

ENTRE DOS MORENAS CLARAS: DOMINIO Y PODER DEL ESTEREOTIPO GITANO
EN LAS VERSIONES DE FLORIÁN REY (1936) Y LUIS LUCÍA (1954)

*BETWEEN TWO «MORENA CLARA»: CONTROL AND POWER REGARDING THE GYPSY
STEREOTYPE IN THE FILMS BY FLORIÁN REY (1936) AND LUIS LUCÍA (1954)*

Carmen Moreno Díaz
University of Virginia

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.
(Miguel de Cervantes, «La Gitanilla»)

RESUMEN

La imagen estereotípica gitana en los musicales folclóricos españoles favorece una caracterización peculiar de sus protagonistas como mujeres audaces, nómadas y ladronas. La comparación del tratamiento de la protagonista gitana en dos películas significativas ilumina los estereotipos peyorativos establecidos durante el periodo de la Dictadura. De hecho, mientras que la reconstrucción intencional de este estereotipo llevado a cabo por la protagonista principal parodia las expectativas de los payos en la película *Morena Clara* (1936) dirigida por Florián Rey, la versión posterior de 1954 por Luis Lucía usa un prólogo y un marco narrativo como manera de destruir el dominio sobre su propia identidad. Esta técnica retrata a Trinidad Marques como un personaje pasivo que ciegamente encarna el estereotipo de la gitana nómada, contribuyendo a su propia exotización sin problematizarla.

Palabras clave: musical folclórico español, estereotipo, etnia gitana, dictadura, imaginario social

ABSTRACT

The stereotypical gypsy image in the Spanish folkloric musical promotes a particular characterization of its female protagonists as spirited nomads and thieves. A comparison of two significant films' treatments of the gypsy protagonist sheds light on the derogatory stereotypes established during the Franco Dictatorship. Indeed, while the main female character's intentional re-construction of this stereotype parodies the *payos'* expectations in Florián Rey's *Morena Clara* (1936), the second version directed in 1954 by Luis Lucía uses a prologue and a narrative frame as a means of stripping her of her agency. This technique portrays Trinidad Marqués as a passive character who blindly embodies the stereotype of the nomadic gypsy, contributing to her own exoticization without problematizing it.

Keywords: Spanish folkloric musicals, stereotype, gypsy race, dictatorship, collective imagination

La obra *Morena Clara* de Florián Rey es una película de encrucijada que se mostró con gran aclamación tanto en las salas de cine de la II República como posteriormente durante la dictadura de Franco¹. Contando con Imperio Argentina en el papel principal, su trama relata los avatares de Trinidad Marqués, una gitana que debe enfrentarse a la justicia por *sustraer* unos jamones junto con su hermano Regalito. El fiscal don Enrique, que tiene especial inquina a los de su raza, pronuncia en su alegación final durante el juicio que él habría acogido en su casa a cualquier gitano que, arrepentido, hubiera pedido refugio para evitar la delincuencia. Transcurrido el tiempo, durante la fiesta de la Cruz de Mayo en Sevilla, la gitana aparece fortuitamente en la casa del fiscal cantando la canción «Échale guindas al pavo». Trinidad le ha caído en gracia a la madre, por lo que se muestra inclinada a querer quedarse con ella en su casa; hecho que efectivamente ocurre tras la hábil apelación a la promesa realizada por el fiscal: «acógeme y dame cobijo, que no quiero delinquir». Finalmente, la gitana no solo se ganará el cariño de la madre sino también el del fiscal quien, tras una serie de malentendidos que contribuyen al clímax de la cinta, decide sucumbir a su amor y quedarse con ella².

La caracterización que Florián Rey lleva a cabo de su protagonista se realiza rápidamente desde el comienzo a partir de rasgos sumamente efectivos: los hermanos se presentan en un camino rumbo hacia Sevilla (errancia), la gitana pregunta *salerosamente* sobre qué dice en uno de los mojones del camino (analfabetismo), y ambos discuten su plan para robar los jamones de la Venta de los Platillos (delito). Una vez llegados allí, Trinidad hace creer al dueño que está esperando a unos ingleses para enseñarles «la fuente del cante por dos mil pesetas», en otras palabras, para interpretar ella misma los palos del flamenco puesto que, al ser gitana, se sobreentiende que alberga innatamente el don del cante y el baile. Este pequeño detalle, que a simple vista parece baladí, es significativo puesto que la mentira de Trinidad se corresponde perfectamente con el imaginario social, con las expectativas del dueño de la posada que no cuestiona tal afirmación. Más aún, es ella misma quien se aprovecha de estas expectativas raciales para invalidarlas con su representación consciente ante los *payos* y propiciar así el éxito de su empresa³. Este primer momento configura a una protagonista no solo desamparada, graciosa o ingeniosa, sino totalmente consciente de

1 Esta película, al igual que la posterior versión de Luis Lucía, es una adaptación de la *Comedia en tres actos y un juicio oral* (1935) escrita por Quintero y Guillén.

2 Como Jo Labanyi afirma, este cierre de la película no es original de esta cinta ya que era común que «the narrative always stops short of the actual marriage, perhaps indicating its unthinkableability in real life but also leaving it out of the picture as not the main focus of the story ... The resolution of difference thus remains a promise unrealized on screen» (Labanyi, 2000: 57).

3 Lou Charon-Deutsch habla de la comercialidad del flamenco afirmando que existe un conocimiento de lo esperado por parte de los turistas que hace al gitano recrear esta ilusión punto por punto, de forma que satisface «the desire to witness something spontaneous, the natural expression of gypsy passion» (Charon-Deutsch, 2002: 29).

la imagen estereotípica asociada con su etnia, cuya representación consciente muestra la superficialidad de tal asunción⁴.

Mientras que el modo en que Florián Rey configura su protagonista reflejando sutilmente la artificialidad de la «naturalidad» gitana, el principio de la versión de Luis Lucía emplea un prólogo bastante extenso, totalmente inexistente en la versión anterior, que contextualiza históricamente los orígenes de la raza gitana y, por extensión, la ascendencia genealógica de Trinidad⁵. Tópicos como el robo, la buenaventura o el flamenco cobran forma ahora a partir de una tribu nómada que desde el antiguo Egipto viaja por el tiempo y el espacio hasta llegar al juicio por brujería celebrado contra la antepasada de Trinidad. Estamos en el siglo XVI y el corregidor Don Lope de Baena, ancestro del futuro fiscal, es el encargado de dictaminar justicia. Su ejercicio, no obstante, se ve interrumpido por los hechizos de Trinidad quien, usando una maldición gitana, anuncia que volverán a verse las caras en un futuro. Efectivamente, esta maldición construye un marco narrativo que aborta completamente el libre albedrío de la gitana al mismo tiempo que favorece la aparición de la antepasada de Trinidad como único agente en la trama, quien no duda en hablar a la cámara apelando al público para anunciar el modo en que moverá los hilos de la acción. Este prólogo constituye todo un aparato con el que, desde el comienzo, se apunta a la artificiosidad estructural de la historia mostrada a continuación que no solo reta sino que destruye completamente el concepto de verosimilitud. Por tanto, ya desde el comienzo de ambas películas, se destaca una apuesta en el tratamiento del estereotipo gitano totalmente opuesto: la diligencia de sus dos protagonistas a la hora de encarnar la imagen de su etnia enfrentan la audacia de la gitana de 1936 con la pasividad de la versión posterior, fruto de una predestinación absoluta que la obliga a cumplir ciertos tópicos tales como el robo de los jamones.

Visto el comienzo de ambas cintas, será preciso enfocarse ahora en la posición de exclusividad que Trinidad goza en la versión de 1954 con respecto a la versión de 1936. Efectivamente, la censura suprimió personajes poco ejemplares en la cinta de Luis Lucía favoreciendo así la exploración del personaje de Trinidad con temas totalmente ausentes en la versión de Florián Rey: la transformación de la gitana y su posterior conversión última. La versión de 1936, mucho más coral, presentaba la figura de Rafael, hermano de Enrique, un manirroto juerguista que pide dinero a su madre constantemente, así como la del padre de ambos que debe ocultar a su esposa que tiene una hija fruto de una aventura de juventud.

4 Otro nuevo ejemplo del exotismo de la raza gitana y admiración previo pago aparece esta vez en boca del padre de Enrique, el fiscal, al afirmar una vez que Trinidad Márquez se va a quedar en su casa, que «al menos nos vendrán a visitar los turistas».

5 Este prólogo «esmalta el disparatado relato con alguna cita del *Romancero gitano* de Lorca, lo que no deja de constituir otro llamativo rasgo de audacia en 1954» (Perucha, 1997: 354)

En este contexto, el delito de Trinidad es difuminado ya que el espectador está sumido en un panorama de personajes poco virtuosos con los que, además de reforzar la bondad de la protagonista, se le des-connota como centro exclusivo de atención o pecado. Mientras que en la versión de Luis Lucía la folclórica resalta como punto de partida único que propicia la reflexión sobre diferentes maneras y comportamientos sociales, en la obra de Florián Rey es un personaje más, con virtudes y faltas, al igual que el resto de sus compañeros.

Junto a la exclusividad de la protagonista propiciada por la supresión del padre y el hermano del fiscal en la versión de 1954, debe apuntarse que tal eliminación además sacrifica el recurso principal de ingenio por parte de la gitana de 1936, un nuevo momento en que Trinidad usaba sus «gitanerías» de forma cómica para corresponder las expectativas de sus anfitriones. Si recordamos esta parte en la cinta de Florián Rey, la gitana encuentra en el despacho del fiscal una cantidad bastante importante de dinero, fruto de un soborno que unos compañeros del fiscal, tras su visita, han dejado para que Enrique use su influencia y el juicio les sea favorable. La gitana, tras pensar en quedárselo, decide repartirlo entre Rafael y su padre. Sin embargo, la entrega no está exenta de ingenio ya que hace creer que ese dinero ha aparecido por arte de magia. Este hecho es clave en la versión de Florián Rey en primer lugar porque la gitana juega de nuevo con la imagen que los *payos* tienen de ella y la emplea en su propio favor, deshaciéndose así del compromiso de explicar que fue ella quien encontró el dinero. Como ocurría en el caso de los ingleses con la fuente del cante, Trini es consciente de que el empleo de la brujería es natural en su raza por lo que no duda en fingir tales poderes para hacer aparecer el dinero y distribuirlo adecuadamente. En este momento, por tanto, la gitana subvierte su estereotipo étnico al re-construir según las expectativas de los *payos* los trucos de magia y al representar su propio papel totalmente consciente de la falsedad que encierra. Es por ello que la versión de Florián Rey, al mostrar que estos trucos están basados en el ingenio y no en la magia, en el truco y no en la hechicería, dota a Morena Clara de una poderosa agudeza con la que originalmente explota la comicidad del estereotipo a través de su propia subversión.

La versión de Luis Lucía, al suprimir estos elementos, se enfoca exclusivamente en la conversión de la gitana como eje principal de la trama. Tal aspecto no solo cambia radicalmente la discusión de temas ausentes en la versión anterior sino que, más importante, resalta la pasividad de Trinidad al convertirse en objeto de estudio para la investigación del fiscal sobre la influencia del medio en los gitanos. Enrique trata de des-gitanizarla, de asimilar al «otro» en la cultura dominante encarnada por él mismo, un propósito ante el cual la gitana responde con pasividad y sumisión. Los números musicales iluminan esta idea ya que, al ser incluidos, lejos de venir dados por la iniciativa de la folclórica como muestra de su riqueza cultural, son

representados tras la petición explícita del fiscal con el fin de demostrar su bajeza y convencer a Trini de que debe dejar de gustarle este arte. La consideración del contexto tan dispar con que la copla «Échale guindas al pavo» es introducida resulta crucial a este respecto. Mientras que en 1936 esta formaba parte del argumento ya que Trini y Regalito entran a la fiesta en donde espontáneamente entretienen al auditorio, la versión de 1954 es una prueba para demostrar, paradójicamente, que estos odian el flamenco. Este número, a petición del fiscal, se asola como pieza extraña, propia de los gitanos, sin aparecer de nuevo a lo largo de la cinta, un hecho que contrasta con la participación coral del público en la versión más antigua.

Esta nueva subordinación de la gitana que responde a la petición del fiscal no es puntual ya que el otro número musical viene introducido exactamente por la misma pauta. «Soy Morena Clara» en efecto, puede interpretarse como una contundente reafirmación étnica que revela la ansiedad ante la reconversión aplicada por el fiscal. No obstante, esta afirmación se lleva a cabo suscribiendo uno por uno los estereotipos que aparecían en el prólogo de la película: herencia egipcia, poderes para leer la buena ventura, y breve alusión a la persecución sufrida por los cuerpos de seguridad. A pesar de que la gitana emplea su voz en mostrar su orgullo étnico, la presentación maniquea que se puede ver en la transcripción de la copla contrasta fuertemente con el juego empleado por Florián Rey a la hora de construir el personaje de Morena Clara a través precisamente de la subversión de este estereotipo.

Soy de pura raza, descendiente del rey faraón:
lo dicen mis ojos y mi pelo que es como el carbón.
Bordo la farruca con mi cuerpo gitano y juncal,
rasca la somanta y no dejes, chavó, de tocar.
Y ahora escuchen los payos lo que voy a cantar
que es esencia gitana de canela y azahar:

«Morena Clara yo soy, gitana de calidad.
Quien quiera el sino saber, no tiene más que mandar.
Y en la palma de la mano yo te leo tu destino.
Miro las estrellas, miro los luceros,
que ellos siempre dicen la verdad»

Rejas de la cárcel que no puede mi raza olvidar
por cualquier cosilla, los civiles te trincan y en paz.
Suenen los panderos, que las palmas te marquen el son,
y dejad las penas y poned en el baile pasión.

Este momento de orgullo étnico y reafirmación se alterna más adelante con la interiorización de su propia diferencia empleando códigos religiosos, una polaridad en el tratamiento de la raza cuanto menos reseñable ya que se hace a la protagonista participar de una tradición estereotípica a la vez que es consciente de su inferioridad. El sacrificio, totalmente ausente en la versión de 1936, cobra protagonismo en el momento en que Trinidad, convencida por un compañero de trabajo de Enrique, se da cuenta de que su compañía está perjudicando la carrera del fiscal ya que se ha publicado en los periódicos su estancia en su casa. Debido a ello, decide volver a su poblado y seguir con su vida anterior. Así pues, este doble tratamiento de la etnia entre exótico y estereotípico, a la vez que inferior e inadecuado socialmente, no solo reafirman las diferencias de clase y raza sino que conducen a que la integración de Trinidad en la cultura mostrada como «superior» a partir del amor con el señorito, sea más efectista que la versión de Florián Rey, en donde el personaje de la gitana no se connotaba tan fuertemente.

En contraste con la artificialidad en la introducción de los números musicales de 1954, Imperio Argentina en el papel de Trinidad ejecuta unas coplas que inciden dramáticamente en la pertenencia a una raza estigmatizada por siglos. La expresión de la gitana ofrece variedad y profundidad en su tratamiento ya que no es sencillamente un personaje cómico, inteligente o ingenioso sino totalmente consciente de que su imagen tiene ventajas pero también consecuencias dramáticas como el prejuicio o el desprecio. Tal ocurre en la canción «El día que nací yo», en donde lamenta un destino marcado desde la cuna que condiciona su mala fama, una preconcepción de hacer gitanerías que deberá encarar a lo largo de su historia, como muestra la película. No obstante, su letra es tremendamente sugestiva y consigue invitar al espectador a esta interpretación sin recoger en ningún momento alusión alguna a la etnia, de forma que su lamento se lleva a cabo de una manera sutil y velada, sin connotarse o identificarse ella misma como *calé*. Por el contrario, «Falsa moneda», que alude al carácter errabundo y a la irremediabilidad de su sino contrario, es interpretada después de que el fiscal la llame «gitana» de un modo peyorativo. Trinidad completa con su autoconsciencia negativa el estereotipo que anteriormente solo había tratado cómicamente interiorizando su diferencia con respecto a los *payos* aunque sin usar el sacrificio como ocurría en la versión anterior. Muy al contrario, su personaje desdoblado le pregunta hacia la mitad de la película «¿te has olvidado de que eres gitana?» Ciertamente siempre existe un recuerdo de sus orígenes tanto para ella como para el espectador (su comportamiento totalmente des-familiarizado con los avances tecnológicos, su traje de lunares) pero, al contrario de la canción interpretada en la versión de Luis Lucía, el orgullo de su raza pasa totalmente desapercibido, de forma que el personaje no se reafirma en estos estereotipos

totalmente creados externamente a ella sino que apela a la complejidad de su identidad al mostrar, por un lado, las consecuencias de los prejuicios y, por otro, las expectativas de los *payos* ante una persona de sus características.

Llegados a este punto puede concluirse la pertinencia de comparar dos manifestaciones estéticas que nacen de un tronco común, de la obra teatral de Quintero y Guillén, pero que son hijas de diferentes concepciones por parte de sus directores, así como de sus circunstancias históricas. Como tal, responden al tratamiento de la etnia gitana de una manera particular que, en el caso de Florián Rey, se traduce en la originalidad de dibujar a la protagonista como un personaje totalmente consciente del estereotipo tramado sobre ella y que responde, dependiendo de las circunstancias, o bien riéndose y subvirtiéndolo mediante la representación postiza, o bien lamentando mediante los números musicales la injusticia de ser prejuizada por pertenecer a una raza. Trinidad de 1936 es un personaje autónomo que regula el estereotipo con ingenio, poniéndolo a su servicio y burlando a los *payos*, momento que se comprueba con todos los trucos empleados con la aparición del dinero. Frente a este personaje, la versión de Luis Lucía recurre a elementos externos y a juegos técnicos que parodian igualmente el estereotipo pero sin ser la gitana el agente que maneje su propia imagen. Las modificaciones en la versión de Luis Lucía sacrifican el poder de la gitana sobre su propio estereotipo al hacer que suscriba una por una las características tópicas enunciadas en el prólogo de la obra que, además de cómicas, perpetúan la concepción negativa de este grupo. Igualmente, la interiorización de la diferencia en la obra de Lucía cobra matices religiosos ya que la gitana sacrifica su amor por Enrique al ser consciente de su desigualdad. Las canciones, finalmente, ratifican el tratamiento tan diferente entre ambas protagonistas no solo por su mensaje sino sobre todo por la forma en que son introducidas en la trama. Mientras que la versión de Florián Rey conjuga lo cómico de «Échale guindas al pavo» con el lamento de «Falsa moneda» o «El día que nací yo», los únicos dos números musicales incluidos por Luis Lucía se enmarcan subordinadamente a petición del fiscal y celebran la etnia gitana. Por ello, puede concluirse que mientras que la cinta de Florián Rey lleva a cabo un tratamiento más laxo y sobre todo, menos explícito, Luis Lucía recalca en cada momento la pertenencia de Trini a esta determinada clase, de forma que su final inclusión en la cultura dominante a través del amor de Enrique sea muchísimo más efectista.

Bibliografía:

- BALLESTEROS, Isolina (1999): «Mujer y nación en el cine español de posguerra: Los años 40», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3, pp. 51-70.
- BENET FERRANDO, Vicente José (2012.): *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona, Paidós.
- BHABHA, Homi (1994): *The Location of Culture*. London; New York, Routledge, pp. 66 – 84.
- CHARNON-DEUSTCH, Lou (2002): «Travels of the Imaginary Spanish Gypsy». En Labanyi, J. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, pp. 22-40.
- KINDER, Marsha (1993): *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, University of California Press, pp.70-73.
- LABANYI, Jo (2000): «Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film musical» En Avtar Brah and Annie E. Coombes, *Hybridity and its Discontents. Politics, Science, Culture*, London, Routledge, pp. 56-71.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995: Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, pp. 352 – 354.
- REINA, Manuel Franciso (2009): *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *El cine de Florián rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- WOODS PEIRÓ, Eva (2012): *White Gypsies Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 63-70]