

*El gran éxito del cine republicano.  
Conservadurismo en tiempo  
de modernidad en Morena Clara  
(1936), de Florián Rey*

**Igor Barrenetxea Maraón**

(Universidad del País Vasco / Basque Country University, UPV/EHU<sup>1</sup>)

Fecha de aceptación definitiva: 21 de diciembre de 2017

**Resumen:** El 11 de abril de 1936 se estrenaba en todos los cines de España el filme *Morena Clara*, de Florián Rey. Su éxito fue arrollador e iba a encarnar los elementos más destacados del género de la *españolada*. Este artículo analiza el filme en su contexto, valorando como a pesar de que la Segunda República impulsó un espíritu reformista en todos los órdenes de la sociedad, su aceptación reflejaría que la mentalidad española era netamente conservadora ante los valores sociales y tradicionalistas que mostraba.

**Palabras clave:** Cine, República, Franquismo, España, Florián Rey.

**Abstract:** The 11<sup>th</sup> of April 1936 the film *Morena Clara*, from Florián Rey, was released in all Spanish movie theatres. It was a resounding success and it would embody the most prominent components of the genre known as *españolada*. This article analyses the film in context taking into account how, despite the Second Republic encouraging a reforming spirit in all society classes, its acceptance would reflect that the Spanish mind-set was distinctly conservative in the face of the traditional social values that it showed.

**Key words:** Cinema, Republic, Franco's Regime, Spain, Florián Rey.

<sup>1</sup> Agradezco la ayuda y los sabios consejos que me ha prestado la doctora Gabriela Viadero Carral en la elaboración de este artículo. Si bien, cualquier fallo, omisión o error es únicamente mío.

“(…) el populismo de *Morena clara* se interpretaba como una representación positiva, auténtica, del pueblo andaluz, y por extensión, español”<sup>2</sup>.

### Introducción

Florián Rey<sup>3</sup> e Imperio Argentina<sup>4</sup> formaron un tándem arrollador en los años 30, junto a la productora Cifesa<sup>5</sup>, convirtiéndose a ambos en estrellas de un universo en el que la rivalidad con otras cinematografías surgía con fuerza (caso de un Hollywood que cada vez tenía mayor protagonismo en las carteleras españolas)<sup>6</sup>. De hecho, para Isolina Ballesteros, Rey pretendía con estas “españolizar el cine”<sup>7</sup>.

La amenaza de las producciones estadounidenses (que con el tiempo se han ido imponiendo), fue una inquietud común no solo en España, sino en la cinematografía europea. Rey haría su contribución a este esfuerzo, secundado por las dos grandes productoras republicanas, como Filmófono y Cifesa, con una *Morena Clara* que se iba a convertir en la película más exitosa de toda la década (y que tendría su continuidad en la posguerra), lo que supuso que su coste se amortizara muy rápidamente<sup>8</sup>.

La introducción del sonoro había sido toda una revolución en la gran pantalla, cine iniciado, en 1927, con *El músico de jazz* (USA). En España las primeras películas sonoras aparecerían, con dificultad, marcadas por ese interés de fundir mú-

<sup>2</sup> GARCÍA CARRIÓN, M.: “El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República”, *Hispania*, 243 (2013), (pp. 193-222), p. 208.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1991 y BORAU, J. L. (dir.): *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 746-747. Actor y director (1894-1962). Comienza su andadura en el cine en 1924, con la adaptación de la zarzuela, *La revoltosa*, todavía en el cine mudo. En el rodaje de *La hermana San Sulpicio* (1927), conocerá a Imperio Argentina y se casará con ella. En 1929, dará el salto al cine sonoro, con *La aldea maldita*. Tras pasar un tiempo en Francia, regresará en 1933, dando lugar a una serie de éxitos comerciales como *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936). Con el estallido de la guerra se pasa al bando franquista, rodando *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938). Más tarde rodaría películas como *La Dolores* (1940), *Brindis a Manolete* (1948) o *Cuentos de la Alhambra* (1950), con su estilo popular y costumbrista, sin mucho éxito. Se retiró en 1957.

<sup>4</sup> MARTÍN DE LA PLAZA, J. M.: *Imperio Argentina. Una vida de artista*, Madrid, Alianza, 2003.

<sup>5</sup> FANÉS, F.: *Cifesa. La antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, D.L., 1982 y AMORÓS A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (coords.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.

<sup>6</sup> GUBERN, R.: “El cine sonoro (1930-1939)”, en R. Gubern *et alii*, *Historia del cine español*, 2015, Madrid, Cátedra (123-180), p. 146 y PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.

<sup>7</sup> BALLESTEROS, I.: “Mujer y nación en el cine español de posguerra: Los años 40”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3 (1999), (pp. 51-70), p. 52.

<sup>8</sup> BORDERÍA ORTIZ, E. y LAGUNA PLATERO, A.: “Política y cinematografía en la España de los años treinta: el protagonismo de la derecha”, en A. Company Mates, J. Pons Bosch, y S. Serra Busquets, (coord.), *La comunicación audiovisual en la historia*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, vol. 2, 2003 (527-540), p. 538. Gracias a los países del cine Rialto, donde se estrenó.

sica e imagen<sup>9</sup>. Y se alumbrarían producciones tan exitosas como *La verbena de la Paloma* (1935), de Benito Perojo, o *Rumbo al Cairo* (1935), del mismo director -junto a Florián Rey, los dos más destacados de la época-, que engarzaban con la cultura musical popular española, *la zarzuela*. Después de todo “el desarrollo desde el Romanticismo y a lo largo de todo el siglo XIX de una recuperación de la cultura popular que entiende las danzas, bailes, festejos y otras manifestaciones folclóricas o tradiciones (o, por supuesto, las lenguas propias) como expresiones de una esencia española”<sup>10</sup>, se publicitarían muy bien con los nuevos medios de masas como la radio y el cine.

José Álvarez Junco añade, además, que “una especie de neorromanticismo” hizo furor en el mundo angloamericano, dando pie a configurar una “España idealizada en términos de identidad premoderna”<sup>11</sup>, que, al mismo tiempo, también acabó seduciendo a los propios españoles, al sentirse como *una excepcionalidad cultural*, en el marco de una Europa que se encontraba geográficamente situada *más allá* de los Pirineos<sup>12</sup>.

El advenimiento de la Segunda República trajo consigo un nuevo impulso en la sociedad. La democracia republicana apostó por un marcado reformismo que pretendía constituir las bases de una moderna sociedad española. Sus iniciativas, por ejemplo, vinieron marcadas por una legislación favorable a la *liberación* de la mujer que la convirtió en un sujeto político activo y pleno. Podía votar y divorciarse, podía independizarse de la tutela masculina y trabajar<sup>13</sup>.

Pero todos estos procesos de transformación social, que arrancaban ya de los años 20, no se consolidaron tan rápidamente como cabría imaginarse. El cine iba a mostrar, después de todo, que no era tan fácil alterar de la noche a la mañana la mentalidad (entendido como gusto cinematográfico) de una sociedad como la española.

Ello se iba a reflejar abiertamente en un contexto peculiar pues, como escribe Gubern, aunque se había logrado, por fin, un relajamiento de la censura, “si los gobiernos republicanos se ocuparon poco del cine, el cine tampoco se interesó por el nuevo régimen”<sup>14</sup>. Claro que eso no evitó que fuera un momento álgido de un

<sup>9</sup> GUBERN, R.: “El cine sonoro”, pp. 125-129.

<sup>10</sup> BENET, V. J.: *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012, p. 97.

<sup>11</sup> ÁLVAREZ JUNCO, J.: *Dioses útiles. Naciones y nacionalismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 181.

<sup>12</sup> CALVO SERRALLER, F.: *La imagen romántica de España*, Madrid, Alianza, 1995 y SAID, E. W.: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, E., COBO ROMERO, F., MARTÍNEZ RUS, A. y SÁNCHEZ PÉREZ, F.: *La Segunda República española*, Barcelona, Pasado&Presente, 2015 y ABELLA, R.: *La vida amorosa en la Segunda República*, Madrid, Temas de hoy, 1996.

<sup>14</sup> GUBERN, R.: “El cine sonoro”, p. 124. Salvo con algunas excepciones como *Fermin Galán* (19319 o *Madrid se divorcia* (1934).

popular cine español que diera lugar a que películas, como *Morena Clara*, fueran las que mejor acogida tuvieron explotando “el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y atrasadas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios reaccionarios y machistas, películas en las que no faltaban las canciones andaluzas”<sup>15</sup>, donde incluso “la sustitución de Andalucía por España será un aspecto metonímico cuya repercusión en el arte, desde la literatura al cine, convendrá en arquetípico convencionalismo”<sup>16</sup>.

El público prefirió, por lo tanto, esta clase de discurso populista con el que se sentía más cercano (que no necesariamente identificado) y los productores supieron sacar provecho plenamente de ello<sup>17</sup>, apostando por una cinematografía de *evasión* de marcados valores tradicionales, si bien, sabiamente encubiertos frente a una realidad más áspera, descarnada y difícil de entender (en este proceso de transformación que sufría la sociedad), y tales preferencias determinaron una parte del cine producido<sup>18</sup>.

*Morena Clara* iba ser, así, uno de los representantes más rotundos de la españolada, un género de origen francés<sup>19</sup>, que adquiriría un tono peyorativo, en el que se venía a presentar una distorsionada mirada del país caracterizándolo como un lugar exótico, deprimido y rural (en algunos casos), con sus toreros, gitanos y elementos caducos (como actitudes reaccionarias y marcado machismo), pero con cierto atractivo seductor y aventurero<sup>20</sup>. En otras palabras, como indica Vicente Benet, recogía “los tópicos más trasnochados de la imagen de lo español, sobre todo desde una fantasiosa perspectiva foránea (francesa e inglesa, básicamente)”<sup>21</sup>. Si bien también, todo hay que decirlo, emergería otra corriente liberal defensora del género al interpretarlo como una “expresión genuina del folclore nacional”<sup>22</sup>,

<sup>15</sup> BORDERÍA ORTIZ, E. y LAGUNA PLATERO, A.: “Política y cinematografía”, pp. 538-539.

<sup>16</sup> UTRERA MACÍAS, R.: “Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español”, *Cuadernos de Eihceroa*, 9-10 (2009) (pp. 1-174), p. 44.

<sup>17</sup> MARZAL FELICI J. y GÓMEZ TARÍN, F. J. (eds.): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, Editorial Complutense, 2009.

<sup>18</sup> UTRERA MACÍAS, R.: “Cuatro pasos”, p. 46. Entre 1932 y 1936, de las 109 películas producidas, 18 fueron consideradas como *españoladas* (rodándose 13 de ellas entre 1935-1936), junto a 47 comedias, 21 musicales y 17 dramas. Cf. CAPARRÓS LERA, J. M.: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Editorial 7 y medio y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981, pp. 264-265. Para otra clasificación.

<sup>19</sup> BENET, V. J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: “La españolada en el cine”, en J. Moreno Luzón y J. M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas del siglo XX*, Barcelona, RBA, 2012 (560-591), p. 561.

<sup>20</sup> UTRERA MACÍAS, R.: “Cuatro pasos”, pp. 43-44. En otras palabras, “acción, espectáculo u obra literaria que exagera y falsea el carácter español”.

<sup>21</sup> BENET, V. J.: *El cine español*, p. 99.

<sup>22</sup> BENET, V. J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: “La españolada”, p. 561.

aunque fuera enalteciendo un punto de vista regionalista. Como valora Marta García Carrión, “la elección de las regiones como espacio narrativo para los filmes nos indica ya un reconocimiento de su idoneidad como encarnación de la idiosincrasia nacional y representación de España”<sup>23</sup>. Ya que, sin duda, describían y denotaban su rica “heterogeneidad cultural”<sup>24</sup>, dándole cierta unidad.

Así, Florián Rey sabría engarzar con habilidad los distintos ingredientes de un cine artísticamente notable y masivamente popular. Contaría, además, para ello con el atractivo protagonista de su propia mujer, Imperio Argentina, cuya estrella brillaba con intensidad en este firmamento, además de otros actores de renombre<sup>25</sup>.

El guión iba a estar inspirado en la obra teatral homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, que ya había sido estrenado el 8 de marzo de 1935 en Madrid y otras ciudades, con una muy buena acogida de crítica y de público; y la versión cinematográfica, a petición de la propia Imperio, tras proceder a una serie de cambios en su argumento, se presentaría en los cines el 11 de abril de 1936<sup>26</sup>.

### *Una española castiza y divertida*<sup>27</sup>

La trama principal cuenta la historia Trini, de enorme encanto y belleza, y Regalito, de dos hermanos gitanos que tras robar unos jamones son detenidos y juzgados en la Audiencia de Sevilla. A pesar del duro alegato en su contra del fiscal, Enrique Baena, acabarán siendo puestos en libertad. Si bien, sus historias quedarán, a partir de ahí entrelazadas, cuando Trini, que quiere reconducir su vida, se presenta en la casa de la familia de Enrique. A pesar de la natural desconfianza de este hacia el pueblo calé, Trini pasa a formar parte de la familia, solventando una serie de problemas tanto a sus padres, doña Teresa y don Elías, como a su hermano, Rafael, y al mismo Enrique que podrían haber conducido a los Baena a la deshonra o a la ruina.

La película iba, así mismo, a reunir una serie de elementos muy populares en la década. Desde una reivindicación del gitanismo, que venía vinculado a la

<sup>23</sup> GARCÍA CARRIÓN, M.: “El pueblo español”, p. 200.

<sup>24</sup> LABANYI, J.: *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Centra. Fundación Centros de estudios andaluces, Sevilla, Documento de trabajo, 2003, p. 6.

<sup>25</sup> COMAS PUENTE, A: *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, T&B editores, 2004.

<sup>26</sup> CAPARRÓS LERA, J. M.: *Arte y política*, p. 157 y SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*, p. 217. El mismo Florián Rey se encargaría de ello.

<sup>27</sup> 1936. España. Título original: *Morena Clara*. Director: Florián Rey. Guion: Florián Rey. Música: Juan Mostazo, Rafael Martínez; Fotografía: Heinrich Gärtner; Reparto: Imperio Argentina (Trinidad Marqués), Miguel Ligeró (Regalito), Manuel Luna (Enrique Baena), José Calle, María Brú, Manuel Dicenta, Carmen de Lucio, Francisco Melgares, Porfiria Sanchiz, Emilia Iglesias, Luchi Soto, Antonio Segura y Guillermo Figueras.

cultura andaluza<sup>28</sup>, gracias al impulso publicitario tan grande que le había dado Federico García Lorca, con *Romancero Gitano* (1928) —de hecho, el espectáculo de baile que se ofrece en el patio de la casa se logró por la activa colaboración del poeta que ayudó a traer los mantones de manila del Liceo andaluz<sup>29</sup>—, y a un mundo de amores y lealtades, aderezados con algunos aspectos cómicos y críticos de la sociedad (el tráfico de estupefacientes y los sobornos) que le dotaban de su *singular tipismo español*.

Todo ello ayudado por una emblemática partitura musical, en su vertiente folclórica, ya que después de todo, “el canto y el baile flamencos son elementos significativos de la cultura popular española”<sup>30</sup>, dispuesta por Juan Mostazo con las canciones *Échale guindas al pavo*, *El día que nació yo* y *La falsa moneda*, cantadas por la misma Imperio Argentina, afines a un universo andaluz. Dichas canciones se popularizaron tanto que pasaron a formar parte del folclore, aunque fueron originales del filme, subrayando la importancia del imaginario cinematográfico en la construcción de modelos identitarios, constitutivos, por lo tanto, de *nuevas realidades*<sup>31</sup>.

Estrenada en el último año de vigencia de la Segunda República en paz, poco después de la victoria de las candidaturas del Frente Popular, en febrero de 1936, su éxito fue arrollador<sup>32</sup>. *Morena Clara* desvelaba una España edulcorada (no se hacía ninguna alusión directa a la situación política), que al tiempo recogía una serie de valores que conectaban con el gran público como la bondad, el amor interclasista y el generoso espíritu castizo (considerados como rasgos muy españoles), si bien se vislumbra una cierta realidad *moderna* (drogas, analfabetismo, hurtos o corrupción), que se ve *suavizada* con las dosis justas de jovialidad, paternalismo y gracia impulsada de forma fantástica por la presencia de pícaros truhanes (Regalito) o personajes de bueno y generoso corazón (como la misma Trinidad o doña Teresa).

*Morena Clara* desvelaba, por un lado, una serie de elementos que caracterizan una *España esencial* (desde una visión regionalista, por supuesto), representada por una clase social baja, encarnada por los gitanos, Trini y Regalito, que a pesar de su analfabetismo muestran una nobleza de espíritu y portan una cultura cándida y hermosa y que, en suma, es la “auténticamente española”<sup>33</sup>. Y, por otro lado,

<sup>28</sup> Después de todo, los exteriores fueron rodados en Utrera, Córdoba, Sevilla y Véjer de la Frontera.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*, p. 220. Nota a pie.

<sup>30</sup> UTRERA MACÍAS, R.: “Cuatro pasos”, p. 96.

<sup>31</sup> BENET, V. J.: *El cine español*, pp. 102-104. Sobre el papel de la música en la película.

<sup>32</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, E. y NAVARRO, R. (eds.): *La España del Frente Popular*, Madrid, Comares, 2011 y ÁLVAREZ TARDÍO, M. y VILLA GARCÍA, R.: *1936. Fraude y violencia en las elecciones del Frente Popular*, Barcelona, Espasa, 2017. Pensemos en que fue un marco en el que se dio el *pistolero*, una peligrosa tensión política e innumerables confrontaciones sociales.

<sup>33</sup> GARCÍA CARRIÓN, M.: “El pueblo español”, p. 216.

se presenta a una clase social alta, perfilada, en sus diversos contrastes, por el altivo y serio Enrique, su más alegre y dicharachero hermano Rafael y sus padres, dos seres queridos y bonachones, doña Teresa y don Elías, que sin dejar de ser españoles, por supuesto, han perdido en cierta manera por el camino ese *salero patrio*.

En tales personajes se condimentan las virtudes del filme al presentar un contraste cultural y social donde las clases bajas no son únicamente seres desarraigados, desagradecidos o desalmados, ni las clases altas presentan una nobleza sin mácula, sino que muestran ciertas debilidades intrínsecas, emocionalmente frágiles, unidas todas ellas por un mismo *espíritu* castizo común e integrador.

Para ilustrar estos elementos, hay una escena en el filme muy representativa, cuando los dos hermanos gitanos, tras salir airosos del proceso por el robo de los jamones, se acercan a la casa de los Baena, se detienen atraídos por la gran multitud que se ha congregado en la calle, mirando a través de la reja su patio interior, donde se celebra por todo lo alto, con bailes y cantos, la festividad de mayo. Las personas congregadas son gente corriente, se aprecia por su forma de vestir sencilla, frente a los señoritos y señoritas con trajes y vestidos de noche que se encuentran dentro.

Se perfilan, así, dos grupos separados a través de una reja, que no solo marcan la distancia de clase entre los dos protagonistas, sino de una realidad social. Tal y como aclara Claver, la verja “es claramente un elemento metafórico que separa dos mundos, el de fuera y el de dentro: el de la integración y el de la marginalidad”<sup>34</sup>, para acabar superándose cuando los dos hermanos gitanos, con todo ese descaro que les va a caracterizar, irrumpen en la fiesta y se ponen a cantar. De esta manera, se integran dos mundos y se rompe esa barrera existente entre ellos gracias al arte flamenco.

En tales perfiles sociales, el más bajo el de los gitanos, no van a portar solo rasgos negativos (como el cliché de pueblo de ladrones que suele traer consigo), a la vista está, sino más bien otros muy positivos como que son generosos, con una nobleza inherente a su raza (aunque no del todo visible, lo que ayuda a crear cierta tensión y hondura en la trama) y alegres. Por el lado contrario, las clases altas a pesar de ser gentes de orden (y de justicia) también son imperfectas. Al cierre del filme, por supuesto, se completará este círculo, construyendo un puente interclasista entre calés y payos, así como entre tradición y superación de los males de la modernidad, gracias a los valores que encarna *lo español*, aunque fuera esta misma modernidad (la representación cinematográfica, sin ir más lejos) la que da lugar a constituir un marco folclórico nacional que reivindica, así, una muestra de la identidad peninsular<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> CLAVER ESTEBAN, J. M.: *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista española (1898-1939)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2012, p. 487.

<sup>35</sup> BENET, V. J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: “La españolada”, p. 563.

### *La mujer andaluza, el carácter español y el pueblo calé*

Trini, Imperio Argentina, va a representar la imagen de la “mujer andaluza”, mitad gitana, mitad paya, como se señala en una canción que ella misma entonará en el transcurso del filme, mostrándose “alegre, jovial, con enorme chispa y desparpajo”<sup>36</sup>, pero, eso sí, con mucho carácter, destacando su belleza *racial*, caracterizada por sus ojos negros, pelo moreno y su acento andaluz (aunque el origen de la actriz, en realidad, fuera argentino, de ahí lo revelador que es el cine como constitutivo de imaginarios que acaban, si son creíbles, componiendo las trazas de la misma realidad).

“La cultura no tiene valor para ella, pero es muy viva y tiene una inteligencia social que es su arma contra la sociedad”. Trini representa, por lo tanto, un modelo de mujer que, después de todo, gusta, seduce y atrae. Pues se trata, además, de una “mujer embrujadora capaz de hechizar a los hombres con una belleza humilde de la que es inconsciente, pero nunca rebasa la línea de la decencia”<sup>37</sup>. Por lo tanto, desde un punto de vista analítico, el filme mostraba que la *cultura universal* no es tan relevante como la *popular*, cuyos valores emocionales se presentan superiores —en la mitificación que se hace, por supuesto, de ellos—, más capaces de desvelar el encanto, la integridad y la nobleza que aquellos en los que se fundamenta una sociedad plena (el derecho).

Cierto es que, también, el hecho de ser gitana le arroga a Trini otra serie de valores *propios y únicos*, tanto oscuros (pero con un sesgo romántico-folclórico) como buenos, primando, en realidad, los segundos, porque en los primeros, como el robo de los jamones, adquiere un aire picaresco, gracias al *buen hacer* de Regalito, y el otro valor adverso, su analfabetismo se presenta, no como un problema social entre las mujeres de su condición<sup>38</sup>, sino como un elemento anecdótico y cómico que no influye en su carácter, pues su actitud *pura y castiza* compensa lo anterior. Y porque a pesar de ser una fémina iletrada y de baja extracción nunca perderá su carácter de *mujer decente*, un aspecto que se subrayará convenientemente a lo largo del filme.

Así que esas aportaciones que pretendía llevar a cabo la República de elevar el nivel cultural para constituir la base de unos buenos ciudadanos, en su empeño de erradicar el analfabetismo (sobre todo el femenino), impulsar la movilidad social y equiparar los derechos del hombre al de la mujer, quedan sutilmente ocultadas

<sup>36</sup> CLAVER ESTEBAN, J. M.: *Luces y rejas*, p. 451.

<sup>37</sup> CABEZA, J.: “Vendiendo un sueño equivocado: Cine de ficción republicano durante la Guerra Civil española (1936-1939)”, en J. Montero y A. Rodríguez (ed.), *El cine cambia la historia*, Madrid, Rialp, 2005 (105-130), p. 124.

<sup>38</sup> PÉREZ GALÁN M. y PUELLES BENÍTEZ, M.: *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011. Aunque combatir esta lacra social se había convertido en una de las grandes misiones de la Segunda República.

gracias al muestrario que se hace de las *esencias españolas* (no saber leer no importa para que la protagonista revele un ingenio mordaz), unido al (poco común), pero sublimado, amor interclasista que supera todas las barreras que puedan darse y elevan los espíritus humanos, aunque sin que la mujer reivindique su independencia social<sup>39</sup>.

Mientras el personaje de Enrique recrea unos rasgos muy castellanos, es un adusto y áspero fiscal, tan estricto como serio (tanto que hasta su madre le tiene que pedir permiso para realizar una fiesta en su casa sevillana, lo que muestra que el hombre es el *cabeza de familia* y toma las decisiones), cuyo origen parece ser meseteño, al aludir que han vivido en Valladolid tiempo atrás. Este representa, así, el *otro castizo* carácter español, educado, circunspecto, ordenado y juicioso, en contraste con el más emocional expresivo y saleroso de los gitanos. Precisamente, en ese contraste, es donde vemos que a Enrique le faltará algo que lo humanice, que rompa su seriedad: el amor. Y esto se unirá, no por casualidad, a que su *único* aspecto negativo sean sus prejuicios contra el pueblo calé, que se plantea de forma muy clara en su alegato contra Trini y Regalito durante el juicio, en el que afirma contundentemente:

Los gitanos son enemigos perpetuos de la sociedad. Por regla general, nacen, viven y mueren al margen de la ley. 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.

Claro que la trama, después de todo, tratará de mostrar que no es así, sino que el *ser gitano* encierra otras virtudes, que se sacarán a colación, y que los prejuicios pueden ser desarmados con la caridad y la generosidad, con valores cristianos, muy propios de la *identidad española* que unen a payos y calés en un mismo registro social, y que harán que Enrique revele su *verdadera alma* enamorándose de Trini.

El resto de personajes compone un cuadro de interés. Doña Teresa, la abnegada y entrañable madre de Enrique, conciliadora y apacible, guardiana de la tranquilidad del hogar. Su padre, don Elías, de natural bondadoso, tuvo, años atrás, un desliz de juventud, fue adúltero y tuvo una hija fuera del matrimonio. Pero, a pesar de todo, su caracterización es neutra, incluso afable, nunca peyorativa. El hermano de Enrique, Rafael, por su lado, es sagaz y divertido; pero no sabe gestionar bien su concesionario de coches extranjeros, el cual no marcha bien y lo intenta reflotar seduciendo a futuros compradores con vino y baile, aspecto que se convierte en una crítica a esta pérdida de valores culturales, al presentar el folclore como un mero pasatiempo para turistas, y no como un arte, y que muestra, ade-

<sup>39</sup> LLARCH, J.: *Hildegart, La virgen roja*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1979, p. 92. Después de todo, como destaca este autor, “el feminismo era todavía una cuestión de élite”.

más, la mercantilización y superficialidad de lo que son los negocios modernos. Y por último, y no menos importante, nos encontramos con el personaje de Regalito (un genial Miguel Ligeró), el hermano de Trinidad, que se dedica a desplumar a los incautos y a vivir la vida robando o actuando, lo mismo le da, con un estilo tierno, ingenioso, salado y truhán, a lo que se añaden otros calificativos menos dardivosos como “vago, indolente, gandul, haragán, que siente horror por el trabajo y que está dispuesto a delinquir”<sup>40</sup>, que solo trae por la calle de la amargura a su hermana, porque este es un gitano *irredento*, aunque *saleroso*.

Regalito, después de todo, define simbólicamente, frente a la otra familia, el estereotipo masculino andaluz, que además de embaucador, como ocurre con el episodio de los jamones al inicio del filme, porta “la gracia atribuida al gitano” de larga tradición en España. Y cuya imagen viene dada por los extranjeros de “país romántico, primitivo, puro y salvaje”<sup>41</sup>. Por lo demás, casan con los rasgos *propios* de la raza gitana exóticos y glamurosos que sobresalen, así como su carácter errante, ingenioso, y su inherente arte de cante y baile para corresponder “perfectamente con el imaginario social”<sup>42</sup>. Esta percepción de los gitanos como pueblo errante se muestra en la presentación de los dos hermanos, pues les vemos a ambos andando por un camino de tierra y no sabemos de dónde vienen ni a dónde se dirigen.

Y respecto al arte flamenco inherente a su raza, este se desvela con claridad cuando Trini se presenta ante el ventero, con el fin de distraerle, y justifica su presencia porque aguarda a unos ingleses que van a venir para mostrarles “la fuente del cante”, o lo que es lo mismo, su folclore. Y este no duda de su afirmación porque es una gitana y da por hecho sus cualidades artísticas. También, esa alusión a los ingleses que se hace de pasada subraya y describe el alcance internacional al que ha llegado su cultura popular en Europa, ya que hasta estos han oído hablar de él y lo estiman, como un activo turístico español, lo que le otorga un valor añadido<sup>43</sup>.

Cabe, por tanto, destacar como el cine está no solo suscribiendo una cultura popular sino que, así mismo, la está codificando, a partir de una serie de “tradiciones recuperadas y/o reinventadas”<sup>44</sup>. Se subrayará esta percepción de nuevo cuando Trinidad y Regalito se presentan y actúan en la fiesta de la Cruz de Mayo, que los

<sup>40</sup> CLAVER ESTEBAN, J. M.: *Luces y rejas*, p. 483.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>42</sup> MORENO DÍAZ, C.: “Entre dos morenas claras: dominio y poder del estereotipo gitano en las versiones de Florián Rey (1936) y Luis Lucía (1954)”, *Dossiers Feministes*, 20 (2015), (63-70), p. 64.

<sup>43</sup> CHARNON-DEUTSCH, L.: “Travels of the Imaginary Spanish Gypsy”, en J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002 (22-40), p. 29.

<sup>44</sup> BENET, V. J.: *El cine español*, p. 97.

padres de Enrique han organizado. La secuencia viene acompañada por una representación a *lo Hollywood* de un baile flamenco en el patio principal y una canción, *Échale guindas al pavo*, como se ha indicado, dispuesta para la ocasión, aunque parece que configura, así, una cultura castiza que sabemos es totalmente impostada<sup>45</sup>.

Pero, también, no solo es una representación constituida para reflejar una imagen al exterior sino para acentuar los sentimientos identitarios propios. Así, cuando los invitados se marchan, vemos a Trini sentada junto a una gran cruz iluminada por bombillas y cubierta por una guirnalda de flores, que trae a colación sutilmente la importancia y añadido de los valores religiosos. Pues la imagen de Trini se acaba identificando con el de una Virgen, casta, pura e íntegra (como será su carácter). A tal fin, como señala Ballesteros, “las mujeres de España son elevadas a la categoría de patrimonio nacional”<sup>46</sup>, otro rasgo identificativo diferenciador, un patrimonio que, por supuesto, va a venir muy ligado a las cantantes que dan su salto al cine, donde se funde arte, belleza y folclore. Por eso, no es de extrañar que Rey reserve un protagonismo absoluto al personaje de Trinidad, ofreciendo escenas para mostrar el talento y expresividad de Imperio Argentina, con precisas, chispeantes y muy irónicas dosis de humor e, incluso, con un monólogo cuando se pone delante de la cámara imitando a Enrique en un falso e irónico alegato *antigitano*, enfatizando su *inteligencia popular*.

La mujer adquiere un papel central, sí, pero sin perder su rol tradicional. Ya que Trini es la que ha de acabar por resolver los problemas de la familia Baena, la que con su *habilidad gitana* logra que no se vea rota por el oprobio, salvando a doña Teresa de la humillación (ya que la irresponsabilidad de don Elías no se critica) y para que el orden social y moral se mantenga. Pensemos que durante la Segunda República se instauró el divorcio civil<sup>47</sup>, algo que ni se menciona en la trama, y que de introducirse ese elemento, podía haber dado otro juego a la historia, pero no fue así.

Por lo tanto, Trini no ostenta un *papel moderno* de la nueva mujer republicana, como podría aparentar por su arrojo y gallardía, sino tradicional, porque evita que este se pueda fracturar y salvaguarda, con humor y engaño, la integridad de la familia. Y todo viene dado tras la rápida aceptación de Trini por parte de los padres de Enrique.

Será tras la Fiesta de Mayo cuando los conoce. Con su gracia andaluza les seduce con premura, tilda a don Elías de “Salomón”, en alusión al mítico rey bíblico

<sup>45</sup> GARCÍA CARRIÓN, M.: “El pueblo español”, p. 206. El patio, espacio simbólico del imaginario andaluz, acoge su folclore retratado con un novedoso enfoque fílmico y su planificación cinematográfica recuerda a los números musicales del norteamericano Busby Berkley. Cf. BENET, V. J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: “La española”, p.565.

<sup>46</sup> BALLESTEROS, I.: “Mujer y nación”, p. 55.

<sup>47</sup> LEZCANO, R.: *El divorcio en la Segunda República*, Madrid, Akal, 1979.

(que también pecó con una mujer), y a su madre Teresa de “dulce y majestuosa”. Trini pretenderá mostrar a Enrique que no todos los gitanos son ladrones ni mentirosos, sino que portan un buen corazón y que, en Trini, tras su bello rostro, al que el fiscal ha alabado y mucho, habita una nobleza gitana/española, que va mucho más allá de los prejuicios que se puedan dar. Por ello, su *carácter español* viene dado por su gallardía, cuando le exige a Enrique cumplir su promesa de ayudarla si acudía a él pidiendo auxilio.

El fiscal, por lo tanto, encarna una sociedad con grandes principios, pero falta de palabra (podría ser una crítica velada a la legislación republicana, o al hecho de que la legislación liberal es inferior a los códigos de la raza española). Pues no es justicia lo que ella pide sino superar su manido rechazo contra su pueblo. Estas actitudes confrontadas representan, por su parte, un nuevo choque entre modernidad y tradición. Enrique representa la justicia, la ley, un presente racional y justo, de una realidad presente. Pero al que le falta alma, comprensión y, sobre todo, ese espíritu auténtico que conserva Trini, a pesar de su tosquedad o de litigios con la ley, donde la redención ya no solo es un acto de fe, sino un rasgo propio de *lo español*. Enrique, adusto y desconfiado, va a renegar, al principio, de sus promesas de acogerla hasta que Trini extrae un papel (el acta del juicio) y se lo entrega para que lo lea. Son sus propias palabras:

Yo no tengo los pies planos. Tampoco tengo la grandeza de alma del obispo de los miserables, pero esté segura la defensa de que si cualquiera de estos desgraciados a quienes hoy acuso hubiese llegado a mí gritando ¡ampárame y dame cobijo que no quiero delinquir! yo le hubiese cedido mi techo, mi pan y mi protección.

Ella concluye que o la ayuda o tendrá que volver a robar. Ante la disyuntiva que le plantea Trini es la madre la que se apiada o se enternece de ella y la invita a quedarse. Claro que Trini no es cualquier mujer, es una *morena clara*, “gitana cruzada”, como tan orgullosamente cantará; y por lo tanto, una mezcla de espíritus, que sirve de puente entre las distintas *razas* españolas, de valentía, belleza, gallardía, inteligencia y pasión. Por eso, es más que una mera criada debido a su talante *aguerrido* (se pone furiosa cuando Francisquita, la otra criada, cuelga su ropa interior para secarla en la terraza) y *puro* (cuando da el dinero que encuentra para solventar los problemas de la familia).

El *mestizaje* es, por lo tanto, un elemento muy importante, del que cobra nombre el filme, como si la *raza* gitana y española fueran la sustancia de la riqueza nacional<sup>48</sup>. Y por ello, Trini, entiende Sánchez Vidal, encarna un “símbolo

<sup>48</sup> La película, por lo tanto, podría tildarse de anti-eugenetista (la importancia de la raza para la mejora de la especie) al considerarse una doctrina *progresista* en los años treinta que acabó siendo desechada tras observar las consecuencias de su uso por el nazismo. Cf. SOUTULLU, D.: *La eugenesia: desde Galton hasta hoy*, Madrid, Talasa, 1997.

de reconciliación”, lo que ayudaba a conjurar “muchos fantasmas intestinos de la sociedad española sin nombrarlos directamente”<sup>49</sup>. De ahí que para Labanyi, *Morena Clara* “representa un claro intento de reivindicación social de los gitanos”<sup>50</sup>. Aunque, a mi modo de ver, esta aseveración es demasiado endeble si pensamos en el personaje de Regalito que no deja de ser un caradura. Más bien, como toda constitución de un imaginario singular y romántico se enfatiza lo que más juego da para enaltecer y singularizar emociones, y la cultura popular vincula a un andalucismo gitano que materializa dicha aspiración. Así, el elemento gitano ayuda a crear una identidad exótica, pero el fiscal no acaba por pedirle perdón a Trini por sus prejuicios, de hecho, los vuelve a subrayar al final.

### *La España romántica y las esencias nacionales*

Tristemente, la Guerra Civil, iniciada en la madrugada del 17 de julio de 1936, supondría la ruptura del país en dos bandos antagónicos y enfrentados. El nacional, integrado por los militares y las derechas, que propugnaron un fallido golpe militar, y los defensores de la legitimidad republicana (izquierdas y derechas republicanas, así como nacionalistas vascos, gallegos y catalanes)<sup>51</sup>.

España se partió en dos y mientras esto sucedía, la película, estrenada, recordémoslo, en abril de ese mismo año, permanecería en la cartelera. Durante un tiempo seguiría proyectándose, para el esparcimiento social, en ambas retaguardias, lo que se explicaba por sus intrínsecos valores españoles, hasta que Florián Rey, declarándose falangista, e Imperio Argentina se postularon abiertamente a favor de los sublevados, en marzo de 1937, lo que condujo a su retirada de los cines republicanos<sup>52</sup>. El que durante unos meses el filme se viera en las dos zonas resultaría entre anecdótico y llamativo. Y explica muy bien sus virtudes como producto nacionalista.

*Morena Clara*, después de todo, caracterizaba a una España atemporal y neutra, ambientada en un siglo XX, todo lo más idealizado, sin graves conflictos políticos o ideológicos, como podría haber dispuesto. De hecho, no hay alusiones a la actualidad republicana, aunque sí se muestra una sociedad con sus problemas endémicos, sobre los que triunfa la justicia, la verdad y, por descontado, el amor.

<sup>49</sup> SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Florián Rey*, p. 220.

<sup>50</sup> LABANYI, J.: *Lo andaluz*, p. 5. También señala que es una de las películas que más confusión genera en la posguerra en la historia oral ya que su valor es ambivalente. Estrenada en los años de la República, su proyección fue también impulsada durante la guerra, y sería considerada, por el público, como una película del franquismo. De ahí que algunos autores la hayan calificado de filme reaccionario o conservador por los valores machistas que desprende. Después de todo, es natural porque, fue una película que tuvo que renovar el expediente de la Junta de Censura en varias ocasiones (1939, 1948 y 1967), sin cortes, para volver a proyectarla en los cines, calificándola para mayores (se rebajó de 16 a los 14 años), a pesar de ser descrita como una comedia, y no fue considerada, como de Interés Nacional. Archivo General de la Administración (AGA), Cultura, expediente de censura, 36/04170.

<sup>51</sup> PRESTON, P.: *La Guerra Civil española*, Barcelona, Círculo de lectores, 2006.

<sup>52</sup> GUBERN, R.: “El cine sonoro”, p. 147.

Los conflictos que se darán en la historia no remarcarán un contexto concreto (podía ser la época republicana como los inicios del siglo), y seguirán dos líneas paralelas que convergerán en su desenlace final, y que reducen el mundo de los protagonistas a unos códigos de conductos (nobles o perversos) y una serie de conflictos que resultan ser muy recurrentes para generar la tensión entre los protagonistas y mostrar sus respectivos caracteres, valores y, por supuesto, identidades.

Por un lado, estará el intento de soborno de Enrique y, por otro, el asunto de la hija ilegítima de don Elías. Y ambos van a ser solucionados gracias a las *virtudes* de Trini, sintetizando, con ello, no solo unos valores netamente tradicionales (unidad familiar, integridad y decencia), sino la superación de los mismos gracias al ingenio castizo gitano. Para el primer caso, tras aceptar a Trini en la casa, Enrique recibe la inesperada visita de un turbio antiguo compañero de Bachillerato, Pepe Rosales, que viene a abogar por un detenido, el señor Antequera, acusado de tráfico de drogas (de morfina) y de violencia contra la autoridad.

Rosales se presenta ante Enrique como una persona que trata *asuntos* tanto en España como en América que le permiten vivir “holgadamente”.

Por ello se le caracteriza rápidamente como a un personaje sin escrúpulos, cuya única lealtad y honor están regidos por el oportunismo y el dinero, males propios de las sociedades modernas que han perdido las virtudes que traer aparejados el trabajo duro, el sacrificio y la firme honestidad. Cree que, por esos vínculos como antiguo compañero de promoción puede *ablandar* a Enrique y facilitar la absolución de su socio. Pero Enrique se muestra firme y rígido en la aplicación y cumplimiento de la ley, puesto que no les unió, en su día, ninguna simpatía, aunque Rosales, subrayando así su falta de principios, cree que solo es una pose y le dejará una carpeta como inocuo gesto de amistad y dentro ocultará, sin que Enrique se dé cuenta, un buen fajo de billetes a modo de soborno. Casualmente, al poco, Trini, durante un paseo por la casa, encontrará el dinero escondido. Al no ver a nadie cerca, se apoderará de él, sacando a relucir sus *instintos* gitanos. Sin embargo, la escena es muy original y fresca, porque Trini discute con ella misma, al recordarle la conciencia, gracias a una imagen sobrepuesta de la actriz (casi como si fuese un fantasma). Pero, a pesar de ello, muy pronto quedará claro que su espíritu no es ruín sino instintivo (de quien hace lo que puede por sobrevivir), cuando lo utiliza para hacer un acto de “fe y magia”.

Rafael, cuyo concesionario de coches no va bien, acude donde sus padres a pedirles dinero. Pero estos le responden, por instigación de Enrique, que no pueden ayudarle, sin ver a la familia comprometida con sus deudas. Trini, conmovida, porque conoce a Rafael y les une una simpática amistad interviene y realiza un *conjuro* y obra *el milagro* encontrando en un bolsillo de la chaqueta de don Elías el dinero.

El que a los gitanos se les identifique con un grupo que posee poderes ocultos hace que, en su ingenuidad, los padres de Enrique se crean que lo que ha hecho

es auténtico, dotando el momento, para el espectador, de un toque de humor dulce (ya que en el fondo no deja de ser una especie de timo, aunque en el mejor sentido). Y, con ello, se reproduce perfectamente ese imaginario que se tiene de los gitanos y que Trini, que no es nada tonta, aprovecha, esta vez, para llevar a cabo un acto bondadoso<sup>53</sup>.

Claro que los verdaderos delincuentes, el señor Antequera y Rosales, volverán a la casa de Enrique para agradecerle una “absolución” en la que creen, equívocamente, que este ha intervenido. Y en previsión a futuros malos encuentros con la justicia, vuelven a dejarle otra partida de billetes en la misma carpeta (al hacerlo la ven vacía y entienden que Enrique ha aceptado el anterior pago).

Aunque, esta vez, este sí descubrirá el dinero oculto en la carpeta, una vez se han ido los dos delincuentes, y deducirá que se trata de un soborno para que mire para otro lado, provocando su ira y rechazo.

Paralelamente, en el otro conflicto familiar que se plantea, don Elías está metido en un serio aprieto cuando recibe un telegrama de Juanita Céspedes, antigua amiga de su mujer, quien le exige que pague sus obligaciones de manutención como padre, por la hija que tuvo extramatrimonial con ella. Don Elías está metido en un grave aprieto, a sabiendas de que si se descubre se romperá su matrimonio o provocará un daño atroz a su mujer. Pero tampoco cuenta con medios para hacer frente a ese pago que se le exige porque es doña Teresa quien gestiona el dinero de la casa.

Ahí entra de nuevo a relucir la *superchería* sobre los gitanos.

Para quitarle tensión y dramatismo previos, el director utiliza muy bien los recursos estilísticos del cine cuando don Elías, que es un hombre letrado, intentará repetir lo que ha hecho Trini, conjurando dinero para que aparezca en su bolsillo pero, por supuesto, no hallará nada. Casualmente, aparece Enrique llevando el dinero que han dejado del soborno y el padre, desesperado, le ruega que se lo entregue. Pero Enrique se muestra íntegro, incluso con su progenitor, y no cede, sabiendo que el oprobio puede caer sobre su familia y también manchar su carrera como defensor de la ley.

A pesar de esta encrucijada en la que se halla, aceptar un chantaje para silenciar un mal, o bien rechazarlo y hacer que Enrique pierda su dignidad, su celo profesional es mayor que el familiar. No hay duda de que la estrategia argumental funcionaba creando una cierta intriga social a la hora de tener que resolverse un caso que parecía, a todas luces, abocado a que alguien saliera malparado.

Sin embargo, ahí está a relucir el *efecto gitano*, el de Trini, que obra una vez más *su magia*, dotando a toda la secuencia siguiente de un singular tono cómico.

<sup>53</sup> MORENO DÍAZ, C.: “Entre dos morenas claras”, p. 66.

Cuando se persona Juanita con su hija Encarnación en la casa de los Baena, estas son recibidas por Enrique, porque su padre, con cierta cobardía, no sabe encararse con la situación<sup>54</sup>. Aunque Enrique no quiere ceder en las exigencias económicas de la mujer, incluso lo considera una inmoralidad y un delito lo que le pide, reforzando su firme y elevada integridad como funcionario público, Juanita le advierte que tiene una carta comprometedora, lo que causaría un daño terrible a su madre, doña Teresa.

De nuevo, el símbolo de la madre virtuosa y fiel se encara con la imagen de la mujer casquivana y pecadora, en un calculado sexismo machista, ya que al padre, el verdadero responsable de esta situación, se *le absuelve* de la quiebra de sus votos matrimoniales, al constituir un personaje bonachón y tierno. Enrique estará tentado de darle a la mujer el dinero del soborno para acallarla y salvar el honor paterno, pero no puede, y se va al juzgado, mientras deja a Trini con Juanita y su hija.

Es en este punto donde se subraya, con mayor fuerza si cabe, la bondad e inteligencia de espíritu de Trini, utilizando como cualidad, una vez más, el imaginario gitano dispuesto con antelación con el dinero *aparecido* en el bolsillo de don Elías.

Trini hace pasar a ambas a una salita e intenta apoderarse de la carta con sutil habilidad remarcando sus habilidades de *pitonisa*. Pero Juanita, arrogante y casquivana, se muestra inflexible y exige un pago o revelar la verdad. Sin embargo, doña Teresa, que se encuentra en la casa, oye que tienen visitas y se acerca, ingenua, a saludar a Juanita y su hija, a las que conoce. Juanita, sin querer destapar la verdad, le miente a doña Teresa y le dice que está ahí para pedir una recomendación de su marido, apelando a su vieja amistad. Pero Trini interviene con su natural gracia y desparpajo y para presunto divertimento de doña Teresa le induce a creer que ella es capaz de hacer posible lo imposible, y hacer pasar al fiel esposo y a la buena amiga en amantes... y la prueba estará en una carta que *mágicamente* debe aparecer en el bolso de Juanita escrita *supuestamente* por don Elías. Con esta argucia logra lo que persigue, descalificar la prueba que la amante despechada tiene contra don Elías. Juanita es así derrotada por una gitana. Trini, otra vez, ha salvado a la familia del escándalo y del oprobio (ya lo hizo con el hermano). La madre, en consecuencia, llamará a Enrique al juzgado para contarle lo sucedido, al considerar que es una *broma* muy divertida.

Tras la feliz ocurrencia de Trini, cambia de actitud por completo hacia la gitana.

<sup>54</sup> BUSSY GENEVOIS, D.: "El retorno de la hija pródiga: Mujeres entre lo público y lo privado (1931-1936)", en P. Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, pp. 111-113. Después de todo, la nueva legislación republicana suprimía la condición de hijos ilegítimos a aquellos tenidos fuera del matrimonio. Eso lleva a que Juanita no tenía por qué chantajear a don Elías sino sencillamente acudir a un juzgado y pleitear contra él. Por supuesto, esto ni se menciona.

Trini ha vencido, ha mostrado que una gitana es más que una ladrona y que es capaz de solventar problemas de verdad. Por eso, Moreno Díaz estima que Trinidad “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”<sup>55</sup>. Así, utilizar los estereotipos del pueblo calé, en esta ocasión, redundan en un beneficio social, se redimen incluso, convirtiéndose en un arte que lejos de desplumar al incauto, lo que hace es vencer al desalmado (a Juanita)

Lo que viene a continuación es la parte final del filme donde Enrique se *libera en apariencia* de sus prejuicios. Se encuentra a Regalito otra vez detenido, y se lo lleva, rompiendo así su escrupulosa ética profesional, a tomar unas copas. Entonces, se desvela al *otro Enrique*, más humano, volviendo a su casa, completamente borrachos los dos portando un sombrero andaluz (mostrando una especie de *gitanización cultural* del personaje), y tratando a Regalito con una simpatía desbordante e inusitada. Claro que no van a ser recibidos como ellos esperan porque a Trini no le sienta nada bien la actitud disoluta de su hermano y, tras reprochárselo, el pobre Regalito acaba en el agua, volviendo a incidir en el tono de comedia ligera que tan bien sabe explotar Rey.

Aunque Regalito aporta la parte cómica, el truhán y pillo, lo hace sin malicia, en el marco de una tradición picaresca desde el famoso *Lazarillo de Tormes* de la literatura española, encubriendo el hecho de que no es más que un ladrón y que como hombre no tiene por qué redimirse ni mostrar decencia a algo o a alguien, frente a Trini, que tiene que hacerlo por los dos, como mujer. De ahí que no parezca que se pretenda llevar a cabo, en realidad, una reivindicación del pueblo calé. Los estereotipos, aunque más suavizados y con aire de comedia, están ahí, reforzados de forma clara.

Pero, volviendo a la película, en este tramo final de la historia, Enrique aprovechará para agradecerle a Trini lo que ha hecho por su familia. Y le hace entrega del dinero del soborno como premio por evitar que su familia se vea humillada y duramente golpeada. Y le expresa: “eso no se paga ni con todo el oro del Perú. Me he reído tanto, que se me ha muerto la seriedad”. Sin embargo, Trini, generosa, se lo entrega a escondidas de don Elías para que pague la manutención de su hija y cierre ya ese escabroso asunto. Y de esta manera se *libere* de su cargo. El fin se acerca y todo parece acabar bien. Enrique y Trini se sientan en el patio. Y el frío y duro fiscal, por fin, se le ablanda el corazón y le declara su amor a Trini con mucha lisonja.

Como se ha visto, la línea discursiva muestra un conservadurismo social envuelto en un cine folclorista, a tenor del hilo argumental principal. Pues, la mujer

<sup>55</sup> MORENO DÍAZ, C.: “Entre dos morenas claras”, p. 69.

decente, por supuesto, es la guardiana “de la moralidad”<sup>56</sup>, frente a unos hombres incapaces de resolver los problemas por sí mismos o que pueden, incluso, provocar su ruina por su falta de visión comercial, moral o emocional.

Claro que todavía el filme nos guarda otra sorpresa, para darle más fuerza, en el clímax final. Enrique se cita por teléfono con Rosales para devolverle todo el dinero y limpiar su nombre. Por eso, pide a Trini que se lo devuelva. Pero esta no lo tiene y le responde que no le ha dado nada. Ante la creencia de que Trini solo quería, en verdad, sacar provecho de él, la desprecia y la expulsa de la casa. Ahí, junto a la verja, llorosa, la encuentra sentada don Elías. Como ella no quiere decirle lo que le pasa, el padre llama a Enrique, y le confiesa la noble acción de Trini. “Sí, no lo dudes”, le espeta don Elías a su hijo, “esa gitana es mucho mejor que tú y que yo, y que todos los de la casa”.

Trini representa, con ello, la *virtud española*.

Eso hace que Enrique se retracte y le pide casarse con ella. Aunque antes de salir para el juzgado, le espeta a Trini: “No me voy contento, ¿sabes? cuando Rosales me dijo que te regalaba ese dinero para bombones. Has de haberle contestado de otro modo. O ¿es que te gusta ese hombre?”. Y ella le replica descarada: “A mí lo que me gustan es que te madruguen los celos”. Así que Enrique no tiene más remedio que responderle: “Si es que eres gitana y no me puedo fiar, si viéndote el color del rostro, no podré vivir tranquilo”. Claro que Trini, con su desparpajo gitano, le expresa en tono tranquilizador: “Vete, fiscal, porque, aunque soy morena clara, no sufras por mi color, morena es la Macarena y su hijo, nuestro Señor, del color de la azucena”. Y acaba.

Estas ambiguas palabras finales se muestran no tanto como una superación total y absoluta de sus prejuicios, sino como una *aceptación resignada* de los mismos. La mujer es la estrella absoluta de la trama, la que logra vencer la adversidad, la que redime, en parte, al pueblo gitano, la que salva a la familia tradicional. Pero debemos verlo como un modelo de feminismo tradicional. Tal y como señala Nash, una de las corrientes más relevantes del feminismo español surgió del reformismo católico<sup>57</sup>. Y aquí, sin duda, encaja bien su idea en el personaje de Trini, porque en modo alguno refleja la “revolución social”<sup>58</sup> que produjo la República con su *mayoría de edad*. La posible excepción podría ser doña Juanita, aunque ya hemos podido comprobar que su caracterización muestra, no una mujer *liberada*, sino mezquina y desagradable.

Por todo ello, José María Claver sintetiza que “Morena Clara trata de integrar lo mejor de cada casa para formar un modelo de identidad asumible por los an-

<sup>56</sup> BALLESTEROS, I.: “Mujer y nación”, p. 59.

<sup>57</sup> NASH, M.: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004, p. 136.

<sup>58</sup> BUSSY GENEVOIS, D: “El retorno de la hija pródiga”, p. 113.

daluces, una identidad en la que lo gitano, lo mejor de lo gitano, se incorpore a la propia trama del enredo”<sup>59</sup>. Coincide en esta apreciación García Carrión, ante el modo con el que fue recibida en el momento de su estreno, pues, para los distintos críticos, “el populismo de Morena clara se interpretaba como una representación positiva, auténtica, del pueblo andaluz, y por extensión, español”<sup>60</sup>. Más concretamente, para el crítico Antonio Guzmán Merino, representaba “el sol, la alegría, la gracia chistosa”<sup>61</sup>.

Si bien, no todas las críticas fueron así de positivas, López F. Martínez Rivera, sin ir más lejos, diría que la adaptación no posee la suficiente fuerza “para vivir en la pantalla como obra genuinamente cinematográfica”<sup>62</sup>. Aunque se equivocaría, ya que iba, con sus virtudes y defectos, a convertirse en todo un fenómeno social.

### *A modo de conclusión*

Como indica Ferro, “todas las sociedades acogen las imágenes en función de su propia cultura”<sup>63</sup>. *Morena Clara* fue envuelta, con brío y estilo, por un velo folclórico y sentimental que *recogía y mitificaba*, al mismo tiempo (como imaginario y como representación) las particularidades más castizas del *espíritu español*, vinculado, en este caso, al regionalismo andaluz. La candidez, dulzura, elegancia, bravura y bis cómica de la actriz Imperio Argentina, junto a Miguel Ligeró, llenaban la pantalla.

La composición y el elegante estilo cinematográfico de Florián Rey ofrecía, en aquellos años 30, la visión de una sociedad española con los *típicos* problemas sociales (drogas, sobornos y adulterio), pero presentados en un tono paternal y suave que se ve superado por esa nobleza arraigada en las virtudes del casticismo gitano, entendidas como parte de su identidad. El filme presentaba un andalucismo, de *profundas* raíces humanas, vinculadas a un folclorismo popular, alegre y luminoso, y el carácter gitano, que se funde con otro más serio y recio meseteño, constituyendo, así, el *carácter español*. Tales aspectos, dieron lugar, a su vez, a una serie de lecturas muy diversas de la película. Para algunos, en uno de sus extremos, no era más que un vehículo para constituir una *imagen reaccionaria* del país (vinculado al hecho de que el franquismo acogiese este cine tan popular como entretenimiento cultural)<sup>64</sup>, aunque no se explica por qué en la versión cinematográfica se suprimiese la figura del sacerdote que cobra tanta importancia en la

<sup>59</sup> CLAVER ESTEBAN, J. M.: *Luces y rejas*, p. 487.

<sup>60</sup> GARCÍA CARRIÓN, M.: “El pueblo español”, p. 2008.

<sup>61</sup> GUZMÁN MERINO, A.: “Morena Clara”, *Cinegramas*, 84 [19 de abril de 1936].

<sup>62</sup> MARTÍNEZ RIVERA, L. F.: “Morena Clara”, *Popular Film*, 504 [16 de abril de 1936].

<sup>63</sup> FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 25.

<sup>64</sup> Con películas como *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1938), de Florián Rey o *El barbero de Sevilla* (1938) y *Suspiros de España* (1938), de Benito Perojo.

teatral (incluso rebajando los elementos religiosos que hubiesen podido destacarse un poco más), o por qué no gustó a ciertos sectores nacionalistas, especialmente a Falange, por su carácter de *españolada*, en tono negativo.

En el contrario, se señalaba que el filme encarnaba una *expresión de la cultura popular* —idealizada, eso sí—, lo que explicaría mejor su enorme éxito.

Además, llamaba poderosamente la atención que su planteamiento argumental tan nítidamente conservador fuera tan bien acogido en un contexto republicano-liberal, en donde se estaba empezando a reivindicar unos nuevos modelos sociales en donde la mujer cobraba un protagonismo cada vez más elocuente. Que *Morena Clara* concitara el aplauso y aceptación, tanto de las derechas como de las izquierdas (antes y después del inicio de la contienda), desvelaba que había adquirido un carácter de *espejo*, aunque fuera *distorsionado*, de España, en la que la gente quería mirarse (por diferentes motivos, eso sí). Mostraba, en todo caso, que las mentalidades (a pesar de la modernización legislativa, material y política del país) todavía venían marcadas por unos parámetros muy tradicionales. Después de todo, los arquetipos románticos gustaban y contenían unos rasgos universales (el triunfo del amor tras numerosas adversidades) que, en su evolución, el cine todavía conserva.

*Morena Clara* escenificaba, por lo tanto, el rico, complejo y, no por ello, contradictorio espíritu cultural de una época uniendo *modernidad* (cine, *starsystem* y espectáculo de masas), tradición (el folclorismo andaluz y los valores familiares) e identidad (española, aunque fuera inventada para la ocasión).