

DOMANDO A LAS FIERECILLAS ANDALUZAS:
EL MITO DE PIGMALIÓN Y LA (RE)CONFIGURACIÓN
DE LO GITANO EN EL CINE ESPAÑOL Y LATINOAMERICANO¹

Emilio José Gallardo Saborido

Department of Sociology

University of Birmingham

Procedente del cine republicano, el musical folclórico andaluz del primer franquismo (1939-1955) heredó de este periodo su configuración esencial (temas, personajes, situaciones, etc.), pero adecuó este peculiar género al nuevo contexto político. Este capítulo subraya los fundamentos y tensiones que alimentaron las representaciones de Andalucía y de la identidad gitana en el cine de este periodo. Ambas entidades resumieron la imagen interna y externa de España gracias a una extensión metonímica. Con el objeto de lograr nuestros propósitos, se analizarán las diversas reescrituras del mito de Pigmalión que se llevaron a cabo en los siguientes filmes: *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943); *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954); la segunda versión de *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954); *La Faraona* (René Cardona, 1955); y *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956).

RESUMIENDO LA DIFERENCIA “RACIAL”: CORPUS Y SINOPSIS

¹ La versión en inglés de este artículo se encuentra actualmente en evaluación por el *Journal of Cultural Studies*. De este modo, se ruega a los editores consultar al autor de nuevo sobre el estado de esta evaluación antes de la publicación de esta versión española dado que será necesario obtener el consentimiento de la revista inglesa en el caso de que sea finalmente seleccionado.

En primer lugar, se ofrecerá un resumen de estas películas para facilitar así al lector una mejor comprensión de las partes subsiguientes. Comencemos pues con la producción de García Maroto la cual narra la historia de Rocío o “Canelita”. Cuando aún es una niña, Rocío (Juanita Reina) es enviada a un internado de monjas por su padrino Juan (Luis Peña Sánchez), un rico terrateniente andaluz. Al hacer esto pretende ofrecerle una educación que la convierta en una “señorita”, al tiempo que aspira a alejarla de la influencia de sus parientes gitanos, quienes viven en Sevilla. Tras quince años de estancia en la alejada escuela, Rocío vuelve a Sevilla, donde se encontrará con el hijo de Juan, Rafael (José María Seoane), quien a su vez ha estado estudiando en Oxford durante los últimos años. No obstante, y a pesar de haber sido educada como una joven de clase acomodada y, por supuesto, paya, Rocío se ha mantenido en contacto con su familia gitana, que no dudó en trasladarse junto a ella en el mismo momento de su partida. Debido a este hecho, la joven ha estado sometida a una doble influencia, a una educación ambivalente dando por resultado un carácter que desconcierta a Rafael, quien hace gala de los modales de un perfecto caballero inglés. Sin embargo, ambos acabarán enamorándose y, finalmente, comprometiéndose al descubrir que no son hermanos, tal y como Juan pensaba al haber sido engañado por los parientes gitanos de Rocío.

Un caballero andaluz reactualiza la historia de un amor interclasista e interétnico entre una gitana y un acaudalado varón payo. En este caso, el terrateniente y ganadero Juan Manuel crea un orfanato para niños gitanos con el objeto de hacer realidad el último deseo de su hijo José Luis, matado por un toro al comienzo del filme. Juan Manuel desarrolla su institución con la ayuda de la joven y ciega gitana Colorín. Ella representa un ejemplo de comportamiento dentro de una comunidad corrupta que ha de ser reformada gracias a los actos de Juan Manuel. En esta empresa el ganadero contará además con la ayuda del sacerdote Elías. Al final de la cinta, Juan Manuel consigue sus metas y abre su corazón a Colorín, con quien desea casarse. Por último, la solución tipo “final feliz” se cierra perfectamente al ser curada la gitana de su ceguera tras ser operada por un doctor español en América.

A lo largo de ese mismo año de 1954 en el que se estrenó *Un caballero andaluz*, se dio a conocer una nueva versión de *Morena Clara*, uno de los mayores éxitos del

cine republicano, dirigido por Florián Rey y protagonizado por Imperio Argentina en 1936. Básicamente, la producción de Lucia contaba la historia de Trinidad (Lola Flores) y “Regalito” (Miguel Ligeró), dos gitanos en cuyo camino se cruza el fiscal Enrique (Fernando Fernán Gómez) al ir a ser juzgados por un robo. Enrique los invita a vivir con él y su madre con el propósito de comprobar si la relación entre gitanos y crimen se halla basada en causas genéticas o sociales. No obstante, Enrique termina siendo seducido por los encantos de Trini, los cuales aparecen como asociados a la cultura caló. En este sentido, se destacan sus dotes para el baile y el cante flamenco, su sentido del humor o su belleza.

De un modo más breve nos referiremos a dos coproducciones que fueron rodadas por compañías españolas y mexicanas. Estas dos cintas explotaron el éxito de la representación estereotípica de Andalucía a través del cine musical. Así pues, *La Faraona* estuvo a cargo del cubano René Cardona y tuvo a la estrella andaluza Lola Flores como su protagonista. Según la trama, el personaje de Flores, la gitana Pastora o la “Faraona”, marchaba a México para recibir una herencia por parte de su abuelo Guillermo, un importante hombre de negocios. Sin embargo, cuando Pastora llegaba al país azteca junto con otros personajes secundarios gitanos, descubrían que Guillermo continuaba vivo y que además mostraba un vivo rechazo por sus raíces étnicas. No obstante, y en lugar de regresar a España, Pastora decidía permanecer en México trabajando como bailaora y cantante. Una vez que empieza a triunfar en estos menesteres, Guillermo se encarga de comprar el local donde actúa y ordena que Pastora y sus amigos pasen a vivir junto a él en su mansión. Una vez allí, su primo y prometido Alberto será el encargado de educarla. Guillermo, por su parte, sostiene que no aprobará la boda hasta que la convierta en una señorita. De este modo, Pastora recibe clases de lengua española y etiqueta. Esto no impedirá que durante su presentación ante la alta sociedad del Distrito Federal su acento andaluz la convierta en el blanco de crueles bromas. Sin embargo, la gitana se muestra capaz de sobreponerse a la burla colectiva al recurrir a las asunciones estereotípicas para subvertirlas en un movimiento defensivo, tal y como se explicitará *infra*.

La segunda coproducción y la última cinta que tendremos en consideración se tituló *Dos novias para un torero*. El argumento de la película estaba basado en un *quid pro quo* amoroso provocado por el cura Quintín (José Isbert). Su confusión conllevaba que el torero mexicano Miguel (Manuel Capetillo) contrajera matrimonio con la

andaluza de clase trabajadora Malena (Paquita Rico) en lugar con su bien avenida prometida Magdalena (Licia Calderón). Sin embargo, Malena se terminará enamorando de Miguel. Con el objeto de obtener el amor del torero, la joven será ayudada por un pretendiente de Magdalena llamado Federico. Éste se propondrá transformarla en una elegante joven cantante venida del extranjero. Este plan funcionará y Miguel estará dispuesto a casarse con Malena incluso una vez que descubra su identidad real.

ESTEREOTIPOS, “RAZA” Y CINE: APROXIMACIONES TEÓRICAS

Siguiendo las ideas de Richard Dyer [1980] sobre el proceso de creación de estereotipos, Stuart Hall [2009] extrae algunos puntos clave que afectan a nuestro estudio de caso. En primer lugar, Hall enfatiza lo siguiente: «stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes ‘difference’» [Hall 2009, 258]. De hecho, los filmes seleccionados en esta ocasión muestran cómo los personajes gitanos son representados a menudo como elementos sociales homogéneos y planos. En apariencia parecen capaces de ser modificados por la acción paya, pero siempre mantienen ciertos restos de lo que se considera su condición caló o, en otros casos, son ellos quienes consiguen atraer a sus Pigmaliones hacia sus rasgos identitarios.

En segundo lugar, Hall apunta que: «stereotyping deploys a strategy of ‘splitting’» [*idem*]. En este sentido, argumenta que se crea una separación entre lo normal y lo aceptable y lo anormal y lo no aceptable. Esto implica una expulsión de los seres estereotípicos de los niveles hegemónicos y refuerza las fronteras de la otredad. Por lo tanto, Hall concluye que este proceso: «is part of the maintenance of social and symbolic order» [*idem*]. No obstante, dado que el musical folclórico andaluz constituyó un recurso para reconstruir la estabilidad social y cultural después de un periodo de intensas luchas de clases y durante el comienzo de un régimen dictatorial, nuestros ejemplos establecen una negociación social. Para conseguir estos propósitos, estas cintas recurren a una de las expresiones de otredad más significativas en el panorama de la España de posguerra: la mujer gitana y andaluza. Atendiendo a estas razones, es

lógico que se produzca una hibridación cultural que se materializa recurrentemente a través del enlace matrimonial entre los representantes subalternos y hegemónicos.

El tercer aspecto que Hall destaca se resume en la siguiente oración: «stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power» [*idem*]. Efectivamente, en el contexto espacio-temporal al que nos estamos refiriendo, la situación de los calós representaba comúnmente una de las posiciones más bajas de la pirámide social. Los gitanos se vieron sometidos por un conjunto de exclusiones diversas (sociales, étnicas, económicas, etc.) que se sienten palpablemente incluso en la sociedad española contemporánea. Únicamente la música y el baile flamenco, productos culturales ligados estrechamente a la comunidad gitana, han disfrutado de una posición privilegiada dentro de la sociedad andaluza y, aun así, el reconocimiento institucional e intelectual no ha llegado hasta hace relativamente pocos años.

Dentro de este esfuerzo por la dignificación del flamenco resultaron cruciales las contribuciones del poeta Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, como su clásico volumen flamencológico *Mundo y formas del cante flamenco* (1963). Durante esa década de 1960 se empieza a concretar cada vez más decididamente un proceso de reconsideración de la expresión musical flamenca que estaba en consonancia con las aproximaciones de intelectuales precedentes, como algunos de los miembros de la Generación del 27.

Totalmente opuesta a la situación de la mayoría de la comunidad gitana, los “señoritos” andaluces actuaron como líderes semi-feudales dentro de sus haciendas, manejando múltiples aspectos de las vidas de sus trabajadores. El poder de este colectivo fue acrecentado por la consonancia ideológica con el nuevo *status quo* impuesto por Franco. De hecho, participaron normalmente en la vida política local como agentes activos y formales. La terrible situación social de estos años de posguerra fue resumida por el cantaor José Menese cuando en su disco *Andalucía. 40 años* (1978) clamaba: «De miedo y de miseria comenzó un largo rosario, de pan negro y letanía, de orden y de derecha, y una infame beatería».

Hall concluye afirmando que el proceso de creación de estereotipos concuerda con lo que Foucault denomina un juego de poder/saber. Este tipo de relación se encarga de clasificar a las personas de acuerdo a una norma y, además, construye la parcela de los excluidos signándola como la de la otredad. Para Hall [2009, 259], se trata de lo que

Gramsci habría denominado un aspecto de la lucha por la hegemonía. En este sentido, en su fundamental texto “Encoding/decoding”, Hall ya había previamente mencionado:

The definition of a hegemonic viewpoint is (a) that it defines within its terms their mental horizon, the universe, of possible meanings, of a whole sector of relations in a society or culture; and (b) that it carries with it the stamp of legitimacy –it appears coterminous with what is “natural”, “inevitable”, “taken for granted” about the social order [Hall, 2006, 172].

Todas estas reflexiones pueden ser fácilmente puestas en relación con los intereses del campo de los estudios fílmicos y, por lo tanto, usadas como herramientas teóricas que se muestran útiles para desarrollar interpretaciones más ricas y precisas de las representaciones de los diversos grupos étnicos y sus interrelaciones. Por ejemplo, la presencia y estatus de la comunidad afroamericana en el cine ha sido especialmente estudiada recurriendo a este marco teórico. Este desarrollo resulta comprensible puesto que la materia ofrece un caso de estudio evidente para los investigadores angloparlantes y dado que estas aproximaciones teóricas han sido fortalecidas por científicos provenientes de las áreas de los Estudios Culturales, Sociología o Estudios Fílmicos.

Sin embargo, y si consideramos que existen elementos compartidos que revelan similitudes entre diferentes tipos de exclusiones étnicas, otros investigadores que focalizan su trabajo en torno a otros colectivos pueden sacar provecho al considerar algunos puntos tocados por esta literatura. Nos referimos, por ejemplo, a técnicas comunes al pensamiento racista tales como la infantilización de los individuos:

During slavery, the white slave master often exercised his authority over the black male slave, by depriving him of all the attributes of responsibility, paternal and familial authority, treating him as a child. This “infantilization” of difference is a common representational strategy for both men and women [Hall 2009, 262].

Como enseguida veremos, en el contexto del musical folclórico andaluz la representación de la etnia gitana aparecerá caracterizada por marcas indelebles que la llegan a convertir en una caricatura. Así pues, los gitanos serán retratados como criaturas divertidas, desordenadas y vagas que deben ser enseñadas y controladas por los agentes del orden hegemónico.

Asimismo, Hall se refiere a una estructura binaria a la hora de indagar en el estereotipo que de la masculinidad negra construyen los varones blancos. Este mecanismo doble permite a estos últimos evitar enfrentarse al miedo castrador que supone la amenaza de la masculinidad negra:

...two different levels at the same time: a conscious and overt level, and an unconscious or suppressed level. The former often serves as a displaced “cover” for the latter. The conscious attitude amongst whites –that «Blacks are not proper men, they are just simple children»– may be a “cover”, or a cover-up, for a deeper, more troubling fantasy –that «Blacks are really super-men, better endowed than whites, and sexually insatiable» [Hall, 2009, 263].

Igualmente, esta doble estructura reaparece si consideramos las asunciones de los personajes payos sobre los gitanos de nuestros filmes. Específicamente, al comienzo de estas películas las protagonistas femeninas gitanas son percibidas como caracteres desenfadados o infantiles, pero al mismo tiempo para los protagonistas masculinos payos ellas encierran el peligro que supone su feminidad desinhibida, que se desentiende de los rasgos femeninos propios de las mujeres de su estatus. Las gitanas expresan este temperamento apasionado a través de diversos medios, siendo el más importante de ellos las actuaciones musicales. Por ejemplo, en *Canelita en rama* destaca la escena de la fiesta de la vendimia, momento en el que los campesinos y el terrateniente y sus allegados se interrelacionan en el mismo espacio. Durante la fiesta, Rocío desea bailar, pero Rafael, el hijo del señorito, recela y teme. Sin embargo, ella finalmente danzará con un trabajador, mientras que Rafael intenta hacer lo mismo con una moza. El joven caballero se muestra desconcertado por la autonomía de la que hace gala Rocío, quien es incluso capaz de bromear a costa suya espetándole: “Oiga, don Rafael, ¿por qué no aprende a cantar fandanguillos? Eso se lleva aquí más que el tenis”.

Esta última cuestión conecta con la confrontación entre actividades consideradas patrias y otras tenidas por foráneas que se desarrolla a lo largo de la película como un modo de poner en evidencia las carencias de Rafael. Debido a su educación en Inglaterra, este personaje se muestra inclinado hacia actividades que supuestamente carecen de valor entre los andaluces como jugar al tenis. En este sentido, nos referiremos más abajo al proceso reeducador que Rocío llevará a cabo con Rafael.

En esencia, en estas producciones los gitanos deben ser “domados”, pero paralelamente los agentes hegemónicos se ven obligados a aprender de ellos dado que son usados como un medio a través del que acercar a las clases populares y acomodadas en el contexto de la posguerra. Así pues asistimos a un doble movimiento que permite una redefinición del espacio social. Sin embargo, esta redefinición se verá forzada a encajar dentro del marco ideológico hegemónico (catolicismo, capitalismo, conservadurismo, etc.)².

FASCINACIONES VERDE OLIVO: LO CALÓ Y SU(S) REEDUCACIÓN(ES)

A lo largo de este epígrafe, nos acercaremos a los diferentes procesos de reeducación propuestos en las cinco películas que componen nuestro corpus de estudio. Como eje estructurante recurriremos a cinco categorías para entender el desarrollo de estos procesos: 1) ¿quiénes son los agentes que están implicados?; 2) ¿por qué?; 3) ¿a qué medios se recurre para conseguir las metas de los educadores?; 4) ¿cuáles son los

² Esta atracción por los caracteres populares en una suerte de negociación social y étnica diferencia a estos filmes de otras asimilaciones fílmicas de la otredad “racial”. Por ejemplo, Bogle [1973] [citado en HALL 2009, 175-176] apunta que la figura de Sidney Poitier fue útil para ofrecer una descripción atemperada del estereotipo del hombre negro. En este sentido, fue delineado como:

‘... educated and intelligent, he spoke proper English, dressed conservatively, and had the best of table manners. For the mass white audience, Sidney Poitier was a black man who met their standards. His characters were tamed; never did they act impulsively; nor were they threats to the system. They were amenable and pliant. And finally they were non-funky, almost sexless and sterile. In short they were the perfect dream for white liberals anxious to have a coloured man in for lunch or dinner’.

Así pues, las audiencias blancas no tuvieron que intentar comprender ninguna de las características relacionadas con la cultura negra. Se trató de un movimiento de sentido único, que permitió al público blanco aceptar la otredad “racial” sin reconocer ninguno de sus valores.

efectos en los educadores?; y, finalmente, 5) ¿cuáles son las consecuencias en sus pupilos? Asimismo, esta sección estará dividida en dos mitades. La primera de ellas está dedicada a leer las relaciones “raciales” en las producciones españolas (*Canelita en rama*, *Un caballero andaluz*, *Morena Clara*). Mientras que la segunda se referirá a las coproducciones hispano-mexicanas (*La Faraona* y *Dos novias para un torero*).

Gracias a estas reescrituras del mito de Pigmalión se percibe de un modo más evidente que las gitanas andaluzas a menudo son consideradas por sus educadores como un sujeto incompleto, deshumanizado en cierta medida, y que ha de ser limado y limpiado de defectos a través de la cultura de los sectores acomodados. Sin embargo, debemos subrayar la existencia de un par de matices: primero, en algunos casos, ciertos aspectos vinculados con la cultura gitana tales como el baile y el cante flamenco gozan de una especial consideración; y, segundo y más importante, las reticencias iniciales que muestran los educadores a la hora de acercarse a sus alumnas quedan finalmente vencidas por los sentimientos positivos producidos por las gitanas. El rol protagónico de la gitana queda pues representado como un puente entre ambos mundos y como una materialización de los valores positivos asociados con la cultura popular.

Comencemos pues con *Canelita en rama*, filme que constituye una ruptura con las anteriores producciones dirigidas por el jienense Eduardo García Maroto. Estas cintas (*Una de fieras*, 1934; *Una de miedo*, 1934; *¡Y ahora... una de ladrones!*, 1935; *La hija del penal*, 1935) estaban caracterizadas por el sentido del humor absurdo y paródico propio del grupo de intelectuales conocido como “la otra Generación del 27”. No obstante, García Maroto tuvo que adaptar sus creaciones a los nuevos moldes favorecidos por el gobierno dictatorial. El propio director aceptó este punto en un documental sobre su persona al afirmar:

Lo que yo he hecho es auto-censurarme porque el género mío ya vi que no tenía cabida. Por eso ya después hice *Mi fantástica esposa*, *¿Por qué vivir tristes?* y *Canelitas en rama*, y cosas de esas... Pero siempre auto-censurado. Fueron al menos cinco o seis guiones los que me echaron abajo. Era algo extraordinario de asqueroso, de verdad, asqueroso era aquello³.

³ En el mismo documental, denominado *Memorias de un pelicularo* (Luis Mamerto López-Tapia y Javier L. Caballero, 2005), García Maroto explica que *Canelita en rama* contenía todos los tópicos de un

Los elementos claves de la transformación de Rocío o “Canelita” serán el terrateniente Juan y las monjas del internado donde es enviada a estudiar cuando es una niña. Sin embargo, estas fuerzas hegemónicas se verán obligadas a negociar con la influencia familiar caló, representada por los tres parientes gitanos de Rocío que la siguen a su nueva ubicación. Dado que al comienzo del film Juan cree que Rocío es su propia hija, fruto de una relación con una gitana, la niña es considerada una criatura híbrida, “entreverada”. Por lo tanto, Juan se propone transmutarla en una “señorita”. Este objetivo se resume a través de varias acciones a lo largo de la película. Por ejemplo, cuando Juan se despide de Rocío en la estación, el terrateniente le quita una flor del pelo aduciendo que se trata de un adorno que no es propio de señoritas. Más tarde, en la escuela, una monja le regaña cuando la descubre bailando flamenco y tocando las castañuelas. Sin embargo, ambas partes (gitanos y payos) comparten un discurso esencialista sobre la “raza”. En este sentido, Rocío afirma: “¡Soy gitana, soy gitana y me gustan las castañuelas! ¡Eso es!”. O, más adelante, su tío “Tarantas” le reprochará: “Si no sientes el grito de la raza, no eres canela”. Por otro lado, durante un encuentro entre la hermana tutora de la niña y Juan, la monja arguye que, después de quince años continuados en su recinto educativo, Rocío ha experimentado un cambio total, pero a veces una presencia racial atávica se observa aún en ella.

Como Jo Labanyi [1999, 35] ha apuntado, Rafael, el hijo de Juan, se va “españolizando” a lo largo de la trama. De hecho, su propio padre desdeña las dudas que lo asaltan con motivo de la presentación en sociedad de Rocío: “Nuestra sol funde las preocupaciones sociales con más rapidez que la niebla”. Efectivamente, la seriedad de Rafael es tomada por un rasgo foráneo, ajeno a la alegría y humor considerados como propios de la identidad andaluza. La relación amorosa con Rocío será pues un medio a través del que “limpiar” este aspecto de su personalidad. De este modo, arriba hacíamos referencia a la oposición entre tenis y flamenco. Pues bien, una vez más la música popular será usada como un agente que favorezca el encuentro social y étnico

musical folclórico andaluz y sostiene que representó su mayor éxito comercial como director. Maroto explica cómo el filme se proyectó a lo largo de los diez siguientes años en toda población andaluza donde se celebrase una novillada. Estas afirmaciones sobre el éxito de la cinta entre los propios andaluces guardan un interés particular puesto que enfatizan la importancia de las audiencias como un agente activo en el juego de creación y desarrollo de los estereotipos.

en el momento en el que Rafael, claramente enamorado, le confiese a ella: “Por usted soy capaz de aprender el cante jondo”. A lo que Rocío le responderá: “Yo por ti voy a ser campeona de tenis”. En la escena siguiente vemos cómo unos burlones Tarantas y Cayetano le enseñan a Rafael a tocar la guitarra y a cantar. De ahí que Rocío y Juan sean ofrecidos como dos modelos nacionales de comportamiento (femenino y popular; masculino y de clase alta). Sus actitudes permiten un encuentro más allá de las diferencias étnicas y de clase, triunfando sobre la seriedad inicial de Rafael y los estigmas asociados con los personajes gitanos como Tarantas o Cayetano, esto es, mentiras, engaños, alcohol, etc.

En *Un caballero andaluz* asistimos a la transformación colectiva de un grupo de niños gitanos gracias a la acción del terrateniente Juan Manuel. Aunque la unión interétnica queda simbolizada a través del enlace entre Juan Manuel y Colorín, la protagonista resulta más importante como un detonador de las decisiones pigmaliónicas del señorito. De hecho, tres elementos destacan como principales motivadores del cambio de actitud de Juan Manuel con respecto a los gitanos: las últimas palabras de su hijo José Luis antes de morir, la propia Colorín, y la religión. Este cambio se favorecía previamente en la escena en la que la gitana dona su sangre a José Luis en un inútil intento por salvarle la vida. En esta ocasión, ella le dice: “Cuando te pongas bueno, sales hablando en caló y bailando por seguiriyas”.

Obviamente, la práctica más evidente usada para “domar” los rasgos tenidos por caló en este filme es la creación de un orfanato financiado por Juan Manuel, a quien le asiste Colorín. Sus objetivos quedan resumidos en el siguiente diálogo:

Colorín: [...] ¡La regeneración de la raza calé, diga usted que sí!

Juan Manuel: Entre tú y yo conseguiremos hacer de cada gitanillo de estos un hombre como los demás.

Colorín: Eso, y dentro de unos años habrá gitanos médicos, gitanos fiscales, gitanos abogados...

Juan Manuel: Y coroneles de la Guardia Civil con su tricornio y todo.

Los esfuerzos de Juan Manuel inciden directamente en las vidas de los niños gitanos de modo que sus necesidades básicas (comida, cobijo y salubridad) mejoran notablemente. No obstante, y paralelamente, los gitanos deben adaptarse al estilo de vida propuesto por el terrateniente y el cura Elías. En su horario diario destacan ciertas tareas como ducharse por las mañanas, rezar, leer, comer, aprender una profesión manual y, finalmente, torear.⁴ Específicamente, Juan Manuel se refiere a la enseñanza de dos ocupaciones unidas tradicionalmente con la noción de lo gitano. En primer lugar, sostiene que los chiquillos van a mejorar su conocimiento sobre herrería; y, en segundo lugar, el ganadero afirma que serán capaces de cambiar la relación existente entre los gitanos y la tierra puesto que sus educandos podrán trabajar como campesinos en lugar de simplemente robar los frutos del esfuerzo de otros. A tenor de estas asunciones, nos damos cuenta de que la película reconoce que la comunidad gitana vive a menudo en condiciones marginales al tiempo que se enfatiza que los agentes de los niveles hegemónicos están interesados en mejorar esta situación. De hecho, la caridad de Juan Manuel lo conduce casi a la bancarrota. Obviamente, esta mejora de las condiciones de vida se implementa teniendo por sostén a los diversos discursos hegemónicos (étnico, religioso, económico); y, paralelamente, es usada como un recurso para aumentar la reputación de las clases acomodadas en un contexto histórico de enormes diferencias sociales.

En cuanto a *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954), se trataba de la segunda versión fílmica de una comedia dramática escrita por Pascual Guillén y Antonio Quintero. Este texto fue adaptado para el cine en primer lugar por el reconocido director Florián Rey. No obstante, la producción de Lucia se diferenciaba del filme anterior en diversos puntos. Por ejemplo, la figura del padre adúltero de la versión de 1936 desaparecía en la del 1954, evitando así una parte de la trama que podría haber sido considerada escandalosa por parte de la censura. Además, en la película de Lucia aparece uno de los rasgos de su cine que han sido enfatizados por la crítica: «Luis Lucia es, de hecho, el único de los directores españoles que cultiva el musical folclórico andalucista con cierta conciencia de los clichés y de los estereotipos que le dan forma» [Herederó, 1993, 184].

⁴ A pesar de que José Luis muere de una cornada, Juan Manuel sólo reniega de la tauromaquia en los primeros momentos tras la pérdida de su hijo. Entonces llega a aniquilar su ganadería de reses bravas. La alegría de Colorín lo sacará de esta situación angustiosa hasta el punto de que rehará su fortuna dedicándose al rejoneo.

Como enseguida veremos, esta atracción por la parodia favorece la materialización del tópico de Pigmalión en el filme.

En esta ocasión será el fiscal Enrique el encargado de desarrollar un experimento social para tratar de elucidar las causas de la delincuencia gitana. En sus propias palabras: «¿El índice delictuoso de la grey gitana responde a marcas congénitas de raíz atávica o es un resultado de la influencia perniciosa del medio?» Así pues, el fiscal se propondrá convertir a la gitana Trinidad en lo que él considera una mujer socialmente útil. Para cumplir este fin, comienza haciendo que cambie su indumentaria para posteriormente intentar hacerla aborrecer el flamenco a través de una repetición constante de audiciones de este tipo de música. Sin embargo, y tal como ocurriera en *Canelita en rama*, el representante de la alta sociedad acabará aceptando algunas de las características de su amante gitana tales como el humor y el gusto por el flamenco.

Esta inversión del mito de Pigmalión permite, no sólo una aproximación de clase, sino que Trinidad emita un discurso sobre las condiciones de vida de la comunidad gitana que conectaba con el espíritu populista de la versión de Florián Rey:

¡Ay, don Enrique, qué poco se conoce la verdad de los calés! Todos nos ven desde un palco: unos desde el palco del teatro, usted desde su palquito de la audiencia. Pero nadie quiere arrimarse a nuestra verdad porque entonces la cosa no es tan bonita: miseria, covacha, agua cocida para comer, trajes muy ventilados y desprecio de todos.

A esto el fiscal responde: «Vamos, la España de pandereta vista por el revés». Este hecho que Enrique considera otro lugar común fue básicamente representado en la gran pantalla como un ambiente problemático que podría ser superado gracias a la buena voluntad de los agentes de las clases altas, la caridad católica o a través del éxito de las protagonistas gitanas en el mundo del espectáculo como cantaoras y bailaoras. Por lo tanto, aunque algunas de estas cintas vislumbraban parcialmente la realidad social de la mayoría de los gitanos españoles en el periodo de 1940-1950, no se caracterizaron por proponer soluciones estructurales de utilidad sino que se contentaron con salidas individuales que se asimilaban más a un cuento de hadas que a un aproximación seria al problema.

Para concluir esta sección, nos acercaremos a dos producciones que estuvieron a cargo de productores españoles y mexicanos conjuntamente. La primera llevó por título *La Faraona* y se insertó dentro de las nueve coproducciones hispano-mexicanas que la estrella andaluza Lola Flores protagonizó para el sello español Suevia Films. Este grupo de filmes favorecieron a través de un proceso metonímico la divulgación en América Latina de una determinada imagen de Andalucía, y más específicamente de la comunidad gitana andaluza, como la síntesis de la identidad española.

En estas dos cintas, *La Faraona* y *Dos novias para un torero*, el rol del coprotagonista masculino lo ejerce un caballero mexicano (un artista y un torero, respectivamente). Un factor clave de estas nuevas uniones interétnicas e internacionales reside en la noción de la Hispanidad como marco común, donde los intereses compartidos de los países hispanohablantes pueden ser desarrollados. Este sentimiento de hermandad se verá reforzado a través de diversos recursos. Aunque los medios primarios en este sentido son la trama amorosa y la música (folclore mexicano y andaluz básicamente), existen otras herramientas para expresar esta unión tales como el catolicismo o tomar bebidas ligadas a ambos estereotipos territoriales.

En las coproducciones la figura de la gitana aparecerá como un símbolo de la identidad española, al menos de su versión comercial. Sin embargo, estos caracteres deberán ser aún sometidos a un proceso de reconfiguración ejercido por los varones mexicanos en este caso. Ya hemos mencionado las lecciones que sobre etiqueta y lengua española recibe Pastora en *La Faraona*. Pero, dado que el estereotipo ha evolucionado en su viaje hacia América Latina, las nuevas producciones se sienten capaces de jugar con algunas asunciones ligadas a la configuración clásica del subgénero. Pastora podrá así recurrir a la visión de las gitanas como adivinas para ridiculizar las ínfulas de superioridad de las damas de la clase alta mexicana.

El desdén de la variedad lingüística andaluza aparece tanto en *Dos novias para un torero* como en *La Faraona*. En la primera de ellas el personaje de Federico intenta reeducar a Malena con el fin de ayudarla a conquistar a Miguel. Su tutor le enseña a esconder su acento andaluz, a fumar y a emplear algunos tratamientos de belleza. De este modo, Federico insiste en hacer desaparecer su identidad popular y regional siguiendo lo que entiende como un proceso de refinamiento. Finalmente, el profesor crea un nuevo personaje para Malena, la elegante cantante Rosario Montalvo, quien

habría llegado recientemente a España después de pasar varios años en el extranjero. Sus esfuerzos se verán recompensados puesto que Miguel se enamorará de Malena/Rosario. No obstante, al final del filme, Miguel reconocerá la verdadera identidad de Malena, la cual asumirá sin mayores consecuencias para su futuro amoroso en común.

“TODOS SOMOS UNO”: CONCLUSIONES

Después de considerar el tratamiento de la imagen de los gitanos en estas películas, notamos que existe una contradicción clave en torno a todos estos productos culturales y sus implicaciones ideológicas: los personajes calés aparecen retratados frecuentemente con rasgos negativos, pero al mismo tiempo son concebidos de un modo que les ayudará a recibir el apoyo y la aprobación de los espectadores. De hecho, los caracteres que se nos presentan como abiertamente anti-gitanos acaban siendo transformados (Rafael, Juan Manuel, Enrique, Gabriel) o ridiculizados (Joaquín, el administrador del cortijo de Juan en *Canelita en rama*). Incluso el mismo proceso de reeducación queda caricaturizado en películas como *Morena Clara*. En este sentido, la protagonista gitana actúa igualmente tanto como un medio para favorecer los valores positivos atribuidos a su comunidad, como un puente a través del que acercarla a los agentes hegemónicos⁵. Este hecho, unido con las acciones de los elementos de las clases acomodadas, permite establecer un diálogo interétnico e interclasista, que favorecía, al menos simbólicamente, la aproximación social en la España del primer franquismo.

La mayor parte de estas películas estaban dirigidas hacia los públicos populares. Así pues, demostraban potenciar ciertos objetivos como la reconstrucción de la

⁵ La contradictoria repercusión que las estrellas femeninas deben enfrentar en ocasiones con respecto a sus audiencias ha sido observada en otros contextos:

These identifications demonstrate the contradictory pleasures offered by Hollywood stars, on the one hand reproducing normative models of feminine glamour, whilst on the other hand offering women fantasies of resistance. For example, some female stars represented images of power and confidence. These were frequent favourites because they offered spectators fantasies of power outside their own experience [STACEY 1998, 151].

estructura social aceptando la reforzada primacía de los agentes hegemónicos clásicos, pero reservando un lugar para las fantasías populares. De hecho, y de acuerdo con Castro de Paz [2002, 68-69], el musical folclórico andaluz fue rechazado por miembros de la oligarquía y la alta burguesía, quienes se mostraron contrarios al protagonismo fílmico de las clases populares que este tipo de producciones conllevaba y que podría recordar a la situación previa a la Guerra Civil.

Finalmente, con el despegue de las coproducciones con América Latina (que tuvieron su origen en 1948 con *Jalisco canta en Sevilla*), las productoras explotaron la vitalidad de este género con el objeto de obtener pingües beneficios. En este caso, se acentuó la unión internacional y panhispánica, pero la desigualdad social de los amantes aún permaneció como un recuerdo de los orígenes del género.

Por último, digamos que el título de esta sección hace referencia a una cita de otro musical folclórico andaluz, localizado en esta ocasión en el siglo XIX. Se denominaba *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949). La frase se la dice un bandolero a la duquesa en medio de una celebración en el refugio de los forajidos. Específicamente, el bandolero sentencia: «Todos somos uno: bandoleros y duquesas, corregidores y gitanos». No obstante, concluye: «Todos somos uno, cuando del cante se trata». Efectivamente, el flamenco y los gitanos como sus personificaciones tenían el poder para acercar a diferentes clases sociales, pero el final de la fantasía sobrevenía justo cuando las luces de la sala se encendían.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.

DYER, Richard, *Gays and film*. Londres: British Film Institute, 1980.

HALL, Stuart, «Encoding/decoding», en M. G. Durham, y D. M. Douglas (eds.), *Media and Cultural Studies. Keywords*, Oxford: Blackwell, 2006, pp. 162-173.

HALL, Stuart, *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 2009.

HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana *et alii*, 1993.

LABANYI, Jo, «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas», *Archivos de la Filmoteca*, 32 (1999), pp. 23-42.

STACEY, Jackie, «Feminine fascinations. Forms of identification in star-audience relations», en C. Gledhill (ed.), *Stardom, industry of desire*, Londres: Routledge, 198, pp. 141-163.

Filmografía

Canelita en rama (Eduardo García Maroto, 1943, España).

Un caballero andaluz (Luis Lucia, 1954, España).

Morena Clara/Dark and Bright (Luis Lucia, 1954, España).

La Faraona (René Cardona, 1955, España-México).

Dos novias para un torero (Antonio Román, 1956, España-México).