperialismo* (1993).

Said explora los mecanismos por los que las nociones acerca de la cultura son reforzadas, clarificadas, criticadas o rechazadas a partir de las experiencias imperiales y en su conexión con la relación entre historia y ficción. Puesto que las formas de la cultura son híbridas e impuras, su análisis no puede estar desligado de sus realidades. Es el imperio el que se encarga de establecer, desarrollar o criticar estos vínculos. Uno de los mecanismos en los que reside el sentido del pasado imperial es la interpretación del presente mediante la invocación del pasado, invocación hecha a la medida del discurso en el poder: el modo en que se formula o representa el pasado modela la comprensión y perspectiva del presente.

Siguiendo este planteamiento, me interesa analizar las diversas representaciones de la identidad nacional española, esto es, las señas de identidad tradicionales –en concreto las andaluzas– formuladas desde el poder en distintos momentos históricos, revelando las complicadas relaciones entre la cultura y el poder y examinando las variaciones del discurso oficial en cuanto a España como nación a lo largo del siglo veinte.

Además de las ideas de Bhabha y Said, las teorías de otros críticos poscoloniales como Kwame Anthony Appiah, Partha Chatterjee y Silvia Walby pueden ser útiles en el estudio del nacionalismo andaluz y los nacionalismos periféricos españoles. En su artículo sobre “Cosmopolitan Patriots,” Appiah defiende la hibridez cultural frente a la homogeneización consecuencia de la globalización. Con el concepto de patriotismo cosmopolita propone la diferencia local frente a la uniformidad cultural. Dado el fracaso del proyecto político del nacionalismo andaluz, a lo largo de la disertación consideraré el nacionalismo como modo de supervivencia cultural en la aldea global.

Por su parte, Chatterjee afirma que la nación imaginada en culturas poscoloniales surge a partir de la *diferencia* con el mundo Occidental, es decir, con el imperio. La nueva nación poscolonial, como puede ser Andalucía una vez superada la dependencia del poder estatal, no sería más que una copia del centro, un discurso subordinado al poder central y basado por tanto en la inautenticidad. Andalucía entonces debe encontrar su propia imagen, tanto dentro como fuera de sus fronteras, una imagen que vaya más allá de la mera copia del centro y de los estereotipos “oficiales” que éste impone. Algunos de los textos que analizo a continuación ofrecen un enfoque paródico o irónico que

funciona como mecanismo moderno para subvertir los modelos impuestos desde el discurso hegemónico.

Aunque no es uno de los planteamientos centrales de la investigación, es de señalar que la agencia femenina funciona de manera interesante en Andalucía. Silvia Walby plantea la intersección entre mujer y nación, afirmando que factores como raza, género y clase son determinantes en la configuración de la nación y de los proyectos nacionalistas, a la vez que intervienen en los conflictos públicos de poder y control. El papel de la mujer puede resultar clave en relación con el proyecto político andalucista en cuanto al uso de la mujer como símbolo de identidad nacional.

La preeminencia de la globalización en el orden mundial y su papel organizador de los modos y relaciones sociales y culturales en la época actual tiene por supuesto un impacto en el nacionalismo, tanto en su vertiente política como cultural. No sólo desplaza la hegemonía del estado-nación, sino que las identidades culturales se hacen cada vez más permeables y fluidas. Como resultado de la globalización, Carlos Javier García señala una (des)territorialización de la cultura: “Los términos con que se define la cultura hoy acentúan cada vez más el desplazamiento de las demarcaciones fijadas por regiones, provincias, autonomías, estados o naciones . . . La cultura está cada vez menos ceñida a fidelidades nacionales o autonómicas” (187-188). Como resistencia al fenómeno globalizador, la defensa y promoción de lo local hacen del nacionalismo un modo de supervivencia cultural en la aldea global.

En España se produce la fijación de nuevos cánones y autoridades y surgen problemas a la hora de definir la cultura nacional y las locales. Sin embargo, a pesar de la fragmentación del espacio peninsular en términos literarios, lingüísticos y culturales, la

cultura española atraviesa hoy las fronteras nacionales y geográficas: escritores como Arturo Pérez-Reverte, Antonio Muñoz Molina o Manuel Vázquez Montalbán y cineastas como Pedro Almodóvar y Alejandro Aménabar son hoy “internacionales.” La cultura “nacional” traspasa fronteras, con lo que esa marca “nacional” se convierte en elemento diferenciador bajo el efecto globalizador; en este contexto, las marcas sub-estatales quedan borradas y no se percibe diferencia entre un escritor catalán y uno “español,” ya que fuera de las fronteras nacionales ambos son españoles, e internacionalmente percibidos de manera homogénea. Al tener en cuenta el impacto del fenómeno globalizador, hay que considerar qué sentido tiene la promoción de Andalucía y “lo andaluz” en su diferencia con “lo español.” Este planteamiento quedaría por encima de las marcas geográficas, políticas, étnicas o culturales de los nacionalismos peninsulares.

Todas estas teorías sobre nacionalismo y poscolonialismo resultarán útiles al ser aplicadas en parte al caso andaluz. Puesto que el andalucismo contemporáneo emerge en el contexto de la globalización en que la cultura se convierte en importante capital ideológico, el poscolonialismo servirá como marco teórico más adecuado en el estudio de Andalucía, mientras que el nacionalismo “clásico” de Gellner y Anderson, situado en la modernidad y la industrialización, servirá como contrapunto. Las teorías sobre nacionalismo y globalización permiten además reflexionar sobre la localización de la cultura y la construcción de identidades como parte de intereses comerciales nacionales. En cualquier caso, el nacionalismo andaluz no encaja completamente en ninguno de estos presupuestos teóricos y sirve por tanto para cuestionar todo estos modelos.

Partiendo de estos presupuestos, mi análisis aborda el campo de los nacionalismos españoles en los siglos veinte y veintiuno, con especial atención al caso

andaluz. Desde la perspectiva de una identidad nacional construida sobre una serie de mitos y estereotipos creados o reforzados durante la mayor parte del siglo veinte, se trata de ver el conjunto de diversas significaciones que adquiere el nacionalismo en la formación de identidades regionales en el territorio español: en las diferentes regiones españolas, el nacionalismo toma diversos significados en cuanto ideología política al servicio de determinados intereses políticos, sean separatistas o no.⁸ Me propongo examinar en qué medida el nacionalismo andaluz sirve como instrumento en la búsqueda de una identidad autónoma, ya sea política o cultural, en un intento de redefinición de la región y sus gentes, distinta de la “españolidad” estereotípica;⁹ investigaré además si se trata de un proceso “por defecto” en relación con las otras Comunidades Autónomas del Estado español.¹⁰ En este proceso de formación de identidades va a ser fundamental el papel de las imágenes tradicionales de lo andaluz en la construcción de otras identidades nacionales y regionales en la Península.

Mi disertación está dividida en cuatro capítulos que abordan diversos aspectos en torno al tema de la identidad cultural andaluza y su relación con la cuestión nacionalista en la España contemporánea. Los dos primeros capítulos, además de presentar el caso

⁸ Mientras que el “nacionalismo” evoca la ideología asociada al estado-nación de la modernidad, el “regionalismo” se asocia en España a la descentralización administrativa consecuencia del Estado de las autonomías y la Constitución de 1978. Esta distinción terminológica conlleva por tanto una jerarquía política, que tratará de evitarse en esta investigación. Para ello, los términos “regionalismo” y “nacionalismo” se utilizarán de manera indistinta y sin pretensión de diferenciar o jerarquizar entre los diferentes nacionalismos subestatales peninsulares.

⁹ Si bien considero que el nacionalismo andaluz es ante todo cultural, no se debe olvidar que la cultura nunca queda desligada de la política; en el caso de España, las identidades culturales se utilizan como instrumentos de poder político –de mayor o menor éxito– para conseguir mayores competencias autonómicas.

¹⁰ En lo que se refiere a esta cuestión, soy consciente del problema que representa oponer el nacionalismo estatal al nacionalismo andaluz, presentando al primero como imperialista y homogeneizador, y al segundo con un potencial de resistencia y liberación, y pretender que este último quede libre de imposiciones, estereotipos y defectos.

del nacionalismo andaluz con sus peculiaridades y contradicciones y en relación con el resto de nacionalismos periféricos, ofrecen un acercamiento panorámico al contexto histórico de los nacionalismos en España y del problema de la idea de España como nación y ofrecen ejemplos de las complejas relaciones entre los discursos políticos y culturales en las nacionalidades históricas, a la vez que presentan el contraste entre éstas y el nacionalismo andaluz. Los dos capítulos siguientes entran de lleno en el tema de la disertación al examinar la identidad cultural de Andalucía a lo largo del siglo veinte a través de diversas manifestaciones culturales que manifiestan la pluralidad y complejidad de los discursos sobre Andalucía y examinan las posibles vertientes y manifestaciones del nacionalismo andaluz contemporáneo.

Así, el capítulo primero plantea los problemas que surgen a la hora de estudiar el “nacionalismo andaluz” y la identidad cultural andaluza en el contexto de la cuestión nacionalista en España hoy. Antes de entrar en el análisis textual y responder a las cuestiones formuladas aquí, hay que revisar, siquiera de manera esquemática, el contexto de los nacionalismos en España para comprender cómo estos constructos culturales de la modernidad funcionan en el paradigma posmoderno. Este trasfondo será fundamental para contextualizar y comprender, a la luz de los textos teóricos del poscolonialismo, los procesos por los que se crea la comunidad imaginada española, revelando en parte las rupturas y continuidades del discurso del nacionalismo español a lo largo de su progresión histórica, a la vez que la permeabilidad de las producciones culturales. Esto nos permitirá enfrentarnos al hecho de las complejas relaciones entre política y cultura en Andalucía y en relación con los otros nacionalismos peninsulares. A su vez, servirá para empezar a comprender la identidad cultural andaluza, atrapada entre una fuerte identidad

cultural “nacionalizada,” esto es, españolizada, y el deseo de reconocimiento propio más allá del folklore y el tipismo estereotípico.

El segundo capítulo recoge una variedad de textos de Cataluña, el País Vasco y Galicia, con el objetivo de poner de manifiesto la homogeneidad entre los discursos políticos y culturales que son hegemónicos en dichas Comunidades Autónomas frente a los textos de autores no nacionalistas, que critican o subvierten el discurso del poder. Para examinar el discurso político-cultural del nacionalismo catalán, se compararán los textos y actitudes de escritores catalanes más o menos catalanistas como Quim Monzó y Sergi Pamiés, frente a los de autores críticos con el nacionalismo catalán, como Valentí Puig y con autores consagrados en el panorama nacional como Juan Marsé y Eduardo Mendoza, valorados internacionalmente y que –escribiendo en español– escapan a una identidad catalana unitaria y excluyente.

En el País Vasco, el terrorismo de ETA polariza aún más la dicotomía entre los diversos discursos nacionalistas, más o menos pro-violencia, y el discurso de los no nacionalistas, normalmente exiliados y/o amenazados de muerte. A la vez, es mucho más difícil des-politizar la cultura. Bernardo Atxaga servirá como ejemplo de la impermeabilidad y homogeneidad entre el discurso nacionalista político y el cultural, frente a autores no nacionalistas claramente marginados del panorama regional, como Jon Juaristi y Fernando Aramburu, no sólo exiliados y/o amenazados, sino con nula promoción y distribución en el País Vasco. Es de señalar el contraste entre el documental *La pelota vasca*, del prestigioso cineasta Julio Medem, con el que el terrorismo vasco es exportado internacionalmente, y que cuenta con el apoyo del gobierno vasco, y *Trece entre*

mil de Iñaki Arteta, documental que, tratando el mismo tema del terrorismo, queda marginado del panorama cultural vasco.

Para exponer el caso del nacionalismo en Galicia, la controversia desplegada sobre Valle-Inclán respecto a su elección del español como lengua literaria ejemplifica la dificultad para conciliar las identidades culturales y políticas, en este caso atravesadas por el factor lingüístico; la postura nacionalista pero conciliadora de Manuel Rivas presenta un contraste frente al nacionalismo excluyente de otros escritores galleguistas como José Luis Méndez Ferrín o Suso de Toro. Mientras el primero pone en cuestión desde la literatura los discursos tradicionales del nacionalismo gallego, el segundo critica sobre todo la hegemonía de lo castellano en el canon nacional español y reivindica las lenguas y literaturas subestatales.

La última sección del capítulo ofrece una breve teorización sobre el andalucismo moderno y sus ramificaciones políticas y culturales, mostrando varios proyectos y perspectivas del nacionalismo andaluz que enfatizan la diversidad de acercamientos y la marginalidad política de estos proyectos culturales. El andalucismo de Antonio Burgos contrasta con la crítica de Antonio Muñoz Molina; mientras Manuel Pimentel promueve la cultura andaluza desde la editorial Almuzara, la Junta de Andalucía crea un plan para regular los tópicos y la identidad cultural de Andalucía.

Los dos últimos capítulos consideran diversos temas y acercamientos a la identidad cultural de Andalucía a lo largo del siglo veinte y al nacionalismo andaluz contemporáneo, enfatizando en todo momento la polaridad y pluralidad de discursos políticos y culturales que tienen cabida en este paradigma; se tratarán temas como la asimilación del estereotipo, el conflicto entre tradición y modernidad, el deseo de evitar el

tipismo y la marginalidad, el conflicto entre lo marginal y lo oficial y las posibles nuevas retóricas o vertientes del nacionalismo andaluz en el siglo veintiuno.

El capítulo tercero ofrece —a través del análisis de textos de propaganda y subversión— un recorrido por las imágenes de lo andaluz creadas o recicladas durante el franquismo, que revelan la artificialidad de la homogeneidad cultural promovida por el aparato franquista. En primer lugar se ofrece una comparación entre las diferentes versiones de *La Lola se va a los puertos*, desde la versión original de los hermanos Machado (1929) hasta la más moderna de Josefina Molina (1993), pasando por la versión “franquista” de Juan de Orduña (1947) con Juanita Reina, icono cultural de la época, para mostrar la complejidad del nacionalismo en la evolución histórica y examinar si lo cultural se convierte o no en discurso político y cuáles son los elementos ideológicos que se han perdido o introducido en cada versión y en cada época.

A continuación, a través de la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) se examina la sinécdoque perfecta de lo andaluz hecho español, el deseo de internacionalizar la diferencia y perpetuar el estereotipo del exotismo, la belleza, el folklore y la ignorancia. Como contraste con los textos anteriores, se ha escogido una película de los años noventa, para determinar si hay una revisión o no de las imágenes culturales producidas anteriormente. En *La niña de tus ojos* (1998), Fernando Trueba plantea una revisión del pasado nacional y sus símbolos, esto es, de la españolidad construida a partir del estereotipo andaluz, mediante la parodia, subvierte y deconstruye la “españolidad” y los estereotipos andaluces exportados como marcas de “lo español.”

El capítulo cuarto, central para el tema de la disertación, presenta los proyectos del nacionalismo andaluz contemporáneo, que basados en la pluralidad, utilizan diversos

planteamientos alternativos, que no pasan necesariamente por un proyecto político y que de hecho quedan en parte marginados. El capítulo recoge lo que he dado en llamar las “nuevas retóricas de lo andaluz,” esto es, los acercamientos a Andalucía y sus problemas a finales del siglo veinte y de cara al siglo veintiuno. Mientras cineastas como Benito Zambrano y Alberto Rodríguez presentan un “cine social” de anti-exotismo y anti-orientalismo, cuestionando –y obligando al espectador a cuestionarse– la imagen de lo andaluz y sus señas de identidad y “des-folclorizando” la identidad regional, Arturo Pérez-Reverte (autor no andaluz) ironiza, a través del atraso y el estereotipo andaluz, sobre la posibilidad de una España moderna. En este capítulo se explora otro acercamiento: la ruptura con la tradición y las señas de identidad tradicionales, presentadas como abyectas, a partir de la destrucción radical ofrecida por Mateo Gil. Por último se ofrece, con Pablo Carbonell, lo que podría considerarse un ejemplo de “realismo mágico al estilo andaluz.”

Todas estas vertientes culturales no hacen sino mostrar las contradicciones tanto de la “españolidad” como de los discursos y retóricas del andalucismo moderno y ponen de manifiesto las fisuras que revelan la manipulación y la construcción artificial de la identidad española a partir de “lo andaluz,” así como los mecanismos que construyen la periferia desde el centro, mostrando cómo y por qué la periferia –concretamente Andalucía– ha sido construida como tal al servicio de unos intereses centralistas.

Finalmente, la conclusión pretende ver las interacciones entre todas las diversas posturas y acercamientos presentados y su influencia en el debate nacional contemporáneo. Se tratará entonces de recapitular los acercamientos recogidos a lo largo de la investigación y responder a las cuestiones planteadas en esta introducción.

Capítulo 1. La identidad cultural andaluza en el contexto de la cuestión nacionalista en España

La ciudad alemana de Frankfurt acoge cada año en el mes de octubre la mayor feria comercial de libros del mundo.¹ En cada edición, los organizadores de la Feria escogen una *nación* cuya cultura se convierte en Invitada de Honor del evento. En su edición de 2007, la Junta Directiva se decidió por primera vez por una *región*: la invitada de honor fue la Cultura Catalana. Tratándose de la feria literaria más grande del mundo, sólo equiparable a la de Chicago, y dada la inversión de doce millones de euros del Gobierno Catalán y del Ministerio de Industria, el evento tuvo una enorme repercusión en diversos ámbitos políticos y culturales tanto en España como en Cataluña; no en vano la inversión catalana en Feria fue la más alta hecha por ningún invitado en su historia. Lo que en principio debería haber sido motivo de orgullo tanto en Cataluña como en el resto de España, terminó convirtiéndose en la enésima polémica nacionalista protagonizada por el gobierno catalán en los últimos años, que una vez más volvió a poner de manifiesto la complicada relación entre las identidades culturales y nacionales en la España actual y la compleja red de discursos e intereses que mueve el nacionalismo, ya sea como ideología política o como discurso cultural. Una vez más se hace visible la confusión –con fines separatistas– entre cultura y nación.

Ante la invitación oficial de Frankfurt en febrero de 2005, el Parlamento catalán aprobó en mayo de ese año una moción –propuesta por Convergència i Unió (CiU) y apoyada por Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) – por la que se daría “prioridad”

¹ En un área de 164.000 metros cuadrados se reúnen casi 7.000 expositores y se presentan más de 350.000 títulos y unos 3.000 eventos culturales. La Feria es visitada por más de 270.000 personas cada año

a la literatura escrita en catalán en la Feria de Frankfurt.² Aunque el candidato socialista a la presidencia de la Generalitat y actual presidente José Montilla aseguró en campaña electoral que los escritores catalanes en lengua española estarían también presentes en Frankfurt, la polémica estaba servida (Geli). El Instituto Ramón Llull, encargado del programa oficial para la Feria, decidió invitar de manera oficial exclusivamente a autores que escriben en catalán.³ De esta forma, autores tan significativos del panorama cultural como Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Javier Cercas o Enrique Vila-Matas, quedaban automáticamente excluidos de la nómina de los más de cien autores catalanes invitados, a menos que fueran a Frankfurt a título individual o de la mano de sus propios editores.

La polémica se avivó cuando Sergi Pamiés, que escribe en catalán, rechazó la invitación oficial, “harto de polémicas absurdas y estériles que envilecen la vida literaria catalana y dan mala imagen de Cataluña” (Geli). Por si esto fuera poco, el Instituto Llull vetó la presencia en la Feria del escritor Valentí Puig, considerado uno de los más lúcidos analistas de la cultura catalana y muy crítico con la política lingüística de la Generalitat y con el independentismo catalán (“Otro escándalo”). Algunos de los escritores catalanes que escriben en español fueron finalmente invitados, pero rechazaron asistir, bien porque la invitación les llegaba demasiado tarde, bien como protesta ante la política discriminatoria del Instituto Ramón Llull, o para no quitar protagonismo a los autores menos conocidos que escriben en catalán (Geli). Por su parte, la prensa alemana se hacía

² Es de resaltar cómo la derecha y la izquierda radicales catalanas se ponen de acuerdo en una cuestión tan sensible que viene a reforzar su chovinismo no sólo político, sino cultural. Además, el Consejero de Cultura catalán llegó de hecho a afirmar en declaración oficial que una cultura ha de tener una sola lengua, y por tanto una sola literatura. Este comentario, al servicio de determinados intereses políticos, hegemónicos en Cataluña, potencia el empobrecimiento cultural de la sociedad catalana.

³ Este Instituto de la lengua catalana, equivalente al Instituto Cervantes para la lengua española, está dirigido por Josep Bargalló y supervisado por el *Conseller* Tresserras y por el propio vice-presidente de la Generalitat Carod-Rovira, todos pertenecientes a ERC.

eco de la polémica en España y de la negativa de autores importantes a acudir a Frankfurt, acusando a las autoridades catalanas de llevar a la Feria a un “equipo de segunda categoría,” y recordándoles su obligación de “representar de modo fidedigno la cultura del lugar” (“Otro escándalo”). Una vez más, la identidad cultural de España quedaba en entredicho en el panorama internacional.

El 9 de octubre de 2007, la Feria de Frankfurt quedó inaugurada con Cataluña como invitada de honor. En el discurso de apertura, Quim Monzó, escritor y columnista del periódico catalán *La Vanguardia*, reivindicó –en catalán– la importancia de la lengua, la literatura y la cultura catalanas a lo largo de la historia, ironizando sobre sus problemas y contradicciones. El escritor mostró su perplejidad ante la decisión de Frankfurt de convocar a “una cultura con una literatura desestructurada y repartida entre diversos estados, en ninguno de los cuales es lengua realmente oficial” (“Monzó”). El presidente de la Generalitat, José Montilla, por su parte, recalcó la importancia del evento en el “reconocimiento institucional del catalán como lengua europea que es” y subrayó la “convivencia sin conflictos” entre Cataluña y España (“Monzó”). El lema elegido por la invitada de honor fue el de “Cultura Catalana, Singular i Universal.” El programa, que incluía unas 140 actividades culturales y la participación de 800 artistas de diversas disciplinas, se dividía en tres áreas temáticas: la cultura catalana, la lengua y la literatura y la industria editorial de Cataluña, en la que el español tiene un peso considerable (“Monzó”). La Feria se cerró una vez más con un gran éxito.⁴

⁴ Lo cierto es que ésta no es la única polémica que pone de manifiesto la intersección del nacionalismo en la regulación de las manifestaciones de la cultura española. En los últimos años han surgido numerosos conflictos en torno a la delimitación de los contenidos curriculares de las historias y las literaturas “nacionales” que se deben enseñar en la educación secundaria obligatoria en España. Carlos Javier García hace referencia a la polémica decisión de la Comunidad Valenciana

Toda esta polémica en el ámbito cultural y político nos hace reflexionar sobre la cuestión nacionalista en España hoy y la problemática confusión o incluso identificación entre nación y cultura en diversos territorios del Estado español, lo que genera una serie de preguntas: ¿podría Andalucía, región con una identidad cultural indiscutible, con frecuencia exportada como imagen de lo español, ser invitada a un evento cultural similar? En caso de que así fuera, ¿cómo gestionaría el gobierno andaluz la representación de la “Cultura Andaluza” fuera de sus fronteras? El gobierno catalán optó por un criterio exclusivamente lingüístico, trascendiendo fronteras geográficas al incluir escritores de las Islas Baleares, Perpiñán o Andorra, pero obviaba que la cultura es algo mucho más complejo, negando la realidad pluricultural y plurilingüe de Cataluña y de España. Ante esto, cabe preguntarse si la cultura catalana en Frankfurt, y por ende la española, se hacía más universal, tal como rezaba su lema, o más minoritaria.

En el caso de Andalucía, resulta interesante considerar los posibles criterios a la hora de definir la cultura andaluza de cara a un público internacional, ponderando si ésta iría más allá del folklorismo estereotípico. Al no tener un criterio lingüístico claro como es el caso de Cataluña, habría que considerar, por ejemplo, el criterio geográfico, es decir, a los escritores nacidos en Andalucía; esta clasificación, de ser estricta, supondría excluir a autores clave para la cultura andaluza como Antonio Gala, que aunque considerado andaluz, nació en Extremadura. Habría que buscar quizás un criterio más amplio, como el de aquéllos que escriben sobre Andalucía o sobre temas andaluces; esto plantea la pregunta sobre la inclusión de autores extranjeros que escriben sobre Andalucía, como

de eliminar a los autores catalanes del currículo de literatura en la enseñanza secundaria obligatoria, restringiendo la historia de la literatura en valenciano a los autores nacidos en dicha comunidad y eliminando a los autores catalanes y mallorquinos que escriben en la misma lengua (184-185).

Ian Gibson o Chris Stewart.⁵ ¿Y qué hacer con un escritor andaluz como Antonio Muñoz Molina, que se separa conscientemente de lo andaluz en un esfuerzo cosmopolita por borrar las fronteras locales?

Si en la literatura es complicado distinguir los límites de lo andaluz, en el cine es aún más delgada la línea que separa lo regional y lo nacional, por lo que hablar del “cine andaluz” constituiría otro problema: en primer lugar, se problematiza la autoría fílmica, o el criterio para decidir si un film es andaluz o no, dependiendo del origen del director, el productor, o los actores, o quizás si los temas que presenta se pueden adscribir a “lo andaluz.” Una vez establecido este criterio, habría que preguntarse qué es el cine andaluz y cuáles son sus rasgos específicos. Uno de los problemas a la hora de acotar el cine andaluz tiene que ver desde luego con la industria cinematográfica, que no mueve dinero en Andalucía, lo que obliga a los cineastas y actores a desplazarse, normalmente a Madrid o Barcelona, en busca de oportunidades.⁶

Por último, el componente árabe de la cultura andaluza sería otro de los criterios definitorios de su identidad cultural, pero podría además constituir un conflicto: en los tiempos actuales, no deja de resultar incómoda la herencia musulmana en cualquier país

⁵ Ian Gibson es un reconocido hispanista amante de la cultura española conocido sobre todo por sus estudios sobre la historia reciente de España y sus trabajos biográficos sobre Federico García Lorca, Antonio Machado y Salvador Dalí. En 2001 publicó su primera novela, *Viento del Sur*, reeditada más tarde por la editorial Almuzara. Por su parte, Chris Stewart, ex batería del grupo británico Génesis que decidió instalarse en la Alpujarra granadina, ha publicado dos novelas sobre su nueva vida en la Andalucía rural: *Entre limones* (1999) y *El loro del limonero* (2002). En su traducción al español, ambas novelas han sido editadas por la editorial Almuzara (2006 y 2007) batiendo récords de ventas. Es de señalar el espíritu universalista de la “Cultura andaluza,” capaz de acoger como propios a autores extranjeros como Gibson y Stewart; el trabajo localista y universalista de la editorial Almuzara será discutido en el capítulo dos.

⁶ Actores andaluces como Antonio Banderas y Paz Vega triunfan hoy internacionalmente a partir de su lanzamiento en Hollywood. Ambos se vieron obligados a marchar a Madrid de jóvenes en busca de un futuro profesional. Antonio Banderas fue “descubierto” por Pedro Almodóvar, mientras que Paz Vega inició su carrera en series de televisión en las que invariablemente representaba el papel de una imponente andaluza más o menos ingenua o chistosa que llegaba a vivir a la capital de España (*Más que amigos*, *Siete vidas*).

occidental. La herencia andalusí se mueve entre el rechazo de los que defienden una Andalucía romana, visigoda y cristiana y la mistificación –igualmente esencialista– de quienes basan el andalucismo en la recuperación de la auténtica Andalucía, destruida por la “(Re)conquista.” ¿Cómo alcanzar el equilibrio entre la realidad y el mito? ¿Y qué hacer con las “otras” identidades andaluzas, como la de los gitanos? ¿Formarían parte de la “cultura andaluza oficial?” ¿Son quizás una de las máximas representaciones de lo andaluz, ya representados, incluso mixtificados, por García Lorca? El caso de Cataluña en Frankfurt ejemplifica a la perfección la complejidad de las identidades culturales en España, donde con frecuencia son utilizadas como coartada a proyectos políticos nacionalistas con fines independentistas. La hipótesis de la cultura andaluza en un ámbito internacional pone de manifiesto la complejidad del caso andaluz como identidad cultural, y sobre todo, como proyecto político en la España de las autonomías.

El nacionalismo andaluz presenta un caso único, complejo y contradictorio en el ámbito de los nacionalismos españoles en la actualidad y de las teorías del nacionalismo en particular: se mueve entre la necesidad de reconocimiento en la esfera política española, el afán de superar el atraso económico y el deseo de reivindicar una identidad cultural distintiva que deje de servir como sinécdoque de lo español y que permita desarrollar una conciencia cultural que arraigue en la sociedad andaluza contemporánea. A su vez, revela la permeabilidad de la cuestión nacionalista andaluza en oposición a otros nacionalismos periféricos más asentados y la ausencia de una reivindicación política en los textos sobre Andalucía, al contrario de lo que ocurre en las producciones culturales de Cataluña o el País Vasco. No hay más que preguntarse qué pasaría con otras culturas subnacionales en Frankfurt para darse cuenta de las profundas diferencias entre

el nacionalismo andaluz y el resto de nacionalismos periféricos en España: ¿qué pasaría con la cultura vasca, por ejemplo? ¿Cómo se conciliarían los muy diversos discursos del nacionalismo vasco en un ámbito internacional?

A la hora de abordar todas estas cuestiones desde un punto de vista diacrónico, se hace necesario un breve recorrido histórico para establecer el marco del problema, esto es, historizar sobre la idea de España como nación para mejor comprender de dónde viene el *problema* nacionalista en España y cómo interactúan los diferentes nacionalismos españoles en el ámbito contemporáneo, tanto político como cultural. Esto a su vez permitirá comprender cómo este conflicto “nacional” entronca con las reivindicaciones de la identidad cultural andaluza en la actualidad.

La *nación española* desde sus orígenes hasta hoy: problemas y contradicciones de los discursos nacionales

El estudio de la identidad cultural andaluza y las nuevas retóricas del andalucismo debe ser considerado desde la relación e interacción entre las diferentes identidades culturales y nacionales de España y teniendo en cuenta la incidencia y repercusiones entre los nacionalismos periféricos y el nacionalismo españolista. Al estudiar la relación existente entre la identidad cultural andaluza y el resto de las identidades culturales y nacionales de España, construidas históricamente, se hace indispensable contextualizar la idea de España como nación en su construcción histórica y reflexionar sobre el conjunto de discursos y retóricas nacionalistas que inciden –de manera latente o manifiesta– en la situación política, social y cultural que atraviesa España en la actualidad. Para ello, esta sección se propone trazar un breve recorrido histórico que parte del proceso

nacionalizador del siglo diecinueve con el fin de llegar a comprender la compleja construcción del Estado-nación español y de las identidades nacionales españolas a lo largo de los dos últimos siglos. Este acercamiento permitirá examinar en los siguientes capítulos la problemática identidad cultural de Andalucía, en cuanto que, al contrario de lo que ocurre en otros territorios del Estado español, su distintiva identidad cultural no termina de identificarse con un proyecto político nacionalista o regionalista. Se da en cambio una identidad inestable, que sirve tanto para reafirmar lo andaluz, como “lo español,” como para negarlo. El recorrido panorámico que se ofrece a continuación no pretende ser una revisión histórica exhaustiva, sino una breve introducción diacrónica a los temas y problemas que resultan más relevantes respecto a la cuestión nacional española en la actualidad, donde la arena política se convierte en terreno privilegiado en el que diferentes discursos antagónicos se descalifican mutuamente y compiten por una posición hegemónica que establezca determinados discursos sobre la nación española o sobre las nacionalidades que ésta contiene.

Este rastreo “arqueológico” pondrá de manifiesto cómo los debates sobre la cuestión nacional española varían en relación con una serie de intereses políticos a lo largo de la historia. Los diferentes acercamientos históricos y los giros ideológicos del nacionalismo en cada periodo histórico revelan la vitalidad de esta cuestión y su papel en la configuración de la España presente y futura, cuya estructura territorial, definida en la Constitución de 1978 como el “Estado de las autonomías,” no ha terminado de consolidarse y sigue siendo cuestionada hoy. En el contexto de la España autonómica, Andalucía, que “no ha pretendido nunca ser un estado aparte, [pero] es de todas las regiones españolas, la que posee una cultura más radicalmente suya” (Ortega, “Teoría”

234), se sitúa entre la necesidad de reivindicar tanto su diferencia como su igualdad: una diferencia que sirva para reclamar y legitimar una identidad histórica y cultural propia y que a la vez la sitúe en igualdad de condiciones respecto a las denominadas “nacionalidades históricas.”

La invención de España y la consolidación de la “nación:” de los Reyes Católicos al centralismo Borbón

Este estudio parte de la idea de la artificialidad histórica de la nación (Pérez Garzón, “Mitos” y “Memoria”) y de la premisa de que la determinación de utilizar la historia para fundamentar determinados proyectos políticos convirtió el pasado español en terreno de conflicto cultural (Boyd 42). Además, entiende el nacionalismo como una construcción discursiva cultural y política, que afecta y se ve irremediamente afectada por otras construcciones culturales como la globalización, la inmigración o la hibridez (Gabilondo 239).⁷ Joseba Gabilondo afirma que el nacionalismo es una construcción discursiva que se está rearticulando como discurso hegemónico de poder y vehículo de formación y representación de la identidad cultural de la España democrática. Al rearticularse, resurge en la fase posmoderna marcado por la globalización de forma visible y representable, alterando la realidad nacionalista no española y obviándose a sí mismo como no nacionalista: lo español es lo no marcado, lo invisible y universal, que marca todo lo demás como *otro* (239).

⁷ Aquí hay que reseñar que la globalización también marca al nacionalismo. Los nacionalismos periféricos usan la percepción negativa de la globalización para reivindicar sus derechos: defienden la diversidad en contra del Estado unitario al que suponen una uniformidad cultural y excluyente; se escudan en esta idea, pero no toleran la diversidad dentro de sus fronteras: la feria de Frankfurt y el monolingüismo defendido por ciertos sectores del catalanismo es un ejemplo de esta tendencia.

De manera similar, Pérez Garzón señala que una de las estrategias fundamentales del nacionalismo españolista ha sido la de confundirse con la propia historia del Estado, ya desde su creación en las Cortes de Cádiz. Resulta difícil discernirlo de la historia política que plantea “España” desde la existencia unitaria de un Estado heredero de la monarquía. Este españolismo, de pretensiones hegemónicas, juega con la ventaja de un nacionalismo que no se presenta como tal y que da por supuesta la existencia unitaria de la nación y del Estado españoles (*Gestión* 8). Esta negación de sí mismo le permite precisamente estigmatizar y deslegitimar las pretensiones políticas de los nacionalismos periféricos, cuyas reivindicaciones pasan por la negación del concepto de España como nación.

Estos conceptos resultan fundamentales a la hora de estudiar la identidad cultural andaluza, ya que desde la unificación del territorio español en el siglo dieciséis, la región más meridional de España queda indisolublemente unida a la Corona de Castilla y su identidad, por defecto, es la *española*. Andalucía no ha sido tradicionalmente considerada como una región nacionalista o separatista en el Estado Español, quizás debido a la mala interpretación de su historia y a la perpetuación de una serie de mitos fundadores sobre la unidad del Estado Español, cuyo origen se sitúa en 1492 con la (re)unificación territorial que llevan a cabo los Reyes Católicos.

La antigüedad de las naciones suele tener una relación directa con su legitimidad histórica y política, y el Estado español, que se presenta como heredero de la monarquía, hunde sus raíces en el fin de la Edad Media.⁸ Por lo general es la unificación territorial,

⁸ Paloma Cirujano señala cómo la historiografía liberal del siglo diecinueve remonta los orígenes de “España” a la monarquía goda, con el paso de la provincia romana “Hispania” a la nación española independiente, caracterizada por la soberanía territorial y el centralismo político (18-19). Mediante

religiosa y lingüística llevada a cabo por los Reyes Católicos la que suele servir como punto de partida en el establecimiento de una nación española, una unidad política poderosa y temible que agrupa regiones y reinos históricos muy diversos. Precisamente, una de las particularidades del Estado español es que está construido sobre una sola Corona, la de Castilla, y no sobre el conjunto de coronas de la monarquía hispánica (Palacios Bañuelos, *España plural* 42). Cuando Ortega y Gasset señala que “Castilla ha hecho a España, y Castilla la ha deshecho” (*España* 83) está apuntando precisamente a esta unificación artificial que termina por romperse.

Al hablar del “Estado español” construido por los Reyes Católicos es necesaria una matización para evitar el anacronismo, ya que tanto la nación como el nacionalismo son concepciones modernas que no aparecen hasta el siglo dieciocho: “Ni España ni Inglaterra ni Francia eran en 1500 ni estados nacionales unitarios, ni naciones soberanas, ni comunidades vertebradas por sentimientos de nacionalidad. El nacionalismo como idea o sentimiento no aparece antes del dieciocho” (Fusi, *España* 44). En el contexto de la España pre-moderna, no se puede por tanto hablar de “Estado español” en términos modernos, sino que se trata más bien de Imperios o potencias “nacionales.”

En la Edad Media, el territorio andaluz –ya que aún no se puede hablar propiamente de “Andalucía”– se caracteriza por una fuerte división interna y por la falta de unidad política, territorial y administrativa. El territorio se divide entre la Andalucía cristiana y la musulmana. La realidad geográfica de Al-Ándalus cambia constantemente a

esta interpretación la unidad de España quedaría rota en el periodo de la dominación musulmana, y la **Re**conquista vendría a ser la definitiva **re**construcción de España. En la época contemporánea, Antonio Domínguez Ortiz y César Vidal se sitúan en una línea cercana a esta interpretación. A partir de aquí, uso deliberadamente el término “(Re)conquista” en lugar de “Reconquista” para marcar la manipulación histórica y el hecho de que se trata de un concepto inventado por la historiografía y usado con determinados fines políticos; diferentes versiones históricas leerán este periodo como uno de “Conquista” o “Reconquista.”

raíz de la (Re)conquista, pero los historiadores coinciden en definir Al-Ándalus como “toda la tierra ocupada por los árabes que, evidentemente, en un tiempo sobrepasa lo que hoy es realmente Andalucía. Aunque, prácticamente, a partir del siglo once queda reducido a Andalucía” (Lacomba, “Algunas” 27). Ya a partir del siglo trece los cristianos denominan “Andalucía” a los territorios conquistados por Fernando III, esto es, la Andalucía Oriental, mientras que “Al-Ándalus” denomina a la colectividad musulmana (Ladero Quesada 63).

La Toma de Granada el 2 de enero de 1492 señala el fin de Al-Ándalus y de la dominación musulmana en la Península Ibérica y constituye, desde la historia oficial, el nacimiento de “España” y de Andalucía como un apéndice de Castilla. La Corona de Castilla elimina sistemáticamente los rasgos de la “otra” cultura, esa que ha pervivido durante más de setecientos años en el Sur de la Península. Los historiadores señalan que a raíz de estos acontecimientos históricos surgen dos de los grandes mitos de la historia oficial española: por una parte, el mito fundacional de España, a partir de la “(Re)conquista” cristiana sobre la dominación árabe, lo cual implicaría que España ya existía antes del 711 y es (re)conquistada a los árabes tras varios siglos de lucha. 1492 sería la fecha histórica en que la nación española es (re)unificada. Por otra parte, surge el mito esencialista de una Andalucía eterna, que asume igualmente que “Andalucía” ya existía antes de la llegada de los árabes.

La revisión del primer mito y la manipulación del segundo permiten fundamentar el andalucismo de Blas Infante a la vez que desmontarlo, y construir algunas de las posturas más radicales del andalucismo actual: Andalucía es una tierra constantemente ocupada y colonizada, cuya esencia “desaparece” en 1492 con la nueva colonización

castellana, que impone el centralismo y la unidad territorial, religiosa y lingüística, negando así las peculiaridades territoriales de la Península. Mientras en otros reinos peninsulares el uso de lenguas y dialectos diferentes del castellano permitió distinguir con mayor claridad la dualidad cultural, la rápida asimilación de Andalucía a Castilla hace más difícil la distinción histórica. Al contrario que en Cataluña o el País Vasco, donde el nacionalismo se basa en la negación de la existencia de una nación española construida artificialmente contra lo “Otro,” Andalucía queda englobada en el concepto de “lo español;” he aquí su dificultad para separarse del “centro” y encontrar una identidad propia y no subordinada a Castilla.

A pesar de presentar una evolución histórica claramente diferenciada de la de los reinos castellanos medievales, la ausencia de una lengua distintiva en Andalucía dificulta su definición como nación o como nacionalidad dentro de la nación española. El andalucismo se ha dedicado a lo largo de su historia a buscar hechos diferenciales que suplan la falta de una lengua distintiva y que apoyen la teoría de la nación andaluza. Como la mayoría de los nacionalismos, el andaluz intenta delimitar su antigüedad y establecer los orígenes de “Andalucía.” En este caso concreto puede resultar ligeramente más complicado, debido a la ruptura histórica del territorio en el periodo medieval. Cuenca Toribio sitúa las raíces del andalucismo en el patriotismo árabe, ya que los andalucistas ubican en esta época un vértice de la historia andaluza. Por su parte, Torres Delgado menciona la rebelión del campesinado de la Andalucía Oriental al mando de Umar Ibn Hafsun como uno de los más importantes intentos de autonomía andaluza frente al poder central del califato cordobés. Este regionalismo andaluz resurge a partir de 1212. Según Ladero Quesada, es en la Baja Edad Media cuando Andalucía tomó

conciencia de sí misma como entidad (51). Lacomba en cambio sostiene que las “reivindicaciones andaluzas” surgen en el siglo catorce, en un intento de desconectar a Andalucía de lo puramente castellano (“Algunas” 28). Al revisar este periodo histórico se descubre cierta ambigüedad en la interpretación del pasado desde diferentes instancias: si la historiografía nacionalista toma 1492 como fecha clave en la creación de “España,” el andalucismo necesita reivindicar Al-Ándalus como base de una posible identidad andaluza independiente de Castilla. El componente andalusí es retomado en la actualidad por ciertos sectores como base de la “auténtica” identidad cultural de Andalucía.

Según Fusi, con la Casa de Austria (1517-1700) España se configura como Estado centralizado a partir de la Corona de Castilla. A partir del siglo dieciséis Castilla se convierte en el centro histórico y cultural de España. El Estado centralizado de los Austrias se configura alrededor de una unidad sostenida por la religión cristiana, la lengua castellana y una historia y una cultura comunes (*España* 49). Dado que la (Re)conquista es entendida como la lucha por el restablecimiento de una España primitiva y auténtica, “españolidad” comienza a asociarse con cristianismo. Así, la identidad española se entiende como algo claro e incuestionable a partir del siglo dieciséis:

España iría germinando o formándose como nación entre los siglos doce y dieciséis. Como resultado de la unificación dinástica, de la progresiva centralización administrativa y de la creciente complejidad de la burocracia del estado, entre 1600 y 1800, España, la España imperial, sería ya una nación articulada. Desde el siglo diecinueve, se configuraría como un estado nacional. (*Ibid.* 45)

A pesar del centralismo de los Austrias, no será hasta el siglo dieciocho cuando surja una suerte de identidad nacional española más o menos generalizada, al pasar de una percepción puramente geográfica a una percepción “nacional” de España. El centralismo borbónico y el reformismo ilustrado se encargan de articular el sentimiento de nación

española (*Ibid.* 123 y ss.) y España empieza a percibirse como espacio político común.

Como señala Payne,

The united crown [of Castile] created a state system... and began to foster some sense of unity... [But] the Habsburg dynasty was never able to construct a fully unified state... A united and largely centralized Spanish State was the achievement of the Bourbon dynasty after 1700 [...], the first common legal and political structure for nearly all the Spanish crown territories in the peninsula and the adjacent islands – the sole remaining exception being Navarre and the Basque provinces. (4-5)

El Estado emerge por tanto sin ayuda de la nación, pero necesita de ésta para su legitimación. El aparato burocrático estatal del siglo dieciocho se dedica a la homogeneización y unificación nacional, que se plasma en la uniformidad territorial y lingüística del centralismo Borbón.

Desde el momento en que termina la (Re)conquista, Andalucía pasa a ser parte de la Corona de Castilla y se impone el centralismo político y administrativo, a la vez que la unidad territorial, lingüística y religiosa. Si en la Edad Media y el siglo dieciséis Andalucía es un centro histórico, económico y cultural en la Península, a partir del diecisiete deja de serlo, para convertirse en periferia a partir del siglo diecinueve. La modernización de España es paralela al subdesarrollo o atraso andaluz, por lo que Andalucía se convierte en la periferia del desarrollo industrial de la Península.

La identidad nacional española en el siglo diecinueve

Será la revolución liberal del siglo diecinueve la que culmine el proceso de formación de la identidad nacional, aunque los acercamientos históricos a esta cuestión son diversos y complejos, incluso contradictorios. Algunos historiadores afirman rotundamente la consolidación del Estado-nación español en el siglo diecinueve,

“prácticamente incuestionado en su condición de Estado nacional” (De Blas Guerrero, “Nacionalismos” 47). A partir de la invasión napoleónica de 1808 se da una compleja reafirmación y defensa de la españolidad. En plena Guerra de la Independencia estalla la revolución liberal, que posibilita la implantación del sistema constitucional liberal. El Estado-nación español nace en Cádiz en 1812 y con Isabel II se consolida un Estado nacional español, unitario y centralizado (Morales Moya, “Estado” 20 y ss.).

Otras aproximaciones historiográficas a esta cuestión se centran en cambio en el fracaso del proceso de construcción nacional del siglo diecinueve, debido a la fragmentación y la debilidad política y económica del Estado central y al constante cuestionamiento de su legitimidad. Este débil e inacabado proceso de nacionalización no sólo revela la debilidad del proyecto nacional español, sino que traerá importantes consecuencias en el siglo siguiente. Riquer i Permanyer afirma que desde 1812 el liberalismo español da por supuesta y existente la nación española y la conciencia nacional; es el momento en que se *inventa* la tradición de la comunidad española como nación con un destino común: “El estado liberal del siglo diecinueve fue políticamente débil, económicamente precario, y administrativamente poco eficaz . . . Fracas[a] la unificación lingüística y cultural. Las elites políticas confundieron uniformar y centralizar con nacionalizar” (“Aproximación” 14). Fusi señala una débil conciencia de la identidad española y la completa ausencia de un sentimiento nacional en el siglo diecinueve, a la vez que niega cualquier nacionalismo españolista o periférico antes de 1900 (“Centre” y “Revisionismo”). Para Payne, la unidad española no deriva tanto de ninguna esencia específica cuanto de las instituciones, la cultura y el curso de su propia historia (6).

Precisamente la invasión napoleónica sirve de base al surgimiento de la mitología nacionalista del siglo diecinueve y parte del veinte, que permite construir la versión canónica del pasado en términos nacionales (Álvarez Junco, *Mater* 52). Pérez Garzón reflexiona sobre la creación de la identidad colectiva y del discurso nacionalista español en el siglo diecinueve y el papel de la historia como soporte para construir el relato natural de España como nación, articulado sobre la existencia incuestionable de un Estado unitario y homogéneo. La percepción de España como Estado nacional vertebraba un pasado histórico de mitos nacionales con Castilla como lugar central. La nueva identidad política se construye a partir de la cultura que el Estado centralista patrocina como oficial (“Memoria” 702 y ss.).

Los intelectuales del 98 y el “problema de España”

A pesar de los esfuerzos nacionalizadores del siglo diecinueve, la derrota militar que en 1898 termina con el Imperio español no sólo golpea la conciencia nacional, sino que problematiza la realidad de España, tanto de la “nación” como del Estado. Arruinado y vencido el Imperio, lo que queda de “España” es una nación que se ve obligada a redefinir su relación con el Estado, cuya legitimidad política y ontológica entra también en crisis. Se hace necesario reinventar la historia, dinamizar la sociedad y buscar un proyecto nacional de futuro; puesto que la Castilla forjadora de la nación ha entrado en crisis tras la derrota militar, se recurre a mitos gloriosos como la (Re)conquista y la invasión napoleónica. Esta reconstrucción mítica, iniciada por los intelectuales y políticos regeneracionistas y por los escritores del 98, será clave para los nacionalismos españoles del siglo veinte. España se convierte en problema, preocupación y fracaso histórico.

El fracaso del imperio español modula la vida y la producción literaria de la mayoría de los intelectuales coetáneos al Desastre, que de una manera u otra abordan el “problema de España,” bien sea mediante la reforma política, la crítica o la meditación literaria.⁹ Marcelino Menéndez Pelayo se interesa por la reconstrucción de la historia y la cultura españolas desde su ideología conservadora católica y tradicionalista. Su ideal es desactivar los regionalismos políticos y convertirlos en regionalismos culturales. Su reconstrucción del pasado español sobre la base del catolicismo se convierte en estandarte del franquismo. La preocupación nacional atraviesa la obra de Joaquín Costa, aunque no es su principal interés. Su regeneracionismo y su debate sobre la necesaria europeización de España tuvieron una gran influencia sobre la Generación del 98.

Por lo general, los intelectuales adscritos a este grupo tienen una preocupación intelectual que no se traduce en ningún tipo de actividad reformista. La búsqueda del alma de España remite a Castilla en escritores como Azorín, Machado y Unamuno, que ven en ella la base de una España eterna que necesitaba ser revitalizada. El clima que presagia el desastre colonial influye decisivamente en Ganivet, aunque su suicidio en 1898 hace que quede con frecuencia segregado de los hombres de su generación. Su angustia nacional se manifiesta en su crudo análisis de lo español y su deseo de renovación espiritual de España, para lo que es necesario retomar los ideales de la España de los Reyes Católicos. El *Idearium español* (1897) de Ganivet será clave para Blas Infante a la hora de escribir su *Ideal andaluz* (1916). A Unamuno le “duele España,” y su solución pasa, primero por la europeización, después por la “españolización de Europa” y la exaltación de los valores españoles.

⁹ Las breves pinceladas sobre los intelectuales del cambio de siglo que se recogen a continuación provienen del libro de Dolores Franco, *España como preocupación*. (pp. 247-484).

Baroja parece eliminar en sus obras el planteamiento del problema español, pero éstas recrean la vida española desde la angustia y el desconsuelo. En sus ensayos se muestra la veta más pesimista del 98. En contraste, toda la obra de Azorín muestra una profunda preocupación por España y su decadencia. La poesía de Antonio Machado ofrece una doble emoción: el entusiasmo y la lástima frente al paisaje de Castilla. Ramiro de Maeztu se entrega fervientemente a la preocupación nacional. Su aspiración de regeneración pasa por la vuelta a la tradición el imperio católico. Maeztu evoluciona del descontento a la aceptación de España y a una tajante defensa de la hispanidad.

Contemporáneo de los hombres del 98, Ramón Menéndez Pidal comparte con ellos la preocupación por España y la inspiración castellanista. Sin embargo, su trabajo se centra en el estudio interpretativo más que en la literatura, y emprende un proyecto (re)constructivo de la historia de la literatura usando métodos científicos alemanes. Con Ortega y Gasset, que pertenece ya a la Generación del 14, resurge con más fuerza que nunca la preocupación por la realidad y el destino de España, que se convierte ahora en meditación filosófica. Sus ensayos de hecho proponen proyectos nacionalistas frente a la ausencia de un verdadero sentimiento nacional: tras analizar la invertebración histórica de España y el poder del particularismo y el localismo (*España invertebrada*, 1921) propone acuñar una idea de nación como empresa común (*La rebelión de las masas*, 1930) y rehacer la estructura nacional, que considera basada en el localismo (*La redención de las provincias*, 1931). Todas estas ideas fluyen en el debate sobre el “problema de España” que se produce en el cambio de siglo ante la emergencia y consolidación de los nacionalismos periféricos.

Regionalismos, nacionalismos periféricos y nacionalismo español en el cambio de siglo

Coincidiendo con el momento en que la nación española pierde definitivamente su condición imperial, el Estado debe enfrentarse además a la emergencia de los nacionalismos periféricos, sobre todo el catalanismo político y el nacionalismo vasco de Sabino Arana. Diferentes historiadores ofrecen interpretaciones bien diversas respecto al surgimiento de estos nacionalismos y su interacción e impacto en la idea de la nación española y de la identidad nacional. Para De Blas Guerrero,

El surgimiento del catalanismo y el vasquismo desde los inicios del siglo veinte no es solamente consecuencia de un “fracaso español” explicitado en la crisis del 98, sino también, y seguramente en mayor medida, la consecuencia natural del éxito en la construcción de un Estado nacional español realmente integrado como resultado de la revolución liberal. (“Nacionalismos” 52)

Según este autor, los nacionalismos periféricos serían anteriores al nacionalismo español, que surge más adelante como una reacción defensiva de la unidad e integridad del Estado español. Se trata por tanto de simples movimientos desintegradores que sólo consiguen desestabilizar ocasionalmente el fuerte Estado centralista ya consolidado.

Según la interpretación opuesta, los regionalismos y nacionalismos periféricos serían resultado de un proceso de modernización y cambio social que no evidencia la cohesión estatal, antes al contrario, pone de manifiesto la artificialidad de la unidad de España dada su fragmentación económica y social a lo largo de todo el siglo diecinueve (Fusi, “Centre” 33-34). Según esta tendencia, el nacionalismo de estado español, que parte de la ideología liberal del siglo diecinueve, constituye un hecho histórico anterior a los demás nacionalismos peninsulares y al menos de tanta entidad como ellos (Beramendi, “Aproximación” 52): “El primer nacionalismo es el español; el resto se afirman y definen en negación de él” (Beramendi, “Historiografía” 153). Para Fusi, la

debilidad ideológica e historiográfica de este nacionalismo, cuyos sentimientos no maduran hasta la crisis finisecular del 98 es resultado de la fortaleza del Estado central y su asociación con la nación española, lo que hace innecesaria la afirmación de la misma mediante un fuerte nacionalismo estatal (“Centre” 35-36). Francisco Colom apoya este argumento: “El surgimiento de los nacionalismos periféricos suele presentarse como resultado de la reacción de las distintas etnias peninsulares minoritarias frente a la agresividad histórica del nacionalismo español, aunque se debe más bien a la peculiar construcción histórica de España como Estado nacional” (302).

Paralelamente al desarrollo de estos fuertes nacionalismos periféricos, comienza a articularse un regionalismo andaluz con una base administrativa y política, si bien de menor entidad y relevancia que la del catalanismo y el vasquismo. Este regionalismo, denominado “andalucismo histórico,” tiene en Blas Infante a su máximo exponente, considerado el “padre de la patria andaluza.” El andalucismo comienza su andadura histórica a partir de 1907, a raíz del debate sobre el regionalismo que se desarrolla en el ateneo de Sevilla y la posible adopción del modelo de Mancomunidad para Andalucía.¹⁰ Los defensores de la Mancomunidad andaluza insisten en la necesidad de la existencia político-regional de Andalucía, a la vez que resaltan la vida y personalidad propias de la región. Hay una afirmación regional contra el centralismo. Sin embargo, el propio Blas Infante es consciente de la inviabilidad del proyecto en Andalucía en ese momento, dada la debilidad del espíritu regional andaluz. Por tanto se plantea la necesidad de fortalecer este espíritu para a su vez fortalecer la nación española. A partir de aquí surgen dos

¹⁰ El proyecto de Mancomunidad fue aprobado por las cortes en diciembre de 1913. Sus atribuciones eran las mismas que las de las provincias, con la ventaja de que estaban unidas. Cataluña se acogió a este decreto en 1914, aunque fracasó en Castilla y País Vasco.

acercamientos opuestos al regionalismo andaluz. El denominado regionalismo “culturalista” es conservador, burgués, elitista y sentimental; patriótico, españolista y antieuropeo, defiende la conservación del *statu quo*.

Por su parte, el andalucismo “político,” progresista y combativo, persigue la radical transformación económica, política y social de la región y la solución a los problemas agrarios. Esta vertiente, de vocación republicana federal, tiene en Blas Infante a su máximo defensor y se considera heredera del historicismo decimonónico. Sigue un ideal regeneracionista y antiseparatista al defender el progreso regional como camino a la regeneración nacional. Este andalucismo asume la reconstrucción de la historia, la identidad y la cultura del pueblo andaluz, pero es un nacionalismo de escaso contenido político, por lo que se habla de un regionalismo “sentimental” más que político. Uno de sus objetivos es precisamente fortalecer el “espíritu andaluz.”

El *Ideal andaluz* de Blas Infante (1916) constituye una reflexión sobre el Ser y la esencia del pueblo andaluz en la historia. Está centrado en el impulso regeneracionista a partir del fortalecimiento de las regiones y permitirá a Andalucía reencontrarse con sus propias raíces históricas. Al destacar el carácter universalista de Andalucía y el andalucismo, Infante señala: “Andalucía ha existido y existe como una pieza fundamental de España y ser andaluz es el modo primario más profundo y quizás más digno de ser español” (32). Aunque presenta propuestas fundamentales para el andalucismo, el *Ideal* fue criticado por ser demasiado sentimental, casi una utopía social. Más allá de ese espíritu andaluz, Andalucía necesita una estructura política y administrativa y una conciencia regional; para ello es necesario transformar las estructuras existentes, educar al pueblo y crear una clase media campesina. Infante se propone crear esa conciencia

regional y poner al pueblo en contacto con su historia y su cultura. El *Ideal andaluz* será clave en el afianzamiento del movimiento andalucista y su articulación definitiva a partir del Manifiesto de Córdoba de 1919, en el que Andalucía se denomina “nacionalidad” y se concretan los objetivos fundamentales de la acción regionalista: la modernización regional, la socialización de la tierra y la concienciación de las masas sobre el espíritu andaluz. Se insiste una vez más en el rechazo del separatismo y en la organización nacional federal. En la Asamblea de Ronda de 1918 se fijan las directrices políticas e ideológicas del andalucismo y toman forma los símbolos de Andalucía: la bandera, el escudo y el lema.

A pesar del espíritu universalista y regeneracionista del andalucismo, al coincidir en el tiempo con otros regionalismos españoles –vasco y catalán– se produce una mala interpretación de la singularidad de las propuestas andalucistas. El regionalismo, sea del signo que sea, es criticado y genera polémicas. Como señala Fusi,

Fue otra teoría de Andalucía, no la andalucista, la que interesó políticamente en España (además de que se perpetuase la visión romántica de la región, ahora con manifestaciones estéticas estilizadas, no españoladas, como *El amor brujo*, 1915, de Falla, y el *Romancero gitano*, 1928, y el *Poema del cante hondo*, 1931, de Lorca). (*España* 237)

La eclosión de los nacionalismos periféricos a comienzos del siglo veinte implica el cuestionamiento por parte de estos movimientos de la legitimidad histórica de la nación española, lo que crea la necesidad de reconstruir las bases mismas del Estado y la nación a favor de unos nuevos discursos nacionalistas. A partir de la emergencia de estos movimientos centrífugos el nacionalismo “español” comienza a distinguirse de los demás nacionalismos; en los nacionalismos periféricos encuentra precisamente una nueva razón de ser: la defensa del Estado. Conviene matizar en este punto que a finales del diecinueve

surgen dos discursos del nacionalismo español, dos maneras de entender “España,” y cuyo antagonismo se perpetúa a lo largo del siglo.

El discurso liberal sobre la nación española surge ante el fracaso modernizador de la Restauración; es el nacionalismo regeneracionista y europeísta de Ortega, Unamuno y Costa, concentrado en la modernización y que aboga por la pluralidad de la nación española. La construcción de la nación es parte esencial del programa regeneracionista, inequívocamente nacionalista. A través del regeneracionismo político e intelectual se denuncian los fracasos del Estado español en el proceso nacionalizador y se propone nacionalizar el país, usando el nacionalismo como ideología necesaria y básica para la reconstitución. La patria se convierte en el único valor incuestionable y principal referente de legitimación.

En contraste, el discurso conservador sobre la nación española se basa en una concepción unitaria y monolítica de la identidad nacional, construida a partir del arquetipo castellano y que pretende modernizar la nación a través de un Estado autoritario:

The enthusiastic exaltation of the unity of Spain, [by] an almost mystical faith in her destiny, as a glorification of her military and religious past . . . based on a national-military theory that saw in the army both the symbol and the pillar of national unity, and aimed at the establishment of a strong, authoritarian, unitary state. This kind of nationalism rejected the aspirations of peripheral nationalisms. (Fusi, “Centre” 43)

Esta versión del nacionalismo, reactiva, conservadora, autoritaria y militarista, inspirará posteriormente las dictaduras militares de Primo de Rivera y Francisco Franco, que en parte originan el sentimiento antinacionalista español del siglo veinte. León Solís traza la genealogía de estos dos discursos y su evolución desde el siglo diecinueve hasta hoy: mientras el discurso liberal decimonónico es heredado por la II República y

posteriormente por el Estado de las autonomías y el PSOE, el españolismo conservador se identifica con las dictaduras militares y con los partidos políticos afines a ellas, como la Falange y Alianza Popular. León Solís señala que el Partido Popular es el continuador en la actualidad de este discurso autoritario sobre la identidad nacional (18-24).

En cualquier caso, los problemas y contradicciones del nacionalismo español del diecinueve son heredados por la compleja situación política con la que se inicia el nuevo siglo. La dialéctica entre las diferentes formas de entender España (el discurso liberal, el discurso conservador y el de los nacionalismos periféricos) vertebrará el conflicto nacionalista de la España del siglo veinte. Con el cambio de siglo, “el problema de España” pasará precisamente por considerar a España como problema y cuestionar constantemente su relación con Europa. Esta cuestión pasará a formar parte del debate cultural y político en todos los ámbitos de la sociedad. A partir de la crisis del 98 se hace obligatoria la reflexión sobre la “cuestión nacional” y la autocrítica. Se hace además necesaria la nacionalización de las masas, esto es, la educación del pueblo en los valores nacionales. Sin embargo, la reacción nacionalizadora es excesivamente tardía: el pueblo reacciona con distancia y pasividad frente al Estado y escepticismo ante los reclamos patrióticos. La débil influencia social de las minorías reformistas y el descrédito del Estado impidieron la formación de una sólida conciencia nacional española en el siglo veinte. A partir de 1923, la dictadura de Primo de Rivera hace fracasar el proyecto modernizador europeísta; los movimientos nacionalistas periféricos, incluido el andaluz, quedan hibernados, aunque no completamente desarraigados, sino que fueron reorganizados y revitalizados en el silencio de la dictadura. A partir de 1930 irrumpió de nuevo y con más urgencia que antes el hecho regionalista.

La II República y el fracaso del discurso liberal

El primer tercio del siglo veinte asiste a la consolidación de los nacionalismos periféricos, que sufren importantes cambios: se convierten en movimientos populares, europeizadores y modernizadores y se extienden por el territorio peninsular a la vez que ganan apoyos de los partidos de izquierdas nacionales. Al mismo tiempo, crecen las tensiones entre éstos y el nacionalismo español conservador, cada vez más antirregionalista. La dictadura de Primo de Rivera fracasó al intentar desarrollar un sistema político completamente articulado; al suspender la Mancomunidad catalana obtenida en 1914, propició la radicalización regional y la unión entre catalanistas de izquierdas, republicanos y socialistas, que luchaban juntos por una república democrática.

La II República (1931-1936) fue el primer gobierno de la historia española que trató de solucionar la cuestión regional concediendo a las regiones el derecho a la autonomía, gracias a los planteamientos de Manuel Azaña. Azaña encarna el ideal nacionalista republicano, que culpa a la monarquía de la imposición de un Estado central que dominó a los diferentes pueblos y naciones peninsulares, liberando a Castilla de cualquier responsabilidad nacionalizadora y rechazando de plano un nacionalismo español de base castellana. Azaña pretende reforzar el Estado y rescatar la idea de nación española del control “nacionalista,” construyendo un Estado nuevo, fuerte y verdaderamente nacional, en contraste con el débil Estado liberal del diecinueve (Fusi, *España* 164). Para ello propone un “Estado integral” que ratifique España como una unidad histórica y nacional y reconozca los derechos “legítimos” de las regiones a organizar su vida colectiva fuera de la unidad del Estado (Fusi, “Centre” 42). Este estado integral está respaldado por una clara concepción de España: la de una nación unitaria

con una cultura común a la que se suman culturas particulares dentro de ella.¹¹ Sin embargo, la República fue cauta en cuanto a la cuestión regional; de la ilusión inicial por los proyectos regionales se pasó pronto a la frustración y la actitud crítica hacia el gobierno republicano.

En Andalucía, en la Asamblea de Córdoba de 1933 se había concretado el Anteproyecto para el Estatuto de Autonomía andaluz. Sin embargo, el triunfo político de la derecha en las elecciones de 1934 bloquea todas las actividades autonomistas. Andalucía además queda en un segundo plano político y el proceso estatutario no se ve culminado, lo que exacerba la desilusión del andalucismo y la posición crítica y escéptica de su principal representante. Infante reflexiona entonces sobre las principales dificultades del regionalismo andaluz: el prejuicio “españolista,” el prejuicio europeísta, el complejo de inferioridad andaluz y el problema de la pobreza. Tras el triunfo electoral del Frente Popular en febrero de 1936 se retoma la lucha por la autonomía. Pero el estallido de la Guerra Civil truncó una vez más las expectativas regionalistas.

Guerra Civil y dictadura franquista: la España Una

La quiebra de la legalidad democrática producida por la sublevación militar de 1936 marcará de manera definitiva el rumbo de todos los nacionalismos peninsulares y su trayectoria a lo largo del siglo veinte. Las tensiones entre las dos versiones de la nación que venían del siglo diecinueve, la liberal-progresista y la católico-conservadora, junto con la crispación social y económica generalizada, desembocan en la Guerra Civil.

¹¹ El debate constitucional de la Transición retomará en parte estas ideas al definir el nuevo modelo de Estado. El “Estado integral” de Manuel Azaña es el embrión de la concepción de España como “nación de naciones,” término utilizado y discutido más adelante.

Aunque no fue el único factor ni tampoco el principal, la cuestión nacional está sin duda en la raíz del conflicto bélico: los militares incitados a liquidar el gobierno republicano se sostuvieron bajo la argumentación de impedir la ruptura de la nación y la desmembración del Estado.

Durante los años que dura la contienda, el nacionalismo de estado toma diferentes rumbos en el territorio peninsular, dividido y polarizado por la rebelión militar. Mientras el territorio que permanece fiel a la República se inspira en las ideas liberales del nacionalismo republicano de Manuel Azaña, el bando franquista, autodenominado bando “nacional,” se asocia con el nacionalismo conservador, militarista y de connotaciones imperialistas y fascistas que más tarde alimentará el ideal franquista de la patria en un esfuerzo por legitimar la dictadura. El colapso del poder central durante la contienda posibilita un acelerado proceso de nacionalización cultural y política y un ambiente de reafirmación nacional y democrática frente al ultranacionalismo español de los militares sublevados. El conflicto bélico queda simplificado en los términos nacionalistas de “España” contra la “anti-España.”

Las esperanzas de los nacionalismos periféricos traídas por la República se esfuman rápidamente; de las llamadas “nacionalidades históricas,” tan sólo Cataluña había conseguido la autonomía política antes de julio del año 36; la autonomía vasca fue reconocida en octubre de ese mismo año y abolida en junio de 1937 con la caída de Bilbao. El Estatuto gallego no se votó hasta junio de 1936, pero nunca fue ratificado e implementado en la práctica: el triunfo de la rebelión militar en Galicia desde el principio de la contienda terminó con las aspiraciones del nacionalismo gallego. En septiembre de 1936 estaba prevista una Asamblea que aprobase definitivamente el Estatuto de

Andalucía; el comienzo de la guerra y el asesinato de Blas Infante en agosto de ese mismo año terminan con las esperanzas de autonomía y suponen el fin del andalucismo histórico, que queda descabezado sin su máximo representante.

El triunfo del bando nacional dio como resultado una dictadura que impuso la idea de una nación española unificada y una unidad cultural monolítica, heredera del discurso nacional conservador del siglo diecinueve; este discurso se basa en la manipulación de la historia para justificar y naturalizar un pasado homogéneo. La victoria militar del bando nacional necesitaba una manera de legitimarse y justificar su control, lo que consigue con dos estrategias: por una parte, concentra su esfuerzo propagandístico en el mito de la defensa de la nación, controlado por el Estado, y por otra, recupera el ideal de la (Re)conquista del territorio cristiano como la gran Cruzada nacional.

El franquismo se construye sobre la necesidad de purificar España, rehaciéndola a partir de los mitos de una esencia española, cuya idea de la unidad nacional se basa en los mitos del imperio, la Re(conquista) y la Contrarreforma. El franquismo asimila españolidad y catolicismo en una suerte de destino imperial católico y se convierte en expresión de la España tradicional, eterna, católica e imperial. El ideal de la “cruzada franquista” da lugar a un nacionalismo autoritario, anti-democrático, reaccionario y regresivo que se asigna la misión de la re-nacionalización –fundada en la represión y el adoctrinamiento– para uniformar cultural e ideológicamente a las masas e implantar de forma definitiva una identidad nacional cohesiva. En este proceso, la mitología nacionalista se mezcla con la propaganda del Régimen.

Los vencedores de la guerra desplegaron una política de homogeneidad en la que cualquier diferencia suponía un signo de debilidad que no cabía en la “nueva España”

diseñada por el Régimen y destinada a reconstruir la unidad nacional, rota por la concesión de los Estatutos de autonomía durante la República. La reconstrucción sólo sería posible mediante la represión de todo lo que pusiera en peligro la unidad de la Patria, construida artificialmente por la dictadura. Las identidades y diferencias regionales, por tanto, se considerarán un ataque frontal a la integridad del Estado y del Régimen.

El nacionalismo desplegado por el franquismo se define como la lucha por mantener España como la patria común e indivisible de los españoles, por lo que la dictadura se encargará de cimentar en la conciencia nacional el conflicto irresoluble entre “España” y la “anti-España.” En este binarismo tajante, el discurso liberal decimonónico sobre la nación española es silenciado y reprimido al ser identificado como anti-español. De la misma manera, el objetivo franquista de la construcción de un fuerte Estado autoritario y unitario es incompatible con las aspiraciones federalistas de los regionalismos: más allá de su orientación conservadora o liberal, los nacionalismos periféricos son rápidamente identificados como separatistas y quedan englobados bajo la calificación de anti-españoles. Si la dictadura de Primo de Rivera mantuvo los regionalismos en el silencio, la de Franco optó por la represión brutal y violenta de todas las ideologías divergentes del discurso hegemónico.

A pesar de la política represiva, las identidades nacionales alternativas a la española no pudieron ser eliminadas. De hecho, el férreo centralismo y la activa represión contra cualquier diferencia regional –en especial las lenguas– no hicieron sino reforzar la cohesión política y social de los nacionalismos periféricos, posibilitando su supervivencia, aunque latente, durante la dictadura (De la Granja 166-167). La abolición

de las lenguas y culturas regionales provoca un fuerte sentimiento anti-franquista y una fuerte reacción democrática. La lucha catalana por la identidad nacional, la más visible durante la dictadura, es a la vez la lucha por la democracia y contra un régimen opresivo. La revitalización de los regionalismos a partir de los años setenta supone cierta mitificación de la cuestión regional previa a la Guerra Civil y de los nacionalismos subestatales, como es el caso del “andalucismo histórico.” De forma paralela, el carácter antidemocrático y antiliberal del nacionalismo español franquista acarrea su propia deslegitimación ideológica. El nacionalismo termina por convertirse en arma contra la dictadura. La persecución sistemática de culturas divergentes crea resentimientos de las nacionalidades oprimidas hacia España y lo español, que desembocan en la problemática situación de los nacionalismos españoles desde la Transición y hasta la actualidad.

La Transición a la democracia y la reinención de España

Los años de la Transición democrática son quizás los más complejos y relevantes en lo que respecta a la cuestión nacional en la España contemporánea. Tras la muerte de Franco, los problemas que pesaban sobre España eran sustancialmente los mismos que en los años treinta: el llamado “problema de España” se hizo irremediamente presente en la reconstrucción democrática del Estado realizado durante la Transición. Esta reconstrucción descubre rápidamente la artificialidad de la unidad nacional que había sido forzada por el régimen franquista. El fin de la dictadura trae consigo un complicado proceso de cambio político que tiene un impacto definitivo en la cuestión regional y cuyas consecuencias son visibles y relevantes incluso hoy, de manera que siguen afectando a la política nacional de la actualidad.

En la Transición surge la incertidumbre de cómo articular política y territorialmente el futuro Estado democrático español. El Estado construido históricamente sobre el centralismo castellano había sido llevado a sus últimas consecuencias por el régimen de Franco; puesto que la Guerra Civil se luchó en nombre de una España única, la España “Una” del lema falangista, la lucha anti-franquista por la libertad llevaba aparejada la lucha por la diversidad y por una España plural y multicultural. El principal obstáculo de la Transición fue la redefinición del Estado centralista en un nuevo sistema político. A partir de 1975 se inicia la transición de un Estado históricamente centralista y un régimen autoritario y personalista a una democracia constitucional y un Estado descentralizado de estructura cuasi-federal. Las identidades regionales o locales, formas alternativas de entender la organización territorial y política, basadas en la diversidad y la descentralización, reprimidas y silenciadas por largo tiempo, renacen con fuerzas renovadas ante el inminente giro democrático, explotando todos los rasgos culturales diferenciadores que les permitieran conseguir ventajas políticas en el proceso descentralizador. Es decir, los nacionalismos periféricos no están interesados simplemente en la recuperación de la democracia, sino sobre todo en la redefinición del Estado español en un sistema federado o confederado.

El nuevo régimen democrático debía comenzar por reconstruir la estructura territorial del Estado integrando las demandas regionales. Los diferentes discursos nacionalistas luchan entre sí mientras redefinen sus posturas de cara al nuevo modelo de Estado. La tradición del nacionalismo liberal español había quedado histórica y políticamente interrumpida por el franquismo, por lo que la oposición democrática de izquierdas sufre la indefinición del proyecto nacional; frente al fascismo y el

conservadurismo, la izquierda estatal acaba replegándose ideológicamente. El catalanismo republicano de izquierdas se reconvierte con Jordi Pujol a partir de los años setenta en un nacionalismo conservador, católico y esencialista basado en la lengua y la mentalidad propias; en este sentido, se parece al nacionalismo español más exacerbado. En el País Vasco hay una radicalización interna debida en parte al terrorismo de ETA; en el nacionalismo gallego irrumpen con fuerza las teorías del colonialismo interno y el marxismo-leninismo.¹²

Ante la fragmentación política, geográfica e ideológica a la muerte de Franco, todas las fuerzas políticas lucharon por encontrar una solución satisfactoria para todos. Frente a la posibilidad de continuar el régimen dictatorial, o de romper taxativamente con él a favor de una nueva República, la solución adoptada fue la de una profunda pero pacífica reforma del Régimen con el objetivo final de la democracia; esta nueva identidad española se basa en el principio monárquico, la reconciliación nacional mediante la amnistía, la renuncia al revanchismo, la europeización y la modernización (De la Granja 193).

La reemergencia de los nacionalismos periféricos y el desarrollo de nuevas tendencias regionalistas y nacionalistas prepararon el camino a la descentralización política y al nuevo modelo de Estado: la llamada “España de las autonomías.” Como resultado del mismo, los nacionalismos periféricos se vieron obligados a amoldarse al nuevo marco político y constitucional. Para garantizar la reconciliación de los españoles, era necesario evitar todo tipo de revisión del pasado. Pero la cuestión nacional comienza a despertar posiciones e intereses contrapuestos. Cuando se apunta la fórmula de la

¹² Para más información sobre los giros ideológicos de los nacionalismos españoles durante la Transición, ver Núñez Seixas (*Nacionalismos* 121-123).

regionalización de España, para los sectores más conservadores está comenzando la pérdida de España y la desaparición del concepto de nación española, mientras que para el resto, la nueva definición nacional democrática pasa por la descentralización y el reconocimiento de la naturaleza plural de España (Sánchez Prieto 175). A su vez, comienzan a surgir reivindicaciones autonómicas por toda la geografía que, buscando antepasados culturales que les permitieran proclamarse nacionalidad oprimida por “España” (Álvarez Junco, *Mater* 472), forman una “periferia victimista en contra de un centro, el poder estatal” (Sepúlveda 432) y asociada a una histórica agresión territorial.

La Constitución de 1978, el Estado de las Autonomías y los nuevos problemas “nacionales”

La actual estructura territorial de España debe entenderse en el contexto del doble reto al que se enfrentaba la Transición: la democratización tras el franquismo y el reconocimiento institucional de la pluralidad nacional. La reforma territorial y estatal de la Transición comienza por la implantación en 1976 de las “preautonomías,” entidades administrativas sin potestad legislativa ni legitimación democrática que institucionalizan de forma provisional la entidad territorial y sus órganos de gobierno y administración hasta la aprobación de la Constitución en 1978.

La Constitución supone el punto álgido en el debate político sobre la cuestión regional de la Transición; la nueva ley fundamental se ve obligada a enfrentarse al conflicto de la concepción de España y redefinir el modelo de Estado adoptando una nueva organización territorial. El reto fundamental de la Constitución supuso la integración armoniosa mediante una solución política de la unidad del Estado-nación “España” con las reivindicaciones de los nacionalismos periféricos, con el objetivo de

terminar de una vez por todas con la visión sacralizada del problema nacional-regional en España. Para su elaboración se crea una comisión constitucional formada por tres representantes del Gobierno Suárez (UCD), uno del PSOE, uno del Partido Comunista, uno de Alianza Popular y un nacionalista catalán. El Parlamento y el Gobierno quedan excluidos del proceso constituyente (Bastida, *Nación* 18).

El artículo 2º de la Constitución, referido precisamente a la articulación nacional del Estado, resulta ser uno de los más polémicos y controvertidos; representa un buen ejemplo de la complejidad y contradicciones del periodo en el que fue escrito.¹³ En su versión definitiva, el artículo 2º dice: “La Constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas.” Refleja así la voluntad de conjugar posturas contradictorias: la concepción tradicionalista de España como entidad nacional única e indivisible y la visión de una España plural formada por nacionalidades y regiones con identidades propias y diferenciadoras. La izquierda en general y la derecha nacionalista defienden el artículo, mientras que la derecha españolista conservadora se opone alegando la potencial disgregación que puede ocasionar (*Ibid.* 12). La problemática inclusión del término “nacionalidades” resulta inaceptable para los que siguen defendiendo la unidad nacional a toda costa, e imprescindible para los nacionalismos periféricos, que ven en este término un primer paso hacia el autogobierno.

¹³ Existen diversos estudios sobre el proceso de elaboración de la Constitución de 1978 y de sus resultados políticos, que muestran la complejidad de la cuestión: ver por ejemplo Xacobe Bastida, Luis Cosculluela Montaner, José Luis De la Granja (196-203) y Jordi Solé Tura. Bastida dedica su interesante estudio, *La nación española y el nacionalismo constitucional*, al largo proceso que llevó a la redacción definitiva del artículo 2º y a toda la problemática y circunstancias (internas y externas) que lo rodearon.

La raíz del conflicto radica en el enfrentamiento de dos concepciones antagónicas de la nación: el concepto absoluto y unitario, sin concesiones, de la derecha franquista, se enfrenta a la concepción nacional del resto de grupos políticos, que aspiran a compaginar la unidad de España con la existencia de otras entidades nacionales. Para ello, prefieren sustituir el término “nación española” por “España,” en favor de otras realidades nacionales. Lo más interesante de toda esta polémica es que, como señala Sepúlveda:

Ambos puntos de vista sólo pueden entenderse desde un planteamiento ideológico nacionalista: todo Estado-nación produce una identificación que niega la existencia de otras identidades en su interior; esto concede a los nacionalismos periféricos la posibilidad de negar la legitimación del Estado central, con la consecuencia del derecho de autodeterminación. Se busca un centro de poder excluyente. (437)

Ante la acalorada polémica, el representante del PSOE, Gregorio Peces-Barba, abandona la comisión constituyente. Los comunistas y nacionalistas basan la ruptura o continuación del consenso constitucional en la inclusión del término “nacionalidades.” Curiosamente, la versión final del artículo 2º es la que aparece en un papel manuscrito que se hace llegar a la Comisión por fuerzas extraparlamentarias presumiblemente militares, aunque coincide totalmente con los presupuestos de Alianza Popular. Esta versión final es más tajante que la primera. Es cierto que se mantiene el término “nacionalidades,” no deseado por la derecha, como única concesión a los postulados nacionalistas y comunistas, pero se le priva de la significación ambicionada por la izquierda.

Diferentes teóricos del nacionalismo explican el origen de los diferentes movimientos nacionalistas de comienzos del siglo diecinueve mediante la distinción entre nacionalismo político y cultural (Meinecke) o entre nación cívica y étnica (Smith): las naciones políticas se constituyen en estados con poder político propio, prescindiendo de

una previa identificación cultural o étnica; se presupone la noción de soberanía porque la idea de Estado es previa a la nación. Las naciones culturales en cambio son comunidades de lengua y cultura que no han alcanzado la forma de estado independiente. La consecución del estado late en la formulación de las naciones culturales, aunque no siempre desemboca en ella. La soberanía es inexistente. El estado es el molde jurídico en el que encajar a posteriori una realidad pre-política que aparece ya dada (la nación), cuya existencia no puede ser ni siquiera reconocida, ya que es el fundamento y razón de ser del Estado.

Estas posturas ideológicas sobre la nación permiten establecer dos categorías nacionales en el contexto del Estado español moderno: una nación política única, “España,” titular de la soberanía nacional, que incluye en su seno una serie de naciones culturales de singularidad étnica: son los pueblos, ahora denominados “nacionalidades,” que nunca accederán al rango de nación política. El concepto de nacionalidad, antes identificado con nación, ahora equivale a “pueblo,” sinónimo de especificidad cultural. En este contexto resurge el concepto de la “nación de naciones,” cuya construcción implica la idea de una nación titular y unas naciones “en excedencia” (Bastida, *Nación* 87). Aunque Bastida sitúa el término “nación de naciones” en el contexto de la Transición y la redacción de la Constitución, Javier Tusell propone usarlo para “definir la identidad histórica de España de modo que corresponda al pasado histórico y a la realidad presente . . . no pretende ser un programa político concreto” (225-226). Señala además que el término ya había sido utilizado por Cambó en tiempos republicanos, lo que le confiere una aureola histórica (225). No se trata de un Estado plurinacional sino que el término “implica, desde el punto de vista histórico, Estado compuesto y federal en el pasado,

débil nacionalización, carencia de independencia política de los componentes en la contemporaneidad histórica y persistente pluralismo, irresuelto de manera definitiva hasta el momento presente” (*Ibid.* 226). A partir de esta conceptualización, “nacionalidad” no sería ya una nación no realizada políticamente, sino una comunidad nacional integrada en una organización político-estatal de base plurinacional.

La concepción franquista de España de la nación única e indivisible y el Estado único encaja a la perfección con la alternativa diseñada por la nación de naciones (Bastida, *Nación* 92). Ya en 1931, Ortega y Gasset había hablado de Comunidades Autónomas. Sus ideas, aunque tradicionalistas, propician ahora el consenso de posturas divergentes: idea una concepción nacional en la que las partes se articulan en un todo más amplio sin llegar a perder sus características propias, evitando cuestionar la unidad nacional y reconociendo las particularidades. La nación de naciones, fundamentada en Ortega, parece ser el término ideal, ya que recoge la unidad indisoluble de la nación así como el reconocimiento conciliador de las diferentes nacionalidades.¹⁴

La fórmula final parece satisfacer a todas las partes, apaciguando tanto al nacionalismo periférico como a los sectores más conservadores: “Pese a su complejidad conceptual, el artículo 2º constituye la base legal para superar el enfrentamiento histórico entre las dos concepciones de España, puesto que funde en una definición constitucional el concepto de nación española unitaria y los conceptos de nacionalidad y región como componentes esenciales de la nación” (Solé Tura ctd. en Bastida, “Senda” 148). Sin

¹⁴ La distinción hegeliana entre nación y pueblo es asumida por Ortega y finalmente constitucionalizada a través de los términos “nación española” y “nacionalidades:” las nacionalidades se identifican con pueblos o naciones culturales. Así, la configuración nacional prevista en la Constitución toma un sesgo hegeliano: diferenciación conceptual entre nación y pueblos, totalización histórica del proceso nacional (las partes sólo adquieren especificidad a través de su relación con el todo nacional). (Bastida *Nación* 142)

embargo, este consenso se logró negando el problema: la ambigüedad del texto, disfrazada de aspiración integradora, no permitía una interpretación unívoca de ninguna de sus partes. De ahí que nunca se haya alcanzado un verdadero consenso. La ambigüedad del artículo 2º, que reconoce a un mismo tiempo la unidad y diversidad del Estado español, es una de las principales fuentes del conflicto en la cuestión nacional hoy: con un programa dual que superpone esquemas centralistas y autonomistas, presenta un modelo de Estado abierto e inestable que remite de forma imprecisa al futuro. Al mismo tiempo, las asimetrías que produce generan un importante déficit de legitimidad. La Constitución fracasa en este sentido al ser incapaz de definir un modelo de Estado aceptable para todos: no consigue eliminar las tensiones entre el Estado central, heredero aún del franquismo, y las alternativas nacionalistas.

Al modificar la concepción de términos como nación y región, e introducir el problema de las nacionalidades, el resultado de la Constitución fue la estructura territorial vigente hoy en día: un sistema político descentralizado compuesto de diecisiete “Autonomías” o “Comunidades Autónomas,” unidades políticas y administrativas reguladas por sus propios Estatutos, que con el tiempo harían efectiva la descentralización, reconociendo la naturaleza plurinacional del Estado y garantizando al mismo tiempo su unidad bajo un único sujeto de soberanía. Se crea así una red de nacionalidades, provincias y regiones, llamada “nación de naciones,” a caballo entre un Estado centralizado y federal. Algunos autores sin embargo apuntan que el modelo autonómico fue una estrategia para eclipsar o neutralizar la fuerza del particularismo vasco y catalán, “sumergiendo sus bien desarrolladas aspiraciones de autogobierno en un sistema generalizado de autonomías” (López Aranguren 70-71).

Con el modelo autonómico se extiende el derecho a la autonomía política y legislativa a todas las regiones, pero con niveles diferenciados de autogobierno. Puesto que la Constitución no especifica qué territorios constituyen “nacionalidades” y cuáles no, las Comunidades Autónomas quedan divididas en dos grupos: como “nacionalidades históricas,” Cataluña, Galicia y el País Vasco quedan diferenciadas del resto de las “regiones.” El criterio para la distinción de las primeras reside en el hecho de haber contado con Estatutos o Proyectos estatutarios durante la II República. Sin embargo, el criterio básico que distingue a las “nacionalidades históricas,” otorgándoles un estatus político y autonómico superior, supone un problema conceptual y resulta artificial desde su misma definición: aunque Galicia forma parte de este grupo, su Estatuto no llegó a ser aprobado en tiempos de la República debido a la irrupción de la Guerra Civil. Para mayor confusión, Andalucía, cuyo Estatuto quedó bloqueado en 1934, se unirá a estas tres “nacionalidades históricas” a partir del referéndum andaluz del 28 de febrero de 1981.

Andalucía se convierte por tanto en nacionalidad histórica de manera nominal en cuanto que, junto a las otras tres, accede a la autonomía por la vía “rápida” del artículo 151 y está más cerca del federalismo; el resto de comunidades, que acceden a la autonomía por la vía “lenta” del artículo 143, son meras unidades administrativas descentralizadas con cotas inferiores de autonomía. Esta distinción a raíz de la ambigüedad constitucional ha creado un sentimiento de malestar en ciertas regiones, que recurren con frecuencia al argumento del agravio comparativo y desarrollan sentimientos “nacionales” a pesar de no haber contado nunca con aspiraciones políticas de autogobierno.

El proceso autonómico fue lento en general en parte debido a la resistencia del gobierno central, que iba en aumento conforme avanzaba la descentralización. En Andalucía, el andalucismo político moderno se funda en 1976 a través del Partido Socialista Andaluz (PSA), el primer partido andalucista, que con un proyecto regionalista de toma de conciencia colectiva triunfa en las elecciones generales de 1979. Contra todo pronóstico, Andalucía accede a la autonomía en 1982, con grandes dificultades y tras dos referéndums, por el mismo proceso que las nacionalidades históricas: la vía “rápida” del artículo 151. De hecho, tras la aprobación del Estatuto andaluz hay un frenazo del gobierno, que decide reconducir todos los procesos autonómicos pendientes por la vía “lenta” del artículo 143. Los Pactos autonómicos de 1981 permitieron que la Ley Orgánica Armonizadora del Proceso Autonómico (LOAPA) fuera aprobada en 1982, eso sí, con la oposición de vascos y catalanes, ya que adjudicaba idénticas cotas de autonomía e iguales competencias a todas las Comunidades Autónomas. Se trataba de estabilizar un proceso autonómico basado en la homogeneidad y solidaridad frente al tratamiento privilegiado a cualquier región. Completado el proceso autonómico en 1983, las décadas siguientes asisten al proceso de completa modernización y europeización del país, donde las tensiones nacionalistas no han quedado resueltas.

Desde la Transición hasta hoy: el “problema de España” en la actualidad

Por lo general, febrero de 1983 marca el fin del proceso político de la Transición: tras el fallido golpe de estado de 1981 y con el PSOE en el poder desde 1982, en el año siguiente se completa la primera parte del proceso autonómico: la aprobación de los Estatutos de todas las Comunidades Autónomas. Una vez finalizada esta primera fase, se

procede a la transferencia de competencias, para ciertos sectores aún inacabada, dado que continúan las presiones para la elevación de los techos autonómicos. Según los nacionalistas, sigue sin resolverse la articulación del Estado español como plurinacional, por lo que reclaman una nueva etapa en la que el Estado y Europa reconozcan las realidades nacionales de Cataluña, País Vasco y Galicia. Los años ochenta se caracterizan por la descentralización política, la inestabilidad regional y las tensiones entre los diferentes nacionalismos y entre las autonomías “de primera” y “de segunda.”

Más allá de que se refuerzan los nacionalismos periféricos, se produce un declive en la idea de una identidad española unitaria a favor de una identidad dual, española y regional. El golpe militar del 23 de febrero de 1981 demostró que el nacionalismo español reaccionario y conservador estaba todavía vivo y que se veía incapaz de encajar en el nuevo modelo de Estado. El fracaso del Golpe reforzó la voluntad democrática del pueblo y de todos los partidos. El partido de derechas Alianza Popular recogió el testigo del nacionalismo español conservador.

El segundo Pacto autonómico del 28 de febrero de 1988 entre los partidos mayoritarios estableció el consenso que hizo posible la aprobación casi unánime de la Ley Orgánica de 23 de diciembre que, al aumentar las transferencias competenciales a todas las comunidades, estableció la práctica equiparación de todas las autonomías (Palacios Bañuelos, *España plural* 342). A pesar de la igualdad teórica, la distinción entre autonomías “de primera” y “de segunda” alimenta continuas tensiones entre las Comunidades Autónomas, revitalizadas constantemente hasta hoy. Aunque el Estado de las autonomías ha sido capaz de garantizar la pervivencia de las identidades nacionales, se ve incapaz de reducir las constantes tensiones entre las mismas y con el gobierno central.

El modelo territorial surgido del consenso constitucional es considerado por los nacionalismos históricos una amenaza, un pretexto, o una burla a su especificidad histórica; por su parte, los discursos nacionalistas se radicalizan y chocan con la respuesta agraviada del resto de las regiones.

Mientras las “nacionalidades históricas” siguen utilizando sus hechos diferenciales como bastión de un estatus superior y baluarte en su lucha por el autogobierno en un modelo federal, las regiones que nunca solicitaron autonomía desarrollan un sentido de identidad política después de recibir sus Estatutos. Las autonomías “de segunda,” con pretensiones incluso de presentarse como nuevas nacionalidades históricas, solicitan la revisión de sus Estatutos con el fin de obtener concesiones más cercanas al autogobierno, con frecuencia inaceptables por el Gobierno central. A pesar de que consiguió su Estatuto de autonomía por la “vía rápida,” Andalucía no se ha liberado de su complejo de inferioridad y de la sensación de ser una autonomía “de segunda.” Aunque en el Preámbulo a su Estatuto afirma rotundamente la identidad histórica del pueblo andaluz, se siente agraviada al no obtener el mismo reconocimiento que las “nacionalidades históricas” (Fusi, “El desarrollo” 459 y ss.). Con frecuencia se escucha el argumento de que no recibe las mismas ayudas económicas que otras regiones en proporción a su territorio y población; es la segunda región más pobre de España.

En los noventa, España es ya reconocida como una parte integral de Europa. El despegue económico, el optimismo y la renovación política constituyen el telón de fondo del gobierno de José María Aznar (1996-2004). Sin embargo, la certeza de ser por fin un miembro en igualdad de condiciones de la Comunidad Europea no se transformó de manera automática en un sentimiento nacional fuerte y compartido por la mayoría de los

españoles (Bernecker, “Difícil” 86). La integración en Europa cambió el horizonte de todos los nacionalismos españoles: para el nacionalismo de Estado, Europa sería la “Europa de las naciones,” y España quedaría como el único sujeto del estado-nación; por su parte, los nacionalismos alternativos buscarían un Estado plurinacional en la “Europa de los pueblos.”¹⁵ José Luis de la Granja afirma que el factor europeo ha inhibido el desarrollo de movimientos independentistas pero ha radicalizado el nacionalismo en España (208).

Si el Partido Socialista de Felipe González se apresuró a ajustar la definición de España a la nueva realidad socio-política del Estado de las autonomías mediante la fórmula de la “nación de naciones” —con reconocimiento expreso de distintas naciones culturales integradas en una nación política unitaria—, el gobierno de Aznar se aferró a una “exitosa solución a la cuestión nacional en forma de un Estado de las autonomías prevista en la Constitución, expresión de la superación de la dictadura franquista y garante de la pluralidad cultural y lingüística del país” (Bernecker “Difícil” 95-96). Sin embargo,

El rechazo de España como nación por los nacionalismos periféricos . . . ha hecho que durante el gobierno del conservador Partido Popular la cuestión nacional se convirtiera en un amplio campo de enfrentamiento político. Con evidente respaldo político ha sido claramente reformulada en la segunda mitad de los años noventa la pretensión de la existencia, tanto histórica como social y política, de una nación española unitaria. (*Ibid.* 92)

Frente a la imparable fragmentación regional de la conciencia histórica, el gobierno de Aznar se dio cuenta de la oportunidad política de recuperar la idea de una nación

¹⁵ El término “nacionalismos alternativos” es usado por diferentes autores, como José Álvarez Junco, Juan Sinisio Pérez Garzón, Borja Riquer I Permanyer o Ismael Saz Campos, como sinónimo de “nacionalismos periféricos.” Aunque existen profundas diferencias ideológicas entre unos y otros, el término se usa para referirse a proyectos nacionalistas subestatales que difieren o cuestionan la legitimidad de una nación española única que no acepta la pluralidad y la diversidad internas.

española unitaria aceptando la nación española como una realidad plural y multicultural en la historia y en el presente. Su patriotismo, anclado en los principios de la Constitución pretende servir para mantener el *statu quo* del Estado de las autonomías y como defensa frente a las pretensiones periféricas. Para Bernecker, quizás se está “dota[ndo] de una nueva validez, bajo el disfraz de unos valores pretendidamente universales, al desacreditado nacionalismo del franquismo” (*Ibid.* 97) y su discurso del Imperio.

La política interior de los ochenta y noventa también ha tenido un impacto en la cuestión nacional y se ha visto influida por la misma. Entre 1982 y 1993 se asiste a la consolidación de la España de las autonomías iniciada en la Transición; el conflicto nacionalista, aunque latente, permanece tranquilo. Sin embargo, en las elecciones generales de 1993, el PSOE pierde la mayoría absoluta y se ve obligado a pactar con el nacionalismo catalán moderado de *Convergencia i Unió* (CiU). Esta maniobra política causó indignación en el PP, que acusó al PSOE de colaborar con un partido de coalición empeñado en dismantelar el Estado español. En esta atmosfera política se radicalizan los discursos sobre la identidad nacional en toda España, que vuelve a aparecer como la dialéctica política entre el discurso nacionalista liberal y el conservador. A partir de ese momento el ambiente es de constante crispación. Ante los envites políticos de nacionalistas vascos y catalanes, es fácil olvidarse del resto del territorio español, donde los nacionalismos “inofensivos,” es decir, aquéllos que carecen de acciones terroristas y/o de influencia política en el ámbito nacional, apenas tienen interés electoral. El nacionalismo andaluz queda relegado una vez más a un segundo plano político, al ser un nacionalismo débil y sin relevancia electoral.

Con la llegada al poder del Partido Popular de Aznar en 1996, comienzan los pactos de gobierno del nacionalismo españolista conservador con los nacionalismos catalán, vasco y canario, pactos que otorgan mayores privilegios a estas comunidades, aumentando las presiones nacionalistas y levantando viejos resentimientos y sentimientos de agravio comparativo en el resto de las regiones. La mayoría absoluta del Partido Popular en el año 2000 no sólo termina con las reivindicaciones nacionalistas, sino que pone al descubierto la ideología españolista del partido en el gobierno, llevando a todos los nacionalismos regionales a la defensiva. El nacionalismo de Estado se hace visible y crecen las tensiones entre el gobierno y los partidos regionales.

El nacionalismo español ha sufrido algunos cambios importantes en la década de los noventa: “ha pasado de negarse a reconocer las consecuencias políticas de la pluralidad identitaria del país y de identificarse con un Estado centralista a asumir mejor o peor esa pluralidad e identificarse con un Estado descentralizado, sea autonómico, sea federal” (De la Granja 210). Irónicamente, los partidos inicialmente en contra de la descentralización y la autonomía regional, como el Partido Popular, son ahora los mayores defensores de la Constitución y de los Estatutos, que consideran “la última trinchera de defensa de la integridad de la nación española” (De la Granja 210) ante su desintegración a manos de los nacionalismos periféricos. Según Núñez Seixas, el discurso nacionalista español conservador ha sido renovado por el Partido Popular y sigue latente

Sobre todo en lo que se refiere a la fundamentación historicista de la idea de España: concepción de España como unidad de destino unida en el siglo XV por los Reyes Católicos y el proyecto de “evangelización” y “civilización” de América, la existencia de un *Volkegeist* español formado en la etapa imperial, el papel central de Castilla, etc. (*Nacionalismos* 149)

El discurso nacionalista de la izquierda, por su parte, también se ha renovado, “insistiendo en el europeísmo, el nacionalismo republicano de preguerra, la defensa de la sociedad civil, la lealtad constitucional, la solidaridad económica interterritorial y la contradictoria fórmula de la “nación de naciones,” según la cual diferentes culturas y lenguas conviven en la lealtad política a una sola Constitución” (*Ibid.* 150).

Núñez Seixas señala que en medio de todas estas maniobras políticas, los nacionalismos periféricos se han ido extendiendo a la sociedad civil y a la cultura, con procesos de nacionalización alternativos al español que, facilitados por el Estado de las autonomías, han elevado su estatus sociolingüístico y cultural (*Nacionalismos* 139). Por efecto dominó, el desarrollo del Estado de las Autonomías, paralelo a la descentralización política, origina la eclosión de nuevos movimientos nacionalistas subestatales de muy diverso signo.

Actualmente se puede hablar de tres discursos nacionalistas periféricos en la península: a) el nacionalismo moderado, conservador y cristiano-demócrata, que busca el desarrollo de los Estatutos hasta sus límites e incluso la reforma constitucional a través de los mismos en aras del autogobierno. Este discurso ha sido hegemónico en el País Vasco (PNV) y Cataluña (CiU) desde el comienzo de la democracia y hasta fechas recientes; b) el nacionalismo moderado, socialista o comunista; c) el nacionalismo radical, identificado por su aspiración a la autodeterminación y a la independencia (Sepúlveda 438). En el País Vasco, éste último se asocia con las formaciones *abertzales* afines al terrorismo de ETA. Este nacionalismo radical se autodenomina irónicamente *patriota* (en euskera “abertzale”) y defiende una identidad excluyente y agresiva que queda asociada a la violencia y el terrorismo de ETA.

En Andalucía, tras el esplendor del Partido Andalucista (PSA) en las elecciones de 1979 y la aprobación del Estatuto en 1982, el andalucismo decae en las elecciones de ese mismo año, que dan el triunfo al PSOE tanto en Andalucía como en las elecciones generales. Mientras que en las otras nacionalidades históricas el sistema de partidos nacionalistas/ no nacionalistas resulta en ocasiones complejo, en Andalucía persiste el bipartidismo de los grandes partidos nacionales, mientras que las opciones nacionalistas son débiles. El PSOE ha gobernado sin interrupción en Andalucía desde 1982, con mayorías absolutas de 1982 a 1994 y de 2004 a 2008. En las elecciones de 2008 revalidó la mayoría absoluta, aunque perdió escaños a favor del Partido Popular. Por su parte, el Partido Andalucista perdió toda representación parlamentaria, aunque cuenta con quinientos veinticinco concejales y treinta alcaldes en Andalucía.¹⁶

El gobierno andaluz está dominado desde hace treinta años un partido estatal (PSOE) que se ha apropiado del discurso andalucista y de las señas de identidad andaluzas, sin tener un proyecto nacionalista para Andalucía, con un objetivo únicamente electoralista. Por su parte, el único partido nacionalista andaluz no es capaz de adecuar su discurso político a la identidad del pueblo andaluz. Por ello, la dinámica electoral andaluza fluctúa entre la subordinación al gobierno nacional del PSOE y la permanente confrontación con el Partido Popular. La ausencia de partidos regionalistas con opciones políticas y la subordinación al gobierno central revela la subsidiariedad de la política andaluza a los intereses políticos nacionales por encima de los intereses regionales y

¹⁶ El socialista Manuel Chaves ha sido presidente de la Junta de Andalucía desde 1990. Volvió a ganar las elecciones autonómicas en 2008, pero en 2009 dejó su cargo para convertirse en Vicepresidente tercero y Ministro de Política Territorial del Gobierno de España. José Antonio Griñán lo ha sustituido al mando del gobierno andaluz. El nuevo presidente andaluz ha llegado a un pacto para contar con el Partido Andalucista en la elaboración de leyes locales, a pesar de que este partido se ha quedado sin representación parlamentaria en las últimas elecciones.

perpetúa la precaria situación de la región andaluza con respecto al resto de las nacionalidades históricas donde predominan los partidos y los intereses políticos nacionalistas.

En la época actual, son varias las posturas sobre el andalucismo. Según Antonio Luis Cortés Peña, en las últimas décadas del siglo veinte surge una “autoconciencia andaluza,” aunque sigue sin vertebrarse una respuesta política de tipo nacionalista, en parte por los planteamientos nacionalistas desnaturalizados y “de laboratorio” (“Nacionalismo” 150). Cristina Sánchez-Conejero señala que el andalucismo surge en la Transición no a partir de reivindicaciones andalucistas “serias,” sino a raíz del agravio comparativo respecto a las concesiones otorgadas a Cataluña, el País Vasco y Galicia. Irónicamente, señala, “este colectivo nacionalista de transición no supone una superación de los ideales de Franco, ya que basan su “diferencia” o señas de identidad en la Andalucía flamenca que ya había inventado Franco” (113).

En su ensayo *Las columnas de Hércules* (1999), Enrique Baltanás arremete duramente contra el nacionalismo andaluz, al considerarlo un invento de Sevilla (27). Baltanás afirma que Andalucía es más un sueño exterior que una identidad interior, una entelequia que inventaron los viajeros románticos y que imaginan los nostálgicos y los nacionalistas (23). El autor critica duramente a aquéllos que inventan una nación política a partir de una identidad cultural. En su ataque destaca a Isidoro Moreno, al que denomina “el valiente antropólogo” (88) e “ideólogo oficioso del *abertzalismo* de acento andaluz” (99, énfasis del autor). Frente a la Andalucía trimilenaria, colonizada, dependiente y oprimida de Moreno, Baltanás defiende la Andalucía del Estatuto, la Comunidad Autónoma creada a partir de la Constitución de 1978. No se trata de

inventar supuestas identidades nacionales y señas de identidad, afirma, ni de entender la historia como mitología; Andalucía no es ni más ni menos que la Comunidad Autónoma que “los ciudadanos y ciudadanas andaluces refrendan [en 1981] . . . una estructura política” (98-99).

Álvaro Salvador opina que hoy por hoy no existe una conciencia nacionalista andaluza (130). El problema básico parece ser que no hay ningún partido político con un proyecto regionalista claro y políticamente pragmático y bien definido. Por otra parte, en las últimas décadas han surgido grupos andalucistas revolucionarios como el grupo “Jaleo,” que luchan por la “liberación de Andalucía del Estado Español” (“Andalucía”). Según este acercamiento, el 2 de enero de 1492 (la Toma de Granada) marca el fin de Andalucía y el principio de la colonización castellana bajo la dominación del gobierno central. Las autonomías concedidas a las diferentes regiones españolas en los años de la Transición son en realidad “autonomías-trampa” que ocultan superficialmente la colonización y la marginación cultural a que han sido sometidas algunas regiones del Estado Español.

Los dos problemas fundamentales a la hora de definir la identidad andaluza son, según Juan Antonio Lacomba, el predominio del punto de vista español frente al andaluz y la proliferación de imágenes culturales folclóricas de Andalucía que tienden a ocultar la realidad histórica que hay detrás (“Algunas” 23). Además, dado que Andalucía no posee el hecho lingüístico diferencial, son muchos los autores que en su acercamiento a la identidad andaluza toman otros hechos como diferenciales y definatorios de la identidad cultural e incluso política: se refieren al subdesarrollo y la pobreza, el folclore, universalizado a través del flamenco y los toros, el arabismo, el exotismo y un modo de

vida peculiar. Estos elementos son aprovechados o ignorados –o incluso deformados– en la actualidad, tanto por los militantes como por los detractores del andalucismo y la identidad andaluza. Un ejemplo de ello es, según Isidoro Moreno, la Exposición Universal de Sevilla de 1992, que conmemora los quinientos años del nacimiento de España –“la única nación existente” (“Identidad” 38)– y contribuye a presentar una imagen mixtificada de Andalucía, escaparate de España y del mundo, como un espacio geográfico situado al sur de España “caracterizad[o] por elementos pintorescos o folclóricos” y por unas gentes “que no aspiran a tener una identidad diferenciada” de la española (*Ibid.* 37).

Al hablar de la cultura andaluza, Álvaro Salvador afirma que la recuperación de la memoria histórica es un elemento clave a la hora de definir la nacionalidad y la identidad andaluzas. La imagen folclórica y exotista de Andalucía no responde a la realidad histórica de la región (119), sino a una “visión sublimada y falseadora” (126) que atiende a intereses centralistas. Según Fernando Savater, la proyección de la cultura española debe superar el reduccionismo en que se encuentra al intentar ofrecer una imagen unitaria y localista de España, exportando únicamente productos típicos (“Lo nacional” 52). Paralelamente, la cultura andaluza debe recurrir a la recuperación de la memoria histórica para construir la nacionalidad y la identidad andaluzas. Pero debe hacerlo, nos advierte Álvaro Salvador, evitando las imágenes que no responden a la realidad de Andalucía, sino a la imagen centralista que se ha dado de ella –romanticismo, exotismo, hedonismo, indolencia, pereza (120). Si la literatura andaluza se centra actualmente en esta recuperación histórica, el andalucismo parece estancado políticamente. El gobierno socialista de Andalucía, que lleva más de veinte años en el poder, hace del andalucismo

un proyecto débil que no convence al pueblo. Sin embargo, el debate actual sobre los nacionalismos de España da cierta vitalidad a las autonomías que tradicionalmente no han sido consideradas nacionalistas, como es el caso de Andalucía.

En cualquier caso, el Estado de las autonomías, en su deseo de conjugar las partes con el todo, la pluralidad con la unidad, y apostando por una autonomía sin rupturas, sigue enfrentando grandes retos en la actualidad; cuestiones actuales como “la administración periférica, la financiación autonómica, el régimen jurídico, el alcance de los hechos diferenciales, la igualación de competencias autonómicas” (Morales Moya, “Estado” 30) recuerdan que las tensiones y problemas de la Transición están lejos de quedar resueltos, derivando en un tenso equilibrio, dinámico e inestable. Algunos sugieren la necesidad de replantear las bases teóricas del nacionalismo, reinventar una legitimidad política, confrontando sin prejuicios la historia, y repasar críticamente la dictadura franquista para la superación pública del trauma nacional (Bernecker, “Difícil” 98-99).

A más de treinta años de la Constitución de 1978, sigue resultando problemático hablar de la consumación del proyecto nacional de la modernización y europeización de España y de los procesos de construcción nacional de las nacionalidades históricas. De hecho, los continuos debates a partir de la definición constitucional del modelo de Estado y la organización territorial dan cuenta del profundo conflicto que supone reconocer la pluralidad y apuntan a la nostalgia de España como nación-estado-potencia. Los nacionalismos catalán y vasco niegan la nación española reduciéndola a una artificiosa unidad estatal y defendiendo la pluralidad asimétrica de España; términos

como “España” o “españolismo” continúan teniendo una fuerte carga de connotaciones negativas, asociados a un pasado franquista.

Todas estas tensiones hacen hablar de una crisis de la identidad española, para muchos agravada por la política interior del Gobierno Zapatero (PSOE), ganador de las elecciones en 2004 y de nuevo en 2008. De hecho, la campaña electoral de 2008 y la mayor parte de la primera legislatura de Rodríguez Zapatero estuvieron marcadas por la dialéctica política impuesta por el Partido Popular de Mariano Rajoy: la “destrucción de España” acometida por el PSOE en los últimos cuatro años frente a la reconstrucción nacional propuesta por el partido en la oposición como intento de salvaguardar “España.” El líder de la oposición ha acusado reiteradamente al Gobierno de “carecer de una idea de España” y de hacer una política improvisada en función de intereses partidistas y no a favor del ciudadano. En su discurso ante la Junta Directiva Nacional del PP en septiembre de 2007, al ser oficialmente proclamado candidato a La Moncloa, Mariano Rajoy afirmaba que su objetivo como presidente del Gobierno sería “devolver España a los españoles” (Iglesias). Fue sin embargo el PSOE el que se alzó una vez más con el poder.

Más allá del enfrentamiento entre los principales partidos nacionales, De Blas Guerrero achaca la casi total responsabilidad de la crisis de legitimidad estatal a los nacionalismos de signo periférico que, inmersos en un proceso de construcción y afirmación nacional, niegan “una realidad nacional española de la que forman parte sustancial los pueblos que ellos representan en mayor o menor proporción” (“Nacionalismos” 45-47). Morales Moya afirma que estos nacionalismos hoy resultan

incapaces de contribuir a la construcción del Estado de las autonomías, achacándoles asimismo el problema nacional de la actualidad (“Estado” 35).

En este contexto de deslegitimación nacional y en un momento en que el nacionalismo estatal pasa a la ofensiva, convencido de su legitimación histórica por el Estado desde la Edad Moderna, resulta ingenua la afirmación de que hoy por hoy no existe un nacionalismo español unitario de raíz castellana, esencialista y reaccionario como quiere Morales Moya: “El nacionalismo español agresivo o exclusivista utilizado interesadamente a efectos políticos carece hoy de virtualidad historiográfica . . . Hay que superar el impulso atávico de identificar lo español con lo castellano” (“La interpretación” 52).

Es precisamente el intercambio descalificatorio entre los diversos nacionalismos periféricos y estatales y su recíproca negación lo que sustenta el juego que se hacen los nacionalismos unos a otros: el continuo desafío de los nacionalismos periféricos legitima la consigna franquista de la unidad de la patria y la regeneración de España, consigna que a su vez alimenta la de las reivindicaciones nacionalistas, “oprimidas” por el centralismo español. En última instancia, los nacionalismos periféricos contradicen la idea de la nación única del franquismo, pero reproducen en el periodo democrático prácticas hegemónicas similares a las impuestas durante la dictadura por el nacionalismo españolista (Del Pino, “Sujeto” 275 n.7). De Blas Guerrero prevé el endurecimiento doctrinal de unos nacionalismos periféricos “convencidos de que sus aspiraciones nacionalistas pasaban por la radical inversión y por la voluntariosa negación de una realidad nacional española en provecho de una interpretación estrictamente estatal de España” con frecuencia de condición opresora (“Nacionalismos” 46). Por su parte,

Morales Moya profetiza su posible decadencia dada su “incapacidad para respetar el pluralismo interno de la Constitución. . . impon[iendo] identidades separadas, desde la radical distinción “ellos” y “nosotros” (“Estado” 36). Ambos coinciden en señalar que el Estado de las autonomías no ha conseguido implantar de manera estable un pluralismo nacional dentro de los límites constitucionales.

El “problema de España” hoy se plantea entre aquéllos para quienes la unidad de España es algo claro e incuestionable desde el siglo dieciséis y aquéllos que no terminan de aceptar esa “realidad histórica” como natural. Si en las últimas décadas Europa asiste al doble proceso de consolidación de la Unión Europea más allá de los acuerdos económicos iniciales y de fragmentación regional de los viejos Estados-nación, en España no podía ser de otra manera: la construcción europea ha sido paralela a la fragmentación regional a partir del fin de la dictadura. Palacios Bañuelos señala la necesidad de un nacionalismo posnacionalista que tenga en cuenta la pluralidad a la vez que la asimetría;¹⁷ de este modo se resolvería la pluralidad dentro de la unidad al reconocer a todas las nacionalidades como “históricas;” además, asegura que es necesario redefinir todo el concepto de nación a nivel ideológico (*España plural* 348-349). Álvarez Junco afirma que la identidad nacional española se está redefiniendo alrededor de la lealtad al sistema constitucional y el reconocimiento de la diversidad cultural del país (“España” 473).

El objetivo principal de estas páginas ha sido el de poner de manifiesto la complejidad de los nacionalismos en España y la imposibilidad de reducir esta cuestión a una serie de oposiciones binarias en la que no tienen cabida la variedad de matices y

¹⁷ El Título VIII de la Constitución ha conducido a la simetría legal, frente a las asimetrías históricas.

opciones que presenta, así como la imposibilidad de negar cómo los debates sobre la cuestión nacional española varían en relación con una serie de intereses políticos a lo largo de su historia. Al hablar de los nacionalismos españoles, Núñez Seixas habla de “empate histórico entre el nacionalismo español y los nacionalismos periféricos” dado que ninguno consigue implantarse de modo hegemónico y se bloquean mutuamente (*Nacionalismos* 168). En la misma línea, Riquer i Permanyer sintetiza espléndidamente la cuestión:

La historia de los nacionalismos hispánicos, de todos ellos, es la historia de unos proyectos parcialmente fracasados . . . Es la historia de unos fracasos compartidos y provocados mutuamente como consecuencia de la imposibilidad de la victoria total de ninguno de ellos. El nacionalismo español en su conjunto fracasó porque no consiguió construir un estado-nación sólido y plenamente aceptado . . . Lo que se ha producido en la época contemporánea ha sido la construcción parcialmente frustrada de la nación española . . . Los nacionalismos alternativos al español también han fracasado parcialmente, porque ninguno de ellos ha conseguido alcanzar sus objetivos finales: ni su principal objetivo político, es decir, ejercer el poder político de forma exclusiva en su territorio –estado propio–, ni acceder al ejercicio de su soberanía –plebiscito de autodeterminación –, ni tampoco la total nacionalización cultural y lingüística de su país. (“Aproximación” 28-29)

La confusión interesada entre nacionalismo y regionalismo, el papel del nacionalismo estatal, con frecuencia obviado en el “problema” nacional, las tensiones entre centro y periferia y el factor europeo, son algunas de las cuestiones clave para el estudio de la cuestión nacional de la España actual. Los diferentes acercamientos históricos y los giros ideológicos del nacionalismo en cada periodo histórico revelan la vitalidad de esta cuestión y su papel en la configuración de la España presente y futura y la absoluta convicción de que esta cuestión no está ni mucho menos resuelta.

Dada la problemática inherente a una “nación andaluza” en términos geográficos, históricos, lingüísticos y étnicos, cualquier acercamiento histórico, político, geográfico, antropológico o cultural a Andalucía debe considerar críticamente la problemática

definición de lo andaluz. De hecho, la propia definición de “Andalucía” resultó uno de los temas más problemáticos en la revisión del Estatuto en 2007. Mientras otros territorios del Estado español se definen en sus Estatutos como “nación” (regiones como Cataluña y el País Vasco se consideran a sí mismas “naciones sin estado”), Andalucía no pasó de ser una “realidad nacional,” término ya usado por Blas Infante. Defendido por el PSOE andaluz e Izquierda Unida, es el término que aparece que en el nuevo Estatuto andaluz y que para muchos vuelve a dejar a la región como Comunidad Autónoma de segunda categoría, en un nivel inferior a las “nacionalidades históricas.”

En un proyecto de estudios culturales como el que me propongo, es necesario considerar la diversidad de presupuestos del andalucismo y su relevancia en la compleja definición de la realidad andaluza actual, atravesada por la cuestión latente sobre la posibilidad de un nacionalismo andaluz –ya sea de corte político y/o cultural– en el siglo veintiuno. Además, se hará necesaria una revisión crítica de las imágenes del pasado que han configurado la problemática identidad andaluza (capítulo dos). Además, resultará útil explorar la articulación de las nuevas retóricas andalucistas y el papel de los factores políticos y económicos en la búsqueda y articulación de un “nacionalismo cultural” en Andalucía (capítulos tres y cuatro). Para ello, se estudiará el andalucismo desde un punto de vista político, como un nacionalismo periférico y políticamente estancado en la actualidad, sin proyecto político claro, que busca la superación de la asimilación histórica al gobierno central y atravesado por el deseo de reconocimiento que se merece en la esfera política española. El acercamiento cultural permitirá analizar estos presupuestos desde una dimensión cultural, tales como la necesidad de reconocimiento de la diversidad y de la individualidad, el deseo de repensar y rearticular las imágenes estereotípicas de la

región y de superar de una vez por todas el complejo de inferioridad originado por el discurso del orientalismo y el exotismo andaluces. En el debate actual sobre los nacionalismos en España, Andalucía resultará clave en la construcción de otras identidades nacionales/ nacionalistas. Otra de las cuestiones de interés será la posibilidad de la definición de la literatura, el cine o la cultura “andaluces,” y en ese caso, de los rasgos distintivos de los mismos.

Antes de centrarnos en el estudio sobre la identidad cultural andaluza, cabe referirse brevemente a la evolución política y cultural de los nacionalismos periféricos peninsulares, esto es, de Cataluña, el País Vasco y Galicia, para ofrecer una visión panorámica que contraste con la aproximación al nacionalismo andaluz moderno propuesta en este estudio. Por lo tanto, el siguiente capítulo presenta un acercamiento a la evolución histórica de cada una de estas regiones, para ofrecer a continuación una serie de breves ejemplos del desarrollo y los conflictos del nacionalismo cultural, o de las manifestaciones culturales de estas regiones en relación con los discursos políticos hegemónicos en cada Comunidad Autónoma y en contraste con el nacionalismo andaluz.

Capítulo 2. Héroe y villanos en el Estado de las Autonomías: Las “nacionalidades históricas” y los “hechos diferenciales”

Tras la introducción histórica del capítulo anterior y como complemento al mismo, este capítulo se centra en los nacionalismos peninsulares subestatales, en concreto en los que corresponden a Cataluña, el País Vasco y Galicia, las tradicionales “nacionalidades históricas.” Tras un breve recorrido panorámico por los nacionalismos catalán, vasco y gallego, se hace referencia a una variedad de producciones culturales pertenecientes a estas regiones: lo que se pretende es mostrar la homogeneidad entre los discursos políticos y culturales que son hegemónicos en dichas Comunidades Autónomas frente a los textos de autores no nacionalistas que critican o subvierten el discurso del poder. Como se verá, más allá de las profundas diferencias históricas e ideológicas entre el nacionalismo catalán, vasco y gallego, en muchos casos lo que tienen en común los textos de los escritores que representan la cultura regional es la defensa de una identidad unitaria y excluyente y la proyección de esa cultura como oprimida por el nacionalismo de estado. A diferencia de lo que ocurre en Andalucía, hay un uso unidireccional de la cultura.

Este breve recorrido por las nacionalidades históricas nos permitirá observar cómo funcionan las relaciones entre política y cultura en territorios donde las producciones culturales quedan al servicio del poder al ser absorbidas por el discurso político nacionalista; se consigue así presentar una cultura regional unitaria y excluyente, en claro contraste con los textos de autores no nacionalistas en esos mismos territorios. Al no haber equivalencias en Andalucía, este contraste servirá para entrar propiamente en el tema del nacionalismo andaluz: la última sección de este capítulo ofrece ejemplos –

tanto en la política como en la cultura– que muestran cómo en este caso la representación y promoción de la identidad cultural no va necesariamente unida a un proyecto político nacionalista, o al menos a uno hegemónico o excluyente.

El nacionalismo catalán: el éxito político del nacionalismo cultural

El nacionalismo catalán se considera un movimiento de homogeneización e integración política de la sociedad de alcance mayoritario (Fusi, *España* 224); como tal, ha sido ampliamente estudiado por los expertos en el nacionalismo español, tanto españolistas como catalanistas. Junto al País Vasco, Cataluña representa la región más rica e industrializada de España y cuenta con un fuerte nacionalismo, tanto político como cultural, anclado en la historia desde la Edad Media y revitalizado en diversos periodos históricos.¹ En cierto modo, ha servido como modelo político y cultural al resto de nacionalismos periféricos, incluido el andaluz.

En el periodo medieval Cataluña goza de autonomía política dentro del reino de Aragón; cuando Aragón se une a Castilla en la segunda mitad del siglo quince Cataluña preserva la soberanía de sus cortes, aunque las revueltas de 1640 y 1701 señalan una reacción contra la pérdida de autonomía. La progresiva unificación cultural y lingüística de los siglos dieciséis y diecisiete termina con la asimilación de Cataluña como una provincia más del Estado español a principios del siglo dieciocho: el catalán deja de ser la lengua oficial y es perseguida a partir de 1714.

¹ Los estudios de Albert Balcells, Montserrat Guibernau y Josep Llobera constituyen un excelente punto de partida sobre la historia y vicisitudes del nacionalismo catalán. José Luis de la Granja et al. aportan una bibliografía bastante completa sobre la historia del catalanismo (274-283 y 432-439).

A partir de la década de 1840 los historiadores románticos comienzan la glorificación del pasado catalán. La *Renaixença* (1833-1866) es el intento consciente de revitalizar la cultura y la lengua catalanas. La identidad nacional catalana se crea en su forma moderna en la segunda mitad del siglo diecinueve a partir de la combinación de una serie de factores: el potencial etnonacional, la ideología del nacionalismo romántico, una fuerte iglesia catalana “nacional,” una próspera y creciente burguesía y un Estado español debilitado. Las Bases de Manresa (1892) constituyen el punto de partida de las reivindicaciones de la autonomía catalana y pueden ser consideradas la base política del catalanismo de finales del siglo diecinueve; son además la base jurídica de los Estatutos de Autonomía de 1932 y 1979.

El nacionalismo de origen romántico, que parte de la idea del *Volkegeist* o espíritu del pueblo constituye la base ideológica del catalanismo, que a su vez se apoya en el distintivo carácter catalán, esto es, un principio activo espiritual y psicológico manifestado empíricamente en la lengua, la cultura, la ley, el pensamiento, etc. Este espíritu es subyugado por el Estado español. Por eso, los ideólogos del catalanismo construyen una identidad a partir del discurso negativo del carácter español y la deconstrucción de la identidad española/castellana: España como la unión artificial y débil de diferentes naciones bajo el poder de Castilla.

Enric Prat de la Riba fue uno de los políticos e ideólogos que más contribuyó a la consolidación de la doctrina catalanista y a su proyección como fuerza social en Cataluña. En 1901 fue co-fundador junto a Cambó y otras figuras políticas de la *Lliga Regionalista de Catalunya*, el partido catalanista más importante de principios del siglo veinte, estandarte político del catalanismo conservador que aspira a la autonomía para Cataluña y la unidad

nacional catalana. Prat de la Riba fue el teórico fundamental del catalanismo y sus ideas establecieron firmemente la idea de Cataluña como nación. *La nacionalitat catalana* (1906) es considerada la obra teórica más importante del nacionalismo catalán: en ella sitúa el germen del catalanismo en el movimiento romántico de recuperación de la lengua y la historia. Con Prat de la Riba el lema del nacionalismo catalán es “Cataluña para los catalanes.” Este narcisismo nacionalista contrasta con el universalismo que anuncia el lema andalucista creado por Blas Infante en fechas similares: “Andalucía por sí, para España y la humanidad.” Según Fusi, el nacionalismo sirvió como movimiento de integración política de la sociedad catalana. En Cataluña existe un particularismo catalán popular antes que el catalanismo político (*España* 208 y ss.).

Partiendo de estas bases y a través de la lucha política Cataluña consigue su propia representación en el parlamento español. El proceso culmina en la Mancomunidad catalana de 1913, abolido por Primo de Rivera, y el posterior autogobierno de la *Generalitat* durante la Segunda República. Además, en 1932 se aprueba el Estatuto de Autonomía para Cataluña. Entre 1931 y 1940 el catalanismo de izquierdas se hace hegemónico bajo la *Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC), que aspira a convertir Cataluña en una república independiente dentro de un Estado Federal Español. Con la radicalización de la Guerra Civil el presidente de la Generalitat Lluís Companys (1933-1940) declara el Estado Catalán de la República Federal Española. A partir del fin de la guerra, la dictadura persigue y elimina los trazos de la cultura catalana y busca la imposición de una identidad y una lengua española homogénea.

Con la nueva organización territorial que surge a partir de la Constitución de 1978, los logros del catalanismo político son visibles a partir de 1979. La Generalitat se

convierte en un “quasi-estado,” al adquirir el derecho a introducir reformas socio-culturales con el objetivo final de regenerar la nación catalana (Guibernau, *Catalan* 74). El Estatuto catalán de 1979 tiene muy en cuenta la trayectoria histórica y política de Cataluña y se basa en las Bases de Manresa (1892) y el Estatuto de 1932. Enfatiza la continuidad histórica de Cataluña a pesar de los avatares políticos y la identidad colectiva de una comunidad –ahora integrada en el seno del Estado español democrático– con su propio territorio, historia, lengua y cultura. Al aceptar la Constitución, la mayoría del catalanismo asume que no puede aspirar a la independencia; una minoría catalanista aspira a conseguir la independencia en términos pacíficos (*Ibid.* 77).

En parte debido a la creciente población inmigrante de Cataluña, en 1983 el Parlamento catalán aprobó la Ley de Normalización lingüística, que pretendía promover y “normalizar” el uso del catalán en Cataluña, esto es, crear las condiciones necesarias para asegurar la estabilidad y normalidad de la lengua y la comunidad catalanas. Son muchas las opiniones críticas al respecto, que entienden esta catalanización política y cultural, disfrazada de normalización lingüística, como una merma de libertad para los habitantes de Cataluña, presionados para colocar siempre el catalán por encima del español. La polémica aprobación de esta ley y su actualización en 1998 ponen de manifiesto la complejidad de las relaciones entre lengua, política, identidad y cultura en las nacionalidades históricas y la importancia de la lengua a la hora de determinar y establecer los límites de la nación, tanto en la historia como en el presente.

Los diferentes discursos del catalanismo político son fundamentales a la hora de entender las relaciones entre Cataluña y España. León Solís distingue dos discursos catalanistas en la actualidad: el discurso diferencial y el discurso disyuntivo (4). Afirma

que ambos se han basado históricamente en un axioma: afirman que España no es una nación, pero asumen que Cataluña sí lo es (12); atacan al Estado español como estructura política, pero buscan formar otro estado. Dependiendo de qué discurso se trate, Cataluña pide una estructura federal o confederada del Estado español. El discurso diferencial tiene sus bases históricas en el catalanismo conservador de clase media que coopera con el gobierno central a principios del siglo veinte: no hay más que pensar en la *Lliga Regionalista* de Prat de la Riba, la colaboración entre Cambó y Maura, o el apoyo inicial a la dictadura Primo de Rivera –hasta que éste suspende la Mancomunidad catalana. Hoy este discurso ha pasado a *Convergència i Unió* (CiU), partido hegemónico en el periodo democrático surgido en 1978 a partir de la coalición de *Convergència Democràtica de Catalunya* (CDC) y *Unió Democràtica de Catalunya* (UDC).

CiU ganó las elecciones autonómicas de 1980 y se ha mantenido en el poder hasta 2003. Como presidente de la Generalitat durante veintitrés años, Jordi Pujol se centró inicialmente en la rápida transferencia de competencias del gobierno central a Cataluña. CiU se define como partido nacionalista catalán, progresista, no independentista y pro-europeo que da prioridad a la concienciación nacional de los catalanes (Guibernau, *Catalan* 120). Según este discurso, Cataluña es una parte integral de España, un espacio multicultural y multilingüístico, una nación de naciones. Como estructura política, España resulta problemática y necesita cambios. CiU busca la intervención activa en la política estatal y se asigna a sí misma el rol de redentora frente al papel de villano que le es asignado desde Madrid. Este discurso se asocia al diario *La Vanguardia* (León Solís 17-18).

En otra rama del discurso diferencial, hay también un catalanismo moderado de izquierdas. El discurso catalanista del *Partit dels Socialistes de Catalunya* (PSC-PSOE) se basa en un acercamiento federalista y progresista que rechaza el enfrentamiento con el Estado español y la dicotomía entre Cataluña (“nosotros”) y España (“ellos”); en cambio, busca fortalecer la España democrática con todas sus nacionalidades y regiones (Guibernau, *Catalan* 105-106). Tras unas complicadas elecciones autonómicas en 2003, Pasqual Maragall se convierte en el primer presidente socialista de la *Generalitat* gracias al pacto de gobierno con ERC e *Iniciativa per Catalunya Verds*. De manera similar, en 2006 el socialista José Montilla se convierte en el nuevo presidente catalán, aunque en esta ocasión es CiU el partido más votado y con más escaños, aunque no los suficientes para garantizar la gobernabilidad.

El discurso disyuntivo proviene históricamente del catalanismo radical de izquierdas de la *Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC) de Maciá y Companys. Hoy al mando de Carod Rovira es heredera de esta tendencia y busca la independencia total de los *Països Catalans* más allá del federalismo. Su actitud separatista en la Transición se radicaliza a partir de 1992. En contraste con el discurso diferencial, para esta versión del catalanismo España y Cataluña son dos realidades históricas diferentes y políticamente incompatibles, por lo que los ciudadanos deben elegir entre la identidad española y la catalana, que se excluyen mutuamente. El diario catalán *Avui* hace eco de esta vertiente.

En 1998 el Parlamento catalán aprueba la “Ley del catalán” con el objetivo de actualizar la Ley de Normalización Lingüística de 1983 y para fijar “una política lingüística que ayude eficazmente a normalizar la lengua propia de Cataluña” (Preámbulo). Como la anterior, esta ley pretende regular, “normalizar y fomentar el uso

oficial del catalán en la Administración, la enseñanza, los medios de comunicación social, las industrias culturales y el mundo socioeconómico” (Capítulo Preliminar, Artículo 1), para lo que regula una normativa lingüística aplicable a las instituciones públicas, los medios de comunicación, la enseñanza, el comercio, los servicios, el ámbito jurídico, la toponimia, la industria cultural, etc. A pesar de la colaboración entre el gobierno de Aznar y el catalán desde 1996, la aprobación de esta ley supone un punto de enfrentamiento entre el PP y CiU por la política lingüística que plantea que a juicio del PP y de diversos sectores sociales limita la libertad de los ciudadanos catalanes habitantes de una comunidad bilingüe como es Cataluña.

Un breve recorrido por el panorama de la cultura catalana actual puede dar una idea de cómo funciona el discurso político-cultural del nacionalismo catalán, donde los textos y actitudes de diferentes escritores catalanes –más o menos catalanistas– como Quim Monzó y Sergi Pamiés contrastan con los de autores críticos con el nacionalismo catalán como Valentí Puig y con autores consagrados en el panorama nacional como Juan Marsé y Eduardo Mendoza, valorados internacionalmente y que escribiendo en español escapan a una identidad catalana unitaria y excluyente.

Quim Monzó es uno de los escritores catalanes actuales más populares. Novelista y cuentista traducido a más de veinte idiomas, ha ganado diversos premios literarios. Ha colaborado en radio y televisión catalanas (Catalunya Radio, TV3) y ha traducido al catalán a autores norteamericanos, británicos y españoles. Actualmente es columnista diario de *La Vanguardia* y en 2007 inauguró la sección sobre la Cultura Catalana en la Feria de Frankfurt con un discurso en catalán. Por su parte, Sergi Pamiés es también novelista y traductor al catalán y ha colaborado con el anterior en programas

radiofónicos. Actualmente colabora en TV3. Como se mencionó al inicio del capítulo, a raíz de la polémica de la Feria de Frankfurt, Pamiés rehusó participar en el evento representando a la cultura catalana, al considerar que la polémica sobre la lengua catalana contribuía a la mala imagen de Cataluña.

El trabajo de estos dos escritores contrasta con la versatilidad de Valentí Puig, escritor y crítico mallorquín que escribe tanto en catalán como en español, aunque todos sus premios literarios provienen del ámbito de la cultura catalana. Ha colaborado en diarios nacionales como *El País* y *ABC* y también en publicaciones regionales como el *Diario de Mallorca* y el semanario *El Temps*. En su faceta política, fue Director General de Educación y Cultura en el Consell General Interinsular, órgano preautonómico de las Islas Baleares. En contra del nacionalismo independentista catalán, Puig se ha mostrado crítico con la política lingüística de la Generalitat, por lo que fue vetado en la Feria de Frankfurt; su discurso crítico, aunque lúcido, no interesaba políticamente a los organizadores del evento.

En el otro lado del espectro literario catalán se sitúan los escritores que eligen el español como lengua literaria y pertenecen al “canon español” más que al catalán. Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán o Enrique Vila-Matas escapan a una identidad catalana unitaria y excluyente y su literatura es valorada internacionalmente. Aunque asociados con la llamada “Escuela de Barcelona” con la pretensión de buscar rasgos que unifiquen a un grupo de escritores en lengua española, éstos rechazan por lo general cualquier vinculación entre lengua y territorio en aras de una literatura más global: “Comprendo que [la “Escuela de Barcelona”] vaya muy bien

para los críticos, porque es una manera de poner en orden las cosas, pero poco tenemos en común Mendoza, los Goytisolo y yo” (Marsé ctd. en Sánchez-Conejero 89).

De manera hábil y eficaz, la novela *El amante bilingüe* de Marsé (1990) examina el reto de Cataluña para redefinir su identidad en la democracia a partir de la convivencia entre catalanes e inmigrantes y replantear las relaciones entre lengua, identidad y cultura, de manera similar a lo que ocurre en Galicia. Dados los altos índices de inmigración peninsular a Cataluña, la lengua española comienza a desempeñar un papel cada vez más importante en la conformación de la nueva identidad catalana (Sánchez-Conejero 87). Surge un discurso identitario problemático, ya que se produce el conflicto entre la identidad catalana, el nacionalismo catalán y la españolidad; este conflicto queda mediado por la lengua y políticamente atravesado por el discurso catalanista de CiU (años 80-90), la Ley de Normalización Lingüística (1983) y la Ley del Catalán (1998).

Marsé, en su revisión crítica de una identidad catalana definida por la elección lingüística, elige personalmente el español para escribir la novela. Aunque no está en desacuerdo con la promoción de la lengua y la cultura catalanas (tanto en Cataluña como fuera de ella), sí critica los métodos utilizados por la *Generalitat* y el énfasis en la lengua y el territorio como requisitos indispensables de la identidad catalana. Al escribir en español sobre la identidad catalana, demuestra que se puede ser catalán, escribir en español en Cataluña sin dejar de serlo y tener éxito en el mercado literario español e internacional. Rechaza por tanto la posibilidad unívoca de una literatura nacional catalana. En coherencia con este pensamiento, Marsé fue uno de los escritores catalanes que rechazó la invitación a la Feria de Frankfurt, en parte como protesta ante la política discriminatoria adoptada por el Instituto Ramón Llull y la *Generalitat* (ver capítulo uno).

La novela de Marsé escenifica la esquizofrénica identidad catalana mediante el conflicto identitario del protagonista Joan Marés, de origen catalán pero curiosamente tomado con frecuencia por un *xarnego*.² A lo largo de la historia, el catalán Marés sufre una transformación interna y externa en el murciano Juan Faneca con la finalidad de recuperar a Norma, su ex mujer. El proceso de “charneguización” del personaje es paralelo a la catalanización que la *Generalitat* impone a sus ciudadanos en los años ochenta a partir de la Ley de Normalización Lingüística de 1983. No de forma casual, Norma trabaja como sociolingüista en esta campaña de la *Generalitat*. El desdoblamiento esquizofrénico de Marés/Faneca apunta a que la identidad catalana no es unitaria, sino plural.

Con esta novela, Marsé desmitifica la identidad catalana tradicional y muestra que la imposición de una lengua única y una cultura excluyente provoca identidades divididas y sentimientos de exclusión que dificultan la convivencia de identidades y rechazan las identidades globales. En *El amante bilingüe*, Marsé plantea de forma literaria algunas de las cuestiones políticas más polémicas del Estado de las autonomías: cómo ser español y catalán a la vez y cómo convivir con identidades múltiples. Con el enfoque de Marsé y otros escritores catalanes “globales,” la identidad catalana se hace incluyente, múltiple e híbrida y abre el debate a la definición actual de “lo catalán,” manifestando una vez más las complejas relaciones entre lengua, cultura y política en el Estado de las Autonomías y en las nacionalidades históricas.

² Este término se utiliza en Cataluña de manera peyorativa para referirse a cualquier residente de dicha comunidad –por lo general inmigrante– cuya lengua materna no es el catalán, y a los hijos de dichos inmigrantes, aunque hayan nacido en Cataluña y hablen el catalán.

El nacionalismo vasco: foralismo, aranismo y nacionalismo “patriota” radical

De las tres nacionalidades históricas, el nacionalismo vasco presenta el caso más complejo y controvertido, debido a que sus discursos son los más radicales desde su base (partiendo de su fundador Sabino Arana) y han estado mediados en el último medio siglo por la violencia de la banda terrorista ETA. Es por tanto un caso peculiar dentro del Estado español y el más alejado del nacionalismo andaluz, radicalmente pacífico.

La historia del nacionalismo vasco está estrechamente relacionada con la historia de los regímenes forales de Navarra y el País Vasco, que nacidos en la Edad Media se consolidan en la Edad Moderna en el marco de la monarquía hispánica.³ Fusi señala que, al contrario que en Cataluña, el nacionalismo vasco no fue un movimiento de integración política de la sociedad, tuvo un alcance minoritario y fue polémico; el principal conflicto reside en que la tesis nacionalista reivindica unos derechos históricos (los Fueros) derivados de una soberanía distinta y anterior a la española, por lo que rechaza cualquier Constitución española que no reconozca la soberanía de los estados vascos (*España 229*).

La legitimación de los Fueros en la Edad Moderna parte de una serie de privilegios concedidos por Felipe V a cambio del apoyo vasco-navarro al monarca en la Guerra de Sucesión, lo que deja al País Vasco en una situación excepcional dentro de la monarquía hispánica hasta el siglo diecinueve. Cuando Fernando VII regresa a España en 1814 y abole la legislación de las Cortes de Cádiz, la supervivencia del régimen foral queda vinculada a la de la monarquía absoluta. En las décadas centrales del siglo

³ Para contrastar diferentes versiones sobre la historia del nacionalismo vasco, consultar los estudios de Sabino Arana, Mikel Azurmendi, Josetxo Beriain o Maximiano García Venero. José Luis de la Granja et al. aportan un recorrido panorámico y una bibliografía bastante completa sobre la evolución histórica del vasquismo (283-289 y 439-448).

diecinueve se acentuó el particularismo vasco a partir del desarrollo del fuerismo político y literario. De la Granja habla de una conciencia prenatal, una identidad diferenciada; en 1864 en un debate parlamentario se usa por primera vez el término “nacionalidad” para referirse a las provincias Vascongadas. Continúa afirmando que, dado el doble patriotismo vasco y español, el fuerismo decimonónico no cuestiona la idea de nación española ni la unidad del Estado (35).

En cuanto al fuerismo literario, se inicia con el vasco-francés Joseph Augustin Chaho y continúa con escritores como Trueba, Araquistain, Navarro Villoslada, Campión y Vicente Arana; es una forma de legitimar y mitificar los Fueros y crear un sentimiento diferencial en el pueblo vasco. Con la derrota carlista de 1876 los Fueros quedan definitivamente abolidos, con lo que se radicalizan las tendencias políticas fueristas. Los *euskaros* navarros de Campión y Aranzadi y los *euskalerríacos* bilbaínos de Sagarmínaga, ambos con el lema “Dios y Fueros,” propugnan la unión vasco-navarra para recuperar los Fueros y fomentan un sentimiento prenatal.

Sabino Arana es el principal ideólogo del nacionalismo vasco moderno, creador de la historiografía nacionalista vasca y fundador del Partido Nacionalista Vasco (PNV) en 1895. Su nacionalismo es esencialista, fundamentado en la religión católica y la raza vasca; contrasta con el nacionalismo catalán fundamentado en la lengua. Arana considera la singularidad etnolingüística de los vascos como nacionalidad. Sigue la concepción esencialista de la nación del romanticismo alemán, considerando a ésta una creación divina, eterna y sagrada. Según Arana, “el pueblo vasco ignora su propia historia, pues ha perdido la conciencia nacional y ha ido degenerando” (De la Granja 84). Reclama la recuperación de los Fueros anteriores a 1839, que entiende como códigos de soberanía

vasca y sinónimo de separatismo. En esta primera etapa vital más radical y antiespañola, el PNV surge en la clandestinidad en 1895. Tanto los *euskeanos* de Campión y Aranzadi como los *euskalerríacos* moderados de Ramón de la Sota se integran en el partido poco después a pesar de discrepar en algunos dogmas fundamentales del aranismo como la raza como base de la nacionalidad y la interpretación histórica de los Fueros (De la Granja 81).

Arana se convierte a partir de 1898 en un político pragmático que evoluciona hacia el industrialismo; pasa de la idealización del mundo rural y preindustrial vasco a la defensa de la industrialización al considerarla un rasgo más de la superioridad del pueblo vasco (De la Granja 86). A partir de 1902, coincidiendo con la oleada represiva contra el nacionalismo vasco y tras su encarcelamiento, el líder nacionalista lleva a cabo un giro estratégico hacia el españolismo: renunciando a la independencia, que considera una utopía, da el paso del nacionalismo al regionalismo volviendo al fuerismo prenacionalista.

Al morir Arana en 1903 el PNV se encuentra fuertemente dividido entre dos grupos: los radicales de Ángel Zabala defienden las ideas del primer Arana, es decir, el antiespañolismo, el integrismo religioso y el racismo. Los moderados de Ramón de la Sota apoyan el posibilismo de la segunda etapa aranista. En la Asamblea de Bilbao de 1906 se alcanza cierto acuerdo con el primer manifiesto-programa, proclamando la aspiración a la restauración foral plena, ya sea como paso a la autonomía que defienden los moderados o a la independencia, tesis de los radicales. A partir de aquí, esta ambigüedad caracteriza el discurso político del PNV a lo largo de todo el siglo veinte.

En la segunda década del siglo, el nacionalismo catalán y el vasco unen sus fuerzas para reclamar sus respectivas autonomías. Siguiendo las tesis de la “Autonomía

Integral” que Cambó propone desde Cataluña el vasquismo demanda su Estatuto de autonomía. Ante las discrepancias a la hora de alcanzar la restauración foral, en la década de los veinte el sector más radical del PNV se escinde bajo el nombre de *Aberri*: mientras los moderados (bajo el nombre de *Comuni3n*) consideran acertada la vía auton3mica, *Aberri* sigue considerando a Espa3a el Estado opresor de Euskadi. Esta divisi3n debilita el movimiento nacionalista, que queda reprimido y congelado durante la dictadura de Primo de Rivera, que castiga el separatismo y el nacionalismo radical. En la II Rep3blica, el nacionalismo vasco se desarrolla pol3tica y culturalmente. Se reunifican los dos grupos bajo el nombre del PNV y nace Acci3n Nacionalista Vasca (ANV), la izquierda reformista no aranista. Ambas tendencias colaboran con la izquierda nacional (el Frente Popular) para conseguir la aprobaci3n del Estatuto vasco durante la Rep3blica.

A diferencia de la *Generalitat* catalana de Maci3, el Pa3s Vasco no tuvo ning3n 3rgano preauton3mico durante la Rep3blica; el Estatuto de Estella de 1931 fue bloqueado por su inconstitucionalidad, por lo que el proceso auton3mico tuvo que empezar de nuevo, partiendo de las Diputaciones provinciales y pasando luego por los ayuntamientos, por el refer3ndum popular y finalmente por las Cortes. Al ser presentado a las Cortes en 1933, la mayor3a de centro-derecha lo rechaza de nuevo. Con el triunfo electoral de 1936, el PNV y el Frente Popular llegan a un acuerdo que facilita el consenso justo antes del estallido de la Guerra Civil. Al aceptar la v3a abierta por la Rep3blica hacia la consecuci3n del Estatuto, el PNV evoluciona en sentido democr3tico y pacta con el Frente Popular, defendiendo el r3gimen republicano a partir de 1936. Inicialmente carlista y antirrepublicano, termina situ3ndose en el centro del espacio pol3tico vasco, entre el bloque de la izquierda republicana y la derecha carlista mon3rquica y

tradicionalista. El acuerdo entre el PNV y el Frente Popular facilita el consenso sobre el Estatuto vasco, aprobado en octubre de 1936. El Estatuto vasco toma como modelo el catalán de 1932, creando una *región autónoma* que incluía a Álava, Vizcaya y Guipúzcoa. A partir de aquí se establece un gobierno de coalición entre el PNV y el Frente Popular.

La Guerra Civil supone la lucha por la “supervivencia de Euskadi” (De la Granja 150) por lo que el nacionalismo vasco se posiciona rápidamente a favor de la República. Entre 1936 y 1937 la hegemonía política del PNV le permite llevar la autonomía hasta sus límites y constituir un “Estado vasco semi-independiente;” el gobierno del *lehendakari* Aguirre funciona como un Estado soberano con amplios poderes hasta que el territorio vasco cae en el bando nacional en 1937. A partir de ahí el gobierno vasco se instala en Barcelona y colabora estrechamente con la *Generalitat* de Companys hasta el fin de la guerra.

Con la dictadura, el nacionalismo queda reducido al exilio, la clandestinidad y la cárcel. Mientras se desarrolla el nacionalismo cultural, el presidente Aguirre trabaja desde el exilio para el restablecimiento de la autonomía vasca y asume el europeísmo en aras de una Europa federal, la Europa de los pueblos. La banda terrorista ETA surge a finales de los años cincuenta en el contexto de la dictadura y a raíz de una nueva generación nacionalista mucho más radical que asume los dogmas aranistas del purismo y la lucha frontal contra España y los sitúa en el terreno de la lucha armada. Al radicalizar el aranismo, su objetivo es liberar a una Euskadi conquistada y ocupada por España desde el siglo diecinueve. A lo largo de los años sesenta la violencia terrorista va en aumento y culmina con el Juicio de Burgos en 1970, cuyo fracaso inició la crisis política del tardofranquismo.

A partir de 1976 el PNV resurge con fuerza en la vida política vasca e interviene activamente en el proceso de la Transición. A partir de su legalización y su renovación estructural en 1977 establece como objetivo político la consecución de un “Estado vasco autonómico” en una Europa federal de pueblos libres. Ante la disyuntiva del nacionalismo radical *abertzale* y el nacionalismo moderado opta una vez más por el segundo. Las elecciones locales de 1979 confirman el ascenso del nacionalismo vasco moderado. Tras la negociación entre el presidente Suárez y el gobierno vasco de Carlos Garaikoetxea el Estatuto de Gernika fue aprobado y refrendado en 1979. Si en el Estatuto de 1936 el País Vasco era una *región autónoma*, en 1979 pasa a ser una *nacionalidad* denominada Euskadi y se desarrolla política y jurídicamente en el límite de la constitucionalidad. Aunque el Estatuto preveía la incorporación de Navarra a la comunidad autónoma vasca, esto no fue aprobado por su Parlamento Foral, en el que los partidos mayoritarios defienden un navarrismo enemigo del nacionalismo vasco. Navarra es hoy la única de las diecisiete comunidades autónomas que no cuenta con un Estatuto, pues se rige desde 1982 por la Ley de Amejoramiento del Fuero, heredera de la Ley *paccionada* de 1841 (De la Granja 227). Junto al País Vasco, esta región cuenta con el mayor grado de autonomía fiscal dentro del Estado español.

Con un nacionalismo que apela al exclusivismo étnico y lingüístico, a la confrontación con Madrid y al victimismo de lo vasco, el PNV se hace hegemónico a partir de las elecciones de 1980, mientras se acrecienta el dominio de *Herri Batasuna*, la rama política de ETA. A pesar de la hegemonía política del PNV, reforzada en las elecciones de 1984, la gestación y aplicación de la Ley de Territorios Históricos en 1984 enfrentó el poder de las instituciones autonómicas con las Diputaciones Forales y dio

lugar a una crisis interna del PNV en los años siguientes. El *lehendakari* Garaikoetxea se vio obligado a dimitir y su sustituto Ardanza convocó nuevas elecciones en 1986 ante la escisión del PNV y el nacimiento de *Eusko Alkartasna* (EA), partido liderado por el anterior *lehendakari*, socialdemócrata y a favor de la autodeterminación y la independencia de Euskadi pero en contra de la violencia del nacionalismo radical. A partir de 1986 el PNV pierde su hegemonía y comienza un periodo de gobiernos de coalición con los socialistas (1986), con EA (1990), o con ambos (1994).

El Pacto de Ajuria Enea entre el gobierno vasco de Ardanza y las principales fuerzas parlamentarias vascas se había firmado en 1988 negando cualquier legitimidad a los violentos y ratificando la validez del Estatuto de Gernika, con lo que el problema de la violencia radical en el País Vasco quedaba situado en términos democráticos y no nacionalistas (De la Granja 231). Por su parte, en 1995 el PNV celebró su centenario mostrando la pervivencia del nacionalismo esencialista de Arana y planteando la autodeterminación como medio necesario para solucionar “el problema vasco;” se acerca por tanto a la línea del *abertzalismo* radical e inicia los contactos con *Herri Batasuna* (HB) en 1997, partido que, a pesar de su línea antisistema continúa siendo la cabeza política del *abertzalismo* radical; desde la Transición se ha centrado en el desarrollo de una comunidad nacionalista vasca (*Movimiento de Liberación Nacional Vasco*) con instituciones sindicales, juveniles, femeninas, educativas y medios de comunicación propios. El terrorismo de ETA ha seguido escalando en los años setenta y ochenta, al negarse a reconocer tanto la democracia española como la autonomía vasca propugnada por ésta.

El año 1998 fue un nuevo punto de inflexión para el nacionalismo vasco: con el Pacto de Ajuria Enea en crisis, el PNV busca la colaboración de todos los nacionalistas

vascos, desde los moderados a los radicales, para abogar por el derecho de autodeterminación como camino a la independencia de Euskadi, compuesta de la Comunidad Autónoma Vasca, la Comunidad Foral de Navarra y el País Vasco-Francés. El Pacto de Estella/Lizarra fue el resultado de esta estrategia, que dio lugar a una supuesta tregua de ETA, un periodo que le sirvió para reorganizarse. Las elecciones de 1998 confirman el pluralismo y la polarización de Euskadi y en 1999 se constituye un nuevo gobierno de coalición entre el PNV y EA presidido por Juan José Ibarretxe, que se vio obligado a sellar un pacto de legislatura con HB. Este pacto queda roto cuando ETA retoma su ofensiva violenta en el año 2000. El *lehendakari* se ve obligado a convocar elecciones de nuevo en 2001, que dan lugar a un nuevo tripartito PNV-EA-EB, en el que ahora se integra *Esker Batua*, la izquierda nacionalista no violenta.

En las elecciones de 2005 los resultados fueron similares, aunque en esta ocasión también obtuvieron representación parlamentaria dos fuerzas de la izquierda *abertzale* (el Partido Comunista de las Tierras Vascas y Aralar). En este periodo el PNV continúa su programa soberanista que tiene como meta un Estatuto vasco en el marco de la Unión Europea, dejando atrás definitivamente la línea moderada y autonomista al sustituir la Euskadi autónoma de Gernika por la Euskal Herria independiente de Estella, en un proyecto nacionalista antidemocrático y radical (De la Granja 236).

Después de la derrota del PNV en las elecciones generales de 2008, en las autonómicas de 2009 el Partido Socialista de Euskadi obtuvo de la mano de Patxi López la presidencia del gobierno vasco gracias a un gobierno de coalición con el Partido Popular. Éstas fueron las primeras elecciones autonómicas vascas en las que la izquierda *abertzale* quedó sin una candidatura al haber sido ilegalizadas todas sus marcas

electorales por considerarse afines a la actividad de la ilegalizada *Herri Batasuna* y al entorno de ETA. El 2009 marca por tanto un cambio de rumbo en la política vasca tras treinta años de hegemonía del nacionalismo vasco. En todo el periodo democrático, el discurso del nacionalismo vasco ha oscilado entre diferentes fuerzas políticas más o menos radicales y violentas que han mantenido el legado aranista llevándolo incluso hasta sus últimas consecuencias y han protagonizado constantes conflictos en sus relaciones con el Estado español en su intento de desarrollar la autonomía vasca cuestionando el aparato estatal y negando su soberanía.

En el País Vasco las relaciones entre política y cultura están más polarizadas que en las otras nacionalidades históricas debido a las tensas relaciones entre los discursos nacionalistas radicales y moderados y los no nacionalistas. El terrorismo de ETA polariza aún más la dicotomía entre el discurso nacionalista y el de los no nacionalistas, con frecuencia exiliados y/o amenazados de muerte. A la vez, es mucho más difícil despolitizar la cultura. Una parte de las producciones culturales del País Vasco en las últimas décadas se plantean la identidad vasca en términos del nacionalismo o del españolismo, es decir, ponderan la posibilidad de una identidad vasca plural que forme parte del canon cultural español; a su vez, confrontan el conflicto nacionalista a partir de la vertiente terrorista, de modo que en parte la literatura vasca queda asociada a la “novela terrorista.”⁴ En este caso, los acercamientos se polarizan entre la comprensión, la empatía y el tono de clara denuncia, y el tema se vuelve espinoso y polémico.

⁴ Novelas como *El hombre solo* (1994) de Bernardo Atxaga, películas como *Días contados* (1994) y *La muerte de Mikel* (1984) de Imanol Uribe y documentales como *La pelota vasca* (2003) de Julio Medem y *Trece entre mil* (2005) de Iñaki Arteta son algunos ejemplos recientes de la denominada “literatura terrorista.” Atxaga por su parte afirma que en sus historias lo fundamental son los personajes, no el

En las otras nacionalidades históricas, al no haber terrorismo no es tan fuerte la dicotomía entre autores nacionalistas y no nacionalistas y la crítica anti-nacionalista queda suavizada. Mientras autores como Juan Marsé o Gonzalo Torrente Ballester eligen libremente su lengua literaria y se asimilan a la literatura peninsular, en el País Vasco los escritores no nacionalistas se enfrentan en ocasiones al rechazo editorial, la falta de subvenciones e incluso las serias amenazas que los obligan a abandonar su tierra. Los términos vasco/ español se hacen mucho más excluyentes y la opción cultural de los intelectuales se ve condicionada de manera tajante por sus tendencias ideológicas, por lo que la política atraviesa inevitablemente las producciones culturales e influye de manera decisiva en el mercado editorial y cinematográfico.

Fernando Aramburu y Jon Juaristi presentan dos interesantes casos de autores no nacionalistas marginados del panorama vasco, no sólo geográficamente, sino con escasa promoción y distribución editorial en el País Vasco. El primero es licenciado en filología hispánica y vive en Alemania desde 1985, donde imparte clases de español a hijos de inmigrantes. Aramburu ha escrito sobre la violencia y el terrorismo de manera tangencial en su obra, pero ha esperado hasta su madurez literaria para escribir sobre la violencia etarra y sus implicaciones. No es hasta la publicación de *Los peces de la amargura* (2006) que el autor se centra de lleno en este tema con una colección de diez cuentos cuyos protagonistas son víctimas del terrorismo de ETA. Aunque se declara “culpable de no haber contraído jamás el nacionalismo” por primera vez en su obra literaria ofrece abiertamente opiniones políticas: escribe ante la necesidad de “dar forma escrita a mi dolor personal, a mi compasión por las víctimas, a la repugnancia sin paliativos que me

tema (ctd. en Sánchez-Conejero 66-67); resta así importancia a la conexión entre el terrorismo y la literatura vasca.

produce la violencia.” Respecto al “enfrentamiento” entre la identidad vasca y la española, entre escribir en euskera o hacerlo en español, se declara alejado de cualquier polémica e incapaz de asumir esa contradicción, que además le parece absurda: “No creo que amen más mi tierra vasca los que difunden el odio a lo español” (Aramburu, “Entrevista”).

El caso de Jon Juaristi es especialmente peculiar: nacido en el seno de una familia nacionalista vasca, fue militante de una aún incipiente ETA en los años sesenta, estuvo afiliado a la extrema izquierda en los años setenta y al Partido Comunista en los ochenta. A partir de 1987 ingresó en el PSOE por “imperativos éticos.” Ha evolucionado desde el nacionalismo vasco de la extrema izquierda hasta el nacionalismo español conservador, pasando por el comunismo, la socialdemocracia y el liberalismo convencional. Juaristi ha pasado de la militancia de ETA a una firme condena de la violencia terrorista; su fuerte toma de posición le ha llevado a dejar tanto su puesto docente en la Universidad del País Vasco como a abandonar definitivamente Euskadi. Actualmente se define como una persona conservadora y “nacionalista español” y vive en Madrid, constantemente amenazado por la banda terrorista ETA. Escribe para el diario *ABC* y aunque rechaza la militancia política en ningún otro partido, está vinculado a actividades sociales y políticas del Partido Popular. Su obra periodística y ensayística trata en buena medida de cuestionar y desmontar la construcción de mitos por parte de la ideología nacionalista y en especial la manipulación de mitos por parte del nacionalismo vasco. Entre sus ensayos destacan: *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca* (1984), *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles* (1992), *Auto de Terminación: raza, nación y violencia en el*

País Vasco (1994), *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos* (1997), *Sacra nemesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos* (1999) y *El bosque originario* (2000).

Con su primera novela, *La caza salvaje*, Juaristi gana el Premio Azorín en 2007. La novela relata la historia de Martín Abadía, un cura vasco nacionalista sin convicciones, que sobrevive los avatares políticos del siglo veinte gracias a la traición y el constante cambio de bando en la España de la guerra civil, la Francia ocupada, la Alemania nazi, la Yugoslavia de Tito y la España del tardofranquismo, donde asiste al nacimiento de ETA. A través de la voz de Martín Abadía, Juaristi hace un recorrido por medio siglo de historia, lo que le permite poner en contexto la violencia política, los sueños totalitarios y el ímpetu de los nacionalismos europeos del siglo veinte, censurando las estrategias del terror. Consciente de que la novela puede resultar polémica e incluso ser tachada de reaccionaria, Juaristi afirma que “no es un ajuste de cuentas con los nacionalistas vascos,” aunque “muestra el camino sin salida de los pequeños nacionalismos (europeos) . . . irredentos” cuyos territorios no lograron la independencia en los siglos diecinueve y veinte (“Jon”).

Bernardo Atxaga constituye la voz más fuerte del panorama literario vasco actual. Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Bilbao (hoy Universidad del País Vasco), siempre tuvo vocación de escritor. Su formación universitaria a finales de los años sesenta coincide con un intenso activismo cultural que resulta en el afianzamiento de las *ikastolas*, la unificación de la lengua vasca (1968), la creación de nuevas editoriales en euskera y el inicio de la Feria del Libro Vasco en Durango (1965); Atxaga vive todos estos cambios en primera persona y forma parte de la generación de jóvenes escritores en euskera de los años setenta. Treinta años después, es el escritor en

lengua vasca más leído, publicado y premiado, demostrando que se puede ser universal aun escribiendo en una lengua minoritaria. Traducido a numerosas lenguas, él mismo se encarga de la traducción de sus obras al español. Se declara en contra de la violencia y apuesta por el diálogo y la vida; en el panorama literario, representa una versión más del País Vasco, la del pacifismo y la no violencia.

Defensor de una “literatura universal” frente al nacionalismo cultural, que considera “un horror,” (ctd. en Sánchez-Conejero 61) critica el rechazo del canon centralista hacia las literaturas y culturas periféricas a menos que sean en español. Está considerado, junto a los gallegos Rivas y Méndez Ferrín o el catalán Juan Goytisolo, como parte de la tendencia del “regionalismo crítico,” esto es, la reflexión contemporánea, a través de la literatura, sobre la concepción de las identidades nacionales y las tensiones que subyacen las diferencias culturales (Moreiras-Menor 197). Estos escritores problematizan el discurso nacional español mostrando sus fisuras y quiebran los discursos monológicos, ya sean nacionalistas o no.

Su novela *El hombre solo* (1994) puede ser considerada un alegato posmoderno en contra de la violencia de ETA y de manera más universal, a favor de la multiplicidad de identidades. La fragmentación de identidades habla de la multiplicidad de discursos nacionalistas y no nacionalistas que se da en el País Vasco y que se repite en otras novelas de Atxaga como *Obabakoak* (1988) y *El hijo del acordeonista* (2004). Atxaga plantea, de manera más o menos explícita, los conflictos entre el no nacionalismo vasco, el nacionalismo vasco moderado y el radical; es decir, no se trata sólo de la relación conflictiva con el Estado español, sino también de los problemas entre los propios vascos.

La acción de *El hombre solo* se desarrolla en cinco días en junio de 1982, coincidiendo con el Mundial de fútbol, en un hotel cerca de Barcelona regentado por un grupo de ex militantes de ETA reinsertados en la sociedad que intentan empezar una nueva vida. Sin embargo, Carlos, el protagonista, aunque intenta escapar de su pasado debe ayudar a dos terroristas que se esconden en el hotel. La novela no presenta demasiada acción excepto al final y se centra en la personalidad de Carlos, atormentado por un pasado del que no logra escapar. Es un “hombre solo,” un personaje que se debate entre una multiplicidad de identidades, confundido por las diferentes voces que oye en su cabeza.

Respecto al terrorismo, identidad excluyente y marginal, Sánchez-Conejero afirma que Atxaga “instala desde el principio de la novela una identidad terrorista para después subvertirla” (63). El protagonista, “el hombre al que todos llamaban Carlos” (Atxaga 9), es un personaje fragmentado, sin nación, sin identidad definida. Según Sánchez-Conejero, el origen vasco del personaje es indiferente en la novela, ya que podría ser de cualquier otro lugar (69). Sin embargo, hay una preocupación nacionalista evidente: Carlos intenta redefinir su vida y su identidad, que ha perdido por los objetivos de la banda terrorista ETA; pero termina muriendo por ellos. Aunque el autor se manifieste en contra de una “literatura nacional,” es evidente su interés, tanto en ésta como en otras novelas, por temas, personajes y situaciones relacionados con el mundo vasco. En cualquier caso, la violencia terrorista no deja de ser un tema presente en la literatura y el cine del País Vasco.

En relación con este tema, es de señalar el contraste entre el trabajo de dos directores vascos, Julio Medem e Iñaki Arteta, cuyos documentales sobre el terrorismo

han tenido desigual acogida en el ámbito vasco y nacional. Julio Medem es un cineasta de prestigio internacional que inició su carrera como crítico cinematográfico en *La Voz de Euskadi*. Autodidacta, rodó varios cortometrajes antes de su primer largo, *Vacas* (1992), una original propuesta de gran repercusión. El cine de Medem ofrece un universo fílmico de mirada muy personal que no se limita al País Vasco, sino que cuenta historias que traspasan las fronteras geográficas y culturales.

Su documental sobre el terrorismo de ETA, *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) desató una fuerte polémica tanto en círculos políticos como culturales por su tratamiento del tema. Se trata de una recopilación de entrevistas sobre el conflicto vasco realizadas a personajes públicos del mundo de la política, la educación, las finanzas, la televisión, el periodismo, etc. y también a personas anónimas que han vivido de cerca la violencia terrorista en el País Vasco.⁵ Medem pretende aportar una diversidad de voces y opiniones que contribuyan al diálogo sobre el violento conflicto del pueblo vasco, que presenta como una problemática tanto política como social que repercute en todos los ámbitos de la vida.

La obra sin embargo produjo una gran indignación en el País Vasco, entre otras cosas por la desproporción de testimonios y opiniones de nacionalistas y no nacionalistas: con la casi ausencia de los no nacionalistas, casi la mitad del pueblo vasco queda excluido de la cinta. No se puede afirmar que se trata de una película sobre la situación del País Vasco cuando sólo se da voz a ciertos protagonistas del conflicto. A pesar de invitar al diálogo sobre el tema, el documental se convierte prácticamente en un

⁵ Hay que señalar que en el ámbito político, el documental cuenta con voces de representantes de todas las fuerzas políticas del Estado español excepto del Partido Popular, en ese momento en el Gobierno.

monólogo del nacionalismo vasco. Otra de las grandes críticas tiene que ver con la equiparación de la violencia terrorista con la violencia del Estado o del mismo tratamiento de la organización terrorista que del gobierno democrático.⁶ El resultado es un cruel retrato del nacionalismo que no deja indiferente a nadie; para bien o para mal, el documental tuvo gran repercusión internacional.

Iñaki Arteta es arquitecto de profesión y está muy comprometido con el pacifismo y en contra de la violencia terrorista; ha realizado una importante labor de apoyo a la memoria de las víctimas de ETA. Su documental *Trece entre mil* (2005), tratando el mismo tema que el de Medem queda marginado del panorama cultural vasco: sin ayuda económica del Gobierno vasco, apenas se distribuye por falta de promoción y de medios. Irónicamente, Arteta ha recibido premios nacionales e internacionales fuera del País Vasco: *Voces sin libertad* recibió los premios de mejor director y mejor documental en festivales independientes de Nueva York y Houston y fue finalista en festivales de Los Ángeles y Prix Europa en 2004. *Trece entre mil* recibió el segundo premio de la sección de Historia de la SEMINCI de Valladolid 2005 y fue finalista de los Premios Goya 2006 al mejor documental. *El infierno vasco* fue considerado como mejor documental español de 2008 por el Círculo de Escritores y Críticos Cinematográficos españoles. Si bien el haber recibido premios internacionales no lo consagra automáticamente como director, es evidente que el interés del gobierno vasco por el tema de la violencia terrorista queda limitado a determinadas producciones.

Trece entre mil reproduce los testimonios y las historias de trece familias que han sido víctimas del terrorismo vasco. En contraste con *La pelota vasca*, este documental

⁶ Arcadi Espada recoge un resumen de las principales críticas a Medem y da su propia opinión en el artículo que escribió para *Letras Libres* en diciembre de 2003: “La tragedia demediada.”

recoge el testimonio directo de las víctimas, en lugar de presentar las opiniones de políticos y periodistas, que de alguna manera resulta más frío e impersonal. Si Aramburu expresaba el dolor silencioso de las víctimas en forma de ficción, Arteta recurre al testimonio directo y da voz a los auténticos protagonistas, con frecuencia ignorados por el aparato político y por el circo mediático en que en ocasiones se convierte la violencia de ETA. Ante estas dos versiones sobre el mismo tema y el mismo problema, cabe preguntarse por la diferente promoción y tratamiento en los medios culturales: *La pelota vasca* se convirtió en fenómeno de masas a pesar de su polémico tratamiento del tema; al presentar el terrorismo vasco como producto exportable internacionalmente cuenta con el apoyo del gobierno vasco. En contraste, *Trece entre mil* es ampliamente desconocida por el gran público y no ha recibido subvenciones del gobierno vasco, pero ha sido todo un éxito de crítica, tanto nacional como internacionalmente.

Este breve recorrido por la historia del nacionalismo vasco y los ejemplos presentados muestran la complejidad del nacionalismo vasco no sólo como conflicto político entre lo estatal y los sentimientos nacionalistas, atravesado por la violencia terrorista, sino también como elemento de peso que influye en el ámbito cultural y condiciona la interacción entre los diversos discursos políticos y la identidad cultural del pueblo vasco.

El nacionalismo gallego: “¿nacionalidad histórica” o nacionalismo cultural?

El caso del nacionalismo gallego es casi tan peculiar como el andaluz: aunque hasta cierto punto ha triunfado, en cuanto que es una “nacionalidad histórica” y goza de mayor grado de autonomía que otras Comunidades Autónomas, lo cierto es que el caso

gallego demuestra que la autoidentificación basada en la lengua y la cultura –como ocurre en Cataluña– no basta para lograr la hegemonía política de un grupo nacionalista, sino que se necesitan otros elementos (Máiz “Open” 173). La modernización económica y la movilidad social, factores señalados tradicionalmente como básicos en la germinación de las sociedades nacionalistas, estuvieron ausentes hasta tiempos avanzados en una sociedad agrícola ancestral. La especificidad cultural de Galicia impulsó en parte una identidad gallega diferenciada, pero fracasó al crear una estructura política e institucional nacionalista. Al contrario que Cataluña o el País Vasco, Galicia formó parte de las monarquías centralistas de Asturias, León, Castilla y finalmente España. Como resultado, no tuvo un autogobierno que sirviera de referencia a la identidad nacional (*Ibid.* 174-175).⁷

En el siglo diecinueve aparecen diversos movimientos marginales que pueden considerarse galleguistas. El liberalismo progresista asociado al historicismo romántico es el origen del nacionalismo historiográfico: con su *Historia de Galicia*, Vereá y Aguiar (1838) sistematiza por primera vez el origen celta del pueblo gallego; este mito es continuado por Murguía, cuya *Historia de Galicia* (1865) sienta las bases de la mitología de la identidad nacional gallega. Galicia pasa de ser una provincia de campesinos analfabetos a tener un pasado remoto glorioso. Por otra parte, el Partido Republicano de Galicia muestra cierta preocupación por los problemas concretos de Galicia más allá del interés de convertir los antiguos reinos de la Península en estados federales. Por último, en el campo literario e intelectual surge un considerable carácter nacionalista, que si bien es

⁷ Los estudios de Justo Beramendi (*El nacionalismo gallego*), Julio Cabrera Varela y Ramón Máiz constituyen un excelente punto de partida sobre la historia y vicisitudes del nacionalismo gallego. José Luis de la Granja et al. aportan un recorrido panorámico y una bibliografía bastante completa sobre la evolución histórica del galleguismo (290-292 y 448-455).

inicialmente cultural, termina por hacerse político; es el denominado *Rexurdimento*, cuyas principales figuras son Rosalía de Castro y Eduardo Pondal. Con el cultivo y promoción de la lengua, la literatura y el folclore gallegos se sientan las bases de la identidad comunitaria de Galicia. El regionalismo cultural queda bien definido desde 1885.

A través del auge de los Juegos Florales de la década de 1880 se refuerzan los vínculos entre la cultura y la política y comienzan las reivindicaciones por la recuperación de la lengua gallega. Los escritores del *Rexurdimento*, especialmente Pondal, restauran el estatus social del gallego. Intentan además borrar la imagen esencialista que escritores como Lope, Tirso, Góngora y el propio Larra contribuyeron a crear: la de la Galicia pobre, analfabeta campesina y emigrante –la Galicia de las vacas, las gaitas y las *meigas*. Para ello, exaltan y mitifican el origen celta de la etnia gallega. En otra vertiente paralela, Brañas y Murguía sitúan la defensa de Galicia en términos políticos al hablar de una “nacionalidad oprimida” (*Ibid.* 180). Manuel Murguía es el autor de los principales mitos fundadores del nacionalismo gallego: la raza, la lengua y la historia basadas en el mito del origen celta de Galicia, que construye la identidad gallega contra lo “Otro” (lo español central y meridional).

Entre 1880 y 1910 se desarrolla y arraiga este nacionalismo cultural, pero fracasa la construcción de una fuerza política estable y organizada con apoyo social considerable. Según Ramón Máiz, la causa principal de este fracaso hay que buscarla en la multiplicidad de ideologías agrupadas en el movimiento regionalista: los conflictos entre liberales, tradicionalistas católicos y federalistas llevan al galleguismo del diecinueve a su desintegración final. La precaria organización política queda reducida a pequeños grupos de intelectuales dispersos por las principales ciudades; los fracasos electorales en esos

años apuntan a la desarticulación política del galleguismo, que tuvo que comenzar otra vez de cero a principios del siglo veinte (*Ibid.*182-185).

Tras el fracaso político anterior, a partir de 1916 el galleguismo se recompone en el contexto intelectual, aunque bajo circunstancias diferentes a las del siglo diecinueve. Con la creación de las *Irmandades da Fala* (Hermandades de Habla) se revitaliza y homogeniza el galleguismo, que inicia una transición de lo meramente cultural a lo político y de lo regionalista a lo nacionalista. De hecho, las demandas de descentralización son sustituidas por las de auto-gobierno y federación. La publicación de la *Teoría do nacionalismo galego* de Vicente Risco (1920) y la actividad cultural de la *Xeneración Nós* suponen la primera teorización de la identidad cultural gallega como nacionalista. Sigue habiendo sin embargo tensiones entre tradicionalistas católicos, que basan el nacionalismo en la tierra y la raza (Risco), y demócratas republicanos, que centran el programa nacionalista en la modernización económica y cultural de Galicia (Castelao). Pese al importante desarrollo cultural y literario en esta época, la división ideológica de las *Irmandades da Fala* junto con la dictadura de Primo de Rivera debilitan la organización política galleguista, que una vez más hace fracasar políticamente al nacionalismo gallego (*Ibid.* 187).

La implantación de la II República supone un fuerte impulso a todos los regionalismos periféricos. En 1931 se crea el primer partido político gallego con un programa específicamente nacionalista (*Partido Galeguista*). Su eficacia organizativa permite sacar adelante el proyecto estatutario que daría a Galicia su propio Gobierno y Parlamento. Pero la Guerra Civil de 1936 y la dictadura franquista destruyeron los proyectos del nacionalismo gallego que, cuarenta años después debe empezar desde cero.

Durante la dictadura de Franco el nacionalismo gallego desaparece en la Península y queda reducido a algunas manifestaciones en el exilio, como la revista *Galença* (1945-46). No es hasta los años sesenta que se produce el primer intento de rearticulación del galleguismo. En 1964 se fundan dos partidos políticos representantes de las principales vertientes del nacionalismo gallego: la corriente federalista del *Partido Socialista Galego* (PSG), que aboga por la auto-determinación, y el nacionalismo radical de la *Unión do Pobo Galego* (UPG), marxista-leninista y de aspiraciones independentistas. Curiosamente, no existe en estos años ninguna fuerza nacionalista conservadora o moderada similar a las que había en Cataluña y País Vasco, propulsoras de la modernización a la vez que del autogobierno en sus respectivas comunidades. De manera similar a lo que ocurre en Andalucía, la dificultad de estos nacionalismos para atraer a la burguesía y las clases medias al proyecto nacionalista ha propiciado el fracaso político de las aspiraciones gallegas, al menos en comparación con las otras dos nacionalidades históricas.

Reorganizado y agrupado exclusivamente en la izquierda, el nacionalismo gallego afronta la Transición con un pluralismo moderado, dada la relativa cercanía ideológica entre las diferentes opciones nacionalistas. La tendencia conservadora del electorado gallego provee una hegemonía estable de los partidos nacionales de centro-derecha desde las elecciones de 1978, con las victorias de UCD, AP y PP. Además de la respuesta positiva al centro-derecha por parte del conservador electorado gallego, los partidos de rango nacional se apropian de determinados elementos culturales como la lengua e incorporan a líderes históricos nacionalistas en sus listas electorales. Los resultados de las

elecciones generales de 1982, donde Alianza Popular es el partido más votado en Galicia, muestran el rechazo generalizado al nacionalismo radical de izquierdas.

El Estatuto Gallego se aprobó en abril de 1981, a la vez que se constituyen el Gobierno y el Parlamento gallegos; el gallego se convierte en lengua oficial junto con el español y en 1983 se aprueba la Ley de Normalización Lingüística. Al haber plebiscitado su Estatuto previamente durante la II República, Galicia adquiere un nivel de autogobierno similar al de Cataluña y el País Vasco, pese a contar con un nacionalismo político mucho más débil que el de las otras nacionalidades históricas. La respuesta electoral conservadora contrasta con la presencia ideológica del nacionalismo gallego de izquierdas en la cultura y los medios de comunicación.

La crisis y reorganización del nacionalismo gallego es constante en los setenta y ochenta, que asisten a la creación y desaparición de partidos y coaliciones como *Partido Galego*, *Unidad Galega* o *Bloque Nacionalista Galego*. En los ochenta surge también un partido nacionalista de centro-derecha, *Coalición Galega*. La pérdida de la mayoría absoluta por Alianza Popular en 1985 inicia un periodo de tensiones y pactos y una moción de censura gracias a la cual el nacionalismo gallego alcanza el gobierno autonómico entre 1987 y 1989. La rápida recomposición del partido de Manuel Fraga desplaza de nuevo a la izquierda fuera del gobierno autonómico en las elecciones del 89 y consolida el conservadurismo electoral con la apropiación “regionalista” de la difusa conciencia del pueblo gallego (*Ibid.* 203). Mientras que el proyecto nacionalista de centro-derecha fracasa, el partido gallego conservador se solidifica bajo el liderazgo de Manuel Fraga.

Todas estas tendencias se consolidan en las elecciones de 1993: desaparece el nacionalismo de centro-derecha (*Coalición Galega*) y el proyecto nacionalista se concentra

en torno al *Bloque Nacionalista Galego*, que modera parcialmente su discurso. Por su parte, el Partido Popular se apropia del discurso nacionalista moderado de centro-derecha y bajo el liderazgo de Manuel Fraga articula su galleguismo simbólica y culturalmente en oposición al PP nacional. Además, achaca los problemas económicos de Galicia a la gestión del PSOE en el ámbito nacional, que sistemáticamente ignora a la región gallega. La oposición entre el galleguismo conservador y de izquierdas se extrapola al conflicto derecha/ izquierda de la política nacional. Esta maniobra política establece una identificación entre el galleguismo cultural y los valores conservadores del PP que sitúa a este partido en una posición hegemónica durante varios lustros (hasta 2005) y marca su oposición con los valores de “lo español” representados por el PSOE.

La tensión entre la identidad gallega y la españolidad, en ocasiones conflictiva, y la reflexión sobre la posibilidad de una identidad dual surge periódicamente en el debate sobre el nacionalismo gallego. La controversia desplegada sobre Valle-Inclán respecto a su elección del español como lengua literaria resurge periódicamente y se repite en contextos más o menos similares en el caso de otros escritores gallegos contemporáneos. La hostilidad hacia Valle-Inclán comienza ya en los años veinte con las críticas del galleguismo cultural de la *Xeneración Nós*, que toma la elección lingüística de Valle como un ataque directo a la lengua gallega y lo acusa de castellanizante y traidor a lo gallego. Esta polémica sobre la lengua radicaliza la oposición entre la identidad española y la gallega, que se presentan como excluyentes frente a la coexistencia que predica la política lingüística centralista. A raíz de la politización cultural, a partir de la década de los veinte los límites entre lo español y lo gallego dejan de ser porosos y flexibles y la lengua se convierte en característica definitoria del nacionalismo gallego. La política lingüística

oscila a partir de entonces entre la posición nacionalista del “*criterio filológico*,” esto es, la concepción monolingüe de la identidad gallega, y el enfoque centralista del “bilingüismo armónico” que predica la pacífica convivencia de las dos lenguas.

El escritor Suso de Toro identifica el “Asunto Valle,” esto es, la polémica sobre la exclusión o pertenencia de Valle-Inclán al discurso cultural del galleguismo, como símbolo de la búsqueda gallega de identidad. Aunque Toro defiende el gallego sobre el español como lengua literaria, llama la atención sobre la necesidad de aceptar el dualismo lingüístico de Galicia y de sus producciones culturales: “Si no aceptamos esa cara de nosotros mismos, no podemos conocernos . . . Valle es la piedra de toque para averiguar qué clase de Galicia queremos, ¿una sociedad uniformizada, o una compleja y diversa?” (Toro ctd. en Hooper 153; mi traducción).

En 1998, la dificultad para reconciliar la ambigüedad identitaria y lingüística de Valle-Inclán y por extensión de Galicia se hizo explícita cuando el director del Centro Dramático Gallego, que sólo representa obras en gallego, decidió poner en escena cuatro obras del dramaturgo en su versión española original.⁸ Esta decisión fue rechazada y condenada por grupos nacionalistas y por la opinión pública gallega. El Centro Dramático se encontró con una difícil, si no imposible situación: conciliar los deseos de Valle, que prohibió expresamente la traducción de sus textos a ninguna otra lengua peninsular que no fuera el español, y cumplir su obligación, como centro nacional con fondos públicos, de representar obras únicamente en gallego. Las obras fueron finalmente representadas en español, pero quedaron eclipsadas por las representaciones

⁸ Kirsty Hooper recoge los pormenores sobre toda esta polémica sobre Valle en su artículo “‘The Festering Wound:’ Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse.” Hooper explica también que en 2002 se produjo una controversia similar cuando el CDG decidió hacer una gira por España representando una obra de Castelao en español (154, nota 19).

no oficiales, simultáneas, de las obras en gallego en teatros cercanos al Centro Dramático Gallego.

Esta controversia ilustra las conexiones entre lengua, identidad y cultura en Galicia y cómo estas concepciones son atravesadas por los discursos políticos del nacionalismo periférico y español. Como se vio anteriormente, ante la falta de institucionalización del nacionalismo gallego, la lengua y la cultura han sido los principales legitimadores históricos de la nación en Galicia. La región presenta así un estatus ambiguo en el contexto de las nacionalidades históricas, dada su dificultad para delimitar la identidad y la cultura gallegas entre el bilingüismo armónico institucionalizado por la política cultural del gobierno de Manuel Fraga y el deseo nacionalista de borrar lo español y delimitar un concepto monolingüe de la identidad gallega.

Todo este conflicto manifiesta un abismo entre los discursos radicales del nacionalismo gallego que han basado su supervivencia en la represión de lo español como “Otro” y en el discurso de la “nación oprimida,” y el equilibrio entre las lenguas e identidades gallegas presente en la realidad cotidiana de la mayoría de los gallegos. El Partido Popular gallego institucionaliza la lengua y la cultura como marcadores identitarios en un programa nacionalista destinado a retener los valores conservadores del electorado gallego, pero que también apela a las aspiraciones del nacionalismo cultural gallego y que excluye políticamente los discursos radicales del nacionalismo marxista.

La polémica sobre Valle-Inclán, al igual que la de la cultura catalana en la Feria de Frankfurt con que se abrió el primer capítulo, ejemplifica la dificultad de conciliar la

identidad cultural y la política, dificultad que en ocasiones apunta además al papel y la importancia de la lengua en el discurso cultural y su impacto en la conformación de los proyectos nacionalistas subestatales, sea cual sea su signo político. Aunque una situación similar no es posible en Andalucía, dada la ausencia de una lengua “nacional” distinta del español, esta polémica sí hace pensar en la relevancia del factor lingüístico en la construcción de las identidades nacionales y en la posibilidad de conciliar dos lenguas y dos culturas dentro de una misma identidad. Un nacionalismo periférico como el andaluz, carente de una lengua distintiva, tiene menos dificultad para asimilar una identidad plural, pero al carecer del factor lingüístico su dificultad es mayor a la hora de definir y delimitar claramente esa identidad.

Ochenta años después del “Asunto Valle,” el escritor Manuel Rivas se vio envuelto en una controversia similar y fue también acusado de traición cuando su novela *O lapis do carpinteiro* (*El lápiz del carpintero*) fue adaptada al cine en español y no en gallego (Hooper 147). A pesar de ser gran defensor de la cultura y la lengua gallegas (participó en la controversia sobre la representación de las obras de Valle-Inclán en español) Rivas apuesta, como Suso de Toro, por la promoción de una cultura gallega plural, desmitificada y no esencialista, que forme parte del canon cultural español.

En *Galicia, el bonsái atlántico* (1989), Rivas presenta una serie de ensayos en los que desmitifica los tópicos nacionalistas sobre la identidad gallega con un cuestionamiento de los tópicos generados tanto por los discursos románticos del nacionalismo del siglo diecinueve como los del nacionalismo español y el propio nacionalismo gallego contemporáneo. Para ello, señala el abandono de Galicia por parte de las instancias estatales y propone la desmitificación no sólo de la imagen castellana de Galicia sino

también del supuesto origen celta de lo gallego. En esta desmitificación, no niega la tradición rural de Galicia, sino que la defiende como una más de las muchas Galicias que existen. Además, se resiste a definir un carácter gallego: “Es muy difícil establecer caracteres nacionales, es muy arriesgado, puedes caer fácilmente en el ridículo” (Rivas ctd. en Sánchez-Conejero 38). Con esta afirmación desmonta los argumentos esencialistas del nacionalismo de origen romántico basados en los caracteres nacionales. Para Rivas, la identidad y la literatura gallegas deben ser globales y caracterizarse por una pluralidad que vaya más allá de la dicotomía centro/ periferia o nacionalismo español/ nacionalismo periférico (Sánchez-Conejero 36).

Al igual que en las otras nacionalidades históricas, la cuestión de la lengua gallega permea el debate sobre la identidad gallega. Mientras los nacionalistas protestan sobre la degradación del gallego frente al español y la falta de estandarización de los diferentes dialectos, Rivas escribe en gallego y contribuye al panorama literario español (Sánchez-Conejero 38). La actitud abierta y globalizadora de Rivas hacia la lengua y la cultura gallegas pone en entredicho los discursos esencialistas sobre la identidad gallega, tanto el del nacionalismo español que dibuja una Galicia pobre y analfabeta llena de vacas como el del nacionalismo gallego radical, basado en una “nación oprimida” por el centralismo y que inventa mitos sobre los orígenes y el glorioso pasado celta de Galicia. La propuesta de escritores como Rivas obliga a reconsiderar qué lugar ocupa Galicia en el Estado de las Autonomías y en el marco de una Europa cada vez más globalizada.

El escritor y activista Xosé Luis Méndez Ferrín viene a representar en la literatura el nacionalismo gallego marxista-leninista más radical. Desde joven entra en contacto con el marxismo y proyecta una idea del nacionalismo gallego consonante con los

movimientos de liberación nacional de Cuba o Vietnam, que culmina en 1964 con la fundación del partido *Unión do Povo Galego* (UPG), de aspiraciones independentistas. Su actividad política en el tardofranquismo le lleva en varias ocasiones a prisión y termina en la clandestinidad. En la actualidad compagina la actividad política y social con la literatura. En su artículo sobre la tradición literaria gallega en el contexto de las identidades culturales peninsulares, Moreiras-Menor afirma que la escritura de Méndez-Ferrín ejemplifica una reflexión sobre las tensiones entre lo local, lo nacional y lo global y propone una nueva articulación entre el presente y el pasado (197).

Con su cuento “As medias azuis” Ferrín reescribe “Las medias rojas” de Emilia Pardo-Bazán en un cuestionamiento de la tradición del galleguismo que asocia Galicia con el atraso y el aislamiento, donde la emigración parece ser la única salida. Con esta visión, Pardo Bazán encaja mejor, según Moreiras-Menor, en el canon literario español que en el gallego. Si la escritura de Bazán critica la dificultad de Galicia para alcanzar la modernización plena, la reescritura de Ferrín pone en cuestión esta crítica. Según Moreiras-Menor, Ferrín propone un “nuevo espacio crítico desde el que articular otra forma de pensamiento nacionalista . . . no ligado a los parámetros del discurso nacional (español), ni a los constreñimientos tradicionales de la crítica regional nacionalista” (198). La escritura de Ferrín ofrece un ejemplo más de la compleja dinámica entre los discursos políticos y culturales del nacionalismo periférico, tanto entre los diversos acercamientos regionales (Bazán/Ferrín, etc.) como en su interacción con el discurso nacional español.

El escritor Suso de Toro se ha consolidado en los últimos años como una de las voces más críticas sobre la hegemonía de lo castellano en el canon nacional español. Asociado a un fuerte discurso anti-españolista, ha escrito duras críticas contra la política

interior del gobierno de José María Aznar (1996-2004) además de algunos ensayos como *Nunca Más* (2002), *Españoles todos* (2004) y *Otra idea de España* (2005). Junto a Manuel Rivas representa actualmente la principal vertiente del galleguismo cultural, la revalorización del gallego como lengua literaria y la indagación en la identidad gallega. Sus novelas, de gran complejidad y experimentación, están escritas por lo general en gallego y han recibido diversos premios literarios tanto gallegos como nacionales.⁹

En 1997 Suso de Toro publica *Calzados Lola*, novela formalmente alejada del resto de la producción literaria del autor: Toro abandona su experimentación y complejidad narrativa y escribe, en español, una novela por encargo para un guión cinematográfico que parece sucumbir a las presiones centralistas de la industria cultural y en la que aparentemente ofrece una imagen estereotípica de la identidad gallega. Ante este giro estilístico, temático y lingüístico, hay que preguntarse si Suso de Toro traiciona la esencia del galleguismo con esta novela intencionadamente comercial.

Calzados Lola cuenta las peripecias de Manuel, un chico gallego que se traslada a Madrid en busca de oportunidades de ascenso económico y social mientras intenta eliminar su identidad original y encajar en la cultura urbana posmoderna de la capital. Ante la repentina muerte de su madre, Manuel se ve obligado a regresar a casa y enfrentarse a los recuerdos del pasado y la familia y reconciliarse con su propia identidad. Aunque la novela presenta el viejo conflicto campo/ciudad bajo la celebración de la Galicia rural estereotípica, para Nathan Richardson este conflicto puede leerse como metonimia de la compleja negociación de identidades –española y gallega– y de los

⁹ Entre otros, Suso de Toro ha recibido el Premio de la Crítica Gallega con *Polaroid* (1987), el Premio de la Crítica Española con *Tic-Tac* (1993), y el Premio Nacional de Narrativa con *Trece campanadas* (2003).

conflictos entre diferencia y asimilación a que se enfrenta la identidad gallega en el marco de la globalización (“Stereotypical” 170). La novela de Suso de Toro revela la complejidad de la identidad gallega, mediada por conflictos e intereses políticos y económicos, cuestiona y problematiza la imagen estereotípica de Galicia y apunta a la dificultad para aceptar una identidad determinada en el marco de las identidades globalizadas.

Aunque había intentado dejar atrás su pasado rural y pueblerino y encajar en la gran ciudad, borrando las huellas de un pasado humilde del que casi se avergüenza, el regreso a casa obliga a Manuel a redescubrir sus orígenes tanto regionales como familiares y reconciliarse con su identidad original. Manuel finalmente regresa a Madrid con una visión diferente y más inclusiva de su identidad. Aunque al traicionar a su jefe ha renunciado a todas sus posibilidades de ascenso social, la ciudad sin embargo le ofrece la posibilidad de empezar de nuevo junto a Susana, su novia, y superar su identidad “esquizofrénica.” Del mismo modo, la novela permite a Suso de Toro superar los conflictos de la identidad gallega: si Manuel puede regresar a Madrid sin dejar de ser gallego, Suso de Toro puede escribir novelas comerciales en español, ser un escritor “popular” y ser todavía ese escritor gallego crítico que cuestiona las convenciones culturales impuestas por un mercado centralista que tiende a borrar las huellas de la diversidad cultural española. Mientras la Galicia rural trata de superar esta condición e integrarse en una posmodernidad cosmopolita, la complejidad de las relaciones centro/periferia, tanto políticas como culturales, se hace más evidente.¹⁰

¹⁰ En 2006 Suso de Toro publica *Hombre sin nombre*, una novela en la que trata de meterse en la mente de un fascista español, escenificando su propio rechazo del nacionalismo español más radical. En un interesante estudio comparativo, esta novela podría leerse como la otra cara de *La caza salvaje* de

Una vez presentado este breve acercamiento a la dinámica de las relaciones entre política y cultura en las nacionalidades históricas me dispongo a analizar cómo funcionan las relaciones entre cultura y política en Andalucía, región considerada nacionalidad histórica a partir de la Transición pero que presenta grandes diferencias históricas y políticas con respecto a las otras tres comunidades históricas. Como se mencionó en la introducción, el caso de Andalucía es complejo y contradictorio: al contar con una larga historia de dominación y un territorio dividido y carecer de una lengua distintiva, su conciencia nacionalista resulta difusa y problemática, por lo que el discurso andalucista se ve obligado a recurrir a otros factores –no menos problemáticos– a la hora de identificar y definir la nación andaluza.

El nacionalismo andaluz: fracaso político e identidad cultural difusa

Una vez presentado el marco histórico y teórico general, el resto de la disertación explora diferentes aspectos de la identidad andaluza a través de sus representaciones y discursos culturales a lo largo del siglo veinte y hasta hoy. En el capítulo anterior me refería al desarrollo político y la evolución del andalucismo histórico en el marco de los nacionalismos españoles contemporáneos, explicando el fracaso del nacionalismo andaluz en relación con los otros nacionalismos periféricos del Estado español. En esta sección, y en conexión con el resto de este capítulo, presento diversos acercamientos a Andalucía por parte de una serie de autores y personajes recientes que desde muy

Jon Juaristi, comentada más arriba. En ambos casos los autores muestran a un protagonista al que desprecian ideológicamente, pero hay una interesante oscilación entre la repulsión y la fascinación hacia el mismo. Cabe preguntarse si hay un propósito político en estas novelas, ya sea nacionalista o un anti-nacionalista, o si es verdadera fascinación por el “Otro.”

diversas perspectivas, no sólo literarias, muestran una preocupación o interés por Andalucía. En mi opinión estas breves pinceladas demuestran cómo los acercamientos a “lo andaluz” no están reñidos con ningún discurso político y sus autores no escriben al servicio de una ideología “de partido” o de un andalucismo político. Al contrario de lo que ocurre en las nacionalidades históricas, cultura y política aquí son independientes del discurso nacionalista; la cultura andaluza no está necesariamente al servicio de la ideología andalucista, sino que es más incluyente; tal vez por eso el nacionalismo político no puede triunfar en Andalucía.

Esta breve sección comienza explorando el debate sobre la existencia de la “literatura andaluza,” las dificultades para su definición y su relación con la conciencia andalucista contemporánea. A continuación, presenta a título de ejemplo varias perspectivas sobre la identidad andaluza que muestran cómo el “nacionalismo andaluz” pasa por acercamientos políticos y literarios tan dispares como la defensa de lo andaluz de Antonio Burgos, el acercamiento crítico de Antonio Muñoz Molina, el “andalucismo editorial” de Manuel Pimentel, o el control político de la identidad cultural por parte de la Junta de Andalucía. Dadas las limitaciones de este estudio, se hace necesario prescindir en este momento de otros acercamientos culturales a Andalucía y el andalucismo que resultan sumamente interesantes, como el nacionalismo cultural sin aspiración política de Eduardo Mendicutti o Fernando Quiñones, el tratamiento moderno del mundo gitano, la reivindicación del arabismo de Antonio Gala o Juan Eslava Galán o las aportaciones de escritoras andaluzas como Ana Rossetti o cineastas como Chus Gutiérrez. Al no ser posible desarrollar estos temas con la dedicación que merecen, deberán quedar para futuros trabajos de investigación.

La invención de la literatura andaluza en los años setenta: de los “narraluces” a la conciencia histórica

Si la definición del nacionalismo andaluz resulta compleja, la de la “literatura andaluza” no lo es menos. El debate sobre la existencia y definición de una literatura andaluza con rasgos propios y diferenciados se inserta en un debate más amplio sobre la identidad andaluza como apéndice de Castilla. La consideración de lo andaluz como español ha contribuido a los intereses centralistas del nacionalismo español a lo largo de la modernidad. Lejos de potenciar la concienciación política de los andaluces, este mecanismo contribuye a negar la existencia de Andalucía como una cultura independiente de Castilla con una identidad propia y diferenciada. De ahí que la cultura andaluza haya sido definida como una cultura dependiente y subordinada, al haber sido tradicionalmente confundida con lo español y considerada como simple prolongación de la cultura castellana. Al tratarse de una cultura con fuertes rasgos distintivos, pero asimilada a lo español o castellano desde temprana edad, José María de los Santos afirma que se da una paradójica situación de exaltación y desprecio de la cultura andaluza en el resto del Estado español:

La manipulación ideológica más importante de la cultura andaluza ha consistido en su utilización por el centralismo para negar, combatir y desacreditar la presencia en el Estado español de un pluralismo cultural innegable. La cultura andaluza ha aparecido así, desde el siglo XIX, y de modo especial durante el franquismo, como cultura mitificada, ejemplarizada, destinada a realizar una función unificadora, necesariamente falsa. (“Cultura” 179)

Por tanto, la identificación entre lo andaluz y lo español no sólo no favorece a Andalucía, política ni culturalmente, sino que como efecto rebote de esa asimilación, en ocasiones la identidad andaluza ha sido utilizada por los nacionalismos periféricos como ataque a “lo español” y los valores centralistas. De esta asimilación histórica surge una de las

principales dificultades del nacionalismo andaluz en la actualidad: definirse y proyectarse más allá de lo puramente español evitando la confrontación y la negación del “Otro,” que es el método con frecuencia utilizado por el resto de nacionalismos periféricos.

Al partir de este condicionante histórico y político, es decir, la no diferenciación entre la cultura española y la andaluza, la “literatura andaluza” se enfrenta a varias dificultades a la hora de su propia definición y genera un debate crítico sobre su misma existencia. Son muchos los autores que rechazan de plano la posibilidad de hablar de una “literatura andaluza” o un “cine andaluz,” especialmente en años recientes.¹¹

A pesar de estas dificultades internas y externas, en los años setenta se da, por parte de la crítica y el mercado editorial, un intento de definición o invención de la literatura andaluza con la llamada “nueva narrativa andaluza,” que surge a partir de la proliferación de jóvenes narradores de la región, el apogeo de la Feria del Libro en diversos puntos de Andalucía y sobre todo por la concesión de importantes premios literarios a escritores andaluces.¹² Todos estos factores son aprovechados por la crítica, que comienza a hablar de los “narraluces” para promocionar la literatura meridional; se habla incluso de un *boom* de la literatura andaluza y se llega a comparar con el *boom* de la literatura hispanoamericana. Esta joven generación de escritores se caracteriza por el compromiso intelectual con Andalucía y la promoción de unas señas de identidad

¹¹ Entre las numerosas antologías y estudios sobre literatura andaluza se pueden destacar las de Enrique Baltanás, Rafael de Cózar, José Antonio Fortes, Manuel García Viñó, José Luis Ortiz de Lanzagorta y Juan de Dios Ruiz-Copete, con diferentes consideraciones de la “literatura andaluza” como independiente de la cultura española, como explico a continuación. En cuanto al cine andaluz, destacan los trabajos de Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos. Es de destacar también la *Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI. Conocer Andalucía* (2004), con volúmenes dedicados a la cultura, la literatura y el cine en Andalucía escritos por especialistas en cada uno de los temas.

¹² En 1971 los grandes premios de narrativa recayeron en escritores andaluces: Luis Berenguer gana el Alfaguara (*Leña verde*); José María Requena gana el Nadal (*El cuajarón*); Julio M. de la Rosa gana el Premio Sésamo (*Fin de semana en Etruria*); Alfonso Grosso gana el Premio de la Crítica (*Guarnición de silla*).

propias. Curiosamente, la mayoría de sus integrantes niegan la existencia de este fenómeno literario y editorial.

Si este *boom* narrativo se da entre 1968 y 1972, en esos mismos años, José Luis Ortiz de Lanzagorta y Alfonso Grosso, integrantes de esta generación literaria, señalan las constantes de la nueva narrativa andaluza. Lanzagorta habla de la concienciación por la problemática política, socioeconómica y cultural de Andalucía; el refinamiento intelectual; la inquietud por el misterio y la preocupación por el idioma (27-30).¹³ Grosso por su parte señala la “*sensibilidad*, un deliberado uso del *lenguaje*, muy libre y barroco; un depurado sentido *estético*” (ctd. en Berlanga 276).

Pocos años después, en su *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza* (1976), Juan de Dios Ruiz-Copete define este *boom* como “maniobra comercial o resaca publicitaria” (*Introducción* 11) más que como un auténtico fenómeno geoliterario. Aún así, el autor defiende la narrativa andaluza de los años setenta como un “fenómeno literario excepcional” (29) y avisa a sus detractores de que la individualidad y la diversidad estilística de los autores no es óbice para poder hablar de un grupo literario cohesivo.¹⁴

Entre los rasgos comunes a estos narradores, Ruiz-Copete señala la preocupación social y la temática andaluza, además de tratarse de un grupo literario determinado por unas constantes históricas: “Condicionados por unas peculiares condiciones de vida como subdesarrollo, clasismo social, desequilibrio económico” (16). Como consecuencia presentan una “casi común devoción estética” y una expresión entre popular y barroca

¹³ En la nómina de autores de Lanzagorta se incluyen narradores nacidos en el primer tercio de siglo, entre ellos Manuel Halcón, Luis Berenguer, Ramón Solís, Carlos Muñoz-Romero, José María Requena, Manuel García Viñó, José Asenjo Sedano y Alfonso Grosso.

¹⁴ Ruiz-Copete incluye en esta generación a Manuel Ferrand, Luis Berenguer, Aquilino Duque, Eduardo Tjeras, Carlos Muñoz-Romero, Antonio Burgos, José María Requena, Manuel Salado, José Luis Ortiz de Lanzagorta, José María Vaz de Soto, José Leyva, José Asenjo Sedano y Rafael Pérez Estrada, aunque afirma que hay algunos más.

que caracteriza, según el autor, la escritura del Sur. Estos esencialismos son peligrosos, ya que como señala Álvaro Salvador la Andalucía romántica de los viajeros ingleses fue asumida por escritores locales como Ortega y Gasset, Manuel Machado, Azorín, Julián Marías o García Lorca, que “trataron de ofrecer una imagen de Andalucía identificándola con una especie de “paraíso vegetal,” lleno de “indolencia,” “pereza,” “hedonismo,” de quietud frente a los intereses materiales de la vida moderna” (120). Por su parte, Antonio Burgos señala que el estereotipo se construye por los mismos españoles, “absolviendo” a Merimée y los viajeros extranjeros del diecinueve de ser “algo así como los fotógrafos del *París Match*” (32).

Poco después la editorial Epidauro publica en Barcelona un conjunto de artículos bajo el nombre *Los andaluces* (1979) coordinado por Juan Teba y Pilar del Río; en él se recogen estudios heterogéneos sobre el ser andaluz, la historia, la cultura, la identidad, etc. En su artículo sobre la literatura andaluza, Alfonso Berlanga afirma que este concepto debe entenderse históricamente, “lejos de folklorismos bullangueros y chauvinismos decadentes” (239). En su conceptualización de la literatura andaluza Berlanga incide en la presencia de una estética andaluza y en su importancia para el desarrollo de la literatura española, es decir, en las “constantes vitales, estéticas y sociológicas que potencian la esencia del ser andaluz y marcan, de una forma u otra, una manera de entender el arte en todas sus manifestaciones” (239). Más adelante, Berlanga se refiere al *boom* de la narrativa andaluza de los años setenta y lo explica como conclusión lógica ante el ambiente de concienciación por la problemática andaluza en esos años. Por último, remite a Ortiz de Lanzagorta y Alfonso Grosso a la hora de definir esta estética andaluza.

El escritor y profesor granadino José Antonio Fortes ha publicado diversos ensayos y antologías sobre la “nueva narrativa andaluza” a lo largo de la década de los ochenta. Para Fortes, la carencia de una infraestructura editorial y periodística en Andalucía hace que sea imposible tal fenómeno literario, que achaca a un “esteticismo regional andaluz” que busca promocionar un producto cultural genuinamente andaluz (*Novelar* 23-24). Para él sin embargo la “cultura andaluza” no es más que una “mixtificación (sic), regresión, reproducción de un vacío” (*Nueva* 32). Al no darse la base económica necesaria, entiende que el “invento” de la nueva literatura andaluza obedece a razones de mercado, a una (auto)promoción editorial, para “hacer *creer* al público que *Andalucía* sí existe, que sí hay, hubo y habrá “cultura andaluza,” literatura y arte ‘andaluz” (*Ibid.* 29). Más adelante concluye: “No hay, ni podrá haber nunca, una cultura andaluza, mientras y en tanto no haya una organización y su industria de la cultura, en manos de intelectuales andaluces” (*Nueva* 107). Además, le parece infructuosa la búsqueda de una especificidad o esencia andaluza en la literatura.

En un artículo de 1986, Álvaro Salvador opina que en la actualidad no existe una conciencia nacionalista andaluza; la recuperación histórica de la literatura andaluza en los ochenta coincide con el estancamiento político del andalucismo (130). Buena parte de su artículo se centra en la necesidad de recuperación de la memoria histórica como elemento clave a la hora de definir la nacionalidad y la identidad andaluzas, frente a la imagen folclórica y exotista promovida por intereses centralistas. Señala además diversas tendencias de la literatura andaluza que bien buscan o ignoran las señas de identidad andaluza: la literatura populista, la literatura que explota la “cultura de lo pobre,” la literatura exotista y la literatura de recuperación de la memoria histórica (125-128).

Ya a finales de los ochenta, Manuel García Viñó publica un estudio sobre la narrativa andaluza, en el que los “narraluces” resultan de obligada referencia. El autor, que forma parte de esa generación, discute y problematiza el llamado *boom* como “invento de algunos críticos y periodistas sevillanos” (9), aunque reconoce que esta invención constituye “un punto de referencia insoslayable” que “obligó a escribir sobre la novela andaluza” (10).¹⁵ Además de reconocer las “condiciones culturales apropiadas” (12) para que surgiera este *boom*, García Viñó asocia este movimiento con un “naciente o renaciente sentimiento regionalista, que de hecho empezó a brotar antes del cambio de régimen político” (13). Por primera vez se relaciona directamente la conciencia andalucista con un movimiento específicamente cultural. Aún así, García Viñó afirma que la existencia contundente de los narradores andaluces no implica que exista una literatura específicamente andaluza diferenciada de “lo español” (14). Esta es la tendencia observada en los estudios y antologías sobre la literatura andaluza a partir de esa fecha.

A pesar de haber publicado diversos libros sobre la poesía y la literatura oral en Andalucía, Enrique Baltanás afirma que no se puede hablar de una “literatura andaluza,” ya que esto sería “una historia mutilada de la literatura española . . . Entraría Góngora, pero no Quevedo; Cadalso, pero no Jovellanos . . . [en] la generación del 27 no tendríamos que hablar de Jorge Guillén ni de Pedro Salinas . . . ni siquiera de Alberti o García Lorca (que ya están en el canon de la literatura española) sino de los andaluces de menor renombre” (*Columnas* 46). Al considerar que la identidad cultural andaluza es una

¹⁵ Para García Viñó, los principales integrantes de esta generación de narradores son más jóvenes; su nómina refleja algunos nombres comunes con las antologías anteriores, como José Luis Ortiz de Lanzagorta, José María Vaz de Soto, Aquilino Duque y Manuel Ferrand, pero incluye a otros autores como José María Souvirón, Rafael Narbona, Domingo Manfredi o José Luis Acquaroni.

invención, no se puede tampoco hablar de la literatura andaluza y mucho menos de sus rasgos distintivos.

En una de las contribuciones más recientes al debate, Antonio Chicharro Chamorro afirma que los estudios y publicaciones que se ocupan de la “nueva narrativa andaluza” responden a un impulso consciente de la ideología regionalista-nacionalista andaluza. De manera lúcida afirma que al acercarse a una posible definición de la literatura andaluza hay que mantener una conciencia histórica y evitar los presupuestos esencialistas (310-311). Concluye que es imposible separar la literatura andaluza de la española, aunque existan una serie de rasgos compartidos por los escritores andaluces, aunque éstos no son exclusivos de los mismos.

En lugar de centrar la cuestión en términos de la existencia de la literatura andaluza, Chicharro afirma que es más productivo hablar de “una serie de prácticas, entre las que caben las literarias, de tono específicamente andaluz en un sentido más que estrechamente nacional, y enfocadas a la consecución de unos objetivos concretos en Andalucía y en la totalidad histórica a la que pertenece” (321). Aunque no queda claro a qué “prácticas” se refiere su planteamiento es lúcido; sin embargo, termina reduciendo la cuestión a la lucha de clases, al afirmar que el uso de la cultura como lucha “contra determinadas opresiones” podría tomarse como “hecho diferencial real que pueda aglutinar una posible conciencia nacional andaluza” (310-311). Es en parte la vuelta a la “subcultura de lo pobre” como hecho diferencial de Andalucía y supone reducir una vez más el andalucismo a la lucha entre opresores y oprimidos, en el caso de Andalucía, entre propietarios y asalariados.

En cuanto al debate sobre el “cine andaluz,” Rafael Utrera Macías es uno de los más destacados estudiosos del tema. En uno de sus artículos, titulado “El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad,” se refiere precisamente a la dificultad para definir el “cine nacional” y en concreto el “cine andaluz,” debido a la asimilación de asuntos y personajes de raigambre andaluza por parte del cine nacional español (122). En un recorrido histórico que arranca del cine mudo andaluz y llega hasta el cine de la democracia, Utrera afirma que en el cine del franquismo Andalucía “fue ‘la otra’ del cine español . . . el marco en el que se representaba el conflicto de clases en términos raciales, con personajes de etnia gitana” (127);¹⁶ por otra parte, la llegada de la democracia estimula la conciencia autonómica, lo que contribuye a ampliar la visión cinematográfica sobre Andalucía. Sin embargo, el impulso autonómico no implica la aparición de un “cine andaluz,” o al menos una contestación seria a la visión que desde el franquismo se había ofrecido de Andalucía; para ello aún no se dan los necesarios factores económicos, sociopolíticos, estéticos y lingüísticos (127).

En su recorrido histórico, Utrera identifica Galgo Films, Films Bandera, Triana Films y Za-Cine como las productoras del denominado “cine andaluz” en los albores de la democracia; se trata de un cine que se sitúa “lo más lejos posible de los localismos y tópicos sevillanos y andaluces y [muestra] otras voces y otros ecos que nada tuvieran que ver con la codificación tradicional de arquetipos ofrecidos por el cine de siempre” (129). Ya en la producción contemporánea, Utrera menciona la Productora Andaluza de Programas de la Junta de Andalucía, Maestranza Films, Artimagen Producciones y Juan Lebrón Producciones, que bien retoman la tradición local y regional o aspiran a un cine

¹⁶ En el capítulo siguiente se examina el uso y evolución del estereotipo andaluz a través del análisis de diferentes versiones de *La Lola se va a los puertos*.

andaluz europeo e internacional (130). Destaca sobre todo la labor de Maestranza Films, que con producciones personales y arriesgadas como *Solas* (Benito Zambrano, 1999), permite hablar nuevamente de “cine andaluz” o mejor, dice Utrera, de “cine de Andalucía.” En el capítulo cuatro se retomará esta discusión sobre el cine andaluz al hablar de las películas *Solas* y *Siete vírgenes*, en las que las marcas de lo andaluz se alejan de manera consciente de lo que establecía el cine precedente. Utrera concluye afirmando que existe “una producción autonómica que se podría etiquetar de “regional” por procedencia, no por aspiraciones, ya que su objetivo se apoya más en hacer cine aunque por origen reciba la etiqueta de andaluz”(133). Estas producciones recientes, etiquetadas como andaluzas, aportan novedades técnicas y temáticas tanto al cine como a otros formatos audiovisuales enriqueciendo por tanto la producción cultural en Andalucía, más allá de etiquetas o clasificaciones geográficas o políticas.

A partir de esta teorización sobre la existencia de la “literatura andaluza” quiero proponer varios ejemplos en Andalucía, no sólo literarios, en los que la cultura se asocia o se disocia del discurso político andalucista de diversas formas. Con los ejemplos de dos escritores andaluces, Antonio Burgos y Antonio Muñoz Molina se ofrece un contraste entre un escritor centrado en Andalucía, que asume y defiende sin complejos la identidad andaluza, y la visión crítica de un autor cosmopolita que rechaza el localismo y los estereotipos. El caso del ex político Manuel Pimentel es interesante en cuanto que abandona la política para promover Andalucía a través del mercado editorial. Por último, el actual presidente de la Junta de Andalucía, José Antonio Griñán, ha diseñado un plan político que pretende “regular” los tópicos sobre Andalucía.

La Andalucía sin complejos de Antonio Burgos

El escritor y periodista sevillano Antonio Burgos (1943) es uno de los mayores defensores de la cultura, la tradición y la historia de Andalucía, labor que lleva a cabo a través de sus ensayos y novelas y de una dilatada carrera periodística en el diario *ABC* (de 1966 a 1990 y a partir de 2004) y en otros medios relevantes como los diarios *El Mundo* y *Diario 16*, la revista *¡Hola!* y Onda Cero radio. Vinculado a los orígenes del andalucismo político en los años setenta, en todas sus facetas profesionales Burgos destaca por su defensa de lo andaluz en términos de igualdad con otras identidades españolas y por su reivindicación de la cultura andaluza con todas sus peculiaridades. Desde sus columnas diarias en los diarios *ABC* y *El Mundo* contribuye a la defensa de la dignidad de Andalucía con su “diferencia” y su atraso (todos sus artículos y opiniones se pueden consultar en su blog). Reivindica especialmente la cultura popular andaluza, como la Semana Santa sevillana y los Carnavales de Cádiz; ha compuesto letras para el carnaval de Cádiz y para cantantes como Rocío Jurado y Carlos Cano, principales representantes de la canción popular andaluza.

Respecto a su obra novelística, está también presidida por temas andaluces y por la exaltación de su cultura y su historia. Con su primera novela, *El contador de sombras* (1970), fue inscrito por la crítica en el grupo de la “nueva narrativa andaluza” junto a jóvenes escritores como Alfonso Grosso y Manuel Barrios. Esta obra supuso toda una revolución por su cruda presentación de la cuestión agraria en Andalucía y su evocación de la Andalucía rural. Con novelas como *Toque de gloria* (1971) inicia un ciclo sobre la burguesía y la sociedad señorial de los pueblos andaluces. En *Las cabañuelas de agosto* (1982) y *Las lágrimas de San Pedro* (1984) narra los últimos días de vida y el asesinato de

Blas Infante. En 1980 ganó el Premio Planeta con su novela *Libelo contra Madrid*, un claro alegato contra el centralismo.

En 1971 Burgos publicó *Andalucía, ¿tercer mundo?*, el más famoso de sus ensayos. Centrado en el subdesarrollo y el atraso andaluces, constituye su primer intento serio de formación de la conciencia andalucista. Si a través de su obra periodística Burgos contribuye a la divulgación de las tesis andalucistas, este ensayo se convirtió en una referencia clave para el pensamiento político y social de los años setenta y para el resurgir del sentimiento autonómico andaluz en esa época. El libro, un conjunto de ensayos sobre temas y problemas andaluces, incluye secciones sobre los tópicos de la identidad andaluza, la cuestión campesina y el problema de la tierra, el subdesarrollo, la cultura y el folclore; es, en definitiva, una clara denuncia del subdesarrollo y el atraso meridional a través de los temas que vertebran toda su obra posterior.

En el capítulo dos trata el tema de la invención de Andalucía “como imagen de España, como falso y lamentable logotipo publicitario . . . como quintaesencia de los más falsos cartones-piedra” (33-34) y lamenta la glorificación de lo andaluz en los años cuarenta y la “rentabilidad evocadora de Andalucía” (35).¹⁷ Respecto a los tópicos andaluces, Burgos “absuelve” a Merimée y los demás extranjeros citando al etnólogo Julio Caro Baroja: “La “Andalucía de pandereta” en su mayor parte es producto nacional . . . Son poetas españoles, pintores españoles, arquitectos españoles los que crearon esta imagen de Andalucía empalagosa y banal que hoy nos molesta y que a los españoles les toca borrarla para siempre” (32).

¹⁷ En su artículo sobre el desarrollo del cine folclórico, Jo Labanyi se refiere a la construcción del estereotipo de lo andaluz a partir del siglo diecinueve y a la rentabilidad del mismo. Este tema será desarrollado en el capítulo siguiente.

Acusa en cambio a los propios andaluces como Bécquer, Pemán o Alberti de crear y perpetuar una imagen mixtificada de Andalucía en lugar de tratar los problemas reales y urgentes de la región. Más adelante afirma incluso que los Álvarez Quintero “han mitificado y desprestigiado la realidad andaluza, al tratarla unilateralmente” y que García Lorca “es otro de los grandes mitos del Sur,” adulterado después por sus imitadores (195). Esta imagen ha sido perpetuada y se utiliza no sólo como reclamo turístico en el extranjero, sino para hacer anuncios televisivos: Burgos pone el ejemplo del andaluz con atuendo folclórico que anuncia *con gracia y salero* lo limpio que lava un detergente y se pregunta qué pasaría si en su lugar apareciera un señor con barretina bailando la sardana, o si el anuncio se grabara bajo el árbol de Guernica (38-39). Es decir, Andalucía no sólo ha creado cierta imagen de sí misma, sino que permite la explotación y manipulación de la misma con diferentes fines.

Burgos reflexiona asimismo sobre la creación del estereotipo andaluz de la holgazanería, teorizado por Ortega y Gasset y fomentado incluso por los propios andaluces. El autor denuncia el problema real que se oculta detrás de la ociosidad del andaluz: las graves carencias de la estructura agraria y el endémico tejido industrial. La pretendida holgazanería andaluza obedece a una economía subdesarrollada. Pero afirma que hasta la “Andalucía trágica” de Azorín ha sido exagerada y manipulada. Se ha tratado de rentabilizar tanto el folclore y el exotismo como la pobreza. Otro de los aspectos que critica es la pretendida universalidad de determinados andaluces, como Picasso, Juan Ramón Jiménez o Manuel de Falla, que se hicieron un nombre fuera de las fronteras regionales y que más tarde se trata de rescatar con homenajes locales y nombramientos de calles.

Los dos capítulos siguientes tratan cuestiones agrarias y socioeconómicas y examinan el problema de la tierra, el latifundismo, la imposible reforma agraria y el hambre. A lo largo de esta sección, el autor incide en el injusto reparto de la riqueza y los recursos de la región, que define como “una sociedad para unos pocos” (117). Respecto al latifundio afirma: “El latifundio es en Andalucía efecto y causa del atraso de la región. Claro está que el latifundio no es fenómeno privativo de Andalucía . . . Pero como en tantas otras cosas, la de Andalucía ha pasado a utilizarse como imagen nacional” (78-79). Burgos critica además la incapacidad manifiesta del hombre andaluz para gestionar los recursos agrícolas. El hambre ha obligado a la emigración masiva en Andalucía, por lo que muchos andaluces se han convertido en *charnegos*, “oprimidos en una sociedad industrial” (111).

Ante la situación socioeconómica surgen grandes figuras mitificadas, como el bandolero y el anarquista, personajes al margen en una sociedad marginal. Si el bandolero ha sido mitificado como héroe popular, la del anarquista es una figura también asociada a los problemas agrarios, que obligan al campesinado a apartarse a la extrema izquierda. Respecto al torero, se trata de una figura que también va contra las reglas y que posee una particular manera de enfrentarse al mundo. Para el autor no existe una raza española y mucho menos andaluza, aunque los rasgos anímicos del andaluz se exageran, como todo: “De imaginativos, hemos pasado a ser exagerados; de expansivos, *fuleros*; de hospitalarios, *grasiosos*” (108).

El capítulo cinco examina la cultura y el folclore andaluz. Burgos defiende un “acercamiento cabal a la cultura andaluza” para poder “señalar que esa cultura no tiene unas características propias, sino una personalidad asimiladora” (151): Andalucía es una

tierra que con gran personalidad “ha hecho suyas todas las culturas que entraron en el Occidente europeo . . . participó de todas las formas dominantes y tuvo la personalidad de añadirles algo para poder decir que las hacía suyas” (149-150). La mayor parte del capítulo se centra en el flamenco, que Burgos define como un mito que ha pasado a representar a todo lo andaluz, anulando las demás tradiciones y formas folclóricas andaluzas (154 y ss.). Para el autor, el flamenco ha sido manipulado y adulterado hasta convertirse en una mezcla de elementos gitanos y andaluces, un espectáculo ritual popularizado hasta resultar rentable. Afirma que el cante, inicialmente minoritario, se ha aburguesado en una “inflación de intelectualizada popularidad” (158): cualquiera es ahora experto en flamenco y cualquiera puede acceder por un precio irrisorio a los espectáculos exclusivos antes reservados a los señores. En la invasión del flamenco como el “auténtico folclore andaluz,” las ferias, en sus orígenes mercantiles, adoptan una estructura festiva con baile, vino y toros; y esto se convierte en imagen nacional.

Burgos se refiere también a la importancia de la religión en la cultura andaluza, otra tradición popular que participa de ritos casi mágicos como la Semana Santa , que denomina “fósil de expresión religiosa” (180) repetida año tras año y convertida en otro de los “sambenitos del folclorismo” andaluz (184). Se trata de una manifestación del ser andaluz, del sentido popular. Por último, el autor afirma que no existe una lengua andaluza como tal, aunque se podría hablar de una variante dialectal del castellano: “el andaluz no es otra lengua que la castellana con unas peculiaridades fonéticas y con una determinada riqueza expresiva” (190). El problema surge cuando los rasgos distintivos se utilizan como “alegato regionalista” en el sentido más negativo del término (192).

En la última parte, dedicada al regionalismo, el autor se refiere al atraso andaluz, aunque opina que ni siquiera ése puede ser un rasgo definitorio de lo andaluz, ya que no hay una clara conciencia del subdesarrollo. Concluye afirmando que no hay en Andalucía un sentimiento regionalista ni una voluntad política de afirmar la diferencia: “El regionalismo andaluz no existe. No solamente no ha existido nunca en un sentido de independencia frente a un Estado español, sino en su verdadero sentido, como debe ser la potenciación de los valores de la región” (204). Incluso el andalucismo de Blas Infante es para el autor una simple “locura política separatista.”

Concluye por tanto negando la diferencia andaluza, el atraso como rasgo identitario y cualquier atisbo de regionalismo o separatismo. Sin embargo termina con una cierta contradicción de todo lo anterior, afirmando que el “regionalismo del subdesarrollo” podría acercar a Andalucía al resto de España (207). Aún así, uno de los mayores logros de este libro es la capacidad del autor para cubrir una variedad de temas y cuestiones relevantes en el ámbito andaluz de los años setenta, momento de eclosión regionalista. La defensa de Andalucía que hace Burgos pasa por la historia, la cultura, la sociedad y la economía; el autor es capaz de obviar los intereses partidistas y centrarse en los problemas de la región, ya sean socioeconómicos o culturales, y reflexionar en tono de denuncia sin dejar por ello de defender a Andalucía al margen de su ideología política.

Antonio Muñoz Molina y el acercamiento crítico a la identidad cultural: La huerta del Edén (1996)

Aunque Antonio Muñoz Molina (1956) es sobre todo conocido por su faceta de narrador, lo cierto es que desde hace años colabora en el diario *El País*. *La huerta del Edén* (1996) recoge una selección de los artículos que Muñoz Molina publicó en la edición de

Andalucía de *El País* entre 1995 y 1996. El tema común de estos artículos es Andalucía y aunque inicialmente el autor no era partidario de tal proyecto, termina reflexionando con “ternura e indignación” (10) sobre esa “huerta del Edén” o paraíso en que se ha querido convertir a Andalucía, una “monstruosa mixtificación (sic) de su realidad de la que son culpables principales las fuerzas políticas y las instituciones andaluzas” (150). Relaciona por tanto en gran medida la imagen y la identidad cultural de Andalucía con la labor de las instituciones políticas autonómicas, la cultura y los medios de comunicación y critica su contribución, voluntaria o no, en la mistificación de Andalucía.

En sus reflexiones tienen cabida todo tipo de cuestiones que afectan a Andalucía, desde la sequía y el paro hasta temas de financiación, educación y cultura, pasando por los avatares de la política local o la Junta de Andalucía. La de Muñoz Molina es una Andalucía ya despojada de su máscara turística y amable: es una región de pobreza y paro estacional que no sabe rentabilizar sus recursos con un capital cultural al servicio de intereses políticos regionales y nacionales.

Entre una gran variedad de temas, el autor reflexiona sobre los problemas a la hora de definir la identidad andaluza y se refiere en diversos artículos a su formulación tópica: no se consigue superar el tópico de la Andalucía torera y flamenca, que según Muñoz Molina, ni es la Andalucía “real,” ni es tampoco la España que se promociona en el extranjero. A este problema se añade que es la misma Andalucía la que promueve esta imagen de sí misma con fines políticos (la conservación del poder del Partido Socialista) y económicos (el turismo):

En Granada, como en mi severa provincia de Jaén, se emprendió hace años la tarea colectiva de volvernos más dicharacheros, más aficionados a las sevillanas, los faralaes y al fino, más andaluces, en suma . . . Ya que a las personas no se les podían ofrecer días de trabajo, al menos se les regalaban días de fiesta. Se fundaron

academias de sevillanas, se procedió a un apostolado masivo sobre el Rocío, se distribuyeron entre la población femenina trajes de gitana, y entre la masculina zahones, botos y camisas camperas, se dedicaron horas dolorosas y tenaces de estudio al logro del acento adecuado y de las entonaciones correctas para contar chistes, y los ayuntamientos completaron la obra ampliando al máximo la oferta cultural de festividades y la tolerancia hacia los chiringuitos de licores tóxicos y altavoces tonantes. Incluso en los autobuses urbanos de Granada se difundieron sevillanas sin descanso y a un volumen de caseta de feria. (36-37)

En esta (auto)folclorización Andalucía busca estar a la altura de las expectativas creadas sobre ella desde fuera, de manera similar a lo que hicieran los habitantes de Villar del Río que retrataba Berlanga en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y que se verá en el capítulo tres.

Continúa la identificación Andalucía-España, promovida y consolidada en el franquismo a través de la literatura, el cine y la propaganda. Cuarenta años después Andalucía no parece haber avanzado mucho; de hecho, se manifiesta además, comenta Muñoz Molina, la promoción o el “mantenimiento de las tradiciones más rancias, convertidas por arte de magia en cultura autóctona” (80).

Andalucía ha continuado la caricatura y parodia de sí misma; con la democracia no llegó “la liberación de la ignorancia, ni del atraso, ni de la superstición, ni del folklorismo” (149). En cambio, “los localismos más agresivos y cerrados, la feria eterna, la romería y la procesión eternas, programadas por la autoridad, alentadas por la radio y la televisión públicas,” perpetúan a Andalucía en el mismo decorado de las españoladas de Imperio Argentina y Florián Rey (149-150).

Desde la melancolía en muchos casos, Muñoz Molina reflexiona sobre cuestiones como la educación y los valores cívicos, la justicia o la racionalidad. Entre otras cosas critica el excesivo fervor religioso promovido por la Junta de Andalucía con pretensiones políticas, el “fanatismo folklórico-religioso” (150) y la misión que se ha impuesto la radiotelevisión andaluza, el “órgano oficial de andalucización,” de vertebrar a Andalucía,

ya que según su director, es el Canal Sur lo que une a los andaluces. Muñoz Molina advierte en cambio en la televisión andaluza un “chovinismo . . . una mayor intoxicación de solemnidades religiosas y espectáculos folklóricos, una más ignorancia cerril y más satisfecha de sí misma, más refractaria no ya el mundo exterior, sino a la misma pluralidad de Andalucía” (173-176).

En una crítica constructiva, el autor propone una aculturación o reeducación de la población andaluza como paso previo a la reconstrucción de la identidad de Andalucía: para evitar crear nuevos estereotipos es necesario remediar la ignorancia. Este proceso debe comenzar por una revisión de la historia de Andalucía. Muñoz Molina critica las manipulaciones históricas tanto de la derecha como de la izquierda en Andalucía en busca del “victimismo y los agravios retrospectivos” (121). Rechaza categóricamente la mistificación esencialista de Al-Ándalus, iniciada por Blas Infante y que ignora las diferencias históricas entre Al-Ándalus y Andalucía. En conjunto, los ensayos y artículos de *La huerta del Edén* constituyen una crítica a la identidad andaluza políticamente forzada y proponen la presentación de una imagen no nacionalista o política de Andalucía, sino una imagen “real” con propuestas culturales que reflejen Andalucía y no estén al servicio de los intereses partidistas.

Manuel Pimentel y la editorial Almuzara: entre la política y el mercado cultural

El ex político, empresario y escritor sevillano Manuel Pimentel (1961) plantea una cuestión interesante en cuanto a la relación entre la política y la cultura en términos del nacionalismo andaluz contemporáneo. Pimentel ha sido una figura política relevante tanto en el ámbito nacional como en el andaluz. En los años noventa fue diputado del

Parlamento andaluz y secretario del Partido Popular en Andalucía. Ministro de Trabajo con José María Aznar en 1999, dimitió de su cargo en el año 2000 y dejó el Partido Popular poco después por sus discrepancias con la dirección del partido ante la participación en la guerra de Irak. Regresó entonces a la política andaluza con la fundación del colectivo Foro Andaluz, que constituido después como partido político se presentó a las elecciones autonómicas del 2004 con un programa andalucista moderado basado en el impulso de la región. En las elecciones municipales de 2007 consiguió su primera alcaldía en Villanueva de la Concepción (Málaga). Foro Andaluz se define como una agrupación de ciudadanos alternativa a la política andaluza, indiferente a la división partidista entre la “derecha” y la “izquierda,” que se propone regenerar la práctica política mediante la participación ciudadana en la gestión pública.

Poco después Pimentel abandonó esta iniciativa política y retomó su faceta empresarial en Andalucía. Entre sus actividades destaca la creación del grupo editorial Almuzara, que ha crecido rápidamente y se ha convertido en motor cultural y adalid de la literatura en Andalucía.¹⁸ En su página web, Almuzara se define como un grupo que “trata de combinar su línea local con su esfuerzo universal, al tiempo que edita autores de distinto origen y pensamiento en aras de la diversidad intelectual y la interculturalidad.” Paralelamente a su intención universalista, el propio Pimentel afirma que Almuzara “combate por la cultura andaluza y por su expansión por el mundo,” ya que se puede ser global, afirma, sin dejar de amar lo propio, lo andaluz. Además de la faceta puramente

¹⁸ El grupo Almuzara y está formado por diversos sellos con líneas editoriales específicas: TecnoBook –especializada en formación tecnológica-, Tapa Negra –literatura de género negro-, Noche Española –visiones atípicas de España-, Sotavento –literatura de viajes-, así como un sello de cómic bautizado como Bookadillo. Editorial Almuzara, junto a las editoriales Arcopress (actualidad), Berenice (literatura), Books4Pocket (ediciones de bolsillo), Toro Mítico (literatura infantil y juvenil) y Editorial Almuzara México, constituyen el Grupo Almuzara.

editorial, Almuzara colabora con la fundación Tres Culturas para el hermanamiento de las culturas islámica, judía y cristiana y organiza eventos culturales con el objetivo de promover la cultura andaluza.

Una de las secciones más interesantes de su catálogo es la denominada “Somos nuestra tierra,” que incluye varias áreas geográficas: Andalucía, Marruecos, Extremadura, México y Murcia, aunque no se explican los criterios de selección. En la sección de Andalucía se encuentran áreas de ficción (Cuentos y leyendas, mitología, etc.) y de no ficción (Pensamiento andaluz, Identidad, personalidad y carácter, Historia y Crónicas contemporáneas, Guías turísticas). Dentro de las secciones de no ficción Almuzara ha publicado o reeditado a grandes nombres de la historia y el pensamiento andaluz como Blas Infante, Juan Antonio Lacomba, Alejandro Rojas Marcos, José Manuel Cuenca Toribio y Manuel Clavero. Este andalucismo “editorial” que se dedica a promover “lo andaluz” a partir de la cultura es otra manera de revestir la política de nacionalismo cultural. Convertida en mercancía, la cultura puede servir para conseguir determinados fines políticos, además de beneficios económicos.

Además de su actividad empresarial, Pimentel mantiene un blog en el que ofrece reflexiones sobre temas de actualidad. Desde aquí, el ex político pone en perspectiva diversas cuestiones actuales relacionadas con la economía, las autonomías, el empleo, la política, Europa o la inmigración. En sus artículos sobre el Estado de las autonomías propone una reflexión sobre el modelo asimétrico actual, especialmente en cuanto a las competencias autonómicas y sobre todo con respecto al modelo de financiación. A pesar de que el debate sobre el Estado de las autonomías es constante, apunta, el interés prioritario no es político o territorial, sino económico: “En el debate actual no se discute

sobre financiación. Se pelea por el poder.” Es decir, el debate sobre la famosa “unidad de España” no esconde otra cosa que el afán de las autonomías por conseguir una mejor financiación y cotas más altas de poder.

Respecto a la reforma de los Estatutos de autonomía, iniciada por Cataluña en 2006 tras el fracaso del “plan Ibarretxe,” Pimentel recomienda desdramatizar la situación, ya que el temor ante las demandas catalanas aparece centrado en las competencias autonómicas, la lengua y el término nación, asuntos que ya no afectan a la unidad del Estado; en cambio, el tema de la financiación resultaría más polémico al enfrentar el principio de solidaridad nacional con las aspiraciones fiscales de Cataluña. Pimentel aboga por mantener el principio de solidaridad entre las regiones para evitar incrementar el agravio entre los diferentes territorios y para que las regiones más pobres como Andalucía puedan continuar “saliendo de su secular retraso, permitiéndole, progresivamente, convertirse en una tierra competitiva y autosostenible.”

En una de las últimas entradas en la sección de “Autonomías,” Pimentel comenta los avatares electorales del referéndum sobre el nuevo Estatuto andaluz en 2007 y reflexiona sobre el interés del ciudadano medio en las cuestiones territoriales. Señala en primer lugar el acuerdo entre los partidos mayoritarios (PSOE y PP) en la defensa del voto afirmativo, lo que elimina la tensión de la campaña electoral. A pesar de no estar completamente de acuerdo con el texto, el Partido Popular, inicialmente en contra de la reforma, rectifica a tiempo para evitar ser considerado antiandaluz. Poco parece importar el contenido si se trata de la defensa de “lo andaluz.” Curiosamente, es el Partido Andalucista el único que se atreve a pedir el voto en contra del texto estatutario, quedándose solo una vez más.

Pimentel señala que la baja participación ciudadana en el referéndum revela un profundo desinterés de la población por un Estatuto que no conoce, pero que sabe que, para bien o para mal, en poco afectará a su existencia. Es decir, el interés por el debate territorial y el agravio comparativo no es tal; el votante no vota porque no hay nada importante en juego. Estos resultados evidencian una vez más el escaso impacto del nacionalismo político en Andalucía, cuyo electorado es una pieza clave del modelo territorial, pero que sólo se pronuncia masivamente en las elecciones generales, cuando hay intereses concretos en juego. Para Pimentel, más que de las reivindicaciones territoriales, habría que centrarse en la mejora de la gestión autonómica.

La “Andalucía 10” del presidente Griñán: el control político de la identidad cultural

Manuel Chaves, presidente de la Junta de Andalucía desde 1990, dejó su cargo en la primavera de 2009 para convertirse en Vicepresidente tercero y Ministro de Política Territorial del Gobierno de España. Como nuevo presidente de la Junta de Andalucía, el socialista José Antonio Griñán pretende continuar la política regional del presidente Chaves, a la vez que introducir su propio programa y nuevos proyectos encaminados a revalorizar la región andaluza. Ya en su discurso de investidura en abril de 2009 Griñán se refirió a la necesidad de erradicar ciertas connotaciones que no corresponden a la realidad de la moderna sociedad andaluza.

Para ello, Griñán ha diseñado la iniciativa “Andalucía 10” que se propone, por una parte, dar a conocer los logros de la región en materia de sanidad, nuevas tecnologías, investigación biomédica, energías renovables, agricultura ecológica o redes de infraestructuras; Andalucía es líder y pionera en España en muchos de estos aspectos.

Por otra parte, se trata de regular los tópicos para cambiar la percepción que se tiene de Andalucía en el resto de España. Griñán considera que los tópicos que aún persisten sobre Andalucía impiden ofrecer una imagen moderna y realista de la Comunidad Autónoma andaluza en el contexto nacional y europeo. Por ello, es necesario ajustar la percepción exterior y dar a conocer el proceso de avance y modernización que se ha producido recientemente en la región; además, hay que terminar con la mistificación de la cultura andaluza, el tipismo, la subordinación y el prejuicio. El Centro de Estudios Andaluces, organismo dependiente de la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, investiga desde hace unos años la imagen de la región a través de perspectivas multidisciplinares. Ha publicado varios trabajos que incluyen estudios sobre la imagen de Andalucía en los medios de comunicación, la publicidad, el turismo, la historia, la literatura, el cine o la fotografía.¹⁹

El plan “Andalucía 10” fue aprobado por el Consejo de Gobierno el 8 de septiembre de 2009; Paulino Plata, ex consejero de Turismo y Agricultura del Gobierno andaluz, ha sido designado como comisionado para este proyecto, que planea organizar foros, congresos y debates en los que participen no sólo los diferentes departamentos del Gobierno andaluz, sino también instituciones públicas y entidades privadas. El objetivo a largo plazo es conseguir que se hable de Andalucía en positivo y a la vez atraer nuevas inversiones a la región.

La oposición política en Andalucía rechaza esta iniciativa por considerar que no hace otra cosa que promover y hacer campaña de los logros de la Junta. El Partido

¹⁹ Entre dichas publicaciones se encuentran estudios como *La imagen de Andalucía en el discurso publicitario* (Carmen Lasso de la Vega) y *La imagen de Andalucía en los informativos de televisión en España* (Fernando Ruiz Morales). Además, el Centro de Estudios Andaluces ha publicado el volumen *Dos siglos de imagen de Andalucía* (2006) y *La sociedad andaluza del siglo veintiuno. Diversidad y cambio* (2009).

Popular de Andalucía considera absurdo luchar contra los tópicos en lugar de preocuparse del paro, la ignorancia y los problemas económicos. Antonio Garrido, responsable de Cultura del PP andaluz, exige que el gobierno explique y defina claramente lo que se considerará un tópico, señalando la dificultad de la tarea: “¿El flamenco es un tópico, o los toros o la Semana Santa, o la amabilidad de los andaluces? Hay que leer un poco más, porque los viajeros románticos del siglo XIX y en libros del siglo XVI ya se destacaba esta cualidad de los andaluces” (Montilla). Todo esto no sólo apunta a la dificultad de delimitar la identidad andaluza y separar la “realidad” del tópico, sino también a la importancia del control político de la identidad cultural.

Más allá de la mera oposición del Partido Popular, hay que preguntarse por los verdaderos objetivos de esta iniciativa política disfrazada de interés sociocultural. Tanto la Junta de Andalucía como los medios de comunicación andaluces y las iniciativas culturales (teatro y también cine y televisión) se han encargado de promover durante años unas determinadas señas de identidad que interesan políticamente: la Andalucía que interesa, la que sale rentable a través del turismo, es la del flamenco, los toros, la alegría y el clima; se evita en esta promoción cultural la Andalucía rural, apegada a la tierra, pobre y atrasada con respecto a España. Aunque los discursos del ex presidente Chaves hablaban continuamente de una Andalucía moderna, diversa y plural, lo cierto es que la política de la Junta se ha orientado hacia un concepto muy limitado de identidad andaluza: la Andalucía de la alegría obligatoria que criticaba Muñoz Molina.²⁰ Es en

²⁰ La página web de la Junta de Andalucía ofrece una sección denominada “Conoce Andalucía” donde incluye información de interés general sobre el clima, la historia, la cultura y los símbolos y paisajes de Andalucía. El Canal Sur por su parte cuenta con programas que promueven el folclore andaluz y la historia de Andalucía como “Toros para todos,” “Fiesta TV” o “Andalucía, un pueblo con legado.”

cierto modo una vuelta al esencialismo del andalucismo histórico de Infante, sólo que en vez de centrarse en la pobreza y la lucha contra el centralismo castellano ahora se decanta por la exaltación del exotismo y el folclore, precisamente la imagen que creó el franquismo.

En un giro estratégico, la nueva iniciativa de la Junta de Andalucía parece buscar el equilibrio entre la mistificación y el estereotipo y la rentable agenda económica de la cultura andaluza. Más allá de políticas electoralistas, el trabajo intelectual del Centro de Estudios Andaluces y la iniciativa política “Andalucía 10” apuntan a un interés por la imagen de Andalucía y por la necesidad de ajustarla a la realidad social de la región, superando los estereotipos que desvirtúan la construcción de la realidad andaluza y la exportación de su imagen moderna. Este esfuerzo, que parte de la principal institución de la política andaluza, debe extenderse a las instituciones públicas y a la cultura si quiere ser efectivo. En los dos capítulos siguientes se continúa este planteamiento al investigar, en primer lugar, la imagen y el estereotipo de lo andaluz a lo largo del siglo veinte (capítulos tres), y a continuación, las nuevas retóricas e imágenes de Andalucía y lo andaluz de cara al siglo veintiuno. En todos los casos se atiende a la relación entre los discursos políticos y las producciones culturales en el desarrollo de la conciencia andalucista como proyecto político y al impacto de las nuevas representaciones de Andalucía en el marco de los nacionalismos españoles periféricos.

Capítulo 3. La Andalucía del siglo veinte en el imaginario nacional: Estereotipos, propaganda, nostalgia y subversión

El capítulo tres toma como punto de partida la problemática y continuada asimilación del folclore andaluz a la identidad nacional española como imagen exportable al exterior. A la vez, quiere explorar la permeabilidad de la cultura andaluza como discurso identitario nacional utilizado y manipulado por diferentes intereses ideológicos, revelando las complejas relaciones entre poder político y producción cultural en la construcción –artificial– de cualquier identidad nacional. La imagen turística de España, “the tourist poster image of Spain” (Vernon, “Reading” 39), promovida desde instancias oficiales, se basa en una serie de elementos culturales que provienen fundamentalmente de la imaginería y el folclore andaluz y que se manipulan y se adaptan al consumo de masas. El folclore andaluz toma entonces un papel fundamental en la invención de la tradición española y de la identidad nacional.

Al trazar un breve recorrido por algunas producciones culturales de diferentes periodos y con diversos acercamientos al tema de la españolidad, se puede observar el uso recurrente del estereotipo de lo andaluz en la cultura española del siglo veinte y la manipulación ideológica que se opera desde el poder para hacer de lo andaluz un producto “español,” ideológicamente rentable y exitoso en términos comerciales. Mediante un acercamiento crítico a varios textos fílmicos y literarios, este capítulo pretende revisar el conjunto de imágenes culturales del imaginario nacional español, construidas históricamente, y explorar su reinención o reformulación en diversos periodos del siglo veinte, considerando su impacto y/o continuación desde el periodo franquista hasta la democracia. El análisis se centrará concretamente en el uso de “lo

andaluz” por parte del aparato de poder estatal en la representación de una cultura nacional española, explorando la imagen de la región exportada al resto de España y al extranjero, desde una perspectiva local o autóctona a la vez que desde una perspectiva nacional o global. En definitiva, mi análisis crítico se plantea cómo y por qué la cultura popular andaluza es manipulada y adaptada al consumo masivo para ofrecer un producto “nacional” tanto para el consumo interno como para su exportación, que no sólo sea rentable, sino que permita manejar la diversidad cultural a la que se enfrenta el aparato de poder en su “nacionalización” cultural. En este sentido, hay que matizar el doble propósito de la manipulación cultural elaborada por el franquismo: por una parte, de cara al público doméstico, tiene que ver con la homogeneización ideológica y cultural y la necesidad de reconstrucción nacional de la dictadura. Por otra parte, en términos del público internacional, la campaña turística del franquismo tendrá un fuerte impacto ideológico y económico en la España franquista: “*Spain is different*” trata de promocionar el turismo para comenzar así la recuperación económica y al mismo tiempo ofrecer una imagen de una España “normal” y pacífica y restaurar el concierto internacional.

Al investigar las relaciones de poder entre el discurso hegemónico centralista y el subalterno (andaluz), la perspectiva de la teoría poscolonial servirá para cuestionar y analizar los mecanismos empleados por el aparato franquista para crear una imagen homogénea de la nación e imponer de manera “natural” una unidad nacional monolítica en la que no tienen cabida los grupos marginales como los gitanos. La manipulación del folclore andaluz, principalmente el flamenco y los toros, permite convertir a un grupo marginal como la etnia gitana en un estereotipo “oficial” controlado y manejado desde el poder. Siguiendo los planteamientos de Homi Bhabha, se considera el uso del estereotipo

como estrategia de poder colonial en la construcción de la identidad nacional española por parte de los aparatos ideológicos de las dictaduras militares del siglo veinte.

Esta identidad construida a través de la explotación del folclore andaluz, exagerado y estereotipado sobre todo en el cine, inventa un “Otro” popular, un pueblo que necesita de una élite dirigente y en el que se marcan claras diferencias sociales y raciales con la etnia gitana. El uso recurrente y la manipulación del estereotipo andaluz a partir de los mecanismos culturales oficiales dan idea de su relevancia como parte integral de la identidad cultural española incluso hasta hoy, a pesar de las connotaciones negativas que se le asocian. “España cañí” no es solamente el título del famoso pasodoble de Pascual Marquina (la pieza musical española más interpretada en el extranjero), sino también uno de los “sobrenombres” con que hoy se denomina a España, haciendo referencia a la España flamenca “de charanga y pandereta” de la que hablaba Antonio Machado. No es de extrañar que la españolada, el género “cañí” por excelencia, siga siendo utilizado, reciclado y parodiado incluso hoy.

La “españolada” es sin duda el género fílmico más exitoso de los años treinta y cuarenta en términos comerciales, populares y por su contribución a la creación de mitos identitarios de la españolidad. Lo que comienza siendo en la Segunda República un género cinematográfico popular basado en el folclore andaluz termina por convertirse en las últimas décadas del siglo veinte en un producto cultural de baja calidad que adquiere connotaciones negativas, al tratarse de una serie de productos que presentan todos los estereotipos “oficiales” y con los que los espectadores modernos ya no pueden identificarse. Actualmente, el Diccionario de la Real Academia Española define españolada como: “Acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español.”

Para entender la manipulación del folclore andaluz en su dimensión diacrónica y su evolución histórica como herramienta ideológica en la construcción de la identidad nacional, a continuación se propone un breve recorrido por la construcción histórica del estereotipo andaluz y su consolidación en el género popular de la “españolada.”

El estereotipo de lo andaluz se consolida a finales del siglo diecinueve a partir de los relatos de los viajeros románticos extranjeros y coincidiendo con un periodo de construcción nacional y homogeneización cultural que promueve la construcción de tipos costumbristas tradicionales.¹ Esta construcción costumbrista inicial será fundamental en el desarrollo y consolidación de la identidad nacional española de la primera mitad del siglo veinte. Partiendo del estereotipo romántico decimonónico, los elementos del folclore andaluz que interesan ideológicamente se condensan bajo la Segunda República en un cine popular “que quiso incluir a las clases populares –y a las culturas regionales” (Labanyi 4). Por tanto, la instrumentalización política del folclore andaluz en la Segunda República es acorde a un proyecto político inclusivo y democratizador y se opera a través de este cine folclórico, que pasa a denominarse “españolada,” haciendo explícita la identificación entre la cultura popular andaluza y la españolidad.

Las españoladas de la Segunda República como *Morena clara* (Florián Rey, 1936) se caracterizan además por su realismo social, ya que muestran vehementemente el tema racial de la identidad gitana y ofrecen una defensa explícita de los gitanos como minorías perseguidas y una crítica de la realidad socioeconómica detrás de las diferencias de clase.

¹ En un interesante artículo, Jo Labanyi traza el desarrollo del cine folclórico y el contexto histórico de la construcción del estereotipo de lo andaluz a partir del siglo diecinueve, su apogeo durante la Segunda República y su consolidación con la dictadura (“Lo andaluz” 1-6).

El término pasa a utilizarse para referirse a una serie de producciones fílmicas, una especie de cuentos de hadas ambientados en Andalucía, con la intención de evocar una imagen popular con la que el pueblo pueda identificarse y sobre la que construir un modelo nacional. Este género híbrido, mezcla de comedia romántica y melodrama, incorpora elementos del folclore andaluz como la copla, el flamenco, los toros, los gitanos, la fiesta y se desarrolla principalmente como vehículo para exhibir los talentos de las folclóricas, cantantes asociadas a la canción popular –la copla– género a su vez basado en los estereotipos de la cultura gitana/ andaluza, tal y como se representan en la poesía de García Lorca, en el teatro de los Machado y los hermanos Álvarez Quintero y en la música de Manuel de Falla.

Soledad de Mateo apunta que el cine folclórico se consolida bajo la dictadura de Primo de Rivera, momento en que cristalizan las reivindicaciones de los nacionalismos periféricos, y encuentra su apogeo durante el franquismo, coincidiendo con el periodo en que el sentimiento nacionalista español se utiliza como coartada ideológica de la Guerra Civil (604). De Mateo marca así una conexión entre la promoción de lo andaluz y las aspiraciones españolistas de las dictaduras militares, o lo que es lo mismo, la estratégica cooperación del estereotipo andaluz con el nacionalismo de Estado español. En esta promoción de la cultura y el folclore andaluces durante los periodos dictatoriales hay que notar la confusión entre lo nacional y lo regional: frente al término “andaluzada,” la “españolada” opera una identificación de lo español con lo andaluz, contribuyendo a la instrumentalización nacionalista de la cultura regional con fines políticos (604). Esta idea se hará más explícita en el comentario sobre la versión cinematográfica de *La Lola se va a*

los puertos de Juan de Orduña (1947), en el contexto de la “re-construcción” nacional efectuada por el franquismo.

La españolada constituye unos de los pocos elementos de continuidad cultural entre la República y la dictadura y atestigua la capacidad de la cultura andaluza para asimilarse a diferentes regímenes políticos. Sin embargo, mientras que la españolada de la Segunda República era una forma de cultura popular que incluía y promocionaba la diversidad social y regional, con la dictadura franquista se utiliza fundamentalmente como un género escapista, situado aparentemente fuera de la historia y la política, y cómplice en la mistificación franquista de una España rural y eterna, al contribuir a la exaltación de los valores pre-modernos, feudales, la superstición, el hambre, el machismo y el caciquismo (Vernon, “Culture” 249). Soledad de Mateo asocia estos productos culturales con el “énfasis en el papel tradicional de la mujer, los valores familiares, la importancia de la religión y la creación de un contexto rural paradisíaco donde no existen las tensiones de clase” (604). Además de su función ideológica, la españolada permite “vender” una imagen de España de cara al turismo extranjero, por lo que se convierte también en un modo de atraer capital extranjero a la dañada economía española de la posguerra.

En un intento de construir una imagen homogénea y unificada de lo que es “España” y “lo español,” el aparato franquista recicla los valores nacionales tradicionales, partiendo del mito fundacional de la “Reconquista” y la unidad religiosa y lingüística de la Península a partir de 1492. La propaganda del régimen se centra en imágenes que corresponden principalmente a Castilla, la esencia castiza del alma española, y a Andalucía, la esencia folclórica y festiva, apropiándose de símbolos regionales como

ejemplos de cultura “nacional,” para promover la uniformidad. Esta construcción nacional inventa una españolidad unívoca mediante un discurso maniqueo que hace la oposición interna invisible y promueve una imagen estereotipada en el exterior. Así se legitima la represión de cualquier expresión cultural que difiera del centro, negando cualquier diferencia interna.

El cine de la primera década franquista utiliza el folclore andaluz como elemento cohesivo que elimina la diversidad y fija unos rasgos identitarios que son interiorizados en la década de los cincuenta y sesenta. Tanto es así, que los personajes de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (García Berlanga, 1953), reinventan su identidad y se transforman en andaluces para parecer “auténticos españoles” de cara a las expectativas extranjeras. Estos rasgos estereotípicos son explotados a partir de los sesenta en la campaña turística del “Spain is different,” que pretende atraer al turismo mediante la promoción interna y externa de una españolidad basada en la otredad y el exotismo.

El cine franquista muestra la impermeabilidad del discurso nacional y sus límites. Precisamente, el uso de los estereotipos regionales sirve para promover la unidad nacional a través de la diversidad cultural, a la vez que permite controlar y manejar la heterogeneidad; sin embargo, precisamente al intentar manejarla, reconoce la existencia de esa misma heterogeneidad (Bhabha 107). Durante la primera década de la dictadura, la productora cinematográfica Cifesa (Compañía Industrial Film Español) se convierte en el estandarte de un cine “nacional” que pretende ser una representación fiel de la identidad nacional y de la “españolidad,” al servir como narrativa legitimadora de la dictadura franquista que perpetúa los mitos de la propaganda del régimen. Tras la crisis cinematográfica de la Guerra Civil, los buenos contactos de Cifesa con el régimen

franquista garantizaron su éxito en la posguerra. El exceso de producción y la posguerra mundial provocaron otra crisis en 1945, que la productora soluciona apostando por una serie de épicas históricas caras, con grandes estrellas, que se convirtieron en el producto estrella de Cifesa. A partir de 1952 hay un acusado declive en la producción del drama histórico, dada la pérdida de interés del público en este género frente a las importaciones de Hollywood, si bien dobladas y censuradas. Cifesa deja entonces la producción y se limita a la distribución.²

En los cincuenta y sesenta se produce cierta apertura internacional: acuerdo con Estados Unidos en 1953, readmisión en la ONU en 1955, entrada en el mercado económico mundial en 1957. Esta apertura coincide en el cine con el rechazo tanto del folclorismo como de la épica histórica; el cine español de esos años se interesa por la exploración del realismo y la reflexión sobre el proceso de creación de la propia imagen de lo español. Además de un realismo crítico que revele las realidades sociales suprimidas en el cine anterior, el cine se utiliza como herramienta reflexiva y de construcción de una nueva imagen de cara al exterior.

La activa presencia del género de la españolada en la vida cultural española durante la mayor parte del siglo y su rechazo contemporáneo apuntan a su relevancia histórica en la construcción de los modelos identitarios de la españolidad, por lo que su estudio detallado desde una perspectiva histórica resulta relevante en el marco de este proyecto. Al trazar la evolución de este género cinematográfico a lo largo de diferentes

² Para una información más detallada sobre Cifesa y sobre el primer cine franquista, ver los siguientes artículos: Santiago Juan-Navarro, Alberto Mira, Francisco Llinás, Kathleen Vernon (“Culture”), Peter Evans (“Cifesa”) y José Enrique Monterde.

periodos históricos se puede explorar la cultura popular y su manipulación con diferentes fines, no sólo comerciales, sino también ideológicos.

A partir de estos presupuestos, a lo largo del capítulo se analizan una serie de textos literarios y cinematográficos en su contexto histórico, lo que permitirá contrastar una variedad de percepciones sobre las identidades regionales o nacionales de la España del siglo veinte, a la vez que una gama de acercamientos críticos o subversivos en relación a la imagen tradicional –estereotípica, folclórica– de lo andaluz. Si las películas del franquismo utilizan la cultura andaluza como promotora de determinados valores nacionales, las películas que en la democracia se interesan por la identidad nacional reflexionan sobre los valores de “lo español” en la modernidad, subvierten los valores nacionales del franquismo o explotan la industria de la nostalgia.

Partiendo de la pieza teatral de los hermanos Machado (1929), el análisis de las versiones cinematográficas de *La Lola se va a los puertos* de Juan de Orduña (1947) y Josefina Molina (1993) se propone determinar si esta obra es representativa de un proyecto nacional(ista) andaluz.³ El objetivo de esta comparación es examinar la evolución histórica del discurso andalucista mostrando sus complejidades y fisuras, las fluctuaciones entre cultura y política, los elementos ideológicos que se recogen o se pierden en cada versión y los discursos políticos que se introducen, de manera implícita o explícita, según la época en que se produce cada texto. Como se desprende de este análisis diacrónico, el nacionalismo cultural andaluz puede sobrevivir a diferentes tipos

³ Además de las dos versiones cinematográficas, la pieza teatral se estrenó como zarzuela en el teatro Albéniz de Madrid en 1950 con música del granadino Ángel Barrios y recibió el premio a la mejor obra lírica concedido por el Ministerio de Educación. La multiplicidad de versiones a través del tiempo dan cuenta de la popularidad de la obra y de su papel en la consolidación del flamenco como esencia de la identidad de Andalucía, exportada como símbolo de la españolidad.

de nacionalismo político, incluso servir diferentes intereses ideológicos como parte del aparato de poder y mecanismo de dominación cultural e ideológica.

A continuación, la película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, de Luis García Berlanga (1953) cinematiza la sinécdoque perfecta de lo andaluz que se hace español, revelando el proceso de construcción de la nación española como comunidad imaginada y los procesos mentales que operan los sujetos nacionales en su participación activa en la invención de la identidad española. Por último, *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba), producida en 1998 y ambientada en la Alemania nazi de 1938, plantea una revisión del pasado nacional y sus símbolos, esto es, de la españolidad construida a partir del estereotipo andaluz. Trueba opta por la re-escritura irónica de la españolada, lo que pone de manifiesto las fisuras ideológicas en la construcción artificial de la identidad nacional y mina los estereotipos sobre los que se construye el concepto “lo español” desde la Segunda República y hasta la modernidad.

El proyecto nacional(ista) andaluz a lo largo del siglo veinte: flamenco, estereotipos y esencialismo en *La Lola se va a los puertos*

Esta sección toma como punto de partida el análisis diacrónico comparado de las versiones teatrales y cinematográficas de *La Lola se va a los puertos*, con el objetivo de trazar la evolución del proyecto nacionalista andaluz desde el regeneracionismo de principios de siglo hasta la reivindicación andalucista de los años noventa, pasando por la manipulación franquista de la identidad andaluza con fines propagandísticos. La obra de los Machado es el texto primario del que parte el análisis, texto que se recicla a lo largo del tiempo mostrando las fluctuaciones e incluso contradicciones del proyecto

andalucista. A partir de ahí, las posteriores versiones cinematográficas de Juan de Orduña (1947) y Josefina Molina (1993) plantean en diversos términos una reinterpretación del esencialismo nacionalista en la imagen de Andalucía como unidad nacional y reescriben las tradiciones culturales de acuerdo al periodo histórico en que se sitúa cada versión.

Más allá de las diversas representaciones de la cultura andaluza me interesa sobre todo discutir el proyecto nacionalista de cada uno de los autores. Al trazar la evolución de la obra a lo largo del siglo –y paralelamente la evolución del uso del estereotipo andaluz– pretendo mostrar que en el caso de Andalucía el nacionalismo como rasgo cultural funciona independientemente del proyecto político al que acompaña: mientras *La Lola* de los Machado proyecta un andalucismo esencialista, la de Orduña sirve para legitimar el españolismo franquista y finalmente con Molina forma parte de la reivindicación andalucista, en este caso más “política,” de los años noventa. Por tanto, la presencia de los elementos andalucistas toma connotaciones diferentes en cada texto en relación con el contexto histórico al que pertenece. Este análisis comparado permite repensar la dinámica entre el nacionalismo político y cultural y problematizar las relaciones entre la cultura y el poder, marcando la posibilidad de un nacionalismo como rasgo cultural independiente del discurso político hegemónico, o al menos no subordinado al mismo.

En *La Lola se va a los puertos* (1929), los Machado alegorizan una Andalucía cuya esencia se basa en el flamenco, personificado en el arte de los personajes principales e idealizado a través de la relación pura, simbiótica, entre ambos. El discurso nacionalista andaluz de los autores, no exento de una crítica social de la realidad andaluza y española, entronca con el socialismo de Antonio Machado y el andalucismo esencialista de Blas

Infante; a la vez se sitúa en el marco del proyecto regenerador de la España surgida a partir del “Desastre del 98.” La pieza teatral de los hermanos Machado fue escrita en 1929 para la actriz argentina afincada en España Lola Membrives, quien había encargado a los Machado un papel protagonista en una comedia andaluza. El argumento dramático gira en torno a la fascinación que tres hombres sienten por Lola, cantaora flamenca, y la lucha por conseguir su amor: Don Diego, rico hacendado sevillano que se encapricha de Lola cree que puede comprarla con su dinero; su hijo José Luis, señorito andaluz, prometido con su prima Rosario, queda fascinado por Lola; y Rafael Heredia, acompañante de Lola a la guitarra, finalmente le confiesa sus sentimientos tras una relación profesional de diez años.

Tras una serie de enredos entre los personajes, entremezclados con diversas reflexiones sobre la esencia del flamenco, la Lola permanece fiel a su destino como cantaora, manteniendo la castidad y alejándose de su patria chica para continuar su carrera en Argentina, huyendo así de sus sentimientos hacia José Luis. Éste vuelve a prometerse con Rosario y arregla las cosas con su padre, que pasa de una vida de juergas constantes a la mayor devoción religiosa. Heredia por su parte también renuncia a sus sentimientos por Lola, acepta la relación platónica entre ambos y la sigue fielmente en sus proyectos laborales.

La crítica por lo general se ha concentrado en destacar los aspectos andaluces que exhiben los Machado y se refiere al amor a la tierra, la idealización del pueblo frente a la aristocracia y el señoritismo, el flamenquismo como esencia andaluza y la crítica social de los problemas de Andalucía; coincide en destacar el innegable “sabor andaluz” de la obra y “la revalorización de lo andaluz como tema literario” (Chicharro Chamorro, D. 54). La

obra tiene un tono fuertemente local, donde se sublima la Andalucía eterna, pero es precisamente el localismo de la copla y la filosofía popular la base de la universalidad que se le atribuye a la obra y que permite la revalorización de lo andaluz a partir de sus mismas raíces culturales.

Varios críticos afirman que, frente a obras similares del mismo periodo, el mayor logro de la pieza machadiana consiste en la habilidad para superar el estereotipo y la “andaluzada:” “El impacto de esta obra fue tanto mayor porque enfocaba con éxito rotundo el mismo ambiente de otras tantas que no salían de la infeliz y caduca ‘andaluzada’” (*Ibid.* 54). Utrera Macías insiste en la misma idea: “El microcosmos andaluz en el que se mueven los personajes está lejos de caer en el tópico localismo propio de géneros literarios menores donde los temas de la Andalucía eterna responden a un folclore barato simbolizados en la pandereta, la navaja, el torero y la bailaora” (Utrera Macías 154).

Si bien es cierto que los Machado contribuyen con su literatura a la revalorización de Andalucía, no se puede afirmar que *La Lola* escape al producto comercial de la popular “andaluzada,” un producto popular adaptado a los gustos del consumo de masas. Aunque los autores rechazan explícitamente la “Andalucía de charanga y pandereta” y pretenden con su obra distinguirse de esa vertiente, lo cierto es que la historia queda irremediabilmente encajada en la exitosa “andaluzada,” esto es, la adaptación del folclore andaluz a las necesidades del consumo masivo. La rentabilización ideológica y comercial de la apropiación de la cultura popular andaluza se hace evidente en la obra y en su repercusión comercial.

El proyecto andalucista de los Machado se hace patente en *La Lola* a partir de una serie de elementos ideológicos que caen directamente en el juego de estereotipos de un andalucismo esencialista y romántico heredero de Blas Infante. Los Machado presentan una especie de “ideario andaluz” que viene a ser una reedición literaria del *Ideal andaluz* de Infante (1916), coincidiendo en dos de sus presupuestos fundamentales: el nacionalismo “sentimental” y el esencialismo flamenco. Siguiendo este modelo ideológico, a través de *La Lola* los Machado enfatizan la esencia flamenca del mundo e idealizan al pueblo andaluz, pasando por alto los componentes políticos del nacionalismo y centrándose en aspectos culturales y de la idiosincrasia andaluza.

En el contexto de la España de principios del siglo veinte, momento de eclosión de las reivindicaciones nacionalistas de diferentes regiones, Andalucía se distingue de vascos y catalanes con un nacionalismo “sentimental” que no se basa en la lucha política, sino que apela a esencias y modos de ser. Frente al interés de otros nacionalismos por la organización política, el *Ideal andaluz* constituye una reflexión sobre el ser y la esencia del pueblo andaluz: “Éste es el problema: Andalucía necesita una dirección espiritual, una orientación política, un remedio económico, un plan de cultura y una fuerza que apostole y salve” (11). Aunque más adelante habla de una “orientación política” para Andalucía, el andalucismo de Infante se centra en la dirección espiritual y cultural y rechaza incluso la creación de un partido regionalista andaluz.⁴

⁴ El programa andalucista de Blas Infante no presenta un planteamiento político de autonomía, sino que centra su tarea principalmente en la reconstrucción de la historia de Andalucía y la construcción y consolidación de la conciencia de pueblo andaluz. Infante entiende el andalucismo como un movimiento para crear un pueblo, no como una organización partidista para llegar al poder. No pretende organizar un partido, sino construir un pueblo concienciando a las masas; no sólo desconfía de los partidos políticos, sino que considera que la “formación de la conciencia andaluza” no requiere organización política, por lo que rechaza la organización partidaria, y se estructura como “movimiento.” Detrás del rechazo a la organización política yace la oposición al

Gran parte del esencialismo con que se caracteriza a Andalucía recae en su carácter flamenco y la visión del mundo que éste representa. Blas Infante, en *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante hondo* (1929-31), atribuye un esencialismo a Andalucía a través del flamenco, que define como un estado sentimental que “de un modo permanente y misterioso” anida en el alma de todos los andaluces (ctd. en Lacomba, *Blas Infante* 16). Ante la falta de una lengua diferente o de otros “hechos diferenciales,” el flamenco ha sido utilizado en Andalucía como fuerza unificadora sentimental, como marca identitaria, de modo que el nacionalismo andaluz, lejos de la política, queda ligado a la cultura y al sentimiento del pueblo. Así, en la fundación de la identidad cultural del pueblo andaluz, se utiliza el elemento unificador tradicionalmente asociado a Andalucía: el flamenco se convierte en patrimonio de Andalucía como ente nacional y la comunidad imaginada andaluza queda unida por el flamenco.

Si bien los Machado dignifican la esencia andaluza a través del mundo flamenco y de la exaltación del pueblo, excluyen a Andalucía de la reivindicación política dado su interés personal en temas sociales y culturales.⁵ Juan Toledano explica el andalucismo machadiano como un regionalismo que “no se manifiesta como un nacionalismo que se defina con la lucha del pueblo andaluz por su independencia o autogobierno, sino que se centra en una forma del *ser* andaluz, en la defensa de un *espíritu* del pueblo que encierra

principio europeo de las nacionalidades frente al de los pueblos y las culturas, heredero del esencialismo romántico de Herder. Cabe destacar que la falta de organización política es considerada uno de los motivos del fracaso histórico del nacionalismo andaluz. Para más información ver los estudios de Acosta Sánchez, De los Santos (*Andalucía*), González de Molina (“Andalucismo” y “Orígenes”) y Lacomba (*Historia y Teoría*).

⁵ Poco tiempo antes, Ortega y Gasset había trazado en su “Teoría de Andalucía” (1927) una teoría sobre la “esencia vegetativa” del pueblo andaluz, en la que los rasgos estereotípicos quedan enmarcados, estereotipados y orientalizados en el “ideal vegetativo:” la pasividad y la pereza constituyen el ideal y el estilo de vida del andaluz. A pesar de tener ideologías opuestas en cuanto al regionalismo, tanto Ortega como Infante y los Machado coinciden en excluir a Andalucía de la reivindicación política.

una *esencia* propia y única” (249, énfasis mío). Una vez más, el nacionalismo andaluz queda reducido a su esencia cultural y le son denegados una intención o un proyecto políticos.

En la obra el flamenco se presenta con esencialidad y sencillez. Es idealizado y personificado a través de los protagonistas: Lola y Heredia son el “matrimonio flamenco” ideal, perfecto, el cante y la guitarra; el cante se encarna en Lola como esencia andaluza. La imposibilidad de una relación sentimental entre ellos personifica la pasión y la pena del andaluz, la “pena negra” de García Lorca. El cante hondo se convierte en expresión del sentimiento trágico del pueblo. Además de esencia de lo andaluz, el flamenco como arte se hace universal, conocido y admirado no sólo en Andalucía, sino también en España y en América. El triunfo del folclore andaluz fuera de las fronteras locales remite a la mercantilización cultural de modo masivo mediante la exportación internacional del flamenco y las esencias andaluzas. El flamenco es también solución espiritual a los males de España: la Lola, ese ser superior, es quien ha de restituir la gracia y las tradiciones; en un plano alegórico, la cultura popular, el pueblo, es quien debe regenerar la nación española y revitalizar el espíritu nacional.

La figura de Lola resalta por contraste frente a su opuesto femenino, Rosario. Desde el principio las dos figuras quedan contrapuestas por su clase social: Lola no es sólo “auténtico pueblo,” puro e idealizado, sino que su estatura moral siempre queda por encima de Rosario. En la línea del casticismo, los Machado idealizan al “auténtico pueblo,” trabajador, respetuoso e inteligente, que se contrapone a los “señoritos” y terratenientes vanidosos, indolentes y fríos. Lola y Heredia quedan contextualizados entre dos clases sociales antagónicas, los latifundistas y los campesinos, cuyos valores se

ensalzan. Entre los pretendientes de Lola, la nobleza de Heredia contrasta con el poder arrogante de Don Diego. En un término medio, José Luis es el señorito, hijo del terrateniente, que reniega de su condición: el amor por Lola le permite trasgredir las convenciones de clase y redimirse simbólicamente de su condición social. El compromiso social con el pueblo y la tierra –parte del ideario machadiano– y la idealización de los valores populares remiten al andalucismo regeneracionista y universalista de Blas Infante.

Arraigada en el proyecto nacional regenerador de la España del 98, *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado es una obra teatral representativa del proyecto nacionalista andaluz del primer tercio del siglo veinte, proyecto que se materializa a través de la idealización del cante hondo como esencia flamenca de lo andaluz, que además se convierte en fuerza regeneradora de la nación y de la identidad nacional a raíz del “Desastre del 98.” Los Machado muestran una “Andalucía de pandereta mística” que da una imagen de Andalucía como unidad nacional basada en un esencialismo después reinterpretado por Juan de Orduña (1947) y Josefina Molina (1993). A continuación, el análisis de la adaptación fílmica de Juan de Orduña se centra en la consolidación del estereotipo de lo andaluz y su uso y manejo por el aparato franquista, dada la necesidad de manejar la heterogeneidad cultural que el régimen quiere combatir a toda costa en su reconstrucción de la identidad nacional.

La Lola se va a los puertos de Juan de Orduña (1947) viene a ser la representación cinematográfica de la versión franquista de lo andaluz y su instrumentalización de la cultura regional con fines nacionalistas. Aunque distribuida por Cifesa, productora líder

del primer franquismo, la película fue producida por el propio Juan de Orduña.⁶ El guión de Antonio Mas Guindal parte del texto original machadiano, aunque se modifica sustancialmente y se introducen nuevos planteamientos, siempre intentando evitar la catalogación como “españolada.” Manuel Machado escribe personalmente a Orduña sobre la preparación del guión, advirtiéndole de que “lo nuestro, bien escrito, bien reproducido, no es pandereta; eso es realidad, *el alma andaluza, el espíritu de España.*” (Utrera Macías 161-162, énfasis mío).

Una vez más lo andaluz queda unido a lo español, lo cual sirve perfectamente los intereses del Estado franquista en su necesidad de (re)construir la identidad nacional de acuerdo a la nueva actitud hacia el pasado y la historia que conlleva la Guerra Civil. En su necesidad de homogeneización histórica y ante el miedo a la diversidad el aparato franquista recurre al abuso del estereotipo, lo que Homi Bhabha identifica como estrategia clave de la colonización, ya que permite manejar y controlar la heterogeneidad cultural (94-95). La mi(s)tificación de lo andaluz, que se consolida como típicamente español, atiende así a la necesidad del régimen de construir una nueva identidad nacional. La cultura andaluza se utiliza por tanto con fines políticos “españolistas.” Orduña cuenta para el papel protagonista con la actriz y cantante Juanita Reina, icono franquista de lo andaluz hecho universal.

En el contexto de la autarquía de los años cuarenta y de su nacionalismo más exacerbado, los productos culturales de la primera década franquista muestran la dualidad de “un régimen que intenta comunicar una imagen de cambio en el exterior,

⁶ Orduña dirigió para Cifesa doce largometrajes entre 1942 y 1951, entre ellos algunos de los filmes históricos más famosos y exitosos del franquismo. Entre 1944 y 1948, Orduña produjo una media docena de títulos en su propio estudio (P.O.F.), entre los que se encuentra *La Lola se va a los puertos*.

mientras en el interior fomenta las manifestaciones de su orgullo autárquico” (Juan-Navarro, “Madre” 204). Juan-Navarro alude así al doble programa propagandístico del franquismo: el adoctrinamiento interno y la auto-promoción en el exterior de cara al turismo y la recuperación del estatus internacional. En su (re)construcción nacional, el régimen se ve en la necesidad de buscar en el pasado una mitología que legitime su “cruzada” nacionalista. El mito de la Hispanidad constituye uno de los pilares legitimadores de la dictadura: “Sobre la base de la identificación entre Hispanidad y catolicismo se aspiraba a desterrar la imagen totalitaria del gobierno de Franco en el exterior y a legitimar en el interior un régimen impuesto por la fuerza” (Juan-Navarro, “Orígenes” 80).

Aunque el guión de Mas Guindal se basa en el texto machadiano hay sin duda diferencias con el original, no sólo por la adaptación del medio teatral al cinematográfico, sino por las necesidades ideológicas del franquismo. Además de la eliminación del verso como recurso verbal, lo primero que llama la atención es la dislocación temporal: situada en 1860, la historia queda revestida de un distanciamiento temporal que la dota de un tono legendario y mistificador acorde a la idea de una España eterna. En la primera toma tras los créditos de inicio, un plano secuencia muestra el puerto con toda su actividad y movimiento. Simultáneamente, una voz en off se pregunta:

¿Quién y qué fue de la Lola, una cantaora? El aire que recogió sus coplas recoge al mismo tiempo la verdadera historia de la Lola y se la lleva; al paso de los años se hace mito, y este mito lo trae el viento que bate los puertos como el rumor lejano de una caracola. Y los nietos aprenderán del abuelo que la Lola, “La Lola se va a los puertos/ la isla se queda sola.”

Se establece así el carácter mítico del personaje principal desde antes incluso de que aparezca en escena. Además, al incluir los versos originales de los Machado, se establece

una conexión con el pasado nacional y con la idea de la España eterna de la ideología oficial.

La película aprovecha cada ocasión disponible tanto para exaltar los valores de la España eterna como para marcar una radical aversión a lo extranjero. En la escena inicial, un grupo de marineros gallegos hacen referencia a Santiago de Compostela, exaltando la “catedral más grande del mundo,” donde está enterrado el apóstol Santiago, conocido en España como “Santiago Matamoros” por su ayuda legendaria en la Reconquista cristiana. El discurso de la cruzada medieval contra los musulmanes se hace paralelo a la cruzada franquista contra los “anti-españoles.”⁷ El régimen se legitima de manera subliminal, ya que aunque usa los géneros populares, lo que hace en realidad es incorporar a las clases populares y las culturas regionales en un modelo cultural totalitario y vertical (Labanyi 4).

El guión de Mas Guindal introduce el personaje de Tío Willy, inexistente en la versión original, que caricaturiza al español extranjerizado. Junto a su sobrina Rosario, prometida de José Luis, acaba de regresar de Europa, donde ha pasado cinco años en contacto con el liberalismo y las costumbres extranjeras, automáticamente rechazadas en España por el mero hecho de serlo. Estos dos personajes presentan temas y situaciones que dan pie al ataque y ridiculización de lo extranjero y permiten exaltar los valores nacionales tradicionales.

El contraste entre Lola y Rosario toma aquí un cariz “nacional” o españolista: en los Machado el antagonismo femenino tiene que ver, no sólo con diferencias de clase,

⁷ Como apunte interesante, durante una visita de Blas Infante a Galicia en 1929 para fomentar la fraternidad nacionalista galleguista-andalucista, Infante propone la revisión histórica del mito de Santiago Matamoros. Mientras Infante se basa en su idealización del Al-Andalus musulmán, para Castelao y los nacionalistas gallegos se trata de terminar con el expolio por parte de Castilla de uno de los grandes mitos gallegos.

mediante la exaltación del pueblo a través de la Lola, sino también con la pureza y virtud moral de la Lola frente a la vanidad y el orgullo de clase de Rosario. En esta ocasión, la oposición se da entre casticismo y extranjerismo: la Lola personifica la españolidad más profunda, el flamenco como epítome de lo español/ andaluz frente al extranjerismo de Rosario, que ha modificado negativamente sus valores y su ética y es presentada como una *snob* que intenta sin éxito quedar por encima de Lola. Tanto Rosario como Tío Willy deben redimirse y “reconvertirse” a lo español, abrazando simbólicamente los valores de la patria. En la reconciliación entre Lola y Rosario ésta recupera el estatus castizo, humilde y noble acorde a su clase social, lo que le permite recuperar a José Luis convirtiéndose en la novia adecuada y ganando finalmente el favor del público. Los personajes se definen por tanto en términos de su españolidad, siempre a favor del nacionalismo “bien entendido,” es decir, acorde a la ideología oficial.

En el film, los valores nacionales se transmiten a través de la protagonista, que no es sólo la personificación del folclore y las tradiciones, sino que también representa el arquetipo de mujer decente, de moral estricta y ferviente devota de la Virgen. La profunda religiosidad de la Lola encaja en los esquemas del tradicionalismo falangista y del nacional-catolicismo. Su sacrificio al renunciar a su amor por José Luis a cambio de la salvación de éste la muestra como mujer noble, abnegada sufridora y acorde a los valores religiosos exaltados como parte del proyecto nacional del franquismo. La imagen de las dos mujeres rezando por José Luis unifica ideologías y clases sociales. El contexto de la Semana Santa refuerza por un lado la cultura andaluza y por otro la idea de sacrificio como motivo de orgullo nacional impuesta a los españoles.

La “españolidad” se explicita fundamentalmente en las tradiciones y los valores de “sabor español,” transmitidos a partir del folclore y la cultura popular. El cine populista de los cuarenta perpetúa los arquetipos andaluces de los toros y el flamenco. Esto permite situar lo marginal bajo el control del aparato oficial –colonial– y utilizarlo de manera conveniente para exportar cierto tipo de españolidad. Se trata por supuesto de utilizar el estereotipo popular adaptándolo a las necesidades del régimen, manejando las contradicciones que supone reconocer la diversidad cultural española.

A diferencia del texto machadiano, donde se exalta el cante hondo como el valor más puro del folclore andaluz, en esta ocasión el repertorio popular de la canción española evita en todo lo posible el flamenco. Éste es sustituido por la copla, el género especialidad de Juanita Reina, a la que resultaría difícil interpretar las bulerías del original. Esta sustitución permite evitar la utilización del flamenco con sus connotaciones sociales y étnicas marginales y ensalzar los valores nacionales castizos frente a los de la cultura gitana.

La tauromaquia por su parte no sólo encaja perfectamente en el esquema de la españolada, sino que simbólicamente es el medio de acercar al señorito y la cantaora. José Luis se hace torero por amor, con lo que se iguala en clase a Lola y puede así ser digno de ella. Siguiendo el esquema melodramático, la felicidad de los protagonistas se rompe cuando José Luis es herido por Panza-Triste, fiel sirviente de Don Diego. Estructuralmente, el ataque a José Luis consolida la estructura melodramática, permite la unión de los personajes en torno a la tragedia y devuelve a José Luis con su prometida inicial. La milagrosa salvación de José Luis obliga a Lola a cumplir su promesa y alejarse de él, lo que sirve para evitar un posible final feliz donde triunfe una relación

interclasista. En su lugar, Rosario recupera el puesto de “novia oficial,” como corresponde a personajes de su clase, y la historia se cierra con un final acorde a la mentalidad político-religiosa de la España de la época.

Tal y como querían los Machado, Lola termina marchando a América y José Luis vuelve con Rosario. Aunque el final es el mismo en las dos versiones, mientras en la de los Machado Lola permanece fiel a su ideal, en la de Orduña la protagonista es más humana, y tras sucumbir a sus sentimientos –siempre puros y castos– debe renunciar al amor y sacrificarse como buena cristiana para “salvar” al resto de los personajes. En la conclusión, como al principio, todo queda ordenado y en su sitio y el elemento perturbador, ese “otro” estereotípico, atractivo pero peligroso, tiene que alejarse y continuar su camino, reuniéndose con Heredia, su único compañero posible.

Como se ha querido mostrar, el film de Orduña se ajusta a la política cultural del franquismo al contribuir a su propia legitimación histórica con fines nacionalistas. El film apoya los pilares ideológicos del franquismo: la españolidad, la religión y la familia, favorece la separación de las clases sociales e introduce la defensa de los valores de “lo español.” Los tintes andalucistas y socialistas del texto original quedan soterrados o son sustituidos por una acendrada defensa de lo español, por lo que el proyecto andalucista del texto original queda desplazado de la trama. Las esencias andaluzas, en lugar de servir a un proyecto nacional andaluz, sirven para legitimar la España “auténtica,” y con ella, el régimen que las sustenta como modelos nacionales.

Este recorrido por las versiones de *La Lola* termina en un giro ideológico interesante: Josefina Molina ofrece en 1993 una revisión moderna del texto machadiano, ampliado y adaptado al cine de los noventa y de tono más social y contestatario, que

recoge tanto el implícito discurso nacionalista andaluz como la preocupación por aspectos sociales de la realidad andaluza de los años veinte y treinta.⁸ En la película de Molina, los sentimientos andaluces se combinan con la realidad de Andalucía, todo ello en el contexto del mundo flamenco. El principal rasgo de *La Lola se va a los puertos* de Josefina Molina es el genuino interés por mostrar el contexto andaluz contemporáneo a la historia, que se concreta a través de la presencia de elementos andaluces y andalucistas, algunos de los cuales no pertenecen a la pieza teatral original, y del enfoque menos idealizado en el personaje principal y su contextualización histórica y social.

La relevancia de esta película en el marco de mi estudio –además de continuar la evolución histórica del uso del folclore andaluz como estrategia política– reside fundamentalmente en el contexto en que surge esta reformulación del andalucismo de los Machado, ya que la película de Molina (1993) coincide con el momento en que el PSOE pierde la mayoría absoluta en las elecciones generales y se ve obligado a pactar con grupos nacionalistas para poder gobernar. Es éste un periodo de clara reivindicación nacionalista y un momento en que los nacionalismos periféricos necesitan (re)situarse en la política nacional y definir claramente sus postulados ideológicos.⁹

⁸ El guión es de Romualdo Molina, José Manuel Fernández, Joaquín Oristrell y la propia Josefina Molina. La película está producida por Lotus Films y Fíguro Films y subvencionada por Canal Sur, la televisión autónoma andaluza. En esta década, y concretamente en esta película, se hace evidente el interés de los medios audiovisuales regionales por temas de Andalucía.

⁹ Al perder la mayoría absoluta en las elecciones generales de 1993, el PSOE se ve obligado a pactar con grupos nacionalistas regionales. Su pacto con el nacionalismo catalán conservador de centro-derecha (CiU) supone hacer una serie de concesiones políticas y económicas al gobierno de Jordi Pujol para satisfacer sus aspiraciones autonómicas y financieras. Tanto la esfera política nacional como la prensa especializada critican tanto al PSOE como a CiU, al considerar que ambas formaciones se venden políticamente y traicionan su propio programa a cambio de rentas políticas; el pacto de CiU con el PSOE y los siguientes con el PP resultaron desde luego rentables al nacionalismo catalán. La victoria por mayoría simple del PP en 1996 obligó también a José María Aznar a formar una nueva coalición de gobierno con el nacionalismo moderado de Canarias, el País Vasco y Cataluña, haciendo nuevas concesiones a estas Comunidades Autónomas, que adquieren competencias normalmente reservadas al gobierno central. Junto al profundo cambio en

A raíz de las concesiones que el PSOE hace al nacionalismo catalán, en el resto de las nacionalidades históricas y regiones con fuertes sentimientos nacionalistas, como Canarias, los nacionalismos periféricos aumentan sus reivindicaciones ante el gobierno español y se abre un periodo de eclosión nacionalista. Andalucía se une a las reivindicaciones políticas y económicas de los nacionalismos periféricos, (re)situándose en el mapa de la España autonómica. La película de Molina por tanto plantea una revisión del andalucismo histórico de los años veinte y en su evolución a lo largo del siglo de cara a la política territorial de los noventa, acercando a Andalucía el debate sobre los nacionalismos periféricos del Estado español, dada la creciente influencia de estos últimos en la esfera política nacional a partir de 1993.

La contextualización histórica se da desde los créditos de inicio, que se impresionan sobre el cartel oficial de la “Exposición Iberoamericana,” que cuelga en la pared de un bar, cuyo sonido de fondo acompaña dichos créditos. Desde la secuencia inicial la historia se inscribe en el contexto de la Sevilla de 1929, donde se celebra dicha Exposición; a su vez, los espectadores contemporáneos hacen una conexión directa con la recién celebrada Exposición Universal de Sevilla en 1992 (la “Expo”). Quedan por tanto entrelazados dos momentos históricos fundamentales para Andalucía: su entrada en el siglo veinte con la Exposición de 1929, junto a la renovación urbanística de lo que hoy constituyen partes emblemáticas de la capital andaluza, y su internacionalización moderna a raíz de la Exposición del 92, que conlleva una nueva modernización de la ciudad y de su arquitectura.

la financiación territorial, estas Comunidades alcanzan el mayor grado de autonomía de su historia; al mismo tiempo, se producen los mayores desequilibrios entre las diversas Comunidades Autónomas en términos de competencias autonómicas.

Tras la contextualización histórica y geográfica, se establece inmediatamente el tono flamenco de la película. La voz en *off* de Lola dice: “Heredia, por bulerías.” Se crea así la expectativa de la cantaora, a la que se espera ver y oír de manera inminente. Tras oír en *off* la guitarra de Heredia y ver un primer plano del guitarrista desde atrás se ofrece por fin el primer plano de Lola, primero de lado y después de frente, mientras arranca a cantar: “La Lola se va a los puertos, la Isla se queda sola...” Al igual que ocurría en la cinta de Orduña, la secuencia inicial conecta inmediatamente con el texto machadiano. Inmediatamente se ofrece un primer plano de Don Diego, que mira intensamente a la folclórica. Enseguida el hombre solicita la presencia de Lola en su cortijo unos días después, aclarando que está dispuesto a pagar lo que sea necesario. Queda así establecido el contraste entre clases sociales y actitudes vitales que será inherente a la historia: la esencia flamenca de Lola frente a la arrogancia y vanidad del latifundista.

Respecto a las anteriores versiones, la diferencia fundamental de la película de Molina es que, si bien la trama gira igualmente en torno a Lola, en este caso la directora y guionista se centra en aspectos de la vida personal de la cantaora, lo que le permite contextualizarla con explícitas referencias al contexto político, social y cultural de la Andalucía de 1929. Se ofrece una versión menos ideal, más humanizada del personaje, aún configurado bajo el signo del melodrama. Si en la versión de Orduña Juanita Reina era el icono franquista de lo andaluz, en este caso el papel protagonista está a cargo de Rocío Jurado, icono popular de Andalucía en los años noventa.¹⁰

¹⁰ Rocío Jurado (1946-2006) fue una muy conocida cantante y actriz andaluza, dedicada sobre todo a la copla y al flamenco, aunque también a otros géneros musicales como la balada romántica. Popular desde los años sesenta, su música revitalizó los géneros folclóricos tradicionales. La imagen de Andalucía asociada a Rocío Jurado contrasta con la que ofrece por ejemplo Isabel Pantoja, folclórica y tonadillera, primera figura de la canción española en los años ochenta, y que ha

La humanización de Lola permite incluir aspectos personales de su vida, más allá de su profesión de cantaora, que era todo lo que interesaba en los dos textos anteriores. Al incluir detalles biográficos, que no provienen del texto original, Molina enmarca la vida de Lola, con sus tragedias personales, en su contexto sociopolítico y cultural, lo que permite hacer referencias concretas a ciertos temas y preocupaciones sociales de la época: Lola cuenta a José Luis la muerte de su novio a manos de un señorito y el vano intento de su padre por ayudarlo, lo que terminó dejándolo postrado en una silla de ruedas. Aquí se deja entrever el abuso de poder de las clases altas.

Como el personaje machadiano original, Lola controla y actúa toda la obra, siente, sufre y decide. Pero en su proceso de humanización, esta Lola, más que las anteriores, sucumbe a la pasión por José Luis. Molina se recrea en el amor apasionado entre Lola y José Luis.¹¹ Rocío Jurado imprime fuerza y temperamento al personaje, que una vez más inspira admiración y pasión, envidia, ira y celos. La Lola se debe solamente al flamenco, nuevamente esencializado, y a ella le corresponde la regeneración, esto es, devolver el orden entre los hombres, continuar su camino con Heredia y recuperar los valores tradicionales. A diferencia de las dos versiones anteriores, donde se sugiere el desarrollo

destacado en los últimos años por las informaciones frecuentes que aparecen sobre ella o su familia en la prensa rosa. Isabel Pantoja fue contratada en 2003, por el entonces alcalde Julián Muñoz, como imagen de la ciudad de Marbella, con la intención de utilizar la popularidad de la cantante con fines turísticos. El proyecto sin embargo no llegó a buen puerto. Muñoz fue inhabilitado poco después y tiene más de cien causas pendientes por delitos contra la hacienda pública. Tanto la imagen de la folclórica como de la ciudad de Marbella (y por ende de Andalucía) se han visto seriamente dañadas ante estos acontecimientos, donde una vez más, la política interfiere con la identidad cultural.

¹¹ Aunque acertada en la elección de la actriz protagonista en relación con la interpretación y el cante, Molina fuerza un poco la relación entre Lola y José Luis, dada la diferencia de más de veinte años entre ellos. En el texto teatral se refieren a Lola como una “niña,” que si bien lleva diez años trabajando con Heredia, empezó muy joven. Orduña por su parte, cuenta con una joven Juanita Reina para la interpretación, por lo que la diferencia de edad con su compañero es apenas perceptible.

artístico de Lola más allá de las fronteras nacionales, en esta ocasión su triunfo en Argentina se hace explícito en la escena final. Lo andaluz se consolida en los noventa como la imagen exportable de lo genuinamente español.

Paralelamente a la humanización de la mítica Lola, Molina busca una genuina plasmación de lo flamenco, que transmita los sentimientos andaluces, acorde al tono popular de la historia. Tras la sustitución del flamenco por la canción española operada por Juan de Orduña, la cineasta andaluza huye específicamente de las convenciones y los estereotipos y se centra en el “verdadero” cante *bondo*, por lo que la interpretación desgarrada de Rocío Jurado es fundamental. Las canciones de la folclórica van unidas a los giros de la trama y la vida de Lola se desgrana en sus canciones, con una emoción desbordada que eclipsa al espectador. Las fiestas flamencas que se ven en pantalla recogen todos los elementos de la trama: la tensión, los celos, la violencia y por supuesto, el cante. La alegría se cruza con la pasión y la pena en una película que conscientemente recupera temas y motivos genuinamente andaluces.

A la vez que las esencias andaluzas, el proyecto del andalucismo de los años veinte es manifiestamente explícito en la película, que revitaliza y contextualiza el proyecto nacional andaluz ofrecido por los Machado casi setenta años antes. En su revisión andalucista, Molina incluye elementos que no aparecen en el texto original, que le permiten dar mayor visibilidad e importancia al discurso político andalucista de los años veinte. Entre otras figuras, Molina incluye la de Federico, un amigo de José Luis que se declara poeta, y que remite a la figura de García Lorca, emblema de lo andaluz universal y también de la cultura popular andaluza.

La Lola de Molina participa junto a José Luis en un acto clandestino del movimiento andalucista. Esta escena sirve como pretexto para introducir la figura de Blas Infante que, al exponer en el marco del evento una síntesis de su pensamiento político, permite contextualizar el andalucismo y anclarlo históricamente en el periodo en que se desarrolla la historia de Lola. En el mismo acto político, Lola interpreta el himno andaluz, adaptado por Blas Infante a partir de un canto religioso campesino. Los símbolos de Andalucía habían sido aceptados oficialmente en el Congreso Andaluz de Ronda en 1918, que sentó las líneas maestras del andalucismo federalista heredero del siglo diecinueve. La interpretación del himno por Rocío Jurado, con el propio Lorca al piano, remite al andalucismo histórico y a la vez establece una fuerte conexión sentimental con el pueblo andaluz.¹² La reivindicación andalucista queda unida al pueblo a través del flamenco, esencia de Andalucía. No se puede olvidar que el propio himno andaluz pide “tierra y libertad,” combinando en un sintagma la reivindicación sobre la reforma agraria con el deseo de autonomía política. Las estrategias cinematográficas temáticas y estructurales de Josefina Molina suponen una modernización ideológica respecto al proyecto de los Machado, que apunta a una consciente revisión andalucista de la versión teatral, donde el esencialismo nacionalista de los años veinte, en cierto modo aún presente, ha sido reinterpretado y contextualizado de cara al espectador de los noventa.

Junto a la revisión andalucista, Josefina Molina está también interesada en la preocupación por cuestiones sociales andaluzas que revela el texto teatral, preocupación asociada al socialismo cristiano de Antonio Machado. La película ofrece sin duda mayor

¹² En octubre de 2007, el Partido Popular propuso que el himno oficial andaluz sea el que interpreta Rocío Jurado en la película (“El PP”).

visibilidad y relevancia de la agitación campesina: la situación del campo andaluz y las tremendas diferencias entre propietarios y trabajadores son temas fundamentales para entender la realidad histórica de Andalucía y para poder definirla y constituyen los elementos principales de la crítica social de Josefina Molina, que pretende mostrar la Andalucía “real” de 1929. En el texto machadiano sólo hay ligeras alusiones a los conflictos andaluces, que están completamente ausentes en la película de Juan de Orduña, lo que es incoherente con la realidad histórica de Andalucía, al menos con la realidad que en los años cuarenta interesa mostrar. La versión de Molina, más politizada, nacionalista y crítica, es más coherente con la realidad de Andalucía de los años veinte: “La situación de miseria y hambre del campo andaluz, esta realidad cruda y diaria del jornalero no puede ser evitada y borrada al hablar sobre la *esencia* del pueblo andaluz” (Toledano 257). El hambre y la miseria de Andalucía, recogidos en las crónicas de Azorín y Baldomero Argente del Castillo, se configuran como parte de la definición de la esencia de lo andaluz. Además, las revueltas campesinas, de inspiración anarquista, conectan desde su base el andalucismo con el anarquismo, tal como se ha considerado históricamente tanto por andalucistas como por historiadores nacionales.

La película muestra explícitamente agitaciones campesinas, tensiones entre trabajadores y propietarios y la quema de cosechadoras, máquinas que restringían el acceso al trabajo de los jornaleros y braceros. Al comienzo de la película, cuando Lola y Heredia llegan al cortijo de Don Diego, ayudan a escapar a dos posibles anarquistas de sus tierras, ante la súplica de los mismos que se saben en grave peligro si son detenidos. Cuando Rosario, que los perseguía a caballo, encuentra a Lola y Heredia en su lugar, se produce el primer enfrentamiento entre las dos mujeres, aun antes de conocerse

formalmente; el antagonismo es inmediato. La lucha de clases se hace patente entre Lola, que representa al pueblo, y Rosario, encargada de difundir su orgullo de clase y proteger los intereses latifundistas de su familia.

La participación de Lola en el acto andalucista comentado antes no es de extrañar entonces, puesto que la lucha nacionalista pasa por la reivindicación del fin del caciquismo, problema endémico de una región dedicada mayoritariamente a la tierra, y la renovación de la estructura agraria. Lo que resulta interesante, es que es precisamente José Luis quien invita a Lola al acto, lo que transforma sustancialmente su papel en la historia: José Luis no está representado como el señorito vago sin ideales, sino que muestra abiertamente el desprecio por los valores de su padre y se alinea con el andalucismo que pide tierra y libertad, por lo que lucha explícitamente en contra de sus intereses de clase.

Las diferencias entre clases sociales se marcan a lo largo de la película y los conflictos entre trabajadores y propietarios tienen relevancia en el desarrollo de la historia. Don Diego abusa de su poder, tanto sobre sus trabajadores como sobre Lola y su propio hijo: hace que despidan a Lola y deshereda a José Luis en un intento de romper la relación entre ambos. Lola interviene para salvar a uno de los trabajadores, que ha sido detenido por presuntas actividades anarquistas. El malestar social de los jornaleros y la arrogancia de Don Diego y sus amigos permea la historia. Los conflictos sociales y las luchas contra los poderosos revelan esa otra Andalucía detrás de “la pandereta” y la fiesta.

La Andalucía de Molina por tanto no queda exenta de la cultura de lo pobre como hecho diferencial de la identidad andaluza y entra de lleno en los temas sugeridos

por los Machado. Como señala Juan Toledano, la reinterpretación del andalucismo que ofrece el film de Molina hace hincapié en el implícito discurso nacionalista andaluz de la obra original, a la vez que destaca ciertos aspectos políticos y sociales sólo parcialmente reflejados por los Machado (249) y que se evitan completamente en el film de Orduña, lo que produce un falseamiento de la historia de acuerdo a las necesidades del régimen franquista. Como ya se ha mencionado, en la versión de Molina la trama queda inscrita desde el principio en el contexto de la Andalucía de 1929; se trata de una Andalucía trágica muy diferente de la Andalucía de los hermanos Álvarez Quintero. La Andalucía que interesa sobre el escenario teatral es esa región de pandereta, la del sueño místico flamenco, la religión trágica, las esencias. Pero Molina prescinde de esa “Andalucía de pandereta mística” de los Machado y se sumerge en los conflictos sociales acuciantes del pueblo andaluz. La cultura de lo pobre, el hambre y las diferencias sociales, el señoritismo y el caciquismo constituyen partes esenciales en la definición de Andalucía que Molina sabe incorporar a su película en un momento político en que el andalucismo —como otros nacionalismos periféricos en España— necesita reivindicarse para no quedar atrás en el debate político sobre los nacionalismos españoles.

Como se desprende de este análisis comparado, la presencia de los elementos andalucistas toma connotaciones diferentes en cada texto, en relación con el contexto histórico al que pertenece. El texto original de los Machado ofrece un esencialismo andaluz en consonancia con los presupuestos del andalucismo histórico de la década de los veinte. En su obra se materializa la idea de lo andaluz hecho universal a través de la idealización del cante flamenco. La película de Orduña por su parte opera una manipulación ideológica de lo andaluz —que se hace español— por la que los valores

tradicionalistas y conformistas de la españolada sirven para reforzar el nacionalismo centralista del régimen franquista. Finalmente, Josefina Molina retoma los elementos andalucistas de la obra original y ofrece una visión más contestataria y social de la realidad andaluza en el contexto de las reivindicaciones autonómicas de los nacionalismos periféricos de los años noventa.

Pocos años después de la película de Orduña se estrenaría *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), con la que Luis García Berlanga revoluciona el estancado panorama cinematográfico de la España franquista y abre una nueva etapa ideológica y estética para el cine español. Si en los años cuarenta el cine español es sinónimo de la épica histórica y de la españolada folclórica, Berlanga cuestiona y subvierte los discursos en los que se basa la construcción nacional y reflexiona sobre la construcción artificial de la identidad española en el contexto de la apertura internacional del régimen de Franco.

La sinécdoque de lo andaluz y la “carnavalización” de la identidad nacional: *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953)

En 1953 se estrena *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* de Luis García Berlanga, película que constituye un hito en la historia del cine español, no sólo por sus planteamientos técnicos y estéticos, sino porque aparece en un momento clave en la evolución del régimen franquista, momento en que comienza una tímida apertura al exterior. La película surge originalmente como encargo a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga de un film folclórico para el lanzamiento de la cantante Lolita Sevilla; posteriormente los guionistas, con la ayuda del comediógrafo Miguel Mihura, transforman la españolada original en “el clásico más irónico del cine español” (Moyano ctd. en Richardson, “Reimagining” primer

párrafo). Mediante el uso de la comedia convencional y de técnicas al uso, los autores encuentran la manera de parodiar el discurso de la identidad nacional y al mismo tiempo hacer un comentario socio-político que no fue detectado por la censura franquista: los habitantes de un pueblo castellano se transforman en un decorado de cine de Andalucía, ridiculizando la identificación Andalucía-España y el mito en que se sustenta la españolada. En este caso, los estereotipos andaluces de la identidad nacional son subvertidos por medio de unas técnicas que requieren una reflexión crítica por parte del espectador.

La nación representada en la ambientación del pueblo aislado de Villar del Río ofrece la contrapartida irónica a la grandeza imperial y folclórica del cine de la década anterior. Con el rechazo explícito de la épica histórica asociada a Cifesa y la subversión de la españolada, los dos géneros dominantes en la década anterior, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* se posiciona a favor de un realismo social y crítico y prefigura el Nuevo Cine Español que surge a partir de las “Conversaciones de Salamanca” de 1955.¹³

La historia se desarrolla en un pueblo rural castellano en los años cincuenta, Villar del Río, descrito por el narrador en *off* como un pueblo “que no tiene nada de particular.” Los habitantes, poco después de recibir a la folclórica Carmen Vargas, “máxima estrella de la canción andaluza,” son informados de la inminente llegada al pueblo de representantes estadounidenses (“americanos”) y de la posible ayuda económica que

¹³ En su libro *A Cinema of Contradiction. Spanish Film of the 1960s*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), Sally Faulkner utiliza el término “Nuevo Cine Español” para referirse al nuevo cine de autor que surge en España a partir de los años sesenta. El Congreso de Cinematografía de 1955 (las “Conversaciones de Salamanca”) da paso a la apertura y recuperación de la industria cinematográfica en España a partir de la década de los sesenta. Bardem y Berlanga pertenecen a esa generación de jóvenes cineastas de la primera promoción del Instituto de Cinematografía (posteriormente la Escuela Oficial de Cine) que revolucionan el panorama de la cinematografía española en un momento de completo estancamiento técnico e ideológico.

recibirán de ellos en el marco del Programa de Desarrollo Europeo de 1947-1951, más conocido como el “Plan Marshall.” Dada la importancia de la situación, deben prepararse para recibir a los extranjeros de la mejor forma posible; es necesario estar a la altura de las expectativas creadas en el exterior.

Tras dilucidar sobre el recibimiento a los americanos, los habitantes del pueblo, por iniciativa Manolo, empresario y representante de Carmen Vargas, deciden mostrar la realidad nacional que ellos creen corresponde a la imagen de España en el exterior: convierten el pueblo castellano en un simulacro perfecto de lo andaluz y universal. Decorados y vestuario se transforman rápidamente. Irónicamente, los “americanos” pasan por el pueblo sin detenerse, destruyendo parte del decorado construido. Tras pagar los gastos ocasionados por el “carnaval” organizado, Villar del Río se ve obligado a volver a su identidad original y a su vida ordinaria.

Para entender las implicaciones de la película y el impacto que la entrada de España en la esfera internacional tiene en su propia concepción de la identidad nacional, *Mr. Marshall* no puede ser desligada del contexto político y económico en que aparece. El título hace referencia explícita al “Plan Marshall,” por el que quince países reciben ayuda económica de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. España no recibió inicialmente la ayuda americana al estar marginada de los organismos internacionales con un gobierno que carecía de legitimidad a los ojos del mundo. En este contexto político y económico, España debe reconfigurar su propia concepción de la nación de manera que no sólo sirva los presupuestos ideológicos del franquismo, sino que también permita la

entrada de España en el concierto internacional –lo cual ocurriría poco tiempo después con el “Pacto de Madrid.”¹⁴

Más allá de la innovación técnica, Berlanga explora implícitamente la artificialidad de la identidad nacional y cuestiona los mitos y realidades de la España franquista y la definición de la españolidad. Pero la película es especialmente significativa, sobre todo en el marco de este proyecto sobre las identidades culturales del Estado español, porque pone al descubierto las presuposiciones ideológicas subyacentes al discurso de la identidad nacional y la artificialidad de su construcción en un momento en que España necesita relanzar sus relaciones políticas y económicas con el mundo tras un periodo de dura posguerra y profunda autarquía y aislamiento cultural.

Esta actitud aperturista contrasta con la férrea defensa de la españolidad inmanente y esencialista que se exhibía en *La Lola se va a los puertos* en 1947. Si Orduña, a través de Cifesa, se centraba en legitimar la “España auténtica” dentro de su sistema autárquico, tan sólo seis años después *Mr. Marshall* es un “lavado de cara” del régimen –si bien irónico– de cara al concierto de las naciones y las ayudas internacionales. No deja de resultar significativo el hecho de que ambas películas –más allá de sus intenciones opuestas– tomen rasgos de la cultura y el folclore andaluces como elementos cohesivos de la nación española. *Mr. Marshall* además revela sutilmente la dificultad de la nación española para consolidarse como “comunidad imaginada.”

¹⁴ El desarrollo de la Guerra Fría y la posición estratégica de España, además de su demostrado anticomunismo, facilitan el “Pacto de Madrid” en 1953, un acuerdo de defensa mutua y cooperación económica entre España y Estados Unidos. A cambio de la integración del régimen franquista en la comunidad internacional y de la ayuda económica inminente, Franco permite la construcción de bases militares estadounidenses en suelo peninsular (en Madrid, Zaragoza y Rota, Cádiz) –convirtiéndose así en objetivo militar de la URSS– y se compromete a introducir medidas liberalizadoras. Carlos Barciela López ofrece más detalles sobre esta cuestión.

Al definir la nación como “comunidad imaginada,” Benedict Anderson se refiere a los procesos mentales que se dan en la construcción de la nación por parte de sus ciudadanos, procesos que los llevan a configurar mentalmente y de manera comunitaria, esa comunidad nacional imaginada. Para Anderson, la nación es una comunidad porque se concibe a partir de la fraternidad e identidad entre sus miembros; es imaginada porque su existencia se reduce a la mente de los que habitan dicha comunidad. La comunidad imaginada se basa en la noción de compartir determinados rasgos y actitudes y percibirse como parte de un todo más amplio y se sostiene a partir de una lengua y una cultura comunes (1-7).

El proceso mental que Berlanga representa en *Mr. Marshall*, especialmente en las secuencias iniciales, refuerza –si bien de manera inconsciente para el espectador– este concepto de la nación como comunidad imaginada. Mediante la parodia de lo andaluz y su asimilación y exportación como “español,” el director pone al descubierto los procesos por los que España como nación ha sido imaginada y continúa siéndolo en el franquismo de acuerdo a los intereses del régimen. Apunta a su vez a la necesidad de la nación española de repensarse y redefinirse en el futuro y muestra el papel de los propios españoles en este proceso de reconstrucción tan necesario para el franquismo. A la vez, en su dimensión meta-cinematográfica, la película escenifica de manera explícita la construcción artificial de la identidad española, tanto de cara al exterior como para sí misma. Estos procesos se hacen evidentes sobre todo en las escenas iniciales y en la construcción de una identidad española construida literalmente como decorado cinematográfico que se corresponde con “lo andaluz,” y que se convierte en espectáculo circense a la espera de la llegada de los “americanos.”

Desde el comienzo, con la descripción del pueblo y sus habitantes, el espectador queda cómodamente instalado en una realidad que le resulta familiar: se le presenta la España que conoce, la visión armónica y unitaria que el franquismo ha impuesto como “natural.” Sin embargo, al mismo tiempo se le hace consciente de la artificialidad de esta construcción, despertándolo a la reflexión crítica de su propia comunidad imaginada. El análisis de las escenas iniciales a continuación permitirá observar cómo Berlanga desnaturaliza la comunidad que ha sido imaginada como “natural.”

Los créditos iniciales quedan superpuestos al plano fijo de un paisaje rural castellano, en el que todo está quieto, como sin vida. Justo antes de que terminen los créditos se ve un vehículo acercándose a lo lejos por la carretera. Cuando llega al punto en que se sitúa la cámara, ésta lo sigue con un giro de ciento ochenta grados. En este nuevo plano fijo, el vehículo se aleja por la carretera mientras la cámara muestra el cartel que señala el límite del pueblo al que se dirige el autobús: Villar del Río. El autobús continúa avanzando hacia el pueblo, que se divisa al fondo en segundo plano, mientras el plano queda fijo en el cartel con un rebaño de ovejas en primer plano. En ese momento empieza la voz en *off* del narrador, que a lo largo de la película recuerda al espectador, bien mediante los juegos de cámara o bien por medio de sutiles comentarios, la artificialidad de los valores de la identidad española y la falsedad de su representación mediante el artificio cinematográfico y la puesta en escena que presenta.

No es de forma casual que esta voz en *off* de estilo documental con que se inicia la historia comience diciendo: “Érase una vez un pueblo español.” Este tono de casi cuento de hadas sitúa al espectador en un lugar remoto, imaginado, simbólico y universal, lejos de la realidad de autarquía y aislamiento sociocultural en que se encuentra sumida

España en la década de los cincuenta; a la vez se sugiere que ese lugar, el pueblo castellano, siempre estuvo y estará ahí, tal como el régimen franquista viene representando la España eterna. Es además “un pueblecito cualquiera,” es decir, podría ser cualquier pueblo de España en cualquier momento de la dictadura, por lo que el espectador lo identifica fácilmente como parte de su comunidad imaginada.

Con la introducción del narrador, se ofrece una toma aérea de la plaza del pueblo con el autobús recién llegado. El narrador insiste: “Este pueblo no tiene nada de particular.” Como parte del artificio cinematográfico, la imagen se congela de forma que el narrador pueda modular su presentación del pueblo. Para ello, ofrece una serie de imágenes fijas: la plaza y la fuente –centro de la vida comunitaria–, la Iglesia –tan vieja que ni se sabe de cuándo es–, el Ayuntamiento –con su reloj parado–, la escuela –con el mapa de Europa “dulce y optimista, donde todavía existe el imperio austro-húngaro”–, una casa cualquiera y el café que sirve de casino, estación de autobús, cabaret y cine.

Una vez que el espectador (re)conoce el pueblo, pasa a conocer a sus habitantes: Genaro, el conductor del autobús, descarga la película del cine semanal, previsiblemente un “western;” Don Pablo, el alcalde, sale a recibir a Carmen Vargas, la máxima estrella de la canción andaluza, que llega con su agente, Manolo. A continuación se presenta al resto de figuras prominentes del pueblo, de cualquier pueblo –el cura, la maestra, el médico, el boticario, el pregonero, el hidalgo, el barbero y por último, los campesinos trabajando en el campo. Frente a los grandes héroes de la épica histórica, que invocan el pasado imperial de España como modelo e inspiración para el presente, los “héroes” de Berlanga son campesinos castellanos acuciados por el hambre disfrazados de toreros y folclóricas.

Una toma aérea del pueblo termina esta secuencia con la conclusión del narrador: “Todo va bien, o mejor dicho, ni bien ni mal, como cualquier día.” Se trata de un día más en un pueblo cualquiera de cualquier rincón de la España de Franco. El espectador definitivamente identifica Villar del Río como parte de su comunidad nacional. La identificación general del pueblo como parte de la comunidad imaginada española que se produce al comienzo establece inicialmente un tono acorde a la ideología oficial, lo que facilitará el visto bueno del censor correspondiente en la España de 1953. Sin embargo, en el fondo de *Mr. Marshall* yace una profunda subversión de los valores nacionales del franquismo. Berlanga conscientemente evita los planos que permitan la identificación inicial del espectador con las imágenes y los personajes. Por lo general, el director utiliza planos largos y generales y evita el plano-contraplano desde el principio, con lo que se distingue claramente del cine de Hollywood, que convencionalmente usa esta técnica en los diálogos, facilitando la identificación del público con los personajes y la historia.

En la primera secuencia, mientras el autobús se aleja hacia el pueblo, que queda en discreto segundo plano y fuera del alcance de la mirada del espectador, la cámara permanece –en plano fijo– fuera de los límites de Villar del Río, justamente donde Berlanga quiere situar al espectador. Las tomas aéreas y planos fijos de los lugares que se presentan a continuación y que aparecen como imágenes congeladas, vacías, sin actores ni movimiento, refuerzan la noción del pueblo como objeto de la mirada del espectador. El espectador es confrontado desde el comienzo con un pueblo que reconoce como tal, pero que percibe explícitamente como decorado cinematográfico.

El espectador se convierte en sujeto de la mirada cinematográfica, queda siempre fuera, en el límite de lo que se le ofrece en la pantalla. Esto le permite una mirada

objetiva sobre el lugar, situando todo lo que ve *fuera* de su subjetividad. Judith Mayne entiende la relación entre el espectador y la pantalla como una “actividad simbólica, culturalmente significativa,” que continúa una vez que éste ha abandonado el cine; no es una actividad “inocente,” sino que adquiere un sentido crítico (1-2). El espectador de *Mr. Marshall* en 1953 es confrontado con una serie de imágenes desafiantes que le obligan a la negociación de diferentes discursos y códigos culturales y políticos para descodificar el juego entre lo narrativo, lo político y lo simbólico. En conexión con esta idea, Mayne incide en el concepto lacaniano de la mirada como estructura primaria de la identidad (22), conectando así el papel del cine en la construcción identitaria individual y cultural. Berlanga impone esta negociación cultural, una técnica que facilita la reflexión crítica que interesa al director, ya que posibilita la confrontación de las convenciones impuestas por la dictadura que el sujeto nacional (ahora espectador) ha asumido e interiorizado. A través de la actividad visual en la que Berlanga implica a su espectador, éste asume un lugar, acepta las convenciones cinematográficas, que le son recordadas constantemente, y asume que su identificación con lo que hay en la pantalla es tan inestable como la propia identidad que ve representada en ella.

En las secuencias iniciales, Berlanga comienza a desmontar el proceso de construcción nacional, revelando que éste se basa en un ejercicio mental de imaginación colectiva, en el que el sujeto nacional se ve inmerso de manera inconsciente. Una vez establecida su artificialidad, el director presenta la negociación de la identidad nacional de manera colectiva en la reunión celebrada en el ayuntamiento de Villar del Río para determinar cómo preparar el pueblo para la llegada de los americanos. Finalmente, Berlanga ofrece al espectador la puesta en escena de la redefinición de “lo español,”

presentada efectivamente como representación teatral que pone al descubierto los procesos de construcción ideológica, desmontando así la versión naturalizada de la identidad nacional española construida por la dictadura.

En la reunión en el ayuntamiento se representa un proceso de negociación sobre cómo (re)imaginar la propia comunidad y cultura y cómo presentarla al “otro” en el marco de la reconfiguración de la política exterior española en los años cincuenta. Las figuras más prominentes de Villar del Río contemplan la posibilidad de utilizar adornos festivos, fuegos artificiales, luces y chorros en la fuente del pueblo, hacer una carrera de sacos, una tómbola, o tirar flores cuando lleguen los visitantes. Proponen además construir un arco del triunfo en el que se lea la palabra “Hola.”

Ante la indecisión y la falta de ideas que satisfagan a todos, Don Pablo propone pedir ayuda a Manolo, el empresario andaluz, ya que éste dice saber qué es lo que los americanos esperan encontrar. Manolo convence al alcalde para transformar Villar del Río en una réplica exacta de un pueblo andaluz; para ello será necesaria la colaboración de todo el pueblo, al que se hace partícipe activo en la re-invenición cultural. Ante la incapacidad para la negociación y el acuerdo mostrada en la escena anterior, la idea de Manolo de convertir Villar del Río en Andalucía parece unificar todos los criterios; lo andaluz se presenta por tanto como factor cohesivo de la identidad española.

Berlanga inteligentemente introduce dos personajes que a lo largo de la película se encargan de reforzar los valores nacionales de la España franquista: Don Luis, el hidalgo (“ninguna mancha, ningún dinero,” explica el narrador) defiende fervientemente los valores del españolismo más puro y se opone a todo recibimiento a los “yanquis,” exaltando los valores del imperialismo español y las grandes hazañas bélicas de sus

antepasados en las guerras de ultramar, con referencias directas al pasado colonizador de España. Don Cosme, el cura, advierte del libertinaje estadounidense, país que tolera el divorcio, el judaísmo y el protestantismo, y donde conviven negros, indios y chinos. Su discurso sobre la superioridad moral y religiosa de España, cuyo último fin será el de salvar almas americanas mediante su conversión, satisface la ideología nacional-católica y queda convenientemente superpuesto a un video del NO-DO en el que se explican los beneficios inmediatos de la ayuda americana: “más cosas para más pueblos, más pronto.” Se justifica así la decisión del régimen de cambiar su política exterior y participar en este “programa de buena voluntad” que tanto está ayudando a la recuperación europea. Si los beneficios inmediatos serán económicos, a largo plazo España afianzará su posición dentro del concierto de las naciones.

Tras apuntar la artificialidad de la españolidad y su renegociación colectiva no menos artificial de cara al concierto internacional, Berlanga escenifica de manera explícita el proceso de (re)imaginación nacional y la construcción de esa España –de cartón-piedra al fin y al cabo– que tanto Villar del Río como la propia dictadura quieren mostrar a Estados Unidos e implícitamente a los espectadores españoles. Los habitantes construyen paso a paso, literalmente, un pueblo andaluz: cuando Manolo pasea por el decorado en que se ha convertido el pueblo dice a los obreros: “La calle del Rocío, echádmela más pa'lante.” Esta Andalucía se mueve y transforma al antojo de sus habitantes. Al reconstruir el pueblo castellano de Villar del Río de acuerdo a la imagen internacional de lo español, los habitantes participan en el proceso colectivo de reconstrucción nacional, re-imaginan su propia españolidad y asumen ciertos rasgos que se suponen comunes a la identidad española: el flamenco, los toros y la identidad

andaluza en general. Nathan Richardson señala que el pueblo deja de ser un típico pueblo castellano para convertirse en “something *totally foreign*, a stereotypical whitewashed Andalusian hamlet.” (“Reimagining,” énfasis mío). Paradójicamente, al intentar hacerse más español, el pueblo castellano se convierte en algo extranjero e irreconocible, una farsa de sí mismo.

Convocados por el pregonero, todos acuden al ensayo general. Campesinos, herreros, lavanderas y demás habitantes dejan su oficio y vestidos de andaluces y se reúnen en la plaza del pueblo, donde el reloj ahora funciona “manualmente.” Los planos largos de la plaza muestran la tarima en el centro y la decoración de banderas. Mientras toca la banda de música en este carnaval andaluz, los andaluces de Villar reciben al autobús local saludando con el sombrero cordobés. Manolo baja del vehículo y representa el papel de “americano.” La actuación de la folclórica es obligada en este punto. Mientras las mujeres tiran flores desde los balcones, el pueblo corea la canción compuesta especialmente para la ocasión: “Americanos, os recibimos con alegría.” Los planos medios de Carmen Vargas interpretando la canción se intercalan con planos largos del pueblo representando su papel.

Villar del Río funciona como metáfora de España: es el epítome de la España profunda del franquismo, donde el paisaje idílico de calma y paz no hace sino ocultar el atraso y el aislamiento generales del país. Por si esto fuera poco, en repetidas ocasiones se hace alusión al pueblo vecino, Villar del Campo, que sí tiene ferrocarril, creando cierto complejo de inferioridad en Villar del Río. Además, tanto el delegado como sus ayudantes mantienen la confusión entre los dos pueblos, a pesar de los intentos del alcalde por distinguir a Villar del Río de su vecino. El pueblo protagonista de la película

es con respecto al “otro Villar” un reflejo de España con respecto a Europa y al mundo: un lugar que trata de ocultar su inferioridad y mostrar lo que no es, conformándose a la imagen que cree tener más allá de sus fronteras.

En cualquier caso, no importa. Los americanos nunca llegan a Villar del Río, igual que el Plan Marshall nunca llegó a España. En la mañana del día señalado, el tiempo parece detenido una vez más. El sonido en off del tic-tac de un reloj acompaña una serie de planos fijos del pueblo, donde todo está decorado y preparado: los habitantes, inmóviles y en silencio, con los ojos fijos en el reloj de la torre, esperan la señal para comenzar a actuar. Ante la llegada del primer coche, Pepito el empollón comienza su discurso, pero debe detenerse y saltar para no ser atropellado por las motos y coches que pasan a toda velocidad. Tras el paso del último vehículo, con una pancarta en la que se lee “Good-bye,” un fundido a negro da paso a una toma aérea que muestra cómo se desmontan los decorados que adornaban el pueblo el día anterior.

El final de la película devuelve el pueblo a su identidad original: “Todo va quedando en orden. Nadie se acuerda ya de nada. Ahora la consigna es: no preocuparse... Villar de Río vuelve a ser lo que ha sido siempre, un pueblecito cualquiera.” Si al inicio de la película el tiempo parecía eternamente detenido, como el reloj de la Iglesia, como España, la conclusión nos hace retornar a ese estado de abandono, donde el mundo exterior no interfiere en la vida cotidiana de sus habitantes. El atraso y los problemas al comienzo de la película siguen ahí. Finalmente se prefiere el atraso “español” al progreso extranjero.

Esta resignación ante la adversidad encaja bien en el ideal nacional-católico, pero es a la vez una tremenda crítica a los problemas de España, el estancamiento y la falta de

soluciones. De manera paralela a lo que sucede en *Mr. Marshall*, pero medio siglo después, la parodia de lo andaluz que se ofrece en *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) rechaza la representación tradicional de Andalucía y lo andaluz y parte como Berlanga, de la parodia auto-reflexiva como base para una crítica constructiva de los problemas nacionales. Al presentar una realidad marginal aparentemente fuera del tiempo y de la historia a través del humor, Carbonell señala precisamente la base de los problemas andaluces y sugiere la reflexión crítica sobre las estructuras de poder nacionales y europeas que los sustentan. Esta película será comentada en detalle en el capítulo cuatro en el contexto de las nuevas retóricas de la identidad andaluza.

De manera significativa, la historia se cierra con un plano largo de la carretera por el que se aleja el autobús, es decir, la imagen inversa de la primera secuencia, en que el autobús se aproximaba al pueblo. El espectador, una vez más fuera del pueblo, asiste a este movimiento circular, cerrado, en el que todo queda en orden, en su sitio. En Villar del Río todo vuelve a la normalidad y la vida continúa: en un nivel superficial, el de la censura, el espectador deja el cine tras una actividad pasiva; la comunidad imaginada no se ha visto alterada y el espectador queda tranquilo. Sin embargo, las técnicas usadas por Berlanga subvierten la imagen monolítica de la identidad nacional y permiten al espectador reflexionar críticamente sobre España más allá de la lectura superficial. La película es entretenida pero no inocente. Su calidad la hace accesible a diferentes generaciones y establece, muchas décadas después, vínculos culturales con la comunidad imaginada española y con sus sujetos nacionales, haciéndolos reflexionar sobre la forma en que su identidad ha sido construida.

Berlanga pone en escena de manera brillante la artificialidad de la identidad nacional española mediante una fuerte ironía y parodia: tanto la castellana Villar del Río como su homónima andaluza son una invención; ninguna de las dos imágenes es real, en cuanto construcciones culturales e ideológicas al servicio de la ideología dominante. *Mr. Marshall* no sólo satiriza la homogeneidad cultural promovida por el aparato franquista, sino que revela las fisuras entre identidad y autenticidad mediante el uso de mecanismos filmicos que mantienen al espectador alerta sobre la performatividad del discurso nacional y su pretendido “realismo.” A su vez, la instrumentalización nacionalista de la cultura y el folclore andaluces se hacen patentes a través de la transposición literal de lo andaluz al contexto castellano, manifestando el deseo de “andalucizar” España y homogeneizar la identidad española bajo el estereotipo andaluz.

Berlanga mantiene los elementos claves de la españolada que se le encargó originalmente (la promoción de la folclórica, el tono cómico y entretenido), pero los transforma hábilmente en mecanismos subversivos de manera que la españolada aparece como simulación de la “España real.” Combina de manera eficaz la representación de la España imaginada del franquismo con la reflexión crítica sobre la artificialidad de esa construcción cultural y política. La identidad andaluza, una vez más utilizada como instrumento político sirve aquí para plantear la artificialidad del discurso que el aparato franquista ha construido en torno a ella. En este sentido, *Mr. Marshall* presenta importantes similitudes con *La niña de tus ojos*, como se verá a continuación.

Repensar lo nacional a través de la españolada: *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998)

Los textos presentados hasta ahora trazan un recorrido que permite observar la evolución en el uso de la españolada y los valores que ésta representa como elemento aglutinante y cohesivo de la identidad nacional española durante la dictadura franquista, esto es, bajo un régimen interesado en legitimar una españolidad que se basa en una férrea autarquía que rechaza explícitamente cualquier valor “extranjero” o diferente. En contraste, *La niña de los ojos* (Fernando Trueba, 1998) ofrece una mirada al pasado desde la perspectiva de los noventa, momento en que la España democrática está interesada en la consolidación de su integración europea y en la re-definición de su españolidad, no sólo con miras a la re-configuración identitaria nacional tras el periodo franquista, sino en el marco de la integración europea y de la exportación de la cultura como mercancía internacional en un mercado cada vez más globalizado. La españolidad ahora pasa por tanto por el ser europeo.

La película de Trueba apunta a cierto reposicionamiento moderno de la identidad española en el contexto europeo de los años noventa, ya que aparece a finales de una década decisiva para España en términos de su completa integración como nación europea moderna. 1998 coincide con la entrada en vigor de la moneda única europea, marcando claramente el europeísmo español y la creciente influencia de España en las políticas de la Unión Europea de cara al siglo veintiuno.

Continuando con la exploración de la evolución del género cinematográfico de la españolada a lo largo del siglo veinte, el análisis de *La niña de tus ojos* se centra en el uso que de este género hace Fernando Trueba, para ver la españolidad que se representa en el

film, cómo se utilizan los símbolos de lo andaluz para representar la identidad y la historia españolas en el cine de los noventa y qué papel se asigna a la identidad andaluza dentro de la moderna cultura española de finales del siglo veinte. Si en las producciones culturales de la dictadura franquista los valores andaluces tradicionales sirven como elemento cohesivo y unificador y por tanto coartada ideológica de un régimen nacionalista, ahora se reciclan con fines comerciales y se integran en un contexto internacional, marcando la necesidad de preservar lo local como modo de supervivencia cultural frente a la globalización. Trueba pone literalmente la españolada en un contexto extranjero; *La niña de tus ojos* expone el deseo de exportar la cultura con fines comerciales, a la vez que revela la dificultad de traducir la especificidad cultural a un contexto internacional.

Frente a la crítica existente sobre la película, que se ha centrado principalmente en la representación nostálgica o subversiva de la historia, los valores ideológicos, la intertextualidad o la alegoría como herramientas críticas y reflexivas, mi análisis se articula más bien –en consonancia con el resto del capítulo– en torno a la representación de la identidad española a través de la cultura popular andaluza y las relaciones entre poder político y producción cultural tal y como se representan de manera implícita o explícita en la película.¹⁵ El mérito fundamental de Trueba en esta cinta y el elemento de mayor interés para este proyecto lo constituye la habilidad del cineasta para re-articular el género español más tradicional, la “españolada,” en un contexto europeo y moderno, buscando un concepto trans-nacional de la españolidad y una percepción más global de

¹⁵ Los interesantes artículos de Anne Hardcastle y Roger Hillman aportan elementos sin duda útiles para mi análisis, que sin embargo no se centra en la representación del pasado que hace Trueba, sino en el nuevo uso de lo andaluz para construir la identidad española de finales del siglo veinte.

la misma, a la vez que su capacidad para hacer cuestionar al espectador contemporáneo los valores de “lo español.” En palabras de Alberto Egea:

La niña de tus ojos mira desde el final de la década de los 90 (momento del triunfo de la globalización), hacia el pasado para replantearse lo que es, o mejor dicho, lo que fue la españolada y las razones que motivaron su existencia. En definitiva, *La niña de tus ojos* nos estaría preguntando si no es arriesgado asumir una imagen como algo propio, sin problematizarla antes, que es lo que hace Trueba, al examinar los clichés de la identidad española. (“Tópicos” 14)

En los noventa, la españolidad sigue utilizando el género de la españolada como medio de representación, pero en este caso el estereotipo sirve como mecanismo auto-reflexivo que revela la artificialidad de esa identidad en cuanto constructo histórico en el proceso de imaginación de la comunidad nacional. En este sentido, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* resulta una vez más innovadora; ambas películas operan un proceso de desfamiliarización de las convenciones culturales que pone al descubierto los mecanismos por los que se ha construido históricamente la imagen de lo español, sobre todo de cara al exterior, pero también internamente, revelando así su artificialidad.

La niña de tus ojos recrea la Alemania nazi del año treinta y ocho, en la que un grupo de actores españoles se desplaza a los estudios UFA de Berlín para rodar una coproducción hispano-alemana titulada “La niña de tus ojos,” un drama musical de ambiente andaluz. A partir de ahí, el rodaje de la película se mezcla con las aventuras y vicisitudes, no exentas de romance y comedia, como cualquier españolada, del grupo español en el Berlín de 1938. Cuando los acontecimientos se complican y la película se cancela, Macarena, la protagonista folclórica, huye a París con un judío ruso al que ha ayudado a escapar, mientras que el resto del grupo —excepto el director Fontiveros— consigue regresar a España.

Aunque interesa más la España contemporánea que la “histórica” —en cuanto re-escritura moderna de la identidad nacional— factores como la historia, la política, la memoria y el olvido juegan lógicamente un papel significativo en la (re)construcción de la españolidad que presenta Trueba. La película opera un reciclaje histórico, ya que remite a la creación en ese mismo año de una productora cinematográfica hispano-alemana (Hispano-Film-Produktion) por parte del ministro de propaganda alemán, Joseph Goebbels, que de hecho aparece ridiculizado en la película. Mediante este proyecto de cooperación cultural, la productora nacionalista española Cifesa y la alemana UFA en conjunción se dedicarían a producir películas del género folclórico en versiones españolas y alemanas. A finales de los años treinta se rodaron cinco películas españolas en Berlín, que se convirtieron en grandes hitos del cine español, como *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938) con Imperio Argentina y *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938) con Estrellita Castro.

De este modo, las conexiones históricas e intertextuales se multiplican: las aventuras del director Fontiveros y su primera actriz Macarena Granada en Berlín mantienen un gran parecido con el paso de Florián Rey e Imperio Argentina por Alemania y el rodaje de la película *Carmen, la de Triana*. Hay incluso una referencia a la “Noche de los cristales rotos,” que Imperio Argentina vivió personalmente.¹⁶

Trueba además introduce inteligentemente por medio del intertexto una conexión cinematográfica con uno de los grandes mitos españoles: el de Carmen. La *Carmen* de Florián Rey, en alemán titulada *Noches andaluzas* y rodada precisamente en los estudios UFA de Berlín en el mismo año que *La niña de tus ojos*, constituye la primera adaptación

¹⁶ Imperio Argentina (1906-2003) de hecho se molestó con el film, al considerar que narraba determinados episodios de su vida privada.

española de la *Carmen* de Merimée, con lo que Trueba trae a escena, no sólo el mito de Carmen, sino la proyección francesa de la españolidad del siglo diecinueve que ésta conlleva. Establece además paralelismos y continuidades entre Carmen y Macarena, la protagonista de *La niña de tus ojos*: si la Lola de Orduña venía a ser la asimilación y domesticación franquista del mito de Carmen, en Macarena se revive el mito de la mujer andaluza gitana independiente, fuerte y libre que provoca la admiración y el deseo y que se enfrenta a las normas y convenciones, mostrado sobre todo en su relación amistosa con los prisioneros judíos. Deseada por los hombres que la rodean, su carisma domina no sólo al resto de los personajes, eclipsando al resto de actores, especialmente ante Goebbels, sino también al espectador. Sus acciones y decisiones, que mueven la trama y el desenlace final, toman un cariz intensamente político cuando se enfrenta personalmente al poder nazi rechazando a Goebbels y ayudando a Leo en su huida final.

Las referencias históricas e intertextos de los que se sirve Trueba sitúan *La niña de tus ojos* en una doble temporalidad de pasado/presente que apela a diferentes generaciones de espectadores a través de la nostalgia y de la parodia, convirtiéndose en un producto comercial rentable. Además, este doble juego temporal e intertextual permite contar el pasado de manera auto-reflexiva y desmitificar la historia y la mirada que desde el presente se ejerce sobre el pasado, si bien es cierto que Trueba ofrece una visión un tanto simplista de la Guerra Civil e idealiza la España liberal y republicana de los años treinta. En el centenario del “Desastre del 98,” *La niña de tus ojos* establece también una conexión con el fin del imperio “español” y la preocupación por el espíritu nacional que permea la cultura y el pensamiento político del siglo veinte. En su conexión

con el pasado, más que la España rota de la Guerra Civil, o su flirteo con el nazismo, lo que interesa al director es la España moderna y europea de 1998.

Y es en este contexto contemporáneo donde hay que situar el uso de la españolada por parte de Trueba, precisamente como medio desmitificador del pasado, de la historia y de la españolidad. La persistencia del estereotipo andaluz, a pesar de su connotación negativa, constituye parte integral de la concepción de “lo español” en la modernidad, y como se ha visto a lo largo del capítulo, se adapta a diferentes ideologías e intereses políticos: si en el film de Orduña servía para reforzar la identidad nacional franquista, en Berlanga es precisamente el elemento que descubre la artificialidad de esa identidad construida; para Josefina Molina en cambio se convierte en instrumento de reivindicación regionalista. En *La niña de tus ojos*, la españolada cambia una vez más de signo político y queda asociada a valores liberales para poder representar los valores nacionales de la España europea de los noventa. No se trata tanto de la nostalgia o el revisionismo histórico, sino de una reformulación de la españolidad en el contexto de la España moderna de finales del siglo veinte. Frente a la homogeneidad cultural y nacional del franquismo, representada una y otra vez mediante el costumbrismo andaluz y parodiada ya por Berlanga, Trueba expone las fisuras de esta identidad homogénea, cuestionando los valores impuestos y minando los estereotipos nacionales.

Frente a la frecuente asociación con valores ideológicos conservadores, el uso de la españolada tiene aquí un valor subversivo, en cuanto que es precisamente la reutilización del estereotipo andaluz lo que permite una relectura del género sobre el que se fabrica determinada imagen nacional de la españolidad y sus símbolos tradicionales. El género que originalmente postulaba unos valores conformistas y una ideología

conservadora sirve precisamente para cuestionar el discurso hegemónico y ofrece la construcción cinematográfica de una nueva españolidad más acorde a la España moderna de 1998: una España que se ríe del estereotipo pero que lo reconoce como parte de sí misma y de su identidad global; la relectura del género es precisamente el punto de partida de la parodia de Trueba.

La construcción de la identidad española se hace en la película a través de la españolada que los “actores” ponen en escena, esto es, en el film de Fontiveros dentro del film de Trueba. Partiendo precisamente desde “dentro” de la españolada, el director (re)construye la cultura española con el imaginario flamenco y gitano, cuyos rasgos se hacen más prominentes o exagerados al ser trasplantados a la Alemania nazi, precisamente por oposición a esos fuertes símbolos personificados en Goebbels y Heinrich, con los que son confrontados los personajes y los espectadores españoles.

Por medio de este contraste entre lo nacional/extranjero, que se manifiesta en pequeños detalles como el clima y la luz, aspectos que complican el trabajo técnico, el carácter o la comida, o cuando el director alemán desprecia lo español y se niega a recibir consejos de Fontiveros en cuanto al cine, Trueba convoca la empatía del espectador, que se basa irremediabilmente en el reconocimiento común del estereotipo español/ andaluz más allá de las fronteras nacionales: el flamenco, los gitanos y bandoleros, junto con el sol y la paella, son el punto de unión entre los actores de Fontiveros en 1938 y los espectadores de Trueba en 1998. Al presentar estos rasgos asumidos e interiorizados desde la perspectiva de la metaficción, el espectador se ve arrastrado a la españolada, identificando el imaginario popular que forma parte de su identidad nacional.

Para resaltar la artificialidad de la identidad y los valores asumidos como españoles, Trueba pone en escena los elementos identitarios de manera que quedan instalados en el remake de un film dentro de su propio film: la película de Fontiveros, españolada franquista, se inserta dentro de la película de Trueba, reescritura moderna de la españolada y sirve como medio de desmitificación paródica. Son los juegos de cámara de la película dentro de la película los que arrastran al espectador a la españolada, empezando por la primera secuencia, durante los créditos iniciales, en la que Trueba inserta en un noticiero del NO-DO el acontecimiento con el que arranca la historia: un grupo de actores españoles, con el director Blas Fontiveros, marchan a Alemania a rodar una película en los estudios UFA de Berlín. Los actores de Trueba han quedado ya instalados en un contexto reconocible: la Europa de 1938; y su película establece la cooperación cultural entre España y Alemania, lo que apunta al tipo de película musical/folclórica que van a producir.

Mediante el uso del género de la españolada, Trueba deconstruye el discurso de la identidad nacional; el montaje y los juegos de cámara, sobre todo en el rodaje del film de Fontiveros, descubren de manera irónica, al igual que ocurriera en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, la construcción artificial y autoconsciente de la españolada y por ende de la españolidad. La de Trueba por tanto no es una mera inmersión nostálgica en el pasado, sino más bien un intento consciente de subvertir los valores de ese pasado mediante la relectura crítica del mismo. La construcción de la españolidad a través de la españolada y el uso de la metaficción (actores que representan el papel de actores) revelan el discurso sobre la identidad nacional como constructo político-cultural. Según Alberto Egea, este mecanismo descubre “los sistemas de la nación, de la masculinidad o del proceso

orientalista al que se somete todo lo andaluz” (“Tópicos” 12). La cuidada construcción de la identidad española –por medio de la metaficción y de la oposición al “Otro”– revela constantemente su propia artificialidad.

Los créditos de inicio se muestran en el lado izquierdo de una pantalla dividida, cuya mitad derecha está ocupada por un noticiero del NO-DO, base del aparato propagandístico del franquismo. En este segmento se mezclan imágenes que corresponden al NO-DO original con fotogramas introducidos por Trueba usando la estética del noticiero, con los que desplaza a sus actores (y espectadores) hasta 1938. Al insertar su ficción en la estética del NO-DO, no sólo conecta a sus personajes con hechos históricos concretos, que parodia en su película, sino que se aleja conscientemente de la ahistoricidad de la españolada. Ya desde el principio se produce el choque de los dos discursos del film: la “historia/verdad” del NO-DO y la ficción de la españolada, ambos cuestionados por Trueba. Esta conexión se hace subversiva al revelar la empresa propagandística del NO-DO y su manipulación ideológica en la fabricación de la “verdad.” El NO-DO y la españolada ahora se perciben como algo construido, revelando sus fisuras. Para el público español las secuencias evocan una determinada imagen nacional controlada y producida por el noticiero estatal.

A partir de la manipulación inicial, la españolada de Trueba propone alternativas marginales que transmiten valores liberales más allá de la retórica conformista y la explotación del exotismo andaluz de la españolada “clásica.” El uso de técnicas y tópicos del cine de posguerra, una retórica familiar al espectador moderno, permite a Trueba la reescritura subversiva de los clichés y estereotipos que sirvieron para orientalizar Andalucía. A partir de ahí, se ofrece una alternativa al exotismo construido y explotado

por la dictadura, “revela[ndo] los mecanismos retóricos del entramado “esencialista” que creó un estereotipo “españolista” basándose en una particular visión orientalizada de Andalucía” (Egea, “Tópicos” 3). Trueba recoge los estereotipos andaluces pero los sitúa principalmente dentro de la españolada, es decir, en la película del director Fontiveros que se rueda en Alemania. Esta doble técnica provoca la desfamiliarización del espectador, que debe reevaluar las convenciones de la españolidad. Cuando es confrontado por la mujer del embajador, el propio Fontiveros defiende la españolada como el cine que debe hacerse en España: “¿Qué se supone que debemos hacer en el cine español? ¿Alemanadas? ¿Hungaradas? ¿Americanadas?” Esta reacción provoca una reflexión crítica en el espectador sobre el sentido y significado de la “españolada,” tanto en 1938 como en el contexto contemporáneo.

El uso de iconos culturales españoles/ andaluces recuerda al espectador de los noventa la imagen tradicional de España fuera de sus fronteras. Cuando los extras alemanes son reemplazados con judíos del campo de concentración para dar un *look* más español se hace una identificación explícita de lo gitano/ “otro” con lo español. El estereotipo, reforzado por los propios españoles, sirve una vez más en la construcción de ese “Otro” español/gitano y es exportado como tal.

Entre los iconos de lo español, destaca el papel de Macarena (Penélope Cruz), la protagonista de ambos filmes; como estrella folclórica en la película de Fontiveros, personifica lo español y por extensión España. A través de ella, y también del resto de actores, el espectador simpatiza con los valores “castizos” que los protagonistas exportan a Europa y termina simpatizando con sus acciones: la cohesión de grupo, la solidaridad y ayuda al oprimido, la rebelión contra el opresor, en este caso nazi, pero equiparado al

fascismo español. El juego entre identidad y política que opera Trueba se centra en la protagonista, Macarena, símbolo de España y lo español. Como nota Hardcastle, en su primera aparición en cámara va vestida con los colores de la bandera española, en contraste con los tonos oscuros de sus compañeros; cuando es presentada a Goebbels, éste exclama en alemán: “España, España;” hace efectiva la identificación entre el personaje y los valores que representa (20-21).

Macarena continuamente re-presenta imágenes de la identidad nacional española, concretamente a través de la españolada. En la primera toma de la película que se rueda, un primer plano de Macarena da paso a un plano medio que muestra su vestido gitano/flamenco rojo y oro. El plano grúa a continuación la sigue por el estudio mientras canta, mostrando el correspondiente escenario de una Andalucía rural. En otras tomas se mostrará la taberna andaluza, el pueblo andaluz y las montañas. Como ya hiciera Berlanga en *Mr. Marshall*, los iconos de lo español presentes en la protagonista folclórica reinscriben los símbolos tradicionales de España y llaman la atención sobre la constructividad de la identidad nacional: cuando Macarena recita con fuerte acento un monólogo en alemán como parte de su papel en la versión alemana hace evidente la falsedad cinematográfica y la imposibilidad de “traducir” la identidad. Se puede señalar aquí cierto paralelismo o continuidad entre Macarena y Lola a través de su caracterización alegórica. Protagonistas folclóricas de la españolada, ambas encarnan a España a través del flamenco: Lola encarna la esencia española a partir del arte flamenco puro, el cante hondo; Macarena personifica la España liberal y democrática oprimida por la Guerra Civil en el contexto de la Alemania nazi. En ambos contextos, el poder seductor de la gitana toma una connotación política, ya sea españolista como en el film

de Orduña, andalucista como en Machado, y sobre todo en Molina, o anti-nazi como en Trueba.

En contraste con Julián, el protagonista masculino, que presume de fascista, Macarena es medio gitana y tiene a su padre en la cárcel acusado de anarquista. Esto la sitúa claramente en el lado opuesto de los nacionales/nazis. Mientras que Julián es torturado y victimizado por los nazis, Macarena es trasgresora, se rebela contra Goebbels y termina escapando con un prisionero judío. Sus acciones subversivas rompen la dinámica de poder al desafiar el poder nazi y llaman la atención sobre el conformismo del franquismo y la inacción política; al contrario que las acciones de Julián, Macarena induce a la empatía. Mientras que las españoladas “auténticas” eliminaban los temas políticos, la de Trueba se decanta por un inconformismo político explícito. A partir de estas consideraciones, Anne Harcastle sitúa a Macarena en el centro de la alegoría política presente en *La niña de tus ojos*, afirmando que Goebbels y Leo representan respectivamente el fascismo y el comunismo luchando por España; aunque es una reducción algo simplista, esto le permite asociar la españolada de Trueba con los valores liberales y democráticos (Hardcastle 21-22), con lo que se subvierte el contenido ideológico inicial de la españolada tradicional.

Ahora bien, si Macarena representa a España y sus valores tradiciones, Penélope Cruz es la imagen de la España internacional y moderna: en los últimos años se ha convertido, junto a Antonio Banderas y Javier Bardem, en el icono más internacional del cine español, no sólo por sus papeles en películas españolas de proyección e interés internacional como *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), sino también por su trabajo en Hollywood:

Vanilla Sky (Cameron Crowe, 2001), *Women on Top* (John Aguirre, 2007), *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008); ésta última le valió el Oscar en 2009. Es interesante que Trueba elija a una actriz que poco después pasará a encarnar la mezcla de los valores más tradicionales con los de la España más internacional y moderna a finales del siglo veinte.

En los años noventa, la españolidad sigue utilizando el género de la españolada como medio de representación cultural nacional e internacionalmente. Sin embargo, en la españolada de Trueba, mediante la relectura crítica del pasado histórico, se cuestiona paródicamente una de las piezas clave de la identidad nacional española y el estereotipo sirve como mecanismo auto-reflexivo que revela la artificialidad de esa identidad en cuanto constructo histórico de determinado aparato ideológico hegemónico. Mi análisis ha querido mostrar cómo Trueba utiliza de manera subversiva los iconos tradicionales de la identidad española, tal y como son transmitidos y asimilados mediante la españolada, en la construcción de la españolidad contemporánea. Trueba incluye técnicas como la doble temporalidad, el intertexto y la metaficción y juega con los valores de lo nacional, lo regional y lo europeo/internacional, la multiplicidad lingüística y cultural, la mezcla de clases sociales, las diferencias ideológicas, etc. Todos estos aspectos apuntan a la necesidad de una identidad española más abierta y tolerante y empujan al espectador a pensar más allá de las clasificaciones y convenciones establecidas en cuanto a los valores de su identidad colectiva como nación.

El capítulo tres se proponía reflexionar críticamente sobre la continuidad histórica del uso del folclore y los estereotipos andaluces como medio de representación de la identidad nacional española, a través del análisis y comparación de diversos textos, buscando las continuidades entre los mismos y las fisuras ideológicas que estos revelan

en cuanto al proceso de imaginación y construcción de la comunidad nacional española contemporánea. Películas como *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y *La niña de tus ojos* problematizan la identidad española a través del género popular de la españolada y abogan por la representación de una identidad nacional más amplia que incluya identidades alternativas. Aquí la españolada propone un “contra-mito,” una imagen inclusiva de la españolidad andaluza estereotipada. En contraste, *La Lola se va a los puertos* permitía contrastar los diferentes acercamientos al andalucismo contemporáneo de Machado y Molina y a la españolidad construida por el franquismo en el film de Orduña.

A partir de estas diferencias se ha trazado una evolución del estereotipo andaluz y de su uso y consumo popular, lo que permite repensar la relación entre poder político y producción cultural a la hora de plantear el papel que juega la cultura regional andaluza en la construcción política nacional y en la definición de “lo español.”

Capítulo 4. Las nuevas retóricas de lo andaluz: ¿Desmitificación, desorientalización o desorientación? La Andalucía del siglo veintiuno

En este capítulo final me propongo acercarme a lo que he dado en llamar “las nuevas retóricas de lo andaluz,” es decir, los nuevos acercamientos a Andalucía y sus problemas de cara al siglo veintiuno. Para ello, presento una diversidad de acercamientos contemporáneos a “lo andaluz” y analizo una serie de textos literarios y cinematográficos recientes en un intento de explorar la identidad cultural andaluza en la actualidad en términos de continuación o ruptura con las imágenes más tradicionales. Este análisis se plantea si es posible la re-articulación de la identidad andaluza a través de las producciones culturales contemporáneas. Se pondrá especial atención al tratamiento de estereotipos y mitos sobre lo andaluz, explorando la intención crítica o subversiva de cada texto y la conflictiva relación entre lo tradicional y lo moderno. La retórica del reciclaje o reinención de los mitos asumidos, o su resemantización, a la vez que el discurso orientalista, asumido o rechazado según qué casos, enriquecerán el debate en términos de las consecuencias de este nuevo acercamiento de cara a un público internacional.

Una vez superada la etapa de modernización y europeización de España en la década de los noventa, se trata de ver cómo es esa Andalucía “moderna” y qué relación guarda con la imagen tradicional construida desde discursos ajenos y propios y desde una multiplicidad de intereses en diversas épocas. Como señala José Manuel del Pino, el crítico cultural se ve obligado a “interpretar la persistencia y función de los estereotipos en la articulación de la identidad regional/nacional contemporánea” (“Ausencia” 9). En este juego retórico los textos analizados ponen de manifiesto la conflictiva relación entre

la cultura tradicional andaluza, atrapada en el tipismo y el estereotipo más o menos folclórico, y la realidad contemporánea de una región periférica que intenta superar esta condición y redefinirse en la época actual, reinscribiendo los estereotipos tradicionales en el contexto de la moderna cultura española.

El capítulo incluye el análisis de diversos textos fílmicos del panorama reciente, algunos de dirección y/o producción andaluza y otros del ámbito nacional que aportan variadas perspectivas de Andalucía tanto en términos culturales como socio-políticos. Mientras Arturo Pérez-Reverte (*La piel del tambor*, 1995) ironiza sobre la posibilidad de una España moderna a través de la representación metonímica de Andalucía y se sitúa entre la parodia y la ternura respecto al atraso andaluz, cineastas como Benito Zambrano (*Solas*, 1999) y Alberto Rodríguez (*Siete vírgenes*, 2005) presentan un “cine social” de anti-exotismo y anti-orientalismo cuestionando –y obligando al espectador a cuestionarse– la imagen de lo andaluz y sus señas de identidad y “des-folclorizando” la identidad regional. En otra línea, Mateo Gil presenta la ruptura con la tradición y las señas de identidad tradicionales, representadas como abyectas, a partir de la destrucción radical ofrecida en *Nadie conoce a nadie* (1999). Finalmente, el “realismo mágico al estilo andaluz” de Pablo Carbonell (*Atún y chocolate*, 2004) permite hablar de un acercamiento comprometido a la realidad y los problemas de Andalucía a través de una parodia auto-reflexiva con intención crítica.

Esta diversidad de perspectivas y acercamientos a Andalucía y lo andaluz no hace sino mostrar las contradicciones de la “españolidad” y de los discursos y retóricas del andalucismo moderno y pone de manifiesto las fisuras que revelan la manipulación y la construcción artificial de la identidad española a partir de “lo andaluz,” así como los

mecanismos que construyen la periferia desde el centro, mostrando cómo y por qué una región periférica como Andalucía ha sido construida como tal al servicio de unos intereses centralistas.

La industria de la nostalgia: Andalucía entre tradición y modernidad en *La piel del tambor* (Arturo Pérez-Reverte, 1995)

Como se vio en capítulos anteriores, los valores y símbolos que han caracterizado tradicionalmente a lo andaluz a través de la cultura y la literatura españolas, en muchos casos estereotipados y adaptados al consumo de masas, continúan sirviendo como base a la moderna identidad española y contribuyen a la definición de la españolidad contemporánea, ya sea a partir de su reutilización paródica, subversiva o nostálgica. Como señala Jo Labanyi, “lo típicamente andaluz ha sido rentable: nunca fue un retorno a un pasado rural premoderno, sino un negocio plenamente capitalista” (2). Lo andaluz se sitúa entonces entre la tradición y el mercado, especialmente en la modernidad.

Estos acercamientos “modernos” al pasado, con mayor o menor relación con el presente, sirven como reflexión irónica y en algunos casos auto-crítica y permiten reconsiderar –con cierta distancia– aquellos símbolos e imágenes tradicionales que constituyen hoy la identidad cultural de Andalucía y en parte también de España, e incluso proponer su resemantización de cara a la Andalucía contemporánea. Al considerar el uso y representación de la cultura andaluza en la literatura y el cine contemporáneos, esta sección analiza *La piel del tambor* (Arturo Pérez-Reverte, 1995) en tanto recreación nostálgica de la tradición andaluza como reciclaje comercial con miras al mercado literario internacional; además considera hasta qué punto la novela proporciona

una reflexión crítica sobre las tradiciones andaluzas y la problemática relación entre pasado y presente en términos de la dificultad de Andalucía, y por extensión de España, para asumir la modernidad sin renunciar a su identidad tradicional. El conflicto entre tradición y modernidad, inherente a la identidad andaluza, y su dificultad para integrarse en la cultura moderna, global sin perder sus señas tradicionales, estereotipadas, y su identidad cultural, es el planteamiento fundamental que vertebra los textos presentados en este capítulo.

Si en el resto de los textos presentados en este capítulo la revisión crítica de los estereotipos y convenciones se hace de manera explícita, Pérez-Reverte se instala en una tradición andaluza que queda revestida de una nostalgia por un pasado idílico y más auténtico. En su estudio teórico sobre la nostalgia Svetlana Boym distingue entre la “nostalgia restauradora” y la “nostalgia reflexiva” (41). Mientras la primera evoca el pasado y el futuro nacional y propone la creación de mitos para reconstruir el pasado perdido y tapan los huecos de la memoria (41 y ss.), la nostalgia reflexiva parte de la idea de que el pasado no es sólo lo que ya no existe, sino que se inserta en el presente, y el retorno al pasado no implica recuperar la identidad original; al situarse en la pérdida, en el proceso imperfecto del recuerdo, la nostalgia reflexiva queda en cierto modo conectada a la melancolía de Freud (49 y ss.).

Este concepto de nostalgia reflexiva resulta útil a la hora de considerar el conflicto pasado-presente que presenta Pérez-Reverte en *La piel del tambor*, en cuanto que, frente a la nostalgia restauradora, la novela no pretende una reconstrucción mítica de un pasado perdido, sino que con ironía y humor se complace en la distancia con el pasado y se recrea en las ruinas y fragmentos de la memoria individual y cultural (Boym 49-50).

Frente a un pasado “en ruinas,” la desfamiliarización y el sentido de la distancia es lo que permite a Reverte narrar la relación entre pasado, presente y futuro. En este ejercicio de nostalgia reflexiva, el escritor es consciente del hueco “between identity and resemblance” (Boym 50); al ocultar este hueco entre el original y la copia, al intentar “salvar” ese pasado aún sabiendo que es imposible en el presente, esta nostalgia se hace perversa en tanto que sirve como mecanismo para ocultar la pérdida, el dolor (Boym 49) y funciona como una estructura perversa que transforma lo exótico en algo familiar, ocultando la imposibilidad de salvar la tradición.

En este marco teórico quiero argumentar que la de Pérez-Reverte es una nostalgia *falsamente* reflexiva, en cuanto que el autor la utiliza como medio para operar una manipulación de la “Andalucía universal,” tradicional y estereotípica con fines comerciales de cara a un mercado editorial amplio; no hay que olvidar que se trata de un escritor con gran proyección fuera de España, un novelista *best-seller* internacional.¹ Curiosamente, el propio autor critica el *best-seller* anglosajón, que define como “planteamiento novelesco que tiene por objeto exclusivo el mercado” (Pérez-Reverte, “La vía” 363) y defiende que los lectores saben distinguirlo de la novela popular, “de entretenimiento o aventura” (*Ibid.* 362), a la que “responden de forma calurosa, cuando se les plantea ese tipo de oferta narrativa de calidad, referida a su propio ámbito cultural y a su memoria” (*Ibid.* 364-365). El autor es por tanto consciente de las necesidades del mercado literario y de la necesidad de apelar a los gustos del público lector, más allá de la calidad literaria de los textos.

¹ La proyección internacional de Pérez-Reverte es digna de mención: sus novelas se han publicado en más de treinta países y han sido traducidas a más de veinte idiomas.

En cualquier caso, Carolyn Durham y John P. Gabriele enmarcan a Pérez-Reverte en una tendencia que denominan “nueva literatura cosmopolita o europea,” consistente con la tendencia a la globalización, junto con otros escritores cuyas obras “trascienden las fronteras del tiempo, de textos y de técnicas mediante la práctica extensa de la intertextualidad e interdisciplinariedad” (234). Pérez-Reverte coincide con esta idea y afirma que en la época actual ya no hay fronteras culturales, textuales o nacionales, por lo que considera que sus obras son universales; a la vez, afirma que sus obras y personajes – dada su propia formación cultural– son en cierto sentido “muy españolas” o “europeo-mediterráneas” (Durham 237). Tal vez por eso muchas de sus novelas han sido adaptadas al cine para un público internacional.² Más allá de la universalidad literaria, la producción novelística de este autor viene a ejemplificar cómo los productos culturales quedan también subordinados a la lógica del capitalismo, convirtiéndose en mercancía.

La piel del tambor se sitúa de lleno en la capital andaluza de mediados de los noventa. La Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas se convierte en el centro del conflicto religioso y económico que ocupa la trama. Ante su inminente desaparición como resultado de la especulación urbanística, la pequeña Iglesia del siglo diecisiete, medio derruida, llama la atención del Vaticano, no sólo por las extrañas muertes ocurridas en el lugar, sino por el mensaje de alerta que un pirata informático deja en el ordenador personal del Papa. La historia combina la trama local del barrio sevillano con una trama eclesiástica que revela las luchas internas y guerras de poder del Vaticano.

² En 1992 se estrena la adaptación de *El maestro de esgrima*, dirigida por Pedro Olea. A partir de ahí, se suceden una serie de co-producciones con varios países, que incluyen *La tabla de Flandes* (Jim McBride, 1994), *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), *El club Dumas* (Roman Polanski, 1999, titulada *La novena puerta*), *Alatriste* –con Viggo Mortensen como protagonista– (Agustín Díaz Yanes 2006), y *La carta esférica*, de reparto internacional (Imanol Uribe, 2007).

El arzobispo Spada envía a Sevilla al sacerdote Lorenzo Quart, miembro de la agencia de inteligencia vaticana, para descubrir al *hacker* y resolver el misterio de la “Iglesia que mata para defenderse.” En su investigación, el padre Quart se encontrará con una ciudad en la que la modernidad se mezcla curiosamente con el pasado y una galería de personajes que dificultan su labor investigadora: “Entonces aterrizo yo en Sevilla, dispuesto a buscar *el tipo de verdad que interesa en Roma*, que tal vez no coincida con la de *ustedes*. Quizá por eso nadie me ayuda, sino que plantean misterio sobre misterio” (Pérez-Reverte, *Piel* 299; énfasis mío).

Los intereses urbanísticos del ayuntamiento y el afán de lucro de un poderoso banquero y del propio arzobispo de Sevilla chocan con los motivos personales de las herederas de la fundación del templo, Cruz y Macarena Bruner, que quieren a toda costa preservar el legado cultural y sentimental que encierra la Iglesia. En medio de todo este conflicto de intereses y sentimientos, el sacerdote extranjero Lorenzo Quart, supuestamente objetivo y racional, viene a “poner orden.” Sin embargo, desde su misma llegada, Sevilla y los dispares personajes que en ella encuentra empiezan a influir en su capacidad analítica y crítica; el padre Quart se deja atrapar por la magia de la ciudad:

Era la encrucijada de tres religiones: el viejo barrio judío a su espalda, los muros blancos del convento de la Encarnación a un lado, el Palacio Arzobispal a otro, y al fondo, junto al muro de la antigua mezquita árabe, el minarete transformado en campanario para la catedral cristiana: la Giralda . . . España, el sur, la vieja cultura de la Europa mediterránea, sólo podían intuirse desde lugares como aquél. Sevilla era una superposición de historias, de vínculos imposibles de explicar unos sin otros. (*Ibid.* 102-103)

Esta superposición histórica al estilo de un palimpsesto que caracteriza a Sevilla –como a gran parte de España– se repite insistentemente en la novela y alcanza no sólo a la ciudad, sino también a la trama, a los subgéneros literarios incorporados en la novela y

por supuesto a los personajes. Esta mezcla de valores, personajes y ambientes permite, según Pablo Gil Casado, leer las novelas de aventuras de Pérez-Reverte como una serie de “ficciones que entran en el territorio de la posmodernidad, ligero, contradictorio, donde se va y viene entre lo culto y lo popular . . . novelas cultas, elaboradas, escritas bajo la sensibilidad posmoderna” (61-62). La multiplicidad que ofrece la novela no privilegia ninguno de los elementos que la componen, lo que permite descubrir diversos ángulos de la identidad andaluza y adquirir una distancia crítica, en ocasiones mediante la desfamiliarización, desde la que plantear una reflexión sobre el pasado y el futuro de Andalucía. La nostalgia adquiere entonces una cualidad crítica además de la vertiente comercial ya mencionada. A la vez, permite reflexionar sobre el componente localista/universalista de las novelas de Reverte, sobre su capacidad para exportar lo local, esto es, lo andaluz, a la esfera internacional y utilizar Sevilla como metonimia de la imagen tradicional de lo español como ya ocurriera en la españolada.

A pesar del éxito cinematográfico internacional de Pérez-Reverte, *La piel del tambor* no ha sido adaptada aún al cine. Sin embargo, en 2007, la cadena española de televisión Antena 3 estrenó la serie “Quart,” que toma al carismático protagonista de la novela y lo sitúa en Madrid, donde se dedica a investigar diversos misterios y termina topándose con Macarena Bruner, co-protagonista de la novela, y con la que Quart mantiene una complicada relación. La serie televisiva, de escaso éxito, fue retirada de la programación después de tan sólo seis semanas de emisión. El cambio geográfico y el paso al medio televisivo advierten sobre la dificultad de exportar lo local, por muy universal que sea. Al ser despojados del misterio y el exotismo que los rodea en Sevilla y

ser insertados en un contexto más global y anónimo como el de Madrid, tanto Quart como Macarena pierden el magnetismo que los caracteriza en la historia original.

Con estilo y talento indiscutibles, Pérez-Reverte incorpora en *La piel del tambor* géneros literarios populares y comerciales como la novela de detectives y misterio y la novela histórica folletinesca del siglo diecinueve y los combina en un paisaje inimitable, misterioso y mágico: la Sevilla que cualquier lector imagina y en la que queda atrapado. La novela se encarga –a partir de un minucioso trabajo de documentación– de desplegar la ciudad andaluza por excelencia, con sus barrios antiguos, su belleza, su río, su misterio. La Sevilla literaria, imaginada por los extranjeros, se hace “real” en las páginas de Reverte y se hace presente para sus lectores cuando recorren la ciudad.³ Sevilla se convierte en el escenario ideal para ambientar una novela de misterio y aventuras en la que se ven implicados tanto miembros de la Iglesia como especuladores y banqueros locales y en una dimensión más global y comercial, incluso el Vaticano.

En *La piel del tambor* además, se dan cita dos ciudades, la Triana de los pobres y los pícaros y la Sevilla de los banqueros, aristócratas y arzobispos. El mapa social de la ciudad –cortado transversalmente por el río Guadalquivir– queda en todo momento bien delimitado, aunque el vaivén de los personajes es constante. En un clasicismo patente, Reverte marca bien el contraste entre los grupos sociales que cohabitan en la ciudad, que a su vez puede ser un territorio hostil para el advenedizo. Los mismos personajes sevillanos que pertenecen a la “otra orilla,” la de Triana, se mueven indefensos por ese territorio desconocido: “Iban a entrar en campaña; a buscarse la vida en *territorio hostil*, abandonando la seguridad de sus pastos habituales” (Pérez-Reverte, *Piel* 97; énfasis mío).

³ Juan Eslava Galán afirma que muchos lectores de Pérez-Reverte acuden a Sevilla desde todo el mundo para recorrer los lugares de la novela con un ejemplar de *La piel del tambor* en la mano (89).

Además de ser dos ciudades en una, Sevilla ofrece también dos versiones incompatibles: la “Sevilla tónica de postal almibarada” y la ciudad “auténtica,” narcisista como ninguna, la “sociedad cerrada (a pesar de la engañosa apariencia) que se contiene a sí misma y prescinde del mundo exterior” (Eslava Galán 91). Aunque Eslava Galán destaca la capacidad de Reverte para separar o integrar estas versiones de la ciudad, ambas quedan ya enmarcadas en el tópico, ya que es difícil –si no imposible– situar la historia en Sevilla y escapar al estereotipo. Reverte sin embargo es lo suficientemente hábil como para incorporar el estereotipo y utilizarlo para sus propios fines. Cuando Lorenzo Quart observa el turismo en el centro de la ciudad, él mismo, a pesar de que intenta distanciarse, queda dentro de la imagen de la postal turística:

Había coches de caballos, vendedores de tarjetas postales, gitanas con churumbeles pidiendo una limosna para la leche del niño, y turistas que miraban hacia lo alto, asombrados, mientras hacían cola para visitar la torre . . . Levantaba al cielo sus ojos azul-grises como un insólito turista, las manos en los bolsillos del traje negro cortado a medida por un excelente sastre romano . . . (Pérez-Reverte, *Piel* 102-103)

El turismo, el cliché, el estereotipo son inescapables. Sevilla ha asumido el cliché, precisamente porque vive del estereotipo que los turistas esperan encontrar: es la ciudad hermosa de la Giralda y la Torre del Oro, el Guadalquivir, la Maestranza y las palmeras a la orilla del río. La ciudad imaginada e inventada por los románticos extranjeros en el siglo diecinueve, epítome de la identidad andaluza, ha aceptado y desarrollado “una imagen de sí misma acorde con las expectativas del turista,” una “ciudad falsa construida sobre el cliché y el estereotipo” (Eslava Galán 94). Sevilla encarna los valores del “Spain is different” y comercializa las tradiciones y la cultura como ningún otro lugar de España: no hay más que ver la comercialización y la promoción turística de la Semana Santa y las procesiones.

Pérez-Reverte explora y explota esta ciudad-cliché, pero la combina acertadamente con una ciudad moderna –o que cree ser moderna– de señorío y elegancia, donde conviven ricos y pobres, donde detrás de la hermosa y antigua arquitectura se oculta también la especulación urbanística. La imagen de Andalucía que ofrece Pérez-Reverte en *La piel del tambor* se sitúa entre la mirada nostálgica hacia lo andaluz hecho universal y la crítica despiadada hacia la imposibilidad de superar el cliché y ser completamente “moderno.” Es decir, Reverte ofrece una ciudad-cliché, un espacio que se convierte en mercancía visual para el consumo de masas, pero a la vez establece una crítica, mediante la nostalgia *falsamente* reflexiva, hacia la imposibilidad de conservar ese pasado, aun a sabiendas de que esto no es posible; de ahí la perversión.

Ante la representación de Sevilla que se despliega en la novela y que resulta fundamental para su éxito comercial, cabe preguntarse hasta qué punto Pérez-Reverte critica o subvierte los valores tradicionales de lo andaluz, ironiza sobre la identidad y el futuro andaluces, o simplemente reivindica el atavismo y el atraso andaluz desde la ternura y la nostalgia frente a la modernización y la globalización inminentes. En cierto modo, se trata de una visión irónica de una España que quiere a toda costa ser moderna y se mueve entre la dignificación de la tradición y la vulgaridad de lo “moderno.” El éxito de la novela se debe probablemente a la hábil combinación de todos estos elementos.

La novela presenta una curiosa mezcla de valores que pueden parecer contradictorios: el interés de ciertos personajes por modernizarse y enriquecerse a costa de la destrucción del pasado y las tradiciones y el desprecio por el atraso y por el pasado como obstáculo a la modernización se entrecruzan con la ternura y el cariño hacia lo atávico y la más profunda Andalucía de folclóricas y amantes de la copla. La ambivalencia

que se descubre entre la fascinación por lo propio a la vez que el deseo de destruirlo remite a un sentimiento abyecto, es decir, un conflicto íntimo entre fascinación y destrucción. Así, la destrucción de la Iglesia en la novela de Reverte permite trazar un paralelismo con el interés destructivo en *Nadie conoce a nadie*, donde el afán de destrucción evidencia un deseo casi neurótico.⁴

La Iglesia barroca de Nuestra Señora de las Lágrimas, elemento estructural que mueve la trama, actúa simbólicamente como epicentro del conflicto entre la necesidad de superar el pasado, representado mediante la destrucción de la Iglesia, y el afán de modernización, es decir, el interés en la construcción de modernos edificios. La imposición de lo moderno a toda costa resulta incompatible con la conservación del pasado. Presente y pasado quedan entrelazados en la novela y en la ciudad. Según Macarena Bruner, Sevilla “es un sitio especial . . . el pasado convive sin problemas con el presente” (Pérez-Reverte, *Piel* 305). Sevilla, la ciudad mágica donde todo es posible, sirve como una forma de refugiarse en el pasado, en lo conocido, en lo esperable.

Mediante esa falsa nostalgia de la tradición y el pasado Reverte transforma lo exótico en familiar y opera una manipulación de lo andaluz que sirve sus propios fines literarios y comerciales. Pérez-Reverte rescata una Sevilla tradicional, agradable, reconocible para el espectador tanto español como extranjero, que comunica un sentido del pasado, no a través de la historicidad, sino de la connotación estilística. La nostalgia por el pasado le permite sin embargo acercarse a éste de manera crítica; es constante el juego entre presente y pasado a través de diversos personajes, lo que le permite hasta cierto punto revisar y reescribir la tradición. A su vez, el juego intertextual con la

⁴ El concepto de abyecto y el narcisismo fóbico, explícitos en la película de Mateo Gil, se toman de Julia Kristeva (*Powers of Horror*, 1980) y serán elaborados en detalle en la siguiente sección.

tradicción evidencia una crítica del presente: al introducir temas actuales como la especulación urbanística, el autor no deja de situarnos en momentos y lugares concretos y de recordarnos las conexiones entre presente y pasado, que se hacen explícitas –de forma textual y material– en la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas.

Presente y pasado se entrecruzan de tal forma en la novela que el pasado sirve para comprender y justificar el presente: en el curso de su investigación, el padre Quart se ve obligado a remontarse a épocas lejanas para esclarecer los pequeños misterios que rodean a la Iglesia que investiga. Cualquier pista sobre el caso le remite una y otra vez al pasado. Pero en conjunción con el dolor y el recuerdo del pasado, y de manera inteligente y perversamente irónica, Pérez-Reverte hace un retrato de la España cutre y hortera de principios de los noventa que quiere a toda costa ser moderna, con un fino sentido del humor que incluso permite asociar sus personajes novelísticos con personajes reales de la “España del pelotazo.” Una vez más, la nostalgia es un mecanismo que enmascara la crítica del presente en su conexión con el pasado.

Pablo Restrepo identifica la memoria histórica como uno de los temas claves de la novela y la importancia de los personajes femeninos como mediadores entre presente y pasado. Según Restrepo, la mediación que realizan Gris Marsala, Cruz y Macarena Bruner será crucial para establecer puntos de encuentro entre tradición y modernidad y defender la memoria histórica: los roles de estos tres personajes femeninos permiten hacer “una revisión crítica del pasado para crear el presente” (185). Al “reclamar una identidad que comprende simultáneamente aspectos del presente y del pasado” (177) la nostalgia reflexiva se hace patente a través de los personajes femeninos; en su función de mediadoras, descubren un mecanismo falso que hace que lo que se representa bajo el

prisma de la nostalgia aparezca como una tradición verdadera, ya sea el legado sentimental de los antepasados Bruner, o el legado cultural de la Iglesia de Nuestra Señora de las Lágrimas.

El contraste entre la ciudad exótica y la ciudad moderna, tan bien explotado por el autor, tiene su réplica en una serie de personajes muy diversos que interactúan de diversas maneras y ponen al descubierto las reciprocidades y conexiones entre la ciudad, la historia y la identidad cultural de Andalucía. Los personajes de *La piel del tambor* se reparten entre lo “central” y lo “marginal” y ofrecen diversas interpretaciones, muy personales, del pasado, las tradiciones y el presente de Sevilla y de Andalucía.

En un extremo se sitúan dos personajes que pertenecen a la aristocracia sevillana: Cruz Bruner, duquesa del Nuevo Extremo, y su hija Macarena, única heredera. Macarena y su madre son personajes que atraviesan los límites de los roles sociales que les han sido impuestos y despiertan simpatía en el lector. La mezcla de lo tradicional y lo moderno que se da en la vieja duquesa se manifiesta en su actividad como hábil pirata informático para interceder por la vieja Iglesia, lo que no sólo rompe el estereotipo de vieja dama de la nobleza andaluza, sino que encarna el pasado reivindicándolo en el presente. Como señala Restrepo, su actividad nocturna muestra cierta ambivalencia al querer preservar una herencia cultural e histórica a la vez que escapar a las limitaciones del papel social tradicional que le ha sido asignado (182). Además de actuar para “salvar el pasado,” la informática le permite una “fuga que cada noche la liberaba de aquella casa, Sevilla, ella misma y su pasado” (Pérez-Reverte, *Piel* 514).

Macarena Bruner es, junto a Lorenzo Quart, el personaje más carismático de la historia. Representa en cierto modo a Andalucía, ya que recoge en su persona los rasgos

que caracterizan a la región; rodeada de belleza y misterio, personifica la andaluza cliché, la Andalucía exótica de la imaginación tradicional:

Una mujer morena, de pelo negro y largo . . . Saltaba a la vista que era una mujer segura de sí misma, tanto por su condición como por su belleza . . . Una belleza andaluza semejante a las que pintaba Romero de Torres, o a la Carmen de la Fábrica de Tabacos descrita por Merimée. Cualquier pintor, cualquier francés o cualquier torero podían perder la cabeza por aquella mujer. (*Ibid.* 139-141)

Quart advierte rápidamente el magnetismo de Macarena: “Él estaba allí para investigar, no para que la Carmen de la tabacalera le pusiera los dedos en los labios” (*Ibid.* 308). La descripción de Macarena en estos términos la conecta fuertemente con la tradición andaluza —a través de Carmen y de Romero de Torres— y también con la ciudad sevillana. Hay una identificación entre la aristócrata y la ciudad que se extiende hasta su compenetración con el casco histórico, cuyas calles recorre “cual si fueran las habitaciones de su propia casa; y en cierto modo lo eran, o lo habían sido durante siglos” (*Ibid.* 304). Cuando Quart está en compañía de Macarena, advierte la conexión entre la mujer y la ciudad, incluso se siente aún más extranjero en Sevilla.

Al igual que su madre, Macarena muestra una posición ambivalente hacia la tradición y la modernidad. Por una parte, se encarga de preservar el legado familiar y cultural de los Bruner, pero en su vida personal resiste el rol tradicional de noble heredera y sobrepasa los límites impuestos. Su comportamiento rechaza los roles femeninos estereotipados y los valores morales tradicionales y parece divertirse con el escándalo de sus relaciones extra-matrimoniales, bien conocidas en Sevilla. El hecho de que no pueda tener hijos significa el fin de su estirpe, de una tradición, pero a la vez alerta sobre la necesidad de renovación y de adaptarse a los nuevos tiempos. Una vez más corresponde a la mujer el rol activo de renovar y superar el pasado, pero sin

olvidarlo. La ambivalente posición de la novela hacia el presente y el pasado, mostrada a través de Macarena y su madre, revela “una visión crítica que propone que hay que seguir adelante sin olvidar” (Restrepo 183).

El apego a la cultura y la tradición se hace presente en dos personajes secundarios pero importantes en el desarrollo argumental: el padre Príamo Ferro es el párroco de Nuestra Señora de las Lágrimas, hombre tosco de difícil carácter y malas maneras y amante de la astronomía. Declara abiertamente que no dará su brazo a torcer ante las presiones del ayuntamiento sobre la Iglesia y se niega a colaborar en la investigación del padre Quart. Gris Marsala es una monja californiana enamorada de Sevilla a cargo de la restauración de la Iglesia. Como el padre Ferro, no duda en defender aquello en lo que cree y pone todo su empeño en salvar la Iglesia y las profundas raíces históricas y culturales que representa. Aunque no son sevillanos, estos personajes defienden fuertemente lo local frente a las agresiones por parte de los poderosos intereses financieros y eclesiásticos.

El desprecio por la España “moderna” está personificado en el ex marido de Macarena, el banquero corrupto Pencho Gavira, dominado por los celos y la codicia. Junto a su secretario ludópata Celestino Peregil, es constantemente ridiculizado. El peculiar trío de truhanes que hace el trabajo sucio para estos personajes, un grupo erigido en defensor de la copla española, incluye a Don Ibrahim, ex abogado sin título universitario, el Potro del Mantelete, ex boxeador con la cara rota, y la Niña Puñales, una folclórica andaluza, alcohólica pasada de años y arrugas y aún por triunfar. La Niña, siempre vestida con trajes de faralaes, con un falso lunar y un caracol pintado en la cara, es la antítesis grotesca de la andaluza exótica personificada en Macarena. Por todo

diálogo, se limita a repetir “Ozú.” Todos estos personajes, fundamentalmente pasivos, delegan en otros para hacer el trabajo sucio, como Gavira y Peregil, o esperan la oportunidad adecuada para actuar, ya sea en la vida o en las tareas encomendadas, como el trío de truhanes. Frente a la ridiculización con que son presentados los dos primeros, Reverte exhibe cierta ternura o simpatía hacia estos personajes marginales, que representan activamente a la Andalucía más profunda. De manera similar a los personajes femeninos, el rol de estos personajes es actuar como mecanismo perverso que a través de la nostalgia presenta la cultura como tradición cuando es en realidad mercancía comercial al servicio del mercado editorial.

Aunque inicialmente presentado como el extranjero perfecto, dispuesto a resolver los problemas, Quart fracasa literalmente como detective y simbólicamente como “salvador.” Como predijo Macarena, en su investigación ronda lo grotesco (Pérez-Reverte, *Piel* 306). Enfrentando la lógica con una ciudad irracional y caprichosa, Quart sale derrotado y no es capaz de penetrar los misterios de la ciudad y de sus habitantes. Como nota Pablo Gil Casado, el investigador no resuelve nada: el padre Quart averigua quién es el pirata informático bajo promesa de no revelar su identidad; respecto a las misteriosas muertes, el padre Ferro se declara culpable para proteger a la verdadera responsable, la hermana Marsala. Quart es desterrado a Colombia por “tomar partido” e involucrarse personalmente en la misión que se le había encomendado (63-64).

Ante la galería de personajes presentados en la novela y vista la representación de Sevilla en la misma como un personaje más, a caballo entre presente y pasado, hay que preguntarse si *La piel del tambor* reivindica realmente el atavismo y el atraso andaluz frente a la modernización y la globalización inminentes. La visión falsamente nostálgica de

Andalucía y sus tradiciones que ofrece Pérez-Reverte en su novela alerta sobre el impacto del pasado en la construcción del presente a la vez que sirve como mecanismo perverso que oculta las dificultades de la región andaluza de cara a los retos de la globalización. Al reclamar una identidad que comprende simultáneamente elementos del presente y del pasado, de lo tradicional y lo moderno, la nostalgia falsamente reflexiva de *La piel del tambor* es en todo caso una forma de no enfrentarse a los problemas y conflictos reales, contemporáneos de la identidad andaluza. Su doble posición de acercamiento, a través de personajes genuinamente andaluces, y distanciamiento, al tomar la mirada “neutra” del sacerdote extranjero, pone en cuestión la posibilidad de una continuidad con el pasado que no entre en conflicto con el presente y el futuro. Su representación se sitúa entre la ternura hacia el atraso andaluz y el desprecio por las pretensiones de modernidad y pone de manifiesto la dificultad para homogeneizar una cultura que, vista desde fuera, parece puesta al servicio de la promoción turística de España. La misma ciudad se convierte en el escenario de la lucha de los diferentes intereses de la “modernidad,” que chocan una y otra vez con el pasado.

Si la novela de Pérez-Reverte se sitúa en una línea de cierto continuismo con la tradición folclórica que tanto ha estereotipado a Andalucía, los textos presentados en el siguiente capítulo, situados en los márgenes del espacio urbano andaluz, cuestionan e incluso destruyen de diversas maneras las imágenes producidas sobre Andalucía y sus señas de identidad, “des-folclorizando” la identidad regional en un deseo de adecuar la imagen andaluza a la realidad contemporánea de la región. Este último capítulo tiene que ver con “nuevas retóricas de lo andaluz,” esto es, diversas formas de representar Andalucía en términos de la superación o no de los estereotipos e imágenes tradicionales

construidas desde dentro y desde fuera en el pasado; lógicamente estas representaciones culturales conllevan una postura política, pero el interés de este capítulo se centra en cómo se ha representado lo andaluz en narrativa y cine “nacionales.”

Avatares de la destrucción: La proyección de lo abyecto en *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999)

La película *Nadie conoce a nadie* (1999), primer largometraje de Mateo Gil, reflexiona de manera gráfica y simbólica sobre los conflictos que afronta el andalucismo del nuevo milenio: cómo desentrañar la problemática identidad cultural de Andalucía y cómo situar y (re)definir la región en la posmodernidad.⁵ El andalucismo moderno se enfrenta al dilema de cómo superar la imposibilidad de definirse más allá de sus fronteras si no es como imagen tradicional, estereotípica e internacional de “lo español.” En este conflicto entre la identidad y su representación se da la paradoja entre el deseo de promocionar “lo andaluz” a partir de una mirada turística enfocada en el placer visual y a la vez el impulso de rechazar una tradición cultural que en ciertas instancias se percibe como prefabricada e impuesta. La promoción de lo autóctono se hace a su vez problemática, ya que supone decidir qué es “lo andaluz” y cómo presentarlo ante un público de fuera, ya sea español o internacional.

La película de Gil escenifica a través de un *thriller* la destrucción explícita de Sevilla, la ciudad andaluza por excelencia, como estrategia que produce incertidumbre y miedo en el espectador ante la pérdida de una belleza cultural apreciada tanto por los nativos, como parte de la tradición y de la identidad, como por los turistas, en cuanto

⁵ La película de este director canario es en realidad una adaptación de la novela del mismo título del escritor gaditano Juan Bonilla (1996).

producto cultural mercantilizado. La mirada turística, enfocada en el placer visual y en la promoción comercial, contrasta en el film con el deseo de destrucción de la ciudad y revela un sentimiento ambivalente de fascinación/ odio hacia la propia identidad que hace patente el narcisismo fóbico latente en la identidad andaluza.

La trama –relativamente simple– transcurre en Sevilla en la Semana Santa del año 2000, cuando se desencadenan una serie de atentados en los que Simón, joven madrileño aspirante a escritor, está cada vez más implicado. El protagonista intenta frenar estos atentados, a la vez que demostrar su inocencia, proceso que le lleva a descubrir que es precisamente Sapo, su compañero de piso, el cerebro que está detrás de la trama, que resulta ser un peligroso juego de rol.

La revisión crítica por parte de Mateo Gil de determinadas señas de identidad e iconos culturales que han servido tradicionalmente como símbolos nacionales aporta una nueva perspectiva, no sólo en el debate sobre la problemática identidad cultural andaluza, sino también sobre las identidades regionales y nacionales de la España contemporánea. A este cuestionamiento se une una visión tremendamente crítica de la España moderna, ya europeizada y consolidada a partir de la Exposición Universal de Sevilla de 1992. En un contexto más amplio, problematiza y desafía las teorías clásicas sobre el nacionalismo.⁶

⁶ Aunque ya ha sido discutido en los capítulos anteriores, cabe recordar aquí el debate sobre la base política (Gellner) o cultural (Anderson) del nacionalismo y si es posible, al contrario de lo que opina Gellner, un nacionalismo sin una base política, lo que dejaría a la cultura (o el nacionalismo cultural) en una posición precaria. Andalucía una vez más desafía este planteamiento clásico (teniendo en cuenta que Gellner se limita al periodo de la sociedad industrial y no se refiere a la globalización ni la posmodernidad), con un nacionalismo fuertemente cultural. Sin embargo, tiene la necesidad de defenderse y protegerse ante la globalización y también justificarse ante el resto de nacionalismos españoles.

El conflicto que afronta la moderna identidad andaluza, atrapada entre una serie de imágenes tradicionales impuestas desde el exterior y la necesidad de proyectarse y redefinirse en el ámbito posmoderno, manifiesta explícitamente la tensión entre odio y fascinación que produce esa identidad en los propios andaluces –en contraste con la mirada turística– revelando la ansiedad ante su pérdida. Esta ambivalencia odio/ fascinación se puede asociar al “narcisismo fóbico” del que habla Kristeva, esto es, la tensión entre el impulso de destruir lo propio y el miedo a perderlo. Kristeva define este mecanismo ambivalente como “abyecto,” puesto que perturba un sistema, una identidad, un orden (7). Si bien este concepto es más o menos común, lo que Kristeva destaca y que será de particular relevancia para este análisis, es la ambivalente relación odio/ fascinación del sujeto hacia aquello que considera abyecto o perturbador. Puesto que lo abyecto forma parte constitutiva del yo, el sujeto se ve incapaz de separarse de ello, y en el proceso de rechazarlo, el yo se desgarrará, perdiendo su identidad (9). Por tanto, el rechazo de lo abyecto viene a ser una agresión contra una parte del yo, la que no se puede tolerar.

Este concepto se puede aplicar en la película de Gil al constante juego que se ofrece –a través de planos y ángulos muy cuidados– entre la destrucción y la promoción de la ciudad y sus tradiciones y que revela la ansiedad de perder lo apreciado; la destrucción se convierte por tanto, no sólo en rechazo, sino en agresión y fobia, que no es sino una extensión del querer: “La agresividad se nos aparece como una réplica desde la privación originaria experimentada desde el espejismo llamado narcisismo primario; no hace más que vengar las frustraciones iniciales” (Kristeva 56).

La ansiedad por destruir los estereotipos andaluces se mezcla con el temor de que la identidad autóctona desaparezca con la globalización, por lo que el nacionalismo, en este caso el andaluz, viene a convertirse en un mecanismo de supervivencia cultural en la aldea global. Y esto resulta problemático porque supone mantener esa identidad tradicional y convertir la cultura en mercancía de consumo internacional. Una vez más, surge el conflicto entre proteger lo local, impuesto desde fuera, y rescribirlo dándole un nuevo significado más acorde a la realidad posmoderna. En la película en cambio, al no encontrar un compromiso para el presente, se opta por la destrucción radical. El personaje de Sapo –que viene a ser la identidad andaluza que reniega de sí misma– al no poder asumir a ese “Otro” que lo ocupa, ni tampoco rechazarlo completamente, desaparece, “se deshace en lo abyecto,” de lo que forma parte.

La ciudad de Sevilla, centro de la trama y del interés visual, se convierte en espacio de deseo y escenario de contienda entre los protagonistas. La ciudad por tanto concretiza la tensión entre la mirada turística sobre la ciudad como apuesta comercial y la necesidad de destrucción de la ciudad en cuanto metáfora del cuestionamiento de la identidad andaluza. Sapo y Simón se enfrentan en la ciudad y por la “conquista” de la ciudad: mientras Sapo quiere conquistar el espacio urbano, marcar el territorio y borrar las marcas anteriores, Simón quiere “recuperar” la ciudad; se convierte así involuntariamente en el héroe que salvará Sevilla y sus tradiciones.⁷

⁷ Dado el interés por mostrar la capital andaluza de manera explícita en la película, no deja de resultar paradójico el hecho de que la mayor parte de la misma fuera filmada en otros lugares, debido a que las autoridades sevillanas no dieron permiso para la filmación en Sevilla excepto por algunas escenas de la *Expò*. Las escenas de procesiones e iglesias fueron rodadas de Carmona (Sevilla); el resto de la película fue rodada en un estudio (las vistas a la Giralda del apartamento de Sapo y Simón no son sino fotografías) y en Madrid, en la cafetería Pepe Botella, sede de la factoría Amenábar (“Curiosidades”).

De una película situada en pleno corazón de Sevilla, en plena Semana Santa, se puede esperar una representación muy estereotípica cargada de falsas imágenes que no se corresponden con la realidad andaluza. Pero Sevilla aparece como una ciudad moderna y cosmopolita, abierta al exterior y que rechaza el encasillamiento en lo popular y tradicional. Las constantes invocaciones visuales, enfocadas en la mezcla de exotismo, tradición y modernidad atrapan al espectador moderno. Por otra parte, la imagen de la ciudad que se percibe desde fuera contrasta fuertemente con las percepciones locales.

La ciudad presentada en la cinta pretende ser una Sevilla moderna, que ha superado los estereotipos, pero se ve incapaz de hacer frente a una modernidad que no pase por la destrucción de los mismos, que parecen ser los que la lastran al pasado. De esta forma, la destrucción de iconos y tradiciones culturales andaluces en la película de Gil debe entenderse –desde el ángulo del narcisismo fóbico– como el miedo ante la dificultad o imposibilidad de establecer el objeto deseado, ya que en Andalucía, el lastre del pasado –el (ab)uso de la tradición andaluza a lo largo de la historia– y la posibilidad del futuro –la cultura andaluza como mercancía de consumo a nivel global– obstaculizan el sentido del presente.⁸

La importancia que se da a la ciudad en sí, con todos sus símbolos e iconos geográficos no es casual. El propio Sapo nos advierte que “hay que saber leer en ella.” No podemos pasar por alto la ciudad que nos muestra *Nadie conoce a nadie*. Desde la primera secuencia, una toma aérea panorámica de la ciudad, con el río Guadalquivir y el puente de Triana, el espectador se sitúa de pleno en la capital andaluza y queda atrapado por una arquitectura majestuosa. La ciudad es desde luego una de las protagonistas en la

⁸ Es interesante notar que ya Ortega y Gasset define a Andalucía como narcisista en su “Teoría de Andalucía” (233).

película; la seducción visual es evidente. La segunda secuencia ofrece una panorámica de la majestuosa plaza de toros de Sevilla. Sin embargo, un plano largo dentro de la plaza descubre al espectador un elemento perturbador: en su mismo centro yace el cuerpo de un penitente con la cara cubierta y un crucifijo clavado en el pecho. Ya desde el principio se anuncia tanto el interés por determinadas señas de identidad, como el deseo de destrucción que se implanta en el mismo corazón de la ciudad y de sus tradiciones.

La ciudad aparece representada en diversos niveles, desde las numerosas vistas panorámicas hasta la versión turística de las procesiones en la calle, pasando por las maquetas del juego de rol, la simulación en el ordenador, la estructura laberíntica de un juego con pistolas láser, o las imágenes constantes que ofrece la televisión local. El uso de diferentes medios de comunicación y aparatos tecnológicos como la televisión, el ordenador, las pistolas láser y los explosivos sirven para recalcar la dinámica entre lo global y lo local, lo moderno y lo tradicional. Las escenas del juego con pistolas láser, disparadas por penitentes en mitad del casco antiguo conectan explícitamente la tradición con la hiper-modernidad y contextualizan los ataques como eventos con una conexión más global como el terrorismo vasco o los ataques con gas sarín en Japón.

La televisión autonómica andaluza ofrece imágenes y noticias locales a lo largo de la película, que se insertan en la trama de forma “casual,” mientras Simón trabaja en su novela.⁹ La información sobre la ciudad no es gratuita, sino que sirve un doble propósito: por una parte, familiariza al espectador con la ciudad y con sus símbolos más importantes, precisamente aquéllos que se pretenden destruir; por otra, lo atrapa visualmente, de forma que se percibe como parte de la ciudad y del juego diseñado por

⁹ La película es una coproducción hispano-francesa de Sogetel, Maestranza Films y D.M.V.B Films, y cuenta con la participación de Canal Plus España y Canal Sur Televisión.

Sapo. No hay que olvidar que el objetivo de destrucción oculta en realidad ese narcisismo, la agresión contra aquello que más se teme perder. Sapo enmascara su fobia, su narcisismo, tras un discurso racional de desprecio por los estereotipos andaluces.

A través de la televisión el espectador queda expuesto a una variedad de elementos urbanos, que van desde los símbolos tradicionales, como la Giralda y la Torre del Oro, o las diferentes iglesias y barrios históricos, hasta la arquitectura más moderna, como el recinto de la Expo'92 o el puente del Alamillo, única construcción que compite en altura con la Giralda, superándola.¹⁰ Este dato aparentemente insustancial manifiesta el conflicto entre la arquitectura tradicional y las nuevas construcciones; la modernidad se impone poco a poco y la globalización homogeniza cada aspecto de la ciudad, borrando sus marcas distintivas: la Giralda, el edificio más emblemático de Sevilla, es ahora eclipsada por el moderno puente del Alamillo.

La arquitectura sevillana se convierte en reflejo de una identidad híbrida, a caballo entre la tradición y la modernidad y que necesita ser reinventada si quiere resolver el conflicto entre pasado y futuro. La destrucción sistemática de la ciudad por parte del “Adversario” (el nombre de Sapo en el juego) no distingue entre tradición y modernidad y tiene entre sus objetivos tanto lo tradicional como lo moderno. Mediante este juego de destrucción o “liberación,” como él mismo afirma, Sapo pretende apropiarse de los símbolos culturales y destruir unos valores sociales que él considera falsos y aberrantes. La destrucción que emprenden Sapo y sus amigos descubre al espectador que Sevilla no es ya únicamente la ciudad andaluza por excelencia, tradicional y atrasada, exótica y pobre, sino que a los símbolos más tradicionales se une el progreso. La modernidad ha

¹⁰ La “Expo'92” fue el nombre comercial dado a la Exposición Universal celebrada en Sevilla en 1992.

llegado finalmente a Andalucía. Incluso la Exposición Universal de Sevilla nos recuerda que Andalucía, junto a España, ha entrado en la aldea global.

Según Joseba Gabilondo y otros críticos, 1992 marca el paso de la España posdictatorial a la España contemporánea y el momento en que surge un nuevo discurso histórico hegemónico (Gabilondo 241). No es casualidad que los críticos elijan un año tan significativo para la cultura española: se celebra el V Centenario del “descubrimiento” de América y de la unificación del territorio español tras la Toma de Granada por los Reyes Católicos, esto es, el nacimiento de la “nación” española; con la megalomanía de la Exposición Universal, Sevilla se convierte en escaparate del mundo, Barcelona acoge los Juegos Olímpicos y Madrid también toma protagonismo al convertirse en Capital Cultural de Europa. Es evidente el interés del Estado Español por una proyección fuera de sus fronteras, una proyección “de verdad” que vaya más allá del reduccionismo y la “imagen forzosamente localista” basada en una serie de estereotipos folclóricos (Savater, “Lo nacional” 51-52); este intento de promover una cultura unitaria no se corresponde con la realidad de la España contemporánea.

A través de la Expo, el Estado español pretende conmemorar la restauración de España en la esfera mundial y el éxito en el proceso de europeización, con la esperanza de que los viejos clichés de toreros y bailaores de flamenco queden definitivamente atrás. Pero el recinto desierto e inútil que aparece en la película no hace sino recordarnos el fracaso de estos objetivos una década después, ya en el nuevo milenio. Visto desde el presente, 1992 toma connotaciones contradictorias: se considera el fin de la España posdictatorial y la culminación del proceso de modernización y apertura de España al mundo exterior; España alcanza a Europa y se convierte en modelo de democracia

européa moderna.¹¹ Sin embargo, para muchos críticos, 1992 es también un paso atrás en este proceso debido al carácter estatalista y triunfalista que tomó la conmemoración del V Centenario (Morgan 58). Los eventos culturales son utilizados por el gobierno como auto-celebración del éxito político de la primera década socialista, lo que provoca fuertes sentimientos de rechazo interno. La mitificación de esta fecha, y las mismas celebraciones nacionales, contribuyen según Isidoro Moreno, a la “reafirmación de los nacionalismos estatalistas y [a] una negación del carácter pluricultural, pluriétnico y plurinacional de la mayoría de los estados actuales” (“Identidad” 43).

No deja de resultar irónica la elección por parte de Sapo del recinto de la Expo: la sede de su juego de destrucción se sitúa en el sótano del pabellón del Vaticano. El lugar que había sido construido precisamente para promocionar a España internacionalmente como nación moderna, se convierte en el centro de operaciones desde el que se planea la destrucción. En un paso más de agresión a lo propio, Sapo opta también por la destrucción de este icono cultural. En parte, plantea sutilmente la revisión de la identidad cultural y política creada a partir de los eventos del 92 y sugiere una crítica a la nueva identidad española y andaluza, ya europeizada, que se consolida en los noventa. Cuando Sapo destruye el recinto de la Expo, está rechazando la imagen que de Sevilla, de Andalucía y de España se dio a partir de dicho evento: “A promotional triumph and an expensive advertisement for Spain, Expo confirmed the country’s emerging modernity, but arguably was of doubtful value in confirming long-term benefits for Andalusia” (Morgan 63). La destrucción de Sapo es sintomática de un rechazo de la propia identidad, y sobre todo, de la imagen de Sevilla creada y promovida desde fuera, desde el gobierno

¹¹ Sobre la importancia histórica y cultural de 1992, véase Gabilondo, Kelly, Moreno (“La identidad”), Morgan y Richards.

central. La Expo “contribuyó a desvertebrar aún más Andalucía y a convertir aún más a Sevilla y su entorno en una sucursal económico-política –y, aunque ello pueda ser difícil de imaginar, también, cada vez más, cultural– de Madrid” (Moreno, “Identidad” 43). Sapo rechaza, no sólo lo andaluz, sino todo aquello que considera una mera copia de Madrid, todo aquello que impide que Sevilla, o Andalucía, construya una identidad propia, diferente de la identidad impuesta desde fuera.

A su vez, destruyendo la Expo, icono intercultural, destruye cualquier posibilidad de conexión con Europa, el otro “centro.” A partir de la muerte de Franco, España vuelve la espalda a Madrid y se fija en Europa. En la Transición, la construcción de la identidad española responde a la modernización y la europeización. Lo que había sido construido como “típicamente español” se considera “atraso,” perpetuado por el régimen franquista. En los ochenta hay un deseo de avanzar hacia delante, hacia Europa. En lugar de la diferencia, ahora se promueven las similitudes con el resto de Europa (Kelly 31-32). El “Spain is different” es finalmente sustituido por el “Somos europeos” de los años noventa, con su correspondiente versión popular: “Semos europeos.”

Sin embargo, Andalucía no ha superado su imagen estereotípica, que sigue exportándose hoy, y por lo tanto todavía tiene que encontrar una identidad propia en el contexto de la España plurinacional, creando una nueva imagen tanto dentro como fuera de sus fronteras, una imagen no subordinada al discurso centralista oficial. La tendencia a la homogenización cultural y la europeización a partir de los años ochenta es rechazada por quienes se ven incapaces de construir una identidad propia y a la vez siguen preguntándose lo que significa ser español. Mientras Cataluña y el País Vasco usan discursos oposicionales para su promoción externa –usan los estereotipos del resto de la

Península para construir una imagen positiva de sí mismos en el exterior— la región andaluza intenta reapropiarse de sus símbolos regionales para crear por fin una identidad propia.

La ansiedad es palpable en la película casi desde el principio. Desde que comienza el juego entre Sapo y Simón, el espectador percibe la angustia tanto de Simón, que no sabe exactamente lo que ocurre, pero se siente amenazado, como de los ciudadanos que están en Sevilla disfrutando de la Semana Santa, que ven sus vidas en peligro. Sapo amenaza las estructuras sociales y las tradiciones y crea ansiedad ante su desaparición: varias procesiones son suspendidas por los atentados, pero aun así, la gente y las autoridades se resisten a cancelar los eventos programados y siguen adelante. El ataque a los iconos religiosos no hace sino aumentar la ansiedad de la gente. El ataque sistemático de iconos culturales, religiosos y políticos muestra la ansiedad por la destrucción de la imagen tradicional de la ciudad. Sapo convierte la idílica Sevilla en un espacio de destrucción y miedo. El miedo que reina en Sevilla transmite el deseo de que desaparezcan ciertas imágenes culturales e iconos urbanos, a la vez que la ansiedad ante su desaparición, ya que supone perder una parte de la propia identidad. Ante la imposibilidad de conciliar la tradición con la necesidad de renovación, la salida es la destrucción radical.

Las diferentes miradas sobre las que se construye la historia dibujan una versión contradictoria de Sevilla y destacan la imposibilidad de ofrecer una visión unitaria de una identidad cultural determinada. El espectador es confrontado por diversas representaciones de la cultura andaluza, que hacen patente el choque entre las percepciones locales y las de fuera a la hora de definir “lo andaluz.” Entre los personajes

autóctonos hay grandes diferencias a la hora de percibir la ciudad y la cultura andaluzas. Ariadna, la novia de Simón, es una camarera sevillana tradicional, muy devota de la Semana Santa y en especial de la Virgen de las Cinco Llagas. Ella representa la cultura tradicional, que no ve más allá de sí misma, y por eso no comprende lo que le pasa a Simón. Dedicada a su trabajo en el bar, su único objetivo es poder ver una vez más a la Virgen. Al final de la película, no comprende tampoco que Simón ha salvado a la ciudad; todo lo que entiende es que éste ha atentado contra Sevilla y sus tradiciones.

Sapo por su parte, compañero de piso de Simón y más tarde su adversario en el juego, es un sevillano desencantado, harto de las tradiciones y los estereotipos en los que Sevilla ha quedado encasillada. Ya desde el principio nos da su particular visión de la Semana Santa:

Es la conmemoración de la muerte de un señor que se llama Jesucristo, celebración que en algunas regiones como el sur de España, se convierte en un espectáculo lamentable, para majaderos, suscrito al mal gusto y la hortería y que raya en el esperpento. Durante estas fiestas, el andaluz de a pie luce sus mejores galas: el traje azul marino, esa especie de lencería fina para la cabeza que llaman mantilla, y cómo no, la peineta [hace el gesto de los cuernos]. Por no hablar de los miles de penitentes reprimidos que pagan para salir vestidos del *Ku Klux Klan* y que todo el mundo conoce como capillitas. En definitiva, se trata de un simiesco acontecimiento del que no se libran ni en Triana. Para más INRI, todos los años pasan las mismas procesiones a la misma hora por los mismos sitios, lo cual convierte la Semana Santa en un rollo insoportable. Y si con todo no termina usted de flipar, puede incluso irse a los toros, aunque nosotros le aconsejamos que por esta época se regale un viajecito a Tahití, un lugar al que huir de la idiosincrasia sevillana.

Sapo ofrece también una visión particular de sus compatriotas y de su ciudad, en la que manifiesta un rechazo visceral hacia su propia identidad: “Si son sevillanos . . . sea lo que sea lo que pretendan, seguro que hacen una chapuza . . . ¿Qué se puede esperar de una ciudad que en el mapa tiene el norte a la izquierda?” Su actitud de rechazo y su disfraz perfectamente racional apuntan a la personificación más clara del narcisismo fóbico.

Sapo encarna el rechazo de la identidad a la vez que la fascinación u obsesión por la misma. Ocupado por lo abyecto, traiciona su esencia, su propia identidad. Profana lo más sagrado en un ataque a la identidad impuesta y manipulada desde fuera; incapaz de asumirla o rechazarla completamente, la corrompe mediante su juego y posteriormente intenta destruirla.

Sapo, que genera el miedo colectivo entre los ciudadanos, es a su vez víctima de la ansiedad neurótica. El propio Simón se queja de que no hay señales que le indiquen que su compañero de piso es un psicópata. Y Sapo, que se cree el demonio, achaca su locura a una sociedad y una cultura enfermizas: “En una ciudad donde medio millón de personas camina detrás de un tronco de madera, basta que alguien crea que es el demonio para que realmente lo sea.” La neurosis obsesiva de Sapo es que desaparezca todo aquello que contribuye a deformar la identidad andaluza, es decir, los estereotipos, las tradiciones, el turismo que promueve esos estereotipos y la ciudad en sí, reflejo social de esa identidad cultural. El mismo Sapo usa el término de histeria, pero lo hace para referirse a la obsesión religiosa, fanatismo que no comprende. Su obsesión destructiva contrasta con el fanatismo religioso del resto de la ciudad, que según él está bajo los efectos de la “histeria colectiva.”

Si tomamos a Sapo como exponente de la identidad andaluza que reniega de sí misma, entonces hay que plantear el significado de la violencia que promueve y genera este personaje. El nacionalismo andaluz, en contraste con Cataluña o el País Vasco, se ha caracterizado siempre por ser pacífico y rechazar cualquier manifestación violenta como medio para conseguir la autonomía política. En este sentido, la violencia puede ser “abyecta” en términos andaluces: es rechazada pero quizá genera cierta atracción en

cuanto medio para conseguir determinados fines y se convierte en forma de agresión literal y simbólica contra esa parte de la identidad andaluza que produce rechazo. Sapo escenifica la violencia que sale a la superficie como una parte de la identidad andaluza repudiada y desautorizada.

Dos de los protagonistas provienen de fuera, no son andaluces. El contraste entre la mirada autóctona de Sapo y Ariadna y la versión castellana/centralista es evidente. Simón y María trabajan en el mismo periódico y están muy interesados en averiguar quién pretende destruir la Semana Santa en Sevilla. Para ellos se trata de un trabajo, una investigación, y no comparten el fervor religioso del resto de la gente. Su mirada procede del exterior, no es crítica, sino más bien aséptica, objetiva. Simón no parece muy interesado en las procesiones, pero se ve involucrado en el juego de Sapo, lo que le hace seguirlas de cerca. A medida que avanza la acción, es mayor el contraste entre los personajes que preservan la cultura tradicional y aquéllos que intentan destruirla. Sapo y sus amigos, la mayoría sevillanos, no dudan en destruir todo aquello que rechazan y con lo que no se sienten identificados, mientras que Simón, el *otro*, procede de fuera e intenta salvarlo, aunque no se sienta identificado con estas tradiciones. Es a su vez “lo español” tratando de preservar la imagen tradicional que se ha dado fuera de España. Las procesiones como fenómeno religioso y cultural son uno de los emblemas de la identidad española, tanto dentro como fuera de sus fronteras.

En la línea de lo abyecto, es interesante la elección de un personaje llegado de fuera para el papel de “salvador:” si el padre Quart llegaba a Sevilla en *La piel del tambor*, ahora es Simón “El elegido” para salvar a la ciudad de sus propios problemas. En ambos casos Andalucía parece incapaz de salvarse a sí misma y necesita la ayuda del “exterior.”

Puesto que el yo se ve absorbido o invadido por lo abyecto, es incapaz de rechazarlo completamente, ya que supone el rechazo de la propia identidad. Dada la imposibilidad de rechazar lo abyecto sin perderse a uno mismo, se hace imprescindible un elemento externo que escape a la paradoja de lo abyecto y quede libre del narcisismo fóbico. La mirada externa de Simón revela el conflicto interno de Andalucía: la incapacidad de superar la imagen tradicional sin perder la identidad propia. Irónicamente, este mismo personaje es acusado –gracias a las trampas de Sapo– de ser el responsable de los atentados de la Semana Santa; es más fácil sospechar de un forastero que de un andaluz en este sabotaje de la cultura andaluza. Sapo, el sujeto abyecto, se manifiesta como racional y “normal.”

En este juego entre la mirada externa e interna, el espectador cobra una importancia significativa: se le asigna la mirada externa, ya sea la de Simón o la del turista. Como turista, asiste a algunas de las procesiones “más espectaculares del mundo,” y queda atrapado por una ciudad majestuosa y unas tradiciones culturales únicas; a partir de la mirada de Simón en cambio, observa el gentío en la calle esperando para ver a la Virgen de las Cinco Llagas, a pesar de los ataques “terroristas” de los días anteriores. Se convierte en testigo del fervor de los sevillanos, descubriendo que éste no disminuye a pesar de las claras amenazas y la ansiedad palpables en la calle. Al seguir a Simón, el espectador queda obligado a adoptar esa mirada foránea y se convierte en compañero del protagonista en su lucha por recuperar la ciudad.

Además de la mirada de los distintos personajes hacia Sevilla, hay otra que es fundamental: la proyección a través de la televisión autonómica de Andalucía, el Canal

Sur.¹² Son varias las veces que escuchamos a una locutora de esta cadena, con acento castellano estándar, dar noticias acerca de Sevilla y de las procesiones. Lo que se recalca insistentemente es la espectacularidad de estos acontecimientos, que parece ser mayor en el cambio de milenio, a la vez que la gran afluencia de visitantes y turistas a Sevilla. Estas imágenes son luego transportadas a la televisión nacional, que muestra lo más destacado del acontecimiento; así, las procesiones se convierten en un reclamo perfecto para el turismo, que es al fin y al cabo, otra de las señas de identidad de la cultura andaluza. Y éste a su vez se convierte en medio de proyección exterior: la cultura andaluza exportable es aquélla que transmite el turismo, es decir, el flamenco, los toros y las procesiones.

No es casual que la historia se sitúe precisamente en Sevilla en la Semana Santa del año 2000. Las procesiones conllevan una fuerte significación social y cultural en Andalucía, como instrumento para expresar la identidad cultural andaluza, que se define por oposición a otras culturas o nacionalidades del estado español. Con frecuencia se ha dado una visión irónica del fervor religioso de los sevillanos y andaluces, donde el fanatismo se opone a la irreverencia y no hay un término medio: de esta forma, mientras Ariadna es una cristiana devota y ferviente, Sapo no sólo es un blasfemo, sino también anti-sevillano porque reniega de la Semana Santa. Esta visión maniquea parte de una concepción errónea de la Semana Santa como una fiesta estrictamente religiosa, concepción que ignora los componentes económicos, políticos, sociales e ideológicos del contexto cultural de la Semana Santa andaluza.

¹² El caso de la televisión andaluza, similar al cine, es quizás uno de los mejores ejemplos de la dicotomía entre el nacionalismo político y cultural que se da en Andalucía. Televisión local subvencionada por el propio gobierno andaluz, el Canal Sur ofrece un discurso nacionalista y unas señas de identidad andaluzas que no se sustentan bajo reivindicación política alguna. Ante la carencia de una lengua propia, y en un intento por equipararse a otras televisiones regionales de España, el Canal Sur ha pasado del español estándar al “andaluz estándar,” con el fin de mostrar cierto rasgo diferencial en términos nacionalistas.

Además, Sevilla cobra un protagonismo aún mayor durante la Semana Santa: la ciudad entera se rinde a la celebración. Hay una relación casi simbiótica entre la celebración y el espacio urbano; las calles sirven como escenario privilegiado a las procesiones y éstas a su vez afectan la vida en la ciudad durante la Semana Santa. Por eso, el caos que se instala en la ciudad durante la película afecta irremediablemente a las procesiones. La protección de la Semana Santa frente a los “terroristas” se convierte en la protección de la ciudad, no sólo como espacio, sino también como identidad y comunidad. Por tanto, la destrucción de la Semana Santa implica la destrucción de la ciudad y de sus habitantes.

El ataque de Sapo no se dirige concretamente a los iconos religiosos en sí, ni tampoco a las procesiones o la Semana Santa como tal. Es más bien un rechazo a unas señas de identidad concretas, que él considera fosilizadas y manipuladas desde el exterior. Sapo rechaza la Semana Santa por los valores que ésta representa, porque sabe que desde fuera es entendida de forma errónea, como una fiesta estrictamente religiosa, basada en el fanatismo, el miedo y la ignorancia. Y en cierto modo, el espectador observa que tiene razón: los sevillanos prefieren exponer su vida ante el peligro inminente de los atentados diarios antes que renunciar a la celebración en la calle.

La última secuencia, de casi diez minutos de duración, recoge la tensión acumulada a lo largo de la película y resuelve todas las incógnitas. Siguiendo las pistas de Sapo, Simón se interna en el corazón de una de las procesiones en busca del “Adversario,” sin saber aún muy bien lo que busca. En esta secuencia, los planos medios y largos de la procesión y la gente en la calle, acompañados de los sonidos propios del evento, se alternan con planos de Simón merodeando por la calle con música de

suspense; su desinterés por la fiesta tradicional se opone a la devoción del resto de peatones. Una vez más, la televisión local informa casualmente de la identidad del “asesino de la Semana Santa:” un joven madrileño al que busca la policía, el propio Simón. Será la propia Ariadna quien lo descubra entre la gente. A partir de ahí el ritmo se hace más intenso: mientras Simón corre por las calles chocando con la gente la procesión sigue su ritmo solemne mientras la policía toma la zona. Cuando se le aproxima un policía, Simón finge un acento andaluz para pasar desapercibido.

Cuando Simón finalmente descubre que Sapo se oculta en la Virgen, es decir, literalmente en el centro de la tradición, el “Demonio” obliga a Simón al máximo acto de blasfemia, ya que debe disparar contra la mismísima figura de la Virgen para poder salvar la ciudad. El grito de Simón de “el Demonio está en la Virgen” se convierte en la metáfora en la que cristaliza el mensaje de la película: para salvar a Sevilla, es necesario “liberarla” del fervor religioso y destruir esos iconos culturales erróneamente entendidos en el exterior.

En un plano largo, Simón aterroriza a todos al sacar su pistola y apuntar hacia la Virgen. Inmediatamente es rodeado por la policía. Aquí se suceden planos y contraplanos de Simón apuntando y del policía que le apunta a él. Un primerísimo primer plano del rostro de la Virgen revela los ojos de Sapo dentro de la figura, quien a continuación muestra el detonador de la bomba que él mismo lleva colocada. Simón sabe que si entrega su pistola, Sapo detonará la bomba, por lo que finalmente dispara a la cara de la Virgen, mientras recibe un disparo de la policía. La figura, sangrando, se tambalea y cae hacia atrás. Simón agoniza mientras Sapo muere; el “Elegido” ha ganado la partida. Un

fundido a negro da paso a la pantalla del ordenador donde Simón escribe el final de su novela, titulada *Nadie conoce a nadie*.

El conflicto entre la tradición andaluza, tal como ha sido representada tradicionalmente, y la necesidad de renovación en el contexto posmoderno parecen llevar a Andalucía a un callejón sin salida: ya sea perpetuar la identidad tradicional o destruir completamente esos símbolos tradicionales y con ellos una parte de su propia identidad, en un movimiento abyecto de narcisismo fóbico. Quizá la única alternativa sea la novela que Simón escribe finalmente contando esta historia, donde los mitos y estereotipos puedan quizás ser recontextualizados. La película entonces vendría a escenificar lo abyecto y el proceso de catarsis del protagonista mediante la literatura: Simón sobrevive porque ficcionaliza lo abyecto. Narrar lo abyecto se convierte en proceso catártico porque permite escapar lo abyecto, sublimándolo.

Frente al ataque a la identidad andaluza tradicional, es decir, la identidad turística y estereotípica, tal y como se ha mostrado en *Nadie conoce a nadie*, la siguiente sección investiga la posibilidad de ofrecer una nueva versión de Andalucía, ausente de folclore y estereotipos, a través del cine. En las películas presentadas a continuación se busca más bien la conciliación de identidades (*Solas*) o la huida hacia adelante (*Siete vírgenes*) en espera de definir qué futuro le aguarda a Andalucía una vez insertada en la modernidad.

Cartografías disidentes e identidades en movimiento: las nuevas versiones de Andalucía en el “cine andaluz” reciente

En un punto intermedio entre la falsa nostalgia de Pérez-Reverte y la ruptura total con la tradición que ofrece Mateo Gil, las películas *Solas* (Benito Zambrano, 1999) y *Siete*

vírgenes (Alberto Rodríguez, 2005) ofrecen una nueva vertiente en la necesaria revisión de la imagen de Andalucía y sus gentes. Para ello, presentan de forma deliberada y parten conscientemente de personajes que se sitúan en los márgenes del espacio urbano andaluz, problematizando el conflicto entre lo rural y lo urbano en la moderna identidad de Andalucía, sobre todo en *Solas*. Al presentar el salto de Andalucía al siglo veintiuno y a través del interés en lo marginal o periférico, se ponen inevitablemente de manifiesto los conflictos que amenazan los valores tradicionales en el contexto de la globalización y del nuevo orden mundial y las dificultades de supervivencia de las identidades culturales locales.

Tanto los personajes de Zambrano como los de Rodríguez coinciden al contar historias de marginación en la sociedad andaluza –que bien podría ser la española o la de cualquier país occidental dominado por el capitalismo global– y reflexionan, conscientemente o no, sobre la posibilidad de representar la identidad andaluza pasando por alto su imagen folclórica y tradicional. Ambas historias narran el viaje emocional de sus protagonistas en una Andalucía desprovista de exotismo y belleza, ofreciendo una imagen alternativa, la de una región periférica, cultural y económicamente marginada que poco tiene que ver con la imagen idílica y/o folclórica ofrecida al turista una y otra vez en la literatura, el cine y la televisión.¹³

¹³ Por este motivo, *Solas* y *Siete vírgenes* se consideran parte del “cine social” de los últimos años junto a películas como *Los lunes al sol*, *Barrio*, *Princesas* (Fernando León de Aranoa 1996, 1998, 2005), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollain 1999) o *El bola* (Acheró Mañas, 2000). Aunque no ha será analizado en este capítulo, hay que mencionar el documental *Polígono Sur: El arte de las tres mil viviendas*, que presenta un paso más: no sólo “destruye” la imagen idílica de Andalucía, sino que, a través de Sevilla, inserta a la región en el problema urbano nacional de la crisis de viviendas, centrando el debate en los gitanos marginados. A raíz de estas tendencias, cabe preguntarse hasta qué punto se trata de hacer una descripción realista de determinados problemas sociales o de representar a Andalucía más allá de los estereotipos convencionales.

Zambrano y Rodríguez parten de una estética novedosa, en tanto que prescinden deliberadamente de los iconos culturales que tradicionalmente caracterizan a la región andaluza y optan por enfrentarse a una serie de problemas socioeconómicos. La distancia con el folclore y los estereotipos requiere de una nueva manera de comunicarse con el espectador, ya sea nacional o extranjero, al que se priva de la tradicional representación visual de Andalucía. Ante esta nueva manera de “mirar” las películas, considero que las teorías de Laura Marks y Giuliana Bruno sobre lo “háptico” en el cine son útiles a la hora de considerar un acercamiento que va más allá de la “mirada óptica” dominante, como es el que planteo aquí. Con el apoyo de estas teorías, me propongo mostrar cómo los miedos, sueños y deseos de los personajes de estas películas transportan al espectador a un viaje tanto interior como exterior en el que éste llega a compartir el espacio emocional de los protagonistas y en el que la relación entre emoción y movimiento sirve además para establecer un paralelismo con los conflictos actuales de la región andaluza.

Tanto Laura Marks como Giuliana Bruno argumentan un acercamiento “espacio-corpóreo” al análisis cinematográfico que vaya más allá de la “mirada óptica” y subvierta el “enfoque ocular” de la crítica cinematográfica tradicional. Para ello, emplean el término “háptico,” que quiere decir en su origen griego “capaz de entrar en contacto con;” lo háptico constituye el contacto recíproco entre el espectador y el ambiente. Pero también tiene que ver con el movimiento y la kinestesia, esto es, la habilidad del cuerpo para sentir su propio movimiento en el espacio (Bruno 6).

Marks argumenta el contacto entre el espectador y el film, sujeto y objeto, a través de la mirada háptica, que “acaricia” la superficie de la imagen antes de adquirir un conocimiento completo (162). Frente a la mirada óptica, que aspira a conocer y controlar

lo que ve, la mirada háptica despierta las memorias del tacto, no disponibles a través de la vista, encarnando la conciencia –o memoria– cultural (22). A partir de estos conceptos plantea la noción de un “cine intercultural” que sugiere movimiento entre dos o más culturas y que evoca memorias individuales y culturales al apelar a un conocimiento no visual, “encarnado,” y a experiencias sensoriales como el tacto, el olfato y el gusto (1-6). Según Marks, las imágenes hápticas invitan al espectador a responder a la imagen de manera íntima y facilitan la experiencia de otras impresiones sensoriales a la vez (2).

Bruno por su parte utiliza lo háptico para incorporar las implicaciones emocionales y corpóreas en relación con el cine y el movimiento en una compleja relación con la pantalla y el espacio urbano, en la que la emoción se materializa en una topografía viva (6).¹⁴ Bruno se apoya en la etimología del término para enfatizar el contacto entre el espectador y la pantalla a través de la emoción y el movimiento. Esta emoción es similar a la conciencia cultural de la que habla Marks. En ambos casos entonces, la visualidad háptica funciona como el sentido del tacto. El enfoque háptico, al no ser visual, resiste la mirada tradicional basada en estereotipos, tropos y folclore y propone en estas películas un acercamiento diferente y una conexión entre el espectador y el film que va más allá de la mera recepción pasiva de imágenes por parte del espectador.

Puesto que lo háptico desafía la mirada masculina hegemónica, para Bruno este enfoque implica una estrategia de lectura feminista (16). Para Marks, más que una

¹⁴ Giuliana Bruno despliega su teoría sobre lo háptico en su *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Nueva York: Verso, 2007 (1ª ed. 2002). Para establecer la relación entre emoción y movimiento en el cine, central al desarrollo de su teoría, Bruno vuelve a la etimología griega de la palabra “cine,” que connota precisamente movimiento y emoción (“motion” y “emotion”): el cine implica el movimiento de imágenes que “mueven” al espectador en un nivel emocional (“move”). El cine por tanto viene a ser una experiencia espacio-corpórea (7).

cualidad femenina en particular, se trata de una estrategia visual que puede ser usada para describir tradiciones visuales alternativas –que incluyen prácticas feministas– (169-170). En las películas que nos ocupan, se trata concretamente de subvertir el enfoque turístico dominante en cuanto a la imagen de Andalucía. Mientras en *Solas* se captura principalmente la mirada femenina, los personajes masculinos de *Siete vírgenes*, jóvenes conflictivos de barrios marginales, ofrecen las mismas posibilidades subversivas que las mujeres protagonistas de Zambrano.¹⁵

La dinámica entre la distancia con los estereotipos y lo háptico como estrategia alternativa de conexión con el espectador global –más amplia que la representación visual– es la que posibilita una postura crítica hacia y desde Andalucía en el siglo veintiuno. Al partir de los márgenes e ignorar la estética visual tradicional, *Solas* y *Siete vírgenes* evitan la mirada idílica o nostálgica, subvierten el enfoque turístico/ folclórico dominante y revelan las fisuras y los límites de la historia cultural situándose en un “nacionalismo crítico” que, partiendo desde un espacio liminal, revise la relación entre lo andaluz y lo español, revelando las tensiones entre lo local y lo global, el yo y el Otro. El concepto de “Nacionalismo crítico” está inspirado en el de “Regionalismo crítico” que Cristina Moreiras-Menor utiliza en su estudio sobre escritores peninsulares “periféricos.”¹⁶ En el contexto de este estudio sobre la identidad andaluza, me parece

¹⁵ En un excelente artículo de 2003, Steven Marsh hace un análisis de la película *Barrio* (León de Aranoa 1998) utilizando la teoría de Bruno sobre la mirada háptica. Para Marsh no resulta problemático aplicar la teoría de lo háptico, a pesar de que los tres protagonistas del film son masculinos.

¹⁶ Moreiras-Menor toma este concepto de Kenneth Hampton, que elabora en su artículo “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance” (Ed. Hal Foster 1983). Moreiras-Menor aplica el concepto de “Regionalismo crítico” de manera general a un grupo de intelectuales de la periferia peninsular (como Manuel Rivas, Suso de Toro, Bernardo Atxaga o Carme Riera) cuyas obras “piensan y narran una noción de diferencia al reflexionar sobre las tensiones fundacionales que subyacen a lo nacional y a lo europeo, a lo local y lo universal, en un

más adecuado el término de “Nacionalismo” frente a “Regionalismo,” puesto que evita la clasificación de ciertos nacionalismos peninsulares periféricos como meros “regionalismos,” esto es, nacionalismos de segunda categoría; esta clasificación se basa en la presencia o carencia de “hechos diferenciales,” de una lengua distintiva y/o – desafortunadamente– de movimientos terroristas.

Desde la perspectiva del nacionalismo crítico, Andalucía no busca ya la continuidad con lo nacional, como ocurre tradicionalmente, sino precisamente su ruptura. Partiendo desde la posmodernidad cuestiona o anula las oposiciones binarias dentro-fuera, central-marginal, local-global; desde la globalización desdibuja los contornos de “lo nacional.” La descripción de los problemas económico-sociales de Andalucía choca en estas películas con el deseo consciente o inconsciente de desfolclorizar la región y borrar la diferencia: el legado franquista del “Spain is different” explotado hasta la saciedad en los estereotipos andaluces.

El nacionalismo crítico ofrece grandes posibilidades en el tema que nos ocupa, dada su reevaluación radical del concepto de espacio nacional a partir del énfasis en la frontera y en las identidades residuales. Homi Bhabha, en *The Location of Culture*, se refiere a la constante tensión entre la identidad residual y la identidad emergente como marca inherente a la nación (148); por otra parte, se refiere a las narraciones de espacios liminales que surgen a partir de estas tensiones y que aparecen más allá del concepto o

presente dominado por la globalización” (197). De esta forma, afirma Moreiras-Menor, re-escriben la tradición con la experiencia contemporánea regional y nacional, y problematizan el discurso nacional español (198). Su estudio se centra en la literatura gallega, concretamente en el escritor Xosé Luis Méndez Ferrín, como ejemplo de una escritura que se sitúa en la frontera, en la quiebra que inevitablemente está presente entre espacios regionales/nacionales, y que pone en cuestión la crítica del regionalismo gallego tradicional (206). La identificación de lo gallego con el atraso, la tierra y el aislamiento, y su imposibilidad de asumir la modernidad (bases del regionalismo gallego tradicional y que el Regionalismo crítico intenta rearticular) se adscriben perfectamente a la identidad andaluza.

del territorio nacional, en los límites del espacio delimitado por la ciudadanía (166). Como señala Moreiras-Menor, el nacionalismo crítico es adecuado en este contexto porque no trata de “promover, una vez más, la integración activa de la región en una forma más amplia nacional o transnacional, sino . . . de pensar los lugares de especificidad y diferencia que se encuentran en los residuos o sedimentos producidos o dejados atrás por las historias de dominación” (206).

Al considerar el aporte crítico de estos filmes en términos de la nacionalidad y la cultura andaluzas, o precisamente la subversión de la identidad tradicional, resurge la cuestión sobre la posibilidad de un “cine andaluz” discutida en el capítulo dos y sus implicaciones en el debate sobre la revisión de las categorías nacionales y sub-nacionales, tal y como propone el nacionalismo crítico. Si bien resulta problemático hablar en términos categóricos de un “cine andaluz,” como se vio en el segundo capítulo, las cartografías alternativas presentadas en estas películas –precisamente al evitar la representación del espacio tradicional– se enmarcan en la estética de un nacionalismo crítico, en relación con un cine contemporáneo que se propone repensar las categorías nacionales y sub-nacionales en el contexto de la posmodernidad y la globalización y su impacto en la cultura nacional española y en la (re)definición de “lo español.”

En un artículo de 2003, José Manuel del Pino se refiere a *Solas* como exponente del “cine andaluz,” que junto a producciones como *Yerma* (1998) de Pilar Távora, *Nadie conoce a nadie* (1999) de Mateo Gil, *Fugitivas* (2000) de Miguel Hermoso y *Cuando todo esté en orden* (2001) de César Martínez Herrada, ponen en marcha, aunque tímidamente, lo que se ha promocionado como un nuevo cine meridional (“Ausencia” 7). Aunque no es mencionada, *Siete vírgenes* puede muy bien ser incluida en esta clasificación. Frente al

folclorismo anterior, basado en la estética de la diferencia, este cine busca un “cine de la *semejanza* donde ‘España/ Andalucía (ya no) es diferente’” (*Ibid.* 11). Del Pino es consciente de la problemática definición de “cine andaluz,” ya que como cualquier cine regional debe reunir una serie de características y rasgos culturales reconocidos como autóctonos. Para Del Pino, este “cine andaluz” apunta hacia la necesidad de liberar a la región andaluza de los estereotipos que la definen no sólo desde fuera, sino también desde dentro, y el deseo de modernizar su imagen de acuerdo a la realidad de la España contemporánea. Aquí entran en juego por supuesto los intereses oficialistas de la Junta de Andalucía a la vez que la visión crítica de la intelectualidad andaluza.

Más allá de las clasificaciones académicas sobre la existencia o no del “cine andaluz,” o sobre una definición exacta o exclusivista del mismo, lo que me interesa es agrupar un conjunto de textos con algo en común. *Solas* y *Siete vírgenes* problematizan las expectativas del espectador sobre “lo andaluz:” los movimientos de los protagonistas a través de la ciudad trazan un mapa del espacio urbano que parte de los márgenes y perturba el espacio central. Este posicionamiento marginal cuestiona y desafía la imagen turística de Andalucía promovida desde instancias oficiales. Es la periferia la que acoge a estos personajes desarraigados, en los límites de una ciudad que pertenece al imaginario nacional e internacional y a la que parecen no tener acceso las clases trabajadoras. En este sentido, la construcción cinematográfica del espacio es el medio por el que lo local y lo global están íntimamente conectados en una cartografía emocional compartida por personajes y espectadores.

El análisis fílmico a continuación mostrará cómo las cartografías alternativas de estas películas producen un movimiento emocional del espectador, más allá de la

recepción pasiva de información impuesta por el film. En ellas, la dinámica entre el movimiento físico y emocional, en ocasiones paralela y en otras opuesta, explora los vínculos personales y colectivos entre los personajes y el espacio que habitan o intentan habitar. Sin embargo, a pesar de todos los elementos que las dos películas tienen en común, la diferente dinámica en el movimiento de los personajes influye notablemente en el mensaje final que ofrece cada película: mientras que en Zambrano el movimiento tanto físico como emocional es positivo y supone un avance vital para la protagonista, en la película de Alberto Rodríguez el movimiento no sólo no es productivo, sino que conduce a los jóvenes protagonistas a un callejón sin salida. Un acercamiento háptico que explore estas dinámicas y su conexión con el mensaje final será por tanto de gran ayuda en el análisis que planteo.

La película *Solas* explora la búsqueda emocional de un lugar propio, habitable, que lleva a cabo la protagonista, a la vez que plantea el vínculo entre lo háptico y la habitabilidad; por este motivo el movimiento físico que se observa en la película, principalmente a través del autobús, es fundamental para expresar esa búsqueda emocional. *Solas* cuenta la historia de María, una joven andaluza que abandona su pueblo natal en busca de una vida mejor en la capital sevillana. Sin embargo, una vez en la gran ciudad, su vida se reduce a una serie de trabajos mal pagados y un apartamento oscuro y húmedo en un barrio marginal y desolado de las afueras. La estancia de su madre en su casa mientras su padre se recupera en el hospital le hace recordar un pasado que creía olvidado, asociado a las palizas paternas, la dependencia de la tierra, el analfabetismo y “el qué dirán” de la vida en el pueblo. La reconciliación de María con su madre y con sus raíces rurales –su vuelta definitiva al pueblo– indica, por una parte, un nuevo punto de

partida para María –y tal vez para Andalucía en el nuevo milenio– y por otra, la imposibilidad de habitar el espacio urbano de manera más que marginal, esto es, la imposibilidad de la región andaluza de insertarse plenamente en la modernidad.

Solas problematiza la conflictiva relación, no sólo entre madre e hija, sino entre los valores rurales tradicionales y la vida en una ciudad moderna. En un nivel global, viene a representar los conflictos de Andalucía, región eminentemente rural, al insertarse en la modernidad y la globalización. Una vez más, surge la dificultad de ofrecer una imagen internacional y moderna capaz de escapar a los rasgos tradicionales de lo andaluz. Mientras que en *La piel del tambor* se explota la nostalgia por la tradición para ocultar parcialmente este conflicto, en *Nadie conoce a nadie* se opta por la destrucción radical; *Solas* y *Siete vírgenes* negocian o cuestionan ciertas marcas culturales con una intención crítica o de rearticulación.

Solas aporta una visión híbrida en el debate sobre el deseo de borrar la diferencia: Zambrano presenta problemas y temas universales, pero se concentra en lo local, en lo específicamente andaluz. Afirma su deseo de mostrar unos personajes que le son familiares, pero pretende mostrarlos en “un entorno que ahonda en las raíces de lo que se llama la ‘España profunda’” (ctd. en Dapena 37, n.24), esa otra Andalucía que no aparece representada en el cine, lejos del exotismo característico.¹⁷ Nos encontramos entonces ante un cine que por una parte busca la “normalización” en la representación de una cultura regional, pero que a la vez necesita rearticular ciertos estereotipos con el

¹⁷ Zambrano hace explícito su deseo de darle a la película una voz andaluza (no sólo en el acento). Para empezar, elige deliberadamente productores y reparto andaluces: María Galiana, Ana Fernández y Antonio Dechent pertenecen a una generación de actores andaluces formados en el Centro Andaluz de Teatro (CAT) y convertidos en primeras figuras de la televisión y el cine autonómicos y nacionales.

fin de preservar ciertos rasgos culturales. Y hay que preguntarse, ante este cine que *borra* la diferencia y en el que “Andalucía” viene a representarse como un lugar cualquiera, si al librarse del estereotipo y el cliché, Andalucía deja de ser “Andalucía.”

En la introducción a su artículo sobre lo andaluz y lo global en *Solas*, Gerard Dapena se refiere al intento consciente del cine español de los años noventa por reconfigurar los signos de la identidad cultural española para reflejar una España más europea e internacional, con frecuencia a través de la parodia y/o la autocrítica (26). En contraste, afirma, *Solas* “proposes a turn towards the self and the local that eschews both stereotypical signs of identity and eulogies to Spain’s new global image” (26).

Más allá de la dialéctica entre tradición y modernidad, o el campo y la ciudad, problematizada a través de dos generaciones de personajes, Zambrano recoge la tensión y las contradicciones a las que se enfrenta Andalucía en el contexto de la era global: el intento de hacerse más internacional mediante la “des-folclorización” de la identidad cultural, a la vez que la imposibilidad de escapar a ciertos rasgos originarios ya estereotipados como lo rural, la pobreza, la melancolía, o el fatalismo. Estos estereotipos sólo funcionan para el espectador nacional, no extranjero. Pero en lugar de recurrir al folclore Zambrano elige representar problemas socioeconómicos de la realidad española y andaluza. Y en este movimiento hacia lo no convencional consigue precisamente dar voz a una parte esencial de la identidad andaluza: la de los márgenes. Si en la versión de Andalucía que ofrece Mateo Gil, analizada anteriormente, es necesaria la destrucción radical de cualquier seña de identidad manipulada desde el exterior, Zambrano se vuelve hacia lo local y lo íntimo para cuestionar no sólo las identidades regionales

contemporáneas, sino también asuntos más globales como las identidades de género o de clase:

If for foreign audiences Andalusian local color has too often become synonymous with Spanish cultural identity, *Solas* attempts to expose a hidden, less iconic view of Southern Spain. In the process, Zambrano intently avoids the signs and tropes that have defined its identity in the past. There is no flamenco or bullfighting; there are no religious processions or gypsies engaged in witty sparring or anti-social behavior. The alleged propensity of Andalusians toward their self-presentation as spectacle and surface, such as philosopher José Ortega y Gasset theorized it in his *Theory of Andalusia* has yielded in *Solas* to an exploration of inner realms of being and feeling. (Dapena 34)

El crítico apunta aquí varios aspectos fundamentales de la película: al notar la conexión entre “ser” y “sentir,” señala la relación entre identidad y emoción tal y como se analizará a continuación. *Solas* por otra parte, desafía las representaciones tradicionales de Andalucía y las expectativas del público: frente a la tradicional representación del folclore, el director opta por el viaje interior de su protagonista. Zambrano juega con lo local, esto es, paisajes y personajes andaluces, pero a la vez cuenta una historia mucho más universal sobre los excluidos, en la que lo marginal, representado por mujeres, clases trabajadoras y ancianos, toma protagonismo en una estrategia paralela a la lectura feminista de lo háptico en términos de Bruno (16). Al igual que lo háptico desafía la mirada óptica tradicional, en *Solas* se desafían los estereotipos –visuales– de Andalucía.

El barrio indeterminado de Sevilla en el que María vive y se mueve se convierte en sinécdoque de los márgenes y antítesis estética –que no estática– de “lo andaluz,” que conecta, complica e historiza la relación entre el espacio urbano y corporal mediado por el movimiento. Zambrano evita cualquier toma de la arquitectura de la ciudad que delate la geografía urbana: tanto la Sevilla majestuosa de la Giralda, el barrio de Triana y el Guadalquivir, como la capital moderna, centro económico y cultural del sur de España,

brillan por su ausencia. No hay tampoco planos de situación convencionales que sitúen al espectador en un lugar familiar, sino que la historia comienza *in media res*: Rosa camina por los pasillos de un hospital, perdida en un espacio no familiar, buscando a su marido al que acaban de operar. Su cara refleja su angustia ante la imposibilidad de encontrar a su marido. El comienzo de *Solas*, sin planos de situación, pretende involucrar emocionalmente al espectador en la vida de Rosa y María.

Bruno se refiere a la importancia de los planos de situación al comienzo de la película como respuesta a la necesidad emocional del espectador para situarse en el espacio geográfico y emocional de los personajes (271). La ausencia de estas tomas en *Solas* y el inicio deliberado de la historia con un personaje perdido en un espacio que no le es familiar, apuntan no sólo al interés por borrar las marcas geográficas diferenciales del espacio andaluz, sino que además establecen un efecto de movimiento, inestabilidad y desorientación o dislocación que permea toda la historia. El movimiento físico de los personajes condiciona o establece en cierto modo su progresión emocional y el modo en que la película maneja esta dinámica cobra protagonismo a medida que la historia progresa.

En una de las escenas iniciales, Rosa y María bajan del autobús al llegar del hospital a casa de María. Esta escena es significativa, no sólo porque introduce a Rosa al espacio que habita su hija, sino que presenta el autobús como *leitmotif* en la historia: el autobús se convierte en el medio privilegiado, casi único, por el que Rosa y María acceden al hospital y al centro de la ciudad. La red de autobuses representa un mapa en el que se mueven los personajes, su espacio urbano y emocional. En el autobús, Rosa y María viajan juntas a través de la ciudad, establecen un vínculo afectivo entre ellas y con

el espacio urbano, cada vez más familiar para Rosa, a través del movimiento: de nuevo el movimiento físico condiciona el movimiento emocional.

Cuando Rosa baja del autobús, los planos medios, intercalados con planos de punto de vista, reflejan su sorpresa negativa al ver el lugar donde vive su hija: se trata de un lugar desolado, instalado en la pobreza y habitado por vagabundos, prostitutas y drogadictos en chabolas y cartoneros rodeados de muros de graffiti. El barrio es casi un lugar fantasma, marcado por el no-movimiento y emoción de sus habitantes; parece un proyecto a medio hacer –que apunta al olvido institucional– o en decadencia, como más adelante apuntará don Emilio, el vecino jubilado de María. Es sólo un ejemplo más de la pobreza que ha dejado un capitalismo global cada vez más excluyente, en cualquier lugar del mundo. Al bajar del autobús, María cruza rápidamente la calle, mientras Rosa se queda parada mirando a su alrededor. El grito de María saca a Rosa del ensimismamiento, y en el momento en que se dispone a cruzar tras María, una ruidosa moto que atraviesa la calle la sobresalta, alertando al espectador sobre el letargo en el que parece estar sumido el barrio. Un plano largo permite observar a Rosa en primer plano de espaldas a la cámara mientras la moto pasa por delante de ella y en último plano a María, que ya ha cruzado la calle. A partir de aquí, el espectador, a través de la percepción háptica, queda sumido de forma gradual en el ambiente opresivo del barrio y la casa de María.

El espectador acompaña desde el principio a las protagonistas en sus viajes tanto interiores como exteriores y es partícipe de su angustia en relación con el espacio que habitan. Los constantes desplazamientos de María, personaje marginal, atraviesan una y otra vez los límites entre lo central y lo periférico: el barrio presentado al principio

contrasta con los lugares lujosos donde trabaja como limpiadora y con el acceso que ella y su familia tienen a la sanidad pública, esto es, a un hospital moderno y eficiente.

El viaje interior de María a lo largo de la historia está relacionado con un movimiento exterior por el espacio de la ciudad y del pueblo y acompañado de técnicas filmicas que mueven al espectador al ritmo de la protagonista, siempre desplazada y desplazándose. María articula su vida en términos del movimiento, o del no-movimiento: atrapada en una vida de fracaso y desesperanza, en constantes cambios de trabajo, en un espacio que la oprime en diversos niveles –y que oprime al espectador– agoniza sobre la posibilidad de perpetuar esa vida sofocante en una cultura urbana moderna a la que no tiene acceso, o buscar la forma de salir de ese ambiente desesperanzador. De forma significativa, su frustración vital y geográfica es representada en un continuo ir y venir en un autobús que siempre la devuelve al mismo ambiente opresivo. El autobús sugiere cierta modernidad e incluso libertad en cuanto al movimiento, pero su recorrido preestablecido e invariable apunta a una libertad y modernidad sólo parcial.

Para Bruno, lo háptico implica habitabilidad: es la búsqueda de un espacio habitable en la ciudad, la ansiedad de tener un espacio propio, reconocible (250). Desde el momento en que llega al piso y a pesar de las protestas de María, Rosa intenta que la casa de su hija se parezca a un hogar: compra plantas y comida, cocina y limpia. La relación entre Juan y María y el inesperado embarazo de ésta apuntan a la posibilidad de un cambio de vida que termine con esa inestabilidad vital y que le permita por fin conquistar un espacio propio en la ciudad: una familia y un hogar propios. Juan, camionero de profesión –epítome del movimiento y la inestabilidad– se desentiende del embarazo y cierra toda puerta a la estabilidad. En *Solas* se busca la conexión entre la

ciudad, la familia nuclear y el hogar, que parecen irreconciliables. La relación entre María y don Emilio le dará estabilidad y habitabilidad a María, aunque para ello deberá abandonar la ciudad, como se verá más adelante.

El tren es otro motivo recurrente en la película y que apunta una vez más al movimiento y sugiere cierta apertura espacial y geográfica. Es una línea de demarcación, una frontera o límite que señala, por una parte, una vía de escape, la posibilidad de desplazamiento o cambio, pero a la vez la inevitabilidad del espacio habitado, al ver pasar los trenes desde fuera, mientras se alejan. El tren aparece en varios momentos significativos de la película cargado de significados.

Poco después de que María cruce decidida las vías para ir a buscar a Juan, responsable de su embarazo, es humillada por éste, que se niega a formar una familia con ella. En la escena siguiente, María se encuentra de nuevo a punto de cruzar las vías, contemplando la encrucijada en que se encuentra su vida. Conforme se acerca a las vías del tren, se intercalan diferentes tomas en un montaje paralelo: planos subjetivos de un tren que se va acercando; un plano medio corto de María, que fija su mirada en una imagen al otro lado de las vías; plano subjetivo de una vagabunda que la observa desde el otro lado. A medida que el tren se acerca y aumenta el ruido, se suceden los planos subjetivos del tren y los planos medios cortos de María, ansiosa por que pase el tren. Los fundidos a negro, imitando los vagones que tapan la pantalla, se intercalan con planos de María, entre vagón y vagón. En cada imagen progresa su desesperación y termina llorando. De ahí se pasa a un plano medio largo desde atrás, en el que se ve a María inmóvil, viendo pasar el tren. Al final, la vagabunda abandona la escena al otro lado de la vía y la toma cambia de nuevo a un plano medio corto de María mirándola con

desesperación, respirando rápidamente al contemplar la posibilidad de convertirse en esa vagabunda. Éste es quizás el único momento en la película en que María queda estática, inactiva, contemplativa —coincide con un estancamiento en su progresión emocional en la búsqueda de habitabilidad. Poco después, María decidirá seguir adelante con el embarazo y será esa decisión la que cambie su vida y le permita salir de la situación de soledad y desesperación en que se encuentra.

La encrucijada vital de María, estática en un lado de la vía y contemplando a la vagabunda, el mejor ejemplo de exclusión en el capitalismo global, se puede leer en un paralelismo simbólico con Andalucía. La región andaluza se sitúa en una encrucijada similar al comenzar el siglo veintiuno: perpetuar la imagen estereotipada y tradicional, o empezar de cero desde otro lugar, dejando de lado el cliché y el estereotipo como propone Zambrano en busca de una identidad que borre la diferencia y permita a Andalucía insertarse de una vez por todas en la modernidad. Al considerar estas alternativas, resulta útil analizar el final de la película y sus posibles significaciones.

Tras la última conversación entre María y su vecino, Don Emilio, el espectador queda en suspense ante la decisión final de María: abortar y continuar atrapada en la misma vida y el mismo barrio, o convertirse en madre con la ayuda de Don Emilio, el “abuelo adoptivo,” y empezar de cero. Tras un último plano de Rosa, que muere viendo atardecer en su mecedora, las últimas secuencias revelan que María ha optado por la maternidad y la vida familiar junto a su hija y Don Emilio. La crítica en general considera problemático, incluso reaccionario, el mensaje que revela esta conclusión: la única salida para la mujer parece ser la maternidad y la familia, terminando con su independencia personal y económica.

Más allá de una lectura feminista y de las posibilidades de auto-realización femenina mediante la independencia o la maternidad, me parece lícito leer este final como un nuevo punto de partida desde el que empezar de cero. Al plantear una revisión de la tradición, en *Solas* se ofrece un nuevo modelo familiar no convencional formado por María, su hija, y Don Emilio, el “abuelo adoptivo,” lo que supone una reconfiguración de la comunidad y la familia en un sentido más global. Esta lectura regeneradora concuerda en el plano simbólico con el comentario que hace Zambrano sobre el tipo de modernidad que busca Andalucía: no se trata de volver a la tradición o quedarse estancado, sino de reconsiderar los valores tradicionales para la modernidad. Por eso, el retorno final de María a sus raíces y a lo tradicional, su pueblo natal, revela el deseo de reconciliar los polos enfrentados que parecen configurar la realidad andaluza contemporánea para poder asumir los retos del futuro.

El pueblo, al que se hace alusión repetidamente en la historia, aparece solamente en la coda de la película: a un plano medio de Rosa en la mecedora de su jardín viendo atardecer justo antes de morir le sigue un plano detalle de la tumba de Rosa, junto a la de su marido, que visita María con su hija y don Emilio. El plano secuencia que cierra la película ofrece un plano picado del cementerio por el que se alejan María y don Emilio. En esta secuencia Andalucía parece haber recuperado su luz y color tradicionales. En contraste con la iluminación tenue de la casa de María en la ciudad, las escenas finales están desbordadas por la luz del sol y el resplandor de los muros blancos del cementerio. La voz en *off* de María le habla a Rosa de su nueva vida, en la que ha recuperado la alegría gracias a su hija y don Emilio. María planea instalarse con su familia en la casa de sus padres. El pueblo, con connotaciones negativas a lo largo de la película, se convierte

ahora en el espacio redentor e idealizado que permite a los personajes construir una vida nueva.

Sin embargo, a pesar del tono idílico del final, el espectador es consciente de la imposibilidad de estos personajes marginales, de esta familia no convencional, de habitar la ciudad. Aunque el espacio urbano se representa de manera hostil, la vuelta al pueblo no debe leerse simplemente como un retorno a los valores tradicionales, idealizados en la escena final, ni tampoco como un fracaso, sino más bien como la voluntad de ofrecer una salida a Andalucía de cara al futuro y la necesidad de visitar el pasado y asumirlo para construir el futuro. Para María la vuelta al pueblo supondrá el comienzo de una nueva vida de auto-realización. Para Andalucía es el punto de partida para rearticular su identidad cultural y su imagen internacional en el contexto contemporáneo y a partir del pasado, decidir su futuro.

Como se ha mencionado anteriormente, *Siete vírgenes* tiene en común con *Solas* el pertenecer a cierto “cine andaluz” reciente preocupado por temas sociales. Asimismo, la película prescinde de los rasgos “andaluces” convencionales, excepto por el acento exagerado de actores que originalmente no son andaluces, y presenta una historia más universal sobre excluidos, concretamente sobre un grupo de jóvenes conflictivos de un barrio obrero marginal andaluz. Sin embargo, a pesar de los elementos que tienen en común, hay grandes diferencias entre las dos películas. Si el tono de *Solas* es esperanzador de cara al futuro, el pesimismo de *Siete vírgenes* ofrece un fuerte contraste. Mientras que en *Solas* se alcanza cierta conciliación final de identidades regionales, generacionales y de género y se da cierta esperanza al futuro de la región andaluza, la dificultad de los protagonistas de *Siete vírgenes* para habitar el espacio urbano —si no es mediante la

violencia y el vandalismo— apunta a una huida hacia adelante en espera de definir qué futuro le aguarda a Andalucía una vez insertada en la modernidad. El concepto de lo háptico, proporciona una vez el punto de partida para el análisis de las cartografías alternativas presentadas en el film, ofreciendo una nueva conexión con la geografía emocional que posibilita el nacionalismo crítico. En este caso la geografía emocional está fuertemente conectada a la idea de encierro y el movimiento de los personajes, al contrario que en *Solas*, resulta inútil e improductivo.

Siete vírgenes presenta sin más los barrios marginales de una gran ciudad contemporánea, que de no ser por el acento de los personajes, podría ser una ciudad cualquiera cerca de la costa española. Tano, adolescente encerrado en un reformatorio, disfruta de un permiso de cuarenta y ocho horas para asistir a la boda de su hermano y aprovecha ese tiempo para reconectar con los amigos y el barrio, en unos días marcados por el alcohol, las drogas, el sexo y los robos y peleas junto a sus amigos. Rodríguez ofrece un inquietante retrato de la juventud de los barrios marginales, que no es nuevo en el cine español: basta pensar en *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), o *El bola* (Acheró Mañas, 2000). Pero en este caso la marginación de los personajes sirve para mostrar a una región periférica que contrasta fuertemente con la imagen moderna y europea que se ha querido dar de España a partir de los años noventa. En esa reconfiguración de la identidad cultural, este cine opta por mostrar la fuerte polarización entre atraso y modernidad que se da en Andalucía, representada especialmente en estos barrios que quedan al margen del progreso económico.

Además de un comentario político sobre el olvido institucional de una región marginal como Andalucía, el espectador se encuentra con un paisaje desolador que poco

tiene que ver con sus expectativas convencionales de lo andaluz. Una vez más, la conexión entre el espacio y el movimiento a través de la película posibilita un acercamiento háptico que resiste y cuestiona la mirada estereotípica y folclórica tradicional. Durante las “vacaciones” de Tano, el espectador es partícipe activo del viaje interior del protagonista en relación con sus movimientos exteriores por el espacio de la ciudad; las técnicas fílmicas de montaje, sonido y movimientos de cámara mueven al espectador a la vez que al protagonista.

Siete vírgenes carece como *Solas* de los convencionales planos de situación que permitan al espectador comenzar a habitar el espacio geográfico y emocional de los personajes. Según Laura Marks, una de las particularidades del cine háptico es el uso de imágenes que rechazan la plenitud visual —especialmente en los créditos de inicio— impidiendo al espectador confiar plenamente en la habilidad de la visión para aportar conocimiento y reduciendo su posibilidad de controlar el objeto de la mirada. Se hace necesario entonces apoyarse en otros sentidos hasta que la imagen háptica se resuelva en una imagen óptica (Marks 177-181). La escena inicial de *Siete vírgenes* se sitúa perfectamente en esta línea, como se muestra a continuación.

La película comienza con un fundido negro que dura quince segundos, en el que la voz en *off* de Tano explica el juego de las siete vírgenes con música de fondo:

Para hacer el juego de las siete vírgenes, hay que poner dos velas frente a un espejo y mirarse fijamente en él durante sesenta segundos. Como una cuenta atrás. Dicen que en ese momento tu reflejo te habla y te dice tu futuro. Hay que estar solo, sin más luz que la de las velas.

En el mismo momento en que Tano termina de hablar, el espectador participa del ritual sonoro y visual del encendido de una cerilla, que significativamente ilumina en primerísimo primer plano el ojo de Richi, en el que a su vez se ve reflejada la luz de la

cerilla. Todavía a oscuras, Richi enciende dos velas. Mientras cuenta en voz alta, tal y como indica el juego, los breves fundidos a negro dan paso a las imágenes de diferentes vírgenes tenuemente iluminadas por las velas y en una ocasión se observa un primerísimo primer plano de los ojos de Richi, que miran fijamente al espejo que supuestamente tiene delante. No será hasta la mitad de la película en que esta escena se revele en su totalidad al espectador, cuando Richi aparece en su cuarto reflejado en el espejo, contando en penumbra frente a las siete vírgenes. A lo largo de la película se oirá la voz en *off* de Richi en determinados momentos contando en orden inverso, tal y como explicaba Tano al comienzo; dado el trágico final de Richi, la película se convierte exactamente en una cuenta atrás. El ritual de la escena inicial, con tintes proféticos, sitúa al espectador en un mundo tradicional de religión y superstición, que se confrontará a lo largo de la historia. Cuando Richi le pregunta a Tano por el juego de las siete vírgenes, éste finge no acordarse y se ríe cuando su amigo le cuenta la historia. Richi afirma haber visto en el espejo cómo un oso verde lo atacaba. La muerte de Richi al final de la película a manos de su vecino, que lleva una camiseta con un oso verde, conecta dramáticamente con la religión y la superstición de la cultura andaluza.

El último fundido a negro de la escena inicial da paso a otra escena significativa para el desarrollo de la historia: en un plano medio de un cuarto completamente blanco, aséptico y sin decorar, Tano, en medio de un completo silencio, sentado en la cama y de espaldas a la cámara, pierde la vista en el paisaje que ofrece la enorme ventana que tiene delante. El sonido fuera de encuadre de unas llaves, de la puerta que se abre y de una voz en *off* que lo llama para salir sugieren el sentido de encierro del personaje, aunque no es hasta la escena siguiente que el espectador completa la información con la mirada óptica:

en primer plano, Tano avanza en silencio vigilado por un guardia de seguridad y otro funcionario –ambos detrás de él, en segundo plano– que lo conducen por un pasillo en el que otro joven es encerrado bajo llave en un cuarto tras recibir sábanas limpias.

Como María en *Solas*, Tano articula lo que ve en términos del movimiento o del no-movimiento: encerrado en el reformatorio, los días pasan, todos iguales, en un espacio sofocante donde todos sus movimientos son controlados, espacio en el que se limita a hacer lo que le dicen o *estar* donde le dicen que esté. Se lo explica así a Richi:

Lo mejor que puedes hacer es ir a tu bola: que quieren ponerte en el huerto, te vas al huerto; que quieren que leas, te pones a mirar un libro. Pero lo que no pueden hacer es que dejes de darle vueltas a esto [se señala la sien con el dedo índice]. Eso sí que no pueden.

Para Tano, el permiso de fin de semana supone precisamente la posibilidad de movimiento, la libertad de elegir una localización física, precisamente aquello de lo que se ve privado en el reformatorio. Como María en *Solas*, contempla la posibilidad de salir de allí, de escaparse, pero Tano está aún más limitado, ya que, una vez que se escape, es consciente de que “ya no puedo volver.” Eso implicaría pasar del encierro al movimiento perpetuo para escapar de la policía. El movimiento entonces queda asociado en una estructura bipolar al encierro y a la huida, es decir, dos extremos incompatibles; no parece haber una posibilidad de equilibrio para Tano, que en la escena final deberá elegir definitivamente uno de los dos polos.

Desde el momento en que Tano abandona el centro cambia su ropa, que “huele a reformatorio,” y se embarca en un movimiento continuo por el barrio y la ciudad, ya sea en la furgoneta de su hermano, la moto de Richi, o el coche de su amigo “El rana.” Los coches y la moto, elementos que forman parte del paisaje cotidiano de la ciudad en movimiento, se convierten para Tano en medios que apuntan a la posibilidad de salir, de

escapar, o simplemente de cambiar de lugar. Los planos medios cortos de Tano y su hermano en la furgoneta se intercalan con planos de punto de vista del paisaje campestre que rodea el reformatorio. Con el vehículo en movimiento, Tano, sin camiseta, saca medio cuerpo por la ventanilla del coche y sonríe mientras recibe el viento en el cuerpo. A continuación se incluyen tomas panorámicas de las carreteras que llevan a la ciudad mientras la furgoneta avanza entre el tráfico. Tras una breve visita a la casa, donde lo espera la abuela, Tano emprende su particular periplo por la ciudad con sus amigos.

La topografía de Tano y Richi se establece precisamente a partir de sus desplazamientos corporales a través del territorio urbano: la calle, el centro comercial, la piscina, el parque, los bares. La red de calles y carreteras mostradas deliberadamente representan un mapa en el que se mueven los personajes, su espacio urbano y emocional. Richi y Tano se mueven en moto, es el medio para conectar con diferentes lugares de la ciudad. Cuando van en la moto, los planos largos y los planos grúa, que muestran las carreteras y las calles de la ciudad, permiten al espectador compartir el espacio que habitan y atraviesan los protagonistas.

En la moto, Richi y Tano viajan juntos a través de la ciudad y establecen un vínculo afectivo entre ellos y con el espacio urbano a través del movimiento. Sin embargo, a pesar de todo ese movimiento, el destino final es siempre el mismo, el mismo barrio marginal, el piso precario, la familia desestructurada: Tano vive con su hermano y su abuela y no hay ninguna referencia a sus padres; Richi vive con una madre desequilibrada, que se pasa el día sentada con la mirada perdida, y un tío que parece sacarlo de sus casillas por algún oscuro motivo que no llega a esclarecerse. Estas familias rotas, disfuncionales, apuntan a vidas en las que nada funciona. De manera similar a

Solas, el continuo vaivén por el espacio urbano siempre devuelve a los personajes al mismo punto; sin embargo, mientras María es capaz de romper esa dinámica y progresar en el viaje emocional, Richi y Tano parecen condenados a un futuro incierto y oscuro.

La primera visita de Tano y Richi es a un centro comercial, que muestra el movimiento de la gente y el bullicio de la ciudad. Cuando un hombre se da cuenta de que Richi le ha robado la cartera, los jóvenes han de escapar a toda velocidad del vigilante que los persigue. Tano se juega su libertad incipiente o el encierro a largo plazo. La escena de la persecución, de ritmo rápido, ofrece tomas desde diferentes ángulos, algunas estáticas, como cuando Tano y Richi pasan por delante de la cámara corriendo, y otras en movimiento, bien tomas de punto de vista del vigilante que los persigue o tomas con una cámara situada delante de ellos; los chicos no dejan de mirar hacia atrás en ningún momento. Para estos personajes, la escapatoria se encuentra bajo tierra, en el garaje, entre los coches, en lugar de perderse en la calle en el bullicio de la gente. Rodríguez utiliza un ritmo rápido en estas escenas que marca la polaridad de la vida de Tano entre la huida y el encierro. Cada persecución le acerca un poco más a su destino final.

Un poco más adelante, Richi y Tano deben escapar de nuevo tras participar en una pelea callejera en la que sus amigos se enfrentan a otra pandilla. Los primeros planos y planos cortos de los seis chicos dentro del coche, junto con la música fuerte de la radio y las voces de todos hablando a la vez, conforman un espacio angustioso y de creciente tensión, que se resuelve cuando encuentran a la otra pandilla y bajan por fin del coche para empezar la pelea.

Todos bajan del coche excepto Tano. La pelea se desarrolla fuera y el espectador es confrontado de nuevo con imágenes hápticas: observa la confusión, el movimiento y

el ruido, amortiguado desde el punto de vista de Tano, a través de los cristales azules del coche. El espectador queda sumido en el silencio, ya que los ruidos de la pelea apenas se escuchan dentro del coche. Richi desde fuera se vuelve a mirar a Tano, casi con desprecio por no participar en la pelea. En este encuadre, el enfoque de Richi *fuera*, en el lugar de la acción y el movimiento, se ve contrastado por la imagen de Tano *dentro* del coche: reflejado en el espejo retrovisor, cabizbajo, casi avergonzado de no salir, solo e impotente. El contraste fuera/dentro, o acción/emoción sirve para profundizar la comunicación entre espectador y personaje: la escena transmite los conflictos y emociones interiores del protagonista, cuyo encierro en el reformatorio, lejos de su ciudad y de su gente, se transporta en ese momento al coche, que hasta ahora representaba el movimiento, donde quedan atrapados tanto Tano como el espectador. Tano pondera entre quedarse dentro, o salir y arriesgar su futuro –su salida del coche para participar en la pelea hace peligrar su salida inminente del reformatorio. Tras una pausa en el movimiento frenético de la pelea, el cambio de ritmo en esta escena coincide con las dudas del personaje.

De manera inesperada, un golpe desde fuera rompe el cristal del coche. En un plano medio, Tano sale rápidamente –se reincorpora el sonido exterior– para enfrentarse a dos hombres: golpea al primero y persigue al otro tirándolo al suelo. A continuación, en un plano contrapicado, Tano lo golpea una y otra vez. De repente Tano deja de golpear y se queda mirándolo. Cuando llega la policía, todos corren al coche, pero Tano sigue paralizado, a pocos metros, aún en el suelo sobre el hombre al que golpeaba. En lugar de subir al coche para escapar, Richi se acerca a Tano, lo levanta del suelo y salen

corriendo para alejarse del lugar. A fin de cuentas, es el espacio urbano el que les permite perderse entre las calles y salvarse.

A pesar de los desplazamientos continuos de Richi y Tano, al encierro literal, aunque transitorio, de Tano en el reformatorio se impone otro más permanente: el encierro emocional en un barrio obrero en el que parece no haber salida ni posibilidad de mejora. Mientras esperan su comida, los protagonistas reflexionan sobre la vida miserable del dueño del restaurante donde comen, que lleva veinte años en el mismo lugar “dando vueltas a los pollos, cogiendo mugre. Todos los días lo mismo.” Tano le dice a su amigo que prefiere recibir un tiro en la cabeza antes que vivir una vida como esa, sin aspiraciones. Expresa así su necesidad de movimiento frente a una vida estática en la que de momento se ve atrapado.

A pesar del tono tremendamente pesimista –parece no haber salida para los personajes que habitan este espacio marginal– y la sensación de estancamiento en contraste con el movimiento constante, Rodríguez ofrece cierta posibilidad de escape: algunos de los amigos de Tano han abandonado el barrio en busca de una vida mejor, por ejemplo para trabajar en los hoteles de Tenerife. Aún así, Richi, y quizás Tano también, sueña con habitar los pisos nuevos que se construyen allí mismo. Los bloques obreros donde viven los protagonistas se oponen a las nuevas construcciones de lujo, que Richi muestra con entusiasmo a Tano. Como estos pisos, el futuro de Andalucía está aún “en construcción.”

Uno de los escapes para Tano lo constituye Patri, su novia. Aunque veranea en la playa con sus padres, va a la ciudad a ver a Tano cuando éste la llama. Se encuentran en la estación de autobuses rodeados de gente. A continuación, un plano grúa sigue a Tano

y Patri en la moto por la ciudad. Pasan horas indefinidas en casa de ella. Patri y Tano comparten pasión en un dormitorio blanco, silencioso y lleno de luz que parece detenido en el tiempo. En estas secuencias, el ruido y el movimiento del resto de la película contrastan con el silencio y la tranquilidad de la casa. Tano le propone a Patri quedarse juntos en el cuarto durante meses. Éste es el único momento en que Tano olvida su ansia de libertad y de movimiento. Este dormitorio blanco además, recuerda vagamente al cuarto de Tano en el reformatorio, igualmente blanco y lleno de luz. La única forma de salir, si uno se cansa –dice Tano– será por la ventana. Tano piensa quizás, en su *otro* cuarto blanco: esa sería la única forma de salir ante una puerta cerrada con llave. Nuevamente, el ritmo de la historia queda pausado coincidiendo con las dudas de Tano en cuanto a su renuncia al movimiento. Desde un punto de vista háptico, estas fluctuaciones en el viaje emocional de Tano, que se reflejan en su movimiento físico, o no-movimiento, involucran completamente al espectador, que “viaja” con el protagonista.

En las últimas escenas de la película Richi y Tano asisten a la boda del hermano de Tano y pasan toda la noche de fiesta. Cuando regresan a casa a primeras horas de la mañana, Richi y Tano se despiden en la calle. Tano pregunta dónde estará su amigo en tres meses, cuando él salga del reformatorio. La respuesta de Richi no deja duda de las posibilidades futuras de los chicos: “¿Dentro de tres meses? No sé, no sé... ¿Dónde voy a ir yo dentro de tres meses?” Cuando se alejan en direcciones opuestas, un primer plano de Tano lo muestra pensativo y cabizbajo. En segundo plano, Richi se aleja en la moto, pero un vecino al que le había estafado cincuenta euros le sale al paso golpeándolo en la cabeza con un palo, lo que lo hace caer de la moto. En un plano largo, la moto va a

estrellarse contra un coche cercano y queda destrozada; en un barrido, el encuadre muestra a Richi tendido en el suelo. Tano se acerca a su amigo llamándolo, mientras otros vecinos intentan socorrerlo. En un plano medio con cámara en mano Tano corre desesperado hacia Richi. Un primer plano de Richi en el suelo muestra su oído sangrando y Tano comprende que su amigo ha muerto. Este acontecimiento tiene un fuerte impacto en Tano: si minutos antes hacía planes para su salida del reformatorio, eligiendo por tanto el encierro sobre la huida, comienza ahora a plantearse el no retorno.

La moto constituía el único escape físico y psicológico que los jóvenes tenían y el vehículo que configura la cartografía urbana y la geografía emocional compartida por los personajes. Los desplazamientos de los protagonistas en la moto sugerían en principio más libertad de movimientos frente a la ruta pre-establecida y asfixiante del autobús en *Solas*, pero revela al fin y al cabo una libertad sólo superficial: la simbólica muerte de Richi sobre la moto señala un movimiento falso que no soluciona nada, es un escape falso que no proporciona libertad y que no evitará el final destinado a cada uno de los protagonistas.

Tano queda llorando ante una perspectiva desoladora: contempla la muerte de su amigo desde una calle sin salida, mientras al espectador se le ofrece un plano panorámico picado del barrio, una vista sin horizonte, en la que no hay nada más allá de esos pisos obreros. No cabe sino preguntarse: ¿hay una salida para Andalucía? Frente a la esperanza ofrecida en *Solas*, la respuesta de Rodríguez parece ser completamente negativa. En un movimiento circular, la película termina en la furgoneta del hermano de Tano, de camino al reformatorio tras el permiso de fin de semana. El movimiento ha resultado inútil y Tano regresa al punto de partida. Sin embargo, Tano decide no volver al reformatorio.

Cuando se lo dice a su hermano, éste no dice nada. Se produce un largo silencio, intercalado con el claxon de los coches, que no pueden circular hasta que la furgoneta no arranque. Tano finalmente se baja sin decir nada, se para delante de la furgoneta y se despide de su hermano con la mirada. Nada más doblar una esquina, empieza a correr por la calle, cada vez más rápido y sin dejar de mirar hacia atrás, sintiéndose perseguido. Las imágenes a su alrededor pasan cada vez más deprisa, hasta hacerse irreconocibles. Finalmente la imagen de Tano corriendo, con la angustia reflejada en su cara, queda congelada y un fundido a negro da paso a los créditos finales. El ritmo rápido de esta última secuencia revela dramática la inutilidad el movimiento de Tano: por mucho que corra, es consciente que no podrá escapar de su pasado ni de sus errores y que no tiene ninguna posibilidad futura.

María tiene opciones y puede enmendar sus errores, pero los jóvenes protagonistas de Alberto Rodríguez pagan con su futuro por los errores del pasado, ya sean personales, familiares o colectivos. Richi y Tano no podrán elegir, ya que el territorio urbano terminará por expulsarlos: no tienen la opción de “quedarse como están,” de permanecer en ese espacio urbano hostil, ni tampoco encuentran una salida que les permita empezar de cero en un lugar nuevo como María: Richi termina muerto y Tano es “expulsado” del territorio urbano.

Este final pesimista y desesperanzado encaja con películas similares sobre jóvenes marginales como *Barrio* o *El bola*, pero además de las ideas generales que estas películas comunican sobre marginalidad, violencia y pesimismo, *Siete vírgenes* sirve para plantear el debate sobre la región andaluza en el contexto moderno del capitalismo global, sobre el cuestionamiento de las señas de identidad propias y el papel de la cultura regional en la

modernidad y sobre los problemas socioeconómicos de Andalucía. La huida final de Tano, corriendo con todas sus fuerzas pero sin dejar de mirar hacia atrás, recuerda una vez más las dificultades que Andalucía tiene por delante y la imposibilidad de escapar de su pasado reciente.

Aunque a través de tonos y mensajes diferentes, tanto Zambrano como Rodríguez utilizan hábilmente los movimientos de sus personajes para transmitir e involucrar al espectador en las emociones de los protagonistas. El movimiento funciona en diferentes sentidos en cada película: es productivo en *Solas* e inútil en *Siete vírgenes*; pero en cualquier caso ofrece una visión fragmentaria como las vidas de los personajes, lo que permite mirar las películas desde un ángulo diferente, háptico, siempre sabiendo que es imposible adquirir una visión completa.

Como se ha mostrado a lo largo de esta sección, el acercamiento de Zambrano y Rodríguez a la realidad andaluza pasa por el cuestionamiento de la Andalucía tradicional y artística representada una y otra vez en el cine español e internacional. Este cuestionamiento pretende anular las señas de identidad tradicionalmente asociadas a lo andaluz, destruyendo la Andalucía “mítico-mágica” y “des-folclorizando” la identidad andaluza. Esto supone desarticular la *diferencia*, borrar el discurso de corte nacionalista o regionalista y plantear un debate social más amplio y sobre todo menos esencialista de la identidad nacional y una versión menos exótica y orientalizada de lo andaluz. El nacionalismo crítico posibilita este acercamiento híbrido: la necesidad de visitar el pasado y los valores tradicionales al tiempo que la imposibilidad de construir una identidad propia sin los mismos. Es por tanto una reflexión sobre el pasado que permita evaluar su impacto en el futuro que se quiere construir. Como contraste, en un paso más

en esta revisión de las nuevas estéticas de la identidad andaluza, la sección última de este capítulo aborda cierto tipo de “realismo mágico andaluz” donde los estereotipos se afrontan con humor en un movimiento paródico llevado al extremo.

Los “atunes del paraíso:” realismo mágico y parodia autocrítica en *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004)

En un paso más en esta revisión de las nuevas estéticas de la identidad andaluza, o nuevas retóricas del andalucismo, la sección última de este capítulo aborda el análisis de un film que, difícilmente sujeto a clasificaciones, toca de alguna manera los aspectos y acercamientos críticos presentados a lo largo del capítulo, aunque no encaja definitivamente en ninguno de ellos. La cinta de Pablo Carbonell, se enfrenta a temas y problemas específicamente andaluces: la crisis pesquera de la costa gaditana, el paro, la inmigración o el racismo. En este caso no se trata de preservar los estereotipos de lo andaluz como en *La piel del tambor*, ni de destruirlos como en *Nadie conoce a nadie*, ni siquiera de evitarlos como en *Solas* y *Siete vírgenes*, sino que se afrontan con humor e intención crítica en un movimiento paródico que roza el surrealismo.¹⁸ Esta mezcla de estilos y acercamientos habla una vez más de la imposibilidad de dar una definición monolítica de lo andaluz, o de elegir un acercamiento unívoco en la redefinición contemporánea de la identidad andaluza.

Comedia romántica de tintes costumbristas y humor absurdo, *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) ofrece una mezcla de cine “popular” de humor amable y

¹⁸ Utilizo el término “surrealista” en el sentido de absurdo, delirante, que bordea lo real. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define el surrealismo como el movimiento que “intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional.”

despreocupado y cine social serio. Estas tendencias –no del todo incompatibles– se funden en lo que denomino “neorrealismo surrealista,” es decir, un enfoque híbrido donde los temas sociales son tratados a partir del absurdo y que encuentra algunos puntos de contacto con el “realismo mágico” latinoamericano, en tanto que se trata de discursos descentrados y excéntricos que desafían valores hegemónicos. En esta película, en contraste con *Solas* o *Siete vírgenes*, el nacionalismo crítico pasa por la parodia rampante de la identidad andaluza y el humor, parte de la cosmovisión andaluza, se convierte en herramienta fundamental a la hora de afrontar –con distancia crítica– los conflictos de Andalucía, no sólo de manera aislada, sino en un contexto político y económico europeo o global.

La película refleja los problemas de los pescadores barbateños a través de la historia de Manuel, un pescador en paro que sobrevive como puede, igual que el resto del pueblo a la crisis pesquera de la costa gaditana. Ante la insistencia de su hijo Manolín por bautizarse y hacer la primera comunión, Manuel deberá casarse con María, con la que lleva viviendo diez años. El problema es conseguir el dinero necesario para la boda y el convite. Manuel dedica todos sus esfuerzos, con la ayuda de sus amigos, a robar un atún de la almadraba, donde se captura el pescado que compran los japoneses por adelantado y que transportan a Japón para ser vendido a precio de oro.

En lo que respecta a la crítica social, si en las películas examinadas anteriormente el componente andaluz era colateral a problemas sociales más universales, en gran parte derivados de la pobreza y los conflictos socioeconómicos que genera el capitalismo global, *Atún y chocolate* está irremisiblemente ligada a problemas endémicos de Andalucía, como la dependencia del sector pesquero, si bien en este caso concreto la solución pasa

por la capacidad de la Unión Europea para llegar a un nuevo acuerdo con Marruecos en materia de pesca.¹⁹ Una vez más, lo global interfiere con lo local.

A pesar del enfoque social globalizador –similar al de Zambrano y Rodríguez–, la película se sitúa de lleno en los conflictos de Barbate, pueblo dependiente de la pesca e incapaz, al contrario que los vecinos Conil y Zahara de los Atunes, de diversificar su economía. Tras la crisis pesquera de la región, Barbate recurre al “narcobienestar” como forma de subsistencia: la economía de Barbate, dorada en los años setenta gracias a la captura del atún, se polariza entre la miseria del sector marítimo y la abundancia de aquéllos que trafican con la droga que llega a las costas gaditanas procedente de África.

Lo que destaca aquí es la capacidad del director y guionista para contar, de forma diferente, una historia ya contada en otras regiones: de manera similar, *Los lunes al sol*, de Fernando León de Aranoa (1998), se enfrenta al conflicto del cierre de astilleros y a las atroces consecuencias para la abundante población gallega dependiente de este sector. Precisamente, el director David Trueba relaciona estas dos películas: “Tierna, emocionante y personal. *Atún y chocolate* es como *Los lunes al sol* pero te ríes más” (*Atún*, Web). En contraste con películas como *Los lunes al sol*, *Solas* y *Siete vírgenes*, donde el humor está ausente casi por completo, en *Atún y chocolate* forma parte esencial de la historia y se convierte de hecho en el mecanismo que guía al espectador a través de los pequeños dramas cotidianos de los personajes; como componente importante de la

¹⁹ El último acuerdo pesquero entre Marruecos y la Unión Europea, que permitía a los barcos españoles bajar hasta Kenitra, expiró en 1999. Desde entonces, los pescadores gaditanos no pueden ya faenar en aguas marroquíes, y ven severamente limitado el espacio marítimo para la pesca. Ante la escasez de pesca, la flota queda amarrada y los pescadores sin ingresos. Los barcos van poco a poco deteriorándose y terminan en el desguace. Los negocios relacionados con la pesca (conserveras, distribuidoras, fábrica de hielo, tiendas de suministros, restaurantes, etc.) se ven irremediamente afectados y obligados a cerrar. Las subvenciones europeas parecen ser lo único que mantiene a flote a la población, aunque no sea más que una solución temporal. Para más información sobre la economía y los problemas de Barbate, ver Garzón.

idiosincrasia andaluza, el humor y el ridículo hacen parte esencial en la confrontación de lo andaluz que propone Carbonell.

Al analizar una película de tema andaluz, cabe de nuevo preguntarse si se ajusta a los parámetros de un cine local, regional, o si trata de borrar la diferencia, como en el caso de *Solas* y *Siete vírgenes*. *Atún y chocolate* está dirigida y protagonizada por el actor y humorista andaluz Pablo Carbonell, que elige cuidadosamente exteriores de la costa gaditana de Barbate y Zahara de los Atunes, y un reparto de actores que, aunque conocidos en el ámbito nacional, son fácilmente identificables con Andalucía, bien por su trabajo, por su forma de hablar, o por las dos cosas, tales como María Barranco, Pedro Reyes, Esther Arroyo, Rosario Pardo o Antonio Dechent.²⁰

La banda sonora la componen grupos flamencos como Los Calis y Mártires del Compás y cantantes gaditanos como Javier Ruibal, autor de la canción que cierra la historia, “Atunes en el paraíso,” y el barbateño Nono García, autor de la canción que da título a la película: “Barbate, atún y chocolate,” que se escucha durante los títulos de crédito iniciales, cantada con ritmos brasileños por su hija Ester.²¹ La música de Nono García, que nunca antes había compuesto canciones para películas de producción española, se caracteriza precisamente por la mezcla de ritmos andaluces y flamencos con sonidos multirraciales.

²⁰ Antonio Dechent hace el papel de médico en *Solas* y aparece como policía en *Siete vírgenes*. Ha participado también en otras producciones de tema andaluz (en cine y televisión) como: *Vengo* (2000), *Cuando todo esté en orden* (2001), *Padre coraje* (2002), *Clandestinos* (2007). El resto de actores son de sobra conocidos en el panorama cinematográfico español.

²¹ En la página oficial de la película Pablo Carbonell describe la canción de Nono García como la semilla de la que surge la historia: “Barbate... atún y chocolate...’ na nino nino nino..., estoy oyendo está canción de Nono García en el coche de Wyoming y me auto ausculto para ver qué me provoca; estaría bien mezclarla con unas imágenes durísimas en blanco y negro de la levanta de los atunes en la Almadraba” (*Atún*, Web).

Además de la música y el reparto, Carbonell expresa su intención de contar una historia local, la historia de las gentes de Cádiz, concretamente los pescadores de Barbate:

Observo a las mujeres jugando al bingo en la calle, oigo historias de pescadores, historias tristes de desguaces de barcos, de incautación de botes de pesca, de la necesidad de algunos de abandonar su tierra, de pateras cuajadas de inmigrantes, de cadáveres entre rocas, de narcotráfico... Pero yo no quiero una película triste porque la gente de aquí no lo es. (*Atún*, Web)

Con este comentario se pone de manifiesto la dificultad que se plantea al querer contar una historia “andaluza,” la de una gente que vive “entre el drama y la chirigota.”

Carbonell señala así la gran paradoja de Andalucía y pone sobre la mesa algunos aspectos que intervienen tradicionalmente en la definición de la identidad andaluza: el optimismo, la fiesta, la alegría y la pobreza.

Ante la paradoja que se le presenta para conciliar estos términos, Carbonell opta por el humor como mediador entre ambos; presenta estas señas de la identidad andaluza atravesadas por el humor, elemento que también forma parte de la cosmovisión andaluza. La tradicional alegría andaluza se ve empañada por la angustia ante la crisis pesquera, pero queda la esperanza del pueblo andaluz, que como siempre, sobrevive. Por eso, en lugar de la tristeza, el humor ha de predominar en la película. Y esta estrategia resulta fundamental en la historia que cuenta *Atún y chocolate*, porque el humor no es sólo parte de la cosmovisión andaluza, sino que constituye el medio de conexión con el espectador. El humor inteligente y a la vez absurdo de la película produce una risa “responsable,” es decir, el humor no es tanto un ataque, como el ataque a la autoridad en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, sino una toma de conciencia ante unos determinados problemas con la que el director confronta a su público.

Dado que se trata de una película de dirección, producción, temática, música y reparto eminentemente andaluces, creo que en este caso se puede hablar de “cine andaluz,” siempre evitando caer en los esencialismos y las categorías absolutas. Según Álvaro Salvador, la “subcultura de la pobreza” puede ser considerada como parte definitoria de la identidad andaluza, como “hecho diferencial,” hasta el punto de originar cierta débil conciencia nacionalista, aunque sus manifestaciones literarias son escasas (119, 125). Sin embargo, el nacionalismo andaluz, en su vertiente política, no puede escapar a la realidad del subdesarrollo y el atraso endémicos de la región. El enfoque en la pobreza y la miseria de Andalucía es entonces otro tipo de nacionalismo crítico, un tema que ya aparecía, aunque lateralmente, en *Solas* y *Siete vírgenes*.

El inicio de la película es un buen ejemplo de la contradicción que caracteriza a Andalucía, de la relación intrínseca entre la miseria y la alegría mencionada antes, las dos caras de la misma moneda. Los créditos iniciales recogen un mini-documental en blanco y negro sobre la pesca del atún, en la que participan un gran número de pescadores, que tras acorralar la presa con las redes, la atrapan con sus propias manos, en ocasiones siendo arrastrados por la fuerza de los mismos peces, que llegan a pesar hasta quinientos kilos. La canción de Nono García, “Atún y chocolate,” imprime un ritmo alegre y rápido al film y sitúa el trasfondo de la historia: la pesca atunera de los pueblos marineros del sur de España y el “chocolate” del tráfico de drogas procedentes de Marruecos.

Por su parte, las imágenes en blanco y negro, que apuntan a la edad de oro de la región, en los años sesenta y setenta, dan paso al acabar los créditos a un panorama mucho menos halagüeño ya desde el primer encuadre: el de los barcos amarrados en el puerto, tanto los que no han salido a faenar, como los que vuelven con las manos vacías

dada la escasez de pesca en la zona. Un plano largo del puerto muestra a los pescadores descargando cajas de pescado vacías, ante el disgusto de los compradores habituales.

Durante esta toma, a medida que Manuel y sus dos amigos se acercan al encuadre, la voz en *off* del “cherif” hace el primero de sus discursos, en el que se queja de la falta de acuerdo entre Europa y Marruecos que tan directamente afecta a los pescadores, y propone su propia solución:

Lo que yo te diga, estos son unos hijos de puta, ¿eh? Si a ti te parece normal lo que está pasando, pues cojonudo, pero a mí no. Al cherif, no. Porque si no podemos ir a pescar en Marruecos, coño, que haga algo el ejército ¿no? No, no, no, no. Que nos hemos hartado en la mili de limpiar los cañones de Taifas, para ahora metérmolos nosotros mismos por el culo. ¿Y eso por qué, eh, por qué? Lo que hay que hacer es meterle una bomba al rey moro este en el cuarto de baño y se iban a acabar todas las chulerías.

Tanto las imágenes como la música del comienzo combinan un ritmo rápido que atrapa al espectador y que rápidamente se ve interrumpido por la primera escena: un puerto silencioso, casi vacío y sin pescado que descargar ni vender. Si el espectador pierde ese matiz, la escena siguiente claramente introduce los problemas acuciantes de los pescadores: Manuel y Perra regatean la venta de su escasa pesca con el dueño de un bar y tienen que malvender el pescado para poder llevar algo de dinero a casa ese día. En todo momento Perra trata de buscar el lado positivo de la situación y no sucumbir a la angustia palpable en el ambiente.

En la versión de cine “cómico-social” de Pablo Carbonell hay sin duda una confrontación, al igual que en las películas anteriores, de los estereotipos tradicionales de lo andaluz. La parodia, como se verá a continuación, tiene la capacidad de subvertir los valores originales y establecer un diálogo crítico con las versiones anteriores de Andalucía. Es quizás en esta mezcla de tragedia, humor y ternura, en esa forma personal

de contar, donde reside la especificidad andaluza de *Atún y chocolate*. Por ello será fundamental examinar los mecanismos retóricos y críticos que permiten este otro acercamiento a Andalucía y que hacen del humor, la parodia y el absurdo el mejor medio para una crítica eficaz de los problemas propios.

Atún y chocolate no encaja completamente en ninguno de los modelos anteriores y puede considerarse una nueva retórica del andalucismo moderno. Me gustaría proponer que el nacionalismo crítico en *Atún y chocolate* viene dado, por una parte, por la parodia de la identidad andaluza, que hace del humor herramienta crítica, y por otra, por un “neorrealismo surrealista,” o un ejemplo de “realismo mágico andaluz” que, salvando las diferencias, presenta aspectos comunes con el realismo mágico asociado al *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta.

En su libro *A Theory of Parody* (1988), Linda Hutcheon define y expone las características de la parodia en el contexto de la posmodernidad, que considera diferentes de las anteriores definiciones del modo paródico, que si bien funcionan en periodos históricos anteriores, no se ajustan a las condiciones posmodernas. La característica definitoria que Hutcheon atribuye a la parodia, es la de “repetición con distancia crítica” en la que se marca la diferencia más que la similitud (6). No se trata necesariamente de una crítica o una ridiculización, el sentido tradicional de parodia, sino de la inversión irónica –constructiva o destructiva– de las convenciones (32). *Atún y chocolate* representa un buen ejemplo de parodia posmoderna, en cuanto que, como comedia romántica de tintes costumbristas desafía las expectativas de una película de presupuesto modesto situada en un pueblo playero del sur de España. Según la propuesta de Hutcheon, el

objeto parodiado toma un nuevo significado y se hace presente en el nuevo texto, haciendo posible el cuestionamiento auto-crítico de la propia identidad (*Poetics* 10, 34).

La parodia sirve para subvertir y cuestionar una serie de valores; es decir, usa y abusa las convenciones y después las ataca. La subversión y cuestionamiento de valores tradicionales que ofrece la posibilidad paródica permiten, si no solucionar los problemas, al menos señalarlos de forma explícita. La parodia en este caso no es un simple intento de ridiculización, que según el director es opuesto a su intención inicial, sino que detrás oculta un intento serio de auto-reflexión. En *Atún y chocolate*, la inversión irónica – mediante el humor delirante y surrealista– abre el espacio para la auto-reflexión, más que para una simple crítica que ridiculice una vez más a Andalucía. Reírse de lo propio se convierte en el primer paso para la auto-crítica necesaria para afrontar los problemas. Además permite empezar a solucionarlos desde dentro, frente a las imposiciones de Madrid o de Europa.

La película utiliza sin duda imágenes convencionales de lo andaluz, como la alegría, el flamenco o la playa, lo que el espectador/turista espera encontrar; pero las reviste de un nuevo significado mediante una parodia crítica y a la vez tierna. En una de las escenas iniciales, varias de las mujeres del pueblo, probablemente desempleadas tras el cierre de las empresas del sector pesquero, aparecen jugando al bingo en la calle, con toda la ilusión al ganar un euro como premio. El juego se ve interrumpido por una niña que viene preguntando dónde puede conseguir hachís; las mujeres inician un debate sobre cuál es el mejor lugar para ir a buscarlo.

Siguiendo con esta inversión de valores y convenciones, la playa tiene otro significado que no es el turístico: deja de ser el paraíso idílico del sol para convertirse en

el lugar en el que aparecen los cuerpos sin vida de los inmigrantes africanos, el paraíso de la droga abandonada y la pesadilla de las fuerzas del orden, impotente ante un vasto territorio en el que vigilar tanto a inmigrantes como a traficantes. La playa aparece cuatro veces a lo largo de la película, en ningún momento asociada al turismo. En una escena con planos largos y medios, Perra y Manuel charlan en la playa mientras Manuel busca monedas y relojes perdidos con un detector de metales, pero sólo encuentra latas y basura. En otra escena los jóvenes del pueblo acechan la playa en busca de paquetes de droga. Los valores turísticos de las playas de Andalucía se sustituyen por los de la inmigración ilegal y el tráfico de drogas; el espectador es confrontado con una inversión de valores, que resulta hasta cómica cuando Manuel y sus amigos roban un barco en el puerto para poder conseguir el atún.

A través del hijo adolescente de Perra, la película entra también en el tema de la economía del “narcobienestar,” que hace referencia al tráfico de drogas como método de subsistencia cuando la pesca escasea y el trabajo legal simplemente no es una opción viable. La película muestra impresionantes playas gaditanas vacías de turistas, al igual que los restaurantes, donde constantemente arriban las pateras de África y los “busquimanos” acechan continuamente la playa. “Busquimano” es una contracción popular de “buscar a mano,” y se refiere sobre todo a adolescentes que recorren las playas en moto en busca de paquetes de droga abandonados o escondidos que luego distribuyen en redes locales. Si no se puede vivir de la pesca, se vive de la droga. Estas actividades son difícilmente controlables por las fuerzas del orden y suponen además la principal fuente de ingresos de muchas familias de Barbate. Es más, la figura del narcotraficante está siendo idealizada por los niños, que de mayores sueñan con ser

“busquimanos.” Ante la crisis pesquera, la economía del pueblo ha pasado a depender de los adolescentes.²²

El flamenco está también presente en la película, pero una vez más desde el prisma de la parodia y el humor. En este caso, la inversión irónica contribuye a la desmitificación del flamenco como esencial a la idiosincrasia andaluza. Las dos bailarinas que animan el bar local son presentadas de manera majestuosa pero sin pretensiones: Manuel y Perra toman unas copas en el tablao flamenco mientras observan el cante y el baile. Sin embargo, no se le da mayor importancia al espectáculo, que aparece en planos paralelos del escenario y de los protagonistas hablando entre ellos; el baile coincide con el momento en que Manuel le revela a su amigo sus planes de robar el atún, por lo que el folclore queda en segundo plano. Las folclóricas aparecen a continuación planeando con Perra la despedida de soltero de Manuel. Hay una desidealización del flamenco: las bailarinas aparecen como dos personajes más, que de hecho, serán claves para ayudar a Manuel a robar el atún de la almadraba.²³

El flamenco no es ese arte sublime andaluz, más allá de lo humano; la participación de las folclóricas en el robo del atún será fundamental para el éxito de Manuel. La escena cómica en que se quitan la ropa en el barco en mitad de la noche para distraer a los vigilantes nocturnos de la almadraba no sólo rompe las convenciones del arte flamenco y la idealización de los artistas, sino que provoca la empatía del espectador.

²² Un artículo publicado en *El País* en junio del año 2000 relata cómo un centenar de busquimanos atacó a dos guardias civiles de Barbate cuando custodiaban un alijo en la playa, con la intención de “recuperar” la droga y entregarla a los traficantes. Barbate parece haberse convertido en una ciudad sin ley (“Un centenar”).

²³ Hay aquí un contraste con la imagen de la andaluza folclórica completamente idealizada que se veía en *La Lola se va a los puertos* de los hermanos Machado (capítulo tres).

Si hay un personaje que hace explícita la retórica de la parodia como repetición con distancia crítica, es el “Cherif;” amigo de Manuel y Perra, sin oficio conocido –más que el de quejarse de todo– este personaje delirante, de manera cómica y en ocasiones cínica, pone sin tapujos sobre la mesa los temas y problemas que subyacen en Andalucía, pero lo hace desde la parodia y el absurdo. Habla y actúa como nadie se atreve a hacerlo. Si en el inicio de la película dejaba claras sus ideas sobre las relaciones con Marruecos, un poco más adelante habla de la abundante población africana en Almería y del posible choque de civilizaciones al que según él se ha de llegar:

En Almería, donde los viveros, allí se monta cualquier día una gorda. Porque vamos a ver, yo tengo una chiquilla, y a la niña le gusta ir guapa. Y a mí no me molesta. Pues a ellos sí. Y se meten con ella. Y ahora que venga un listo y me hable a mí de racismo, de discriminación, de pueblos hermanos. Y un mojón pa ti. Eso lo tienes que tener tú en la puerta de tu casa y después me hablas de tolerancia y de su puta madre.

Irónicamente, poco antes del final de la película, el cherif aparece en el arcén de la carretera haciendo auto-stop con un cartel en el que se lee “Almería.” A lo largo de la película, el cherif protagoniza una macabra historia en la que sus palabras anteriores se contextualizan: secuestra y maltrata a un marroquí llegado a la playa con la intención de apropiarse de la droga que éste transporta en su cuerpo. Su furia se desata ante la resistencia del inmigrante, que todo lo que busca es poder llegar a Francia y encontrar un trabajo. El maltrato físico y verbal y las disparatadas acciones del cherif, que termina huyendo de la guardia civil con la droga incautada, lo sitúan incluso más al margen que el resto de personajes “descentrados.” Mediante el humor, el cherif resalta conflictos globales como la crisis pesquera, el narcotráfico, el racismo y la inmigración ilegal. A través de su voz, Carbonell apunta de manera indirecta a los problemas y consigue que los andaluces aprendan a reírse de sí mismos.

Más allá de la parodia presentada, las historias locales ofrecidas por personajes marginales desestabilizan a su manera los discursos dominantes sobre Andalucía. Al desafiar las convenciones establecidas sobre Andalucía desde el “centro,” hay una función descolonizadora. Se establece así un paralelismo básico con el realismo mágico latinoamericano, discurso de naturaleza no hegemónica que revisa y cuestiona las convenciones impuestas por la lógica racional del colonizador europeo. Wendy Faris y Louis Parkinson Zamora notan la relación entre el realismo mágico y la parodia, en tanto que definen el realismo mágico como parodia que apunta a los excesos y convenciones y los ridiculiza, criticando sus propias convenciones y excesos; se trata de un discurso poscolonial, “ex-céntrico,” que cuestiona las ideologías dominantes (1).²⁴

El realismo mágico de *Atún y chocolate*, en cuanto parodia de los propios excesos que subvierte los valores tradicionales, se manifiesta sobre todo a partir de una serie de historias y personajes delirantes, que aunque anclados en una realidad social inescapable, se sitúan en una dimensión casi ignota, donde todo es posible: casarse con un mantel por vestido, ser bautizado solemnemente en mitad de la calle con el cubo de agua de fregar, capturar a mano un atún de quinientos kilos y llevarlo al convite sobre un burro, o salir impune del tráfico de drogas. Mientras el realismo mágico se asocia a un estado casi onírico, o irreal, el neorrealismo surrealista está completamente anclado en la realidad, la dura realidad de la región andaluza, y se basa en un humor absurdo con intención crítica. Andalucía puede ser tan mágica como Latinoamérica; y aunque Carbonell no desdeña esa

²⁴ Faris y Zamora de hecho remiten a un capítulo del libro de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, en que se refiere específicamente a la parodia como parte del descentramiento de lo posmoderno: “The ex-centric.”

“magia” está más interesado en los problemas reales de la región, pero sin abandonar nunca el humor.

Al hablar de un modo narrativo ya establecido como el realismo mágico y aplicarlo a la literatura y el cine sobre Andalucía, hay que plantearse si esta etiqueta o acercamiento ayuda en algo a la región andaluza, o si puede suponer otro tipo de encasillamiento de cara a la mirada turística: “En Andalucía todo es posible.” El *boom* latinoamericano, asociado primariamente al realismo mágico, crea una serie de estereotipos y expectativas muy difíciles de superar por la generación posterior al boom, que opta por el rechazo de la estética anterior, en un intento de disociarse de una estética esencialista con fines comerciales.²⁵ Situar a Andalucía en el territorio de lo mágico supone una peligrosa reducción de sus posibilidades retóricas, ya que se corre el riesgo de categorizar o esencializar y situar a lo andaluz una vez más en el territorio de lo exótico, ignoto o idílico; se produciría así la auto-imposición de lo marginal como nuevo centro, cayendo en las mismas contradicciones que inicialmente se atacaban.²⁶

Carbonell sin embargo ofrece una versión inteligente de los problemas y confía en la capacidad del espectador para separar el cliché de la realidad y el estereotipo del problema que denuncia. Así por ejemplo, la versión estereotipada de Omar, el marroquí maltratado por el cherif, denuncia con humor la situación de los inmigrantes ilegales que consiguen llegar a España; el accidentado robo del atún manifiesta con amarga ironía la

²⁵ Wendy Faris se refiere al caso de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, cuya antología de cuentos *McOndo*, cuenta las experiencias de dos jóvenes escritores latinoamericanos, cuyos cuentos fueron rechazados por los editores por no encuadrarse en el realismo mágico. La antología es una protesta deliberada contra la imposición comercial del realismo mágico en una nueva generación de escritores, y contra las reducciones esencialistas (162-163).

²⁶ El caso de la escritora andaluza Adelaida García Morales, cuyas novelas se sitúan en el ámbito de la magia y la fantasía, es un ejemplo del encasillamiento que puede producir la asociación de lo andaluz con el realismo mágico.

profunda desigualdad entre los pescadores al borde de la ruina ante la falta de pesca y los ricos dueños de las almadrabas que comercian el atún internacionalmente: Perra y Manuel consideran que una parte de esos atunes pertenece al pueblo y no puede ser vendido a los japoneses, lo cual justifica el robo.

El mensaje de la película se localiza entre la ironía y la crudeza de un humor local poblado de estereotipos “domésticos” y dirigido a un público familiarizado con los problemas presentados. Precisamente por su origen andaluz, Carbonell alcanza un delicado equilibrio entre el humor y la tragedia del pueblo andaluz. Con acercamientos como el de *Atún y chocolate*, cabe preguntarse si Andalucía continuará siendo la imagen de lo español en el siglo veintiuno.

En la dinámica entre humor y tragedia, alegría y pobreza, magia y realidad, el mensaje final de la película viene a ser uno de optimismo y esperanza: no en vano, después de todas las angustias y problemas expuestos, la película termina con una gran fiesta –el convite de boda– a la que se suma el personal técnico en los créditos finales. Mientras María y los invitados esperan al desaparecido Manuel en la puerta de la Iglesia, el cura bautiza cómicamente a Manolín en la calle. Finalmente Manuel llega montado en burro y el humor rompe una vez más la tensión del momento. Manuel y María se casan por fin y a la salida de la Iglesia el gigantesco atún hace su aparición estelar: los busquimanos lo llevan sobre un burro. A estas alturas el espectador ya ha aprendido a esperar cualquier cosa de los protagonistas. La fiesta comienza con un plano largo de los novios bailando, hasta que su imagen queda congelada. La pantalla pasa al blanco y negro y comienza la canción de Javier Ruibal (“Atunes en el paraíso”) que ocupa los créditos finales. Los personajes bailan y ríen y el montaje cinematográfico –la parodia de

Carbonell— queda expuesto al final cuando las cámaras y el personal técnico se integran en los planos finales. El encuadre final, que se ha ido alejando del plano inicial, incluye a todo el que ha participado en la película. Hay finalmente un fundido a negro cuando termina la canción y los créditos. Para entonces, han quedado expuestos los problemas, pero el sabor final que deja la película es el del humor y la risa.

Como *Solas* y *Siete vírgenes*, el cine social de Pablo Carbonell se acerca a los problemas andaluces pero lo hace fundamentalmente a través del humor, de un acercamiento paródico a partir de la ironía cuya finalidad es la de apuntar a los problemas propios y a la necesidad de manejarlos desde el humor auto-crítico. El neorrealismo surrealista de *Atún y chocolate* permite hablar desde el margen, señalando los conflictos con el centro, por lo que contribuye de manera eficaz a la desmitificación de las convenciones y a la inversión de las expectativas sobre lo andaluz. El acierto de Pablo Carbonell consiste fundamentalmente en la habilidad de enfrentarse a la identidad andaluza desafiando las convenciones y reírse de los problemas con la suficiente capacidad auto-crítica como para poder empezar a superarlos.

A través de los análisis presentados en este capítulo se ha mostrado una variedad de acercamientos a Andalucía que superan las perspectivas tradicionales de lo andaluz ofrecidas en capítulos anteriores. Se trata de nuevas retóricas que permiten hablar de cierta re-articulación de la identidad andaluza de cara al siglo veintiuno y reafirman la pluralidad de “lo andaluz” frente a la imagen monolítica construida por los discursos dominantes. A continuación, la conclusión se propone recapitular todos los acercamientos presentados a lo largo de la investigación y reflexionar, a la luz de estos descubrimientos, sobre las cuestiones planteadas inicialmente.

Conclusión

Esta disertación se planteaba originalmente las conexiones entre las identidades culturales y los proyectos políticos de los nacionalismos periféricos españoles para repensar la dinámica del nacionalismo contemporáneo en España. Para ello, se proponía examinar la relación existente entre la identidad cultural andaluza y el resto de identidades nacionales o culturales en España y analizar la situación de la misma en relación con el proyecto político del nacionalismo andaluz. Este propósito obedece al deseo de indagar la dificultad manifiesta de Andalucía en la búsqueda de una autonomía política y cultural y una identidad propia independiente de “lo español.” Por otra parte, aunque el nacionalismo se ha convertido en terreno fértil en el ámbito académico, su estudio ha quedado prácticamente restringido al caso catalán, vasco y gallego. Otro de los objetivos ha sido entonces superar las limitaciones en cuanto al estudio del nacionalismo andaluz, por tratarse de una identidad cultural a la que no se presupone un proyecto político, y abrir nuevas vías de investigación en el campo del nacionalismo andaluz de manera relevante para el estudio de los nacionalismos españoles.

En esta conclusión se pretenden ver las interacciones entre las diversas posturas y acercamientos presentados y su influencia en el debate nacional contemporáneo. Para ello, se trata de recapitular todos los planteamientos ofrecidos a lo largo de la investigación para reflexionar, a la luz de estos descubrimientos, sobre las cuestiones planteadas inicialmente y determinar si la identidad andaluza en el siglo veintiuno sigue atada a los estereotipos de siempre, o si avanza en una nueva dirección. Se trataría de determinar en qué medida el nacionalismo andaluz sirve como instrumento en la búsqueda de una identidad autónoma, ya sea política o cultural, y como base para una

redefinición contemporánea de la región distinta de la “españolidad” estereotípica. En términos de los nacionalismos periféricos, hay que notar un punto de partida peculiar: mientras que los nacionalismos catalán y vasco se basan en la oposición radical a “lo español,” en Andalucía se produce una elisión de los términos español/ andaluz de modo que llegan a ser intercambiables. Ya se ha mencionado en diversas ocasiones que lo andaluz ha llegado a servir como sinécdoque de lo español y para reforzar la identidad de España como nación a lo largo de diferentes periodos históricos; el análisis del film *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (García Berlanga, 1953) mostraba de manera explícita la identificación inconsciente de los propios españoles con la identidad y la cultura andaluzas. En Andalucía por tanto se parte de la dialéctica entre ser andaluz y a la vez representar la esencia de “lo español;” la identidad local es compatible con la identidad nacional, cosa que no ocurre en otros nacionalismos periféricos.

Al estudiar el nacionalismo andaluz, se parte de una región con una fuerte y distintiva identidad cultural que se ve atrapada entre el deseo de modernización en la era posmoderna y la necesidad de supervivencia cultural en la aldea global. Este nacionalismo resulta ser un caso atípico, incluso contradictorio; al ofrecer un nuevo enfoque en la dinámica entre el nacionalismo político y cultural sirve para cuestionar las teorías clásicas sobre el nacionalismo. El nacionalismo andaluz contemporáneo se presenta como un nacionalismo cultural sin una reivindicación política firme. Al ser un nacionalismo que no aspira a la consecución de un estado político independiente del Estado español, contradice la ideología nacionalista clásica, es decir, la congruencia entre sistemas políticos y unidades culturales. Por otra parte, carece de representación parlamentaria regional o nacional; carece –afortunadamente– de movimientos terroristas

o radicalismos que desestabilicen el poder. Es también diferente del resto de los nacionalismos periféricos peninsulares porque no se sustenta en la oposición al “Otro” ni en el rechazo a lo español. Sus hechos diferenciales no tienen que ver con la lengua, la raza, el territorio o la historia, sino que el andalucismo recurre a aspectos culturales difusos como el subdesarrollo, el arabismo, el exotismo o el folclore.

Por otra parte, la identidad cultural andaluza es una de las más reconocibles en el ámbito nacional e internacional; pero mientras que en otros nacionalismos peninsulares ésta sirve para articular un proyecto político de autodeterminación, la identidad andaluza es inestable y sirve tanto para reafirmar lo andaluz como “lo español.” La incongruencia entre nacionalismo político y cultural en Andalucía ha servido como base en esta investigación para problematizar las teorías sobre el nacionalismo. A raíz de todas estas peculiaridades, resulta complicado teorizar el nacionalismo andaluz a partir de su construcción en el ámbito cultural, superar el esencialismo del andalucismo histórico de Blas Infante y definir Andalucía estableciendo los límites políticos y culturales de una identidad autónoma moderna. El nacionalismo andaluz rompe el juego de poder entre nacionalismos políticos y culturales y posibilita un debate sobre las identidades culturales que rearticule las categorías de lo “nacional” y “periférico” de la España contemporánea, donde las identidades culturales han sido utilizadas –con mayor o menor éxito– como instrumentos de poder político para conseguir mayores competencias autonómicas en el Estado de las autonomías. Ante el efecto dominó que han producido las reivindicaciones políticas de las “nacionalidades históricas” han surgido una serie de nacionalismos débiles que, como el andaluz, se han convertido en nacionalismos “de segunda” y no son tomados en serio en el panorama político español. Desde esta perspectiva, los cuatro

capítulos en que se ha dividido la disertación pretendían ofrecer una gama de acercamientos históricos y culturales a Andalucía y los discursos del andalucismo en contraste con los de las otras nacionalidades históricas y en la dinámica establecida con los discursos centralistas, que en ocasiones determinan la concepción de Andalucía desde fuera.

Para abordar el tema ha sido necesario, como paso previo, revisar el contexto histórico de los nacionalismos en España y de las complejas relaciones entre los discursos políticos y culturales en las nacionalidades históricas. El capítulo primero comienza con una reflexión inicial sobre la polémica desatada en torno a la Feria del Libro de Frankfurt de 2007, año en que la cultura catalana fue seleccionada como invitada de honor de dicho evento. La polémica decisión de la *Generalitat* de Cataluña de presentar únicamente a escritores en lengua catalana sirve como punto de partida de mi investigación porque pone de manifiesto la influencia de las producciones culturales en la construcción de identidades nacionales y las dificultades para delimitar nación y cultura en diversos territorios peninsulares. A continuación, un recorrido historiográfico de los nacionalismos españoles muestra el complejo proceso de construcción del Estado español y de las identidades nacionales a lo largo de los dos últimos siglos. Las deficiencias en la formación histórica del estado-nación español ayudan a comprender las dificultades modernas que subyacen el espinoso tema de los nacionalismos periféricos y la continua dialéctica entre éstos y el nacionalismo de estado. A la vez, las diferencias en el desarrollo y evolución del nacionalismo andaluz como planteamiento político permiten observar las carencias del mismo en su formación histórica y sus diferencias con el resto de los nacionalismos periféricos.

El segundo capítulo aborda la cuestión de las complejas relaciones entre política y cultura en las nacionalidades históricas. A través de ejemplos concretos de Cataluña, el País Vasco y Galicia se pone de manifiesto la dialéctica entre los autores no nacionalistas y los discursos políticos y culturales del nacionalismo hegemónico en estos territorios peninsulares. Lo que tienen en común los escritores que representan la cultura regional es la defensa de una identidad unitaria y excluyente y la proyección de esa cultura como oprimida por el nacionalismo de estado. En contraste, a continuación se presenta una breve teorización sobre el andalucismo moderno, cuyas ramificaciones políticas y culturales enfatizan la diversidad de acercamientos y la marginalidad política de estos proyectos culturales y revelan, en contraste con los anteriores, la falta de homogeneidad del nacionalismo andaluz; las producciones culturales no aparecen en este caso al servicio de un único proyecto político.

El capítulo tercero hace un recorrido por las imágenes de lo andaluz creadas o recicladas a lo largo del siglo veinte, lo que manifiesta la complejidad de los discursos sobre Andalucía y la versatilidad de su imagen en diferentes periodos históricos. El estudio comparativo de las tres versiones de *La Lola se va a los puertos* presenta el uso del estereotipo andaluz asociado a la españolidad a través del género cinematográfico de la españolada y examina las estrategias políticas que permiten manipular el folclore andaluz de acuerdo a diversos intereses en diferentes épocas. A continuación, a través de la película *Bienvenido Mr. Marshall* se examina la sinécdoque perfecta de lo andaluz hecho español y el proceso de construcción de la identidad nacional española, perpetuando los estereotipos andaluces del exotismo, la belleza, el folclore y la ignorancia. Como contraste con los textos anteriores, *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) parodia

precisamente los estereotipos andaluces y deconstruye la españolidad asociada al género de la españolada desde la perspectiva de la identidad española de finales de los noventa.

Al plantear explícitamente una redefinición de la identidad andaluza contemporánea, el capítulo cuatro permite reflexionar más claramente sobre las conclusiones de la investigación. Centrado en acercamientos más recientes a Andalucía, examina las “nuevas retóricas de lo andaluz” de cara al andalucismo del siglo veintiuno. El capítulo ofrece diversos planteamientos, a través del cine reciente, respecto a la posibilidad de una identidad andaluza distintiva que no pase por la promoción turística y estereotipada. Los “hechos diferenciales” de esta Andalucía vienen a ser, no ya los tópicos de siempre, el folclore o la pobreza, sino precisamente la capacidad para reflexionar a través de ellos y redefinir la identidad andaluza en un contexto más global.

La novela de Arturo Pérez-Reverte (*La piel del tambor*, 1995) y la película de Mateo Gil (*Nadie conoce a nadie*, 1999) plantean irónicamente la posibilidad de una Andalucía y una España modernas que quieren liberarse de las tradiciones a toda costa. En estos dos textos se da una curiosa paradoja: tanto Pérez-Reverte como Gil intentan liberarse de las tradiciones que han condicionado a Andalucía, pero recurren a esas imágenes estereotípicas –visuales– de cara al lector o espectador de fuera de Andalucía. Por su parte, el cine andaluz de las últimas décadas ofrece una visión diferente de Andalucía que no se centra en el folclore y el estereotipo, sino en conflictos más globales. *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Siete vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005) y *Atún y chocolate* (Pablo Carbonell, 2004) cuestionan las señas de identidad tradicionales e insertan a Andalucía en los conflictos globales de la Europa moderna. A través de diversas técnicas, estos directores consiguen liberar a la región andaluza del folclore y mostrar una región

periférica y moderna cuyos problemas se equiparan a los de cualquier país occidental dominado por el capitalismo global.

Del análisis de los textos presentados en este capítulo se desprende la posibilidad de la redefinición contemporánea de Andalucía y su identidad cultural, más allá del nacionalismo político “por defecto” generado a raíz del Estado de las autonomías. En esta redefinición, los hechos diferenciales surgen en un contexto más global y con el deseo de superar el complejo de inferioridad respecto a los otros nacionalismos y la subordinación a “lo español.” Por supuesto, esto plantea el problema de cómo definir la identidad cultural andaluza prescindiendo de las señas tradicionales. Como se vio en algunos de los textos analizados, para liberarse de los estereotipos es necesario recurrir a ellos; de hecho, el mercado cultural internacional requiere también de la presencia de ciertos rasgos reconocibles de la identidad andaluza.

A partir de todos estos ejemplos he querido mostrar la dinámica entre los proyectos políticos del nacionalismo periférico y las prácticas culturales que los sustentan y poder así responder a las preguntas que planteaba en la introducción. Respecto a la existencia del nacionalismo andaluz contemporáneo, uno de los resultados que arroja esta tesis es el progresivo desarraigo del nacionalismo político en Andalucía y el ahondamiento en la identidad cultural. El actual nacionalismo andaluz no es relevante en el contexto de los nacionalismos en España: se trata de una ideología políticamente irrelevante y sin apenas arraigo social; a pesar de ello, la identidad cultural de Andalucía es tan fuerte que no parece necesitar un proyecto político hegemónico que la sustente.

Frente a la vinculación entre lo político y lo cultural que se da en otras Comunidades autónomas, en Andalucía hay que hablar de un nacionalismo “difuso.” De

hecho, aunque mi enfoque original partía de la teoría política y los textos remiten a determinados marcos teóricos, en realidad se complementan mejor con teorías culturales como el acercamiento háptico, la nostalgia o la abyección. Si bien no es mi intención descartar la relevancia de las teorías políticas del nacionalismo, el caso andaluz parece derivar de lo político a lo cultural, y aunque los discursos políticos intentan aprovechar y manipular la cultura para sus propios fines, lo cierto es que en Andalucía no sale rentable. Esto demuestra mi tesis inicial de la separación entre cultura y política en Andalucía, al contrario que en otros territorios estatales donde el nacionalismo como discurso hegemónico necesita apropiarse de las prácticas culturales para dotarlas de cierta carga ideológica que sustente dicho discurso. En Andalucía en cambio se da una fuerte identidad cultural que no necesita de un proyecto político que la sustente; es decir, la cultura puede sobrevivir al margen de ideologías políticas o intereses partidistas. En este sentido, el nacionalismo andaluz desestabiliza al resto de nacionalismos periféricos al mostrar la incongruencia entre el nacionalismo político y cultural. Muestra además que el nacionalismo de base cultural es posible, aún sin hechos diferenciales claros; no hay que olvidar que el nacionalismo cultural no deja de ser, en sí, una opción política.

Además, el caso andaluz ilustra de manera ejemplar la compatibilidad de identidades locales y nacionales en el contexto de la España moderna. Sirve para poner en perspectiva la espinosa cuestión de los nacionalismos españoles ya que ofrece un punto de vista intermedio en la dialéctica y juego de poder entre los nacionalismos periféricos y el nacionalismo estatal. Frente a los paradigmas excluyentes del caso catalán y vasco, el nacionalismo andaluz rechaza –hasta cierto punto– la institucionalización política, relativiza la oposición entre las identidades regionales y nacionales y apunta a la

necesaria redefinición del nacionalismo político. Se supera así la principal trampa ideológica del nacionalismo contemporáneo: negar el proyecto político nacionalista no supone reprimir la identidad cultural. Esta posibilidad permite reconsiderar los conflictos del nacionalismo español contemporáneo y repensar la dinámica entre nacionalismos políticos y culturales, lo que a su vez permite abrir el campo de investigación en la teoría general sobre el nacionalismo.

El nacionalismo andaluz en la actualidad se encuentra dividido en varias vertientes: desde el punto de vista político sirve para reivindicar la lucha contra el atraso y el déficit económico de la región para acercarla a una modernización completa. Sin embargo, su debilidad ideológica lo convierte en un nacionalismo “inofensivo,” universalista, solidario e incluso antinacionalista; el “efecto dominó” que se produce a partir de la Transición empuja a Andalucía a reivindicar el derecho histórico a ser diferente, a ser considerada una autonomía “de primera categoría” como lo son las “nacionalidades históricas.” Por su parte, el nacionalismo cultural se encuentra con el problema de una cultura atrapada “entre el mercado y la identidad,” esto es, el deseo y la necesidad de romper con los estereotipos pero seguir atrapado en ellos, en una economía dependiente cuya solución parece pasar por el turismo y una política subsidiaria de Madrid, y con la globalización como obstáculo a la preservación de identidades “propias.” Por último, uno de los acercamientos más recientes lo constituye el “econacionalismo” de Manuel González de Molina, que niega la existencia de una nación andaluza pero reivindica la necesidad de la construcción nacional de Andalucía “para responder a los retos que plantea la sociedad postindustrial y su integración plena, en una posición ni subordinada ni dependiente, en la Unión Europea” (89). Los intereses del

nuevo andalucismo se centran en averiguar qué identidad conviene más a la región en la modernidad y qué lugar han de ocupar los estereotipos.

Más allá de todas estas cuestiones, quedan pendientes diversas líneas de investigación que deberán ser tratadas en otro lugar y que pueden abrir nuevas perspectivas en el campo de los estudios sobre Andalucía y el nacionalismo andaluz. La cuestión de género resulta realmente interesante en algunas instancias, al ofrecer posibilidades para explorar las intersecciones entre género y nación y sus representaciones literarias. Algunas de las obras estudiadas plantean modos de regeneración nacional a través de personajes femeninos donde la agencia femenina funciona de diversos modos como agente de cambio, lo que puede apuntar a una renovación en Andalucía.

Como futuro proyecto ha de quedar también el capítulo sobre “Las otras Andalucías,” esto es, sobre las identidades “proscritas” y marginales dentro de una identidad cultural ya de por sí periférica como es la andaluza. Se trataría de ver cómo estas identidades no-hegemónicas de la cultura andaluza marcan las fisuras que escapan a la homogeneidad cultural y cuestionan las convenciones desde el margen. A su vez, habría que considerar la manipulación externa de estas identidades con fines ideológicos y comerciales. Sería interesante investigar el empleo de la identidad árabe como paradigma de lo andaluz, esencializado en ciertas instancias. A través del discurso del orientalismo se ha creado una parte importante de la identidad andaluza: la imagen idílica inventada en el romanticismo ha sido utilizada posteriormente por el andalucismo. No sólo se ha aplicado el discurso orientalista a Andalucía, sino también ha sido asimilado como algo propio. La idealización de Al-Ándalus forma parte del discurso que genera la

identidad andaluza contemporánea. Antonio Gala y Juan Eslava Galán ofrecen ejemplos literarios de la reivindicación cultural de lo árabe como parte de la Andalucía moderna.

La Andalucía atávica, marginal y transgresora representada por el componente gitano tiene también una presencia importante en la cultura contemporánea. Por una parte, los espectáculos flamencos de Salvador Távora subvencionados por la Junta de Andalucía o la obra *Gitano*, dirigida por Manuel Palacios y con guión de Arturo Pérez-Reverte (2000), cuyo reparto está encabezado por la francesa Laetitia Casta y el internacional Joaquín Cortés, se convierten en el reclamo turístico de la Andalucía moderna. Hay también acercamientos críticos a la cultura gitana y a las complejas relaciones multiculturales de la sociedad actual: *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Polígono sur. El arte de las tres mil viviendas* (Dominique Abel, 2003).

Todos los acercamientos presentados, junto a las líneas de investigación que quedan abiertas, dan constancia de la complejidad del nacionalismo andaluz en el contexto de la España moderna. En un nivel más amplio, remiten al marco de la ideología nacionalista en el actual mundo de la globalización. El andalucismo se ha presentado como un nacionalismo complejo que rompe los esquemas tradicionales y no encaja definitivamente en ninguna clasificación previa. Sin embargo, frente a la infinidad de conflictos nacionalistas de la sociedad actual, ofrece la posibilidad de un nacionalismo cultural que no entra en conflicto con discursos partidistas, sean hegemónicos o no; mi investigación por tanto apunta a nuevas posibilidades de estudio en el campo de las teorías contemporáneas sobre el nacionalismo y arroja cierto optimismo respecto al futuro de esta cuestión.

Obras consultadas

- Aguilera Moyano, Miguel, et al. *Identidades regionales y locales en la era de la comunicación transnacional*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. Impreso.
- Álvarez Junco, José. “España y su laberinto identitario.” Colom González 465-475. Impreso.
- . *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001. Impreso.
- . “El nacionalismo español como mito movilizador. Cuatro guerras.” *Cultura y movilización en la España contemporánea*. Eds. Rafael Cruz y Manuel Pérez Ledesma. Madrid: Alianza, 1997. 35-67. Impreso.
- “Andalucía quiere ser independiente.” *Revista Punto Final* 551. Sin fecha: N. pag. Web. 21 de septiembre de 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991. Impreso.
- Anderson, Benedict, y Gopal Balakrishnan, eds. *Mapping the Nation*. London: Verso, 1996. Impreso.
- Appiah, Kwame Anthony. “Cosmopolitan Patriots.” *Cosmopolitics. Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Eds. Pheng Cheach y Bruce Robbins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 91-114. Impreso.
- Aramburu, Fernando. “Entrevista a Fernando Aramburu: ¿Acaso ETA es algo sin sus víctimas?” Entrevista por Daniel Muñagorri. *¡Basta ya!* Sin fecha. Web. 5 de septiembre de 2009.
- . *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 2006. Impreso.
- Archibald, David. “Re-framing the Past: Representations of the Spanish Civil War in Popular Spanish Cinema.” *Spanish popular cinema*. Eds. Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis. Manchester: Manchester University Press, 2004. 76-91. Impreso.

Atún y chocolate. Dir. Pablo Carbonell. Maestranza Films, 2004. Film.

---. N.p., sin fecha. Web. 20 de abril de 2009.

Atxaga, Bernardo. *El hombre solo*. Trad. Arantza Sabán y Bernardo Atxaga Barcelona: Ediciones B, 2004. Impreso.

Bachmann, Kirsten. "El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz." *Iberoamericana* IV.13 (2004). 171-175. Impreso.

Balcells, Albert. *El nacionalismo catalán*. Madrid: Historia 16, 1999. Impreso.

Balfour, Sebastián. "The Lion and the Pig"; Nationalism and National Identity in Fin-de-Siècle Spain." *Mar-Molinero* 107-117. Impreso.

Balfour, Sebastián, y Alejandro Quiroga. *España reinventada. Nación e identidad desde la Transición*. Barcelona: Península, 2007. Impreso.

Baltanás, Enrique. *Las columnas de Hércules. Realidad o invención de Andalucía*. Sevilla: Signatura, 1999. Impreso.

---, ed. *Los cuarenta principales. Antología general de la poesía andaluza contemporánea (1975-2002)*. Sevilla: Renacimiento, 2002. Impreso.

---. *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras en los siglos XIX y XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 1993. Impreso.

Baltanás, Enrique, y Antonio José Pérez Castellano. *Literatura oral en Andalucía*. Sevilla: Fundación Machado y Editorial Gualdalmena, 1996. Impreso.

Barciela López, Carlos. "La ayuda americana a España (1953-1963)." Universidad de Alicante (2000): 5-14. *Cervantes virtual*. Web. 28 de junio de 2009.

- Bastida, Xacobe. *La nación española y el nacionalismo constitucional*. Barcelona: Ariel, 1998. Impreso.
- . "La senda constitucional. La nación española y la Constitución." Taibo 113-158. Impreso.
- Belmonte Serrano, José, y José Manuel López de Abiada, eds. *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaa, 2003. Impreso.
- Beramendi, Justo. "Aproximación a la historiografía reciente sobre los nacionalismos en la España contemporánea." *Estudios de historia social* 28-29 (1984): 49-76. Impreso.
- . "La historiografía de los nacionalismos en España." *Historia contemporánea* 7 (1992): 135-154. Impreso.
- . *El nacionalismo gallego*. Madrid: Arco libros, 1997. Impreso.
- Beramendi, Justo, et al., eds. *Nationalism in Europe Past and Present: Actas do Congreso Internacional Os Nacionalismos en Europa Pasado e Presente, Santiago de Compostela, 27-29 de Setembro de 1993*. 2 vols. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. Impreso.
- Beriain, Josetxo. "Los ídolos de la tribu en el nacionalismo vasco." Colom González 477-505. Impreso.
- Berlanga, Alfonso. "Literatura andaluza. Contribución al estudio de la realidad cultural a través de los siglos." *Los andaluces*. Eds. Juan Teba y Pilar del Río. Barcelona: Epidauro, 1979. 237-277. Impreso.
- Bernecker, Walter L., y Sören Brinkmann. "La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio." *Iberoamericana* IV.15 (2004): 85-102. Impreso.
- . "Hacia un estado federal." *Nacionalismo* 195-199. Impreso.

- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985. Impreso.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994. Impreso.
- ¡Bienvenido, Mr. Marshall! Dir. Luis García Berlanga. Uninci, 1953. Film.
- BIHES. *Bibliografías de historia de España* 5. "Historia contemporánea de Andalucía." Madrid: CSIC, 1995. Impreso.
- Boyd, Carolyn P. *Historia patria. Política, historia e identidad nacional en España, 1875-1975*. Barcelona: Pomares-Corredor, 2000. Impreso.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. Impreso.
- Brinkmann, Sören. "Estudios culturales sobre España. El despliegue de un nuevo modo de análisis social." *Iberoamericana* IV.15 (2004): 191-202. Impreso.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Nueva York: Verso, 2007. Impreso.
- Burgos, Antonio. *Andalucía, ¿tercer mundo?* Barcelona: Ediciones 29, 1971. Impreso.
- . *El redcuadro*. Blog. N.p, sin fecha. Web. 7 de septiembre de 2009.
- Cabrera Varela, Julio. *La nación como discurso: el caso gallego*. Madrid: CIS, 1992. Impreso.
- Caparrós Lera, José Manuel. *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*. Valladolid: Ediciones Fancy, 2000. Impreso.
- Carreras Ares, Juan José. "De la compañía a la soledad. El entorno europeo de los nacionalismos peninsulares." *Nacionalismo e historia*. Ed. Carlos Forcadell. *Nacionalismo e historia*. Zaragoza: Diputación, 1998. 7-27. Impreso.

- Castells, Manuel. "Globalization, Identity and the Basque Question." *Basque Politics and Nationalism on the Eve of the Millennium*. Eds. William A. Douglass et al. Reno: Basque Studies Program, 1999. 22-33. Impreso.
- Cazorla José. "Andalucía ante el cambio." *Lacomba* 99-112. Impreso.
- "Un centenar de busquimanos ataca a dos guardias civiles en Barbate." *El País*. Ediciones El País, 29 de junio de 2000. Web. 20 de abril de 2009.
- Charnon-Deutsch, Lou. "Travels of the Imaginary Spanish Gypsy." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 2002. 22-40. Impreso.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and Its Fragments*. Princeton: Princeton UP, 1993. Impreso.
- . "Whose Imagined Community?" Anderson y Balakrishnan 214-225. Impreso.
- Chicharro Chamorro, Antonio. "Debate nacionalista y estudios literarios (1): crítica y literatura andaluzas, hoy." *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid: CSIC, 2004. 309-325. Impreso.
- Chicharro Chamorro, Dámaso. Introducción. *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*. De Antonio Machado y Manuel Machado. Madrid: Espasa-Calpe 1992. 9-70. Impreso.
- Cirujano, Paloma, et al. *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*. Madrid: CSIC, 1985. Impreso.
- Clark, Robert P. "Dimensions of Basque Political Culture in Post-Franco Spain." *Basque Politics. A Case Study in Ethnic Nationalism*. Ed. William A. Douglass. Reno: Associated Faculty Press, 1985. 217-263. Impreso.
- Colom González, Francisco. *Razones de identidad*. Barcelona: Anthropos, 1998. Impreso.
- , ed. *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Impreso.

Colomines i Companys, Agustí. "Cataluña en la España contemporánea. Interpretaciones sobre la identidad nacional." Colom González 507-530. Impreso.

Cortés Peña, Antonio Luis. "Nacionalismo/regionalismo andaluz, ¿una invención de laboratorio?" *Historia social* 40 (2001): 137-151. Impreso.

---. "El último nacionalismo: Andalucía y su historia." *Manuscrits* 12 (1994): 213-243. Impreso.

Coscolluela Montaner, Luis. "Concepto de regionalismo y nacionalismo en la Constitución española de 1978." *Nacionalismo* 271-279. Impreso.

Cózar, Rafael de, ed. *Doce andaluces cuentan*. Sevilla: Lantaro, 1994. Impreso.

---. *Narradores andaluces*. Madrid: Legasa, 1981. Impreso.

Cuenca Toribio, José Manuel. *Andalucía: una introducción histórica*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980. Impreso.

"Curiosidades de *Nadie conoce a nadie*." N.p, sin fecha. Web. 24 de noviembre de 2008.

Dapena, Gerard. "Solas: Andalusian Mothers in a Global Context." *Post-Script: Essays in Film and the Humanities* 21.2 (2002): 26-37. Impreso.

De Blas Guerrero, Andrés. "A vueltas con el principio de las nacionalidades y el derecho de autodeterminación." *Revista internacional de filosofía política* 3 (1994): 60-80. Impreso.

---, dir. *Enciclopedia del nacionalismo*. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.

---. "Los nacionalismos españoles ante el estado autonómico." Beramendi Vol. 2. 39-52. Impreso.

---. "Pluralismo nacional y organización de la convivencia de los nacionalismos en la vida europea." *Estado y nación en la España contemporánea*. Dir. Antonio Morales Moya. Madrid: Ministerio de Educación, 2000. 43-53. Impreso.

---. *Sobre el nacionalismo español*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1989. Impreso.

De Blas Guerrero, Andrés, et al. "A vueltas con El bucle (Sobre nacionalismo vasco)." *Revista de Occidente* 200 (1998): 104-128. Impreso.

De la Granja, José Luis, et al. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis, 2001. Impreso.

De la Granja Sainz, José Luis. "La invención de la historia. Nación, mitos e historia en el pensamiento del fundador del nacionalismo vasco." Beramendi. Vol 2. 97-139. Impreso.

Delgado, L. Elena. "La normalidad y sus síntomas: el estado de la nación." *Letras peninsulares* 15 (2002): 193-205. Impreso.

De los Santos, José María. *Andalucía en la transición. 1976-1982*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2002. Impreso.

---. "La conciencia andalucista." *Nacionalismo* 227-231. Impreso.

---. "La cultura andaluza como cultura en la dependencia." *Andalucía en la Transición (1976-1982)*. Sevilla: Centro de estudios andaluces, 2002. 176-187. Impreso.

Del Pino, José Manuel. "Ausencia de Sevilla: identidad y cultura andaluza en *Solas* (1999) de Benito Zambrano." *España contemporánea* XVI.1 (2003): 7-24. Impreso.

---. "Sujeto, nación, y estereotipos de marginalidad: los gitanos en la cultura española del siglo veinte." *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos/prácticas textuales*. Eds. José Manuel del Pino y Francisco La Rubia Prado. Madrid: Visor, 1999. 255-276. Impreso.

- . "La tradición permanente. Apuntes sobre casticismo y europeísmo en los fines de siglo." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana, 1999. 161-170. Impreso.
- De Mateo, Soledad. "Flamenquismo y construcción de un otro popular a través de la inferioridad racial." *Romance Languages Annual* 9 (1997): 604-608. Impreso.
- Díaz-Andreu, Margarita. "The Past in the Present: The Search for Roots in Cultural Nationalism. The Spanish Case." Beramendi Vol. 1. 199-215. Impreso.
- Díez Nicolás, Juan. *Identidad nacional y cultura de defensa*. Madrid: Síntesis, 1999. Impreso.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Andalucía, ayer y hoy*. Barcelona: Planeta, 1983. Impreso.
- Douglass, William A., y Pedro Ibarra Güell. "A Basque Referendum: Resolution of Political Conflict or the Promised Land of Error?" *Empire and Terror. Nationalism/Postnationalism in the New Millennium*. Eds. Begoña Aretxaga et al. Reno: University of Nevada, 2004. 137-162. Impreso.
- Dupláa, Cristina, y Gwendolyn Barnes, eds. *Las nacionalidades del estado español: una problemática cultural*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986. Impreso.
- Durán Franco, Miguel Ángel. "Regeneración y patria: el nacionalismo español en torno al 98." Beramendi Vol. 2. 71-82. Impreso.
- Durham, Carolyn A., y John P. Gabriele. "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: Deslindes de una novela globalizada." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 233-245. Impreso.
- Egea Fernández-Montesinos, Alberto. "Carmen Carmen de Antonio Gala: Post-costumbrismo y des-orientalización de los mitos andaluces." *Revista de Estudios Hispánicos* 37.1 (2003): 31-48. Impreso.
- . *García Lorca, Blas Infante y Antonio Gala: un nacionalismo alternativo en la literatura andaluza*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 2001. Impreso.

- . "Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: de la españolada al poscostumbrismo (Estudio de caso de Fernando Trueba)." *Serie Humanidades* H2004/01 (2004): 1-16. Sevilla: Centro de estudios andaluces. Web. 25 de marzo de 2007.
- Elorza, Antonio. "El nacionalismo vasco: la invención de la memoria." *Manuscripts* 12 (1994): 183-192. Impreso.
- Epps, Brad, y Luis Fernández Cifuentes. "Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity." *Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Eds. Brad Epps y Luis Fernández Cifuentes. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005. 11-45. Impreso.
- Eslava Galán, Juan. "Sevilla en *La piel del tambor*." Belmonte Serrano 87-96. Impreso.
- España. Reflexiones sobre el ser de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998. Impreso.
- Evans, Peter. "Cifesa: Cinema and Authoritarian Aesthetics." *Spanish Cultural Studies: an Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press, 1995. 215-222. Impreso.
- . "Culture and Cinema, 1975-1996." Gies 267-277. Impreso.
- Faris, Wendy. *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP, 2004. Impreso.
- Faris, Wendy, y Louis Parkinson Zamora, eds. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham: Duke UP, 1995. Impreso.
- Faulkner, Sally. *A cinema of contradiction: Spanish Film in the 1960s*. Edimburgo: Edinburgh University, 2006. Impreso.
- . "*Solas* (Zambrano, 1999): Andalousian, European, Spanish?" *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th and 21st Century*. Ed. Cristina Sánchez-Conejero. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 237-246. Impreso.

- Fernández, Tomás y Juan José Laborda. *España ¿Cabemos todos?* Madrid: Alianza, 2002. Impreso.
- Fernández Clemente, Eloy. "Hacia un estado federal." *Nacionalismo 195-199*. Impreso.
- Ferrary, Álvaro. "Las ensoñaciones de un discurso nacionalista: la intelligentsia franquista a examen." *Studia histórica-Historia contemporánea XII* (1994): 157-172. Impreso.
- Fortes, José Antonio. *Los andaluces cuentan*. Granada: Aljibe, 1981. Impreso.
- . *Novelar en Andalucía*. Madrid: Ediciones libertarias, 1987. Impreso.
- . *La nueva narrativa andaluza*. Madrid: Anthropos, 1990. Impreso.
- Fox, E. Inman. *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997. Impreso.
- . "Unamuno, Ganivet y la identidad nacional." *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*. Ed. David Thatcher Gies. Charlottesville: Rookwood, 1997. 54-75. Impreso.
- Franco, Dolores. *España como preocupación*. Madrid: Alianza, 1998. Impreso.
- Fusi, Juan Pablo. "Centre and Periphery 1900-1936: National Integration and Regional Nationalisms Reconsidered." *Elites and Powers in Twentieth Century Spain*. Eds. Frances Lannon y Paul Preston. Oxford: Clarendon Press, 1990. 33-44. Impreso.
- . "El desarrollo autonómico." *Historia de la transición*. Eds. Javier Tusell y Álvaro Soto. Madrid: Alianza, 1996. 443-463. Impreso.
- . *España: la evolución de la identidad nacional*. Madrid: Temas de hoy, 2000. Impreso.
- . *Identidades proscritas: el no nacionalismo en las sociedades nacionalistas*. Barcelona: Seix Barral, 2006. Impreso.

- . "Revisionismo crítico e historia nacionalista." *Historia social* 7 (1990): 127-134. Impreso.
- Fusi, Juan Pablo, y Jordi Palafox. *España 1808-1996. El desafío de la modernidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997. Impreso.
- Gabilondo, Joseba. "State Melancholia: Spanish Nationalism, Specularity, and Performance. Notes on Antonio Muñoz Molina." *From Stateless Nations to Postnational Spain/ De naciones sin estado a la España postnacional*. Eds. Silvia Bermúdez et al. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2002. 237-271. Impreso.
- Ganivet, Ángel. *Idearium español*. Madrid: Austral, 1990. Impreso.
- García, Carlos Javier. "Efectos del 11 de septiembre de 2001 en los estudios literarios y culturales. Lectura del nacionalismo." *Letras peninsulares* 15 (2002): 175-191. Impreso.
- García Cárcel, Ricardo. "La manipulación de la memoria histórica en el nacionalismo español." *Manuscripts* 12 (1994): 175-181. Impreso.
- García Rovira, Anna María, Coord. *España ¿Nación de naciones?* Madrid: Marcial Pons, 2002. Impreso.
- García Viñó, Manuel. *Narradores andaluces contemporáneos*. Madrid: Ibérico europea de ediciones, 1988. Impreso.
- Garzón, Lourdes. "Mar muerto." *El Mundo*. Unidad Editorial Internet, 5 de noviembre de 1995. Web. 20 de abril de 2009.
- Geli, Carles. "La polémica lastra la fiesta catalana." *El País*. Ediciones El País, 10 de octubre de 2007. Web. 9 de junio de 2008.
- Gellner, Ernest. "The Coming of Nationalism and its Interpretation: The Myths of Nation and Class." Anderson y Balakrishnan 98-145. Impreso.
- . *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983. Impreso.

- Gies, David, ed. *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Impreso.
- Gil Casado, Pablo. "La piel del tambor. Testimonio al modo posmoderno." *LA CHISPA '99: Selected Proceedings*. 61-68. New Orleans: Tulane University Press, 1999. Impreso.
- González de Molina, Manuel. "El andalucismo político, 1915-1998. ¿Un andalucismo imposible?" Ed. Carlos Forcadell. *Nacionalismo e historia*. Zaragoza: Diputación, 1998. 89-115. Impreso.
- Goytisolo, Juan. *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara, 1995. Impreso.
- . *España y los españoles*. Barcelona: Lumen, 2002. Impreso.
- Graham, Helen. "Community, Nation and State in Republican Spain, 1931-1938." *Mar-Molinero* 133-147. Impreso.
- Gran enciclopedia andaluza del siglo XXI. Conocer Andalucía*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2001. Impreso.
- Guarinos, Virginia, ed. *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza como personaje cinematográfico. La mujer andaluza tras la cámara*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1999. Impreso.
- Guibernau, Montserrat. *Catalan Nationalism. Francoism, Transition and Democracy*. London: Routledge, 2004. Impreso.
- . "Nations Without States: Catalonia, a Case Study." *The Ethnicity: Nationalism, Multiculturalism and Migration*. Eds. Montserrat Guibernau y John Rex. Cambridge: Polity Press, 1997. 132-154. Impreso.
- Hardcastle, Anne E. "Representing Spanish Identity through españolada in Fernando Trueba's *The Girl of Your Dreams* (*La niña de tus ojos*)." *Film Criticism* 31.3 (2007): 15-35. Impreso.

- Hargreaves, John. *Freedom for Catalonia? Catalan Nationalism, Spanish Identity and the Barcelona Olympic Games*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Hernández, Francesc, y Francesc Mercadé. *Estructuras sociales y cuestión nacional en España*. Barcelona: Ariel, 1986. Impreso.
- Hillman, Roger. "Trueba's *La niña de tus ojos* (*The Girl of Your Dreams*) (1998): The German Connection." *Studies in European Cinema* 5.1 (2008): 67-76. Impreso.
- Hooper, Kirsty. "'This Festering Wound:' Negotiating Spanishness in Galician Cultural Discourse." *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th and 21st Centuries*. Ed. Cristina Sánchez-Conejero. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 147-156. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988. Impreso.
- . *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London: Methuen, 1988. Impreso.
- Iglesias, Magis. "Rajoy se postula como futuro presidente 'para devolver España a los españoles.'" *El Correo Digital*. El Correo Digital, S.L., 11 de septiembre de 2007. Web. 10 de febrero de 2008.
- Infante, Blas. *Ideal andaluz*. Sevilla: Fundación Blas Infante, 1982. Impreso.
- Jameson, Fredric. "Posmodernismo y sociedad de consumo." *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 1985. 165-186. Impreso.
- . "Posmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 53-92. Impreso.
- Jáuregui, Gurutz. "La nación y el estado nacional en la perspectiva de la Unión Europea." Beramendi Vol. 2. 470-491. Impreso.

Jensen, Geoffrey. *Irrational Triumph. Cultural Despair, Military Nationalism, and the Ideological Origins of Franco's Spain*. Reno: University of Nevada Press, 2002. Impreso.

“Jon Juaristi, Premio Azorín con *La caza salvaje*.” *El País*. Ediciones El País, 2 de marzo de 2007. Web. 25 de julio de 2009.

Jordan, Barry. “How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity.” Jordan y Morgan-Tamosumas 68-78. Impreso.

Jordan, Barry, y Rikki Morgan-Tamosumas, eds. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. Impreso.

Juaristi, Jon. *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Austral, 2001. Impreso.

Juan-Navarro, Santiago. “La Madre Patria enajenada: *Locura de Amor*, de Juan de Orduña, como alegoría nacional.” *Hispania* 88.1 (2005): 204-15. Impreso.

---. “De los orígenes del estado español al nuevo estado: la construcción de la ideología franquista en *Alba de América*, de Juan de Orduña.” *Anales de la literatura española contemporánea* 33.1 (2008): 79-104. Impreso.

Kelly, Dorothy. “Selling Spanish ‘Otherness’ since the 1960’s.” Jordan y Morgan-Tamosumas 29-37. Impreso.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Madrid: Siglo veintiuno, 1998. Impreso.

Labanyi, Jo. “Lo andaluz en el cine del franquismo. Los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción.” *Serie Humanidades* H2004/02 (2004): 1-13. Sevilla: Centro de estudios andaluces. Web. 25 de marzo de 2007.

Lacasta-Zabalza, José Ignacio. *España uniforme. El pluralismo enteco y desmemoriado de la sociedad española y de su conciencia nacional e intelectual*. Pamplona: Pamiela, 1998. Impreso.

Lacomba, Juan Antonio. "Algunas consideraciones sobre la historia de Andalucía." Lacomba 23-35. Impreso.

---, ed. *Andalucía y los andaluces*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1992. Impreso.

---. *Blas Infante: la forja de un ideal andaluz*. Granada: Aljibe, 1979. Impreso.

---. *Historia contemporánea de Andalucía. De 1800 a la actualidad*. Sevilla: Almuzara, 2006. Impreso.

---. "La más última historia de España (1939-1972)." *Historia social de España siglo XX*. Eds. Juan Antonio Lacomba et al. Madrid: Guadiana, 1976. 237-266. Impreso.

---. *Regionalismo y autonomía en la Andalucía contemporánea (1835-1936)*. Granada: Caja General de Ahorros, 1988. Impreso.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. "Andalucía en sus orígenes medievales." *Andalucía medieval: nuevos estudios*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979. 37-71. Impreso.

La Lola se va a los puertos. Dir. Josefina Molina. Lotus Films, 1993. Film.

---. Dir. Juan de Orduña. Cifesa, 1947. Film.

Lamo de Espinosa, Emilio. "La normalización de España." *Nacionalismos e imagen de España*. Coord. Antonio Morales Moya. Madrid: España Nuevo Milenio, 2001. 155-186. Impreso.

La niña de tus ojos. Dir. Fernando Trueba. Cartel, 1998. Film.

- León Solís, Fernando. *Negotiating Spain and Catalonia. Competing Narratives of National Identity*. Bristol: Intellect Books, 2003. Impreso.
- Llinás, Francisco. "Redundancy and Passion: Juan de Orduña at CIFESA." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Eds. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 104-112. Impreso.
- Llobera, Josep R. *Foundations of National Identity. From Catalonia to Europe*. New York: Bergham Books, 2004. Impreso.
- López-Aranguren, Eduardo. "Autonomía y descentralización: las relaciones entre el poder central y los poderes autonómicos." Duplúa 69-83. Impreso.
- . *La cultura política de la España de Franco*. Madrid: Taurus, 1976. Impreso.
- López de Abiada, José Manuel, y Augusta López Bernasocchi, eds. *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Verbum, 2000. Impreso.
- Lorca Navarrete, José F. *El proceso autonómico andaluz (entre el sentimiento y la razón de un pueblo)*. Madrid: Editorial Mezquita, 1983. Impreso.
- Machado, Antonio, y Manuel Machado. *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*. Madrid: Espasa-Calpe 1992. Impreso.
- Mainer, José-Carlos. *La doma de la quimera: ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Impreso.
- Máiz, Ramón. "The Open-Ended Construction of a nation: the Galician Case in Spain." Beramendi Vol 1. 173-207. Impreso.
- . *O rexionalismo galego. Organización e ideoloxía (1886-1907)*. Sada: Edicions do Castro, 1984. Impreso.
- Mariás, Julián. *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Madrid: Alianza, 1985. Impreso.

- . *Nuestra Andalucía*. Sevilla: Rodríguez Castillejo, 1990. Impreso.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000. Impreso.
- Mar-Molinero, Clare, y Ángel Smith, eds. *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*. Oxford: Berg, 1996. Impreso.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.
- Marsh, Steven. "Populism, the National-Popular, and the Politics of Luis García Berlanga." *Spanish popular cinema*. Eds. Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis. Manchester: Manchester University Press, 2004. 113-128. Impreso.
- . "Tracks, Traces, and Common Places: Fernando León de Aranoa's *Barrio* (1998) and the Layered Landscape of Everyday Life in Contemporary Madrid." *New Cinemas Journal of Contemporary Film* 1.3 (2003): 165-177. Impreso.
- Martínez Arnaldos, Manuel. "La otra trama e intriga de A. Pérez-Reverte." *Nueva Literatura Hispánica* 4 (2000): 145-166. Impreso.
- Martínez-Samos, Agustín. "La tabla de Flandes y La piel del tambor de Arturo Pérez-Reverte: Hacia una nueva poética de la novela criminal." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 36 (2007): N. pag. Web. 5 de mayo de 2009.
- Maxwell, Richard. *The spectacle of democracy: Spanish television, nationalism, and political transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Impreso.
- Mayne, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Londres: Routledge, 1993. Impreso.
- Méndez Ferrín, Xosé Luis. *Fría Hortensia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.
- Mercadé, Francesc. "El marco ideológico de los nacionalismos en España." *Duplúa* 33-49. Impreso.

- . *Once tesis sobre la cuestión nacional en España*. Barcelona: Anthropos, 1983. Impreso.
- Mira, Alberto. "Historical Representation in Cifesa Epics." Eds. Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis. *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2004. 60-75. Impreso.
- Montabes Pereira, Juan. "El proceso político en Andalucía: algunas características definitorias de su naturaleza y expresión electoral." *Lacomba* 71-97. Impreso.
- Monterde, José Enrique. "El cine de la autarquía (1939-1950)." *Historia del cine español*. Eds. Román Gubern et al. Madrid: Cátedra 1997. 181-238. Impreso.
- Montilla, Antonio. "Griñán lanza un plan para luchar contra los tópicos sobre los andaluces." *Ideal*. Ideal comunicación digital S.L., 8 de septiembre de 2009. Web. 1 de octubre de 2009.
- "Monzó abre la Feria con un cuento irónico y caustico para reivindicar la cultura catalana." *La Vanguardia*. La Vanguardia Ediciones S.L., 9 de octubre de 2007. Web. 9 de junio de 2008.
- Morales Moya, Antonio. "Estado y nación en España." *Estado y nación en la España contemporánea*. Dir. Antonio Morales Moya. Madrid: Ministerio de Educación, 2000. 13-41. Impreso.
- . "La interpretación castellanista de la historia de España." *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Eds. Antonio Morales Moya y Mariano Esteban de Vega. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005. 21-55. Impreso.
- . "En torno al nacionalismo español actual." *Nacionalismos e imagen de España*. Coord. Antonio Morales Moya. Madrid: España Nuevo Milenio, 2001. 187-196. Impreso.
- Moreno, Isidoro. *Andalucía, identidad y cultura (Estudios de antropología andaluza)*. Málaga: Ágora, 1993. Impreso.
- . *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum, 2002. Impreso.

- . "La identidad andaluza y el 92." *Lacomba* 37-44. Impreso.
- . "Sobre "lo andaluz" y la identidad andaluza." *Hacia una Andalucía libre*. Plácido Fernández Viagas et al. Sevilla: Edisur, 1980. 211-215. Impreso.
- Moreiras-Menor, Cristina. "Regionalismo crítico y la reevaluación de la tradición en la España contemporánea." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 7 (2003): 195-210. Impreso.
- Morgan, Tony. "1992: Memories and Modernities." *Jordan y Morgan-Tamosumas* 58-67. Impreso.
- Muñoz Molina, Antonio. *La huerta del Edén*. Madrid: Ollero y Ramos, 1996. Impreso.
- Muñoz-Ogáyar, Jorge. "La ciudad revertiana." *Ojancano: Revista de Literatura Española* 33 (2008): 61-68. Impreso.
- Nacionalismo y regionalismo en España. Seminario en conmemoración del 28 de febrero*. Córdoba, 23-25 febrero de 1984. Córdoba: Diputación Provincial, 1985. Impreso.
- Nadie conoce a nadie*. Dir. Mateo Gil. Maestranza Films, S.A., 1999. Film
- Navajas, Gonzalo. "La literatura de la posnación. Renan/Ortega/Almodóvar." *Letras peninsulares* 15 (2002): 207-219. Impreso.
- Núñez Seixas, Xosé Manoel. "Conservadores y patriotas: el nacionalismo de la derecha española ante el siglo XXI." *Taibo* 159-192. Impreso.
- . *Historiographical Approaches to Nationalism in Spain*. Saarbrücken: Verlag Breitenbach Publishers, 1993. Impreso.
- . *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Barcelona: Hipotesis, 1999. Impreso.

- . "La nación contra sí misma: nacionalismos españoles durante la Guerra Civil (1936-39)." Taibo 75-111. Impreso.
- Ocaña Ocaña, Carmen. "El territorio andaluz." Lacomba 7-21. Impreso.
- Orduña Rebollo, Enrique. "Fuentes del regionalismo y del nacionalismo en España." *Nacionalismo* 27-49. Impreso.
- Ortega, Joaquín. "La españolada y España." *Hispania* 7.1 (1924): 1-11. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. Madrid: Espasa Calpe, 1977. Impreso.
- . "Teoría de Andalucía." *Andalucía sueño y realidad*. María Zambrano y José Ortega y Gasset. Granada: Anel, 1984. 231-245. Impreso.
- Ortiz de Lanzagorta, José Luis. *Narrativa andaluza: 12 diálogos de urgencia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1972. Impreso.
- "Otro escándalo en la Feria del Libro de Frankfurt: el conseller Tresserras, Josep Bargalló y Carod Rovira vetan la presencia en el certamen del escritor Valentí Puig." *El Confidencial Digital*. El Confidencial Digital, S.L., 19 de junio de 2007. Web. 9 de junio de 2008.
- Palacio Atard, Vicente. *Nosotros, los españoles: una breve historia de España*. Barcelona: Planeta, 1991. Impreso.
- Palacios Bañuelos, Luis. *La España de las autonomías*. Madrid: SAPE, 2004. Impreso.
- . *La España plural: nación, nacionalidades y regiones*. Barcelona: Universitat, 2005. Impreso.
- . *Historia viva. Apuntes desde el presente*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1993. Impreso.
- . *Reflexiones sobre la España de fin de siglo*. Madrid: Ramón Areces, 2001. Impreso.

- Pastor Verdú, Jaime. "La izquierda de ámbito estatal. Entre el "patriotismo constitucional" español y el federalismo plurinacional." Taibo 193-212. Impreso.
- Pavlovic, Tatjana. "¡Bienvenido, Mr. Marshall! and the Renewal of Spanish Cinema." *Cine-Lit II: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Portland: Portland State U, 1995. 169-174. Impreso.
- Payne, Stanley G. *Fascism in Spain. 1923-1977*. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. Impreso.
- La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Dir. Julio Medem. Alicia Produce, 2003. Film.
- Pereira Castañares, Juan Carlos. "España ante el proceso de integración europea desde una perspectiva histórica: panorama historiográfico y líneas de investigación." *Studia histórica-Historia contemporánea IX* (1991): 129-152. Impreso.
- Pérez Garzón, Juan Sinisio. "España: de nacionalismo de estado a esencia cultural." Taibo 49-74. Impreso.
- . "Memoria, historia y poder. La construcción de la identidad nacional española." Colom González 697-727. Impreso.
- . "Los mitos fundacionales y el tiempo de la unidad imaginada del nacionalismo español." *Historia social* 40 (2001): 7-27. Impreso.
- Pérez Garzón, Juan Sinisio, et al. *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.
- Pérez Melgosa, Adrien. "Presentes imperfectos: La pugna entre realismo y post-modernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte." Belmonte Serrano 331-343. Impreso.
- Pérez-Reverte, Arturo. *La piel del tambor*. Barcelona: Debolsillo, 1995. Impreso.
- . "La vía europea al *best-seller*." López de Abiada 361-367. Impreso.

- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1999. Impreso.
- Pimentel, Manuel. *El blog de Manuel Pimentel*. Blog. Periodista digital, S.L., N.p. Web. 7 de septiembre de 2009.
- “El PP propone que el himno oficial andaluz sea el de Rocío Jurado en la película *La Lola se va a los puertos*.” *El País*. Ediciones El País, 24 de octubre de 2007. Web. 9 de julio de 2009.
- Preston, Paul. *The Politics of Revenge: Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*. London: Unwin Hyman, 1990. Impreso.
- Resina, Joan Ramón, ed. *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Impreso.
- Restrepo, Pablo. “Mediadoras y pérdida de la memoria histórica en *La piel del tambor*, de Arturo Pérez-Reverte.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (2007): 177-187. Impreso.
- Riaza, Fernando. *Crítica de la identidad andaluza*. Granada: Instituto de Desarrollo Regional de la Universidad de Granada, 1982. Impreso.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Impreso.
- . “Collective Memory, the Nation-State, and post-Franco Society.” *Jordan y Morgan-Tamosumas* 38-47. Impreso.
- Richardson, Nathan. “Posthuman Nationalism and the Renewal of Rural Spain: Julio Medem's *Vacas* and Suso de Toro's *Calzados Lola*.” *Letras Peninsulares* 15.2 (otoño 2002): 233-248. Impreso.
- . “Reimagining Nation in *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*” *Ciberletras* 10 (diciembre 2003): N. pag. Web. 28 de junio 2009.

---. "Stereotypical Melancholy: Undoing Galician Identity in Suso de Toro's *Calzados Lola*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.2 (2001): 169-189. Impreso.

Ridao, José María. *Contra la historia*. Barcelona: Seix Barral, 2000. Impreso.

Ringrose, David. "¿Revisión de la historia de España contemporánea? Estereotipos, paradojas y consecuencias imprevistas." *Nacionalismos e imagen de España*. Coord. Antonio Morales Moya. Madrid: España nuevo milenio, 2001. 143-154. Impreso.

Riquer I Permanyer, Borja. "Aproximación al nacionalismo español contemporáneo." *Studia histórica-Historia contemporánea* XII (1994): 11-29. Impreso.

Riquer I Permanyer, Borja, y Enrique Ucelay-Da Cal. "An Analysis of Nationalisms in Spain: a Proposal for an Integrated Historical Model." *Beramendi* Vol. 2. 275-301. Impreso.

Rivas, Manuel. *Galicia, el bonsai atlántico*. Madrid: El País/Aguilar, 1989. Impreso.

Rolph, Wendy. "¡Bienvenido, Mr. Marshall! (Berlanga, 1953)." *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford, England: Oxford University Press, 1999. 8-18. Impreso.

Romero Salvadó, Francisco J. "The Failure of the Liberal Project of the Spanish Nation-State, 1909-1938." *Mar-Molinero* 118-132. Impreso.

Rubert de Ventós, Xavier. *Nacionalismos: el laberinto de la identidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Impreso.

Ruiz Copete, Juan de Dios. *Introducción y proceso a la nueva narrativa andaluza*. Sevilla: Diputación, 1976. Impreso.

---. *Narradores andaluces de posguerra. Historia de una década (1939-1949)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001. Impreso.

Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Nueva York: Knopf, 1993. Impreso.

- . *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo, 2004. Impreso.
- Salvador, Álvaro. “La cuestión nacional andaluza en la literatura.” Dupláa 117-135. Impreso.
- Sánchez Badiola, Juan José. *Desmontando España. El gran fraude de los separatismos*. Madrid: Visionnet, 2005. Impreso.
- Sánchez-Conejero, Cristina. *¿Identidades españolas? Literatura y cine de la globalización (1980-2000)*. Madrid: Pliegos, 2006. Impreso.
- Sánchez Mantero, Rafael. *Historia breve de Andalucía*. Madrid: Sílex, 2001. Impreso.
- Sánchez-Prieto, Juan María. “La Transición o la recuperación de una España posible.” *Studia histórica-Historia contemporánea XII* (1994): 173-190. Impreso.
- Savater, Fernando. *Contra las patrias*. Barcelona: Busquets, 1996. Impreso.
- . “Lo nacional y lo nacionalista en la cultura española actual.” Dupláa 51-68. Impreso.
- Saz Campos, Ismael. *España contra España. Los nacionalismos franquistas*. Madrid: Marcial Pons, 2003. Impreso.
- Seguí, Luis. *España ante el desafío multicultural*. Madrid: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Sepúlveda, Isidoro. “La eclosión nacionalista: regionalismos, nacionalidades y autonomías.” *Historia de la transición*. Eds. Javier Tusell, y Álvaro Soto. Madrid: Alianza, 1996. 409-443. Impreso.
- Siete vírgenes*. Dir. Alberto Rodríguez. Tesela Producciones Cinematográficas, 2005. Film.
- Solas*. Dir. Benito Zambrano. Filmmax, 1999. Film.

Solé Tura, Jordi. "Nacionalidad y nacionalismo después de la constitución de 1978 y los estatutos de autonomía." *Nacionalismo* 15-24. Impreso.

Spires, Robert C. "Information, Communication, and Spanish Fiction of the 1990s." *Romance Quarterly* 51.2 (Spring 2004): 141-159. Impreso.

Taibo, Carlos. "Sobre el nacionalismo actual." Taibo 11-48. Impreso.

Taibo, Carlos, dir. *Nacionalismo español: esencia, memoria e instituciones*. Madrid: Los libros de la catarata, 2007. Impreso.

Teba, Juan, y Pilar del Río, eds. *Los andaluces*. Barcelona: Epidauro, 1979. Impreso.

Tierno Galván, Enrique, y Antoni Rovira. *La España autonómica*. Barcelona: Bruguera, 1985. Impreso.

Toledano, Juan C. "La Lola se va a los puertos: una ficción fundacional andaluza." *Hispania* 89.2 (2006): 248-258. Impreso.

Toro, Suso de. ---. *Calzados Lola*. Vigo: Edicions Xerais de Galicia, 2004. Impreso.

---. *Españoles todos*. Barcelona: Península, 2004. Impreso.

---. *Otra idea de España*. Barcelona: Península, 2005. Impreso.

Torres Delgado, Cristóbal. "Reflexión sobre Andalucía medieval." *Andalucía medieval: nuevos estudios*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979. 5-35. Impreso.

Trece entre mil. Dir. Iñaki Arteta. Leiza Producciones S.L., 2005. Film.

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. Impreso.

- Tusell, Javier. *España, una angustia nacional*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999. Impreso.
- Utrera Macías, Rafael. "El cine de la nacionalidad andaluza: la búsqueda de una compleja identidad." *Cine, nación y nacionalidades en España*. Dir. Nancy Berthier y Jean-Claude Segúin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 121-136. Impreso.
- . "La Lola se va a los puertos: Una obra teatral con dos versiones cinematográficas." *Anales de la literatura española contemporánea* 26.1 (2001): 147-173. Impreso.
- . *Las rutas del cine en Andalucía*. Sevilla: José Manuel Lara, 2005. Impreso.
- Utrera Macías, Rafael, y Juan-Fabián Delgado. *Cine en Andalucía*. Sevilla: Argantonio, 1980. Impreso.
- Varela, Javier. "Nación, patria y patriotismo en los orígenes del nacionalismo español." *Studia histórica-Historia contemporánea* XII (1994): 31-43. Impreso.
- Vaz de Soto, José María. "El habla andaluza." *Lacomba* 45-56. Impreso.
- Vernon, Kathleen M. "Culture and Cinema to 1975." *Gies* 248-266. Impreso.
- . "Reading Hollywood in/and Spanish Cinema: from Trade Wars to Transculturation." *Refiguring Spain. Cinema/ Media/ Representation*. Ed. Marsha Kinder. Durham: Duke University Press, 1997. 35-64. Impreso.
- Walby, Silvia. "Woman and Nation." *Anderson y Balakrishnan* 235-253. Impreso.
- Zatlin, Phyllis. "Mitos machadianos en la escena: La Lola y Juan de Zúñiga." *Boletín de la Institución Fernán González* 62 (1983). 81-86. Impreso.
- Zecchi, Barbara. "All About Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema." *College Literature* 32.1 (2005): 146-164. Impreso.

Curriculum Vita

Marta Cabrera Serrano

Education

- 2004-2010 Ph.D in Spanish Literature
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey
- 2001-2003 Master of Arts in Foreign Language Pedagogy and Literature
Concentration: Spanish
University of Delaware. Newark, Delaware
- 1998-2001 Bachelor of Arts in Spanish (*Filología Hispánica*)
Universidad de Granada. Granada, Spain
- 1998-1999 Teaching Certificate for Spanish Public Schools
Universidad de Granada. Granada, Spain
- 1994-1998 Bachelor of Arts in English (*Filología Inglesa*)
Universidad de Granada. Granada, Spain

Occupation

- 2008-2009 Assistant Instructor
Department of Classical and Modern Languages and Literatures,
Faculty of Arts and Sciences-Newark
Rutgers, the State University of New Jersey. Newark, New Jersey.
- Graduate Fellow (instructor and advisor)
Spanish House, Global Village
Global Programs, Douglass College.
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- Summer 2007 Assistant Director
Study Abroad Program in Salamanca, Spain.
Department of Spanish and Portuguese
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- 2005-2007 Graduate Fellow (instructor and advisor)
Spanish House, Global Village
Global Programs, Douglass College.
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.

- Summer 2005 Assistant Director
Study Abroad Program in Salamanca, Spain.
Department of Spanish and Portuguese
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- 2004-2007 Teaching Assistant
Department of Spanish and Portuguese
Rutgers, the State University of New Jersey. New Brunswick, New Jersey.
- 2003-2004 Instructor
Department of Foreign Languages and Literatures
University of Delaware. Newark, Delaware.
- 2001-2003 Teaching Assistant
Department of Foreign Languages and Literatures
University of Delaware. Newark, Delaware.

Publications

- 2009 *601 Spanish Verbs*. Nueva York: Berlitz Publishing. Reviewer.
- 2006 Short stories: "Buzón," "Para siempre."
Yzur. Revista de cultura, literatura y creación. Department of Spanish and Portuguese. Rutgers University. New Brunswick, número 5, 2006.
- 2005 Poetry: "Poemas."
Yzur. Revista de cultura, literatura y creación. Department of Spanish and Portuguese. Rutgers University. New Brunswick, número 4, 2005.
- 2005 "París y Buenos Aires: espacios confrontados en los cuentos de Cortázar."
La Jornada literaria. Actas de las XI y XII Conferencias de Estudiantes Graduados. Department of Spanish and Portuguese. Rutgers University. New Brunswick, 2005.