

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Florián Rey: La hermana San Sulpicio, 1934

Autor/es:
Company, Juan M.

Citar como:
Company, JM. (2001). Florián Rey: La hermana San Sulpicio, 1934. La madriguera. (37):39-40.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41949>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



FLORIÁN REY: La hermana San Sulpicio, 1934

por Juan M. Company

En su ya clásico estudio sobre la productora Cifesa –*El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*– considera Fèlix Fanés a *La hermana San Sulpicio* como una suerte de modelo reducido de lo que, posteriormente, iban a ser los títulos más emblemáticos de la empresa de los Casanova. Temáticamente hablando puede decirse que en esta película inaugural hallan acomodo ciertas constantes que, a modo de musical rondó, se repetirían –con mejor o peor fortuna– en los siguientes films del sello valenciano: una historia de amor con fuerte presencia de las autoridades eclesiásticas filtrada a través de una visión regionalista de la realidad española. La presencia de hábitos monjiles (y alguna que otra sotana) en el film hizo que Román Gubern en su libro *El cine sonoro en la II República 1929-1936* lo incluyera en la lista de un “ciclo clerical” donde compartiría honores con el muy doctrinario y propagandístico *El agua en el suelo* (1934), de Eusebio Fernández Ardevín, título también inaugural de la productora C.E.A. Doce y veinticuatro años después de las respectivas publicaciones de ambos textos, se imponen algunas matizaciones.

En primer lugar, más que apego a las instituciones clericales el film revela una cierta dosis de ironía a su respecto: desde el enquistamiento marginal de sus miembros en la sociedad civil –el muy cuidado plano– secuencia que da entrada al espectador en el balneario de Marmolejo ubica a éste en un mundo literalmente separado donde el grupo de monjas ocupa un espacio diferente al de los otros huéspedes

hasta las consideraciones sobre históricas(¿cómo no!) dolencias de sus dirigentes (la muy sainetera Madre Superiora). El carácter, nada vocacionalmente religioso, de la protagonista se pondrá de manifiesto en la escena donde ésta sigue con delectación los rítmicos arpegios de un tanguillo de Cádiz interpretado por el aflamencado individuo que tan tópica y monocordemente inter-



preta, como en él era siempre habitual, Miguel Ligeró. No resulta extraño que en esta escena Florián Rey recurra a un montaje muy segmentado de planos de detalle –manos y pies tamborileantes, ojos vivarachos de la Hermana– para mejor destacar que nos hallamos ante una *aparición de monja* puesta de manifiesto por una notoria marca enunciativa. Avanzado el film, la dualidad Gloria/Hermana San Sulpicio se manifestará en la forzada reconversión de sus joviales cuchicheos con una de las educandas del convento en sansulpiciana actitud piadosa –bien que acompañada de un guiño– mientras sigue su curso la ceremonia religiosa en la capilla. Que el recogimiento –y, en última instancia, el éxtasis– se vincula con la representación es algo que Rey (sin ser Bernini) manifiesta: un grupo de novicias, con la oreja pegada a la puerta de la sacristía, trata de enterarse de las intenciones galantes de Ceferino Sanjurjo en su visita al convento... para, acto seguido, fingir, ante la severidad del sacerdote y la Madre Superiora, un rezador deambuleo por el claustro con la cabeza gacha

Lo más sustancial de *La hermana San Sulpicio* sigue siendo su historia de amor; una historia de amor en la que no se establece tensión alguna entre lo sagrado y lo profano porque, al fin y al cabo, Sanjurjo lo que desea es casarse con una mujer a quien su paso por el claustro ha dotado de una solvente virtud y pureza. Por ello, el noviazgo de la pareja se reviste de una considerable carga normativo-institucional: la mascarada sexual distribuye los roles de la mujer coqueta y el galán ofendido por su frivolidad explicitando lo que éstos tienen, también, de representación. Para acceder a la temperamental andaluza, el soso gallego –interpretado por el igualmente soso Salvador Soler– deberá *interpretar* a un engallado machito encelado, a petición misma de la interesada. No muy diferente actitud exigiría, dieciocho años después, Mary Kate Danaher a Sean Thornton en la verde Irlanda. Tras la puesta en escena de la simulación, la tan bien deseada Gloria romperá a cantar, desde su verja, para deleite de Sanjurjo y paseantes diversos.

Que Florián Rey asintiera a la verdad (institucional) emanada de este aristotélico *imposible verosímil* gestor del deseo es algo que su siguiente largometraje para Cifesa –*Nobleza baturra* (1935)– parece certificar. Pero, en definitiva, la última mirada que se inscribe en *La hermana San Sulpicio* va a ser la de una monja que, abriendo la cortinas del locutorio, contempla con asombro (¿y envidia?) el sabrosón morreo conyugal de Gloria y Ceferino. El film se despide con un acorde dialéctico y liberal: ante las efusiones carnales, las religiosas pueden dejar aparcado su Objeto de goce para buscar un transicional y placentero objeto de deseo. Parafraseando una frase de Gloria el día de su boda: ser monja está bien, pero dejar de serlo está mucho mejor.

BENITO PEROJO: La verbena de la

por Joan M. Minguet

En nuestros días, la visión de *La verbena de la paloma*, de Benito Perojo, despierta una cierta perplejidad. Perplejidad por su alto registro formal o estético, perplejidad por su indudable compromiso con los ideales republicanos, no menor perplejidad por el hecho de que llegara a convertirse en un film enormemente popular en su época... Aunque, en realidad, quizás lo que la película realmente suscite al espectador actual, tan alejado del cine español que se produce en los últimos tiempos, no sea perplejidad, sino simplemente envidia.

Y es que *La verbena de la paloma* se ha consagrado como un exponente bello y diáfano de un cine que supo adentrarse en la nueva etapa estética que suponía la irrupción del sonoro con una inquebrantable vocación de servicio público y, al mismo tiempo, con un gran sentido del rigor artístico. En el primer caso, la simple mención del referente argumental que utiliza el film, una de las zarzuelas más populares del repertorio lírico español, nos introduce en esa voluntad de contactar con el registro popular. Sin embargo, la película no apela a lo popular como un mero artificio neutral, intelectualmente bastardo (¡*Vade retro* Santiago Segura!), sino a la popularidad típicamente republicana que se retroalimenta ideológicamente en los ideales progresistas y socializantes. Escribámoslo sin eufemismos: Perojo huye del conservadurismo que muy a menudo envuelve a la zarzuela y se propone reflejar, aunque sea en los límites de la comedia costumbrista, una realidad social compleja y estratificada. Un ejemplo: el contraste que Perojo plantea eficazmente entre el bullicioso Madrid callejero y la *apoplejía generalizada que muestra en los planos del baile aristocrático* no es nada gratuito. No me atrevo a tanto como José Luis Téllez, cuando en el opúsculo *Huellas de luz* suscita que esa mirada crítica sobre la lucha de clases supone una alineación del cineasta en el terreno del Frente Popular, pero es evidente que el film se compromete con eso que podríamos llamar una mirada crítica.

El segundo aspecto al que me he referido, el del rigor creativo, no es menos interesante: Perojo adapta una zarzuela para la pantalla en el sentido estricto de la expresión, no la traslada con rigidez o la filma mecánicamente en un escenario. El cineasta no se limita a ilustrar con imágenes un espectáculo preexistente. Al contrario, Perojo adapta con inteligencia: suprime o añade perso-