

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN
NOBLEZA BATURRA (CIFESA, 1935)
Y LA ADAPTACIÓN FÍLMICA EN EL CASO DEL REMAKE
MORENA CLARA (CIFESA, 1936)

Josep Franco i Giner
Universitat de les Illes Balears

La Compañía Industrial Film Español S. A, es decir, Cifesa, vivió entre los años 1932 y 1965. Su última producción es del año 1951, *Lola la piconera*. Entre este año y 1964 sobrevivió como distribuidora. Entre 1965 y 1967 agonizó como cooperativa con el nombre de Cinesco. Moría la que había sido la compañía cinematográfica más emblemática, junto con Filmófono, del cine español.

La película que nosotros comentaremos es del año 1935 y es una de las más representativas de la Cifesa republicana. Existió una versión muda escrita y dirigida por Joaquín Dicenta hijo y Juan Vilá Vilamala el año 1925. Tal fue el éxito del film que el mismo Dicenta escribió un versión para el teatro. Se supone que sobre ese texto se basó Florián Rey para escribir el guión de su versión del '35. Se estrenó el 12 de octubre, el día del Pilar y de la Raza, en treinta y cinco ciudades de España, con un apabullante éxito de crítica y público. El año 1965 se hizo otra versión dirigida por Juan de Orduña, protagonista a su vez de la del '35. El tema de *Nobleza Baturra* dura cuatro decenios, como el dictador autóctono que padecemos. ¿Y cuál creen ustedes que puede ser el tema que tanto se alarga como el suplicio de Tántalo? Pues, muy fácil: la castidad. ¿Y qué es la castidad de la mujer, aunque el sintagma preposicional sobre para nuestro imaginario colectivo? Es un texto en blanco: un no-texto, una tela por escribir. El lugar de la nada al que acuden los iguales a Ulises.

Otros (Fanés, 1989) han visto en *Nobleza Baturra* una historia de amor interclasista, como ocurrirá con *Morena Clara*. Hay quien ve en este cine de los años republicanos el nacimiento de una nueva era (Linás, 1990). Quien lo llama cine populista republicano, siguiendo a otros (Sánchez, 1991), costumbrista y folklórico, pero nunca española, término reservado a los extranjeros que hurgan en nuestras raíces.

Nosotros en esta propuesta intentaremos averiguar por qué Hitler, que vió la película más de cinco veces, pidió una entrevista a solas con Imperio Argentina. No hay duda ninguna de que

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN *NOBLEZA BATURRA*...

Hitler veía en *Nobleza Baturra* el espíritu español más genuino y auténtico, y parece que quería de Rey y Argentina la transposición de ese espíritu a un tema germánico: una versión actualizada de Lola Montes, amante del rey Luis de Baviera (Gubern, 1994: 294).

Intentaremos analizar cuáles son los ejes básicos de esta historia de amor pretendidamente interclasista entre Marco, Pilar y Sebastián, entre Hitler, Imperio Argentina y Franco. Ver cómo funciona la apología de la moral arcaica en la representación de la honra, la sumisión sexual y social de la mujer, los prejuicios sociales, las habladurías, etcétera. Como en otras películas de Cifesa, la Iglesia desempeñará un papel importante y básico: será quien se lleve el gato al agua. Toda la escena social donde se desarrolla la historia huye de marcos reales y conflictivos y pretende mostrar un mundo sin lucha de clases, donde todos conviven pacíficamente: los jornaleros y los amos beben juntos, y los primeros obedecen mansamente a los segundos. Es el llamado modelo populista del nacional-catolicismo laico de la República y del nacional-socialismo de Goebbels, antesala del franquismo nacional-católico, que algunos consideran diferentes (Linás: 1990: 6):

Es evidente que entre 1934 y 1936 comienza a poderse hablar en serio de cine español. Mientras que, salvo escasas excepciones, el cine mudo no había conseguido salir del provincianismo zarzuelero, de la película regionalista y rural, tras el paréntesis que supuso la llegada del sonoro, que provocó el parón que había esperado en una industria subdesarrollada, sin horizontes y carente de toda estructura solvente, hubo intentos serios de construir un cine popular, todavía lastrado muchas veces por resabios ruralistas, pero de indiscutible solvencia y evidente enganche con el espectador (...) se estaban dando los primeros pasos para la existencia de un cine español de cierta envergadura, capaz de salir del paleta provincianismo hegemónico hasta el momento.

Esto es, existiría un modelo pre-1934, provinciano todavía; un modelo hasta-1936, republicano y populista; y finalmente, un modelo post-1939, franquista. El primero sería un intento de hacer cine, ruralista. El segundo sería la excelencia del modelo español que estos historiadores quisieran para sí (Linás, 1990: 6-7):

En títulos como *Morena Clara* o *Nobleza Baturra* seguimos encontrando resabios propios de una sociedad escasamente industrializada. Pero hay en ellas un desparpajo, una frescura, que serían rápidamente erradicados con el triunfo de los rebeldes.

Nosotros, sin embargo, creemos que este pretendido modelo populista republicano es ya ideológicamente y políticamente, y sobre todo en el caso de Florián Rey, un modelo post-1939, por lo que de puesta en escena contiene. El envaramiento que tanto le critican al primer cine franquista existe ya aquí si dirigimos nuestra mirada hacia el modo en que la mujer es representada.

Las peor paradas serán, pues, las mujeres: viva el desparpajo y la frescura: son usadas como moneda de cambio en un ambiente rabiosamente reaccionario. Su lugar vendrá marcado y decidido por tres ejes básicos: Sebastián, que representa el imaginario colectivo español nacional-católico (republicano o franquista, modelo hasta-1936 o post-1939); Marco, que representa el poder despótico español nacional-católico o alemán nacional-socialista (modelos hasta-1936 y post-1939); y la Iglesia, la superestructura que reconduce el sentido y de la cual no se separa Pilar (dispositivo discursivo ligado aparentemente al modelo hasta-1936 y en cambio en plena vigencia en el modelo post-1939).

Un folio en blanco pesa. Pesa mucho. Pesa como el recuerdo que quisiéramos enterrado, como el pasado que reescribimos cada vez que alguien llama a la puerta. Para la persona que mandó en Cifesa durante casi treinta años, más allá de 1954 todo era oscuridad. Vicente Casanova Giner vivía recluso en Biarritz cuando Felix Fanés (1989), autor de un excelente estudio sobre Cifesa, consiguió, en julio de 1978, ver su cuerpo disminuido. Nada sobra en un trabajo sobre la representación de la mujer; ni siquiera la historia que lo envuelve. Aquel pobre hombre sumido en el silencio soportaba mal las voces atronadoras del ayer. Se había compro-

metido con una ideología y unos modelos de representación determinados hasta el cuello, tanto durante la época republicana, como durante el franquismo, y ahora se sentía sólo y engañado por Tirios y Troyanos.

En cualquier caso hablar de aquella época, de la productora que fue la piedra angular del cine español, nunca ha sido fácil. Ya lo pudo comprobar Félix Fanés (1989:11) cuando se acercó a ella por primera vez, pese a los elogios de todos los investigadores que, de un modo u otro, desde una óptica u otra, se comprometieron al hacer balance de sus éxitos. Pero lo más significativo es que nadie, nunca, se ha puesto a hablar de cómo se ponen en marcha los mecanismos fílmicos que hacen de Cifesa la máquina ideológica más afín al fascismo, en su más amplio sentido.

Quisiéramos avanzar que la representación de la mujer en *Nobleza Baturra* obedece y coincide con la que tenía el régimen de Franco. Lo más triste, sin embargo, es que es anterior, que ya existía. Lo peor, que todavía dura.

Leemos en el periódico *El País*, del día 8 de octubre de 1995, una entrevista hecha a Imperio Argentina por Vicente Molina Foix y de la cual rescatamos para la posteridad:

Hay nombres que arrastran una leyenda y otros que conducen a ella. De muy pequeña, pero ya muy artista, le habían puesto La Petite Imperio, con ese sensacionalismo afrancesado que adoran los argentinos. Tenía cinco añitos y su padre, un profesor de guitarra clásica que a veces tocaba en público, la llevó a un café porteño frecuentado por españoles. "¿Por qué no baila la niña?". Y bailó... Don Jacinto Benavente la vió actuar, y pontificó: "Esta niña no se puede llamar siempre Petite. Crecerá, y si sigue actuando, ¿qué?... A la altura de Perojo, Orduña o Edgar Neville en la nómina del mejor cine clásico español, Florián Rey cuenta sobre todo en las historias por su intenso, aunque a veces ampuloso, drama rural mudo *La aldea maldita* (1929). Magistrales, llenas de ligereza e invención formal, resultan hoy sus películas musicales producidas por Cifesa, en especial las casticistas *Nobleza Baturra* y *Morena Clara*, donde la gracia de Imperio, sobre todo luciendo el bucle gitano de la segunda, deslumbra. Y el brillo se vió hasta en Alemania...(Y dice Imperio)... Un día me llamó Goebbels: "El Führer quiere ver a la señora". "Yo no tengo la costumbre de visitar a los hombres sin mi marido". Y estando días después almorzando con Andrés Segovia llegan al restaurante unos policías con la orden de llevarme al Reichstag. Fui a ver a Hitler, sí, pero con mi marido. El Führer había visto dos veces *Nobleza Baturra* y me recibió muy admirativo. "Meine künstlerin. Ich liebe dich" ("Mi artista. Me encantas")...(Y a la pregunta de: Entonces, Imperio, ¿ni con Hitler ni con Marlene?, contesta con evasivas, naturalmente, y gracias a Dios).

1. El espacio textual.

Los límites de pertinencia del comentario se verán sobrepasados por el análisis, que va más allá de lo expuesto en la pantalla. Si decíamos que el significante Cifesa son muchas cosas articuladas alrededor de un nombre, de un anagrama, a los espectadores les ocurrirá lo mismo: serán mecanismos de decodificación; imprecisos, sin duda. Por lo tanto, el espacio textual no sólo será lo que vemos, sino cómo ha sido hecho y quién lo consume; esto es, lo implícito al film: autor, metanarrador y narrador explícito, por una parte; y espectador y narratorio, por otra. Como neutro no hay nada, ni siquiera una voz en off [Kaja Silverman (1987)], intentaremos atravesar todos los espacios analíticos posibles y construir nuestro propio punto de vista, vista la mirada cinematográfica que nos ofrece Cifesa. Se tratará, si ustedes lo prefieren, de leer el reverso de la base estructural significativa que sugiere Cifesa desde el no-texto, desde la castidad. Seamos, pues, castos.

Francis Picabia pintó un cuadro los años 1941-42 que representa a Imperio Argentina. Picabia era puro mestizaje en su vida y en su propia obra. Cambiaba continuamente, pero siempre le interesaron las españolas como motivo figurativo. El cuadro representa a una mujer con mantilla y peineta, típica figura epocal. Su mirada es triste, las cejas perfectamente dibujadas, los párpados gigantes para unos ojos inmensos. Estamos muy lejos del desparpajo y de la frescura, de los moldes poco envarados que según algunos encontramos en *Nobleza Baturra*. La boca no

rfe. Picabia veía en España el lugar donde todo es posible, donde elementos extraños acaban por fundirse, y sin embargo pinta a la reina de la época serena, distante, casi mística. Rey, no. Al padre artístico de Imperio le gustaba lo autóctono, lo español –decía que las españolas las hacían los extranjeros que se atrevían con temas de aquí–. Picabia representó a una típica española de procesión un poco extraña e inquietante: es una mujer que transmite nobleza en su silencio. Rey rebajó lo propio al nivel más cavernícola y capertovetónico que podamos imaginar. Y sin embargo es lo que se sigue reivindicando: época dorada, años de oro del cine español, entrada en la normalidad cinematográfica, etcétera. Nosotros no opinamos lo mismo. La representación que de la mujer hizo Florián Rey no se puede olvidar, pero no para repetirla o reivindicarla, sino para no caer en los mismos tópicos.

2. Estructura significante de base: la coyuntura.

El sistema de producción en estudio, el modo de representación institucional, una cierta tradición de pensamiento católico reaccionario y un universo cultural fundamentalmente poco cohesionado, constituyen la base del significante Cifesa. A esta base hay que añadir el hecho de que el cine en los años treinta ya es un arma ideológica, política y moral, rectora de conducta y modelo a seguir. Además, con la llegada del sonoro se convierte en industria de altos vuelos, a la cual sólo tendrá acceso una burguesía económicamente fuerte. Burguesía que se encargará, antes incluso de que lo haga el Estado, de censurar todo aquello que le parezca reprochable, en la distribución y exhibición.

Cifesa será desde su misma constitución una industria al servicio de una ideología de derechas, católica y reaccionaria, que mantendrá a la mujer en el lugar que aquella cosmovisión le había asignado desde tiempos remotos. Muchos estudiosos no califican de fascista esta ideología; seguramente serán los mismos que otorgan peyorativamente a los feminismos la representación de denuncia que buscan, legítimamente. Ha habido y hay todavía la tentación de salvar del calificativo fascista a una industria que lo fue, por el simple hecho de ser española y recuperable para el presente. Una especie de borrón y cuenta nueva. Que hayamos de recuperar del olvido este período del cine español no nos obliga a mentir.

Basta ver qué es Pilar, dispositivo discursivo que representaría teóricamente a la mujer aragonesa de los años treinta, en el film que nos ocupa. Si recordamos la escena en que todos la persiguen por deshonestas, a eso de la medianoche, observamos, en la causa que provoca tal comportamiento por parte de un pueblo, que un indicio –que alguien se descuelgue de una ventana– se convierte en signo oscuro y aparece lo siniestro, el hermano pequeño de lo real, por el simple hecho de que la ventana pertenece a una mujer. La mujer, no sólo para Florián Rey, es un extraño para el hombre que lo hace caer en la mezcla de lo mismo. De la visión se pasa a un saber opaco, sin acceder al símbolo: ver y creer. La salida de la norma, del código, del lenguaje, permite al texto expulsar a la mujer de la razón, del logos. No hay palabras que puedan defenderla –huye por las calles atemorizada y completamente ida–, porque éstas no le pertenecen. No hay razones para la exclusión, sólo viento y tempestad que justifiquen la aparición del hermano pequeño de lo real. Al dispositivo discursivo Pilar se le ha negado la posibilidad del decir y se le ha lanzado al negro celestial, argonauta de ojos. La voz que cose el cuerpo fragmentado de la visión es voz de mujer, Andrea, tabernera, quien no perdona, despechada, que Sebastián esté enamorado de Pilar, pero sobre todo no consiente que ésta, siendo mujer, luzca aires de grandeza reservados a los hombres. Es mujer, pues, el dispositivo que expulsa a la otra de la palabra, lucha fratricida causada por la mirada del otro que otorga lugares.

3. Algunos elementos humanos.

A Hitler le gustó seguramente *Nobleza Baturra* porque no era una película americana: esto es España, pensaría, y el mundo, cinematográficamente hablando, estaba dividido entonces entre los EE. UU. de América y Alemania, sobre todo después de la llegada del sonoro. La afinidad

estética entre España y el nacionalsocialismo nazi o la estética del franquismo es evidente, a nuestro entender. El imaginario colectivo de la República, del III Reich y del Franquismo es el mismo. Esto sólo es explicable por la existencia de una superestructura de hondas raíces antropológicas que llamaremos patriarcado occidental, donde el elemento humano juega un papel importantísimo. Las izquierdas españolas del momento no supieron atraerse el mundo industrial del Cine, distribuidores, exhibidores y productores, y no quisieron atribuirle la importancia propagandística y educadora –reeducadora– que tenía. En cambio, las derechas y la industria cinematográfica mantuvieron un entendimiento total. Ante esta falta de decisión cabe preguntarse si realmente el pensamiento republicano y socialista de la época estaba dispuesto a asumir y promover la instrucción ciudadana en términos distintos y destrozando la superestructura patriarcal, tradicionalmente de derechas. Nos tememos que la respuesta sea no.

Los ilustrados republicanos, en cuestiones de igualdad de la mujer, eran de derechas, como el votante del frente popular. Es muy difícil ser de izquierdas cuando se trata de asuntos privados, como son las mujeres para los hombres. Es la senda no transitada de la modernidad. Pero encima, repetimos, sólo la derecha, ideológica, política y sociológica, estaba interesada por el cine como herramienta esencial para salvaguardar tradiciones. Se optó por el cine que reivindica el ser hispano, para así exportarlo a Sudamérica; el cine que resucitaba una tradición literario-teatral que venía del siglo de oro; el cine folklórico y equívoco, mantenedor de esencias raciales. Se optó por la reducción del otro a lo mismo, de la mujer a la nada. Y en esa opción tuvo que ver la familia valenciana y su marca: los Casanova, Cifesa y la representación que de la mujer hizo Florián Rey durante esos años. Hemos visto antes como se le niega a la mujer la palabra para defenderse. Un poco antes de la tempestad, efectivamente, aparece la calma. Antes de la canción, a eso de la medianoche, ella, Pilar, es presentada como una virgen que se acicala ante un espejo, solitaria y pensativa. Se prepara para el sacrificio final, como el Jesús del huerto de los olivos. La disolución de la santa se producirá, y antes recurre a la divinidad, como hará después del sacrificio. Esta imagen de la mujer es recurrente y puede ser considerada paradigmática del look cifesiano de la época. Desde tiempos remotos hemos recurrido a esta representación. Pero Rey reincide: en el cartel anunciador de *La Hermana San Sulpicio*, 1934; en el programa de mano de la reposición de ésta, 1939; en el de *Nobleza Baturra*, 1935; pero antes incluso, en el programa de mano de *La aldea maldita*, 1929. Es evidente que este autor haría buenas sus palabras:

Cada país debe mostrar al resto del mundo su "temoignage", y con mayor motivo si se trata de una tierra de tanto valor como la nuestra. Si queremos exportar, hay que aumentar cada vez más nuestro españolismo.

Parece evidente que Rey confundía esto último con que el país estuviese repleto de vírgenes. En su defensa diremos que a Pilar no nos la muestra como una virgen divinizada sino humanizada, de perfil. Y en el film, rodeada a veces de niños. Pero su mirada, elevada hacia el cielo, no nos deja ver bien su carne, que, por otro lado, tapa convenientemente con la mantilla negra ad hoc. Se produce un desplazamiento, otra vez, de la palabra hacia el sentimiento, esta vez gozoso pero todavía real y no simbólico. Pilar reza, y en su plegaria nos habla de amor. El sentimiento puede más que la razón. Su composición en el cuadro, que no es simétrica, como la mirada divina centralizada del Pre-renacimiento, se recompone al dirigir parte de su amor hacia el hombre (Sebastián) y parte hacia Dios. Al hacerlas coincidir reestablece el equilibrio. En estas condiciones estamos, no ante una mujer en estado de gracia, como sería el caso del cuadro de Picabia, sino ante una gracia en estado de mujer. Estamos ante la Glycophilusa, Dulce Amiga, Virgen de la Ternura, del primer Renacimiento italiano.

La luz roja de la sala, que venía a romper la privacidad del goce del espectador y a normalizar la visión estructurándola alrededor de un eje idéntico, ayudó también a que la mujer no saliese de la oscuridad. Paradójicamente, la orden del 5 de Mayo de 1921, al hacer público el

goce condenaba a la mujer al llanto. Otro dispositivo más de los hombres, todos de derechas en cuestión de mujeres, que ataba aún más al otro a la silla de la mudez. La línea de lucecitas no indica, ni antes ni ahora, el sentido de una salida de emergencia en caso de accidente grave, sino el sentido del recto proceder de la jovencita, cuya castidad está en grave peligro en lo oscuro de la sala. La rectitud de su trazado, como si de una pista de aterrizaje se tratase, señala el camino por donde lo moral y lo correcto han de transitar en su ardua lucha contra el mal. Salvaguardar a la hija de las manos del otro que la desea como yo deseo a la suya. En este diálogo de sordos la mujer ni tiene voz ni tiene parte. Precisamente una de las características del patriarcado es hablar del y por el otro, y otorgarle un sitio.

Funciona igual que la lengua del Estado, del estado que sea, que no escucha a las otras lenguas nacionales y, en su sordera, hace hablar al otro la lengua que no es la suya, ni la materna ni nacional, sólo estatal, emudeciéndolo para siempre. Descartes decidió escribir en francés el *Discurso del Método* en un momento en que se tenía que explicar. Los diputados de la Provenza que se quejan al rey de tener que juzgar en francés son escuchados en francés (Derrida, 1995):

Que alguien intente explicar a quien ejerce la fuerza y la fuerza de la ley que quiere conservar su propia lengua. Necesitará aprender la del otro para convencerle. Una vez que, por afán de persuasión retórica y política, haya asimilado la lengua del poder, una vez que la domine suficientemente como para intentar convencer o vencer, estará a su vez de antemano vencido y convencido de estar equivocado. El otro, el rey, ha mostrado por el hecho de la traducción que él tenía razón al hablar su lengua e imponerla. Hablándole en su lengua, se reconoce su ley y su autoridad, se le da la razón, se refrenda el acto que da razón de su triunfo. Un rey es alguien que sabe hacernos esperar o tomarnos el tiempo necesario para aprender su lengua a fin de reivindicar nuestro derecho, es decir, a fin de confirmar el suyo.

El patriarcado es monolingüe, monosexual, monológico, monocromo, monogeográfico; es baturro, si me permiten el uso del calificativo aquí. De noble no tiene nada; es mezquino como el hambre.

Descartes escribía su texto en francés para fundar el derecho del francés en el siglo XVII a hablar de leyes. Derecho que habla su propio derecho. Y lo escribe en francés, además, (1953:991), para que los espíritus débiles, las mujeres, en el que he querido que incluso las mujeres pudiesen entender algo se enteren de qué va. Y continúa diciendo Derrida (1995: 63-65):

Siempre la misma estrategia: dos públicos, dos destinos, dos discursos, incluso dos lenguas, para llegar al mayor número posible de lectores y formar el mayor número de filósofos en la buena facilidad. No todo el mundo puede comprender todo, en especial las mujeres, pero hagamos algo para que al menos ellas puedan entender algo (...) La complejidad embarazosa y retorcida de la estrategia cartesiana sería proporcional a la de una estrategia feminista: ¿Deben las mujeres aprender el latín y formarse en la escolástica para apropiarse de la autoridad filosófica y el poder masculino, con los riesgos paradójicos que conlleva tal apropiación? ¿Deben, por el contrario, reivindicar que se hable el saber, la filosofía, el derecho, la medicina en particular, en la lengua materna? (...) Este movimiento va, a buen seguro, contra toda exclusión de las mujeres. Puede incluso pensarse que, por haber escapado a los preceptores, al latín y a la escuela, las mujeres podrían estar más vírgenes y, por lo tanto, ser más aptas para aceptar lo más fácil, lo más intuitivo, lo más filosófico. El precio a pagar por este progreso o por este proceso sería siempre el mismo: dilución de la diferencia sexual en y por la filosofía.

4. Las desilusiones.

Hasta 1953, con *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, de Luis G. Berlanga, la vieja dicotomía entre lo castizo y lo extranjerizante también se dió en nuestro cine. El Belmonte español era sin duda el director de *Nobleza Baturra*: Florián Rey. El Joselito se llamaba Benito Perojo. Castidad y castizo significan lo mismo, aunque uno haga referencia a lo abstracto y el otro se concrete. Ser castizo, pues, será practicar la castidad. Y es lo contrario que ser extranjerizante, que significa estar abierto al otro que no habla mi lengua, al bárbaro. *Nobleza Baturra* es una de las expresiones de lo castizo, entre otras,

más sublimes de Cifesa. Castizo también es autóctono, frente a cosmopolita, que sería el otróctono². Derrida dice que Descartes habla en francés para explicar a la mujer las excelencias de la filosofía sin que tengan que preocuparse por el latín y la escuela. Y dice bien y nos está engañando, porque lo que en realidad está haciendo Descartes es añadir a la mujer a la lista de los tutelados por el Rey. Con la excusa de la lengua materna, de la cual las mujeres serían portadoras y esenciales, la voz del Rey unifica bajo su manto la otredad que hasta ese momento, y después, representaban las mujeres para el padre: la lengua materna se hace lengua del estado y se neutraliza, así, la diferencia sexual que implicaba. Pero no se neutraliza en una doble dirección y desaparece su cuerpo. El único cuerpo que desaparece, el único sexo que sucumbe a la verticalidad de la ley, es el cuerpo de la mujer, deslenguado y castrado una vez más: casto, castizo, vuelto sobre su pliegue y autoctonizado, vampirizado por el Rey. Hecha casta la mujer francesa en el XVII, le llegaría el turno a la española en el XX mediante otros mecanismos. Aquí no había escuela para tantos y tuvimos que esperar la llegada de la academia de los analfabetos que es el cine. *Nobleza Baturra* es nuestro *Discurso del Método*. Aquí como allí, no se habla ni se escribe para la mujer, sino a pesar suyo. No se le deja ser, simplemente. No ha sido inscrita, escrita. Sigue siendo la tela por escribir. Por no pertenecer, no pertenece ni a una clase política. El amor interclasista que decíamos al principio que algunos otorgan al texto de Cifesa, no existe. Pilar no pertenece ni a los ricos, siéndolo ella. Antes es virgen, lugar no transitado y a disposición de los hombres. El patriarcado, la Iglesia, aquella superestructura antropológica que nos permitía poner en el mismo cajón a la II República, al III Reich y al Franquismo, habla por ella y le asigna un no-lugar fuera de la historia.

En nombre de la moral, se iluminó la sala. En nombre del Rey y de la ciencia se le despojó de su maternidad, su lengua. En nombre de la pureza la condenamos a no transitar. Y todo para que no se convierta en una falsa moneda. La mujer para el hombre es un fajo de billetes immaculados; por eso le gustaba tanto la película que apenas hemos comentado al dictador, porque Pilar es para él lo que el reo representa para el Rey.

En realidad la representación del horror, de los cuerpos fragmentados que tan de moda están hoy en día, de lo extraño, se da por ejemplo en *Nobleza Baturra*. Pilar es un dispositivo discursivo castrado y cegado; su cuerpo no le pertenece. Su voz no es escuchada, de hecho no es ni siquiera solicitada. Su mirada se ha de dirigir hacia el más allá divino para encontrar un interlocutor. El Rey tenía en propiedad el cuerpo de los súbditos y podía exponer en público el martirio del pueblo que entendía así que seguir vivo era pura coincidencia. Así la Inquisición: disponer públicamente del cuerpo del detenido. En realidad esa fragmentación, decíamos, esquizofrenia, se da en películas como *Nobleza Baturra*.

Pilar es pues, de la mano de(l) Rey, una mujer abnegada, enamorada, santa y virgen. Es sin duda el personaje más rico del film: su función es la de mostrar al resto de las mujeres un buen ejemplo de comportamiento beato. Es un personaje complejo (tiene muchos registros) de grandes contrastes (su carácter y comportamiento varían muchísimo); sabe ser dinámica y estática (ante una instancia superior); antagonista y secundaria, activa o pasiva; autónoma o influenciable, siempre es señora de(l) Rey, cuya honra vigila como paño en oro temeroso de que el pergamino cite otros textos.

5. La adaptación fílmica en el caso del remake *Morena Clara*.

La *Morena Clara* de 1936 es la tercera película que Florián Rey realiza para la productora valenciana "Cifesa". Resulta evidente el interés que Rey muestra por los gitanos "claros": el año 1943 reelaboraría Ana María, también protagonizada por una gitana "clara" y basada, como *Morena Clara*, en una obra teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén, especialistas en comedias "calés". La "clara" de la que hablaremos aquí fue pues, primero, obra de teatro, estrenada en Madrid el año 1935, obra costumbrista donde abunda el absurdo y un humanismo, a nuestro entender, mal cocido. Hay otra versión cinematográfica del año 1954, dirigida por Lufís Lucía, donde se hace más difícil hacer creíble el verosímil fílmico que ha de relacionar a payos y a gitanos, y de la cual también hablaremos. Y otra, finalmente, del '40, de Julián Torremocha, de la que no diremos nada. Versiones para la muerte.

Parece ser que el éxito de la obra teatral del '35 es la razón que mueve a Don Manuel Casanova Llopis, máximo accionista de "*Cifesa*", a financiar la versión fílmica. Y, justo es decirlo, acertó de lleno: fue lo más rentable, no sólo de la "*Cifesa*" republicana, sino de buena parte del cine español. El argumento es éste: la gitana Trini, "Morena Clara", enamorada de un joven fiscal se va a servir a su casa; allí, mediante una larga y complicada serie de peripecias, acabará conduciendo al juez ante el altar. En principio, nada nuevo respecto de otras películas anteriores de la época: entramado amoroso, escena social pre-capitalista, regionalismo, etcétera, como en *La hermana San Sulpicio*, 1934 o *Nobleza Baturra*, 1935, ambas de Rey y de "*Cifesa*"; o *Rumbo al Cairo*, *Es mi hombre* y *La verbena de la paloma*, todas de 1935, de Benito Perojo y de "*Cifesa*". La novedad de *Morena Clara* es que tiene un prólogo excelente, quizás el mejor de todo el cine republicano de "*Cifesa*", muestra de cine popular, con un humor agudo y de buena ley, que juega sin trampas con la realidad histórica, y de aquí le viene ese verosímil fílmico que ya no podrá aguantar la versión franquista del '54, con unas situaciones y unos diálogos inteligentes, aplaudidos por la crítica y el público, hasta que, en el lado republicano, y vistas las colaboraciones de Rey y Argentina con la Alemania nazi, la quitaron del cartel. Cruel paradoja la que muestra a republicanos y a fascistas riendo y llorando por lo mismo, mientras los dejaron. Durante el franquismo siguió cosechando éxitos, y es que la ficción es el residuo de lo público. Hasta aquí la superficie (Fanés, 1989: 85-86), pero, ¿qué hay debajo de esa pretendida trama amorosa?

A nuestro entender las cosas ocurrieron como sigue. El nudo de la trama de la versión cinematográfica que analizamos consiste en la redención de una gitana, y en la imposibilidad racial de vivir honestamente, según el fiscal que la juzgará. Redención que ha de llevarla a convertirse en paya, para así explotar como se merecen su gracia y su belleza. Ya sabemos en qué consiste la historia, ésta y otras historias, y quizás la de la letra grande: reducción de lo otro a lo mismo. Oposición entre el exterior y el interior de la norma y consecuente reducción de aquella. Eliminación de la mujer, del gran otro, como sujeto discursivo de la historia, condenada a ser honesta, graciosa y bonita. Y la cancelación de todas las enunciaciones que no se encuentren bajo el manto blanco de la Razón occidental de signo masculino.

En el claro del bosque, en el corazón de la interioridad, hay márgenes que, sin embargo, sobrevivirán por el mero hecho de ser payos. El hecho racial de este film es muy fuerte, vistas así las cosas, y nos permite compararlo con la xenofobia. Ciertamente aquí no se mata a nadie y el verosímil fílmico permite ver juntos a unos y a otros, pero muchos, los que han de dar razón de su raza, como los cristianos viejos del siglo XVI, son condenados al silencio y, el callar, la lingüística de la dialogía, se somete a la de la dialéctica, la vertical. En el interior, pues, están los blancos payos. Hay grados de solvencia en este grupo, pero todos están a salvo de las fauces del dragón, de lo real. Por un lado el fiscal, Enrique Baena, y su madre, doña Teresa, representarían el valle del surco. Uno muy estricto, como conviene a su condición de hombre. La otra más dócil y comprensiva, como se espera de la posición mujer. Por otro lado estarían el hermano del fiscal, Rafael, un buen vividor de las rentas de su madre, y el marido de ésta, don Elías Baena, que en su juventud, como era lógico por tratarse de un señorito, tuvo sus más y sus menos con una tal Juanita Céspedes, con fruto incluido, ¡pardiez!, de nombre, lógicamente, Encarnación, y que ahora le reclama parte de su patrimonio para la educación de la común hija. Todavía en el claro, pero tocados por la umbría, pestilencia del dragón, se encuentra el lanzarote Pepe Rosales, antiguo compañero de bachillerato y de armas del fiscal, que le busca la vuelta mediante un chanta-je que ha de dejar en libertad a su escudero Antequera, libre del juicio que se le avecina. Pero en "*Camelot*", ya lo sabemos, Ricardo sólo hay uno, aunque muchas Ginebras. El fiscal, el representante de la razón -"tú y tu tierra sois uno y os encondeis en el Santo Grial"-, que habita la Cruz de Mayo, y hacia donde necesariamente se han de reconducir todas las enunciaciones que no quieran quedar excluidas del discurso allí expuesto (por eso se tapan las orejas los que acompañan a Ulises, no para no oír y morir por el dulce canto de las sirenas, sino para que sus voces

no sean discordantes, una vez sabidas, con la rectitud del señor), ve con buenos ojos que Trini impida que su padre y su madre, sobre todo su madre —¿qué hace una mujer entre tanta cucaracha?—, sufran por las peticiones de las malvadas féminas, que la soltería de una madre siempre es bien merecida. Y en cambio pone el grito en el cielo por ver como Perceval pone en duda su honradez, recta y una, como el horror. La doble moral está servida para ser hablada, y lo más inverosímil del caso, para un espectador de antes y de ahora, es que va a ser hablada, solucionada desde el primer momento, por alguien que no pertenece a lo cálido de la casa, que pasa por la cocina como un vendaval arrasando a la cocinera, manos sucias, violentamente y desproporcionadamente, boca negra que dirá lo indecible por el blanco burgués, la magia de Merlín, querida de todos y por todos puesta al margen, cerca, próxima, pero sin voz, como la locura, que sabe de lo real y por eso ha de ser condenada al silencio familiar. Están muriendo los dioses y es la hora del hombre, a los locos se les encierra junto a las ciudades, para que no naveguen más, para que dejen de ser hermeneutas. Por eso es aceptada Trini en casa del fiscal, para reducirla al silencio y que, con su saber, diga la última profecía gitana, la postrera clarividencia: doña Teresa aquí es Morgana.

El grado de verosimilitud, en principio, de esta película es bastante pequeño. Aún poseyendo una estructura narrativa fluida y progresiva —lo mejor de Rey siempre fue la acción—, no se puede decir que la mantenga durante todo el tiempo. Son los buenos actores los que consiguen no aburrir al público en determinadas escenas demasiado estáticas. Estatismo que en la versión teatral es mucho más acentuado, y que se libró de la versión cinematográfica quizás por el alto grado de improvisación a que se sometió la realización. El ambiente festivo que se vive en la obra de ficción contrasta muchísimo con el ambiente crispado de la calle y esto podría explicar también su enorme éxito: la ficción como residuo de lo público. Lo cotidiano expulsa de sí lo extraño para poderlo reidentificar y reasumirlo en la ficción. Para que esto ocurra, el cine, como dispositivo narrativo, tiene que poner en acción unos mecanismos de contagio que afecten al imaginario colectivo, tan carente siempre de reposo. La impagable fluidez narrativa y la naturalidad de los films de Rey (Sánchez, 1991: 219), así como su calidad, puede que no sean muy discutibles. Lo que sin embargo sí que lo es, es el tono alegre y conciliador que, según algunos historiadores, existe entre gitanos y payos. Entre el imaginario colectivo blanco y el otro, no tan claro. Si bien es cierto que el año de su realización, la modernidad, con todo lo que ello implica, encierra y absorbe, anulándolo, todavía no había llegado a muchos lugares de España, aunque la República era su mejor linterna, y podía leerse el texto como conciliador, la realidad fílmica y textual es otra cosa bien distinta. La aparente conciliación se consigue, a nuestro entender, por la carencia que la cotidianeidad imprimía a la vida real de cada día, y la necesidad de vaciar en la ficción toda la tensión encerrada. Pero no podemos creer que fuesen películas, y ésta en concreto, que acercaran los mundos allí expuestos, sino, ciertamente, todo lo contrario: el gitano es anulado y reabsorbido por el mundo del fiscal que los ha juzgado y clasificado ya como inútiles y poco productivos. Si por conciliación queremos entender ausencia de conflicto, está claro que el film lo dibuja muy bien. Cuando fueron encerrados y asesinados los judíos, también hubo conciliación. Como la hubo en la España del XVI, con su expulsión. Como la hay en las ciudades olímpicas cuando barren las calles de mendigos. Pero para nosotros la re-conciliación es otra cosa, bien distinta de la razón dialéctica.

Los exorcismos laterales, como podríamos calificar a *Morena Clara*, o a cualquier otro gran metarrelato, porque también lo es y comparable a la leyenda artúrica, que huyen de corregir los verdaderos problemas intestinos (el payo odia y juzga al gitano porque no juega a su juego burgués: trabajo a cambio de ganancias económicas) y se encastillan, bajo la apariencia de comedia melodramática, en el nihil novum sub solem del credo cotidiano, no sirven más que para prolongar un problema que, tarde o temprano, volverá a salir a la luz. Los grandes metarrelatos necesitan un formato para poder circular: el mito, el poder, la Iglesia, la Revolución Industrial y los Medios de Comunicación de Masas, con el cine, hasta los años sesenta y setenta, por lo menos en España, como los grandes portadores de su saber, nos han enseñado a vivir. En un excelente

artículo de Susan Sontag (El País, 10 de febrero de 1996) se habla del fin de la cinefilia, de cuando el cine aunaba vida y arte a un tiempo, y de la condena del cine actual a ser sólo simples versiones, adaptaciones de pretéritas lecciones. De los dos caminos emprendidos (ventana de la vida, Lumière, y el artefacto, Méliès), el cine opta por ser metarrelato arrebatador. Se erige en el máximo exponente de la alteridad comercial (Hollywood 1930-1955) y artística (Europa 1955-1970), y finalmente muere. Pero la lección queda: es el gran metarrelato del siglo XX, capaz de asumir cualquier género, cualquier verdad. Y eso es lo que hace nuestro entrañable film. Si bien es cierto que aquí, en *Morena Clara*, no aparece el padre de la Iglesia explícitamente para hablarnos de la verdad oculta, también es cierto que las canciones intimistas que sirven de contrapunto cuando Trini tiene algún problema, no son más que confesiones públicas –por estar dirigidas al público arrebatado– y privadas –porque se dirigen a Dios–, que buscan la verdad. "La falsa moneda" no es más que la señal de arrepentimiento de la protagonista hacia el público que la ha de juzgar definitivamente. Arrepentimiento por haber estado expulsada, aunque sin razón, por la Razón. Es el llanto del loco que reclama ser readmitido en el lugar del claro del bosque. "El día que nací yo", de tintes proféticos, es la señal de quien se confiesa diferente al gran otro y le manifiesta la voluntad de parecersele. Señales de quien, en su soledad, reclama a la identidad que lo dejen pasar, para así poder reposar y ensimismarse. Soledad muy bien narrada por la cámara con ese gran travelling que resulta ideal para remarcar la gran calidad fotogénica de Imperio Argentina. La diferencia entre una leyenda y esto, que sería una versión más, es que en aquella no hay Happy End. La similitud, es que todos los historiadores coinciden en señalar las excelencias del original, del '36, frente a sus imitadores. Empieza a no ser ya así: el cadáver huele mal.

Por otro lado, el uso de la profundidad de campo y el hecho de dejar que ciertos personajes se dirijan directamente al espectador, en escenas donde intervienen otros actores, que no tienen parte ni cabida en esta complicidad, le da un toque "Lubitsch" a esta película, con números musicales de gran vuelo, como el de la secuencia de la "Cruz de Mayo", donde el símbolo cristiano toma una importancia desmedida, si se trataba de acercar dos mundos, y no de reducir uno de ellos. Será alrededor de esta secuencia y del espacio allí recreado donde girará el resto del film. Si no queremos ver aquí la presencia marcadísima de la Iglesia, aceptemos el nacional-católicismo que conlleva. Ideológicamente es interesante el hecho que sea bajo la mirada atenta de esta cruz donde se desarrollen los exorcismos laterales que comentábamos más arriba: la conversión de gitana en paya se vivirá como un nuevo bautismo. Las sensibilidades nacionales de los desleales a la República y el dominio de los medios expresivos del cine extranjero más avanzado se dan de la mano aquí. El cine populista republicano se considera una mezcla de estas dos tendencias, y es cierto. De lo que casi nunca se habla es de las connotaciones políticas e ideológicas de larga duración que allí se cocieron, bajo la aparente tranquilidad de la comedia costumbrista. Si la serie discursiva es narrativa, lógica americana, la puesta en escena es reaccionaria-conservadora.

Tres elementos marcarán el continuismo y la disidencia del período comprendido entre los años 1951 y 1962: la presencia exterior de España en el Bloque Occidental, las vicisitudes internas del régimen con el recambio de ministros del Movimiento en favor de los sectores católicos y el renacimiento de nuevas formas de oposición interna obrera y universitaria (Gubern *et alii*, 1995:239-293), que es donde se sitúa la *Morena Clara* de Luis Lucia de 1954. Se abandonan las posiciones autárquicas y se inicia el camino del desarrollismo, con la emigración y el turismo como puertas que acaban con la cerrazón. García Escudero, primer director general de Cinematografía y Teatro (septiembre 1951-febrero 1952) fracasa en su intento de renovar el aparato cinematográfico estatal, entre otras razones por su negativa a otorgar la categoría de "interés nacional" a la película de Orduña, producida por Cifesa *Alba de América*, film que iba a cerrar el ciclo de cine histórico. La censura y la protección de la producción, así como la distribución, exhibición y promoción exterior, son otros aspectos importantes de este período. La transformación del modelo industrial chocará contra los intereses del beneficio inmediato, perdurando las constantes del raquitismo, miserabilismo, ocasionalismo, marginalismo y provincianismo de tiempos

anteriores. Dentro de los sectores de producción y distribución dos empresas son las que marcan las pautas. Por un lado, Cifesa, que empieza su declive con el affaire del interés nacional y el rapidísimo decaimiento del cine histórico. A partir de 1952 desplaza sus intereses hacia la producción "indirecta", pero sobretodo hacia la distribución, acabando finalmente sus días el año 1962. Por otro, Suevia Films, bajo la batuta de Cesáreo González, inicia sus andaduras en la producción nacional y en la coproducción internacional, mezclando géneros que van desde el cine folclórico tradicional, como es el caso de *Morena Clara*, pasando por el cupletismo y el cine con niño cantor, hasta llegar al drama de calidad o incluso el cine de autor menos oficialista (*Calle Mayor*, 1956, de Juan Antonio Bardem). Son años de cosas interesantes: *Día tras día*, 1951, de Antonio del Amo; *Esa pareja feliz*, 1951, de Bardem y Luis García Berlanga; *Bienvenido Mr. Marschall*, 1952, de Berlanga (y Bardem en el guión); *Muerte de un ciclista*, 1955, de Bardem; *El cochecito*, 1960, de Marco Ferreri; o las excelentes *Viridiana*, 1961, de Luis Buñuel y *Pácido*, 1961, de Berlanga. Pero será el continuismo y lo comercial lo que más duros dará a la industria. Sin duda fue el musical folclórico el género más resistente a la renovación, basado siempre en la presencia de alguna estrella de la canción andaluza/española y en una leve trama de carácter cómico o melodramático según la ocasión, dirigido prioritariamente a públicos rurales o de bajo nivel cultural, con pocos films reseñables, donde situaríamos entre los mínimamente destacables *Morena Clara* de Luis Lucia.

Y qué es ese film. Algo imbebible. Para justificar el verosímil fílmico, cosa que muchas veces olvidan los remakes, el director opta por comenzar la historia en la época de los egipcios, que acabarían llegando a Andalucía hablando andaluz y convertidos en gitanos, porque los payos, aquí, hablan castellano de la más alta calidad. Primera diferencia, lingüística, respecto de la primera versión. Segunda diferencia, étnica: hay que justificar que los gitanos son descendientes de los egipcios, para no confundirlos con los moros. Tamaña barbaridad sólo es posible beberla en el ambiente retrógrado de aquellos años. Lo que en la versión del '36 se vivía con normalidad, aunque fuese para finalmente llevarse el gato al agua, en la del '54 se vive como drama. Y lo que es más bestia, se deja circular la historia de amor de los años cincuenta amparada en la historia de amor imposible de la Edad Media, que aparece también en el film. La continuidad se justifica por un maleficio medieval, previo a la aparición del tema del cristiano viejo, porque en la España del cincuenta, claro está, todos han de ser cristianos viejos, exceptuando la guardia mora del caudillo. Realmente este remake ilustra muy bien cuál era el imaginario colectivo que quería para sí el régimen dictatorial. Otra vez más de lo mismo: calificada por los historiadores como folclórica, esta película es mucho más. Es la versión más carpetovetónica de lo que sería la coincidencia de dos culturas que jamás hayamos visto (aunque sabemos que las hay peores). Simplemente es demencial, desde un punto de vista tolerante. Estéticamente nula. Narrativamente ínfima. La actuación afectada por el teatro o insignificante, con la salvedad de Miguel Ligeró, demasiado viejo para ser Regalito. En fin, una joya para no olvidar.

No quisiéramos alejarnos de ustedes sin antes reflexionar en voz alta sobre el artefacto remake. Del por qué. ¿Porqué las productoras confían más en producir películas que tuvieron un cierto éxito tiempo atrás en lugar de apostar por nuevas producciones, por nuevos aires de inspiración? Que eso ocurriese el año de gracia del '54, con la sequedad neuronal que inundaba el ambiente cinematográfico español, podríamos entenderlo. Que eso ya ocurriera en los años de oro del cine de la República, con las adaptaciones teatrales ad hoc, nos hace sospechar acerca de la amplitud de la sequía. Que eso mismo siga pasando ahora, 1999, entre las grandes productoras cinematográficas nos hace caer en la tentación de afirmar que la cinefilia ha muerto, hace ya mucho tiempo y, con ella, el cine, como opinan muchos teóricos. El caso español es el más prematuro, con la salvedad de los ochenta y algunas cosas de los noventa. Toda esta necrofilia (adaptativa, si es vía teatro; remakesiana, si lo es vía cine) nos hace temer lo peor para lo que ha sido el gran metarrelato del siglo XX. Es posible que sea cierto que ahora las miradas hollywoodiense y europea puedan confrontarse entre tanta versión y contraversión. Quizás también sea cierto que eso enriquece el cine local, que lo haga más potente y personalizado. Incluso es posible que finalmente los esta-

dos modernos acaben siéndolo por lo que de propio puedan llevar a ese monstruo de la comunicación que es el cine, pero nunca más volveremos a andar como aquéllos, cuyos pasos imitamos tan torpemente. Ni volveremos a comprar aquella marca de cigarrillos tan cara a la salida de un cine. La multiplicidad del discurso cinematográfico, con todas sus variantes y ofertas, puede que haga más fuerte la industria propia, que a nadie, sin embargo, interesa toda vez que la criatura ha muerto. La adaptación fílmica es un hecho que siempre se ha dado. Hurgar en los propios intestinos es ya otra cosa. Es el desasosiego del ciego, condenado al mutismo.

Bibliografía

- DERRIDA, J. (1995). *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós.
- DESCARTES, R. (1953). *Oeuvres et Lettres*. París: Gallimard.
- FANÉS, F. (1989). *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- GUBERN, R. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y Supervivencia*. Madrid: Filmoteca Nacional.
- LLINÀS, F. (1990). "Un modelo en crisis". *Arxius de la Filmoteca* nº 7, 6-13. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- SÁNCHEZ, A. (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SILVERMAN, K. (1987). *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press.