

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

Título:

Benito Perojo: La Verbena de la Paloma, 1934

Autor/es:

Minguet, Joan M.

Citar como:

Minguet, JM. (2001). Benito Perojo: La Verbena de la Paloma, 1934. La madriguera. (37):40-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41950>

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:



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 *apariciencia 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-

paloma, 1934

najes y/o escenas y los inserta en un nuevo engranaje narrativo en el que la parte musical deja de ser el motor fundamental del relato. (A pesar de eso, en el film encontramos las partes musicales más conocidas de la obra original, sobre todo aquellas canciones que los espectadores debían conocer de forma masiva y que, previsiblemente, debían cantar junto con los actores.) Adaptar de la zarzuela al cine es, o debería ser, en realidad, convertir algo en una cosa distinta. Y *La verbena de la paloma* es una película que, manteniendo lazos de unión incuestionables con su referente original, se erige en un texto nuevo y plenamente diferenciado de aquel sainete de finales del siglo XIX.

El éxito de ese proceso de adaptación tiene muchas claves, entre ellas, el hecho de que la productora CIFESA se volcase presupuestariamente en la construcción de unos decorados y en la creación de unos ambientes que contribuyen enormemente a la riqueza visual del film. Pero la dirección de Perojo es, me parece, más determinante que nunca, no solo por esa lectura progresista que da a un tema –y a un género– que se encontraba anclado en la conservación y el tradicionalismo. Más aún, la película utiliza una serie de recursos o de figuras retóricas específicamente filmicas, elabora un repertorio formal inusualmente rico y variado para pasar de un plano a otro, para concatenar las imágenes o los registros argumentales, para plantear asociaciones conceptuales al espectador más atento... *La verbena de la paloma* forma parte del primer lote de películas sonoras españolas. No obstante, uno de los grandes logros de Perojo es que, al contrario de lo que había hecho buena parte del cine americano y, siguiendo su



estela, también el cine europeo, aquí no se rehuyen algunas concepciones estéticas y algunas soluciones morfológicas que provienen del cine mudo. Ese es, también, uno de los grandes aciertos de ese film que, todavía hoy, despierta en nosotros plenitud positiva. O, más cínicamente, envidia.