

**TRADICIÓN COSTUMBRISTA, ESTEREOTIPOS POPULARES Y PROCESOS DE
SIGNIFICACIÓN FORMAL EN LA ANDALUCÍA DE FLORIÁN REY**

**FOLKLORIC TRADITIONS, POPULAR STEREOTYPES, AND PROCESSES OF FORMAL
SIGNIFICATION IN FLORIÁN REY'S ANDALUSIA**

Alberto Añón Lara

Universidad de Córdoba

l92anlaa@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0343-5547>

Resumen

Acusado con frecuencia de ofrecer una imagen distorsionada de la realidad social de regiones como Andalucía, el cine español producido durante la Segunda República cuenta con algunas producciones adscritas al género de la españolada que fueron duramente criticadas por la prensa especializada del momento. Esta situación acabaría dando lugar a la aparición de ciertas corrientes historiográficas que, como ocurriera en los años treinta del pasado siglo, siguen ancladas en la crítica hacia unas formas de representación cinematográfica de los imaginarios regionales que, como sucede en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), se alejan de cualquier intento de utilizar el cine como una herramienta capaz de dar cuenta de los problemas materiales de la población. Tomando estos debates sobre la españolada cinematográfica como punto de partida, este artículo plantea, en primer lugar, una reflexión en torno al peso que tuvieron los tópicos de origen romántico en la configuración de la imagen cinematográfica de Andalucía. Tras estas consideraciones

previas, el artículo se centrará en el estudio de los procesos de significación formal de la película de Florián Rey, con el objetivo de desentrañar el funcionamiento de los mecanismos formales que posibilitan la articulación de interesantes discursos sobre el racismo.

Abstract

Often accused of presenting a distorted image of the social reality of regions such as Andalusia, Spanish cinema produced during the Second Republic included several films classified as *españoladas* that were harshly criticized by the specialized press of the time. This situation would eventually give rise to certain historiographical trends that, as occurred in the 1930s, remain rooted in criticism of certain forms of cinematic representation of regional imaginaries which, as in *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), stray from any attempt to use cinema as a tool capable of addressing the material problems of the population. Taking these debates on the *españolada* as our starting point, this article first reflects on the influence of romantic tropes in shaping the cinematic image of Andalusia. Following these preliminary considerations, the article will focus on the study of the processes of formal signification in Florián Rey's film, with the aim of unraveling the functioning of the formal mechanisms that enable the articulation of interesting discourses on racism.

Palabras clave

Florián Rey; Andalucía; Españolada; Gitanos; Racismo.

Keywords

Florián Rey; Andalusia; Españolada; Gypsies; Racism.

1. Introducción

Cuando intentamos aproximarnos al estudio de las producciones cinematográficas más destacadas de Filmófono y Cifesa, resulta relativamente

sencillo encontrar numerosos trabajos académicos que, con la rigurosidad que caracteriza a sus autores, dan buena cuenta de la riqueza artística del cine producido en España durante la Segunda República. Sin embargo, no podemos pasar por alto que muchos de estos estudios, al mismo tiempo que reivindican la labor desempeñada por la industria durante uno de los períodos más fructíferos de la historia de nuestro cine, suelen ser bastante críticos con todas aquellas películas a las que califican peyorativamente como españoladas. Esta postura que acabamos de evidenciar queda, a nuestro juicio, perfectamente sintetizada en la descripción que Román Gubern hace de los principales ejes temáticos que suelen estar presentes en este tipo de producciones:

Una variante sumamente específica del cine musical es la «españolada», género hoy autónomo, pero de origen francés (espagnolade), generado en el período romántico mediante una exasperación del «color local» y del «pintoresquismo» andaluz. [...] un género caracterizado por una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas rurales económicamente deprimidas y de coloración feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (con todo [sic] caciquil y latifundista), por su nacionalismo xenófobo, por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora. [...] Los años treinta, en los que los problemas de la España rural saltan por vez primera al debate público en gran escala, son años áureos para la «españolada» en el cine nacional (Gubern, 1977: 124-128).

Un concepto, este de la españolada, bastante problemático, en tanto que su propia definición, tal y como fue planteada por Román Gubern, excluye la posibilidad de encontrar en los modelos populistas del cine republicano un resquicio mediante el cual muchas de sus películas pudieran ser valoradas como algo más que una simple caricatura del costumbrismo regional andaluz. Efectivamente, como puede deducirse de las palabras de Gubern, tratar de encontrar en el cine español de los años treinta una producción cinematográfica que se mostrara comprometida con la realidad social del momento resulta, cuanto menos, una tarea hartamente compleja. Si, además, fijamos nuestra mirada en el trabajo desarrollado en esta misma época por otros países de nuestro entorno, parece evidente que el cine del período republicano difícilmente podía equipararse a las incipientes corrientes realistas que estaban comenzando a tomar forma en países como Francia. Allí donde cineastas como Jean Renoir empezaban a introducir en el cine una dimensión social próxima a

la practicada por Gustave Courbet en el ámbito de la pintura, el cine español aún seguía tratando de definir su propia personalidad.¹

No podemos negar que el grueso de la producción republicana explotó con tesón «[...] el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas» (Gubern, 2021: 157). Sin embargo, como trataremos de demostrar a continuación, es en la utilización de estos elementos temáticos descritos por Gubern donde reside la fuerza discursiva de algunos de los títulos más representativos de la españolada cinematográfica. Partiendo de esta premisa, el objetivo de este trabajo consiste en analizar los discursos de corte progresista que se articulan en *Morena Clara* a partir de un análisis de los movimientos de escritura que el filme pone en juego.

Esto hace necesario recordar que «[...] cada película impone y determina las leyes que le son propias, no estando las codificaciones que supone más que en función de un contexto imperativo» (Mitry, 1990: 94). Si nuestra reflexión no parte desde y hacia la imagen, sino que se ve condicionada por el peso historiográfico que sigue teniendo el concepto de españolada, convirtiéndose así en el operador textual que guíe nuestro análisis, el estudio de la dimensión discursiva de *Morena Clara* quedaría determinado por un elemento que nos alejaría progresivamente de la atención a la forma fílmica. Se trata, en definitiva, de que nuestra reflexión quede organizada por criterios que nos permitan interrogar los mecanismos formales que constituyen a este filme en un objeto signifiante. La decisión de situar nuestra mirada dentro de los límites concretos del texto fílmico, atendiendo para ello a sus operaciones de formalización, no implica, en cualquier caso, ignorar la influencia que efectivamente ejercen en la configuración de su universo narrativo esas viejas estampas románticas que tanto rechazo siguen generando entre los detractores de la españolada.

¹ Por otro lado, demandar a la producción cinematográfica desarrollada durante la Segunda República que actuara como un espejo de la realidad circundante nos llevaría, asimismo, a incurrir en un agravio comparativo en el que estaríamos ignorando de manera premeditada los enormes condicionantes económicos y políticos a los que tuvo que hacer frente el cine en nuestro país. Por esta razón, aunque no está entre nuestros objetivos realizar un repaso exhaustivo de las numerosas vicisitudes que afectaron a las productoras del período republicano, creemos conveniente señalar que los continuos vaivenes sufridos por la industria determinaron la falta de conexión del cine español con las corrientes realistas surgidas en este mismo período en Europa.

2. La españolada y la construcción cinematográfica de Andalucía durante la Segunda República

Para tratar de responder a algunos de los interrogantes que pueden plantearse en torno al concepto de la españolada, debemos comenzar señalando que la configuración de la imagen cinematográfica de Andalucía durante el período republicano estuvo ampliamente determinada por las visiones románticas de nuestro país surgidas a lo largo del siglo XIX. Abordar el estudio de *Morena Clara* en los términos establecidos en la introducción implica, en consecuencia, asumir que un número significativo de las producciones calificadas como españoladas convirtieron estas visiones arquetípicas de los imaginarios regionales en una de sus principales señas de identidad. Esto nos sitúa ante un escenario que, como veremos en lo que sigue, acabaría generando intensos y complejos debates sobre los posibles efectos adversos que esta tendencia acabaría teniendo en el desarrollo estético de la cinematografía española.

Fue a partir de los años veinte, coincidiendo con la enorme expansión que experimenta la prensa cinematográfica en España, cuando comienzan a surgir las primeras voces que abogaban por que la industria pusiera fin a la utilización de estos estereotipos de origen romántico. Entendiendo que su uso suponía un lastre para las aspiraciones artísticas del cine español, lo que defendían muchos de los críticos de estas revistas especializadas era el desarrollo de una cultura cinematográfica que posibilitara la construcción de un cine nacional capaz de reflejar con autenticidad la realidad social del pueblo español.² Esta postura no implicaba, en cualquier caso, que todos aquellos elementos que estuvieran relacionados con la cultura popular española tuvieran que ser erradicados de la gran pantalla, sino que su representación fílmica debía ser sometida a un proceso de depuración que garantizara una alternativa a esos tópicos románticos que seguían distorsionando la imagen de nuestro país (García Carrión, 2013: 328-336).

² Resulta necesario tener en cuenta que este tipo de demandas no surgen exclusivamente como consecuencia del crecimiento exponencial de la españolada en nuestras pantallas durante los años treinta. El éxito que experimenta en esta misma época el cine de terror, género impulsado por las grandes *major*s estadounidenses como salida a la crisis económica derivada de la Gran Depresión, también fue motivo de peso para que un número significativo de los críticos de las revistas especializadas de nuestro país demandaran para el cine español «[...] una realidad más viva, temas más hondamente humanos, problemas arrancados de la entraña del pueblo [...]» (Santos, 1936). Para un análisis más detallado sobre esta cuestión, véase Añón Lara (2022).

Sin embargo, el grueso de estas demandas acabaría cayendo en saco roto debido a las enormes carencias materiales que presentaba la industria cinematográfica en aquel momento. La difícil situación económica que atravesaba el país, unida a la falta de recursos financieros y a la ausencia de infraestructuras industriales sólidas, obligó a las productoras españolas a continuar explotando comercialmente «[...] the powerful iconography of Andalusian folk customs, flamenco, banditry, and bullfighting as the essence of Spain» (Griñán Doblas, 2016: 488). De este modo, la animadversión hacia la españolada, entendida como una exacerbadión caricaturesca de la idiosincrasia de los habitantes y del folclore de nuestro país, acabaría alcanzando tal magnitud que su influencia sigue determinando en la actualidad el enfoque adoptado por gran parte de los trabajos dedicados al estudio del cine producido durante la Segunda República. Llegados a este punto, conviene que rescatemos de *Popular Film* (1926 – 1937), una de las revistas cinematográficas más destacadas de la época, las que, a nuestro juicio, se constituyen como una de las reflexiones más beligerantes del momento:

Mientras los norteamericanos perfeccionan – aunque con harta lentitud – sus películas en español, nosotros no intentamos siquiera crear la película española. Hay aquí empresas de bastante solvencia económica, cabe formar otras. Falta el cerebro director que oriente el cinema nacional, no porque no exista, sino porque está ausente de esas empresas, o porque se le ahoga y no se le deja surgir. Hallaríamos espigando en nuestro teatro y en nuestra novela, obras filmables sin necesidad de recurrir a lo extranjero que cada vez nos aleja más de imprimir un carácter racial, ibero y latino, a la cinematografía española (Santos, 1931).

Con estas duras palabras dirigidas al corazón de la industria cinematográfica española, escritas apenas un mes antes de la proclamación de la Segunda República y en plena consolidación del cine sonoro, el crítico Mateo Santos sacaba a relucir la acuciante necesidad de encontrar un espíritu creativo propio que, apoyado en la extensa y rica tradición cultural de nuestro país, permitiera desarrollar de una vez por todas una cinematografía netamente española. Una producción cinematográfica que, en definitiva, nos permitiera rivalizar con otros países de nuestro entorno y consiguiera en lo estético reflejar con fidelidad nuestras costumbres, así como la ligazón espiritual del pueblo español con las mismas. En este contexto, cabe preguntarse si la puesta en

marcha de los denominados modelos populistas, de la que tanto Filmófono como Cifesa fueron sus principales responsables, pudo o no satisfacer los requerimientos de unos críticos que, como venimos señalando, defendían el desarrollo de un cine capaz de priorizar la componente artística del medio frente a cuestiones estrictamente comerciales. No parece ser este el caso de Mateo Santos, quien poco tiempo después volvería a censurar desde las páginas de *Popular Film* a aquellas productoras españolas que continuaban proyectando en sus películas una imagen estereotipada y pintoresca de nuestro país:

De la misma pandereta salen los films realizados en Hollywood y Joinville, que los hechos en España por los españoles. [...] Estamos haciendo creer al mundo que aquí no hay más que mozos crudos y pintureros, que cantan coplas evocadoras del presidio y del hospital, que deshonoran doncellas mediante juramentos de amor ante un Cristo exangüe y que apuñalan, a traición, a sus rivales. Toda la gama de la criminalidad y del flamenquismo son alma y nervio de las cintas españolas. [...] No se concibe un cinema que sea espejo de la realidad circundante. Todo se vuelve desempolvar viejos romances o rancias estampas de hembras bravías, con ojos como puñales, que matan y mueren por amor (Santos, 1932).

Si tomamos como referencia los motivos temáticos presentes en *Morena Clara* o *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935), dos de los títulos más representativos del cine republicano, resulta complicado negar que muchos de los elementos mencionados en esta crítica constituían parte esencial de las películas españolas de la época. A fin de cuentas, no podemos olvidar que, durante su actividad en la Segunda República, Filmófono y Cifesa adaptaron numerosas obras teatrales y literarias que explotaban hasta la extenuación muchos de los tópicos románticos que Mateo Santos criticaba con dureza. Aun siendo conscientes de las connotaciones negativas asociadas a las visiones arquetípicas de los imaginarios regionales descritas en el texto, esta circunstancia no debería impedirnos mantener el reconocimiento de la materialidad del texto fílmico en el centro de nuestro análisis. Se trata, en definitiva, de reivindicar el estudio de los procesos de significación formal de unas películas que son capaces de movilizar discursos de corte progresista, aprovechándose para ello de los estereotipos de origen romántico tradicionalmente asociados a la española.

Reconociendo que muchas de estas producciones están repletas de personajes de extracción popular, y que en ellas puede rastrearse algún que otro tímido intento por abordar problemas de índole social, creemos que intentar establecer un paralelismo entre sus narraciones y la realidad social del momento trasciende con creces los propósitos de un cine que nació con un fin eminentemente comercial. No obstante, negar a estas películas cualquier valor estético o discursivo como consecuencia de su naturaleza comercial o de los ambientes pintorescos que muchas de ellas presentan resulta, en nuestra opinión, un tanto desproporcionado.

En este sentido, si nos fijamos en el caso concreto de Florián Rey, es posible identificar en su producción cinematográfica ciertos aspectos que pueden relacionarse con algunos de los problemas de la España rural que afectaban a las clases sociales más desfavorecidas. Según Román Gubern, estos elementos cumplen una función testimonial ya que la realidad social que presentan títulos como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) o *Morena Clara* habría sido sometida a una manipulación tendenciosa que anularía cualquier posibilidad de establecer un vínculo genuino entre estas películas y el contexto histórico en el que fueron producidas (Gubern, 1977: 134-135). Si bien estamos de acuerdo con el hecho de que estos aspectos cumplen una función testimonial, debemos insistir una vez más en que este cine no tenía como objetivo visibilizar las dificultades materiales del pueblo español, ni tampoco cuestionar el orden social establecido. Por el contrario, era un cine con una clara vocación comercial que encontró en el casticismo costumbrista una manera eficaz de conectar con los gustos del público. Entre otras muchas razones, esta sería una de las causas que explicarían por qué las duras condiciones de vida del pueblo español durante los años treinta, así como la creciente polarización de la sociedad española, nunca lograron materializarse con fuerza en la mayor parte de las producciones cinematográficas de la época.³

³ Aunque pueda considerarse escasa en términos cuantitativos, debemos reconocer la existencia en la producción cinematográfica de este período de algunas películas que, como ocurre con *La ruta de Don Quijote* (Ramón Biadiu, 1934), sí se interesan por situar la mirada de los espectadores en un espacio diferente al de los falsos pintoresquismos de la españolada cinematográfica. En este sentido, el cortometraje de Ramón Biadiu, que toma la obra de Miguel de Cervantes como pretexto para recorrer los espacios de la España rural que tanto preocupaban a los detractores de la españolada, destaca por el trabajo de una mirada radicalmente realista que se aleja de las visiones arquetípicas explotadas comercialmente por los modelos populistas del cine republicano (Zunzunegui, 2018: 37-46).

Por otro lado, aunque pueda resultar llamativo que las diferencias sociales presentes en el cine de ambientación andaluza de Florián Rey no suelen ser motivo de conflictos de clase, es importante tener en cuenta que la vindicación populista de sus películas «[...] no se define en términos socioeconómicos, sino morales» (García Carrión, 2013: 212). Como trataremos de demostrar a continuación, la construcción de este sentido moral, presente en películas como *Morena Clara*, depende directamente de esa visión arquetípica de Andalucía que los modelos populistas del cine republicano convirtieron en una de sus principales señas de identidad, hecho que, como señalamos anteriormente, mantiene una estrecha relación con «[...] las visiones foráneas labradas sobre España durante el siglo XIX por los viajeros británicos, franceses o alemanes que recorrieron el país en busca de exotismo» (Benet Ferrando y Sánchez-Biosca, 2013: 560-561). La existencia de esta relación de parentesco nos invita a pensar, en consecuencia, que el fenómeno de la españolada es mucho más complejo de lo que aparenta ser en un primer momento:

La presencia del exotismo ibérico – en términos de Pageaux – en el imaginario francés no significa un conocimiento real y preciso de la cultura hispánica; más bien lo contrario. No se trata de mostrar una realidad cultural varia, sino de generar una estampa más elemental y representativa que facilite el conocimiento – aunque parcial – del otro. El resultado es una realidad binaria, con frecuencia formada de elementos disonantes entre sí – decadencia nacional y pasado heroico, desidia nacional y orgullo de raza... –, una serie de tópicos que han de parecer verosímiles sin ser completamente auténticos. A fin de cuentas, las ideas sobre un país, su cultura o el carácter de sus gentes responden a una realidad imaginada, subjetiva, tan inventada como la idea que tienen los españoles de sí mismos (Sazatornil Ruiz y Lasheras Peña, 2005: 269).

No es para nada intrascendente lo que esta reflexión trata de poner de manifiesto al señalar que la imagen que los españoles tenemos de nosotros mismos puede llegar a estar tan distorsionada como la imagen que los viajeros románticos proyectaban de nuestro país en el extranjero. Decimos esto porque los argumentos esgrimidos en contra de la españolada parecen sustentarse exclusivamente en esta idea, lo que ha llevado al erróneo convencimiento de que muchos de los cineastas españoles que trabajaron durante el período republicano se limitaron a apropiarse de estos estereotipos románticos y a explotarlos con fines comerciales. Sin embargo, aunque somos conscientes de

que nos encontramos ante fórmulas propias de un cine de evasión y entretenimiento cuya prioridad era generar el mayor beneficio económico posible, no podemos obviar que estos estereotipos fueron sometidos a un proceso de reelaboración que, en numerosas ocasiones, continúa pasándose por alto.

Teniendo en cuenta las circunstancias expuestas hasta el momento, y atendiendo en lo que sigue a los movimientos de escritura que *Morena Clara* pone en juego, consideramos necesario someter el concepto de españolada a un proceso reflexivo que nos permita valorar en su justa medida la enorme riqueza cultural y artística que encierran estos estereotipos de origen romántico. La utilización de estos estereotipos por parte de Florián Rey responde, como veremos a continuación, a un interés por construir espacios narrativos amables y pintorescos en los que la exaltación del carácter andaluz – encarnado fundamentalmente por la figura de gitanos y bandoleros – acabará dando lugar a la aparición de «[...] interesantes discursos sobre el racismo bajo el formato del musical folklórico y populista» (Trenzado Romero, 2000: 196). Unos discursos que, pese a cristalizar con fuerza en películas como *Morena Clara* gracias al depurado estilo cinematográfico del cineasta aragonés, han permanecido durante mucho tiempo en el olvido bajo el restrictivo paraguas de la españolada.

Así pues, distanciándonos de ahora en adelante de todas aquellas voces reacias a este tipo de producciones, trataremos de dar cuenta en el siguiente apartado de la función que desempeñan estos estereotipos románticos en el filme de Florián Rey.

3. Puesta en escena, racismo y espacios de opresión en *Morena Clara*

Dos años después de haber decidido apostar por el desarrollo de una producción propia, el tándem creativo formado por Cifesa y Florián Rey alcanzaba su punto más álgido con el estreno de *Morena Clara* en abril de 1936. La gran acogida que tuvo la película entre el público español terminó convirtiendo esta adaptación cinematográfica de la obra original de Quintero

y Guillén en la producción más taquillera del cine republicano (Gubern, 2021: 147). Un éxito rotundo que llevó a la prensa nacional e internacional a encumbrar definitivamente a Florián Rey como uno de los grandes realizadores españoles del momento, dando buena cuenta de ello las palabras de elogio que el crítico Louis Vicens dedicaba tanto al director aragonés como a la productora valenciana en la revista *La cinématographie française* (1918 – 1966):

Evidemment, la grande révélation du cinéma espagnol est sans contredit la Compagnie Industrielle Film Espagnol S. A. (C. I. F. E. S. A.) de Valence. Cette firme, conduite par les frères Luis et Vicente Casanova, s'est placée dans l'espace d'un an et demi, sur un plan nettement international. [...] Les premiers films de C. I. F. E. S. A. se sont immédiatement imposés par leur tenue artistique et commerciale: La hermana de San Sulpicio, Rumbo al Cairo, Es mi Hombre, La Verbena de la Paloma, Nobleza Baturra. [...] Un autre gros succès en perspective est Morena Clara réalisé par Florian Rey avec Imperio Argentina, la vedette nationale. C. I. F. E. S. A. fait preuve d'une remarquable organisation et elle n'a pas hésité à engager sous contrat deux des meilleurs metteurs en scène espagnols: Florian Rey et Benito Perojo (Vicens, 1936: 86).

En esta misma línea, la revista estadounidense *Variety* también se hizo eco del éxito de *Morena Clara* y aprovechó la oportunidad para publicar en sus páginas una interesante reseña en la que se destaca el gran trabajo realizado por Florián Rey, así como la calidad técnica de algunas de las escenas más representativas del filme. Halagos que cobran todavía más fuerza cuando se mencionan los nombres de Imperio Argentina y Miguel Ligeró, cuyas actuaciones son calificadas de brillantes, ya que ambos logran captar a la perfección la gracia y el salero que, supuestamente, caracteriza a las personas de etnia gitana. Sin embargo, aunque estas alusiones a cuestiones técnicas e interpretativas se constituyen como un claro ejemplo de la creciente popularidad internacional del cine español en esta época, encontramos especialmente llamativo que en el texto se afirme que gran parte del encanto de la película radica en la fidelidad con que esta representa la naturaleza de los gitanos españoles (Anónimo, 1936: 23). Esta última afirmación, a nuestro juicio bastante significativa, establece un claro contraste con las posturas monolíticas en las que ciertas corrientes de la crítica y de la historiografía, contrarias a la deformación de la realidad asociada a los estereotipos románticos de la

españolada cinematográfica, siguen manteniéndose ancladas en la actualidad.

En este sentido, acostumbrados desde principios de los años veinte a lidiar con las imágenes excesivamente estereotipadas de numerosas películas extranjeras de temática española, es posible encontrar en la prensa especializada de nuestro país a algunos críticos que identificaron en el registro cómico de la película de Florián Rey una clara voluntad por «[...] alejarse de la tosquedad y vulgaridad que en ocasiones acompañaba a la representación de los estereotipos populares» (García Carrión, 2013: 208). Así, estas lecturas realizadas por la prensa nacional e internacional a las que acabamos de hacer alusión resultan especialmente valiosas por cuanto posibilitan la apertura de nuevos y necesarios espacios de reflexión sobre los modelos populistas del cine republicano. En definitiva, espacios que nos permiten comenzar a distanciarnos de todos aquellos discursos historiográficos esclerotizados que siguen instalados en el desprecio hacia estas formas de representación cinematográfica de los imaginarios regionales.

Ni siquiera el virtuosismo técnico de Florián Rey fue motivo de peso suficiente para evitar que *Morena Clara* terminara siendo considerada por la historiografía tradicional como uno de los ejemplos más representativos de la españolada cinematográfica, un hecho que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que nos encontramos ante una película que, siguiendo la moda del gitanismo lorquiano, «[...] sublimó, y por lo tanto mixtificó, las virtudes tradicionalmente atribuidas al gitano: extroversión, cordialidad, gracejo, ingenio» (Gubern, 1977: 138). De esta manera, una primera aproximación a la película demuestra que todo el peso cómico recae sobre unos protagonistas cuya personalidad está muy lejos de poder ser calificada como original. Las virtudes atribuidas a las personas de etnia gitana a las que alude Gubern, que se ponen de manifiesto en el viaje que Trinidad (Imperio Argentina) y Regalito (Miguel Ligeró) emprenden hacia Sevilla en el arranque de la película, tienen su origen en la visión estereotipada de España que los viajeros románticos difundieron a través de textos, grabados y fotografías, elevando lo andaluz a la categoría de mito a lo largo del siglo XIX.

En cualquier caso, la falta de originalidad atribuible a estas viejas estampas del romanticismo no resta importancia a la influencia que estas ejercen en la

configuración de los personajes que forman parte del universo narrativo de la película. Como quedará patente en el alegato que el fiscal don Enrique (Manuel Luna) pronuncia durante el juicio al que ambos hermanos son sometidos como consecuencia del robo de unos jamones en la venta sevillana de los Plátanos, los personajes del filme nunca llegan a cuestionarse si los rasgos atávicos con los que son caracterizados los dos gitanos son, en un sentido estrictamente moral, adecuados o no:

Comenzaré por hacer a la sala una manifestación de orden sentimental. A mí no me hace ninguna gracia la gracia aparente de los gitanos. Porque estoy convencido de que su agudeza, su zalamería, su ingenuidad y talante no son más que un tapiz de flores que oculta la intención dañina de unos enemigos perpetuos de la sociedad. Por regla general nacen, viven y mueren al margen de la gente. Es decir... que, si la justicia puede inclinarse a la clemencia ante el ciudadano que delinque por un motivo circunstancial, si el delincuente es un gitano el delito obedece siempre a un mandato de su rebelde constitución moral y, en este caso, la justicia debe actuar con el máximo rigor. Mi convicción la ha forjado la experiencia. Jamás se me acercó un individuo o individuo de esta raza que no pretendiera engañarme.

Aunque en un primer momento pueda parecerlo, estas duras palabras que expone el ministerio fiscal en su discurso acusatorio están muy lejos de querer perpetuar los estereotipos peyorativos con los que los viajeros románticos identificaban a los gitanos andaluces. Debemos recordar una vez más que muchas de estas representaciones estereotipadas estaban plenamente asentadas en el cine desde las primeras décadas del siglo XX. En consecuencia, es poco probable que los espectadores de la época se sorprendieran o encontraran algún tipo de aliciente en una producción cinematográfica que se limitara a explotar los falsos tópicos que habían poblado las pantallas españolas desde prácticamente el advenimiento del cinematógrafo.

Asimismo, en consonancia con el proceso de destilación llevado a cabo por autores pertenecientes a las vanguardias literarias de nuestro país, no podemos olvidar que el cine también contribuyó a la reformulación de gran parte de los elementos asociados al imaginario romántico de lo andaluz (García Carrión, 2013: 202). Estas circunstancias nos llevan a pensar que el uso recurrente de estos estereotipos a lo largo de toda la película no puede ser examinado desde los enfoques teóricos que tradicionalmente se han adoptado en el estudio de la

españolada, sino desde la atención a las operaciones de formalización implementadas por parte de Florián Rey.

Llegados a este punto, conviene que nos detengamos en la secuencia en la que Enrique saca a relucir sus sentimientos de animadversión hacia las personas de etnia gitana, pues este es uno de los momentos más reveladores en lo que se refiere a la puesta en forma del filme. Es importante señalar que el cineasta aragonés se distancia de las palabras proferidas por el fiscal en su discurso acusatorio al hacer que la cámara adopte un extraordinario estatismo que nos mantiene alejados moralmente en todo momento de su figura. Sin embargo, es el contraste que se produce entre estos planos sostenidos (laterales) del fiscal, los primeros planos (frontales) de Trinidad y el travelling de aproximación que emprende la cámara cuando la abogada defensora trata de exculpar a sus acusados lo que hace que estas imágenes adquieran una significación especial dentro del universo narrativo de *Morena Clara* (F1).

Esta situación alcanza su punto álgido cuando la cámara, coincidiendo con el momento exacto en que la defensa desmonta la tesis sentimental del ministerio público, es colocada sobre el eje mismo de la acción. Unas decisiones formales que interpelan al espectador, haciendo que este se sienta obligado a posicionarse del lado de unos personajes a los que, en lo que resta de película, se les exigirá renunciar a su carácter intrínsecamente andaluz a fin de ser aceptados por la alta sociedad sevillana a la que pertenece Enrique.



F1. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

De este modo, nos encontramos ante una de las muchas aportaciones cinematográficas que Florián Rey incorporará al filme para cuestionar el peso deformante de todos aquellos estereotipos negativos que el fiscal imputa a la comunidad gitana. Sin abandonar nunca el registro cómico de la obra original, esto favorecerá el desarrollo de una operación que permitirá al cineasta

aragonés apropiarse de los falsos tópicos vinculados al imaginario andaluz y encontrar en ellos una oportunidad desde la que empezar a construir «[...] una suerte de plataforma integradora de los más diversos materiales, procedieran estos de donde procedieran: cortijos y tabernas, ruedos y academias, romanceros payos y gitanos, poetas terruñeros y vanguardistas cosmopolitas...» (Sánchez Vidal, 1991: 184). La posición social que ambos gitanos deberán ocupar en la película a partir de este momento estará determinada por una puesta en escena que, aunque seguirá exponiendo las enormes diferencias sociales que los separan del joven fiscal, acabará dinamitando las diferencias de clase ocultas tras unos estereotipos sumamente peyorativos que habían estado presentes en las ficciones cinematográficas españolas incluso antes de producirse la consolidación del cine narrativo a principios de la década de 1910.

Este hecho vendría a explicar las soluciones formales que el cineasta aragonés adopta en el transcurso de la emblemática secuencia de la Cruz de Mayo, una de las más recordadas de la película por la vinculación de sus imágenes con las composiciones caleidoscópicas y geométricas características de los números musicales que diseñaba Busby Berkeley para la Warner Bros en los años treinta (Benet, 2012: 106). Desviándose en este punto de la obra teatral de Quintero y Guillén, el filme vuelve a ceder todo el protagonismo a unas soluciones formales que pretenden subrayar visualmente el contraste que se produce entre la alta sociedad sevillana y los gitanos. En consecuencia, no debe resultarnos extraño que la singularidad de este momento recaiga, como veremos en lo que sigue, en el diferente tratamiento que reciben los dos números musicales que tienen lugar a lo largo de esta secuencia.

Pues bien, al aproximarnos, como decíamos, a la secuencia de la fiesta de la Cruz de Mayo, lo primero que llama nuestra atención es que esta se inicia con una cámara que, replicando la pasividad de los asistentes, permanece estática ante el cuerpo de baile que ameniza la celebración en la casa familiar de Enrique. Aprovechando los distintos elementos decorativos del patio para crear juegos compositivos que armonizan las diferentes tomas del cuerpo de bailarinas, muchos de los planos sostenidos que constituyen este primer segmento parecen replicar, en numerosas ocasiones, el punto de vista de unos invitados que, como acabamos de señalar, se muestran impasibles ante un espectáculo del que la puesta en escena los mantiene apartados (F2).



F2. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

Esta situación no se revertirá hasta que Trinidad y Regalito, ambientando la fiesta con su particular interpretación de unas bulerías tituladas *Échale guindas al pavo*, consigan que la cámara rompa con el estatismo adoptado hasta el momento. Será a partir de entonces cuando las imágenes de este segundo número musical muestren un marcado contraste entre la cuidada planificación del primero de los números musicales y el dinamismo de unos planos que, ahora sí, acogen en el interior del encuadre a una muchedumbre rendida ante la singular actuación de los hermanos (F3).



F3. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

Finalizada la celebración, Enrique se verá obligado, como consecuencia de una nueva artimaña que parece perpetuar las connotaciones negativas asociadas a los estereotipos con que el filme caracteriza a los gitanos, a acoger en su casa familiar a Trinidad. Sin embargo, no podemos perder de vista que esta aceptación en el seno de la burguesía sevillana se verá condicionada por

unas operaciones de formalización que, como hemos señalado anteriormente, seguirán haciendo hincapié en todas aquellas diferencias que separan socialmente a los gitanos del resto de la sociedad.

De hecho, este contraste se intensificará de manera progresiva hasta el punto de convertir el patio andaluz de la casa sevillana en un espacio de opresión y sometimiento para Trinidad. Es por este motivo que, tras ser acogida en casa del fiscal como parte del servicio doméstico, la gitana intentará despejar cualquier duda que Enrique pudiera tener acerca de su honradez desprendiéndose de todos aquellos rasgos y atributos que la caracterizan como tal. Una circunstancia que se verá reflejada en los sucesivos cambios de escala que se producen cuando esta interpreta *El día que nací yo*, los cuales ponen de manifiesto la soledad e incompreensión que siente Trinidad como consecuencia de los prejuicios a los que se ve sometida (F4).



F4. *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

Como ocurriera durante la secuencia del juicio, serán estos movimientos de escritura los que hagan que nos congradecemos con ella y que el joven fiscal acabe prometiéndole matrimonio en un final que puede ser interpretado como un acto de mestizaje que conduce a una reconciliación simbólica entre payos y gitanos. De este modo, apropiándose de muchos de los aspectos negativos que la historiografía sigue imputando a la españolada cinematográfica, Florián Rey consigue plantear unos discursos sobre el racismo que, en última instancia, posibilitan la subversión de las posiciones sociales que los personajes de la película ocupaban de acuerdo a los rasgos estereotipados con los que estos habían sido caracterizados. Conviene señalar, en cualquier caso, que esta lectura adquiere aún más fuerza cuando confrontamos las imágenes del filme de Florián Rey con aquellas presentes en la versión de *Morena Clara* que dirige Luis Lucia en 1954.

Habiendo encontrado en el cine del período republicano un retrato excesivamente amable de las clases populares, contrario a los presupuestos ideológicos y estéticos del régimen, el cine desarrollado durante los primeros años de la dictadura franquista hizo todo por «[...] desactivar la espoleta de «lo popular», intentando reducir la presencia de las clases proletarias y campesinas en las pantallas al mero juego del tópico optimista» (Zunzunegui, 2005: 167). Esta decisión afectaría a la carrera de cineastas como Florián Rey, quien se vio obligado a hacer frente a las duras críticas que la prensa especializada de la época dedicaba a todas aquellas películas de su filmografía que cedían el protagonismo a «[...] unas clases sociales no explícitamente vinculadas a los vencedores de la Guerra Civil» (Castro de Paz, 2012: 80). En consecuencia, no debería sorprendernos que las soluciones formales adoptadas por el cineasta aragonés fueran abandonadas en la versión de *Morena Clara* protagonizada por Lola Flores y Fernando Fernán Gómez. Como queda patente en un desafortunado prólogo que hace gala de un tono con evidentes implicaciones racistas, Luis Lucia optó por priorizar los estereotipos y clichés característicos del musical folclórico (Heredero, 1993: 181-188). Así, al contrario de lo que sucedía en el filme del período republicano, esta marcada exacerbación de los tópicos románticos asociados a los gitanos, además de adquirir un peso mucho mayor en la narración, acaba imposibilitando la articulación de los discursos de corte progresista desarrollados por Florián Rey.

De este modo, aunque no podemos negar que un número importante de los títulos pertenecientes a los modelos populistas del cine republicano explotan muchos de los tópicos románticos que configuraron el imaginario de regiones como Andalucía, estamos convencidos de que la voluntad autoral del director aragonés no puede permanecer aislada bajo pretextos que no tienen en cuenta que la finalidad de estas películas no era la de ser puestas al servicio de la lucha de clases. El análisis de las secuencias seleccionadas demuestra la necesaria reivindicación de un filme en el que, a tenor de los movimientos de escritura puestos en juego, subyacen unos procesos de significación destinados en todo momento a propiciar una transición hacia una sociedad donde las diferencias raciales y de clase quedan completamente abolidas.

4. A modo de conclusión

Habiendo abordado el filme desde una perspectiva que pretendía privilegiar la atención a las formas cinematográficas, su análisis nos ha permitido constatar la presencia de una dimensión discursiva que, articulada a través de un cuidado trabajo de las operaciones de montaje y del trabajo compositivo de los planos, acaba convirtiendo a los gitanos en un símbolo de reconciliación interclasista. Efectivamente, en *Morena Clara* se ponen en juego unos arquetipos narrativos, unas estructuras preformadas de corte genérico y, sobre todo, unos estereotipos de origen romántico que, como hemos podido comprobar, se constituyen como los elementos básicos sobre los que se sustenta un filme que difícilmente puede escapar a su clasificación como españolada. Sin embargo, la innegable filiación de la película con la españolada cinematográfica no solo no desmerece las operaciones discursivas que en ella se elaboran, sino que, de hecho, su puesta en marcha depende de la eficacia con que Florián Rey domina el tratamiento de los rasgos que suelen caracterizar a este género.

Es así como *Morena Clara*, pese a explotar unos temas que contribuyen con meridiana claridad a la configuración de una imagen de lo andaluz de vocación colorista, consigue potenciar un tejido discursivo que, en última instancia, permite que su relato, y en consecuencia los estereotipos románticos sobre los que este se sustenta se distancien de las connotaciones negativas que suelen vincularse a las visiones arquetípicas del imaginario de regiones como Andalucía. De este modo, al priorizar el estudio de los procesos de significación de la forma fílmica, hemos conseguido liberarnos de los límites impuestos por determinadas corrientes historiográficas que han condicionado el estudio de aquellas películas que se adscriben al género de la españolada. Demostrando que, en el desempeño de sus formas visuales y narrativas, el filme se alinea con la postura rupturista adoptada por el propio Florián Rey en otras de sus producciones cinematográficas. Tal es el caso de *La aldea maldita* (1930), donde dicha ruptura se manifestaba mediante el cuestionamiento del concepto de honor calderoniano que tanto peso tenía en términos narrativos.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (1936), «Morena Clara (Spanish Made)», *Variety*, vol.123, n.º 3, 1 de julio, p. 23.
- AÑÓN LARA, Alberto (2022), «El cine de terror clásico y su recepción crítica en las revistas cinematográficas de los años treinta», en PAREJO, Nekane, MARFIL-CARMONA, Rafael y DURÁN-MANSO, Valeriano (eds.), *Memorias en el cine español y americano*, Salamanca: Comunicación Social, pp.91-109.
- BENET FERRANDO, Vicente José (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.
- BENET FERRANDO, Vicente José, y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2013), «La española en el cine», en MORENO LUZÓN, Javier y NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (eds.), *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona: RBA, pp.560-591.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012), *Sombras desoladas: costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2013), «El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República», *Hispania*, vol.73, n.º 243, pp.193-222. <https://doi.org/10.3989/hispania.2013.007>
- GRIÑÁN DOBLAS, Francisco (2016), «Stereotypes and archetypes in early Spanish cinema», *New Review of Film and Television Studies*, vol.14, n.º 4, pp.487-503. <https://doi.org/10.1080/17400309.2016.1203213>
- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona: Lumen.
- GUBERN, Román (2021), «El cine sonoro (1930-1939)», en GUBERN, Román et al (eds.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp.123-180.
- HEREDERO, Carlos F (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia: Filmoteca Española.
- MITRY, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991), *El cine de Florián Rey*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- SANTOS, Mateo (1931), «España Dormida», *Popular Film*, n.º 238, 5 de marzo, p.2.
- SANTOS, Mateo (1932), «El dinero está matando al cinema», *Popular Film*, n.º 325, 3 de noviembre, p.2.
- SANTOS, Mateo (1936), «Momo, mimo y memo», *Popular Film*, n.º 498, 5 de marzo, p.2.
- SAZATORNIL RUIZ, Luis, y LASHERAS PEÑA, Ana Belén (2005), «París y la española. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 2, n.º 35, pp.265-290. <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>

- TRENZADO ROMERO, Manuel (2000), «La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz», *Revista de estudios regionales*, n.º 58, pp.185-207.
- VICENS, Louis (1936), «L'Espagne réalisera près de 50 Films cette année: la production continue son esson», *La cinématographie française*, n.º 920, 20 de junio, p.86.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005), «Duende y misterio de Cesáreo González», en CASTRO DE PAZ, José Luis, y Cerdán Los Arcos, Josetxo (eds.), *Suevia Films-Cesáreo González: treinta años de cine español*, La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, pp.155-196.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2018), *Historias de España: De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.