



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història

Departament d'Història de l'Art

Del folclore que asalta los conventos a la música que hace milagros, Milagros.

Análisis y relecturas del tipo popular de la religiosa cantarina en
el cine español.

Tesis doctoral presentada por Óscar Palomares Navarro

Dirigida por

Dr. Rafael Gil Salinas

Dr. Carlos A. Cuéllar Alejandro

Programa de doctorado

3130 – Historia del Arte

València, mayo de 2023

A mis Milagros,

Sumario

Agradecimientos	7
Prólogo	9
Introducción	11
Fundamentos conceptuales, metodológicos y teóricos	31
Acto I – Planteamiento	75
Estado de la cuestión. Cuestión de hábitos	77
La religiosa transgénérica. Apuntes sobre géneros fílmicos	113
La religiosa transargumental. Monjas y novicias en el cine español	149
Acto II – Nudo	173
<i>La hermana San Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)	175
<i>La hermana San Sulpicio</i> (Luis Lucia, 1952)	243
<i>Sor Intrépida</i> (Rafael Gil, 1952)	307
<i>La hermana Alegría</i> (Luis Lucia, 1954)	379
<i>Pecado de amor</i> (Luis César Amadori, 1961)	461
<i>Sor Ye-yé</i> (Ramón Fernández, 1968)	539
<i>Esa mujer</i> (Mario Camus, 1969)	607
<i>La novicia rebelde</i> (Luis Lucia, 1971)	681
<i>Entre tinieblas</i> (Pedro Almodóvar, 1983)	751
<i>La llamada</i> (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017)	823

Acto III – Desenlace	903
De las tocas a la sotana. Religiosos cantarines en el cine postconciliar	905
El hábito no hace a la monja. El sambenito de las estrellas	945
Rompiendo hábitos. Continuidad y variación del tipo popular	985
Epílogo	1021
Conclusiones	1023
Hemeroteca	1031
Bibliografía	1043
Webgrafía	1077
Anexo: Tablas de secuenciación	1081

Agradecimientos

Mi mayor temor al componer estas líneas es negar u omitir la importancia de alguna de las muchas personas que han aportado su granito de arena a esta tesis, pues no quisiera, parafraseando la zambra *Falsa moneda* de Juan Mostazo, Ramón Perelló y Sixto Cantabrana, pagar los quereres de nadie con mala traición. Sirva esta última frase para que la lectora vaya acostumbrándose a dos de las singularidades que, por voluntad mía, impregnarán este escrito: el empeño por rescatar lo popular de las aguas de la desmemoria académica y la intención de enunciar los fértiles diálogos que emanan del encuentro de subjetividades que, en presente, continúan existiendo como recuerdos.

Ya tendré tiempo para hablarles de remotas remembranzas, pero mejor será que antes reconozca las presencias cercanas. Sin duda, es de justicia comenzar agradeciendo los consejos de mis directores, Rafael Gil Salinas y Carlos A. Cuéllar Alejandro. El peso de su valiosa experiencia no ha deslustrado los anhelos y las manías que me son propios, pues el respeto hacia mi trabajo y la confianza depositada en el mismo, cuando ni siquiera yo los poseía, han sido constantes. Lejos de desanimarme a la hora de plantear un tema tan particular o de invitarme a abandonar un título que, según otras opiniones del ámbito académico, se concretaba entre lo risible y lo innecesario, me han alentado a buscarme y a reconocermme en mi investigación. Suya es la dirección, pero mío es el papel de guionista, por lo que los giros argumentales, en especial aquellos que incurren en el honesto defecto del aprendiz, son por entero responsabilidad mía.

Extiendo mi agradecimiento al personal del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València. Acuden a mi mente Yolanda Gil Saura, Felipe Jerez Moliner, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Ester Alba Pagán, Sergi Doménech García, Teresa Izquierdo Aranda, Luis Pérez Ochando, Irene Ballester Buigues o Isabel Barceló Ruiz, aunque no están todos los que son. A estos nombres deberían sumarse profesionales del Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española y Biblioteca Nacional, si bien ocupan un lugar destacado quienes han formado parte de los proyectos «Las artistas en España, 1804-1939» (HAR2017-84399-P) y «Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1945» (PID2020-117133GB-I00). Ambos proyectos me han permitido aprender de investigadores como Concha Lomba Serrano, Jaime Brihuega

Sierra, Magdalena Illán Martín o Alberto Castán Chocarro. Aunque pertenece a otro negociado, cito a Nancy Anne Konvalinka, central en mi formación del Grado en Antropología Social y Cultural. Aún sin reconocermelo como historiador del arte ni como antropólogo, pues los títulos no hacen el oficio, es gracias a ella que me atrevo a redactar en primera persona del singular, pues me enseñó a investigar desde el yo. Quisiera aludir también a la obtención de un contrato para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), imprescindible para sustentarme investigando desde el yo.

Demostrando que las lindes entre lo académico y lo personal son difusas, pues lo personal también es académico, me acuerdo ahora de personas a las que desposeo de sus apellidos, desde una proximidad que invalida cualquier protocolo. De entre mis amigos, Ariadna, María e Isaac han estado presentes a lo largo de este proceso, entendiéndome regular pero queriéndome bien. Cuando me perdía, Ariadna me prestaba su hilo, María me ayudaba a tirar de él e Isaac lo desenmarañaba de una forma caóticamente precisa. El hilo, por cierto, ha traído de regreso a mi vida a amigos como Alba, Raúl, Lorena o Kinga y ha incorporado a compañeras de doctorado como Marta, Clara, Marc o Montiel. También me ha permitido tejer nuevas telas, entre las que atesoro con estima el cariño de mis alumnas y el apoyo mutuo de los integrantes de Pangaea, Asociación de Jóvenes Investigadores e Investigadoras de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València. Esta asociación, de la que he formado parte durante años, me ha permitido compartir procesos de reflexión y aprendizaje, siempre bidireccionales.

Me quedaría sin espacio si tuviese que mencionar a todas las personas que han contribuido a que sepa contarme, algunas puntuales y otras a destiempo. Están Amparo y María Dolores, vivas presencias de mis primeros años de formación. Y mis primos, Daniela y Gabriel, que me han regalado muchos juegos y sonrisas; también mis tíos, necesarios desde lo concreto. En las paredes repletas de libros veo un amor que me viene de mi padre, Vicent, lo único suyo que heredé porque el resto se lo llevó mi hermana, Carolina, quien sabe más del mundo que yo, porque lo vive más despierta. Por bonita coincidencia, las últimas personas a las que quiero dedicar mi tesis aparecen en el título. Mi abuela Milagros, en plural, es una contadora de historias omnipotente y omnipresente. Mi madre es Milagro, en singular, única, y la historia que cuenta mi abuela es que un empleado del registro civil se equivocó al inscribirla. Ella rompió la tradición de los plurales, pues mi bisabuela también llevaba Milagros por nombre y tenía el cine como pasatiempo, aunque su tiempo pasó antes que el nuestro.

Prólogo

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Teoría y juego del duende (1933)

Introducción

Siempre que mi abuela y yo nos sentamos a ver una película de Carmen Sevilla, algo que sucede más veces de las que pudieran imaginarse, el desarrollo argumental suele ir acompañado por algún que otro comentario suyo. En ocasiones, mi abuela recuerda su juventud con mirada nostálgica, y me dice que en aquellos tiempos siempre quiso ser como Carmen Sevilla, bonita por fuera y por dentro. Lejos de resultar baladí, esta afirmación encierra uno de los asuntos que habrán de volverse centrales en mi texto, esto es, la construcción de las distintas imágenes de feminidad (o de mujeres, no siempre asociadas a lo convencionalmente femenino) en el ámbito de la cinematografía española. Más allá de la belleza exterior de muchas estrellas del celuloide, tema que conduciría a tratar la cosificación que han sufrido y sufren en medios varios como el audiovisual o la prensa escrita, interesa saber aquí a qué se refiere mi abuela con lo de ser «bonita por dentro». Por no quedarnos con la duda, le pregunté. Y, en resumen, pues mi abuela está dotada del don de la palabra, me contestó que Carmen Sevilla era «una mujer llena de virtudes, una chica graciosa pero recatada»¹. De esto tendrán mucho las religiosas que protagonizan esta tesis, aunque no quisiera adelantar acontecimientos.

El principal propósito de este capítulo radica en la voluntad de acotar tanto el objeto de investigación como los materiales de estudio, departiendo también sobre los objetivos y las hipótesis que habrán de centrar mis pesquisas. Sin embargo, no quisiera seguir adelante sin enunciar algunas advertencias, relacionadas con el empeño motriz de este texto: la honestidad. No prometo unos resultados de indiscutible solidez, pues todo conocimiento debe quedar siempre sometido a contestación y sospecha, por lo que veré satisfechas mis pretensiones si logro establecer un diálogo abierto con la lectora, desde la más absoluta sinceridad. Contaré la tesis como proceso, con mis dudas y quebraderos de cabeza (me nace escribir «maldecaps», en valenciano y más vívido), e intentaré hacerlo mostrando sus costuras, como propuesta occidental, culturalista e intersubjetiva que es. Les ruego algunas páginas de cortesía antes de adentrarme en estas cuestiones.

¹ Siendo escrupuloso como investigador, cabría al menos un matiz: esa imagen de muchacha virtuosa, con salero pero decorosa, era la que representaba Carmen Sevilla en los personajes de sus películas, aunque exploraré también cómo la imagen extracinematográfica de la estrella, construida por agentes como la prensa, influyó decisivamente en la fijación de dicho imaginario fílmico. Existe un gran poder en el uso del verbo «ser» que aparece en las palabras de mi abuela, pues nos habla del poder del cine a la hora de construir identidades, del peso de la imagen como realidad sentida dentro y fuera de la pantalla.

Otras precisiones de interés invitan a examinar la manera en la que he redactado este texto. Interpelo indistintamente a «el lector» y a «la lectora», también alterno mis referencias a «los investigadores» y a «las investigadoras», siempre que proceda. Lo hago desde la convicción de que la posesión del género neutro imputable a la lengua castellana incurre en el pecado androcéntrico de la neutralidad, en la invisibilización del género femenino. No sé si la fórmula seleccionada es la mejor, no sé si resulta preferible a aplicar ambos géneros mediante una barra («lector/a») o al empleo de otras grafías («l@s estudios@s», «lxs investigadorxs»). Simplemente hago mía, desde la praxis lingüística, la opción de emplear ambos géneros gramaticales indistintamente, desde un posicionamiento personal consciente al margen de la ortodoxia. Dicha decisión, fruto de una ética del trabajo propia, no hace justicia a nuevas formas de identidad de género, como pudiera ser la identidad no binaria o lo *queer*, pero acepto mi parte de culpa, sabiendo que otras investigadoras que vendrán lidiarán mejor con las imprecisiones de la escritura. Me conformo con hacer mía la tarea de visibilizar, con nombres y apellidos, las aportaciones de unas cuantas investigadoras, también las voces de múltiples agentes cinematográficas, desde la actriz a la espectadora, habitualmente silenciadas.

Habrán observado que les hablo desde el yo. En *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*², el historiador Ivan Jablonka postula, desde una fórmula en clave orteguiana, la necesidad de visibilizar las circunstancias del investigador. Se refiere a la posibilidad de conciliar ciencias sociales y creación literaria en la escritura, desde una atenta mirada que percibe tanto la dimensión literaria de la historia como la capacidad de la literatura para historiar. Sin voluntad de agotar la complejidad de su texto, retengo la idea de que una escritura reflexiva exige que uno se muestre. No quiero ocultar mis intereses, mis manías ni mis maneras. Una investigación es un proceso que hace que las certezas se tambaleen, y el yo cobra presencia. No pretendo renunciar al rigor, sino invocarlo de un modo diferente, desde una investigación que se cuenta a partir de mis tanteos. Quizás resulte paradójico que, para visibilizar el yo, me escude en los argumentos de otro, pero ello forma parte de una construcción del conocimiento como proceso de diálogo intersubjetivo. Aunque la primera persona del plural pueda aparecer, buscando incluir a la lectora, el singular predomina al sugerir unas interpretaciones que son responsabilidad mía.

² JABLONKA, Ivan, 2016.

Temática y materiales

Una casa no se empieza por el tejado, aunque yo me arriesgué a comenzar la tesis por el título: *Del folclore que asalta los conventos a la música que hace milagros, Milagros. Análisis y relecturas del tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español*. La primera parte, confeccionada mediante la fusión de diálogos procedentes de dos de las cintas que componen mi selección de materiales, se ha mantenido invariable desde los inicios de este proceso. Por alguna razón, sabía que el título debía comenzar así, si bien atravesé por momentos de duda en los que me pregunté si el atractivo del enunciado no opacaba su potencial descriptivo. Dicho con otras palabras, esta simpática invención no podía mantenerse sin cierto grado de representatividad que la sustentase, pues quedaba al margen de mis pretensiones la construcción de una denominación que, apostando por lo peculiar, acabase por no significar nada.

Permítanme comenzar por el final, pues los cambios que ha ido experimentando la segunda parte del título justifican la razón de ser de su primera mitad, incluso la invisten de matices y sentidos de los que inicialmente no fui consciente. Al referirme a «Análisis y relecturas», articulo un par de sustantivos en plural que deben remitirnos a sus respectivos verbos: «analizar» y «releer». Profundizaré en ambos procesos durante el capítulo dedicado a cuestiones metodológicas, teóricas y conceptuales, si bien dichas palabras permiten fijar, desde el título, las dos principales tareas de esta investigación. Primeramente, la misión de analizar en profundidad aquellos filmes que conforman mi selección. Dicha tarea pasa por su deconstrucción, desde enfoques y herramientas complementarias como la secuenciación, el desglose, el análisis semiótico o el estudio culturalista del discurso. En segundo término, existe la vocación, casi misional, de ofrecer relecturas. Entra aquí en juego la hermenéutica o interpretación, marcada por una mirada feminista, intertextual y transtextual que exploraré en el marco teórico.

El último sintagma del título, «en el cine español», acota el campo de estudio, sin ofrecer una parcela estrechamente delimitada. No puede hablarse de «sistema» por falta de coherencia y ordenación interna, tampoco de «ámbito de estudio» por tratarse de una materia a la que uno puede aproximarse desde muy diversas disciplinas. Como espacio de conocimiento cuyos contornos son difusos, creo que ser un campo de estudio le sienta bien. Quizás la lectora eche en falta una acotación final entre paréntesis que remita a la cronología concreta, como sucede en cualquier texto académico fetén, pero

la inclusión de la horquilla temporal «1934-2017» se antojaría extraña y azarosa. Y lo es, por cuanto he dejado que los materiales me dicten los tiempos. Por supuesto, existen restricciones que acotan mi investigación, pero no afectan a la datación de los metrajes.

Es el centro de gravedad del segundo enunciado, «el tipo popular de la religiosa cantarina», aquel que requiere una mayor explicación, por cuanto ofrece varias claves de lectura necesarias. ¿Por qué empleo la expresión «tipo popular» para referirme a una determinada tipología de personaje o rol, existiendo tradiciones académicas que abogan por las precisas categorías de «arquetipo» o «estereotipo»? Me atrae la inconcreción de mi binomio terminológico. Mi formación en Antropología me invita a comprender el arquetipo como constructo mental básico y de naturaleza ideal de marcada raigambre psicoanalítica, mientras que el estereotipo podría entenderse como una imagen mental, en muchas ocasiones derivada del constructo anterior, con un grado de generalización que suele incurrir en el equívoco, conducente a nefastas consecuencias sociales que se viven y se experimentan en el día a día de las personas. Nada de esto puedo dar por supuesto para la imagen cinematográfica que estudio. ¿Existe la suficiente coherencia interna como para elevarla al grado de arquetipo? ¿Hay efectos peyorativos con respecto a la percepción de un colectivo? Considero que los filmes demandan un examen a fondo antes de ser objeto de comparación, labor que abordo en los últimos capítulos, aunque incluso aquí el acto de (im)poner etiquetas queda lejos de mis pretensiones.

A efectos prácticos, la manera en la que utilizo el término «tipo» permite su comprensión como sinónimo de «modelo de representación» o, a falta de probar que la condición de modelo exista, «representación». La conveniencia de dicho vocablo radica en que puede tomarse como taxón categórico que admite concreciones del estilo «arquetipo», «subtipo», «estereotipo» o, según especificaré en el próximo capítulo, «eneatipo». Citaré en aquel punto la obra del psicoanalista chileno Claudio Naranjo, central en mi estudio de la psicología de los personajes. De este modo, no reniego del psicoanálisis, sino que enuncio prudentes reservas hacia conceptualizaciones como la del arquetipo jungiano, de las que me alejé por considerar que subyace una mirada masculina implícita que es frecuentemente aceptada de modo acrítico. Sea como fuere, estimo que el empleo del término «tipo» como equivalente de «representación» o «imagen» constituye un beneficio que potencia la amplitud de la mirada.

La adjetivación «popular» es harina de otro costal. Pudiera parecer que tildar algo de «popular» supone incurrir nuevamente en generalización, pero mi objetivo es emplear dicho término como adjetivación especificativa. Pensé desde un principio, y así lo sigo repensando, que uno de los hilos que cohesionan mi selección de materiales es que apelan a la categoría de lo popular, desde una variedad de acepciones que exploraré. Apelan a lo popular siéndolo, homenajéandolo, convirtiéndolo en recurso de comicidad o reinterpretándolo, pero lo hacen. El empleo de lo popular como categoría demanda una clarificación conceptual que la dote de contenidos específicos, máxime cuando se ha empleado a diestro y siniestro para hablar, también desde el ámbito académico, de un tipo de cine del que indistintamente se ha dicho que es «folclórico», «aflamencado», «de guitarra y castañuela» o «de canción española y copla». La semejanza entre unos y otros no puede ser equivalencia, al menos si se pretende desposeer a lo popular de sus comillas, empleándolo como categoría discreta y compuesta por contenidos específicos. Revisaré varios desatinos e imprecisiones comúnmente asociados a lo popular en el estado de la cuestión, prestando especial atención a su aplicabilidad en el ámbito de la música y, por extensión, de la música en el cine.

¿Y por qué «la religiosa cantarina»? Existen estudios generales sobre los roles o imágenes de feminidad más frecuentes en el cine español, de los cuales me haré eco en el estado de la cuestión. Estas publicaciones pueden entenderse como punto de partida para desbrozar sendas más concretas, que podrían llevar a interesarnos por la imagen de la maestra o de la enfermera, de la madre o de la soltera. Pero yo pensé que algunas de las estrellas con mayor predicamento entre el público español, como Imperio Argentina, Carmen Sevilla, Sara Montiel o Rocío Dúrcal, también ciertas actrices de amplio reconocimiento tanto de espectadores como de crítica, tales son los casos de Julieta Serrano, Chus Lampreave o Belén Cuesta, se habían enfundado los hábitos de religiosa. Fuese en calidad de monjas o novicias, distinción que resultará muy pertinente a nivel argumental, interpretaron a siervas de Dios que miraban más hacia lo humano que hacia lo divino. Muchas de estas religiosas eran al tiempo educadoras, enfermeras, madres sustitutas y, por supuesto, solteras. Con un primer visionado, se intuye ya un discurso de la ética del cuidado reforzado, por cuanto la religiosa es una mujer que se entrega en cuerpo y alma a los demás. ¿Hay continuidades en la definición fílmica de este rol?

El propósito inicial de esta tesis se hallaba en el estudio de la religiosa como rol de recurrente presencia en el cine español. Un primer vaciado de películas y el posterior

visionado de aquellas conservadas y disponibles me invitaron enseguida a abandonar tan desmedido propósito: se cuentan por decenas los filmes en los que la religiosa hace acto de presencia. No resulta aventurado aseverar que, desde su surgimiento, muchas órdenes religiosas se han encargado de actividades como la instrucción, la curación o el cuidado, tanto del cuerpo como del alma. En el contexto español, la institucionalización de dichas prácticas, especialmente significativa en periodos como el primer franquismo, se ve reflejada en el séptimo arte: allá donde aparece un hospital, una escuela, un orfanato, una cárcel o un reformatorio, no resulta extraño encontrar a religiosas que se ocupen de su gerencia. Mientras que la imagen cinematográfica del clero masculino ha mirado hacia realidades como las misiones, cuestión de la que me ocuparé en uno de los capítulos comparativos, la religiosa cinematográfica es, en esencia, una figura presente en los espacios de cuidado. Esto enriquece enormemente las posibles lecturas del personaje, pero también problematiza la selección de filmes: ofrezco una panorámica de la religiosa en el cine español, pero mi intención desde un inicio fue descender hasta las profundidades de unas pocas películas, examinándolas pormenorizadamente.

Por aquello de hacer de la necesidad virtud, me obligué a buscar nuevos límites que moldeasen con mayor nitidez las fronteras de mi investigación. La lectora podrá encontrar en el capítulo que cierra el Acto I una panorámica argumental dedicada a la religiosa en el cine español³. Pero esa panorámica es una imagen tan superficial como fija. Aun siendo una empresa titánica, los confines de una tesis que aspira a ofrecer análisis e interpretaciones detallados no son lugar para centrarme en todas ellas. Y aquí aparece el adjetivo «cantarina». Siendo que lo popular ya era un ingrediente plenamente incorporado, casi por intuición comencé a focalizarme en las religiosas que cantaban, pues larga ha sido la tradición de las más populares estrellas de la canción española frente a la cámara. ¿Supone esto hablar de cine musical? También me habré de ocupar de ello en el siguiente acto, pues no han sido pocas las voces que han hablado de «películas con canciones», siempre desde la desafortunada comparación del cine patrio con su homólogo hollywoodiense, efectuada en términos ajenos a los de nuestro cine. ¿Es musical solamente si se parece a Broadway?

³ Me gustaría realizar dos puntualizaciones. En primer lugar, esta selección excluye series de televisión, si bien incluye algunos largometrajes o cortos producidos para televisión. La decisión obedece a un asunto de formato, pues su articulación capitular conforma un producto audiovisual sustancialmente diferente al cinematográfico. En segunda instancia, pese a la exhaustividad de la selección, existen roles como el de monja-enfermera o el de monja-maestra que suelen aparecer como personajes de reparto o figurantes en muchas producciones, por lo cual el listado no agota todas las películas españolas con presencia de personajes de religiosas en su reparto.

No creo que esta tesis logre solventar años de acaloradas discusiones, si bien me gustaría contribuir a hacer menos pesada la losa de la minusvaloración impuesta al (muchas veces, mal llamado) «cine folclórico». No me ceñiré a este tipo de filmes, pues difícilmente los metrajes dirigidos por Pedro Almodóvar o Los Javis encajarían en dicha etiqueta, pero en la variedad de la categoría de lo musical está el gusto. De hecho, el último cambio que experimentó mi título fue su transmutación de «el tipo popular de la religiosa en el cine musical español» a «el tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español». Trataremos con religiosas que cantan, lo hagan o no en filmes musicales, algo que supone un salvavidas por no existir acuerdo sobre cuál es el rasgo definitorio que separa a una película musical de una película con canciones. Invoco lo musical como categoría que influye en la definición psicológica de los personajes, aplicable en el análisis semiótico de las escenas de canto y baile, también en el examen intertextual y transtextual de las canciones como textos insertos en el discurso fílmico. ¿Qué cantan las religiosas? ¿Cómo y en qué momento lo hacen? Y, sobre todo, ¿por qué cantan?

Al margen de la presencia imprescindible de una o varias religiosas, novicias o profesas, en roles susceptibles de considerarse protagónicos o coprotagonistas corales, dejando fuera a aquellas religiosas que aparecen en calidad de personajes secundarios, de reparto o como figuración, dos son los criterios que decidí establecer a la hora de hacer efectiva mi selección final de materiales. Por un lado, los filmes a examinar han de presentar, al menos, dos temas musicales que se inserten de manera performativa en el hilo argumental de la película, cumpliendo funciones narrativas y/o expresivas con respecto a la trama o los personajes. Por otra parte, la música ha de aparecer como asunto argumentalmente relevante, planteándose como un tema en sí misma. En este sentido, se han considerado historias en las que la música funciona como vehículo salvífico, ya sea para solucionar las penurias materiales de un convento o para ayudar a resolver los conflictos de las almas mundanas y dubitativas, resaltando por méritos propios la estrecha relación que muchas profesas guardan con el mundo de la canción, pues el vínculo entre la artista y la religiosa es más cercano de lo que pudiera parecer. Ambos condicionantes se hallan íntimamente relacionados, pues la puesta en valor de la música como asunto temático y el análisis en profundidad de los números musicales se complementan a la hora de demostrar que la presencia de dichas escenas, aun cuando sean escasas o aparezcan en filmes que no son genéricamente musicales, dista mucho de ser un adorno, tratándose de una cuestión de primer orden.

Excluyo así títulos que, contando con escenas musicales o siendo musicales, no cumplen estas condiciones. Quedan fuera metrajes en los que la oración cantada aparece en escenas de rezo o ceremonia litúrgica, inserta en la cotidianidad de muchas órdenes religiosas, pues su habitual condición de cantos colectivos al margen del desarrollo argumental no ha conducido a ulteriores resultados. También he descartado filmes que, protagonizados por religiosas y con escenas musicales, no ofrecían continuidad en la presencia de lo musical. El pasodoble *El niño de las monjas* que Antoñita Moreno modula en el filme homónimo (Ignacio F. Iquino, 1958), la nana que Lina Rosales entona en *Canción de cuna* (José María Elorrieta, 1961) o la tonada humorística coral que cantan las monjas comandadas por María Dolores Pradera en *La orilla* (Luis Lucia, 1971) quedan en viñetas aisladas de filmes que no son siquiera musicales en un sentido amplio. El filme de Iquino ilustra el tipo de película que no cumple con los reclamos fijados: versa sobre un niño recogido por las monjas que ansía ser torero, y las vivencias de las profesas no se desarrollan al margen de dicho episodio; no existe un engarce de las canciones con respecto al hilo argumental, aunque se entonen piezas litúrgicas como parte de las rutinas religiosas y Antoñita Moreno se luzca con tonadas de corte andaluz. En otros casos, las religiosas no participan en las escenas musicales, como sucede en *Canción de juventud* (Luis Lucia 1962), cantando las jóvenes bajo su cuidado.

Son diez los filmes que conforman mi selección final: *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)⁴, *La hermana San Sulpicio* (Luis Lucia, 1952), *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *La hermana Alegría* (Luis Lucia, 1954), *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961), *Sor Ye-yé* (Ramón Fernández, 1968), *Esa mujer* (Mario Camus, 1969), *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1971), *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983) y *La llamada* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017). Pese a la reducida cuantía, estos títulos resultan heterogéneos, tanto a nivel argumental y de género fílmico como por sus cronologías y circunstancias de producción. Sin embargo, la dedicación de un capítulo al estudio de cada uno de ellos posibilita que esta heterogeneidad resulte manejable. A su vez, los capítulos comparativos que cierran mi discurso mostrarán la existencia de continuidades y convergencias, también de variaciones y divergencias, que enriquecen las (re)lecturas referidas al tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español.

⁴ Inicialmente, me planteé incorporar la primera versión silente de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927), pues Rey exigió a su protagonista, Imperio Argentina, que cantase, en favor de la verosimilitud de la acción, surgiendo así curiosos momentos de «musical mudo». No obstante, solamente localicé fragmentos que sumaban un total de siete minutos de metraje, lo cual impide dedicar un capítulo a su análisis fílmico, dado el reducido volumen de metraje y su falta de cohesión.

Si hay algún enunciado que logre captar el espíritu de esta tesis, creo que la lectora lo encontrará en la fusión de diálogos propuesta en su título. Al hablar del folclore que asalta los conventos, reproduzco parte de uno de los diálogos de la segunda adaptación sonora de *La hermana San Sulpicio* (1952)⁵. Don Sabino, párroco y confesor de la protagonista, se expresa en esos términos para referirse a los cantos por sevillanas que inundan repentinamente las paredes del convento en los que reside la hermana San Sulpicio, Gloria como seglar. Aunque su superiora alabe el comportamiento ejemplar, sensato y callado de la joven novicia, pronto sale a relucir su temperamento jaranero, pues la hermana explica a sor Marie, monja de origen extranjero, cómo se canta y se baila al son de ¡Viva Sevilla! Otro tema musical, *Estoy alegre*, viene precedido por unas palabras de ánimo que sor Bernarda dedica a sor Milagros en *La llamada*. Firme defensora del poder de la música, sor Bernarda construye un juego de palabras con el nombre de su discípula, retruécano que esconde una verdad que ella misma desconoce: a María, una de las adolescentes del Campamento La Brújula, se le está apareciendo Dios, y le canta canciones de Whitney Houston. Entre una y otra película hay más de medio siglo y, sin embargo, el poder de la música como vehículo de expresión y fuerza motriz de unas religiosas muy humanas parece inalterado.

Las religiosas protagonistas de esta tesis cantan, y lo hacen luciendo hábitos, aunque buena parte de las mismas lo hagan también como seglares. Pudiera antojarse extraño encontrar a religiosas cantando, y no precisamente canciones de misa, pero no es este un fenómeno exclusivo de la cinematografía española. Títulos como la cinta estadounidense *The Sound of Music* (Robert Wise, 1965) o la película mexicana *El cielo y la tierra* (Alfonso Corona Blake, 1962), con Julie Andrews y Libertad Lamarque como sus respectivas protagonistas, o la más reciente *Sister Act* (Emile Ardolino, 1992) y sus secuelas, con Whoopi Goldberg a la cabeza, suponen botones de muestra que subrayan la estrecha unión entre las religiosas fílmicas y lo musical. No obstante, sorprende la abundancia de religiosas cantarinas en nuestra cinematografía y a ellas me encomiendo para esclarecer un fenómeno que, en manos de futuras investigadoras, pueda elevarse a un nivel de análisis que incorpore una perspectiva transnacional.

⁵ Tras haber ofrecido entre paréntesis la información relativa a la dirección y la cronología de un filme, solamente incluyo en menciones posteriores los años de aquellas películas que podrían confundirse con otras, tratándose frecuentemente de filmes que comparten título por adaptar obras literarias homónimas.

Objetivos e hipótesis

Si bien existen varias publicaciones generalistas dedicadas a la historia del cine español, así como estudios recientes que la revisitan desde una perspectiva de género, sorprende la ausencia de estudios exhaustivos que versen sobre el tipo popular de la religiosa⁶. Habitualmente, los análisis de género con perspectiva histórica, abordados tanto desde el interés exclusivo por los personajes femeninos como desde el estudio relacional de la construcción de la masculinidad y de la feminidad, suelen centrarse en el período de la dictadura, incluyendo muchas veces el cine de la década de 1920 y las películas más emblemáticas de la Transición como contrapunto. Así, por sus páginas desfilan tipos y estereotipos como las madres heroicas en el cine de cruzada de la posguerra, las chicas topolino del cine de enredo, la feliz madre y ama de casa del período desarrollista o la reinención de la mujer joven en las películas de Marisol. Frente a ello, resulta llamativa la escasa atención prestada a los metrajes en cuyo reparto aparecen actrices interpretando a religiosas⁷, puesto que el relevante papel de la Iglesia Católica en la historia reciente de nuestro país parece un asunto digno de tratarse, más concretamente con respecto a su influencia en la definición de los roles de género.

En una sociedad como la española, que vivió en el transcurso del siglo XX dos dictaduras marcadas por el conservadurismo religioso de base católica, nada de extraño parece haber en la numerosa presencia de religiosas cinematográficas. Exceptuando el rol del ángel del hogar⁸, esto es, de ama de casa, esposa y madre, pocas ocupaciones parecen más deseables para la mujer que la de monja. Examinaré cómo diversos de los personajes femeninos que comienzan siendo cantantes, profesión asociada con la mujer pecadora o de mala vida, acaban redimiéndose al descubrir su vocación religiosa. Pero, al tiempo, muchas de las jóvenes rebeldes, quienes suelen comenzar su recorrido

⁶ En el estado de la cuestión ofreceré una breve revisión sobre la historiografía del cine español, con el objetivo de valorar las presencias y las ausencias de la dimensión de género en algunas de sus publicaciones más destacadas. Adicionalmente, en el capítulo dedicado a problematizar los géneros cinematográficos, dedicaré también algunas palabras al cine de misiones o cine religioso nacional, enfatizando el estudio habitual de la representación de los curas en las décadas de 1940 y 1950, frente a la simple mención (a veces, inexistente) de sus homólogas femeninas.

⁷ En este punto, por su singularidad, quisiera mencionar el artículo «Cómo ha cambiado el convento. Desde *La hermana San Sulpicio* hasta *Teresa, el cuerpo de Cristo*, pasando por otros conventos del cine español». Se trata de un texto muy breve, apenas una revisión superficial de la cuestión, pero es la única referencia en la que pueden rastrearse los indicios de una perspectiva historiográfica en lo que respecta al análisis de la presencia de religiosas en el cine español. Véase: RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010.

⁸ Esta categoría, de la que habré de hacer uso profusamente, debe su origen a la novela homónima de María del Pilar Sinués de Marco (1857), empleándose para definir el ideal de mujer decimonónica, confinada al ámbito doméstico, orientada a la misión del matrimonio y la maternidad, así como de virtud moral irreprochable.

argumental como novicias, acaban colgando los hábitos al final de la película, y suelen hacerlo por un motivo común: están enamoradas.

Esta tendencia vendría a reafirmar, con muchos matices⁹, la narrativa cultural androcéntrica y heteronormativa que parece ubicar a la mujer como garante de la continuidad familiar, siendo su principal misión la conversión, nunca mejor dicho, en esposa y madre. Según planteo como hipótesis, el rol de religiosa se situaría en un locus intermedio en cuanto a la deseabilidad social del papel que ha de ocupar la mujer desde el discurso hegemónico. Sin embargo, coexistiendo con dicho discurso, considero que algunos metrajes permiten interpretar la comunidad religiosa como espacio para la sororidad y para el desarrollo personal de aquellas mujeres que, a fuerza de mantenerse célibes, burlan el control masculino. En este sentido, si bien el rol de religiosa forma parte de la construcción de la otredad femenina en tanto que mujer no casada, junto con la «solterona» o la prostituta, se singulariza por el hecho de representar una libertad que ni las mujeres casadas ni los otros roles asociados con la alteridad poseen en nuestro cine, ya que no existe un rol de autoridad masculina al que se halle subordinada de modo inmediato. De hecho, destaca la presencia de figuras femeninas de poder como las superiores o las maestras de novicias.

En otro orden de cosas, estimo que resulta posible trazar un análisis histórico-cultural que contemple algunos de los cambios acontecidos en la sociedad española con respecto a asuntos como la fe, la sexualidad o la identidad de género, temas que se plantean, de modo más o menos explícito, en las películas que me dispongo a estudiar. Los largometrajes que adaptan la novela *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés (1889) ofrecen un buen botón de muestra. A la ya mencionada cinta de 1952 han de sumarse las dos versiones dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por Imperio Argentina, una versión silente en 1927 y una sonora en 1934. Si bien la novedad entre las películas de Florián Rey podría ser relativa¹⁰, sí se observan interesantes cambios

⁹ Me gustaría evitar, por ejemplo, una imagen especular excesivamente simplista entre la mujer caracterizada como esposa, madre y ama de casa y la mujer emancipada, en tanto que habitualmente se suele asociar a la primera una posición des-subjetivada y de dependencia, frente a la agencia y el valor económico laboral que, por ejemplo, se concede a las mujeres incorporadas al mercado de trabajo en la esfera pública. Afirmar esto supondría negar que, en muchas culturas y épocas, labores como la crianza de los hijos, el mantenimiento del hogar o la realización de tareas como la costura cuentan con un valor económico imprescindible para la producción y reproducción sociales.

¹⁰ Tal y como ya he explicado, la falta de acceso a la versión íntegra del filme silente impide que lo incorpore como tal en mi análisis, aunque los pocos minutos que sí he podido visionar muestran una semejanza muy significativa entre dicha producción y su homóloga sonora.

con respecto a la versión homónima protagonizada por Carmen Sevilla ya en el contexto de la dictadura, fomentándose así el análisis de la continuidad y la variación del tipo popular de la religiosa. *La novicia rebelde*, con Rocío Dúrcal al frente del reparto, revisita la misma historia, aunque con bailarinas luciendo minifalda en unos números musicales influidos por la estética pop.

Un último punto de interés recalca en los géneros cinematográficos a los cuales pertenecen las películas que habré de analizar, esto es, la comedia y el melodrama con tintes musicales. Desde canciones compuestas particularmente para las películas, las menos, hasta canciones populares incrustadas en el argumento, las más, considero que el estudio de dichos números musicales cantados y de sus letras contribuye también a arrojar luz sobre la construcción de la feminidad en torno a los valores sociales de su contexto. Resulta aquí ineludible atender a las subjetividades artísticas que intervienen en la obra cinematográfica, desbordando la tradicional consideración del director, del productor o del guionista como autores, por norma general en masculino, para incorporar la dimensión creativa de las estrellas de cine. Departiré con atención sobre este asunto, llegando a dedicarle uno de los capítulos comparativos finales, pues considero que la personalidad extrafílmica de algunas de las más destacadas estrellas de la canción española, a la postre actrices fílmicas, interviene de modo decisivo en los modelos de feminidad imputables a sus personajes. Imperio Argentina, Carmen Sevilla, Lola Flores o Sara Montiel dejaron su impronta en la gran pantalla, trasladando al celuloide su agencia artística y su constructo estelar.

En mi discurso, que definiré metodológicamente como culturalista, andarán de la mano todas estas piezas, desde el empeño de deconstruir y reconstruir la obra fílmica como rompecabezas cultural, como producto de unas circunstancias históricas, sociales y culturales que resultan imprescindibles para su adecuada comprensión. La mirada hacia lo particular, considerada por algunos microhistoria y por otros particularismo antropológico, es arte y parte significativa en la articulación de los objetivos que ahora enuncio, a modo de interrogantes a los que trataré de responder:

1. ¿Existen elementos de continuidad y variación en la representación cinematográfica del tipo popular de la religiosa cantarina que permitan la (re)construcción de una genealogía propia para este rol?

2. En caso de ser afirmativa la respuesta anterior: ¿qué nos dicen estos elementos sobre las realidades y los cambios sociales, culturales e históricos acontecidos en la sociedad española contemporánea?, ¿nos informan sobre la fe, la sexualidad o la identidad de género como realidades específicas y culturalmente situadas?, ¿cómo lo hacen y con qué propósitos?
3. Respecto al componente musical: ¿qué cantan las religiosas?, ¿contribuyen la letra de las canciones y su puesta en escena a la construcción cultural de la identidad o resultan únicamente vehículos de lucimiento estelar?, ¿qué nos dice el empleo de canciones populares preexistentes, sean folclóricas o de autor, sobre los personajes y las subjetividades autorales de sus intérpretes?

Junto con estos objetivos, quisiera enunciar otros que no derivan tanto de la metódica duda del investigador, sino que son fruto del posicionamiento explícita y voluntariamente comprometido que me gustaría imprimir a mi texto. La razón y el corazón de esta tesis se armonizan en mi anhelo por rescatar y visibilizar subjetividades artísticas que, a pesar de su evidencia, permanecen poco estudiadas o incluso ignoradas. Me refiero a algunas de las más fulgurantes estrellas del cine español, en sus tiempos aplaudidas bajo la etiqueta «folclóricas» pero, desde esa misma etiqueta, frecuentemente denostadas y desoídas por la historiografía. «¿Estudias a Sara Montiel y a Carmen Sevilla, ese cine de la dictadura tan casposo?», me preguntaron. El desconocimiento y el desprecio actúan al alimón, fomentados desde el elitismo académico.

Al afortunado rescate de mujeres directoras y guionistas de la historia del cine español, acometido recientemente por investigadoras que encontrarán en la bibliografía, quisiera aportar mi granito de arena en el rescate de las subjetividades artísticas de actrices que, más allá de los dimes y diretes del papel cuché, rara vez han sido vindicadas como creadoras, cuya labor nada tiene que ver con la tradicional visión del intérprete como alguien que se coloca pasivamente frente a la cámara. Más bien al contrario, a la noción amplia de autor que manejaré quisiera sumar las palabras de una conferencia pronunciada por García Lorca en 1933 en la ciudad de Buenos Aires, referidas en la portada de este prólogo. En ella se aborda el concepto de «duende», de esencia tan huidiza que parece imposible de definir. Lejos de reducirlo a la condición de neologismo lorquiano, estimo que puede retenerse para caracterizar la experiencia subjetiva de naturaleza inenarrable que algo nos produce. Como investigador y como espectador, creo que la singularidad de cada religiosa cantarina, cuyos contar y cantar

resultan difícilmente expresables con palabras, procede en gran medida de actrices que son artistas e iconos, sujetos y obras, narradoras y mitos. La responsabilidad de intentar captar lo inefable será solo mía.

Mi reivindicación del cine popular y de lo popular desde la academia, con especial atención a sus estrellas femeninas, irá de la mano de una mirada feminista que es tan necesaria como condicionante. La exploración de géneros como la comedia romántica o el melodrama, adjetivados como «cine para mujeres» según expondré al hilo de varias referencias bibliográficas y de hemeroteca, me ha conducido a intentar revertir en mis nuevas tentativas de lectura la aporosa consideración del cine como vehículo para la transmisión de valores por parte de la mirada hegemónica. Son muchos los ejemplos que demuestran que esto es cierto, pero se está contemplando una única cara de la moneda. He enunciado desde el título el objetivo de efectuar relecturas, que no irán en perjuicio del análisis histórico: tras concluir la aproximación a cada película desde sus contextos, en plural, intentaré que la lectora se embarque conmigo en la aventura de mirarla de modo diferente. El análisis semiótico-culturalista que se encuentra en la base de dichos capítulos es, a mi entender, un estudio de corte clásico, mientras que la nueva forma de mirar que busco ofrecer en mis interpretaciones intenta construir diálogos entre filmes, tender puentes, mirar desde narrativas antaño soterradas. Abordaré en el marco teórico cómo, más allá de exponer el contenido feminista de aquellos metrajes que lo son de manera más o menos aparente, el gran reto y la mayor recompensa se hallan en la búsqueda de lo potencialmente feminista en aquellos títulos que no lo son, pues fueron concebidos desde una mirada patriarcal.

Unos y otros objetivos, los primeros como interrogantes y los segundos como aspiraciones, se encuentran en las hipótesis que ahora propongo. Por supuesto, esta enumeración no agota la miríada de asuntos que irán surgiendo en el examen de cada película, pues considero arriesgado impedir que cada filme nos hable en sus propios términos. El visionado de los materiales seleccionados apunta una variedad de senderos que permanecen a la espera de quien decida andarlos. Esta investigación no es más que uno de los itinerarios posibles, trazado desde las maneras que me son propias. Aun así, confío en ser capaz de apuntar todas aquellas regularidades y variaciones que, desde su diversidad, responden a los objetivos, partiendo de unos apuntes hipotéticos que se corresponden numéricamente con los objetivos más arriba enunciados:

1. Sin la aspiración de construir una historia cultural sobre el personaje de la religiosa filmica, pues debería extenderse el estudio a aquellas que no son cantarinas, considero que puede construirse una genealogía para el tipo popular que aquí examino, reconociéndose regularidades argumentales que responden a continuidades de esta tipología de personaje e identificándose igualmente elementos de variación que se relacionan con los cambios históricos, sociales y culturales de la sociedad española. Resulta de especial interés el análisis de las diversas adaptaciones de *La hermana San Sulpicio*.
2. Como manifestación cultural específica, los filmes hablan de sus contextos, del gradiente de presencia de la religión/religiosidad y del cambiante rol de las mujeres en la sociedad española, desde la problematización de la construcción de la feminidad como dimensión que se activa de modo interdependiente con otras realidades sociales identitarias, tal es el caso del origen étnico o la extracción socioeconómica. Por norma general, considero que los metrajes presentan una mirada normativa hacia lo que es (o «debería ser», desde la moral social imperante) modelo de feminidad ideal, frente a otros tipos de feminidad que funcionan como contraejemplo. Postulo que la religiosa puede comprenderse como un rol transicional, una suerte de locus intermedio o de transición entre la mujer de mala vida y el ángel del hogar en la escala de deseabilidad social hegemónica. Las religiosas raramente comienzan y acaban el filme siéndolo, y planteo que sus cambios de estatus podrían desvelar la existencia de una premisa moral casi inalterada: es mejor ser religiosa que artista/pecadora, pero el estado óptimo y natural(izado) de la mujer está en su papel de esposa y madre. Sin embargo, hay filmes que encierran lecturas menos conformistas, o al menos más matizadas, pues no asumen aporoblemáticamente la sexualización de la artista desde una mirada masculina o las virtudes morales de la tradicional esposa y madre.
3. Aunque la incorporación de muchas de las canciones pueda justificarse desde el «factor estrella», pues no es extraño que las actrices entonen temas pertenecientes a su repertorio como cantantes, ampliamente conocido por el público, esto no es óbice para que lo musical intervenga activamente en la construcción psicológica de sus personajes y, por extensión, de los discursos identitarios propuestos por cada texto fílmico. Sugiero que la lectura intertextual y transtextual de las canciones arroja luz sobre el potencial de

relectura inscrito en cada filme, pues su análisis fundamenta la base para interpretaciones, desde la mirada del investigador, en las que la narrativa hegemónica deja espacios abiertos para la sororidad o el empoderamiento, rehuyendo de la simple lectura de la religiosa como personaje que ejemplifica la construcción de la otredad femenina.

Me permitirán aclarar que mi investigación deja fuera algunos posibles objetivos que, si bien sugerentes, se alejan de mis focos de interés. En este sentido, conviene remarcar que esta investigación no se ocupa ni del cine religioso propiamente dicho ni de la representación del hecho religioso en el cine. A la hora de centrar mi estudio, me han resultado útiles cuatro recursos audiovisuales que pueden consultarse en la web de RTVE, pertenecientes a los formatos televisivos de divulgación *Memorias del cine español*, *La noche del cine español* e *Historia de nuestro cine*¹¹. El programa de *Memorias del cine español* dedicado a «El cine religioso», emitido el 16 de mayo de 1978, dilucida el papel que tuvo el cine religioso en el contexto franquista, durante la década de 1950. Resulta de especial interés la confrontación entre las posturas del director de cine Rafael Gil y del sacerdote y crítico de cine Norberto Alcover. Por un lado, el realizador considera que existió un verdadero cine religioso motivado por la necesidad de buscar consuelo tras la guerra, no refiriéndose solamente al caso español, sino también a la Segunda Guerra Mundial, pues resultó relevante en el contexto estadounidense y en otras cinematografías europeas. Por otra parte, Alcover plantea que en España se ha realizado cine pseudoreligioso, pues hablar de cine religioso supone referirse a la plasmación de lo misterioso, algo que no se dio en el cine de los años cincuenta. En contraste, el sacerdote considera que el cine español ha sido pietista, anecdótico y clericalista en el caso de la derecha cinematográfica, mientras que los sectores de izquierda más activos desde finales de la dictadura han planteado una visión negativa de la religión, centrándose en algunos de sus aspectos formalistas. En ambos casos, el crítico observa representaciones maniqueas que no han profundizado en lo religioso. Este debate, en tanto que concierne a la naturaleza del cine religioso y no a la representación de las religiosas, (re)aparecerá solamente de manera puntual.

Con respecto a los dos recursos audiovisuales de *La noche del cine español*, espacio televisivo dirigido por Fernando Méndez-Leite que se mantuvo en emisión entre

¹¹ Véase en la webgrafía: RTVE, 1978; RTVE, 1986a; RTVE, 1986b; RTVE, 2018.

1984 y 1986, recojo aquí dos programas emitidos el 10 de marzo de 1986 y el 2 de junio de 1986, dedicados respectivamente al cine religioso y a las monjas. El primero de ellos aporta un interesante análisis sobre el impacto del Concordato entre el Estado español y la Santa Sede de 1953, episodio histórico relevante para entender el cine religioso a partir de los años cincuenta. La parte final de este programa incluye varias escenas y comentarios sobre películas protagonizadas por misioneros y sacerdotes, que quedan fuera de mi objeto de estudio principal, si bien serán referidas con propósitos comparativos. Por su parte, tras la emisión de dos cortometrajes, el segundo programa cuenta con la presencia de Lola Flores para introducir la emisión de *La hermana Alegría*, filme protagonizado por ella misma que incluyo en mi selección de materiales. Sus palabras van acompañadas por varios fragmentos de películas protagonizadas por monjas, sin ofrecer ningún análisis al respecto, aunque constituye una fuente de interés para incorporar títulos a mi vaciado.

Finalmente, el programa de *Historia de nuestro cine* «Coloquio: El hecho religioso», emitido el 23 de marzo de 2018, presenta un debate sobre el hecho religioso en el séptimo arte. En este ilustrativo intercambio de opiniones se plantean atractivos asuntos como la dificultad que supone la dimensión cósmica u objetual del cine a la hora de captar lo metafísico, la condición clerical o pietista del cine de los cincuenta y la representación de lo ultramundano en películas como *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) o *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007). Al abordar el primero de estos largometrajes, se insiste en el fomento del cine religioso como refugio tras el desencanto causado por la Segunda Guerra Mundial, reafirmando así la opinión que Rafael Gil expresaba en el programa de 1978. En lo que concierne al filme de Loriga, el debate gira en torno a la complejidad de aplicar una mirada feminista a la vida de una mística del Siglo de Oro, reflexionando sobre la introducción de una vindicación feminista de modo forzado y anacrónico en un período en el cual no podría hablarse de feminismo. Este asunto habrá de valorarse también como un componente que problematiza mis interpretaciones, pues, como ya se ha dicho, es necesario establecer una delimitación, por mucho que resulte difusa en ocasiones, entre el análisis del filme como producción histórica y la relectura del mismo desde una mirada feminista contemporánea.

Organización de los contenidos

Globalmente, la presentación de contenidos de esta tesis doctoral se articula de manera semejante a la estructura narrativa de una película. La lectora se encuentra ahora mismo en su prólogo, que habrá de completarse con un capítulo dedicado a cuestiones metodológicas, teóricas y conceptuales. Estas primeras secuencias del escrito vienen seguidas por el Acto I, en el cual se ofrece un planteamiento de la trama principal. Dicho bloque se halla desglosado en tres textos de naturaleza interdependiente, pues la lectura complementaria de los mismos es necesaria para lograr una aproximación más rica al nudo argumental. Iniciaré el Acto I con el estado de la cuestión, en el que atenderé asuntos como el cambio de mirada en la historiografía del cine español, en contraposición a su sesgo masculino clásico, o la (re)definición de la categoría de lo popular, en tanto que concepto experto, esto es, dotado de contenido analítico particular.

En este punto, quisiera señalar que diversos de los títulos que encabezan los epígrafes del estado de la cuestión hacen uso del término «hábito», palabra que volverá a hacer acto de presencia en algunos rótulos del último acto. Decido jugar aquí con la polisemia del vocablo, el cual designa tanto la existencia de una costumbre incorporada por rutina o repetición como el tipo de indumentaria que luce cada persona, en especial aquella vinculada con la vida religiosa por profesión o penitencia. En relación con esta acepción, cito la descripción que ofrece José Antonio Melgares Guerrero:

El hábito como forma de vestir habitual, a la vez que constituye una diferenciación en la manera de vivir la realidad espiritual de un grupo social, también ha sido signo inequívoco de penitencia, pues al aceptarlo como vestimenta, se aceptaba implícitamente el desprecio por el lujo, la rivalidad y la moda, además de la búsqueda de la comodidad o incomodidad, ya que para el hábito no hay gustos ni cambios estacionales. El hábito, pues, cuesta llevarlo, por muchas y muy diferentes razones¹².

Visten de manera distinta cada uno de los capítulos de esta tesis, aunque los dos siguientes textos buscan ofrecer tímidas pautas de convergencia antes de adentrarnos en las divergencias definitorias de cada filme. Califico a la religiosa de «transgénica» y «transargumental» en esos escritos, movido por la voluntad de explorar respectivamente las regularidades de los géneros fílmicos y de los arcos argumentales que quedan desveladas tras un primer visionado de las películas. Aunque no pierdo de vista mi selección de materiales, el capítulo relativo a los arcos argumentales hace uso del

¹² MELGARES GUERRERO, José Antonio, 1998, p. 5.

vaciado inicial de filmes con personajes de religiosas, ofreciendo un acercamiento superficial a dichos metrajes con la voluntad de fomentar una lectura comprensiva y más amplia de los títulos posteriormente analizados.

El Acto II, de extenso desarrollo por necesidad, está confeccionado a partir de una decena de capítulos que ofrecen un examen individual de los metrajes, presentados según orden cronológico. Dichos capítulos obedecen a la misma estructura interna, si bien su diseño ha sido pensado y repensado desde la voluntad de conjugar su estudio sistemático y equiparable con el respeto a las singularidades de cada película. Tras la ficha técnica, la lectora encontrará la trama argumental, cuya lectura se complementa con una tabla de secuenciación, incluida en el anexo final, que presenta la división de la trama en secuencias y escenas. Lejos de suponer una reiteración, la presentación de la trama insiste en el relato que se cuenta, siendo sustituible por el visionado de la película, mientras que la tabla de secuenciación pone el acento en su construcción fílmica. Esta (de)construcción en forma de tabla brinda un marco compartido con la lectora, para evitar equívocos en el sistema de referencias: si en mi análisis dijese que un elemento se encuentra en la referencia temporal «[01:27:03]», todo dependería del soporte o de la plataforma de consulta de la película en cuestión; en cambio, si señalo que ese mismo recurso se encuentra en «(a. II, s. 12, e. 38)», puede consultarse de modo preciso en la tabla de secuenciación a qué acto, secuencia y escena del filme me estoy refiriendo. Dicha tabla de secuenciación incorpora anotaciones al pie sobre elementos de montaje u otros recursos fílmicos de interés para el análisis semiótico de los metrajes.

Dicho análisis fílmico semiótico se encontrará dividido en dos partes. En la primera de ellas, se abordarán los sistemas de hiperformalización objetual, a saber, la iconografía o iconicidad actancial, la fotografía, la iluminación, el cromatismo y el sonido. A continuación, se presentarán algunas reflexiones generales sobre el formato fílmico, más allá de la tradicional división de los metrajes comerciales narrativos en tres actos, incidiendo en los convencionalismos asociados a determinados géneros fílmicos, la construcción de los números musicales y otros elementos de vinculación entre forma y contenido, esto es, entre significante y significado. Por su parte, el acápite dedicado al análisis culturalista comenzará en el plano diegético, centrándose en los personajes, los diálogos, las situaciones y las canciones del texto fílmico. Posteriormente, brindaré al lector un ejercicio de interpretación contextual extradiegética del discurso fílmico, potenciando lecturas basadas en procedimientos como el vaciado de hemeroteca, el

rescate de las principales subjetividades artísticas que intervienen en la producción del filme, la aproximación de la obra a su contexto histórico, social y cultural específico y, en la mayor parte de los casos, la posibilidad de relecturas contemporáneas, primando una perspectiva de género. En el próximo capítulo perfilaré con detalle las herramientas concretas que intervienen en mi diseño metodológico, propuesta que pretende favorecer la identificación de los mensajes culturales insertos en el texto fílmico y su relación con los discursos socioculturales vigentes en sus respectivos contextos.

Por último, antes de las conclusiones, la lectora podrá encontrar varios capítulos de corte transversal, planteados desde una perspectiva comparativa. Primeramente, se desarrollará un análisis de contraste entre las religiosas cantarinas del cine postconciliar y los dos únicos sacerdotes cantarines del cine español que han podido localizarse. La perspectiva de género implica un enfoque relacional que estudie la correlación entre masculinidad y feminidad, elemento que también se ha considerado en el seno de cada uno de los metrajes estudiados. En segundo término, ahondaré en la estrella fílmica como subjetividad autoral, planteando una disección antropológica del estrellato y aplicándola al caso del firmamento femenino español que protagoniza esta tesis. En tercer lugar, regresaré a la génesis de esta tesis para reflexionar sobre la continuidad y la variación del tipo popular de la religiosa cantarina, realizando una revisión de los personajes estudiados e intentando construir la genealogía que prometí.

A modo de epílogo, esbozaré unas conclusiones de naturaleza concisa. Dado que los corolarios relativos a los contenidos ya se habrán enunciado en los capítulos comparativos, dedicaré este espacio a la reflexión sobre el proceso de investigación y la difusión de la misma en congresos, seminarios científicos y talleres. Pero, sobre todo, departiré sobre algunas cuestiones que permanecen inconclusas, también sobre algunas cavilaciones que me han acompañado a lo largo de este proceso y sobre algunas de las intenciones que han marcado esta tesis, como la recuperación de lo popular desde el ámbito académico o su actualización desde una mirada contemporánea.

Fundamentos conceptuales, metodológicos y teóricos

Confiando en que haya quedado claro qué pretendo investigar, este es el espacio oportuno para abordar cómo me dispongo a hacerlo. De modo legítimo, la lectora podrá preguntarse tanto por mi estrategia de búsqueda concreta como por aquellos enfoques o metodologías al uso de los que voy a echar mano. Por supuesto, todo ello debe aplicarse al amparo de un marco teórico que ayude a concretar cuál es la dirección que sigue la mirada del investigador y, especialmente, cuáles son las lentes que se han empleado para tornar nítidos los contornos que devuelve dicha mirada.

En el primer epígrafe, intentaré aclarar diversos fundamentos conceptuales que considero básicos en el planteamiento de mi investigación. ¿Qué quiere decir que mi texto viene condicionado por un enfoque culturalista, especialmente preocupado por la identidad? ¿Cómo empleo los términos «rol», «tipo» y «estereotipo» en relación con la cuestión identitaria? ¿Por qué mi propuesta es *glocalizada* al tiempo que comparativa? ¿Es lo mismo una investigación realizada en el marco de los estudios de género que una investigación feminista? Les ofreceré algunas respuestas, las mías, a estos interrogantes.

Tras departir sobre algunos de los conceptos básicos que se encuentran en mi caja de herramientas, expondré la confección y el funcionamiento de mi diseño metodológico. Mi interés en este punto va más allá de la alusión a grandes enfoques o etiquetas, las cuales habrán de aparecer forzosamente, buscando presentar un diseño hecho a medida: examinaré diversas perspectivas o enfoques vinculados con el análisis fílmico, aunque mi mayor interés se encuentra en explicar a la lectora qué mecanismos, procedimientos o herramientas concretas voy a utilizar en el estudio de mis materiales.

Por último, dirigiré mi mirada hacia las formas de mirar. Aunando mis bases conceptuales y mi diseño metodológico particular, resulta casi natural, aunque no lo sea, que la teoría fílmica feminista reclame merecido protagonismo. Bosquejaré también algunas ideas relativas a la intertextualidad y a la transtextualidad, las cuales, sin ser mi perspectiva interpretativa principal, resultarán necesarias para lograr que las películas como texto fílmico y las canciones como texto inserto en las anteriores dialoguen.

No obstante, no quisiera adentrarme en estas cuestiones sin dedicar algunas palabras al procedimiento heurístico, esto es, las estrategias y las técnicas aplicadas a la búsqueda de información. Comencé estableciendo un listado de términos que funcionasen como palabras clave o descriptores de cara a sistematizar mi búsqueda. No es mi intención ofrecer una relación por extenso de todas mis tentativas de exploración, pero menciono a modo de ejemplo algunos de los términos que han resultado más significativos: «religiosa», «teoría fílmica feminista», «cine religioso»... Junto con el castellano, se ha realizado también la búsqueda de los términos en idiomas como el inglés, el francés o el italiano, si bien la mayor parte de resultados obtenidos se corresponden con el ámbito académico español y, en menor medida, el anglosajón. Las búsquedas se han efectuado en espacios diversos, que comprenden desde los catálogos en línea de bibliotecas o los repositorios digitales de documentos hasta buscadores de corte generalista o de perfil más académico, si bien no han sustituido la consulta de hemeroteca y de fuentes históricas, incluyendo el visionado de algunos de los filmes, en instituciones como el Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española o Biblioteca Nacional. En cualquier caso, las opciones de búsqueda avanzada mediante operadores booleanos, posibles gracias a la digitalización pública de las bases de datos de muchas de estas instituciones, han permitido un proceso de consulta accesible e inmediata.

Mención aparte merece el procedimiento de búsqueda de imágenes, pues el presente texto cuenta con figuras que ilustran diversos de sus epígrafes. La mayor parte de estas ilustraciones son fotogramas de películas, cuyo origen es el propio metraje, pues yo mismo las he seleccionado mediante capturas de pantalla. En el caso de los carteles, los anuncios y las fotografías promocionales de los filmes, la base de datos IMDb (Internet Movie Database) es su fuente de procedencia. En este sentido, no poseo derechos sobre ninguna de las figuras, todas ellas empleadas con meros fines de investigación y sin ánimo de lucro, siendo propiedad de las productoras o de las distribuidoras correspondientes. Dichas figuras han sido eliminadas en la versión digitalizada que el lector está consultando, con el propósito de evitar cualquier uso fraudulento en relación con sus derechos de propiedad intelectual.

Bases conceptuales y dilemas terminológicos

Aunque buena parte de los resultados obtenidos versasen sobre los contenidos, mis búsquedas no fueron ajenas a la complejidad conceptual con la que había de encontrarme frente a frente al estudiar cuestiones identitarias. No quisiera aproximarme a esta caja de Pandora, que lleva inscrito el término «cultura», desde escolásticos debates conceptuales, sino desde la voluntad de ofrecer definiciones operativas. Seré historiador sociocultural por momentos, hablaré de cultura visual y semiótica, también me vestiré de antropólogo a ratos. En este punto, podría vanagloriarme del enfoque multidisciplinar o interdisciplinar de mi investigación, pero soy un firme convencido de que dicha caracterización es una realidad intrínseca al conocimiento científico. Hablar de estudio multidisciplinar es un epíteto, como lo es el verso del poeta que refiere la nieve blanca o la hierba verde, pues las manifestaciones estéticas, históricas, sociales y culturales son siempre fenómenos poliédricos que no pueden estudiarse de manera adecuada sin establecer permeables diálogos entre enfoques y disciplinas.

Les decía que la caja de Pandora que me dispongo a abrir tiene nombre (y, muchas veces, apellidos): «cultura». O quizás sería más escrupuloso aseverar que la cultura es la llave que abre la caja, tal y como ya mostraba el antropólogo sudafricano Adam Kuper en su crítica clásica del concepto: «Hoy, *todo el mundo* está en la cultura. Para los antropólogos, hubo un tiempo en que la cultura fue un término técnico, propio del arte de la disciplina. Ahora los nativos les contestan hablando de cultura»¹³. Pese a lo desalentadoras que pudieran parecer las palabras de Kuper, nada mejor que una buena dosis de escepticismo para aproximarnos a dicha noción, pues pocas cosas resultan tan apropiadas como la feroz crítica hacia un concepto para preguntarnos sobre la validez de este. Y doy las gracias a Kuper, pues me ayuda a plantear un primer desdoblamiento: todos vivimos la cultura (no «en la cultura», pues no es un espacio humano, sino una creación¹⁴), pero no por ello hemos de aceptar que, a nivel académico, todo el mundo pueda hablar de ella.

¹³ KUPER, Adam, 2012, p. 70. El escrito original, consultado en una antología de textos, data de 2001. Sepa el lector de este texto que, en adelante, si no advierto nada sobre la cursiva y las comillas incluidas en las citas directas, estos recursos se hallan presentes en el texto consultado.

¹⁴ Tal y como indica Kuper, la antropología norteamericana tomó la definición de cultura del sociólogo Talcott Parsons en tanto que «discurso simbólico colectivo», pero dicha proposición fue alterada por autores de las siguientes generaciones como Clifford Geertz, David Schneider o Marshall Sahlins, quienes afirmaron que las personas no solamente construyen el mundo simbólico de la cultura, sino que habitan realmente en él. Véase: KUPER, Adam, 2012, p. 80.

Los historiadores tampoco han permanecido ajenos al debate, hasta el punto de que el mismo Peter Burke se propuso conferir cierto orden al cajón de sastre (y desastre) en que se había convertido lo cultural. El británico afirma que los historiadores culturales situados en lo que él denomina la «antropología histórica» y la «nueva historia cultural» se acercan al concepto de la siguiente manera: «La preocupación antropológica por la vida cotidiana y por las sociedades en las que había relativamente poca división del trabajo alentó el empleo del término “cultura” en sentido amplio»¹⁵. Y, más adelante, siguiendo el tránsito de la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad que ya vislumbró Roger Chartier, Burke asevera que hablar de «“historia sociocultural” se ha vuelto moneda corriente»¹⁶.

A partir de estas últimas palabras puede deducirse también que, a efectos prácticos, mantener la distinción entre historia social e historia cultural puede llegar a resultar estéril, incluso dificultoso o improcedente. Más bien al contrario, el paraguas de lo sociocultural permite que la definición de lo social y lo cultural se complementen, invita a que las estructuras sociales se aborden desde la cultura vivida, potenciando conceptualizaciones generales pero provechosas como la de Justo Serna y Anaclet Pons:

La cultura es un repertorio amplio de códigos o de convenciones, un compendio vastísimo de prótesis y de instrumentos, un depósito de reglas, de significados, de prohibiciones y prescripciones, que nos limitarían y que a la vez nos harían vivir, que nos servirían para resolver mejor o peor nuestra relación con el entorno social y físico¹⁷.

De esta definición de corte generalista, los autores despliegan una serie de consecuencias que (en mayor o menor medida) podrían abocarme a una noción de historia cultural postmoderna que en el fondo «no sería más que un discurso acerca del mundo, construido por un sujeto al que llegan tradiciones y códigos que le obligan a mencionar las cosas de acuerdo con esquemas que él no vislumbra»¹⁸. Estoy de acuerdo respecto a la imposibilidad de mantener la postura postmoderna del «todo vale», pero

¹⁵ BURKE, Peter, 2006, p. 45. Aprovechando esta cita, explico a la lectora que los años que encontrará en las referencias de las notas a pie de página se corresponden con los de la edición consultada. Ya en la bibliografía final, se presenta entre paréntesis la fecha de la edición original de la publicación, esto es, la fecha en la cual se publicó por vez primera el texto en su versión original. En el caso de las antologías, se indica la datación concreta del capítulo o artículo citado entre paréntesis al lado del título del mismo, en caso de no corresponderse con la fecha de publicación original de la propia antología. Sin embargo, cuando resulta relevante para el discurso el año original de redacción o publicación de una determinada referencia, incluyo dicha información en el cuerpo del texto o en las notas al pie.

¹⁶ BURKE, Peter, 2006, p. 139.

¹⁷ SERNA, Justo; PONS, Anaclet, 2013, p. 20.

¹⁸ SERNA, Justo; PONS, Anaclet, 2013, p. 181.

considero que la amplitud conceptual puede derivar también en el pensamiento de nuevas narrativas, las cuales pongan en valor dimensiones como el género.

Y, cerrando mi tentativa de definición tal y como la comencé, regreso al terreno antropológico de la mano de Ángel Díaz de Rada y su obra *Cultura, antropología y otras tonterías*¹⁹, invitación a la demolición de tópicos que incitan a contemplar la cultura como «esa cosa tan vaga», «esa cosa tan espiritual», «esa cosa tan seria», «esa cosa tan vieja», «esa cosa tan inútil» o «esa cosa tan perversa». La cultura es precisa, se refiere a prácticas concretas, está en las acciones que llevan a cabo las personas de carne y hueso, individuos-en-relación, en su cotidianidad. Zurcir una red de pesca siguiendo los códigos convencionalizados de un determinado pueblo de pescadores es tan cultural como la acción de pintar el *Juicio Final* llevada a cabo por Miguel Ángel. Además de desprever de cualquier tipo de elitismo al concepto, Díaz de Rada también me ayuda a entender que las culturas no hacen nada. Por tanto, cuando un político afirma que la cultura islámica es la responsable de cierta oleada de atentados, debería notarse, aparte de su islamofobia, que la cultura por sí misma no ejecuta, pues no es un agente, sino un conjunto de códigos convencionalizados a interpretar por los sujetos.

Con esta aclaración del concepto de «cultura», puede ya dilucidarse por qué en el capítulo introductorio insistía en caracterizar mi discurso como «culturalista» y «occidental». Refiriéndome a la realidad construida²⁰ que puede contemplarse²¹ en los metrajes que analizaré, resuelvo utilizar un enfoque a pequeña escala, microhistórico para los historiadores y particularista para los antropólogos, el cual invita a hablar de mentalidades en su aplicación a contextos particulares, nunca con pretensiones universalistas que se parapeten en un etnocentrismo erigido a la luz del acrítico término de «mentalidad colectiva»²². En mi análisis de la ficción cinematográfica, me adentro en

¹⁹ DÍAZ DE RADA, Ángel, 2012.

²⁰ En un primer nivel de significado, entiendo la realidad como construcción a través de la imagen: «Las imágenes no son inocentes sino que contribuyen a la construcción de la realidad humana, y deben ser también para nosotros testimonio de tal labor constructiva». MARÍAS, Fernando, 1996, p. 159.

²¹ En un segundo nivel de significado, considero que la realidad ha de entenderse también como objeto contemplativo, visión que ha de aplicarse al cine en tanto que manifestación que representa de modo convencionalizado una cotidianidad pensada para ser vista por el público: «Las imágenes desprendidas de cada aspecto de la vida se fusionan en una corriente común en la cual resulta ya imposible restablecer la unidad de aquella vida. La realidad, considerada *parcialmente*, se despliega en su propia unidad general como un seudomundo *aparte*, objeto de la mera contemplación». DEBORD, Guy, 2003, p. 37.

²² Me distancio así del estudio de la antaño todopoderosa «historia de las mentalidades», asentada sobre el concepto de «mentalidad colectiva». Por el contrario, me aproximo a la construcción de la historia cultural francesa entendida como «historia social de las representaciones». Para más información, véase: POIRRIER, Philippe (ed.), 2012, p. 35-50.

el pantanoso terreno de las identidades desde una aproximación culturalista: la lectora no encontrará apartados explícitamente dedicados al contexto histórico o social, pues el contexto se irá creando sobre la marcha, atendiendo a las coordenadas de producción y recepción de cada uno de los filmes. En lo que respecta al estudio del género como dimensión identitaria, uno de mis hilos conductores, no perderé de vista su condición cronotópica, esto es, su carga de contenidos concretos en función de tiempos y espacios siempre específicos. Mi espacio será la sociedad española y mi mirada hacia la misma es la de un investigador occidental que se mueve por códigos de género binarios, pero los tiempos serán cambiantes y a ellos intentaré hacerles justicia.

No digo nada nuevo al afirmar que cada contexto sociocultural establece unas formas convencionales de ser hombre y de ser mujer que pueden entenderse como normativas. Casi ochenta años antes de que Simone de Beauvoir plantease la construcción de la otredad femenina, la francesa autodidacta Clémence Royer ya había dicho en su discurso de 1870 ante la Société d'Anthropologie que «la mujer *deviene*, pero no es»²³. Por ende, mi investigación no puede ignorar cómo se construye el rol de lo femenino, teniendo en cuenta siempre que trato con filmes cómicos y melodramáticos en los que la construcción de género se presenta arreglado con las convenciones propias de los mismos, aunque no por ello de modo menos poderoso en su impacto. El cine puede ser un reflejo de lo sociocultural, pero también un martillo para moldearlo. En la medida en la que busco dialogar con la ficción como producción y recepción cultural, me descubro como sujeto que habla de sujetos, y así mi planteamiento es intersubjetivo.

Todavía lejos de cerrar el aciago cofre que custodia lo metodológico, van surgiendo nuevas cuestiones conceptuales que han de hallar respuesta, al menos de modo provisional, antes de abordar los fundamentos analíticos específicos. ¿Cómo puedo articular el análisis de la construcción de las identidades de género presentes en los largometrajes con la condición de ficción cinematográfica y las implicaciones que ello conlleva? ¿He de conformarme con contemplar estas cintas desde la mirada heteronormativa, androcéntrica y occidental, esto último muy matizable con respecto a las condiciones sociohistóricas particulares de España en los diversos momentos de su

²³ Me gustaría advertir que no pude dar con el discurso original, sino que cito las palabras atribuidas a Royer a través de: MÉNDEZ, Lourdes, 2008, p. 26. Si he logrado despertar la curiosidad de quien me lee en relación con la casi desconocida Clémence Royer, traductora al francés de Darwin (a quien consideraba hombre poco audaz) y acérrima enemiga de los discursos (androcéntricos) de Rousseau, entre otras cosas, recomiendo encarecidamente la lectura del texto que ayudó a redescubrir a esta anómala figura (en el mejor sentido de la palabra) de la Francia del siglo XIX: FRAISSE, Geneviève, 2002.

devenir histórico, en la cual se inscriben en la mayoría de los casos o, por el contrario, he de transitar hacia un plano más global?

Respecto a la condición de ficción cinematográfica, necesitare herramientas que sirvan como puente hacia el análisis de las identidades y de los estereotipos culturales. Esto me conduce hacia el terreno de la cultura visual²⁴ en el que vivimos y que tan bien creemos conocer, partiendo de una proposición que en la actualidad podría considerarse axiomática: «Las representaciones visuales difieren de las percepciones de la naturaleza en que son comunicaciones intencionales, codificadas, y porque son representaciones *de algo*»²⁵. En otras palabras, me refiero a una visión mediatizada que en el estudio de lo visual se concreta en el sesgo occidental del que hemos de ser conscientes, pues por mucho que se esgrima la objetividad por bandera, pongo en duda la posibilidad de que el investigador (como persona socializada que es, con su bagaje cultural a cuestas) pueda escapar de la visualidad. No ha de resultar incómodo verbalizar que, tanto quien escribe estas líneas como quienes las leen, hemos sido socializados en un contexto que maneja muchos de los parámetros de construcción identitaria que habrán de aparecer en las ficciones a examinar. Lo malo sería no reconocerlo, pues no podría proponer la semiótica como solución:

Todo proceso comunicativo o experiencia de significado implica signos; en consecuencia, la investigación semiótica abarca fenómenos tan diversos como los gestos y las expresiones faciales, ropas, diagramas, cómics, películas, fotografías, edificios, etc. Como resultado, algunos teóricos han afirmado que la semiótica es la «ciencia» mejor preparada para desvelar «la lógica de la cultura»²⁶.

Si bien no será mi metodología fundamental, pues he insistido en la vocación culturalista del presente trabajo, la semiótica será usada por la posibilidad que me ofrece de analizar sistemáticamente imágenes y procesos de comunicación, aplicándose aquí a distintos largometrajes de ficción que se inscriben en el contexto de la cultura visual contemporánea, cada uno de ellos con sus vicisitudes históricas particulares. En este sentido, mi uso de la semiótica se concretará tanto en el marco teórico que manejaré, propio de la teoría fílmica feminista, como en el estudio de la morfología fílmica en

²⁴ Si he de escoger alguna definición de cultura visual, tomo esta: «La cultura visual es una forma de organización sociohistórica de la percepción visual, de la regulación de las funciones de la visión, y de sus usos epistémicos, estéticos, políticos y morales. Es también un modo socialmente organizado de crear, distribuir e inscribir *textos visuales*, proceso que implica siempre unas determinadas tecnologías del hacer-visible, técnicas de producción, de reproducción y de archivo». ABRIL, Gonzalo, 2013, p. 35.

²⁵ WALKER, John A; CHAPLIN, Sarah, 2002, p. 42.

²⁶ WALKER, John A; CHAPLIN, Sarah, 2002, p. 182.

tanto que dimensión relevante para el análisis del discurso, pues forma y contenido suelen andar de la mano en lo que respecta a la aplicación concreta de los recursos narrativos y sus estrategias de representación.

Existen muchos modelos de análisis derivados de la semiótica, tales como el análisis fílmico de las representaciones²⁷, el análisis de secuencias²⁸ o el análisis de la narración²⁹, todos ellos factibles a la hora de abordar el estudio de una obra fílmica. Sin embargo, haré uso de un diseño personalizado a partir de otros referentes menos conocidos, aunque más adecuados para mi labor, por su condición de metodología complementaria. Desgranaré dicha propuesta en el siguiente epígrafe, pero me interesa explorar ahora las implicaciones sobre la mirada. Creo que resulta pertinente dedicar algunas palabras a la noción de «globalización», concepto que perderá sus comillas en favor de una versión reelaborada. Al tratarse el asunto de la construcción identitaria en el audiovisual, resulta habitual destacar el plano global del fenómeno. Sin embargo, ocupándose de la cultura visual en su dimensión global, el historiador del arte Keith Moxey plantea una nueva configuración de la identidad mucho más compleja en el marco de la sociedad contemporánea:

En este contexto, los valores que se asocian con formas distintas de identidad se construyen con *imaginación* y, en consecuencia, por el modo en que se cruzan y se relacionan los distintos imaginarios entre sí. Se produce una negociación continua entre los valores de la tradición, la estructura del canon heredado, y las fuerzas de innovación y cambio. Y en ello el mismo tejido de nuestro ser, los valores normalizados que han determinado nuestras actitudes con respecto a la experiencia, se revelan susceptibles de reconsideración y reconfiguración³⁰.

El autor, conocido en el ámbito universitario estadounidense por su vinculación con los estudios visuales³¹, invita a contemplar las identidades como fruto de una continua negociación entre tradición heredada e innovación cambiante, perspectiva mucho más enriquecedora que aquellas visiones reduccionistas que pretenden dejar la definición identitaria en manos del libre albedrío del capitalismo globalizado, siendo quizás la altisonante a la par que torpe *macdonalización* de Ritzer el mejor (peor) ejemplo de reduccionismo cultural desde una perspectiva globalizante. Por el contrario,

²⁷ CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di, 2001.

²⁸ JULLIER, Laurent, 2002.

²⁹ BORDWELL, David, 1985.

³⁰ MOXEY, Keith, 2005, p. 37.

³¹ Pese a que algunos autores proponen el término «estudios visuales» como sustituto de «cultura visual», considero el primero como un ámbito o campo disciplinar y el segundo como un objeto de estudio.

en un ámbito tan alejado como la antropología económica, encuentro un interesante planteamiento de Isidoro Moreno, quien juega con las palabras «global» y «local» para definir el proceso de *glocalización*:

Y es que, contrariamente a lo que se nos quiere hacer ver, nuestro mundo actual no está definido por un único proceso, el de globalización –que pretende reducirlo a una única sociedad basada en la lógica del Mercado, con un único sistema económico, un único sistema político y un único modelo cultural sujetos a dicha lógica–, sino por un proceso complejo, con una doble dinámica, de globalización y localización imbricadas y en oposición: el proceso de *glocalización*. [...] Las formas de inserción, no de anulación, de lo *local* y lo *global*, los modos de asimilación, e incluso de instrumentalización, de elementos *globales* en y desde lo *local*, y, sobre todo, el choque de las lógicas culturales que rigen los diversos proyectos societarios, incompatibles entre sí, cuando la lógica mercantil pretende imponerse como única a escala mundial, deberían ser hoy el objetivo principal de atención y estudio por parte de las ciencias sociales³².

Aplicado al ámbito de lo cultural, sin olvidar que lo económico es cultural a su vez, este razonamiento me interpela a no contemplar las películas aquí seleccionadas únicamente como productos audiovisuales que buscan establecer un discurso a nivel más o menos global, marcado por un sesgo androcéntrico y heteronormativo de corte occidental, sino como realidades culturales complejas que han de interpretarse desde potenciales lecturas, tan líquidas o fluidas como fragmentarias y problemáticas, de contextos locales que pueden ser mirados con ojos contemporáneos. En el caso que me ocupa, las pulsiones hegemónicas occidentales aplicables a realidades identitarias como el género o la sexualidad han de conjugarse con miradas renovadas hacia fenómenos como la incidencia de lo popular desde una definición exclusivista de lo español, desde dimensiones que anclan a maneras de configurar, vivir y contemplar el mundo mediante una óptica que solamente resulta nítida en la concreción de un marco localizado.

Para lograr diálogos complejos, debo aspirar a que mi mirar histórico acabe por tornarse comparativo. Razono esto desde dos puntales de la disciplina antropológica, invocando primeramente la definición de método comparativo de Radcliffe-Brown, un apunte con aires de saber clásico que ofrenda una imagen cristalina sobre lo que puede suponer la aplicación práctica de dicho método como herramienta analítica. Entiende Radcliffe-Brown que consiste en «pasar de lo particular a lo general, de lo general a lo más general con vistas a alcanzar de esa forma lo universal, las características que se

³² MORENO, Isidoro, 2011, p. 478-479.

pueden encontrar con formas diferentes en todas las sociedades humanas»³³. No seré tan aventurado, pues no buscaré universales, pero comparto que de nada sirve quedarnos con lo particular de cada filme sin ser capaces de tejer regularidades y alteraciones con respecto a la construcción identitaria analizada. Esta vocación relacional cobrará especial presencia en los capítulos comparativos finales, aunque ya en el examen individual de los filmes iré apuntando líneas de interrelación entre unos y otros, sin descuidar tampoco que el estudio de las imágenes de feminidad no se comprende sin una visión relacional del género, esto es, contemplando la masculinidad especular. No obstante, aludiendo ahora a las críticas de Boas al método comparativo, conviene recordar que cualquier comparación quedará invalidada si no se aplica previamente un riguroso método histórico, pues es necesario demostrar la pertinencia de la comparación entre los elementos seleccionados para tal efecto³⁴, de ahí que los filmes que conforman la selección de materiales sean siempre estudiados bajo un mismo esquema.

Cerraré las precisiones conceptuales con dos advertencias que intentaré aplicar en mi tarea, confiando en las lectoras para vigilar su cumplimiento. La primera de ellas obedece al uso de los términos «rol», «tipo» y «estereotipo». Mientras que el primero de ellos se ha utilizado frecuentemente en la expresión «roles de género», resulta más complejo establecer una distinción entre «tipo» y «estereotipo». Para ello, parto de las siguientes palabras de Chris Barker sobre la construcción identitaria en el ámbito televisivo:

[...] la raza, la etnicidad y la nacionalidad son formas de identidad que no se refieren a unas entidades fijas, sino que son unas construcciones discursivas cambiantes e inestables. De manera parecida, la identidad sexual depende de la manera de hablar de la feminidad y la masculinidad, y no de sus supuestas esencias biológicas universales. Así, si bien hay diferencias entre las identidades de raza y de género, ambas son construcciones sociales intrínsecamente implicadas en las cuestiones de la representación. Pero el hecho de que las identidades sean cuestiones de cultura y no de naturaleza no significa que podamos desechar sin más esas identidades étnicas o sexuales en las que nos ha insertado la aculturación y adoptar otras nuevas, pues, si bien las identidades son construcciones sociales, nos constituyen mediante las imposiciones del poder y las identificaciones de la psique³⁵.

³³ RADCLIFFE-BROWN, Alfred R., 2012, p. 136. El texto original data de 1951.

³⁴ Boas, en un texto de 1896, dice que «el método comparativo puede esperar alcanzar los grandes resultados por los que está luchando sólo cuando basa sus investigaciones en los resultados históricos de las investigaciones dedicadas a dejar claras las complejas relaciones de cada cultura individual». BOAS, Franz, 2012, p. 148.

³⁵ BARKER, Chris, 2003, p. 277.

Respecto a dicha reflexión planteada por Barker, conviene mostrarse cauteloso y reticente ante algunos usos terminológicos confusos³⁶, pero me atrae su vinculación con el análisis de la construcción de identidades culturales en el plano cambiante de lo discursivo, algo que me impulsa a valorar los conceptos identitarios como porosos y llenos de matices³⁷. Además, suscribo la distinción entre tipos y estereotipos establecida por Dyer, entendiendo que «los primeros actúan como clasificaciones generales y necesarias de las personas y los roles desempeñados según las categorías locales, mientras que los segundos se consideran representaciones vívidas, pero simples, que *reducen* a las personas a una serie de rasgos característicos exagerados, generalmente negativos»³⁸. Pese a que la adjetivación de los tipos como clasificaciones necesarias y locales sea debatible, me atañe aquí la singularización del estereotipo como algo que se vive, advirtiendo además el componente de reduccionismo en su articulación.

Aunque haya de renunciar a dibujar una estricta dicotomía tipos/estereotipos por su falta de claridad analítica, interesa rescatar el estereotipo en tanto que representación cultural construida en relación con unas imágenes que han de entenderse como «prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron»³⁹. Me referiré al «tipo popular de la religiosa» por contar este personaje con una tradición cultural convencionalizada en ámbitos como el literario o el plástico, sirviendo ello como base para su continuidad en el cine. Por el contrario, emplearé el concepto «estereotipo» cuando considere que trato con una construcción cultural que esencializa a partir de ciertos rasgos seleccionados de modo reduccionista, siendo un buen ejemplo las múltiples monjas andaluzas que aparecerán caracterizadas mediante elementos como la categoría amplia de lo folclórico o su gracioso acento. Sin embargo, mi análisis del estereotipo no pretende convertirse en un ataque u opinión negativa hacia los creadores del discurso cinematográfico, puesto que el uso del estereotipo no obedece necesariamente a sesgos ideológicos, sino también a motivos de

³⁶ Por enumerar los más evidentes: Barker habla de «raza», aunque este concepto ha sido eliminado del lenguaje científico por su falta de validez; parece referirse al género cuando habla de identidades sexuales (a no ser que use la noción de «sexo social» de Mathieu, en cuyo caso sería preciso); y no deja de ser paradójica su mención a las «identificaciones de la psique» al mismo tiempo que pretende desnaturalizar la construcción identitaria, por no hablar de las connotaciones psicoanalíticas de dicha expresión.

³⁷ Mientras sugiero esto, pienso en algunas de las cosas que nos han hecho creer sobre el cine español de la dictadura, muchas veces desde lecturas maniqueas tanto de la izquierda como de la derecha política y cinematográfica. Afirmaciones tópicas del estilo «la censura era tonta» se alejan de realidades como una censura cinematográfica formada y creativa, un factor más a contemplar en la construcción de identidades en el cine, no siempre convencionales pero no pudiendo ser abiertamente rupturistas.

³⁸ BARKER, Chris, 2003, p. 131.

³⁹ MOXEY, Keith, 2004, p. 130.

efectividad y eficiencia cómica. Por tanto, no quiero caer en la asunción «como los creadores son hombres blancos heterosexuales, el humor es de corte masculino, blanco y heterosexual», sino que, más allá de la verdad parcial que pueda haber en esta afirmación, pretendo evidenciar que los estereotipos se usan porque funcionan, y ello se debe a que están *glocalizados* en su realidad sociocultural.

Por otra parte, la segunda advertencia responde al requisito de diferenciar entre estudios de género y feminismo, algo en lo que habré de ahondar al tratar la teoría fílmica feminista. Muchas son las consideraciones que han merecido estos términos, tanto que resultaría imposible una mera enumeración de todas ellas, así que prefiero explicar cómo los entiendo yo. No hablaré de estudios de género ni de feminismo en mi disertación metodológica, pues considero que los estudios de género son un área de investigación transversal que valora el género como dimensión analítica relevante, y esto puede ser cierto para muchas metodologías y campos de conocimiento. Pueden realizarse estudios de género sobre temas tan diversos como las actividades económicas de una determinada región, el trabajo de una escuela pictórica concreta o la aplicación de los recursos didácticos en cierta asignatura escolar. La preocupación por el género como dimensión analítica relevante es o no es, está o no está, y ello depende de la sensibilidad y de la formación de cada investigador.

También el feminismo puede aplicarse a las áreas más dispares que puedan pensarse, aunque en este caso prefiero considerarlo como una mirada enraizada en el movimiento social y político homónimo. En este sentido, y creo haber dado ya muestras de ello, me declaro feminista, aunque sin caer en preconcepciones que delimiten con antelación mis conclusiones. Quiero alejarme así de sesgos ideológicos que buscan a toda costa contenido feminista en cualquier manifestación sociocultural. De hecho, sería contraproducente pretender que todas las películas seleccionadas tuviesen contenido feminista, y no pasa nada porque no sea así en la mayor parte de los casos, pues también a partir de los silencios se escribe la historia. El feminismo está en la manera de mirar y, siempre que no quiera imponerse como lectura histórica determinista, el potencial de relectura que ofrece con respecto a los silencios historiográficos es muy atractivo.

Pudiera parecer que estudios de género y mirada feminista van naturalmente de la mano, pero esta habitual unión se construye desde los parámetros hermenéuticos del investigador, sin ser consustancial u obligatoria. Siempre uso como ejemplo un librito

titulado *Las mujeres samis del reno*⁴⁰, fruto de la investigación de la antropóloga noruega Solveig Joks en vinculación con el Instituto Sami de Kautokeino. En esta concisa monografía, puede identificarse tanto la presencia de un objeto de estudio y un marco teórico relacionados con los estudios de género, entendidos como enfoque que valora el género como categoría relevante desde una perspectiva relacional, como la existencia de una mirada o posicionamiento feminista, desde la voluntad de ofrecer una lectura crítica sobre los códigos patriarcales institucionalizados. El interés del estudio radica en la posibilidad de desligar ambas realidades y explorar sus implicaciones.

En la medida en la que se ocupa de la organización de la actividad económica del pastoreo del reno propia de las *siiddat*⁴¹ y de los hogares trashumantes sami, atendiendo a la fuerte división de género que se observa entre la producción cárnica (denominada por los agentes reguladores «producción principal»), responsabilidad directa de los hombres, y las denominadas «actividades complementarias», como pudiera ser la elaboración de diversas artesanías a partir de la piel del reno, a cargo de las mujeres, puede hablarse de un estudio que toma el género como dimensión analítica relevante. Se trata de un estudio de género bien entendido, por cuanto comprende una dimensión relacional y comparativa entre el género masculino y el femenino. En lo académico, está de moda colgarse la medallita de «realizar estudios de género», pero muchas veces la etiqueta se utiliza cuando se está haciendo historia de las mujeres y se asocian las categorías «género» y «mujer» casi sin pretenderlo. Las consecuencias de esto pueden ser perversas, pues se publicitan y se legitiman discursos de investigaciones que, por ejemplo, dedican un capitulo a las mujeres, casi como un aparte, al margen de un corpus de investigación global en el que el hecho de ser hombre o ser mujer no se ha considerado relevante. Esto suele conllevar la invisibilización del sujeto mujer, por cuanto la caracterización del sujeto histórico no marcado suele articularse desde un punto de vista hegemónico, es decir, acríticamente masculino.

Que una investigadora decida que el género no es una dimensión relevante para su trabajo es algo totalmente legítimo, pues no todas las investigaciones están obligadas a ser estudios de género. No obstante, si se opta por subrayar el género como dimensión analítica, esta determinación debe renovarse a cada paso que se sigue, a cada línea que

⁴⁰ JOKS, Solveig, 2006. La obra original, en noruego, fue publicada en 2001, pero refiero aquí la edición traducida, prologada y anotada por el antropólogo Ángel Díaz de Rada.

⁴¹ Este es el término empleado por los sami para referirse al grupo de unidades familiares que aglutina las actividades económicas en su marco de organización social.

se redacta, y debe hacerse desde su peculiaridad como dimensión relacional: no puedo estudiar a las mujeres, siempre en plural, o lo que supone ser mujer desde determinadas imágenes de feminidad, que es para lo que se suele reservar la etiqueta «estudios de género», cuando no hay una comprensión densa de dichas realidades, sin tener en cuenta que, como parte de un tradicional binarismo analítico, también he de considerar a los hombres y, por ende, las imágenes que se ofrecen de la masculinidad. Aunque quiera centrar mi atención en uno de los extremos de esta pareja, el otro debe estar también presente en tanto que homólogo en correspondencia, si bien ello puede obedecer a un propósito comparativo como concepto-en-relación, sin resultar exigible el mismo nivel de profundización, sino su incorporación fáctica al discurso.

Otra confusión habitual está en el empleo de la etiqueta «feminista» en cualquier estudio de género, uso y abuso no menos flagrante que el anterior. Volviendo a la obra de Joks, si la antropóloga se hubiese limitado a un estudio diferencial de la actividad económica del pastoreo del reno, atendiendo a lo que supone ser hombre o ser mujer en dicho contexto, podría decirse que estamos ante un estudio que valora el género como dimensión analítica, pero no necesariamente feminista. Su propuesta comienza a serlo cuando bucea por la legislación que regula la concesión de ayudas, examinando cómo se genera una desigualdad al considerar la producción cárnica como actividad económica principal, sin incorporar partidas específicas de ayuda económica para las artesanías. Dicho de otro modo, Joks pone de manifiesto la invisibilidad del trabajo femenino en la esfera pública, también en lo que respecta a los discursos sociales y escolares que se manejan sobre el sector, realidad que contrasta con el hecho de que ninguno de sus informantes, hombre o mujer, duda del valor de dichas labores en la supervivencia del hogar transhumante. Cuando la investigadora se afana en mostrar la injusticia de que a Ánne, una de sus informantes, se le pregunte reiteradamente por qué no busca trabajo, siendo ella quien desarrolla la elaboración de productos artesanos y ejerce de principal cuidadora y transmisora de las técnicas y saberes tradicionales, ignorados por la institución escolar noruega, puede hablarse de una mirada feminista.

Mientras que los estudios de género identifican realidades, el feminismo critica la desigualdad y, en los mejores casos, propone alternativas. La mirada feminista no es un añadido a los estudios de género, si bien considero que la relevancia analítica del género es condición previa a la aplicación de una mirada feminista con garantías. Si otorgar importancia al género como dimensión analítica es opcional, la mirada feminista

es, si cabe, una decisión más personal todavía, pues surge de un compromiso moral del investigador. El trabajo de Joks o mi investigación no perderían en rigor si adoleciesen de la falta de esta mirada, pues no es esencial a nivel teórico o metodológico; su grado de necesidad se concreta en otro terreno, en el de mi (o tu, o su) subjetividad consciente como investigador. Podría hacer un estudio del tipo popular de la religiosa cantarina en la cinematografía española que no fuese feminista, aun siendo de género, relacional y de pretensiones culturales holísticas, pero estarían leyendo otra cosa.

Encontrándose lejanos el pastoreo sami del reno y la imagen de la religiosa cantarina en el cine español, quisiera hacer mío el ímpetu de Joks por mostrar las desigualdades sistémicas en clave patriarcal, no queriendo conformarme con el análisis semiótico-cultural de la construcción de dicha representación. Me gustaría que mi trabajo sirviese para visibilizar y resituar en la historiografía del cine español a algunas subjetividades artísticas en femenino que no han sido tradicionalmente consideradas, rompiendo con la idea de autoría del director que oscurece la ponderación autoral de otras individuales que participan del proceso cinematográfico como creación colectiva. Tal es el caso de las principales estrellas del *star system* patrio, con rostro, voz y andares de mujer. No sé si más cantantes que actrices, pero desde luego artistas que no se limitaban a replicar diálogos o situaciones, sino que interpretaban. Según plasmaré en el marco teórico, la determinación de leer en clave feminista filmes que, por sus contextos de creación y recepción, se aproximan más a la condición de transmisores de discursos hegemónicos no está exenta de peligros, pero es tanto o más gratificante que estudiar metrajes dirigidos por mujeres o de contenido explícitamente feminista. Cuántas sorpresas nos esperan en los resquicios de lo inexplorado, y qué sugerentes son.

Diseño metodológico: fundamentos analíticos

Frente a los contenidos teóricos que expondré en el marco teórico, cuya finalidad es concretar la óptica o la sensibilidad de la mirada que utilizaré para la interpretación de los filmes desde mi voluntad de ofrecer relecturas de los mismos, el presente epígrafe centra su atención en el diseño metodológico particular que aplicaré en el análisis fílmico de los materiales seleccionados. El armazón metodológico que explicaré tiene un sabor clásico, pues no se aleja demasiado de algunos fundamentos de mi formación en Historia del Arte. No me refiero únicamente al empleo de técnicas concretas como el vaciado de hemeroteca o a las bases conceptuales deudoras de la historia cultural, sino a la confección del esquema metodológico en sí mismo: la estructuración del análisis en dos bloques, contemplando el primero de ellos el análisis fílmico semiótico como realidad formal y aproximándose el segundo al análisis culturalista como examen de los contenidos del discurso, no deja de presentar unos aires muy panofskianos, pues se corresponderían con el análisis formal y la aproximación al significado del método iconográfico e iconológico⁴². Por si quedase alguna duda por mi respetuoso mirar hacia el lugar disciplinar del que vengo, es de justicia reconocer que la idea de estudiar la continuidad y variación del tipo popular de la religiosa cantarina no es sino fruto del clásico texto «Continuidad y variación del significado de las imágenes» de Fritz Saxl⁴³.

No obstante, a la hora de confeccionar un diseño metodológico a medida, las herramientas específicas proceden del análisis fílmico. Por supuesto, son muchas las opciones que pueden plantearse desde dicha adscripción, realidad que comprendí gracias a la sugerente publicación *Film Studies: critical approaches*⁴⁴, a cargo de John Hill y Pamela Church Gibson. Esta publicación se articula a modo de guía que ofrece una aproximación a los principales ámbitos y tendencias relacionadas con el análisis fílmico, contando con reconocidos expertos internacionales que proceden de diversos ámbitos disciplinares. Si bien mi caja de herramientas no se nutre principalmente de esta obra, su lectura ha resultado capital en mi comprensión básica de aproximaciones como el neoformalismo, la teoría *queer* o el posestructuralismo, entre otras. Asimismo, el

⁴² Son diversas las publicaciones que abordan dicho método, pero la mejor manera de familiarizarse con su proceder es la obra de Panofsky *Studies in Iconology*, publicada originalmente en 1939, aunque la traducción de consulta que he manejado es cuatro décadas posterior. Véase: PANOFSKY, Erwin, 1979.

⁴³ En este breve capítulo, Saxl aborda aquello que denomina el «ciclo vital» de las imágenes, haciendo uso de tres ejemplos concretos para examinar cómo las mismas pueden ser olvidadas y luego recordadas, incluso con varias centurias de por medio. Véase: SAXL, Fritz, 1989.

⁴⁴ HILL, John (ed.); CHURCH GIBSON, Pamela (ed.), 2000.

texto de Patricia White dedicado a las aportaciones de la teoría feminista en el marco del análisis fílmico⁴⁵ ha sido de gran utilidad por su claridad conceptual, ayudándome a discernir qué autoras se ajustaban a mi aplicación del género como dimensión analítica.

Es imposible abordar aquí las aportaciones de esta fecunda publicación en toda su complejidad, propósito que excede mis pretensiones, por lo que iré ofreciendo ciertas pinceladas extraídas de algunos de sus capítulos. Según la comprendo, la metodología es una realidad que se conforma a la vez que se practica, siempre al servicio de un objeto de estudio y de una mirada concretos, por lo que no es mi intención perderme entre vericuetos epistemológicos. Iré desgranando ahora las distintas fases de mi diseño metodológico, que no es mejor o peor que otros semejantes que también se aproximan al análisis y la interpretación fílmica; sencillamente, creo que es aquel que mejor se adapta a las cuestiones que pretendo explorar, siendo lo suficientemente maleable para poder adaptarse a las peculiaridades y a los asuntos propios de cada filme al tiempo que lo suficientemente cerrado como para permitir una comparación entre los mismos con garantías. En última instancia, esta última versión del diseño resulta de horas y horas de manejo de los materiales, también de una intuición investigadora que no debe tenerse por entelequia, sino como resultado de rigurosos procesos epistemológicos de desglose y secuenciación del material fílmico, así como de aproximación al contexto y a la obra mediante el vaciado de hemeroteca y la consulta bibliográfica. A riesgo de parecer aventurado, invoco aquí unas palabras que me lanzó, sin previo aviso, una compañera del departamento, y que se quedaron conmigo: nadie conoce tu tesis mejor que tú.

Para intentar que ese conocimiento sea compartido, cada uno de los capítulos destinados al análisis individual de los metrajés irá encabezado por una ficha técnica que ofrecerá detalles sobre las características objetivas y sobre la participación de profesionales del séptimo arte en los distintos departamentos técnicos y artísticos que se involucran en la creación de un filme como obra de autoría colectiva. A continuación, la lectora podrá consultar una exposición extensa de la trama argumental, un sucedáneo siempre imperfecto de la experiencia de visionado directo de las películas. Esta reseña de la trama argumental se complementa con una tabla de secuenciación del largometraje en cuestión, incluida en el anexo final. Como ya expresé, esta división del metraje se articula tras su desglose, deconstrucción plano a plano indispensable para identificar y

⁴⁵ Inserto en la publicación anterior, véase: WHITE, Patricia, 2000, p. 115-129.

examinar los principales rasgos formales del texto fílmico, suponiendo también un sistema de referencia compartido por el lector y el investigador. En lo que respecta a su función como condición de posibilidad previa al estudio formal, nada puede explicarlo mejor que las siguientes líneas de Robert P. Kolker:

The diverse critical approaches to the study of film reflect this complexity. But, no matter what the approach, it is now generally accepted that the film text is a plural, complex, simultaneously static and changing event, produced by the filmmakers who put it together and the audience members who view it. It is unified by certain established ways in which shots are made and edited together. These structures are as conventionalized as the stories they create. By examining the internal structure of film narrative, the way images are made and put together in order to tell us stories, we can discover a great deal of information about what films expect of us and we of them⁴⁶.

Regresaré sobre cuestiones como la dimensión autoral del receptor, pero me interesa ahora resaltar el valor que Kolker concede al análisis de la estructura interna del filme, a la creación de *shots* y a su posterior edición, como fundamento de cualquier análisis fílmico que se tenga por riguroso. No es esta una tesis que se proponga hacer estudio de montaje, en cuyo caso las aportaciones del crítico de cine Bazin y del cineasta Eisenstein tendrían mucha más presencia, pero no puede ignorarse el poder que encierra el montaje como realidad creadora de discursos, más allá de sus fundamentos técnicos, o quizás como consecuencia de aquellos. Aunque la capacidad de relectura del espectador no deba subestimarse, sería inocente afirmar que existe una democracia de la interpretación fílmica, pues el espectador ve y escucha aquello que los creadores quieren que vea y escuche, contando solamente con esos elementos perceptivos para construir una interpretación primaria del texto. Por ello, no únicamente es necesario identificar qué cuenta la película, sino también cómo lo cuenta y mediante qué recursos formales lo hace. Si no dispongo de un examen del funcionamiento formal, no podré generar conocimiento válido sobre las conexiones entre significante y significado, algo que empobrecería el análisis al no contemplar que los discursos culturales se vehiculan y materializan a partir de un sustrato formal que otorga a cada metraje su construcción fílmica concreta. Esta asunción resulta especialmente relevante en el examen de la construcción de los números musicales, en los cuales habré de conjugar estudio de forma y contenido para ahondar en su potencial transmisor de discursos identitarios.

⁴⁶ KOLKER, Robert P., 2000, p. 13.

El desglose plano a plano me brindará la oportunidad de responder, desde una cuantificación global concreta, a cuestiones como las siguientes: ¿qué tipologías de plano resultan más abundantes y, en función de su lectura, qué funciones expresivas o narrativas cumplen?, ¿cuáles son las constantes de la segmentación planimétrica, la angulación, la iluminación, el cromatismo, etc.?, ¿hay alteraciones con respecto a los anteriores y, si es así, con qué propósito? Estimo que la deconstrucción del filme es esencial para la construcción de conocimiento científico sobre el mismo, traduciéndose esto de manera directa en su rearticulación a partir de la secuenciación. En este sentido, la tabla de secuenciación permite entender los mecanismos de construcción de la narración, señalizando la importancia de recursos formales como las transiciones o los fundidos, también rupturas en el *raccord* de continuidad espacial o temporal, como puede suceder en el caso de los *flashbacks* o analepsis, o estrategias de presentación simultánea de diversas acciones como el montaje alterno, el paralelo y el convergente⁴⁷.

Las unidades básicas que empleo en la articulación de la tabla de secuenciación son tres, acto, secuencia y escena, mientras que el plano quedaría en el terreno del desglose. La inclusión de diversas secuencias en un acto suele realizarse bajo la convencional división de la estructura narrativa en tres actos (planteamiento – nudo – desenlace), marco que seguiré por su funcionalidad: un acto, entendido como unidad narrativa de mayor envergadura que configura la estructura global de la narración, está conformado por distintas secuencias, constituidas cada una de ellas por «una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea»⁴⁸. Mi caracterización de una secuencia como conjunto de escenas que componen una unidad narrativa mayor significa que me referiré a las secuencias dramáticas o narrativas, no a las secuencias mecánicas. Por ello, contemplo que dentro de una secuencia pueden existir rupturas espaciales y temporales, aunque también resulta común encontrar secuencias que se corresponden con una única escena y, en consecuencia, con una acción situada en un único espacio y tiempo, en cuyo caso secuencia mecánica y dramática coincidirían.

⁴⁷ Aunque explicaré los recursos que vayan apareciendo en cada filme, quisiera establecer un acuerdo en lo que respecta a las posibilidades de simultaneidad en el montaje de varias escenas. Entiendo como montaje alterno la presentación sucesiva de dos o más acciones que ocurren al mismo tiempo pero en espacios diferentes, mientras que el montaje paralelo se daría cuando se muestran alternativamente dos o más acciones que no están aconteciendo simultáneamente. Por su parte, el montaje convergente presentaría dos o más acciones simultáneas que se inician en diferentes espacios, como sucediese en el montaje alterno, pero que acaban confluyendo espaciotemporalmente.

⁴⁸ FIELD, Syd, 1994, p. 86.

El criterio básico para agrupar escenas en una secuencia narrativa radica en encontrar un nexo común relativo al avance de una temática o acción dentro del marco argumental, constituyendo un significado que aglutina el contenido de las escenas que la conforman, como si se tratase de un capítulo de libro. La construcción de un esquema unívoco resulta problemática, pues normalmente a nivel de guion y producción no suelen enunciarse ni señalarse explícitamente las secuencias⁴⁹. Tomo por escena «una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje»⁵⁰; pero, aunque se contemple la escena como unidad de acción de menor tamaño, pues mantiene unos mismos personajes vinculados con una acción o conflicto, el desglose reclama que el plano sea considerado como unidad básica de montaje. En ocasiones, los planos pueden llegar a tener cierto grado de significado autónomo, pero, a efectos prácticos, he trabajado con la escena como unidad mínima de significado argumental.

Las tablas de secuenciación que esbozo no se corresponden con las divisiones internas fijadas sobre el papel en el guion de los filmes, muchos de los cuales he podido consultar, sino con las unidades narrativas identificadas durante el visionado. Construyo así un esquema que no resulta unívoco, pues el material es susceptible de organizarse de distintos modos; lo que pretendo, sencillamente, es presentar una estructura *ad hoc* que permita seguir el análisis del filme en sus distintos niveles a partir de un esquema compartido. Predomina así una función utilitarista, pues el objetivo no es fijar cuál es el número de planos, escenas, secuencias o actos de cada metraje, sino llevar a cabo un estudio semiótico y culturalista. En este sentido, conviene reiterar que se ha priorizado el sentido narrativo sobre la presencia de recursos técnicos formales para articular la secuenciación, por lo que aquellos no se han comprendido de manera determinista: en ocasiones, un fundido en negro puede servir para marcar un cambio de secuencia, mientras que en otros casos puede separar dos escenas que forman parte de una misma secuencia narrativa. La discusión sobre el número de escenas exacto deviene en última instancia algo estéril, pues me interesan las lógicas de construcción del discurso fílmico que subyacen al filme como vehículo y como texto.

⁴⁹ En el proceso de rodaje de un filme, es habitual que el equipo se refiera a los planos, las tomas (algo que como espectadores no podemos captar, pues finalmente el director y el equipo de montaje seleccionan una determinada toma y desechan otras tantas) y a las escenas. Cuando se usa el término «secuencia» a nivel de guion, este remite frecuentemente a la secuencia mecánica, no a la secuencia narrativa o dramática.

⁵⁰ MCKEE, Robert, 2006, p. 56.

Siguiendo la organización de los contenidos de los capítulos que conforman el desarrollo de esta tesis, plantearé mi análisis semiótico desde una caracterización de los sistemas de hiperformalización objetual, esto es, la iconografía o iconicidad actancial, la fotografía, el sonido, la iluminación y el cromatismo. Existen muchos modos de desenvolverse en el ámbito de la semiótica, y hubiese resultado más esperable que un investigador inexperto como yo evocase o imitase a algún puntal disciplinar. Pienso en Michel Chion y su clásica obra *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*⁵¹, publicación que conozco de primera mano y que tras lecturas incontables me sigue resultando crítica. No hablaré de «efectos anempáticos», «acusmática», «vectorización temporal» o «escotomización del micro-oído», pues de poco provecho me resultan estos términos a la hora de pergeñar un análisis de la forma que, en última instancia, no pretende ser un estudio de montaje definitivo, sino un paso previo al análisis e interpretación culturalistas. La obra de Chion es de referencia ineludible por sus útiles distinciones prácticas y por su gran riqueza en el estudio de la percepción audiovisual, pero cambiaría mi dirección.

Por el contrario, al hablar de sistemas de hiperformalización objetual, Manuel García Pérez se aproxima a los elementos formales desde la voluntad de efectuar una «revisión macroproposicional de la estructura organizativa del contenido fílmico»⁵², propósito que se ajusta mucho mejor a mis objetivos. El primero de los sistemas de hiperformalización objetual que plantea es la iconografía, esto es, «la formalización objetual a través de la pantalla de aquellos valores actanciales y objetuales que son percibidos por el receptor»⁵³. La iconografía descansa sobre la iconicidad de los actantes, cuya centralidad en el acto de la interpretación fílmica es explorada por investigadores como Paul McDonald⁵⁴, pero también en la composición formal fílmica, por lo que guarda relación directa con la fotografía, en tanto que «cualquier película

⁵¹ CHION, Michel, 1993.

⁵² GARCÍA PÉREZ, Manuel, 2006, p. 186.

⁵³ GARCÍA PÉREZ, Manuel, 2006, p. 173. La noción de «iconografía» que emplea se aleja de la más habitual en el discurso histórico-artístico, a saber, su consideración como «ciencia que estudia el origen, formación y desarrollo de los temas figurados y de los atributos con que pueden identificarse y de los que visualmente van acompañados». FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M., 1988, p. 119. Un estudio sobre la raíz etimológica del término y sobre su aplicación al ámbito histórico-artístico puede encontrarse en: GARCÍA MAHIQUES, Rafael, 2009, vol. 2, p. 13-17.

⁵⁴ «Acting is the form of performance specifically involved with the construction of dramatic character. Actors construct characters by using their voices and bodies. For an audience, the activity of reading a performance involves the bringing together of actor and character, and the interpretation and evaluation of acting has tended to assess whether or not the actor has “become” the character. This has produced a familiar language of interpretation, in which judgements about acting are articulated in terms of whether a performance is more or less “believable”, “truthful” or “realistic”». MCDONALD, Paul, 2000, p. 28.

presenta un despliegue de objetos sobre la pantalla que adquiere una dimensión narrativa específica según la perspectiva: homodiegética o heterodiegética»⁵⁵. En este ámbito, merece especial atención la planificación, esto es, la delimitación en sintagmas como base de la articulación del discurso. Así pues, estudiaré qué tipo de planos y ángulos predominan en la construcción de los filmes, en concordancia con su función.

En esta línea, analizaré el tipo de sonido empleado de forma predominante, entendiendo «el sonido diegético como fuente de sonido relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado, y el sonido no diegético cuando la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado»⁵⁶. A efectos prácticos, los diálogos y la instrumentación de los números musicales razonada a nivel diegético, por estar incorporada en el campo visual, serán tratados como parte de la diégesis sonora, al tiempo que la banda sonora y la instrumentación de los números musicales que no se halle justificada en el terreno de la representación se considerarán sonido extradiegético, si bien debe tenerse en cuenta que existe un matiz diferencial entre estas dos últimas realidades: la banda sonora no es escuchada en ningún caso por los personajes, mientras que el acompañamiento de las escenas musicales, aun siendo estrictamente no diegético en lo que respecta a la fuente emisora del sonido, es escuchado «de alguna manera» (es decir, por convención fílmica) por los personajes que cantan y danzan al compás de esta música; por ello, podría hablarse de una «orquesta invisible» o paradiegética. Del mismo modo, efectuaré una caracterización general del uso de la iluminación y el cromatismo, atendiendo a sus convenciones de género cinematográfico⁵⁷.

Tras concluir el examen de los distintos sistemas de hiperformalización objetual, el segundo punto del análisis semiótico abordará las generalidades vinculadas con el formato fílmico, significándolas con base en los géneros a los que pertenece cada film, con especial atención a los mecanismos y los rasgos de la comedia y del melodrama. Se explorarán las bases de la visión socializada del filme, esto es, la activación de aquellos elementos que, no siendo necesariamente evidentes para la espectadora, se transmiten desde lo visible, posibilitando la construcción de representaciones. La mimesis entre realidad contingente y realidad ficticia es medida y percibida por el espectador desde las fórmulas mediatizadas y culturalmente asumidas de un determinado género fílmico, por

⁵⁵GARCÍA PÉREZ, Manuel, 2006, p. 174.

⁵⁶GARCÍA PÉREZ, Manuel, 2006, p. 185.

⁵⁷ Quizás el ejemplo más relevante, por la abundancia de comedias, sea el uso de la iluminación *high key*, clara y potente, así como de un colorido intenso, en la línea de las convenciones de la comedia clásica.

lo que no se construye igualmente un determinado rol de género desde la realidad de la comedia o desde la realidad del melodrama. También lo musical, sea género o categoría fílmica, cuenta con unas convenciones singulares, que han de conocerse para poder explicitar su activación en el texto fílmico. Así, realizar análisis semiótico no consiste en atender a aspectos formales como realidad aislada, sino en tender puentes entre significante y significado: la inmediatez receptiva del espectador no es tal, sino fruto de la aplicación de unas convenciones que obligan a analizar la construcción fílmica como discurso de ficción siempre *glocalizado*. A simple vista, pudiera parecer que un texto fílmico no implica el esfuerzo de abstracción y reconstrucción mental que lleva consigo un texto literario, pero ahí está la mayor trampa en la que podemos caer: esos esfuerzos quizás hayan sido realizados ya por quienes han creado la película, pero desde una mirada de intencionalidad concreta que a nosotras nos corresponde descubrir, desde unos usos de lo formal que guardan implicaciones activas en dicha mirada.

Tras examinar las regularidades formales, abordaré el análisis culturalista de los metrajes, organizado nuevamente en dos epígrafes⁵⁸. El primero de ellos versará sobre el análisis del discurso en el plano diegético, esto es, centrado en elementos que pertenecen estrictamente al texto fílmico, tal es el caso de los diálogos, las situaciones, los personajes o las canciones. Se corresponde con aquello que puede entenderse como análisis textual, aunque no hago uso del término por las implicaciones hermenéuticas con las que suele emplearse; prefiero hablar de análisis del discurso, siguiendo a Pascal Bonitzer⁵⁹, basándome en la idea de que un metraje produce un discurso que, en mayor o menor medida, implícita o veladamente, involucra a dos agentes comunicativos. En primer lugar, existe un emisor discursivo que, erróneamente, se limita en muchas ocasiones al director, siendo más adecuado contemplar en conjunto al equipo creativo que interviene en la obra cinematográfica como producción colectiva. Segundamente, el espectador debe ser contemplado como receptor discursivo activo, pues depende del mismo la capacidad última de desvelar el sentido del discurso. Desde el análisis textual de enfoque hermenéutico suele magnificarse la importancia del receptor, cediendo todo el protagonismo a la interpretación de aquel, mientras que un análisis del discurso bien entendido contribuye a (re)introducir al emisor en el esfuerzo explicativo.

⁵⁸ Esta división doblemente bipartita se distancia de otras propuestas metodológicas, si bien toma como referencia sus contenidos, reorganizándolos bajo mis objetivos particulares. Muchos de los elementos que desgranaré se encuentran en: GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier, 2005.

⁵⁹ BONITZER, Pascal, 1976, p. 25-26.

En otras palabras, la espectadora construye el sentido global de la obra para sí misma, pero lo hace a partir de una serie de elementos que, si bien no las determinan, sí condicionan y limitan las posibilidades de interpretación. El análisis fílmico semiótico previamente desarrollado dispone un conjunto de elementos que simbólica, estética, plástica y rítmicamente establecen los mecanismos de funcionamiento formales sobre los cuales descansa la emisión de significados. Desde una analogía lingüística, podría decirse que lo formal dispone un principio ordenador morfológico y sintáctico que posibilita la semántica de los contenidos. En este punto, resulta preciso contemplar la distinción entre el significado, «producto del código, independientemente de todo sujeto»⁶⁰, y el sentido, existiendo este último para un sujeto en particular, definiéndose como «el significado que algo tiene para alguien, la manera en que se integra en su experiencia, en su relación con el mundo»⁶¹.

En el terreno del significado, autores como David Bordwell y Kristin Thompson distinguen cuatro tipos: referencial, explícito, implícito y sintomático⁶². De manera sucinta, puede establecerse que tanto el significado referencial, el cual remite al mundo real o posible de la diégesis, como el significado explícito, referido a los valores asociados con dicho mundo, son dados en origen por el ente creador. En cambio, el significado implícito, vinculado con la adjudicación de valores por parte del espectador a elementos no evidentes o simbólicos, y el significado sintomático, habilitado por la espectadora como significado no inscrito por el enunciante, remiten a la construcción de sentido por el receptor. Así, puede postularse un desdoblamiento en el ámbito del sentido. Por un lado, está el sentido que el espectador puede (o cree) reconocer en determinados elementos discursivos, llegando a postular un significado implícito para ellos que, en última instancia, parece continuar remitiendo a la voluntad del enunciante; no obstante, es peligroso caer en este tipo de asunciones como investigador, por lo que seré cauto a la hora de presuponer sentidos imputables a los creadores, pues dichas afirmaciones deberían sustentarse desde otras fuentes, como las declaraciones en prensa o las memorias, para poder elevarse al grado de tesis. Por otro lado, el sentido entendido como significado sintomático invita a sumergirse en la variedad de lecturas que pueden generar los espectadores; este es el marco para plantear mis relecturas, articuladas desde una óptica que no es propia del contexto de creación ni de los agentes del mismo.

⁶⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1989, p. 21.

⁶¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 1989, p. 21.

⁶² BORDWELL, David, 1995, p. 24-25; BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, 1995, p. 49-52.

En cualquier caso, ambas dimensiones del sentido quedan reservadas para el segundo acápite del análisis culturalista, pues el primero fija su atención en los significados insertos en la diégesis. En lo que respecta al examen de los personajes, imbricado con el estudio de los diálogos y las canciones, se aplica la idea de análisis situacional, de ahí la importancia del examen de la narración a partir de la tabla de secuenciación: ¿cómo se concreta la construcción de los personajes en tanto que roles discursivos?, ¿qué extraigo de diálogos y canciones como realidades socioculturales activadas en la diégesis fílmica? Como propuesta textual, cada una de las películas presenta un funcionamiento narrativo particular, y este es indispensable para que el investigador descubra no solamente aquello que se cuenta, sino cómo se cuenta y con qué propósito. Ciñéndome a mis intereses, no puedo estudiar cómo se activan los discursos de feminidad y masculinidad socializados, en particular el tipo popular de la religiosa cantarina por contraposición relacional a otras representaciones de género, sin conocer la propuesta argumental, genérica y, en suma, discursiva de cada metraje.

Centraré mi atención en la caracterización de los personajes, empleando para ello la teoría de los eneatis del psicoanalista chileno Claudio Naranjo. La lectora terminará por familiarizarse forzosamente con su obra *Dramatis personae en la tragicomedia de la vida. Eneatis, cine y literatura*⁶³, texto que presenta la última formulación de la teoría naranjana antes del fallecimiento de su autor. Una vez más, me decanto por una de las incontables opciones a mi alcance; al andar por este sendero de análisis de los personajes, dejo conscientemente muchos otros por andar. Me atrae de Naranjo su grado de concreción, pues define un total de 27 subtipos de temperamentos, no excluyentes entre sí para caracterizar roles complejos, a partir de la identificación de las motivaciones últimas de un determinado personaje, esto es, de las fuerzas motrices que subyacen a la identidad profunda del mismo. Es una apuesta arriesgada, pues la correcta aplicación de su teoría reclama una comprensión densa de los personajes, pero una investigación de esta índole no puede conformarse con menos.

En la introducción del libro⁶⁴, el psiquiatra y filósofo desarrolla las premisas generales de una teoría sobre el temperamento humano que exploró previamente en muchas de sus obras, siendo novedosa su aplicación concreta a ejemplos literarios y cinematográficos. Naranjo reconoce las múltiples raíces de su teoría, las cuales abastan

⁶³ NARANJO, Claudio, 2019.

⁶⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 11-26.

desde la psicología clínica a la reflexión budista sobre los tres venenos del *samsara*, pasando por el protoanálisis de Óscar Ichazo y por la introducción de la figura del eneagrama en Occidente por George Gurdjieff. El eneagrama puede definirse como una figura geométrica construida a partir de nueve puntos equidistantes dispuestos en círculo, «conectados de un modo particular, tres de ellos formando un triángulo central, en tanto que los seis restantes se conectan en la secuencia 1, 4, 2, 8, 5, 7, para retornar al 1»⁶⁵. Partiendo de dicha figura geométrica, Claudio Naranjo plantea la existencia de nueve eneatis, concediéndoles una numeración propia: iracundos (E1), orgullosos (E2), vanidosos (E3), envidiosos (E4), mezquinos (E5), formas del miedo (E6), golosos (E7), lujuriosos (E8) y perezosos (E9).

Naranjo dedica un capítulo a cada uno de los eneatis, caracterizándolos desde el eneagrama de las pasiones, propuesta que debe entenderse de forma distinta a los pecados católicos. Pudiera parecer que la denominación de varios eneatis obedece a los pecados capitales, pero esto queda lejos de la teoría naranjiana, pues el psiconalista chileno no maneja la idea de pecado como conducta prohibida, sino la activación de la pasión como realidad psicoemocional que, pudiendo llegar a ser destructiva en las manifestaciones más excesivas de la fijación que le es propia, define el temperamento vital de un individuo. Los eneatis desembocan en un total de 27 subtipos, a razón de tres por eneatis, al identificarse tres instintos correspondientes a la activación de cada uno de ellos, etiquetados como «de conservación», «sexual» y «social». Someramente, podría decirse que los subtipos evidencian de qué manera se activa una determinada pasión temperamental, siendo reconocible desde conductas específicas. A modo de ilustración, Naranjo afirma que la fijación que les es propia a los iracundos (E1) es el perfeccionismo, pudiendo activarse como autoexigencia obsesiva (E1 conservación), autoridad vehemente (E1 sexual) o superioridad patológica (E1 social). El primero de estos subtipos es tildado por Naranjo de «contrapasional», etiqueta que emplea para referirse a la voluntad de ocultar la pasión definitoria desde su disimulamiento o negación, como sucede con el iracundo preocupado al orientar su perfeccionismo hacia dentro, pues sus manifestaciones de ira hacia los demás serían fruto de una rectitud obsesiva aplicada primeramente sobre uno mismo.

⁶⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 15.

La aplicación de la teoría naranjiana al estudio de los personajes, centrado en las religiosas cantarinas, se nutre de un enfoque cualitativo, priorizando la selección de los diálogos y situaciones que ilustran mejor el proceder de cada personaje. Dicha selección resulta de una comprensión profunda del filme, posible tras múltiples visionados, y se ve completada por una revisión de la letra de las canciones, examinando su historia propia y su inserción específica en la trama argumental. Según abordaré en el estado de la cuestión, muchos temas musicales son composiciones preexistentes a las películas en los que aparecen, tratándose de canciones que se han calificado como «populares» o «folclóricas», nomenclaturas que requieren clarificación conceptual. Más allá de la transmutación de la canción en número musical, interesa la historia que le es propia a cada una de ellas, entendida como relato pero también como fenómeno cultural. Pongo en suspensión este asunto, pues plantearé en el marco teórico algunos apuntes sobre la intertextualidad y la transtextualidad, que no son tanto métodos como modos de mirar: las canciones serán para mí textos dentro del texto fílmico, en tanto que se concretan como números musicales insertos en tramas argumentales. ¿Por qué, de todas las coplas de su repertorio, Lola Flores canta *La Zarzamora*, canción que aborda la deshonra femenina, al mostrarse el pasado como cantante de la hermana Consolación?

Preguntas como esta despejan el camino hacia el último acápite de mi esquema analítico, dedicado a tender puentes entre el discurso fílmico y su posible interpretación contextual extradiegética. Frente al enfoque situacional del punto anterior, predominará aquí un enfoque contextual, pues dirigiré la mirada al entorno de producción y de recepción de cada una de las películas. Obedece esto a la comprensión del metraje como manifestación *glocalizada*, pues «la producción del significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado»⁶⁶. Para aproximarme a dicho contexto, emplearé en primer lugar algunas referencias de hemeroteca, sin voluntad de efectuar un examen exhaustivo; procedentes en su mayoría de la prensa periódica de corte generalista, su función es la de comprobar en términos generales cómo se recibieron las películas, qué campañas promocionales se efectuaron en relación con las mismas y qué dijeron de ellas algunos críticos. La decisión de no basar el vaciado de hemeroteca en prensa especializada obedece a que, por la consideración de los filmes como «populares», la crítica especializada tendía a

⁶⁶ BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin, 1999, p. 98.

ignorar o a menospreciar este tipo de películas, desgracia a la que tampoco son ajenas muchas de las publicaciones académicas dedicadas a la historia del cine español. No obstante, las referencias de prensa incluidas bastan para ofrecer un retrato sobre la opinión que cada uno de los metrajes mereció en su contexto, atendiendo también a su presencia en la cartelera de las principales urbes españolas, aunque encontrándome también con gratas y deslocalizadas sorpresas en el camino.

En otro orden de cosas, sí incorporaré un análisis exhaustivo sobre el contexto desde publicaciones que versan sobre la historia del cine, de la sociedad y de la cultura españoles, buscando establecer las bases de una reflexión centrada en los principios socioculturales e históricos que ordenan las representaciones de cada metraje. Una película es hija de su contexto, y por ello se comprende mejor desde él. Prestaré especial atención a aquellos hilos que permitan historiar los roles de género como realidad sociocultural, sin despreciar sus intersecciones con otras dimensiones discursivas como el estatus socioeconómico o la etnicidad. Pretendo llevar a cabo esta labor sin incurrir en un enjuiciamiento valorativo que empañe el proceder analítico, si bien no puedo escapar de una contradicción: no condenaré a las películas si presentan un discurso articulado desde una mirada heteronormativa y patriarcal, caracterización que ha de demostrarse para cada caso, pero es necesario que se enuncie dicha realidad allá donde exista, pues en caso contrario no sería posible efectuar relecturas, brindar otras miradas.

En particular, cimentaré buena parte de mis relecturas en la incorporación de las actrices que han interpretado el papel de religiosa cantarina en el cine español, muchas de ellas estrellas, como subjetividades artísticas a considerar en el terreno de la creación cinematográfica. No ignoraré el papel de productores, directores o guionistas, entre otros agentes, pero priorizaré la inclusión de fragmentos de entrevistas, libros de memorias o estudios monográficos dedicados a ellas, por considerar que su aportación como constructoras de significados y sentidos desde la interpretación fílmica merece ser resituada como clave interpretativa básica de estos filmes. Esta voluntad excede las cuestiones metodológicas, pues se ancla en la construcción de una nueva mirada, cuyas bases, la teoría fílmica feminista, la intertextualidad y la transtextualidad, desarrollo como fundamentos de mi marco teórico.

Marco teórico (I): teoría fílmica feminista

La propuesta de relecturas fílmicas en clave feminista ha sido enunciada desde un comienzo como uno de los objetivos de mi investigación. Me inspiran en esta tarea unas palabras de la reputada profesora Judith Mayne:

Given classical cinema's obsession with sexual hierarchy, feminist film critics could choose the somewhat obvious task of amassing more and more evidence of women's exclusion and victimisation, or they could undertake the more complex and challenging project of examining the contradictions in classical films, that is, what is repressed or unresolved, and potentially threatening to the patriarchal status quo⁶⁷.

Según apunté, la mayoría de filmes que conforman mi selección de materiales pueden ser caracterizados, tras un primer visionado, como películas que obedecen a esa mirada patriarcal que durante decenios se ha mantenido como base normativa del discurso cinematográfico occidental y, en particular, español. Sin embargo, desde mi voluntad de alinearme en la trinchera de batalla con Mayne, comparto el impulso de ir más allá de la simple acumulación de evidencias de exclusión o victimización femenina, apostando por examinar contradicciones insertas en el corazón de la normatividad. Para ello, resulta adecuado partir de un repaso sobre las principales aportaciones de la teoría fílmica feminista; los párrafos que siguen no la agotan, pero asientan los fundamentos de mi discurso. Revisaré las contribuciones de autoras de repercusión internacional a partir de una obra clave de cada una de ellas⁶⁸, añadiendo también ciertos apuntes sobre investigadoras activas en España. No obstante, este epígrafe se centrará en cuestiones teóricas con repercusión práctica, pues trataré la aplicación de la teoría fílmica feminista a la historia del cine español en el estado de la cuestión.

Comienzo mi incursión en los puntales de la teoría fílmica feminista de la mano del conocido ensayo de Laura Mulvey *Placer Visual y Cine Narrativo*⁶⁹, publicado por vez primera en 1975, al cual he podido acceder a través de la traducción castellana de Santos Zunzunegui publicada en 1988. A pesar de tratarse de un breve ensayo de poco

⁶⁷ MAYNE, Judith, 1994, p. 51.

⁶⁸ La ordenación de las autoras sigue la fecha de publicación de la traducción al castellano de la obra seleccionada. Hasta ahora, no he prestado especial atención a las fechas de edición original y de traducción de los textos citados, pero, de cara a entender su influencia tardía y las fechas en las que la teoría fílmica feminista empieza a producir corpus teórico en España, indicaré en este caso la fecha de la edición original, la de traducción y el nombre de la persona responsable de la misma. En términos generales, dichas publicaciones no comienzan a traducirse hasta la década de 1990, siendo ya a inicios del siglo XXI cuando se incrementan los estudios adscritos a este marco en el ámbito académico patrio.

⁶⁹ MULVEY, Laura, 1988.

más de veinte páginas, el texto contempla una serie de cuestiones fundacionales⁷⁰ con respecto a la teoría fílmica (feminista, en particular, pero no únicamente), pues incide en la posibilidad del cine de variar y explicitar la mirada, edificando la manera en la que debe mirarse en el interior del espectáculo mismo. Confiando en el psicoanálisis para descubrir los patrones de fascinación existentes en la imagen cinematográfica, los cuales actúan como refuerzo de aquellos que ya funcionan en la psique del sujeto individual y en su moldeamiento social, el objeto de sus reflexiones es descubrir «la forma en la que el cine refleja, revela e incluso participa en la correcta y socialmente establecida interpretación de la diferencia sexual que controla las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo»⁷¹. Interesa la idea que plantea Mulvey con respecto al séptimo arte como sistema: «En tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada»⁷².

Mulvey reflexiona sobre la «escopofilia»⁷³ como uno de los placeres que ofrece el cine, basado en la creación de un placer sexual a partir de la conversión de otras personas en objetos sometidos a una mirada controladora y curiosa, a modo de fantasía *voyeurística*⁷⁴. Entroncando con las teorías de Lacan sobre la construcción del ego, la autora postula que «el cine posee estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes para permitir simultáneamente un temporal olvido del ego a la vez que lo refuerza»⁷⁵. En este sentido, si la pulsión escópica convierte a otra persona en objeto de deseo, la construcción del ego nos remite a la identificación con la imagen vista. Partiendo de estas premisas, el epígrafe principal de su ensayo, «La mujer como imagen, el hombre como poseedor de la mirada»⁷⁶, se aproxima a cómo la mujer deviene representación y significación del deseo masculino, adquiriendo un rol pasivo de objeto mirado, mientras que el hombre controla la fantasía fílmica desde su estatus de poseedor de la mirada.

⁷⁰ Precisamente por la condición de textos fundacionales o clásicos que han adquirido ya los textos de autoras como Mulvey o Kaplan, debe advertirse que han surgido múltiples lecturas críticas. Quizás la más reseñable sea la acusación de mantener un sesgo de carácter heteronormativo, aspecto señalado por feministas lesbianas posteriores como Andrea Weiss o Rhona J. Berenstein. En cualquier caso, valoro aquí sus aportaciones seminales como algo necesario para entender los inicios de la teoría fílmica feminista, más allá de sus posibles matizaciones.

⁷¹ MULVEY, Laura, 1988, p. 1.

⁷² MULVEY, Laura, 1988, p. 3.

⁷³ Se acepta igualmente el término «escopofilia».

⁷⁴ MULVEY, Laura, 1988, p. 5-6.

⁷⁵ MULVEY, Laura, 1988, p. 8.

⁷⁶ MULVEY, Laura, 1988, p. 9-19.

En *Cine de mujeres: Feminismo y cine*⁷⁷, texto publicado originalmente en 1982 y traducido al español en 1991 por Silvia Iglesias Recuero, Annette Kuhn explora la posibilidad de construir un discurso que permita alcanzar una mayor autoconsciencia en la práctica fílmica femenina y feminista, sin perder de vista la dimensión política que toda praxis contiene. Con su «contrapolítica cultural feminista», Kuhn nos invita a tomar consciencia de un orden discursivo culturalmente falocéntrico, que ha relegado a la mujer a la alteridad o subalternidad. Contemplando el cine como invención reciente en el marco de un encuadre histórico amplio, la autora dibuja importantes continuidades con respecto a la visualidad y el problema de la mirada, remarcando la construcción de la mujer como ser cultural, frente a inadecuadas y perversas implicaciones propias del reduccionismo biológico: la construcción de la mujer no es un efecto biológico, pues la enajenación de su subjetividad en medios como el cine depende de realidades sociales y culturales. En el seno del debate, la etiqueta «cine de mujeres» puede significar muchas cosas, aunque un posible punto en común sea la reivindicación de un pensar feminista que indague en la construcción de una mirada que toma la diferencia sexual, culturalmente construida y percibida, como elemento significante. Así, Kuhn diferencia entre intervenciones culturales llevadas a cabo por mujeres e intervenciones culturales feministas, suponiendo las últimas una vindicación de subjetividad para las mujeres.

Deudora, en parte, de las aportaciones de Mulvey⁷⁸, Teresa de Lauretis es otra de las teóricas imprescindibles en el marco de la teoría fílmica feminista. Su libro *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*⁷⁹, publicado en 1984 y traducido al español por Silvia Iglesias Recuero en 1992, es una colección de ensayos sobre la representación ficticia de «la mujer», tomando una postura feminista al mostrar un rechazo directo hacia las definiciones y valores culturales que se asocian acríticamente con dicha representación. En su introducción, la autora se reconoce continuadora de los debates feministas, invitando a leer cada ensayo «como una interpretación excéntrica, una confrontación con los discursos teóricos y las prácticas expresivas (cine, lenguaje, narrativa, imagen) que construyen y llevan a cabo una cierta representación de “la mujer”»⁸⁰.

⁷⁷ KUHN, Annette, 1991.

⁷⁸ Teresa de Lauretis no coincide del todo con Laura Mulvey, pues considera que reducir el placer que produce el cine a la centralidad de la mirada masculina equivale a negar el placer que implica la experiencia cinematográfica para las mujeres como espectadoras.

⁷⁹ LAURETIS, Teresa de, 1992.

⁸⁰ LAURETIS, Teresa de, 1992, p. 15.

Al utilizar «la mujer» como término entrecomillado, Teresa de Lauretis hace referencia a «una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que dominan las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos), que funciona a la vez como su punto de fuga y su peculiar condición de existencia»⁸¹. Así, «la mujer» definida como imagen especular al hombre, es decir, como opuesto a lo masculino, designa «el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones»⁸², creándose imágenes tan diversas como la mujer en tanto que objeto de deseo masculino o la mujer como ser malvado que encarna los defectos y pecados opuestos a las virtudes del hombre. Frente a esto, la autora postula la necesidad de referirnos a «las mujeres», en plural, reconociéndolas como «seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente»⁸³.

Si bien todos los ensayos muestran aportaciones enriquecedoras, la mayor parte de ellos se refieren a cuestiones concretas de la narración o a ejemplos cinematográficos específicos. En este punto, remarcaré únicamente algunas ideas expuestas en el segundo de ellos, titulado «La creación de imágenes»⁸⁴. La base de este ensayo se halla en el supuesto de que, en la medida en que el espectador es interpelado por la película y se compromete subjetivamente en su recepción, no únicamente se ligan a la imagen proyecciones de valores sociales y semánticos, sino también el afecto y la fantasía. Por ende, la representación fílmica deviene una proyección de la visión social sobre la subjetividad, la cual no es moldeada individualmente, sino que resulta inequívocamente construida por la sociedad. Según Teresa de Lauretis, la teoría semiótica ha resultado el instrumento idóneo para el estudio de este fenómeno, asunto que aborda a partir de la referencia a relevantes personalidades como Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco o Ernst Gombrich, sumando las aportaciones de la teoría fílmica feminista.

La obra *Feminismo y teoría fílmica*⁸⁵, editada por Giulia Colaizzi, supone un ejemplo excepcional, tratándose de un trabajo publicado en 1995 que marca la inauguración en el ámbito español de la línea de investigación sobre las políticas de

⁸¹ LAURETIS, Teresa de, 1992, p. 15.

⁸² LAURETIS, Teresa de, 1992, p. 15.

⁸³ LAURETIS, Teresa de, 1992, p. 15-16.

⁸⁴ LAURETIS, Teresa de, 1992, p. 63-113.

⁸⁵ COLAIZZI, Giulia (ed.), 1995.

representación de género y de las sexualidades en el audiovisual cinematográfico. A cargo de Colaizzi corre la introducción, pues el libro presenta una recopilación de ensayos de autoras internacionales. La traducción de dichos textos, realizada por Manuel Talens, permitió la llegada a España de tendencias como el posestructuralismo, interés que se explica, en parte, a la luz de la experiencia investigadora y docente de Colaizzi, catedrática en Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat de València y miembro del Institut Universitari d'Estudis de la Dona.

Siguiendo la voluntad de «hacer visible lo invisible» al mirar al pasado desde una perspectiva feminista, tal y como afirmaba Annette Kuhn⁸⁶, el objetivo de Colaizzi es explorar las relaciones entre la Teoría fílmica⁸⁷ y el conjunto de teorías y prácticas políticas que conforman el feminismo, entendiendo que este conjunto de prácticas «ha tomado como punto de partida para su desarrollo el análisis histórico-social de la opresión/subordinación/explotación de las mujeres en los modelos dominantes de producción y en las relaciones sociales»⁸⁸. Al hacerlo, según Colaizzi, se ha logrado «la crítica más radical de los modelos hegemónicos de representación, poniendo en entredicho el carácter supuestamente “natural”, “necesario” y “transhistórico” de lo que en el mundo anglosajón se conoce como el *sex/gender system*»⁸⁹. De este modo, preconcepciones como la asociación entre mujer y naturaleza deben ser deconstruidas y abandonadas, pues fundamentan la negación de la mujer como sujeto cultural.

Colaizzi presta también especial atención al ensayo ya citado de Laura Mulvey, texto que «establecía una conexión entre la función de la mirada en la sociedad patriarcal y el modelo hegemónico de representación»⁹⁰. Según apunta Colaizzi, este ensayo es de gran interés por su reflexión sobre el punto de vista normativo que determina la configuración de «lo visible» en el modelo de representación hegemónico, encontrando en las palabras de Mulvey una primera afirmación explícita sobre la centralidad de la mirada masculina. Más allá de esta introducción, el libro recoge interesantes aportaciones de figuras como Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Tania Modleski, Rey Chow, Giuliana Bruno, Paula Rabinowitz e Yvonne Rainer. Sus textos, por lo general sobre asuntos muy concretos, quedan fuera de mis

⁸⁶ COLAIZZI, Giulia (ed.), 1995, p. 12.

⁸⁷ Mantengo la mayúscula utilizada por la autora, quien presenta la Teoría fílmica como una disciplina.

⁸⁸ COLAIZZI, Giulia (ed.), 1995, p. 9.

⁸⁹ COLAIZZI, Giulia (ed.), 1995, p. 9.

⁹⁰ COLAIZZI, Giulia (ed.), 1995, p. 22.

propósitos, pero es esencial mencionar su traducción y publicación en esta recopilación, pues supone un antes y un después con respecto a la llegada y la influencia de estas autoras en el ámbito académico español.

Una de las autoras traducidas en aquella recopilación, E. Ann Kaplan, publica *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*⁹¹ en 1983, aunque su traducción al español a cargo de M^a Luisa Rodríguez Tapia se hace esperar hasta 1998. El estudio, dedicado al mundo anglosajón, se articula en dos partes, bajo los encabezamientos «El cine de Hollywood, clásico y contemporáneo» y «El cine feminista independiente». En la primera parte del libro, la autora se plantea algunas cuestiones que ya sugirieron otras investigadoras mencionadas: ¿es masculina la mirada?, ¿existe una lucha por el control del discurso de la sexualidad femenina?, ¿qué formas de dominación masculina existen? Las reflexiones construidas en torno a estas preguntas son fruto de un curso que Kaplan impartió durante más de dos décadas, cuya finalidad consistía en acercar algunos de los marcos teóricos y conceptuales aquí presentados a estudiantes y no especialistas. Si bien su ámbito de estudio geográfico queda alejado del mío, interesa el posicionamiento que toma Kaplan en la introducción, mostrándose de acuerdo con Laura Mulvey en la consideración de la mirada masculina como elemento que define y domina a la mujer como objeto erótico, aunque añadiendo que los espacios no colonizados por dicha mirada permiten la creación de un discurso que resitúa a las mujeres como sujetos⁹². Me parece especialmente relevante el siguiente posicionamiento: si bien no ignora el contexto de producción de las películas, apunta que su objetivo es aislar algunos rasgos de los filmes con los que trabaja, no planteándose un estudio que se ciña únicamente a su dimensión histórica. Responde de antemano a una posible crítica:

A las teóricas feministas del cine se les ha reprochado frecuentemente (con razón) su ahistoricismo [...] si bien ciertas pautas relacionadas con las mujeres están unidas a su contexto histórico específico, otras relacionadas con el matrimonio, la sexualidad y la familia –en las que me centro aquí– trascienden las categorías históricas tradicionales, y la razón es contundente: las mujeres, al haber estado relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad, han quedado relegadas también, en cierto modo, a los márgenes del discurso histórico, o incluso a una posición totalmente ajena a la historia (y la cultura) definida como la historia de los hombres de la raza blanca (normalmente burgueses)⁹³.

⁹¹ KAPLAN, E. Ann, 1998.

⁹² KAPLAN, E. Ann, 1998, p. 16.

⁹³ KAPLAN, E. Ann, 1998, p. 17.

He de confesar, desde los supuestos que conforman la base de mi investigación y desde mi formación académica, histórica y antropológica a la vez, que entiendo estas palabras de Kaplan, aunque no las comparto del todo. Si bien es cierto que se da una esencialización en la representación de la imagen de la mujer, me resisto a creer que su representación cambie únicamente de modo superficial arreglo con los estilos y las modas, algo que la autora postula unas líneas más adelante. Pese a que resulta esperable localizar imágenes estereotipadas que se correspondan con la imposición de una mirada dominante activada sobre la construcción de la subalternidad y la otredad femenina, defiende que las circunstancias históricas reclaman protagonismo en la (re)construcción y la (re)configuración de los roles de género, pudiendo localizarse líneas de continuidad y elementos de variación.

De entre los otros conceptos que presenta Kaplan en la primera parte de su obra, su distinción entre las tres formas de mirar en el cine⁹⁴ se antoja iluminadora. Al referirse a la «escopofilia» o el placer sexual de mirar, establece que su activación se produce ya desde la propia dimensión física del cine, como lugar conformado por una sala oscura cuya mirada se encuentra mediatizada por la cámara y el proyector. En este sentido, defiende que la base del cine hollywoodiense juega con el acto de la mirada, buscando crear un placer de orígenes eróticos que se configura a partir de las nociones de diferencia sexual definidas por la cultura. Ello daría pie a tres formas de mirada: «i) dentro del propio texto fílmico, los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objetos de la mirada; ii) el espectador, a su vez, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a cosificar a las mujeres de la pantalla; y iii) la “mirada” original de la cámara actúa en el hecho de la filmación»⁹⁵.

La última de las piezas que incorporo en esta parca revisión sobre la teoría fílmica feminista se corresponde con un estudio que podría considerarse ya en el estado de la cuestión, pues dirige su atención a la representación de diversos roles femeninos en el cine español. Sin embargo, las conclusiones más interesantes que he logrado extraer de esta lectura no obedecen estrictamente a sus contenidos, sino a la manera en que su autora aplica una perspectiva feminista crítica. Me refiero a *Toda ojos*⁹⁶, obra de María Donapetry Camacho publicada en 2001, cuyo título toma una expresión coloquial

⁹⁴ KAPLAN, E. Ann, 1998, p. 37.

⁹⁵ KAPLAN, E. Ann, 1998, p. 37.

⁹⁶ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001.

española que alude a la atención absoluta, jugando con dicho modismo del siguiente modo: «son ojos que miran y que no sólo sirven para ser mirados, y que pertenecen a mujeres que tienen también algo que decir sobre lo que ven»⁹⁷. Aunque su propuesta no coincide con la de Kaplan, Donapetry plantea también una división tripartita de la mirada cinematográfica: la mirada del filme, la mirada del héroe y la mirada del espectador. Serían todas ellas normativa y convencionalmente masculinas, si bien Donapetry propone su reversión desde una nueva perspectiva femenina, que puede ser la de la autora pero también la de la espectadora crítica⁹⁸.

Antes de continuar, quisiera expresar algunas reservas. En primera instancia, yo hablo de mirada feminista, no de mirada femenina, como base de mis relecturas. Hasta cierto punto, Donapetry da a entender que su empeño principal consiste en «abrir un espacio crítico desde el que se puedan ver distintas formas de representación de la mujer y para la mujer»⁹⁹, si bien matiza enseguida que el lector masculino no queda excluido. Considero que está más acertada al hablar de perspectiva feminista que de mirada femenina, pues en el segundo caso, aunque lo haga implícitamente, da a entender no solamente que su condición de investigadora mujer informa su investigación, lo cual es manifiestamente legítimo, sino, y aquí encuentro el problema, que las representaciones y las miradas femeninas pueden ser estudiadas más adecuadamente por investigadoras que por investigadores. La tradición a la que se remonta, con insignes nombres como Laura Mulvey o Teresa de Lauretis, atestigua que han sido investigadoras quienes han desbrozado el camino de la teoría fílmica feminista, pero, a mi parecer, esto no avala ninguna potestad exclusivista sobre la misma. En tanto que enfoque relacional, los estudios de género deben contemplar feminidades y masculinidades desde una mirada interdependiente, también otros posicionamientos más fluidos como la teoría *queer*. Mi tesis parte de la convicción de que la mirada feminista es cosa de todos, encontrándome siempre más próximo en mi pensar al feminismo de la igualdad que al feminismo de la diferencia, siempre más del lado de Simone de Beauvoir que del de Annie Leclerc. En tanto que los roles de género son un constructo sociocultural históricamente *glocalizado*, es labor de todas como sociedad discurrir sobre los mismos.

⁹⁷ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 16.

⁹⁸ La inserción de la obra de María Donapetry Camacho en la teoría fílmica feminista desde la mirada propia de la mujer, incorporada a su noción de «espectadora crítica», ya resulta clave en su anterior publicación: DONAPETRY CAMACHO, María, 1998.

⁹⁹ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 17.

Un segundo punto de distanciamiento con respecto a Donapetry se hallaría en la noción de «autoría» que yo manejaré, menos restrictiva. Ciertamente es que la investigadora no define explícitamente su posicionamiento, por lo que mis reservas se dirigen más bien hacia las implicaciones que conllevan declaraciones como esta:

[Hablando de su «mirada femenina»] Esta mirada no es necesariamente ni exclusivamente la que asociamos con «autor», o en su caso «autora», sino la de la espectadora crítica, la de la mujer mirando a la mujer que aparece en la pantalla e interpretándola en una serie de películas que representan el «ser mujer» de maneras concretas y analizables¹⁰⁰.

Al margen de la ya expresada cautela hacia el postulado de «la mujer mirando a la mujer», como si una mujer no fuese un individuo enculturado en las mismas convenciones sociales hegemónicas que sus homólogos masculinos o tuviese más fácil escapar de las mismas, cuando el único escape posible se encuentra en una reflexión crítica que no es potestad de un género en concreto, surge una nueva problemática en la invocación del concepto «autora», el cual aparece limitado a las mujeres directoras. Aunque Donapetry aclara que «la voz feminista no siempre y necesariamente tiene que darse en la directora de una película, se puede dar desde el patio de butacas»¹⁰¹, dicho reconocimiento no supone desmontar el concepto tradicional de autoría, de raíces muy masculinas, más bien al contrario. Considero que enunciados como estos perpetúan la tradicional separación entre emisor y receptor cinematográficos, haciendo un flaco favor a la vindicación de la mirada de la espectadora como realidad que contribuye a la construcción activa del discurso. En otras palabras, aunque Donapetry sí incorpora la mirada de la espectadora en su propuesta teórico-analítica, no lo hace en grado de autoría, por lo que la agencia concedida es solamente parcial. Al tiempo, no pueden excluirse tampoco otras autoras del texto fílmico, y seguramente la lectora ya intuya que estoy pensando en las actrices y, más específicamente, en las estrellas, en tanto que las expectativas construidas en torno a la identidad estelar condicionan ampliamente las realidades propias de la diégesis fílmica. La lectora puede tacharme de posmoderno en caso de considerar que la amplia noción de autoría que manejo aqueja de una excesiva apertura conceptual, aunque prometo no hacer uso y abuso del término, redundante por cuanto todas las miradas que enriquecen la comprensión del texto fílmico podrían considerarse autorales. Les recuerdo que Roland Barthes mató al autor, y esto será relevante en mi aproximación a la intertextualidad.

¹⁰⁰ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 16.

¹⁰¹ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 15.

Precisamente los puntos en común que encuentro con Donapetry empiezan a perfilar la necesidad de una mirada intertextual. A partir de casos de estudio que desbordan mis intereses, la investigadora trata asuntos como la construcción arquetípica de la nación española a partir de representaciones femeninas, ya sea en forma de figura materna o de alegoría histórica¹⁰², o la materialización de imágenes de feminidad que beben de referentes literarios y, por tanto, resultan de la intertextualidad. Alineándose con las palabras de Mayne que abrían este acápite, Donapetry habla de la importancia de plantear nuevas lecturas para el texto fílmico que, empleando una expresión suya, sean resultantes de «miradas a contrapelo», equiparando en importancia el estudio de filmes creados por mujeres directoras y el examen de películas construidas por miradas hegemónicas desde (otras) miradas divergentes¹⁰³. Y es aquí donde me reconcilio con su texto, pues, por mucho que disienta en algunas cuestiones terminológicas, Donapetry afirma que «tan válida y tan feminista me parece una concepción como la otra»¹⁰⁴.

Una última coincidencia con Donapetry invita a repensar la idea de espectadora, dejando a un lado el diferente grado de autoría que una y otro le podamos conceder. El espectador es, para quien investiga, más una abstracción que una realidad, pues su condición de individuo concreto termina por escapar a la inevitable generalización¹⁰⁵. Esta tesis no gira en torno a la recepción fílmica, pero sí es un asunto que nos concierne, al menos en dos sentidos. Primeramente, mi mirada, la del investigador, no deja de ser la de un espectador, aunque pudiera argüir que está mejor documentada que la de otros; que mis interpretaciones sean razonadas no debe ocultar que, en última instancia, han sido pensadas desde una mirada particular. En segundo lugar, la labor de interpretar cada filme desde sus coordenadas de creación hará que tenga que aludir al público al que iba potencialmente dirigido, incurriendo en la generalización apuntada. Siguiendo a Mary Ann Doane, pionera en la caracterización del melodrama hollywoodiense de los años cuarenta como un tipo de cine pensado para «la mujer» como sujeto espectador¹⁰⁶, no habré de ignorar que los folletines montielescos o las comedias románticas tenían como espectadora potencial a la mujer española, como realidad concreta y también como abstracción existente en la mente de los agentes cinematográficos.

¹⁰² Este tema anticipa el estudio que dedicó a la alegorización de la nación española durante el franquismo, desde su inserción en el cuerpo femenino: DONAPETRY CAMACHO, María, 2006.

¹⁰³ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 41-42.

¹⁰⁴ DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 42.

¹⁰⁵ Sigo aquí: DONAPETRY CAMACHO, María, 2001, p. 54-58.

¹⁰⁶ DOANNE, Mary Ann, 1987.

Marco teórico (II): intertextualidad y transtextualidad

La mirada relacional de esta investigación no se concreta únicamente desde la aplicación de un marco teórico que contemple la interdependencia de la dimensión analítica del género, pues existe otro nivel de análisis que plantea también la necesidad de establecer diálogos: las películas, como textos fílmicos, se relacionan con otros tipos de manifestaciones culturales, tal es el caso de los textos literarios, cuestión largamente tratada en los estudios centrados en la adaptación cinematográfica. Quizás la literatura suponga el referente más inmediato, realidad que no habré de obviar por cuanto algunos de los filmes que aquí examino se basan en novelas u obras de teatro, pero mi foco de atención principal será otro: las canciones. En esta segunda parte del marco teórico, intentaré esclarecer a qué me refiero cuando hablo de un enfoque o mirada intertextual y transtextual, diferenciando varios planos de significado: la intertextualidad invita a establecer diálogos entre textos, como pudieran ser el argumento de un filme y las canciones que aparecen insertas a modo de números musicales en el mismo, mientras que la transtextualidad, complementaria a la anterior, permite desbordar los límites del texto fílmico, desde la incorporación de otros textos que posibilitan una lectura más rica de la fuente primaria, introduciendo elementos extradiegéticos en la ecuación.

Aunque todavía tengo pendiente abordar la peculiar naturaleza del musical cinematográfico español, cuestión que acometeré en el Acto I, quisiera realizar aquí un apunte que estimo ineludible a la hora de justificar por qué ha de aplicarse una mirada intertextual: frente al musical hollywoodiense, en el cual resulta habitual que las canciones hayan sido compuestas como pieza del relato inserta en el sentido de narratividad del mismo, sea este de origen teatral posteriormente adaptado al cine u originalmente cinematográfico, lo más habitual en los filmes que estudiaré es que muchas de las canciones que toman forma de números musicales sean composiciones preexistentes, autónomas en sí mismas, por lo que su significado original no depende del relato fílmico. En parte, esto ha llevado a considerar erróneamente que los metrajes musicales españoles son en su mayoría «películas con canciones», justificando la inclusión de las mismas en función de un factor estelar: como el público conocía el repertorio de cuplés de Sara Montiel o las coplas que solía cantar Lola Flores, es «natural» que dichos temas se empleen como vehículos de su estrellato cinematográfico.

No obstante, siendo esto cierto, considero que conformarse con esta justificación supone renunciar a una mirada dialógica, profunda, que busque nexos de significado entre el texto fílmico y las canciones: ¿sirven las canciones para reforzar los mensajes culturales del texto fílmico o, por el contrario, introducen matices de significado que permiten vislumbrar nuevos sentidos? Ambos fenómenos pueden acontecer, como también puede suceder, en ocasiones, que algunos números musicales sí respondan exclusivamente al lucimiento de la estrella. Sea como fuere, debe razonarse la inclusión de cada canción en el texto fílmico, desde un estudio de caso individual. Puede que su función narrativa no sea tan clara como en el caso de los números musicales al estilo Hollywood¹⁰⁷, pero creo que esta constante abre la puerta hacia un interesante filón interpretativo: muchas de las canciones detienen el ritmo de avance de la trama, pero aportan claves para la profundización en los rasgos psicológicos de los personajes que las entonan. Ya verán cómo las religiosas cantarinas expresan lo que son desde lo que cantan, resaltando particularmente cómo las canciones refuerzan o impugnan roles de género como la mujer pecadora o la cuidadora, al tiempo que sirven como vehículo de expresión de pasiones y amores, inefables o prohibidos desde la palabra hablada.

Pero no adelantemos acontecimientos, pues corresponde ahora ofrecer algunos fundamentos teóricos que posibiliten la activación de la mirada intertextual. Según apunta Raquel Gutiérrez Estupiñán, investigadora adscrita a la Universidad Autónoma de Puebla, la intertextualidad como teoría deriva de la idea de dialogismo planteada por Mijaíl Bajtín¹⁰⁸, siendo la filósofa Julia Kristeva quien introduce el término como herramienta para la reflexión sobre el lenguaje, íntimamente vinculada con la naturaleza dialógica del pensamiento humano estudiada por Todorov¹⁰⁹. La intertextualidad supone así un «campo de transposición de diversos sistemas significantes»¹¹⁰, entendiendo el texto como espacio en el cual se cruzan dichos sistemas. Esta conceptualización no está

¹⁰⁷ A riesgo de caer en toscas generalizaciones, explicaré al abordar el género cinematográfico musical cómo es habitual que en el musical hollywoodiense, deudor del musical escénico de Broadway, exista una dimensión onírica que permite el desdoblamiento del relato en dos planos de realidad: los personajes dejan de hablar para ponerse a cantar, pero no se dan cuenta, pues la acción continúa avanzando desde una convención impostada en la que el espectador decide creer. Por norma general, esto no sucede en los filmes españoles que estudio: cuando las religiosas se ponen a cantar, lo hacen de manera consciente, como realidad enunciada, justificada en muchas ocasiones por su pasado como cantantes. Los personajes del musical hollywoodiense cantan y bailan de maravilla sin motivo aparente, mientras que en los musicales españoles suele existir una justificación para dichas habilidades, no naturalizadas.

¹⁰⁸ En este punto, debe considerarse la relación entre las aportaciones de Mijaíl Bajtín, Pável Medvédev y Valentin Volóshinov en el ámbito de la filosofía del lenguaje, más concretamente en su concepción de la metalingüística, cuestión desarrollada en: CABANILLES, Antonia, 1992.

¹⁰⁹ Véase: TODOROV, Tzvetan, 1981.

¹¹⁰ GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, 1994, p. 144.

reñida con el entendimiento de la intertextualidad como una relación de copresencia¹¹¹ entre textos, para la cual Gérard Genette reserva el uso del término.

Kristeva y Genette son los referentes que toma Alfonso Macedo Rodríguez para examinar la posibilidad de establecer diálogos no únicamente entre dos textos literarios, sino entre dos obras de distintas disciplinas¹¹², como pudiera ser el abordaje del mito oral desde la pintura o la relación entre un cuento y su adaptación como historieta ilustrada. Música y cine son las artes que se dan cita en esta investigación, sin ignorar por ello el componente de adaptación literaria que también presentan algunas películas. Para examinar el diálogo resultante entre disciplinas, Macedo Rodríguez invoca las bases de la semiótica estructuralista, entendiendo que la intertextualidad como enfoque se articula a modo de encuentro entre la lingüística y las ciencias de la comunicación, perspectiva que ya se halla presente en la clásica *Semiótica* de Kristeva¹¹³. La filósofa de origen búlgaro, con Bajtín como precursor, desarrolla una visión dinámica del estructuralismo en el que la palabra literaria no se comprende como punto fijo, sino como «*cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual»¹¹⁴. Introduce así una apertura dialógica que no se limita exclusivamente a los textos como realidades culturales, sino que contempla la existencia de diversas versiones de un mismo discurso:

Pero en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en tanto que propio discurso. Se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual escribe el escritor su propio texto; de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*¹¹⁵.

¹¹¹ GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, 1994, p. 144.

¹¹² MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso, 2008. También Linda Hutcheon, en su estudio sobre la parodia, explora cómo la relación intertextual logra un diálogo entre disciplinas: HUTCHEON, Linda, 1985.

¹¹³ KRISTEVA, Julia, 1978. Cito aquí la versión consultada, en español, pues la publicación original de este primer volumen de *Semiótica* data de 1969.

¹¹⁴ KRISTEVA, Julia, 1978, p. 188.

¹¹⁵ KRISTEVA, Julia, 1978, p. 190.

Desde mi comprensión de los filmes como textos socioculturalmente relevantes, todos los elementos de esta cita que interesa retener confluyen en un viaje de ida y vuelta, en la comprensión de que las circunstancias sociales, culturales e históricas que actúan como contexto del texto fílmico son a la vez texto que el filme contextualiza. Sucede esto también con las canciones: el filme proporciona nuevo contexto a piezas textuales preexistentes, al tiempo que el filme es texto que se aprovecha del contexto que las canciones aportan. Y todo es cuestión de miradas relacionales, de diálogos, de puntos de permeabilidad y de voces ambivalentes, también en lo que respecta a las circunstancias de creación y de recepción de los textos. Sumo a esto algunas precisiones extraídas de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*¹¹⁶, obra del estructuralista Gérard Genette, cuyo marco teórico se abre a la transtextualidad, definida por él mismo como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta y secreta, con otros textos»¹¹⁷.

En particular, me interesa la mirada relacional que Genette establece entre hipotexto e hipertexto. A grandes rasgos, el teórico estructuralista plantea la existencia de cinco tipos de transtextualidad, a saber, la intertextualidad, la metatextualidad, la paratextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad, ocupándose por extenso de esta última. Propone aquí la división analítica entre hipotexto e hipertexto, esto es, entre un primer texto y un segundo texto creado a partir del anterior, sea por transformación o por imitación. Genette se ocupa de la parodia y del pastiche como ejemplos de hipertextualidad, mostrando que el grado de conocimiento previo del hipotexto influye de manera directa en la interpretación subjetiva del receptor del hipertexto. Desde una mirada transtextual, las canciones preexistentes a los filmes estudiados serían para mí un hipotexto, mientras que el número musical resultante de su diálogo con el texto fílmico supondría la creación de un texto nuevo, en grado de hipertexto. En este orden de cosas, debo atender a los códigos culturales de las espectadoras a las que van potencialmente dirigidos los metrajes analizados, pues su conocimiento previo de las canciones influye en la lectura de los filmes con los que guardan relación intertextual.

En lo que respecta a las relecturas que ofrezco, podría decirse, en términos genettianos, que muchas de las proposiciones que establezco no van más allá de la consideración del filme como hipertexto cuyo hipotexto no pasa de ser hipotético. Y en

¹¹⁶ GENETTE, Gérard, 1989. De nuevo, el texto de consulta es una traducción, datando la obra original de 1962.

¹¹⁷ GENETTE, Gérard, 1989, p. 9-10.

esto asumo mi responsabilidad, desde la consciencia de estar proponiendo claves de relectura que enriquecen la aproximación hermenéutica a los filmes desde la mirada del yo como espectador-investigador. Incluso al reinterpretar la letra de las canciones, cuya literalidad establece una relación explícita entre hipotexto e hipertexto, las explicaciones sobre la selección de la canción o su inserción en un punto específico de la trama se articularán en grado de tentativa razonada, pues la comprensión que puede abastarse sobre la intencionalidad del ente creador fílmico no pasa de ser imperfecta, por mucho que acuda a textos «de época» procedentes de la prensa, la legislación o la censura para generar conocimiento histórico.

El diálogo entre textos y entre las diversas miradas hacia los mismos supone un retrabajo constante, reclamando el receptor (o, mejor en plural, los receptores) un papel protagonista que impugna la tradicional sobreestimación del autor, entendido en sentido restrictivo. Cierro mi marco teórico con una extensa cita a Roland Barthes, clarificadora en su aproximación al texto como realidad cultural resultante de la composición de múltiples voces o escrituras, siempre en diálogo. La novedad de Barthes está en que no considera que el autor sea el lugar para buscar la yuxtaposición de dichas voces, sino que es en el lector donde se inscriben de manera compleja. Para el semiólogo francés, el lector nace al tiempo que el autor muere, y esto problematiza en extremo el intertexto. Sin estar de acuerdo del todo, pues lo intersubjetivo permite introducir nuevas agencias sin matar a otras, encuentro en Barthes el impulso para rescatar otras subjetividades, para preguntarme en fondo y forma quién ostenta el poder de la representación en el audiovisual, quiénes intervienen en qué y en cómo se representa:

Revenons à la phrase de Balzac. Personne (c'est-à-dire aucune «personne») ne la dit: sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture. Un autre exemple fort précis peut le faire comprendre: des recherches récentes (J.-P. Vernant) ont mis en lumière la nature constitutivement ambiguë de la tragédie grecque; le texte y est tissé de mots à sens double, que chaque personnage comprend unilatéralement (ce malentendu perpétuel est précisément le «tragique»); il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui: ce quelqu'un est précisément le lecteur (ou ici l'auditeur). Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne

peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur¹¹⁸.

¹¹⁸ BARTHES, Roland, 1984, p. 66-67. El ensayo «La mort de l'auteur» fue escrito en 1967, contando con diversas publicaciones y reediciones tanto en el ámbito francés como en el anglosajón.

Acto I – Planteamiento

La copla

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

MANUEL MACHADO

Cante hondo (1912)

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

Estado de la cuestión. Cuestión de hábitos

Tres son los malos hábitos que identifico en la historiografía clásica del cine español: la denegación de lo femenino, particularmente en lo que respecta a sus actrices; el menosprecio hacia lo popular, acentuado por el rechazo con el que la historiografía ha mirado hacia el cine potenciado por el régimen franquista; y la incompreensión de lo musical, reduciéndolo a la etiqueta «películas con canciones». Me ocuparé del último en el siguiente capítulo, centrando ahora mi atención en los dos primeros. No obstante, no debe perderse de vista la posible imbricación entre las tres faltas, pues explica la triple minorización de la que he sido testigo durante mi proceso de investigación: los filmes protagonizados por estrellas femeninas de corte popular y con números musicales han sido, especialmente en los textos dedicados al primer franquismo, ignorados, pasados por alto desde la excusa de comentarios superficiales o calificados someramente como películas retardatarias y sin interés, desde la ausencia de análisis fílmicos rigurosos.

Podría destinar mi estado de la cuestión a hablar de los estudios que versan sobre la religiosa en el cine español, pero acabaría en unas pocas líneas. Es por ello que me he decidido a explorar los diferentes planos de olvido, reservando aquellas investigaciones que presentan consideraciones sobre alguna película en concreto para los capítulos correspondientes. En este punto, quisiera destacar el ya mencionado artículo «Cómo ha cambiado el convento. Desde *La hermana San Sulpicio* hasta *Teresa, el cuerpo de Cristo*, pasando por otros conventos del cine español»¹¹⁹ de María Jesús Ruiz Muñoz, escrito que me sirvió de referencia para esbozar algunas líneas argumentales recurrentes en los filmes protagonizados por religiosas. Esta es la única publicación que presenta una reflexión en clave diacrónica sobre el personaje de la religiosa cinematográfica en España, aunque sin tratarse de su temática exclusiva, pues también aparecen referidas figuras de santas y otros personajes femeninos vinculados con la vida religiosa. Cerraré el primer epígrafe de mi estado de la cuestión dando cuenta de los contenidos de este artículo, situándolo en la trama de los estudios de género aplicados al cine español.

¹¹⁹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010.

Resituando el género: historia del cine español y praxis feminista

De los tres malos hábitos enunciados, estimo que la denegación de lo femenino supone la única falta historiográfica que ha intentado enmendarse durante las últimas décadas, aunque sea parcialmente. El silenciamiento de las subjetividades artísticas femeninas es una cuestión que desborda el ámbito cinematográfico, pues lo mismo podría decirse a propósito de pintoras, fotógrafas o ilustradoras, por mencionar algunas disciplinas. Desde la praxis fílmica feminista, articulada a partir de los referentes teóricos expuestos, se ha hecho un verdadero esfuerzo por (re)introducir a las mujeres en la historia del séptimo arte, si bien continúa existiendo una disyuntiva: algunos estudios se han dedicado a rescatar directoras, entendiendo que en ellas reside el sentido del término «cineastas», mientras que otros se han ocupado de las representaciones de las mujeres en el cine; me interesarán aquí los segundos, pues hablar de directoras queda fuera de mis objetivos, por cuanto no manejo ningún filme dirigido por una mujer. Pero, ¿por qué hablo de disyuntiva? Pues porque creo que la distinción analítica entre estas dos líneas de trabajo oscurece y, hasta cierto punto, dificulta la existencia de un tercer sendero, pues elegir entre una u otra opción perpetúa la dicotomía entre mujer-autora y mujer-representación, entre mujer-creadora y mujer-mirada. ¿Es que acaso las actrices no contribuyen a la creación femenina desde la interpretación como acto de (re)presentación? Ya insistí en la necesidad de problematizar la autoría.

Ciñéndome al asunto de este acápite, me pregunto ahora si las publicaciones de corte generalista que se han ocupado de la historia del cine español han reconocido los múltiples papeles desempeñados por las mujeres en el mismo o, por el contrario, han contribuido a la invisibilización de sus aportaciones. Anticipé la respuesta al hablar de malos hábitos pero ahora, sin voluntad de exhaustividad y sin crearme en disposición de una respuesta en términos absolutos, muestro desde una sucinta panorámica centrada en algunos manuales y publicaciones de referencia en la materia que la mujer ha ocupado un lugar secundario, cuando no ha sido ignorada. Tras efectuar este repaso, mencionaré algunos estudios que se han ocupado específicamente de las mujeres en el cine español, desde una mirada complementaria: coexisten grandes historias del cine español y estudios específicos sobre mujeres directoras y representaciones femeninas, pero falta en la mayor parte de los casos una mirada feminista incluyente que no explique a las mujeres como aparte, sino como arte y parte fundamental de la historia de nuestro cine.

Los silencios no se limitan únicamente a las actrices, quienes sí suelen aparecer mencionadas en caso de tratarse de protagonistas, aunque el componente autoral que aporta su actancialidad queda sin analizar; decoradoras, figurinistas, maquilladoras o peluqueras, todas ellas trabajadoras de gremios altamente feminizados, no han visto reconocidas sus aportaciones por la historiografía, algo que tampoco ha sucedido en el caso de aquellas mujeres que han ido ocupando merecidos espacios en actividades como el guion o las labores técnicas, destacando el montaje o edición, sin llegar a compensar la masculinización imperante en dichos sectores. Bajo la dirección de Fátima Arranz, *Cine y género en España. Una investigación empírica*¹²⁰ ofrece una aproximación global a la industria cinematográfica española en la que se subraya la importante brecha de discursos y prácticas sociales traducida en desigualdad efectiva. Este estudio y sus conclusiones, basadas en un intenso trabajo de campo, resultan actuales pero carecen de componente histórico, si bien recomiendo su consulta para atestiguar la supervivencia de desigualdades históricas: en líneas generales¹²¹, la presencia porcentual de mujeres con respecto a sus homólogos masculinos es muy superior en el «grupo especialista», esto es, aquel referido a maquillaje, peluquería y vestuario, mientras que en el resto de ocupaciones, directivas, técnicas o artísticas, el predominio de los hombres es abismal.

Los sectores de la industria cinematográfica tradicionalmente feminizados no han interesado en las historias clásicas del cine español, escritas por hombres. La *Historia del cine español*¹²² encabezada por Román Gubern, considerada imprescindible en cualquier listado bibliográfico básico sobre cine español, ejemplifica cómo los primeros intentos de exploración sistemática de nuestra cinematografía padecen la mencionada ausencia. La mayor parte de los nombres femeninos citados son de actrices, en especial de aquellas que encabezaron el *star system*, aunque han de conformarse con ocupar un lugar entre paréntesis al lado del nombre del personaje que interpretan en una determinada película. Entre las directoras pioneras del cine español, Gubern se acuerda de Helena Cortesina, Rosario Pi¹²³ o Ana Mariscal, aunque olvida otras como Elena

¹²⁰ ARRANZ, Fátima (dir.), 2010.

¹²¹ Véase, por ejemplo, el gráfico incluido en: ARRANZ, Fátima (dir.), p. 137.

¹²² GUBERN, Román *et al.*, 1995.

¹²³ Quisiera apuntar que la valoración que Gubern realiza sobre *El gato montés* (Rosario Pi, 1935), único metraje conservado de Pi, es la descripción de un desenlace para él importante porque «prefiguró el final de *Abismos de pasión* (1953) de Buñuel». GUBERN, Román *et al.*, 1995, p. 153. Aunque una de las personas en las que confíé para leer los primeros pasos de la tesis me dijese que «siempre puede entenderse como una loa que te señalen como referente de Buñuel», pienso que esta mirada a la autoría femenina desde el canon del genio masculino es muestra del ofensivo olvido de las mujeres.

Jordi o Margarita Aleixandre¹²⁴. En comparación con sus homólogos masculinos, entre los que destacan Benito Perojo, Edgar Neville o Fernando Delgado, puede decirse que el interés de la publicación por las realizadoras es escaso. Son mencionadas, pero no explicadas. Tanto es así que, al abordar el surgimiento de una oleada de directoras en los años setenta, tal es el caso de Pilar Miró, Cecilia Bartolomé o Josefina Molina, Gubern no duda en afirmar que el cine español «apenas había conocido la existencia de mujeres cineastas», por lo que «sorprende en este periodo el debut de hasta tres realizadoras»¹²⁵. Nótese, aparte de las flagrantes omisiones, que el sentido restrictivo de «mujeres cineastas» empleado en aquel texto excluye la labor artística y técnica de otras muchas mujeres dedicadas al séptimo arte.

Lejos de ir abriendo camino en la historiografía a las aportaciones de las mujeres cineastas en su más amplia acepción, los autores posteriores prefirieron continuar la senda de una mirada masculina y heteronormativa, llegando a desaparecer incluso las menciones, por muy anecdóticas que fueran, que enriquecían hasta cierto punto el texto de Gubern y sus colaboradores. A riesgo de caer en generalizaciones, cito como ejemplo otras publicaciones generalistas, basándome en un criterio de selección personal: me consta que estos textos siguen recomendándose en las guías docentes de las asignaturas dedicadas a la historia del cine español, muchas veces por falta de publicaciones que ofrezcan miradas holísticas actualizadas. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. *Flor en la sombra*¹²⁶, *Historia crítica del cine español. Desde 1897 hasta hoy*¹²⁷, *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*¹²⁸ y *El cine español. Una historia cultural*¹²⁹, firmadas respectivamente por Julio Pérez Perucha, José María Caparrós Lera, Emilio C. García Fernández y Vicente J. Benet, perpetúan los males del texto seminal coordinado por Gubern: para cubrir tantos años de cine español es necesario hacer una selección, y en esa selección las aportaciones de las mujeres suelen quedar fuera. En el texto de Pérez Perucha pueden contarse con los

¹²⁴ Su caso es altamente sintomático de lo acontecido con las mujeres en este libro: en una nota al pie de la página 278 aparece mencionado el documental *Cristo* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1953). Margarita Alexandre no figura en dicha nota, pero sí en el índice onomástico final, frente a la doble mención de su homólogo masculino, con quien compartió tareas de dirección y guion. La polifacética actriz, directora, guionista y productora intervino como realizadora junto con el mismo Rafael Torrecilla en tres filmes de la década de los cincuenta, algo que tampoco se menciona en el texto de Gubern.

¹²⁵ GUBERN, Román *et al.*, 1995, p. 392.

¹²⁶ PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), 1997.

¹²⁷ CAPARRÓS LERA, José María, 1999.

¹²⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., 2002.

¹²⁹ BENET, Vicente J., 2012.

dedos de una mano las menciones a largometrajes dirigidos por mujeres, mientras que a Caparrós Lera y a García Fernández parece no constarles que las mujeres pudieran dirigir películas; en la obra de Benet, más reciente, se alude a Ana Mariscal como «el único caso relevante, además, de mujer que asumió tareas de dirección cinematográfica durante estos años»¹³⁰, ignorando al resto de pioneras, si bien menciona más adelante a directoras recientes, dedicando mínima atención al cine de Pilar Miró. Las actrices no salen mejor paradas, pues Benet las incluye en el índice onomástico, concediéndoles en el texto el dudoso honor de aparecer entre paréntesis, cuando se acuerda de ellas¹³¹.

En el caso de los textos editados en la segunda mitad de la década de 1990, momento de auténtica eclosión de las publicaciones generalistas dedicadas a la historia del cine español, podría aducirse que la tardía traducción de los textos fundacionales de la teoría fílmica feminista, procedentes del ámbito anglosajón, explica parcialmente la falta de perspectiva de género. No obstante, esta situación no parece haber cambiado en las publicaciones generalistas recientes, por lo que continúa necesitándose una revisión de la historia del cine español que (re)sitúe a las mujeres, codo con codo con sus homólogos masculinos, acordándose de las directoras e introduciendo en la ecuación a las profesionales de otros muchos departamentos artísticos y técnicos. Asimismo, y aquí es donde estimo que mi tesis puede aportar su granito de arena, la subjetividad artística de las actrices debe considerarse como factor explicativo relevante para superar un agravio que en su caso no descansa tanto en lo cuantitativo, por estar presentes entre paréntesis, sino en lo cualitativo, ya que deben ser incorporadas como agentes de creación al discurso explicativo de las representaciones cinematográficas.

En este punto, sí puede considerarse que las historias culturales propuestas por García Fernández y Benet comienzan a realizar un tímido esfuerzo para la puesta en valor de un *star system* eminentemente femenino y de corte popular, conformado en origen por artistas como Raquel Meller, Concha Piquer, Estrellita Castro o Imperio Argentina¹³², grandes nombres de la copla y el cuplé asociados a los comienzos del cine sonoro, e incluso previamente al cine silente. Los autores trazan diferentes momentos

¹³⁰ BENET, Vicente J., 2012, p. 270.

¹³¹ Y los olvidos no son precisamente insignificantes. Sirva como ilustración la ausencia de Conchita Montes, activa colaboradora e intérprete fundamental para entender la obra de Edgar Neville. Esta mujer, cuya inteligencia suele aparecer eclipsada por las menciones a su belleza y por su relación conyugal con Neville, tradujo diversas de las obras que interpretó, escribió y revisó guiones, y participó en publicaciones como la revista *La Codorniz*, ideando su ingenioso juego del «Damerio Maldito».

¹³² BENET, Vicente J., 2012, p. 101.

con respecto al *star system*: tras ese éxito inicial vinculado con aquello que refieren como «folclórico», surgen a mediados de la pasada centuria insignes figuras como Aurora Bautista, Amparo Rivelles o Ana Mariscal, cuyos trabajos para Cifesa las elevan a primeras actrices dramáticas. No obstante, el componente «folclórico» resurge con la producción de Suevia Films, compañía de Cesáreo González con extensión también en Hispanoamérica, la cual contrató a estrellas como Lola Flores, Carmen Sevilla, Sara Montiel o María Félix con el objeto de «intentar construir a partir de ellas auténticos iconos transnacionales, produciendo un “mestizaje de folclores”»¹³³. Posteriormente, no faltan las menciones a jóvenes artistas como Marisol o Rocío Dúrcal, o la alusión a un nuevo estrellato generado en el destape, momento en el que Susana Estrada, Nadiuska o Agata Lys devinieron iconos sexuales. Ya en el cine más cercano a nuestros días, desfilan actrices de diverso perfil, con Penélope Cruz como gran estrella, sin plantear Benet ninguna caracterización general del *star system*, de difícil construcción.

Esta síntesis muestra algunas apreciaciones con las que no comulgo, pues la oposición entre «estrella folclórica» y «actriz dramática» mantiene inserta una implícita minusvalorización hacia lo popular, sugiriendo una superioridad de la primera actriz dramática, herencia de las jerarquías teatrales, sobre la artista cantante que se lanza a hacer cine con su mantilla, su peineta y su bata de cola. Esta dicotomía valorativa supone la infravaloración del magnético influjo de lo popular en la confección histórica de un *star system* en femenino. Las biografías, otro de los géneros más habituales en la historiografía del cine español, han sido más prolíficas en la exploración de dichas artistas: publicaciones como *El cine español en sus intérpretes*¹³⁴, *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*¹³⁵ o *Diccionario del cine español*¹³⁶ son hijas del creciente interés por la biografía de los intérpretes, propio de los años noventa; tanto es así que incluso en los diccionarios de personalidades del cine español que desbordan el oficio de actor, tal es el caso de la publicación de José Luis Borau, la mayor parte de mujeres que aparecen son actrices, fenómeno que atestigua el perpetuo desinterés por otras profesionales al tiempo que realza el paso de las actrices del paréntesis al texto, de la condición de apunte al papel de protagonista.

¹³³ BENET, Vicente J., 2012, p. 284.

¹³⁴ AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, 1992.

¹³⁵ AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, 1996.

¹³⁶ BORAU, José Luis (dir.), 1998.

Recapitulando lo dicho, puede aseverarse que la ausencia del género como dimensión analítica, íntimamente ligada con la carencia de una mirada feminista, ha ocasionado que las aportaciones de las mujeres a la historia del cine español hayan permanecido invisibilizadas. Consciente o inconscientemente, esto ha cristalizado en la imagen de la mujer como actriz, desestimando casi irreflexivamente la miríada de profesiones que históricamente han desempeñado las mujeres en el tejido industrial cinematográfico, e incluso las actrices se han visto relegadas a la condición de mención o, en el caso de muchas biografías breves, de individualidad que cuenta en su haber con un determinado número de créditos. Pero el estudio de lo que aportan las actrices como sujetos artísticos está, en líneas generales, todavía por realizar.

Me atrevería a apostillar que, entre otros motivos, el sesgo cronológico de los estudios generalistas sobre cine español ha pesado mucho a la hora de ignorar a sus actrices: durante las primeras décadas de democracia en España, el academicismo miró al cine de la dictadura con unos aires de superioridad que impidieron el rescate de sus subjetividades, a no ser que se tratase de cineastas *outsiders* como García Berlanga o Bardem, a los que se decidió mirar desde la caduca categoría del genio; desde los años noventa han proliferado las investigaciones hacia el cine de la dictadura, invirtiéndose la tendencia anterior, pero sigue arrastrándose una mirada paternalista hacia lo popular, mirada que impide su consideración como un objeto de estudio digno. Lo popular es para algunos «rancio», y para otros «pintoresco». Estas miradas guardan en común su conformismo con lo superficial, y Sara Montiel puede ser percibida, al tiempo, como una construcción que perpetúa la condena del régimen hacia un modelo heterodoxo de mujer y como una fuente estética para quienes veneran hoy lo *camp*... pero ni los unos ni los otros la reivindican como actriz, como agente creador, pues sus aportaciones, no la de los directores o los productores de sus películas sino las suyas, han interesado entre poco y nada. Esto resulta especialmente grave, aplicado por extensión al resto de intérpretes con las que trabajaré, por cuanto el sesgo de género y el sesgo de lo popular, redefinido desde cada época, tienden a activarse desde el solapamiento.

Para que el edificio del conocimiento sea deconstruido, es necesario que haya sido construido previamente. Por ello, no quisiera dejar de referir algunas publicaciones cuya lectura me ha resultado tan indispensable como lo fue, posteriormente, mi aproximación a la teoría fílmica feminista como recurso para repensarlas. *El cine*

sonoro en la II República. 1929-1936¹³⁷ de Gubern y *Arte y política en el cine de la República: 1931-1939*¹³⁸ de Caparrós Lera potencian un primer acercamiento a la cinematografía de un periodo tan interesante como convulso, siendo textos de gran valor por su proximidad entre lo sociopolítico y lo cinematográfico; la dimensión de género no está, pero puede aportarla la lectora crítica y mirarlas de otra manera. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*¹³⁹, de Carlos F. Heredero, supone un exorbitante estudio dedicado a un decenio fundamental en esta tesis, pues cuatro de los metrajes que examino fueron filmados en aquellos años. Volveré a ella en varios puntos del siguiente capítulo, refiriéndome también a *Los rastros del Imperio. El ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*¹⁴⁰, texto reciente de Jesús Pérez Núñez que sí incorpora algunas consideraciones en clave de género, contraponiendo el modelo de mujer como heroína en el cine histórico-propagandístico con la imagen de la mujer como subalterna doméstica entregada al cuidado familiar¹⁴¹. Señala Pérez Núñez una interesante paradoja: los ángeles del hogar que escuchan el consultorio de Elena Francis coexisten con Agustina de Aragón e Isabel la Católica. Unas son continuidad familiar y otras son patria. Las primeras son mujeres; las segundas, alegorías.

Son muchas otras las publicaciones de interés referidas al cine franquista, tal es el caso de *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*¹⁴², volumen de Caparrós Lera y Magí Crusells Valeta que permite rastrear los filmes que vio el dictador en su sala de proyección privada del Palacio del Pardo: entre los cerca de dos millares de películas que visionó desde 1946 hasta 1975, predominan los títulos dirigidos por Rafael Gil (34), Luis Lucia (28) y Pedro Lazaga (28); por su parte, Sara Montiel (19) y Carmen Sevilla (18) son las actrices que más se prodigaron en su pantalla. En lo que a religiosas cantarinas se refiere, Franco visionó las siguientes películas: *Sor Intrépida* [26-X-1952]; *La hermana San Sulpicio* (1952) [12-XI-1952]; *Pecado de amor* [17-III-1962]; *Sor Ye-yé* [09-III-1968]; *Esa mujer* [28-VI-1969]; y *La novicia rebelde* [s.d.-XII-1971]¹⁴³.

¹³⁷ GUBERN, Román, 1977.

¹³⁸ CAPARRÓS LERA, José María, 1981.

¹³⁹ HEREDERO, Carlos F., 1993.

¹⁴⁰ PÉREZ NÚÑEZ, Jesús, 2018.

¹⁴¹ PÉREZ NÚÑEZ, Jesús, 2018, p. 317-325 y p. 366-368.

¹⁴² CAPARRÓS LERA, José María; CRUSELLS VALETA, Magí, 2018.

¹⁴³ Entre corchetes se indica la fecha de visionado, según aparece recogida en el listado «Películas vistas por Franco (1946-1975)»: CAPARRÓS, José María; CRUSELLS, Magí, 2018, p. 223-275.

Mi insistencia en el periodo franquista no obedece únicamente a una realidad objetiva cuantificable, pues el 70% de los filmes que examino fueron producidos durante la dictadura, sino que busco recordar una premisa que, por muy evidente que parezca, debe subrayarse: el franquismo es capital en la historia española reciente y su importancia como sistema ideológico y social va más allá de su cronología¹⁴⁴, pues dicho sistema presenta en sí mismo una revisión del pasado y consolida las bases del tejido sociocultural español, incluso tras su desaparición como sistema político. Gran parte de las estructuras ideográficas institucionalizadas que continúan existiendo hunden sus raíces en el franquismo, y esto se observa también en las imágenes de feminidad (re)producidas fílmicamente: aun siendo el ángel del hogar, amante esposa y abnegada madre, una imagen que encuentra espacio en otras cinematografías, el rol de cuidadora que muchos personajes femeninos continúan presentando en el cine español es fruto de su diálogo con unas coordenadas socioculturales concretas, es *glocal*; lo mismo puede decirse de la mujer fatal, presente en otros cines pero especialmente castigada desde la moralidad sancionada por el franquismo. Ampliando aquello que plantea para el tardofranquismo al conjunto de la dictadura, concuerdo con la idea central de *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*¹⁴⁵: las producciones populares franquistas acuden a la mente de quienes piensan en cine español, pues están insertas como discurso predominante en el imaginario colectivo, entendido siempre como realidad compleja. Carmen Sevilla y Jorge Mistral, Luis Mariano y Sara Montiel, Paco Martínez Soria y Lina Morgan. Formas de ser hombre y formas de ser mujer.

Sin embargo, las formas de ser mujer no han interesado a la historiografía del cine español hasta tiempos relativamente recientes. Tras ofrecer un repaso a algunas de sus publicaciones de cabecera, quisiera abordar ahora cómo la teoría fílmica feminista internacional, traducida al español a partir de la segunda mitad de los años noventa, permite la cristalización de una praxis fílmica feminista, desde la aplicación de una nueva mirada hacia viejos materiales considerando el género como dimensión analítica relevante. Según apunté, esta aplicación de la teoría fílmica feminista al estudio de casos prácticos en el ámbito del cine español sigue dos direcciones, a saber, la puesta en

¹⁴⁴ Existen publicaciones, por lo general ensayísticas, que se aproximan a varios tipos de producciones artísticas contemporáneas (cómic, novela, corto, documental, cine de ficción, etc.) desde los interrogantes de la construcción de la memoria colectiva de la España actual en vinculación con la configuración de la memoria del pasado bajo el paraguas de la posmemoria, especialmente para periodos como la guerra civil o la dictadura (temas muy presentes, todavía a día de hoy, en el cine español). Véase, por ejemplo: QUÍTEZ ESTEVE, Laia (coord.); RUEDA LAFFOND, José Carlos (coord.), 2017.

¹⁴⁵ HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (ed.); PÉREZ MORÁN, Ernesto (ed.), 2012.

valor de las mujeres directoras y el análisis de las representaciones de feminidad en el discurso fílmico¹⁴⁶. Mi interés principal radica en el segundo de estos caminos, si bien conviene ofrecer algunos apuntes del primero, pues la vindicación de las directoras supone un necesario punto de partida para el rescate de otras subjetividades propias de las profesionales del séptimo arte, y en este punto cabría aspirar a realizar estudios sobre la condición de sujeto creador de las actrices. Diría que las intérpretes se hallan a medio camino entre una senda y otra, pues son sujetos que crean con su cuerpo y su voz, al tiempo que son lienzo para las representaciones.

Exceptuando el pionero *Diccionario de mujeres directoras*¹⁴⁷, publicado por Azucena Merino en 1999, todas las publicaciones que mencionaré son posteriores al cambio de milenio, cronología que se explica al hilo de las tardías traducciones de las teóricas fílmicas feministas internacionales. Por otra parte, exceptuando un par de investigadoras que han llegado a plantear una construcción sistemática alternativa de la historia del cine español desde la inclusión del género como dimensión relevante, la gran mayoría de los textos se dedican al estudio de casos concretos, ya sea de directoras, personajes o películas. La constatación de esta tendencia no es ninguna crítica, pues esta tesis se centra en el estudio de un tipo de personaje concreto. Más bien al contrario, quisiera enunciar una tarea pendiente para que futuras investigadoras, seguramente más capaces, puedan realizar la tan necesaria historia del cine español que incorpore a las mujeres como agentes de primer orden en la producción cinematográfica.

No me extenderé demasiado en los estudios sobre directoras españolas, citando de pasada a algunas investigadoras que harán las delicias del lector interesado en la materia. En «Mujeres al otro lado de la cámara: ¿dónde están las directoras de cine?»¹⁴⁸, María Concepción Martínez Tejedor plantea algunos de los principales retos existentes para rescatar a las realizadoras, ofreciendo una síntesis de las aportaciones conocidas hasta el momento de Helena Cortesina, Rosario Pi, Ana Mariscal, Margarita Alexandre, Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró. Es un artículo seminal, pues Martínez

¹⁴⁶ La investigadora María Castejón Leorza se expresa en términos semejantes al hablar del rescate y estudio de las mujeres relevantes en el ámbito del cine desde una perspectiva sociológica, interés que se concretaría prioritariamente en las directoras, y del estudio de tipos femeninos representados desde un enfoque más historiográfico, siendo ambos necesarios a la hora de posicionar al cine como fuente histórica para el avance de la historia de las mujeres. Véase: CASTEJÓN LEORZA, María, 2004, p. 308.

¹⁴⁷ MERINO, Azucena, 1999. Conviene señalar que esta publicación, conformada por 300 biografías, no está dedicada exclusivamente a las mujeres directoras del cine español. A pesar de ello, continúa siendo pionera por tratarse de una obra en español sobre mujeres realizadoras.

¹⁴⁸ MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción, 2007-2008.

Tejedor continuó desarrollando esta línea de investigación y publicó, ya en el año 2016, *Directoras pioneras del cine español*¹⁴⁹. Al margen de los nombres propios rescatados, la autora ofrece interesantes reflexiones sobre el borrado de las mujeres a causa de un discurso historiográfico patriarcal, preocupación que comparte Carmen Arocena en «De lo visible y lo invisible: las primeras mujeres del cine español»¹⁵⁰, capítulo de libro que dirige su mirada hacia las primeras actrices cinematográficas españolas, en gran medida procedentes del mundo de los espectáculos de variedades¹⁵¹. Resulta muy sugerente la dualidad que enuncia entre actrices de voz educada procedentes del teatro dramático, como María Guerrero o Rosita Díaz Himeno, y las cupletistas ligeras o artistas de espectáculos de varietés, como Goyita Herrero o Custodia Romero; por mucho que la división pueda antojarse maniquea, se muestra activa y válida en los términos de la época, e incluso se perpetúa durante decenios en el séptimo arte español. De hecho, muchas de las actrices que aparecerán en esta tesis son ejemplo de la continuidad establecida entre el cine popular y algunos de sus precedentes, tildados peyorativamente de «cultura popular» en contraposición a la noción elitista de «alta cultura», como el cuplé, la revista o la copla. Dicha procedencia marcaba también la consideración social de las artistas: las actrices dramáticas eran tenidas por mujeres de buena reputación, castizamente bellas pero respetables, mientras que las cancionistas eran consideradas mujeres de dudosa moralidad, mitos eróticos a la vez que potenciales pecadoras¹⁵².

En la década de 2010, los estudios sobre el papel de las mujeres en la historia del cine español crecen exponencialmente. Las directoras continúan manteniéndose en el foco principal de las investigaciones, tal y como atestigua el artículo de Trinidad Núñez Domínguez «Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza»¹⁵³, cuyo análisis se centra en el cine español dirigido por mujeres entre 1989 y 2009, o los dos libros coordinados por Francisco A. Zurián, el primero de ellos dedicado a las directoras del cine español desde los orígenes hasta el año 2000¹⁵⁴, realizándose dos años más tarde una segunda publicación sobre las directoras activas entre los años 2000 y 2015¹⁵⁵. La

¹⁴⁹ MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción, 2016.

¹⁵⁰ AROCENA, Carmen, 2009.

¹⁵¹ Frente a las escasas actrices procedentes del teatro dramático, quienes difícilmente encontraron su lugar en los comienzos del cine español, «las artistas de variedades fueron más conscientes de la popularidad que les podría reportar el cinematógrafo y, por supuesto, tenían mucho menos que perder trasladándose a platós cinematográficos». AROCENA, Carmen, 2009, p. 160.

¹⁵² Véase: AROCENA, Carmen, 2009, p. 167-173.

¹⁵³ NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad, 2010.

¹⁵⁴ ZURIÁN, Francisco A. (coord.), 2015.

¹⁵⁵ ZURIÁN, Francisco A. (ed.), 2017.

perspectiva feminista impregna múltiples estudios que buscan reconocer voces propias en el discurso articulado por las mujeres directoras, destacando estudios de caso como «Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”. El caso de *El gato montés*»¹⁵⁶, publicación en la que Alejandro Melero despliega un magnífico análisis de la película dirigida por Rosario Pi, interesándose por la apropiación de narrativas tradicionales desde su reescritura femenina. Afortunadamente, podrían citarse decenas de artículos y monografías dedicados a ejemplos particulares, aunque mi objetivo es apuntar que al interés de la década anterior por rescatar mujeres directoras se suma la voluntad de explorar los posibles contenidos feministas de su obra cinematográfica:

El discurso cinematográfico es, por las posibilidades abiertas a su manipulación, por su sutileza y su fuerza seductora, por la identificación que logra del espectador con los personajes de ficción y los actores o actrices, un eficaz instrumento de socialización en valores o en contravalores, y, consiguientemente, un reproductor o cristalizador potente de estereotipos de género. Feministas y antifeministas no dejan de utilizarlo¹⁵⁷.

Estas palabras de María Esther Martínez Quintero, extraídas de «Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine»¹⁵⁸, pueden emplearse para apostillar la necesidad de articular una revisión de la historia del cine español que sea capaz de contrarrestar el peso de la imagen especular de la mujer como objeto mirado desde el discurso antifeminista dominante, imagen excesivamente monolítica por cuanto no deja espacio a las mujeres como sujeto creador. Una y otra realidad no resultan excluyentes, las mujeres han creado y has sido miradas; a veces al mismo tiempo, como sucede en el caso de las actrices. El reconocimiento de esta ambivalencia está muy presente en los textos de Barbara Zecchi, sustancial en la praxis analítica desde la teoría fílmica feminista. Sin dejar de mencionar *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*¹⁵⁹, libro que propone el término «gynocine» para aquel cine que no es feminista desde su concepción pero sí lo es desde la lectura propuesta por la investigadora, o *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*¹⁶⁰, excelsa revisión a cuatro generaciones de directoras y sus estrategias de supervivencia, *La pantalla sexuada*¹⁶¹ es la publicación de Zecchi que deviene capital por su modo de vindicar la agencia femenina, desde su revisión de cinco temas constantes en la teoría

¹⁵⁶ MELERO, Alejandro, 2010.

¹⁵⁷ MARTÍNEZ QUINTERO, María Esther, 2011, p. 15-16.

¹⁵⁸ MARTÍNEZ QUINTERO, María Esther, 2011.

¹⁵⁹ ZECCHI, Barbara, 2013.

¹⁶⁰ ZECCHI, Barbara, 2014a.

¹⁶¹ ZECCHI, Barbara, 2014b.

fílmica feminista: espacio, autoría, placer, cuerpo y violencia¹⁶². Y Zecchi, a diferencia de otros estudios, no descuida a las actrices:

La presencia femenina en las pantallas del cine español sufre una evolución parecida a la de Hollywood. El cine mudo forja unas figuras fuertes, interpretadas por divas de la talla de Imperio Argentina, Raquel Meller o Concha Piquer. Estas actrices continúan dominando el espacio cinematográfico también después de la crisis, con el cambio al sonoro, a principios de los años 30. Como ocurría en Hollywood, entre las estrellas que triunfan en estas primeras décadas, «las actrices son mucho más conocidas y más apreciadas por el público que los actores»¹⁶³.

Con respecto al espacio que ocupan sus personajes, la autora advierte un cambio de modelos femeninos en la posguerra, puesto que «la Junta Superior de Censura saca a las mujeres de la calle (en las adaptaciones de las zarzuelas) o del campo (en los dramas rurales) y las encierra en casa o en la iglesia»¹⁶⁴. No obstante, y aquí hallo un punto de interés en vinculación con mi tesis, Zecchi se suma a la noción de autoría propuesta por Judith Mayne, quien considera que intérpretes como Bette Davis, con su forma de hacer particular, han dejado huella en la producción fílmica. Así, Barbara Zecchi nos dice que «podríamos señalar los nombres de unas actrices, en los albores del cine, que con su personalidad y labor dejaron una huella comparable a la de los directores»¹⁶⁵; algunas de estas intérpretes desfilarán por las páginas de mi tesis, brindando actuaciones que quedaron tatuadas en el recuerdo de varias generaciones de espectadoras.

Esta reflexión sirve para introducir los estudios que abordan las representaciones femeninas en el celuloide español, investigaciones que se han multiplicado desde finales de la primera década del siglo XXI. La diversidad de dichos análisis es manifiesta, pues pueden encontrarse desde aproximaciones a la (re)creación patriótica de heroínas como Isabel la Católica en el cine de cartón-piedra o de epopeyas nacionalcatólicas de la posguerra¹⁶⁶ hasta publicaciones generalistas que buscan aunar historia y cine español pero cuentan al tiempo con una esencia muy personal que recoge la opinión de mujeres en torno a personajes femeninos que las han marcado de alguna manera¹⁶⁷, pasando por textos dedicados a los cambios en la representación de las mujeres durante el cine de la

¹⁶² Y con ello no se refiere únicamente a la violencia de la mirada masculina inserta en el discurso fílmico o al funcionamiento androcéntrico de la industria cinematográfica, sino también a la violencia sexuada (así la llama ella, para mí sería «de género») del canon de los historiadores del cine en su exclusión de las mujeres. Véase: ZECCHI, Barbara, 2014b, p. 289-291.

¹⁶³ ZECCHI, Barbara, 2014b, p. 69.

¹⁶⁴ ZECCHI, Barbara, 2014b, p. 70.

¹⁶⁵ ZECCHI, Barbara, 2014b, p. 100.

¹⁶⁶ ROSÓN VILLENA, María, 2008.

¹⁶⁷ FRANCISCO, Israel de (coord.), 2010.

Transición¹⁶⁸, la imagen de la mujer andaluza en el cine español¹⁶⁹ o la representación de las refugiadas españolas en el cine mexicano¹⁷⁰, por mencionar algunas ilustraciones incluidas en el listado bibliográfico.

Limitaré mi atención a unas pocas publicaciones que, por lo general, se centran en el análisis de la imagen de las mujeres en el cine franquista, de gran significación en mi aproximación a los materiales. No hay mejor manera de comenzar estas reflexiones que de la mano de dos artículos de Jo Labanyi, una de las grandes autoridades en la materia. En el primero de sus textos, «El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50»¹⁷¹, la investigadora denuncia el habitual descuido de los historiadores del cine español con respecto al cine popular, frente al interés que sí han demostrado por manifestaciones semejantes en el ámbito internacional, tal es el caso del melodrama hollywoodiense. Siguiendo a Annette Kuhn, el artículo presenta el germen de un proyecto que usa como técnica privilegiada la historia oral para el estudio cultural del cine popular en la España de los cuarenta y los cincuenta, conjugando el papel del cine de posguerra como constructor de mundos de evasión con las vivencias particulares de los informantes. Algunos temas abordados en las entrevistas son la consciencia de censura por parte del público, la opinión sobre sus estrellas favoritas del celuloide o la identificación que se lograba con los personajes de las películas visionadas, enfatizando el discurso de género. Estas reflexiones nos llevan hacia «Historia y mujer en el cine del primer franquismo»¹⁷², artículo en el que resitúa a las mujeres como espectadoras:

Hay que recordar que, en la España de los años cuarenta, como en otras partes, el público cinematográfico era mayoritariamente femenino. También hay que recordar que el sector social que más acudía al cine –aunque fuera sólo para calentarse– consistía en las clases bajas urbanas. El hecho de que el público cinematográfico de los años cuarenta haya consistido en las dos categorías sociales que más sufrieron bajo el franquismo –las clases bajas y la mujer– hace suponer que el cine de la época haya permitido a tales espectadores, hasta cierto punto, la posibilidad de identificaciones no ortodoxas. Efectivamente, la censura había acostumbrado al público a leer entre líneas, y a buscar un significado contrario incluso en lo que no lo tenía¹⁷³.

¹⁶⁸ CASTRO GARCÍA, Amanda, 2009.

¹⁶⁹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008. Volveré a esta publicación, pues el componente andalucista es clave en la construcción de muchos personajes y números musicales.

¹⁷⁰LAGUARDA, Paula Inés, 2009.

¹⁷¹ LABANYI, Jo, 2002a.

¹⁷² LABANYI, Jo, 2002b.

¹⁷³ LABANYI, Jo, 2002b, p. 42.

A lo largo del texto, Labanyi defiende que la representación de la mujer en el cine del primer franquismo busca explorar problemas que son más bien masculinos, pues es una imagen articulada por hombres, aunque el público femenino también debió experimentar posibles identificaciones positivas. De ahí que muchas de las «mujeres fuertes y activas» del cine de posguerra presenten actitudes que encajarían mejor en los modelos de comportamiento masculino impulsados en la época, como es el caso de las heroínas en el cine histórico-patriótico y del cine de cruzada. No obstante, tipos de personajes como la mujer histérica o pecadora de los melodramas convencionales sí se asentarían en una diferenciación de género que considera el melodrama como un cine destinado a las mujeres. Frente a esto, ejemplos del cine de cruzada como *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), protagonizada por Conchita Montenegro, ofrecerían una visión en concordancia con el falangismo femenino, cierto «feminismo de derechas» que exalta la abnegación y la capacidad de servicio de las falangistas como modelo de conducta para los hombres. De manera especular, Labanyi interpreta el cine de misiones protagonizado por curas, hombres que desempeñan roles de padres o educadores y que (literalmente) llevan faldas, como la proyección de un rol de protectores que incorpora «valores femeninos» como la redención o la compasión, aunque excluyendo a la mujer. Aborda también el género del *film noir*, centrado en la indagación sobre la masculinidad aunque con personajes tan sorprendentes como la detective Andrea de Conchita Montes en *Nada* (Edgar Neville, 1947), basada en la novela homónima de Carmen Laforet.

Interesa la contraposición entre diferentes tipos de personajes femeninos, mostrando al menos dos realidades coexistentes: la construcción de una imagen de la mujer como base del cuerpo social de la dictadura, reservando para ella los pilares de la familia y la religión, frente a la representación de la continuidad de la nación en el plano ideológico, articulada en personajes históricos femeninos heroicos desde una visión maniquea de la historia, más como alegorías que como mujeres. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*¹⁷⁴, publicación editada por Núria Bou y Xavier Pérez, añade una tercera vía: la mujer como objeto erótico de la mirada masculina. Este texto habla sobre estrellas femeninas destacadas en los marcos contextuales explicitados en su título, durante los años de consolidación del régimen dictatorial en España, en coexistencia con el nazismo alemán y el fascismo italiano. En el caso español, se analizan las filmografías de Imperio Argentina, Estrellita Castro,

¹⁷⁴ BOU, Núria (ed.); PÉREZ, Xavier (ed.), 2018.

Ana Mariscal o Conchita Montenegro, con voluntad de aquilatar el componente erótico en su imaginario cinematográfico, así como sus conflictos con la censura. Bou y Pérez tienden puentes entre realidad y ficción, entre actrices y representaciones femeninas.

A continuación, incluiré en mi síntesis dos estudios que suponen una pieza importante con respecto al análisis de la representación de las mujeres en el cine de la dictadura. El primero es *Españolas en un país de ficción: la mujer en el cine franquista (1939-1963)*¹⁷⁵, libro de Fátima Gil Gascón que se aproxima al ideal de feminidad auspiciado por la dictadura a partir de los personajes cinematográficos construidos en torno a las nociones de amor, trabajo y moral. Gil Gascón explora el potencial del cine como medio de adoctrinamiento en «la nueva España», en relación con la importancia de organismos como la Comisión de Censura Cinematográfica o la Junta Superior de Censura, ambos surgidos en 1938 y encargados de vigilar y controlar una imagen de la mujer que debía presentarse a modo de pilar fundamental de la familia y de la sociedad. Partiendo de que las películas «muestran pequeños retazos de la sociedad que las realiza. Permiten entender actitudes y comportamientos comunes en un determinado momento histórico y son, por tanto, una buena fuente para el conocimiento del mismo»¹⁷⁶, Gil Gascón revisa asuntos de diversa índole en los primeros capítulos de su obra, que van desde la censura hasta los principales géneros cinematográficos. No obstante, reseñaré aquí los capítulos quinto, sexto y séptimo, los cuales presentan las dimensiones de trabajo, moral y amor en perspectiva de género.

Por el capítulo «El trabajo femenino en la España de Franco»¹⁷⁷ desfilan algunos de los empleos más frecuentes desempeñados por las mujeres en las primeras décadas del franquismo, y por ende representados en el cine: servicio doméstico, vendedoras y dependientas, maestras, trabajos en oficina, costureras, empleadas en salones de belleza, camareras, obreras y patronas, porterías, enfermeras y, en el ámbito de la farándula, actrices, cantantes y bailarinas, estas últimas en un estatus de moral dudosa. Gil Gascón incluye profesiones como la de escritora o abogada, representadas a cuentagotas y aisladamente. En líneas generales, advierte que los trabajos eran mayoritariamente desempeñados por mujeres solteras, las cuales se veían forzadas a abandonar sus empleos remunerados al contraer matrimonio, aunque algunas de ellas, especialmente

¹⁷⁵ GIL GASCÓN, Fátima, 2011.

¹⁷⁶ GIL GASCÓN, Fátima, 2011, p. 19.

¹⁷⁷ GIL GASCÓN, Fátima, 2011, p. 71-117.

por motivos económicos, seguían practicando determinadas actividades para obtener ingresos complementarios al salario del marido. A pesar de que la religiosa es uno de los roles femeninos preponderantes en el cine del período, según estimo a raíz de mi vaciado, no aparece mencionada por la autora, quizás por no considerarla un trabajo.

En el sexto capítulo, «La moral»¹⁷⁸, Gil Gascón remite a la mujer vista como encarnación de la costumbre y de las bases de la sociedad, una sociedad conservadora y religiosa. Aborda cuestiones como el vínculo entre la conducta y la noción de pecado en la moral cristiana (adulterio o relaciones fuera del matrimonio), la condena al deseo y la búsqueda de placer sexual explícitos, o la idea de una mujer hogareña, disciplinada, sufrida y decente. Con respecto a la moral femenina en el cine, la autora atiende a la representación de asuntos como la prostitución, el adulterio, la figura de «la querida», el conflicto de las relaciones prematrimoniales, las menciones veladas a la práctica ilegal del aborto o la definición de la virtuosa mujer española frente a las extranjeras. Todo ello remite a cuestiones de fondo como la reputación femenina y su concreción en el cuerpo femenino como representación de la moralidad, mostrándose en el cine una correspondencia entre el modo de vestir de un personaje y su condición moral. De nuevo, siendo un asunto estrechamente relacionado con la moral, y luciendo novicias y profesas una indumentaria acorde a su estatus, sorprende que Gil Gascón pase por alto la vida religiosa como conducta social prescrita para ciertas mujeres.

En «El amor»¹⁷⁹, séptimo capítulo de su obra, Gil Gascón examina el papel de esposa y madre que el régimen franquista imponía a las mujeres, relegándolas al rol de continuadoras de la institución familiar desde una restrictiva ética del cuidado. Además, la investigadora aborda la realidad de los noviazgos durante la dictadura, centrándose en la diferenciación entre mujeres activas, luchadoras desde el recato por conseguir emparejarse con quien desean, y las mujeres pasivas, chicas a las que un hombre escoge principalmente por su apariencia y que caen rendidas a los pies de él. Es interesante la mención al tipo de la «solterona», escaso pero existente en el cine de la época, como contraejemplo de la convención social del matrimonio. Una vez más, incorporar el análisis del tipo popular de la religiosa, mujer soltera en lo civil pero casada con Dios en lo espiritual, hubiese sido interesante para examinar las implicaciones de la convención social del matrimonio, pero esto no sucede.

¹⁷⁸ GIL GASCÓN, Fátima, 2011, p. 118-179.

¹⁷⁹ GIL GASCÓN, Fátima, 2011, p. 180-230.

Transitamos ya a la segunda publicación, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*¹⁸⁰, fruto de la tesis doctoral de Aintzane Rincón. La obra conjuga el estudio del cine con la historia de género en el ámbito español, analizando los ideales de feminidad y masculinidad en el cine español desde los comienzos de la dictadura franquista hasta el año 1982. Aunque Rincón no aborda la representación del tipo popular de la religiosa, sí menciona un artículo de Rebeca Arce¹⁸¹ que trata sobre las tres dimensiones ideales con las cuales es conceptualizada la mujer durante la posguerra: madre, monja y mando de una fuerza política. Así, puede constatar la presencia de bibliografía en perspectiva de género sobre la monja como rol femenino en el plano social, aun cuando no haya sido estudiada su correspondencia fílmica. Por otra parte, en su epígrafe «Las relaciones amorosas y la doble moral»¹⁸², en el contexto del cine de enredo, Rincón ofrece consideraciones relativas al papel social de la Iglesia Católica, examinando el papel del matrimonio heterosexual como elemento que fundamenta el orden familiar y social, también como eje que articula la férrea delimitación de espacios, sujetos y cuerpos. Esa ligazón entre religión, sociedad y política, especialmente visible durante el primer franquismo, es una realidad que no habré de descuidar, pues trasciende a la dictadura y continúa persistiendo en la sociedad española, todavía hoy culturalmente católica¹⁸³:

Para el período que nos ocupa, la formación legítima del núcleo familiar, basado en el matrimonio canónico heterosexual y reproductivo, constituía el ideal de vida más aceptado socialmente y al que se le adhirió también un sentido en clave patriótica. Tras muchas décadas de negociación discursiva, la Iglesia Católica, si bien continuó concibiendo el matrimonio como una categoría *ex genere permissorum*, una divina indulgencia, ensalzó sin reservas morales la condición matrimonial. Así, aunque la situación conyugal heterosexual se presentó para el catolicismo como una condición permitida dentro de la cual se perdonaban las relaciones sexuales y aunque los sectores más tradicionales y conservadores del catolicismo continuarían viendo el matrimonio como un estado imperfecto, alejado de la divinidad, el matrimonio fue considerado el estado normativamente más aceptable para los hombres y las mujeres, siempre bendecido como sacramento sagrado e inviolable. La construcción de la familia franquista se cimentó sobre los postulados católicos y, así, su constitución legítima requería de la unión indisoluble a través del matrimonio católico, entre un hombre y una mujer¹⁸⁴.

¹⁸⁰ RINCÓN, Aintzane, 2014.

¹⁸¹ ARCE, Rebeca, 2005.

¹⁸² RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 115-128.

¹⁸³ Sin ir más lejos, basta con repasar el calendario de festivales o la creciente existencia de rituales laicos creados a imagen y semejanza de los católicos, como los llamados «bautizos civiles».

¹⁸⁴ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 115.

En otro orden de cosas, Rincón realiza algunas puntualizaciones sobre el cine de entretenimiento musical, asunto que abordaré en el siguiente capítulo. La investigadora considera que resulta más adecuado hablar de comedias, folletines o melodramas ilustrados con canciones que de películas musicales, alimentándose de zarzuela, opereta, revista o canción andaluza, entre otras¹⁸⁵. Adicionalmente, recoge la idea presentada por el documental *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976), apostillando que la canción popular sirvió para «espantar los males durante la posguerra»¹⁸⁶, insistiendo en ello al presentar el cine realizado por estrellas juveniles como Marisol o Rocío Dúrcal, cuyas dotes musicales resultan imprescindibles para entender su destacada presencia en el celuloide español. Así, pese a centrar su estudio en la construcción de feminidades y masculinidades, Rincón no descuida los detalles referentes a dimensiones analíticas tan diversas como el género cinematográfico o el plano sociológico, apostando por la heterogeneidad con la que yo mismo he intentado impregnar a este estado de la cuestión.

Mostrándome deudor de Rincón en los planteamientos de esta investigación, considero como ella que «La fuente fílmica no es, por tanto, un reflejo de la sociedad o del contexto político, sino un dispositivo más que participa de los discursos y convenciones generalizadas o socialmente aceptadas, y que contribuye a su vez a redefinir estas convenciones»¹⁸⁷. En definitiva, aquello que muestra el estudio de las películas en su devenir diacrónico es «una constante evolución, tanto de las imágenes arquetípicas femeninas y masculinas mostradas como de los significados y valores asociados a estas imágenes»¹⁸⁸, observándose variaciones relativas a los márgenes de aquello que es considerado aceptable para hombres y mujeres desde la normatividad, aunque sin desatender el potencial de lo rupturista. El cine, incluso durante la dictadura, nunca fue tan cerrado como se pretende en muchos discursos oficiales o académicos, sino que muestra una gran riqueza de tonalidades.

Prometí a la lectora cerrar este acápite con el único artículo que presenta un estudio diacrónico de la religiosa cinematográfica española. Antes, no quisiera dejar de

¹⁸⁵ Esta cuestión es uno de los debates que irá (re)apareciendo constantemente en las páginas de esta tesis. En lo que a mí respecta, entendiendo la postura de Rincón y la de otros tantos investigadores, creo que sí puede hablarse de un cine musical, o al menos de una categoría fílmica de lo musical, siempre que no se pretenda sostener el cine musical hollywoodiense como vara de medir.

¹⁸⁶ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 142.

¹⁸⁷ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 338.

¹⁸⁸ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 338-339.

mencionar la publicación *Confessional Cinema: Religion, Film, and Modernity in Spain's Development Years, 1960-1975*¹⁸⁹, libro de Jorge Pérez que me ha resultado de especial utilidad para aproximarme al diálogo entre religión, cine y modernidad en los dos filmes desarrollistas que incorpora mi selección de materiales, por lo que habré de citarlo por extenso en los respectivos capítulos. No obstante, me detengo ahora en «Cómo ha cambiado el convento. Desde *La hermana San Sulpicio* hasta *Teresa, el cuerpo de Cristo*, pasando por otros conventos del cine español»¹⁹⁰, un breve artículo a cargo de María Jesús Ruiz Muñoz, investigadora adscrita a la Universidad de Málaga que reaparecerá en el próximo capítulo, pues su grupo de investigación realiza significativas aportaciones con respecto al género cinematográfico musical. El artículo que ahora desgrano, publicado en 2010, se lee desde el creciente interés por el estudio de las representaciones femeninas en el cine español, propio de las últimas décadas.

Ruiz Muñoz parte del estudio del cine como medio «particularmente efectivo en la transmisión de normas sociales y dogmas ideológicos»¹⁹¹, señalando que «también puede convertirse en un instrumento privilegiado a la hora de cuestionar los principios vigentes en su entorno e incluso contribuir a transformarlos»¹⁹². Sin dejar de considerar elementos como el contexto social o la subjetividad creativa de los artífices de la obra cinematográfica, la autora estima que son tres los aspectos centrales en la construcción narrativa del relato: el personaje, la acción y el conflicto. Enfatizando el peso del personaje en la fijación de roles sociales, Ruiz Muñoz se interesa por la representación de las religiosas femeninas en el cine de ficción español, considerando principalmente monjas, novicias y santas en un breve análisis que presenta articulado en cuatro bloques.

El primero de estos bloques está dedicado a las «Vírgenes, santas y alegres novicias casaderas»¹⁹³, comenzando por la película con la que yo mismo iniciaré mis análisis individuales: la primera versión sonora de *La hermana San Sulpicio* (1934). Tras presentar sumariamente su trama, Ruiz Muñoz postula que «las convenciones que rigen esta película no resultan demasiado acordes con el espíritu modernizador del régimen republicano»¹⁹⁴, apostillando que la burguesía conservadora controlaba la mayor parte de productoras. La investigadora insiste en el asiduo uso de fórmulas

¹⁸⁹ PÉREZ, Jorge, 2017.

¹⁹⁰ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010.

¹⁹¹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 93.

¹⁹² RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 93.

¹⁹³ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 94-95.

¹⁹⁴ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 94.

narrativas que aprovechan el componente musical y en el surgimiento de un *star system* conformado principalmente por actrices y cantantes a las que se refiere como «folclóricas», adjetivación que comenzaré a problematizar en el siguiente epígrafe. Mi análisis e interpretación del filme invitarán a efectuar otra lectura, examinando algunos elementos que permiten considerarlo de manera menos tradicionalista, potenciando un discurso crítico con respecto al conventualismo forzado y la institución eclesiástica.

Refiriéndose ya a la etapa franquista, Ruiz Muñoz establece una correlación entre la producción de filmes de temática religiosa y las dinámicas de adoctrinamiento social del régimen, atendiendo a las historias de vidas ejemplares desde fórmulas melodramáticas. Sería este el caso de los filmes de corte biográfico-hagiográfico dedicados a santas y religiosas reales, así como el cine de reconstrucción de episodios milagrosos. En términos generales, la investigadora estima que las religiosas «suelen presentar perfiles psicológicos más débiles que los personajes masculinos análogos y, además, afrontan sus conflictos de modo pasivo»¹⁹⁵; no me atrevo a discutir esta aseveración para los personajes femeninos del cine religioso en general, cuestión que excede mis intereses y mis capacidades, pero sí debo apuntar que esta afirmación me parece muy matizable en el caso de las monjas y las novicias cantarinas del periodo, apoyándome en los análisis de los metrajes examinados.

Con respecto a los años sesenta e inicios de la década de los setenta, momento del desarrollismo acompañado de cierto aperturismo internacional, Ruiz Muñoz introduce en su discurso la influencia del renovador Concilio Vaticano II sobre la Iglesia Católica patria, aires de modernidad que plantea en el epígrafe «Modernas, pero como mandan los cánones»¹⁹⁶. Estos aires de renovación, que son más bien ligeras brisas, se plasman en casos como el de la hermana Tomasa, dispuesta a sacarse el carné de conducir en *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967), filme en el que, por lo demás, se hiperboliza el estereotipo de la mujer como mala conductora. No menos torpe en asuntos de automoción es la protagonista de *La novicia rebelde*, nueva adaptación (o, más bien, versión) del clásico *La hermana San Sulpicio*. Ruiz Muñoz relaciona a la Gloria de Rocío Dúrcal con la nueva imagen de modernidad potenciada por el régimen, alejada del «folclorismo» de sus predecesoras en el papel, Imperio Argentina y Carmen Sevilla. Comparte con esta última, no obstante, el rol de religiosa enfermera, regularidad

¹⁹⁵ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 95.

¹⁹⁶ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 95-97.

que habré de explorar también en unas páginas. De todos modos, pese a su aparente modernidad, Ruiz Muñoz califica a la Gloria de Rocío Dúrcal como una novicia que «tiene mucho de soñadora y poco de rebelde»¹⁹⁷, en tanto que sus ensoñaciones e ilusiones, protagonistas de los vistosos números musicales del largometraje, resultan sorprendentes por su arriesgada y colorista puesta en escena, aspecto que no se replica a nivel de mensaje, caracterizándose este último por ser un discurso convencional y conformista. En este punto, mi análisis se alinea con sus conclusiones.

Por su parte, las «Pecadoras en cuerpo y alma»¹⁹⁸ del tercer punto del artículo remiten ya a los años setenta, observándose un retroceso en la censura cinematográfica que permite la introducción de temas relacionados con cuestiones como el sexo o la política, al tiempo que añadiéndose matices sexuales y contenido erótico al cuerpo femenino del destape. Ruiz Muñoz apunta el surgimiento de filmes que abordan temas entre lo polémico y lo provocador, tal sería el caso de la relación entre una monja y su confesor en *Cartas de amor de una monja* (Jorge Grau, 1978). En lo que a mi tesis respecta, interesa recoger el hilo conductor que la investigadora reconoce entre este tipo de cintas y las inclasificables películas sobre religiosas que verán la luz en los años ochenta, encontrándose la ilustración más transgresora de esta tendencia en *Entre tinieblas*, singular melodrama con toques cómicos y musicales al que dedico un capítulo. Sin embargo, a pesar de introducir cuestiones como la drogadicción o el lesbianismo, espero ser capaz de mostrarles cómo lo rupturista no está reñido con lo tradicional, pues Almodóvar es muy consciente del legado cinematográfico patrio e internacional, idea extrapolable al empleo de la música en su filmografía.

En «Luchadoras, guerreras y asesinas»¹⁹⁹, Ruiz Muñoz postula una mayor humanización de las mujeres santas, vírgenes, monjas o devotas en el cine de los años noventa y de inicios del presente siglo, contraponiendo dicha tendencia con la mayor idealización y mitificación que reconoce en los ejemplos previamente mencionados.

¹⁹⁷ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 96. Esta adjetivación encierra un juego de palabras, pues el filme en cuestión recibió el título de *La novicia soñadora* en los países americanos de habla hispana, para evitar la confusión con *The Sound of Music*, filme estadounidense conocido como *Sonrisas y lágrimas* en España pero que se popularizó en América Latina como *La novicia rebelde*. Debe tenerse en cuenta que el metraje protagonizado por Rocío Dúrcal contó con una amplia difusión en los países latinoamericanos; sin ser una coproducción en el sentido estricto de la palabra, pues su financiación es española, sí fue una película pensada para su exportación, contando con Guillermo Murray, actor mexicano de origen argentino, para interpretar al coprotagonista masculino.

¹⁹⁸ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 97-98.

¹⁹⁹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús, 2010, p. 99.

Basa su argumentación en el contraste de los tradicionales filmes dedicados a figuras como santa Teresa de Jesús, a medio camino entre lo hagiográfico y lo biográfico, y producciones contemporáneas como *Teresa, el cuerpo de Cristo*, retrato de la santa como mujer luchadora desde una marcada óptica sensualista. No faltan tampoco nuevas imágenes vinculadas a las religiosas que penetran desde un contexto internacional, tal es el caso de *La monja* (Luis de la Madrid, 2005), ejemplo del uso de la profesora como personaje en el cine de terror. En lo que a esta tesis respecta, invito a poner en pausa las valoraciones, pues sostengo que las trayectorias evolutivas lineales siempre deben ser objeto de sospecha, y que las religiosas cantarinas de hoy no son, en esencia, muy distintas a las religiosas cantarinas de ayer.

En definitiva, el artículo de María Jesús Ruiz Muñoz es una fuente de inspiración directa para la confección de esta tesis, por ser el único texto que esboza algunas consideraciones sobre el personaje de la religiosa cinematográfica española desde una perspectiva histórica y atendiendo a la dimensión de género, pero supone al tiempo un escrito en el que he acabado reconociendo algunas generalizaciones que deben ser replanteadas o ampliamente matizadas. No leo igual el texto ahora que cuando lo encontré, hace ya algunos años. Por otra parte, entiendo que no pueden compararse un artículo de siete páginas, texto que sirve únicamente para esbozar una panorámica y sugerir líneas de estudio pendientes, con los objetivos, las hipótesis y la metodología propias de una tesis doctoral llamada a explorar una selección de materiales más reducida con un grado de detalle mayor. Cuantitativa y cualitativamente he de distanciarme de su artículo, y sin embargo no puedo más que dar las gracias por lo que un texto tan breve ha llegado a descubrirme y a inspirarme.

¿Popular o folclórico?: una revisión terminológica

En diversos de los textos citados, el cine musical de corte popular y sus estrellas son presentados, respectivamente, como «folclórico» y «folclóricas». Esta nomenclatura no procede originalmente del ámbito cinematográfico, sino del terreno musical, en frecuente confusión con géneros como el cuplé, la copla o el flamenco que se han agrupado equivocadamente como «folclore», siendo considerados música popular, también desde una frecuente asociación con lo andaluz. El problema de esta asimilación radica en que aquello que es válido para el lenguaje cotidiano no lo es necesariamente desde una óptica académica, y al hablar indistintamente de lo popular y lo folclórico se ha imposibilitado un examen riguroso de dichas categorías. Es necesario realizar un esfuerzo por dotarlas de contenidos específicos, misión que ahora acometo, pues busco convertirlas en conceptos expertos dotados de significados concretos.

La lectora ha de acompañarme en un epígrafe que se distancia de lo fílmico, pues buscaré en el terreno de la musicología, y más concretamente de la flamencología, las bases para el esclarecimiento de este embrollo. No obstante, se trata de un viaje de ida y vuelta, pues estas líneas entran en diálogo con la problematización del género cinematográfico del musical que presento en el siguiente capítulo. Conviene tener presente que el cine musical estadounidense guarda una marcada vinculación con el musical escénico de Broadway, pues compositores y letristas como Cole Porter, Richard Rodgers, Lorenz Hart o Stephen Sondheim, por mencionar solamente algunos nombres, han visto sus obras sobre las tablas e inmortalizadas en el celuloide. El cine musical español, en cambio, se ha alimentado de otras influencias como la zarzuela, el vodevil o la copla, destacando por presentar números musicales cuyas canciones no fueron mayoritariamente creadas al hilo de un argumento de musical teatral o cinematográfico. Incluso en *La llamada*, el único filme de mi selección que se basa en un musical escénico y presenta algunas escenas musicales al estilo hollywoodiense, predomina la presencia de temas musicales preexistentes, aunque la música popular se asimile aquí con el referente internacional de Whitney Houston, distanciándose de lo español.

Antes de abordar la peculiar identidad del cine musical patrio o, mejor dicho, los contenidos específicos imputables a la categoría fílmica de lo musical en España, debe valorarse la ligazón histórica con respecto a los repertorios musicales de la canción española, con todas las realidades que ello engloba. ¿Es lo mismo música popular y

música folclórica? ¿Pueden tenerse por semejantes la copla, el flamenco y la música tradicional? ¿La copla guarda mayor semejanza con el cuplé y la zarzuela o está más próxima a la música folclórica? ¿Qué matices deberíamos establecer entre unas y otras? Para responder a estas cuestiones, empleo una serie de referencias y saberes que son fruto de un curso al que tuve ocasión de asistir en el marco de los cursos de verano de 2022 de la UNED: *El flamenco al compás de la historia (2ª edición)*. Aunque sus conferencias se centraban en el flamenco, se establecieron puntos de contacto y de distanciamiento con otros géneros musicales, interesándome en especial el caso de la copla, por ser mayoritaria en diversos de los filmes que estudiaré.

Según apunta Juan José Téllez Rubio, la confusión entre copla y flamenco es habitual en discursos académicos ajenos a la materia, a causa de la proximidad que el imaginario social español establece entre ambos géneros²⁰⁰. En esta maraña, la compleja noción de autoría y la proximidad del canto jondo con la tradición oral son dos factores que deben valorarse, sumando a la ecuación las influencias mutuas y las hibridaciones entre unos géneros musicales y otros. En esta línea, Inés María Luna López atiende a la necesidad de contemplar la historia de la canción española si se quiere historiar el flamenco²⁰¹, considerando que existen elementos comunes en sus recorridos históricos. Al margen de que los artistas de la canción española y del flamenco fueron, en muchas ocasiones, comunes, pues Juanito Valderrama y Perlita de Huelva lo mismo cantaban una copla que entonaban un fandango²⁰², no debe ignorarse la existencia de variantes musicales híbridas o mestizas, como el cuplé por bulerías o las coplas aflamencadas²⁰³. Sea como fuere, debe tenerse presente que hablar a día de hoy de «flamenco fusión»²⁰⁴ no deja de ser una reiteración, pues toda forma musical implica contactos, influencias y viajes de ida y vuelta. A nivel cinematográfico, títulos como *Duende y misterio del*

²⁰⁰ TÉLLEZ RUBIO, Juan José, 2012, p. 126.

²⁰¹ Véase: LUNA LÓPEZ, Inés María, 2019.

²⁰² Faustino Núñez apuntó durante el curso de verano que el flamenco, hasta su reivindicación a inicios del siglo XXI como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, «no daba de comer». Así, no era extraño que figuras como Juanito Valderrama fuesen más reconocidas entre el gran público por cantar copla o, en términos más generales, canción española. Tampoco fue insólito que las grandes figuras de la copla, como Juanita Reina o Marifé de Triana, supiesen cantar flamenco, aunque no solían grabarlo.

²⁰³ Estas formas híbridas son exploradas en: ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (ed.); MATÍA POLO, Inmaculada (ed.), 2021.

²⁰⁴ La «fusión flamenco» o «nuevo flamenco» se presenta, desde los ochenta, como una fusión entre el son flamenco y otras músicas del mundo. Lejos de resultar una novedad, este fenómeno estuvo presente desde la génesis misma de la música flamenca, alimentada por las más variadas influencias.

flamenco (Edgar Neville, 1952)²⁰⁵ o *Flamenco* (Carlos Saura, 1995) se han aproximado con acierto a esta naturaleza híbrida y escurridiza del flamenco. Así reza, por ejemplo, el comienzo del largometraje de Saura, contextualizando desde la voz del narrador el flamenco como invento reciente, de mediados del siglo XIX, aunque hundiendo sus raíces en una diversidad de manifestaciones folclóricas que es consecuencia

del cruce de pueblos, religiones y culturas que dan lugar a un nuevo tipo de música. Crótalos griegos, jarchas mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla y lamentos judíos, el son de la negritud y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse aquí se entremezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos flamenco, y que se expresa mediante el cante, el baile y la guitarra.

En este punto, podrían aducirse varias diferencias entre el flamenco y la copla, tomándose esta última como prototipo de la canción española. Primeramente, el cante jondo es de transmisión oral, mientras que la copla se escribe en partitura. Esta distinción ha conducido a postular frecuentemente que la canción española es música de autor y el flamenco parte del anonimato, asunción que es falsa según explicaré más adelante, aunque sí sea cierto que la oralidad puede llegar a desdibujar en el tiempo la autoría de la composición. En segunda instancia, hay quienes consideran (erróneamente) que el cante flamenco solamente puede acompañarse por guitarra, castañuelas, cajón, tacones y palmas, mientras que la copla admite arreglos orquestales en los que predominan instrumentos como el piano. Esta separación es, cuanto menos, inexacta. Aunque las tres disciplinas tradicionalmente consideradas como pilares del flamenco sean el cante, el baile y el toque²⁰⁶, músicos como Paco de Lucía o Camarón de la Isla incorporaron desde los años ochenta otros instrumentos al repertorio flamenco. Por mencionar un ejemplo, la flauta travesera cuenta con figuras históricas como Jorge Pardo y con promesas como Ostalinda Suárez, la primera mujer gitana licenciada en flauta travesera en conservatorio, quien compagina su trabajo en orquesta clásica con espectáculos flamencos con la flauta como protagonista, tal es el caso de *Acaná*.

²⁰⁵ Este pionero filme documental destaca por su capacidad para captar la diversidad del flamenco, presentando, entre otros asuntos de interés, sus vínculos históricos con la escuela bolera o su rica variedad territorial. Peca, por el contrario, de suscribir la división entre cante grande/jondo y cante chico/liviano, hoy muy discutida: si bien tradicionalmente se ha hablado de cante grande para referir los palos más solemnes, como las soleares o el martinete, frente a la consideración de los cantes más alegres como cantes chicos, tal sería el caso de las bulerías, hoy se dice que no hay estilos grandes ni pequeños, sino cantes bien y mal interpretados.

²⁰⁶ Y esto sucede tanto a nivel de reconocimiento social como institucional: la cantaora Carmen Linares y la bailaora María Pagés recibieron en 2022 el Premio Princesa de Asturias de las Artes, sumándose así a Paco de Lucía, guitarrista flamenco que obtuvo este mismo galardón en 2004.

En tercer lugar, puede afirmarse que los orígenes del flamenco y de la copla son singularmente distintos en su temporalidad. La copla como combinación estrófica con métrica propia remite al formato monostrófico de la copla castellana, el cual toma forma en los siglos XV y XVI de la mano de poetas como Garcilaso de la Vega o Jorge Manrique²⁰⁷, suponiendo una de las raíces lejanas de la métrica inserta en la copla andaluza como género musical, vinculada al tiempo con referentes más cercanos como la zarzuela, la tonadilla o el cuplé. Como tal, la copla andaluza se gesta a comienzos del siglo XX de la mano de compositores como Juan Padilla, a quien pertenece la música del célebre pasodoble *El relicario*, popularizado por Raquel Meller en 1917 aunque estrenado por Mary Focela²⁰⁸. Dicho pasodoble fue seminal en la creación de la copla andaluza, fijando rasgos prototípicos como su carácter narrativo, su deriva sentimental dramática y la viveza de sus imágenes costumbristas. Las coplas son, ante todo, historias de pasiones que se cuentan mientras se cantan:

De alguna manera, la canción española de posguerra, y con ella la copla, heredaban los valores e incluso la sociología del cuplé. Quizá con una diferencia: el cuplé conllevaba una carga de sensualidad y seducción femeninas que no está en absoluto –o lo está muy en segundo plano– en la canción española y la copla. Por el contrario, las coplas más célebres llevan sin excepción una letra cuidadísima, de valor literario innegable, y muy frecuentemente dramática. Hay quien ha dicho agudamente que las letras de las grandes coplas son «libretos de microóperas»²⁰⁹.

Por el contrario, los orígenes de muchos palos del flamenco remiten a los cafés cantantes, locales de variedades especialmente populares en Sevilla y Madrid hacia mediados del siglo XIX²¹⁰. El investigador Fernando López Rodríguez explora cómo el

²⁰⁷ PARAÍSO, Isabel, 2000, p. 266.

²⁰⁸ Armando Oliveros, letrista de *El relicario* junto a José María Castellví, relata la creación del renombrado tema en una entrevista concedida a *La Vanguardia Española* con fecha del 17 de octubre de 1956: «En el año 1914. Vino Mary Focela a vernos a Castellví y a mí, y nos pidió un cuplé para presentarse en Barcelona, y nos pusimos a trabajar a ver qué se nos ocurría [...] Queríamos evitar que se pareciera a lo que desfilaba por los escenarios». DEL ARCO, *La Vanguardia Española*, 1956, 17 de octubre, p. 19. Nació así un tema, y con él un género, que tardó algunos años en contar con el beneplácito del público, pues Focela lo cantó todos los días durante un mes sin obtener éxito, experiencia que vivieron en sus carnes otras cupletistas como Blanquita Suárez en el Teatro Romea de Madrid. Pero la suerte cambió al grabarlo Raquel Meller en 1917 y (re)estrenarlo en el Teatro Alcázar de Madrid, llevándolo consigo después al Teatro Olympia de París y al Hippodrome Theatre de Londres. Además de por su portentosa voz, Oliveros achaca el triunfo conseguido por Meller a una singular variación que introdujo en la segunda estrofa, más recitada que cantada en su grabación, con mayor sobriedad en su desempeño.

²⁰⁹ TEMES, José Luis, 2014, p. 98.

²¹⁰ Sobre la historia de los cafés cantantes madrileños se recomienda: BLAS VEGA, José, 2006. En el caso de Sevilla, pueden destacarse locales como el Café Silverio, cátedra del cante flamenco antes de 1870. Su fundador fue Silverio Franconetti, «el rey de los cantaores», quizás el primer cantaor payo que aprendió los cantes grandes gitanos. Gracias a recientes investigaciones, conocemos en profundidad su formación informal de la mano de Fillo, cantaor gitano que trabajaba en aquellas fraguas de Morón de la Frontera que frecuentaba Franconetti de niño. El Fillo había aprendido, a su vez, los cantes de Tío Luis el

flamenco se crea y se nutre en estos espacios, potenciando una perspectiva *queer* en su historización²¹¹, enunciando la necesidad de construir una historia transnacional de la cultura para fomentar la comprensión de la circulación de corrientes culturales en la conformación del flamenco. Incorpora en su discurso figuras reconocidas como La Argentinita, Manuel Torre o La Niña de los Peines, pero también otras personalidades de los cafés cantantes a la postre menos celebradas, como el transformista cartagenero Edmond de Bries o la bailaora Dora La Gitana, mujer paya que solía actuar vestida de hombre e interpretaba estilos como el garrotín. La inclusión de estas figuras enriquece al tiempo que problematiza los orígenes del flamenco, cercenados y negados por la ortodoxia franquista que inventó la pureza flamenca del tablao.

En cuarto lugar, la copla andaluza se adscribe compositivamente a la categoría de canción, mientras que el cante flamenco es, como su nombre indica, cante. En el marco del curso mencionado, Faustino Núñez, guitarrista, musicólogo y antaño director musical de la Fundación Antonio Gades, y David Pino, cantaor enciclopédico²¹² y actual director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, apuntaron que el cante flamenco funciona desde la autonomía de unos pocos versos. Por ejemplo, si una cantaora se arranca por soleares, cada una de sus estrofas, a razón de tres o cuatro versos octosílabos, posee autonomía narrativa. En cambio, la canción andaluza o copla es, ni más ni menos, canción, esto es, una composición con sus estrofas y estribillos, aunque no es infrecuente que los mismos sean variables entre una repetición y otra. La copla, también buena parte del cuplé, funciona como un folletín narrativo en varias estrofas, con su estructura de planteamiento, nudo y desenlace, como puede apreciarse en las composiciones del maestro Solano, de Quintero, León y Quiroga o de Mostazo, Perelló y Cantabrana. Dicho de otra manera, cada copla o cuplé, como sucede con otros géneros de la canción española, cuenta con una estructura melódica individualizada

de la Juliana y El Planeta, dos de los más antiguos cantaores gitanos de los que se tiene noticia. Véase: VÁZQUEZ MORILLA, Luis Javier, 2018. Federico García Lorca incluye unos versos a modo de retrato de Franconetti en su *Poema del Cante Jondo* (1931), obra que también contiene un poema titulado «Café cantante», cuyos versos evocan el diálogo entre La Parrala, seguidora de Silverio en el cante, y la muerte. Esta conversación, de trágica *seguiriya*, representa la esencia del duende lorquiano: el poeta relaciona el cante jondo, también los toros, con los ritos del mundo tartésico y su potencial catártico, cuyo sentido dionisiaco es también telúrico, alma de lo andaluz y lo español.

²¹¹ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando, 2018.

²¹² Se dice de un cantaor flamenco que es enciclopédico cuando conoce, si no todos, la mayoría de los palos del flamenco. En esta categoría entrarían Pastora Pavón, más conocida como La Niña de los Peines, o Juanito Valderrama. Esta característica no debe confundirse con el conocimiento propio del cantaor largo, esto es, capaz de cantar muchas variantes o versiones de un mismo palo, sin incurrir en repeticiones, tal sería el caso del dominio de Fernanda y Bernarda de Utrera por soleares o por bulerías.

cuya instrumentación funciona en única correspondencia con una letra determinada, mientras que el cante flamenco son letrillas a compás, con muchas variantes y versiones para cada uno de los palos²¹³: hay un toque de soleá, y cada cantaor sabe «hacerle cosillas al cante» e introducir textos variables en un mismo armazón musical²¹⁴.

Aunque hay cantes que se hacen canciones y canciones que se aproximan al cante, puede afirmarse que el sentido de la narración intrínseco a cada copla se distancia de la expresión propia de las estrofas aisladas del cante flamenco, también de la ligereza habitual del cuplé. Volviendo a mi negociado, esto explicaría, al menos en parte, por qué la copla es el género con mayor predicamento en el cine musical español: hay presencia de cuplés y cante flamenco, por supuesto, como también de otras tonadas de diverso género, pero la copla y sus subgéneros se adueñan del celuloide gracias a su cuidado sentido narrativo. La copla dentro del cine es como la narración inserta en la narración, y aquí surge un rico intertexto que invita a replantear aquello del cine musical español como «películas con canciones», buscando diálogos que impugnen visiones simplificadas de lo musical. Sin embargo, esta discusión no puede intentar aclararse sin la introducción de otra categoría tanto o más invocada que los anteriores: lo folclórico como manifestación directa de lo popular, cajón en el que han sido apiñados a la fuerza copla, cuplé, flamenco y otras formas que no son estrictamente folclóricas.

Manejaré el concepto de «folclore» desde un enfoque antropológico, fruto de la lectura de textos propios de la disciplina²¹⁵. Desde su condición de realidad mutable y activada en los discursos y prácticas identitarias, el folclore se ha tenido por un conjunto de expresiones asociadas con la identidad cultural de un pueblo, según enuncian las raíces terminológicas del término: «folkam-lore», «lo que el pueblo sabía»²¹⁶. Incluye así creencias, artesanías, canciones o danzas, contemplándolos como manifestaciones de la «cultura popular», ámbito que tradicionalmente se ha contrapuesto con la «alta cultura», conformada por creaciones de autoría concreta y reconocida. Esta afirmación

²¹³ No es mi intención sumergirme en los vericuetos del cante flamenco, pero explico aquí someramente la distinción entre palo, variante y versión, tomando como ejemplo la *Petenera de José Menese*. El palo o estilo serían las peteneras, uno de los estilos americanos o cantes de ida y vuelta, tratándose en este caso de la variante propia de José Menese, cantaor oriundo de La Puebla de Cazalla. De esta variante de cantaor, otros intérpretes pueden realizar sus propias versiones derivadas. Por tanto, se habla de palo al hacer referencia a una variedad o estilo de cante concreto, mientras que la variante sería una aproximación de un cantaor a dicho estilo de cante, susceptible a su vez de ser versionada por otros.

²¹⁴ De los principales palos del flamenco, la rumba sería la excepción que confirma la regla, pues responde a la categoría de canción.

²¹⁵ Entre otros: ABDUCA, Ricardo G. *et al.*, 2014; RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, 2021.

²¹⁶ Véase en la webgrafía: STAHLSCHEMIDT, Rafael, 2001.

no deja de ser una generalización debatible, pero interesa por cuanto puede aplicarse para desmontar la acrítica ligazón entre copla, flamenco y música folclórica, también su identificación sin matices con lo popular, un equívoco que se sustenta en la dicotomía folclore/alta cultura, inexacta pero persistente en el plano de lo social. A continuación, deconstruyo e intento resolver el enredo terminológico-musical:

- El flamenco no es folclore, pues sus diferentes palos, estilos y variantes tienen origen autoral concreto, más reciente en el tiempo de lo que se asume: la creación de las alegrías, estilo que forma parte del grupo de las cantiñas, no se entendería sin la intervención de Enrique el Mellizo, pionero en «meter» una jota en el compás de soleá; la invención de las bulerías hunde sus raíces en una grabación de La Niña de los Peines fechada en 1910, en la cual se emplea el término por vez primera; el taranto como cante es de paternidad discutida, con El Morato como figura clave en la creación de los cantes de Levante, pero su maternidad en el baile corresponde a Carmen Amaya, quien los bailó para el recuerdo en *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963). Hay autorías más difíciles de concretar, pues desbordan incluso las fronteras españolas, tal es el caso de los estilos americanos o cantes de ida y vuelta, como las peteneras o las guajiras, procedentes respectivamente de México y Cuba²¹⁷.
- La copla andaluza no es folclore, pues sus composiciones obedecen a un componente autoral y su invención es históricamente reciente. Dicha autoría resulta más fácilmente rastreable que la del flamenco, pues la composición musical y la letra de cada copla quedan fijadas por escrito en partitura.
- El flamenco y la copla son música de autor. Otra cosa es que, según reza el poema «La copla» de Manuel Machado, el cual figura en la portada de este Acto I, el paso a la eternidad de las coplas tenga que pagarse con la moneda del olvido de su autoría. A fuerza de repeticiones y del incremento de su celebridad, coplas y cantes flamencos se entremezclan con el folclore en el imaginario popular, pues se convencionalizan entre las manifestaciones identitarias de lo español.

²¹⁷ Los estilos americanos evidencian la dificultad de separar flamenco y folclore de manera estricta: los cantes de ida y vuelta se originan a partir de música popular hispanoamericana que se aflamencan. La hibridación sin fronteras y los contactos transnacionales deben repensarse desde una perspectiva atlántica que permita contemplar los recorridos de ida y vuelta. Esto llevaría a revisar la génesis de géneros musicales tan populares como el tango: algunas teorías apuntan que el tango rioplatense derivaría de formas musicales del tango flamenco previamente exportadas desde Cádiz y Sevilla, mientras que otras sugieren que las formas españolas del tango previas a la creación del tango porteño son, a su vez, deudoras de ritmos importados de Cuba, propios del folclore de la población negra de La Habana. Véase: NÚÑEZ, Faustino, 2021.

- Entendiendo el folclore en sentido antropológico, las sevillanas serían una expresión popular andaluza, de cercana familiaridad con la seguidilla manchega en el son y con la escuela bolera en la danza, emparentadas y reformuladas desde el aglutinamiento de elementos musicales y estéticos aflamencados. Las sevillanas no son un palo flamenco sino una manifestación popular que se adapta a un baile coreografiado homónimo pero algo posterior, dando forma a las sevillanas modernas²¹⁸. Algunas letras de sevillanas modernas pueden considerarse de autoría concreta, y también existen composiciones de autor creadas a partir de formas populares como la nana o el villancico, ilustrándose la permeabilidad categorial: las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, la *Nana del caballo grande* de Federico García Lorca o *Eaea*, tema de Blanca Paloma, son canción de autor creada sobre esquemas folclóricos²¹⁹.

¿Cómo se aplica esto a las películas que nos ocupan? Aunque la activación del término «folclore» llegue a aparecer explícitamente en su discurso, según figura uno de los parlamentos que reproduzco en el título de esta tesis, su empleo puede resultar engañoso sin la adecuada clarificación. Los números musicales de las películas que manejo pueden considerarse inequívocamente de corte popular, aunque este epíteto debe activarse desde una mirada amplia que invita a considerar una mirada de formas musicales ampliamente conocidas y reproducidas por el pueblo: del flamenco a la canción melódica moderna, de la copla al rock setentero, del cuplé al bolero, de las sevillanas a Whitney Houston. En este sentido, hablar de «tipo popular de la religiosa cantarina» y no de «tipo folclórico» debe entenderse como una decisión consciente, reteniendo la adjetivación categórica que mejor se adapta a la diversidad de materiales.

²¹⁸ La seguidilla castellana como canción popular hunde sus raíces en la Edad Moderna, siendo exportada a varios rincones de la Península Ibérica, incluso a territorios de ultramar. En territorio andaluz, la seguidilla alosnera, así llamada por un cambio en la estructura que la seguidilla experimentaría a su paso por la localidad onubense de Alosno, sería una de las primeras mutaciones de la fórmula castellana, diferente a la seguidilla sevillana. Esta última se encuentra en la base de las sevillanas modernas, adaptándose el canto por seguidilla a un baile coreografiado, esquema depurado entre mediados y finales del siglo XIX en contextos como la Feria de Sevilla o Feria de Abril, celebrada por vez primera en 1847.

²¹⁹ Entre las *Siete canciones populares españolas*, compuestas por Falla en 1914, figuran una nana, una asturiana, una jota y una seguidilla murciana. Por su parte, la *Nana del caballo grande*, composición que forma parte de la tragedia *Bodas de sangre*, escrita en 1931 y estrenada en 1933, se inspira en una de las más populares nanas de tierras granadinas, citada por García Lorca en una conferencia sobre las nanas infantiles, leída en 1928. En otro orden de cosas, *Eaea* de Blanca Paloma, representante de España en el Festival de la Canción de Eurovisión 2023, es un tema a compás de bulerías, pero integra una lírica propia de la nana, en la que se mezclan lo popular, las reminiscencias del simbolismo lunar lorquiano y ciertos elementos del villancico tradicional; es este nuevo flamenco que, como el viejo, siempre fue fusión.

Cuantitativamente, el dominio de la copla o canción andaluza resalta sobre otras formas musicales, aunque no faltan las soleares por bulerías de Fernanda de Utrera, las peteneras²²⁰ entonadas por Imperio Argentina, las sevillanas modernas interpretadas por Carmen Sevilla, el cuplé montielesco, las canciones yeyé o los sentidos boleros que sonorizan el convento almodovariano, entre otras muchas formas musicales. La relación entre canción (o cante) y narración fílmica debe explorarse en cada caso, pues diversas son las fórmulas empleadas. En consecuencia, favorezco la expresión «cine popular» frente a «cine folclórico», pues solamente puede tenerse por válida la consideración de unos y otros temas musicales como éxitos populares, canciones ampliamente conocidas por el público español. En caso de mantener la segunda expresión, debe considerarse una categoría *emic*, es decir, activada por los discursos de los agentes que participan del proceso fílmico, pues es habitual que actrices y directores califiquen así sus películas en entrevistas o biografías. No obstante, mi categoría *etic* como investigador es la de «cine popular», entendiendo que lo popular se asocia con lo ampliamente celebrado por el público español de cada contexto temporal. Esta precisión no es baladí, pues creo que detecta el germen del equívoco que conlleva la igualación de lo popular y lo folclórico: además de definirse como aquello conocido por el público en general, lo popular figura en los diccionarios como aquello que es perteneciente, relativo, procedente de o peculiar al pueblo. Al enmarañarse ambas acepciones, lo folclórico y lo popular pueden tenerse por sinónimos totales, aun siendo únicamente sinónimos parciales.

Esta correlación, siempre situacional, está llamada a esclarecerse desde el estudio de caso, desde la ilustración concreta, según muestro ahora y según aplicaré en cada análisis. Por ejemplo, *La Zarzamora* es una copla andaluza a ritmo de pasodoble que formó parte indispensable del repertorio de Lola Flores, siendo una de las canciones presentes en el filme *La hermana Alegría*. Es popular por su alcance entre el gran público español de los años cincuenta, pero no sería folclórica en un sentido experto, pues se trata de una composición de autoría y cronología concretas, firmada por Quintero, León y Quiroga en 1946. Sucedería exactamente lo mismo al considerar la canción *Mi reina* de Henry Méndez, tema electrolatino que aparece en *La llamada*,

²²⁰ Las peteneras son uno de los palos flamencos que conforman el grupo de los estilos americanos. De entre los cantes de ida y vuelta, son el estilo que corrió peor suerte, pues todavía hoy hay cantaores que no las incluyen en su repertorio, e incluso espectadores avezados que se ausentan del tablao cuando van a interpretarse. Esto se debe a una superstición según la cual cantar por peteneras trae «mal bajo», un pretendido mal fario que se asociaría con un antisemitismo histórico que reaccionaría ante la supuesta raíz sefardí que se imputó a las peteneras.

aunque no lo haga como número musical. Es un tema adscrito a un género musical que cuenta hoy con gran predicamento entre los jóvenes, aunque en este caso a nadie se le ocurriría considerarlo folclórico.

¿Por qué unos sí y otros no? Un primer razonamiento, al hilo de los versos de Machado, se encontraría en la progresiva desaparición temporal del reconocimiento de la autoría concreta, relegada a un segundo plano. No obstante, aun considerando que este argumento es probable y plausible, estimo que la desatención académica con respecto a la articulación de una distinción analítica clara entre lo popular y lo folclórico, tanto en el terreno musical como en el cinematográfico, es también culpable de la acrítica confusión. La distinción entre planos analíticos, entre categorías *emic* y *etic*, permite examinar las composiciones con mayores garantías, aun cuando las categorías analíticas no han de aplicarse de manera determinista. Traigo una nueva ilustración extraída de esta tesis: *¡Viva Sevilla!* o *Sevillanas corraleras*. Estas sevillanas son entonadas, con distinta letra, por Imperio Argentina y Carmen Sevilla en las adaptaciones sonoras de *La hermana San Sulpicio* realizadas en 1934 y 1952; en el segundo filme, el número musical incorpora baile. Recogidas por Federico García Lorca en 1931, con el objetivo de que La Argentinita las pudiese grabar acompañada por él al piano, estas sevillanas bailadas tradicionalmente en tres rondas²²¹ formarían parte del folclore andaluz, con el antecedente sonoro de la seguidilla y la referencia coreográfica de la escuela bolera, pues la danza efectuada por Carmen Sevilla incorpora movimientos como el braceo, el paseíllo, la pasada o la vuelta. No puede establecerse una fecha de creación o una autoría concreta para estas sevillanas, tampoco cuál es su texto original, siendo que su estructura admite varias letras, algunas de las cuales serían de autor.

En mis análisis, intentaré ser minucioso en la explicación de los orígenes y de la naturaleza de cada composición musical, confiando en que la lectora guarde consigo los apuntes que aquí he ofrecido. La reproducción de referencias bibliográficas o de hemeroteca que hagan un uso inadecuado de la distinción entre lo popular y lo folclórico parece inevitable, pues esto es un mal generalizado, pero su activación como categorías *emic* en los discursos de los agentes creadores o receptores es también un fenómeno interesante. Al afirmar Carmen Sevilla o Lola Flores, orgullosamente, que

²²¹ La coreografía de las sevillanas modernas se articula en cuatro rondas, en consonancia con las cuatro series habituales de la seguidilla sevillana. No obstante, existen diversas sevillanas anteriores al esquema coreográfico decimonónico que presentan una estructura en tres rondas, más semejante en su estructura a la seguidilla castellana o a la seguidilla alosnera, las cuales continúan cantándose en series de tres.

ellas «eran folclóricas» o al intentar distanciarse Sara Montiel de este término en sus memorias, es evidente que se referían a la figura de la tonadillera que interpretaba canción española²²², no al concepto antropológico de «folclore». En sus discursos, este uso es válido y coincidente con el marco referencial de la estrella popular española.

Aclarada esta cuestión, quisiera dedicar las últimas líneas de este epígrafe a la posible vindicación de lo popular desde otra mirada, estudios de género mediante. En lo que respecta al cuplé o a la copla, no creo que mi aproximación imponga una relectura feminista que les sea del todo extraña, pues *La diputada*, tema popularizado por Amalia Molina a comienzos de los años treinta, comenzaba con aquello de «Llegó la hora del feminismo», jaleando después las bondades del divorcio y centrándose a la postre en la historia de una avispada mujer que logra agenciarse un acta de diputada. En otro orden de cosas, el trasfondo homoerótico de afamadas coplas como *Ojos verdes*²²³ invita también a abrir la mirada hacia otras representaciones de lo sexoafectivo. Por su parte, los cuplés *Soy mujer*, *Todo al revés* y *Las alegres tanguistas*, inmortalizados en la voz de La Argentinita, cuestionaban en tono picaresco los roles sociales resultantes de los discursos hegemónicos de masculinidad y feminidad. Aunque la dictadura franquista instrumentalizase ideológicamente la copla y el cuplé, atrás quedaban décadas como los años veinte y los años treinta en los que se emplearon para expresar ideas y reclamos situados en las antípodas del conservadurismo moral. En tanto que muchos de los temas interpretados en el cine del primer franquismo son anteriores al comienzo del régimen, su relectura contrahegemónica no es únicamente posible, sino incluso deseable²²⁴.

²²² De hecho, como veremos, Sara Montiel consideraba que hizo una única «película folclórica», en la que interpretó a Carmen, una gitana rondeña que cantaba coplas, pero se distanciaba de esta adjetivación al referir sus otros melodramas musicales. Esto evidencia la sinonimia *emic* implícitamente aceptada entre lo folclórico y lo andaluz, desestimando así otras representaciones regionalistas como la chula madrileña o la baturra aragonesa, otros tipos populares presentes en la cinematografía española.

²²³ Se cuenta que uno de sus letristas, Rafael de León, comenzó a escribirla pensando en los ojos verdes de uno de sus amores de juventud. La copla nació en el café barcelonés del Hotel Oriente, encontrándose el marqués en compañía de Federico García Lorca y Miguel de Molina, quien prestaría su voz para mayor éxito de la copla. Esta y otras fascinantes historias de la copla podrán encontrarlas recopiladas en: FRANCISCO REINA, Manuel, 2009.

²²⁴ En este ejercicio de relectura, la sociedad civil se ha anticipado a la academia. Durante la pandemia, el pódcast *¡Ay, campaneras!* triunfó como radio sentimental que buceaba en las entretelas de la copla, el cuplé o la zarzuela, buscando redescubrir las historias escondidas tras sus composiciones. Su artífice, la también investigadora Lidia García García, se describe en redes sociales como «bollera, coplera y de clase obrera», y ha recogido algunas de sus aportaciones en: GARCÍA GARCÍA, Lidia, 2022. Entre otras cuestiones, los episodios del pódcast exploran asuntos como la representación en la copla de las mujeres enjuiciadas, el travestismo en los locales de variedades o la copla lésbica, aproximándose también de modo poco convencional a artistas como Lilián de Celis, La Goya, Concha Piquer o Rocío Jurado.

¿Por qué, entonces, el ámbito académico se ha enrocado en su consideración de la copla, el cuplé, el flamenco y otras manifestaciones, mal llamadas «folclóricas», como realidades culturales conservadoras, cuando no indignas y decadentes? Obedece esto a una larga tradición que, en el flamenco, es conocida como «antiflamenquismo», tendencia que se remonta a la Generación del 98²²⁵, complementada por la altanería de la clase intelectual del momento y potenciada por la mala fama de los cafés cantantes de Madrid, Sevilla y Barcelona, escenario de frecuentes altercados. A pesar de la existencia de otros movimientos artísticos que se declararon defensores y practicantes de sus formas, como sucedió con la Generación del 27²²⁶, superando así la mirada exotista que el pintoresquismo decimonónico les había dedicado e interesándose por su especificidad cultural empírica, la mirada negativa hacia el flamenco acabaría por imponerse entre las principales élites intelectuales y artísticas españolas.

Continuando con este simplificado pero indicativo recorrido histórico, debe atenderse a la dictadura franquista y a su instrumentalización de lo popular²²⁷ como factor clave de un desprecio institucionalizado que se impondría durante los primeros años de la democracia. El flamenco como cante, baile y toque, la copla como canción española y el resurgimiento del cuplé por obra y gracia de Sara Montiel formaron parte de dos estrategias, antitéticas en apariencia pero profundamente complementarias. Por un lado, casi como una revisita al pintoresquismo decimonónico de los relatos de ilustres viajeros europeos como Richard Ford, la canción española y la tauromaquia fueron empleadas como parte de una campaña propagandística que buscaba atraer a turistas e inversores internacionales, aderezadas con las justas dosis de modernidad. Por otro lado, ya desde la inmediata posguerra, la identidad patriótica instrumentalizada por el régimen había bebido de esos mismos referentes. Como digo, ambas afirmaciones se

²²⁵ En particular, destaca la cruzada que el novelista y ensayista Eugenio Noel inició contra el flamenco, al tiempo que este se profesionalizaba en los cafés cantantes. Asociándolo con otras manifestaciones culturales como la tauromaquia, publicó en 1916 una obra titulada *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*, en la que todos los males de España eran furibundamente achacados a la cultura popular desde una mirada tan triste como conservadora.

²²⁶ El «flamenquismo» y el amor por la copla de la Generación del 27 no se entiende sin el referente previo de los hermanos Machado, tampoco sin la celebración del afamado Concurso de Cante Jondo de Granada, acontecido en 1922. El compositor Manuel de Falla, cuya mejor carta de presentación es *El amor brujo*, obra dedicada a Pastora Imperio y estrenada en 1915 por ella misma, y Federico García Lorca, quien dedicó diversos poemarios y conferencias al arte flamenco, fueron los principales promotores de este certamen. En medio de un contexto intelectual de arraigado «antiflamenquismo», se organizaron múltiples actos culturales en paralelo al concurso de cante flamenco, dando a conocer su valor cultural. Se recomienda: SERRERA CONTRERAS, Ramón María, 2010.

²²⁷ La activación de esta categoría por parte del discurso oficial franquista merecería un estudio aparte, pues resulta llamativo cómo el flamenco se incorporó al constructo de la «identidad patriótica española», aun cuando nunca fue tan mayoritario en su alcance popular como la copla o los toros.

entienden mejor desde su solapamiento: la campaña del *Spain is different* funcionaba hacia fuera pero también hacia dentro, pues se reafirmaba en el autoconvencimiento de la identidad cultural española construida por la ortodoxia del primer franquismo.

La estrecha relación que el régimen cultivó con estas manifestaciones culturales se tradujo en su desprestigio tras la finalización de la dictadura, ignorándose su tradición histórica. A raíz de su reconocimiento patrimonial, el flamenco ha sido recuperado, es premiado y exportado como Marca España, aunque consumido como espectáculo para élites y extranjeros. La copla, aun contando con voces renovadoras como Pasión Vega, Martirio o Ana Corbel, sin obviar el esfuerzo de Carlos Cano por rescatarla durante la Transición, no ha corrido la misma suerte, y esto es curioso, pues fue sinónimo de canción española. En cualquier caso, frecuentemente confundidos con el folclore desde miradas acríticas, estas músicas continúan pagando por faltas que les son ajenas, pues sus detractores las miran hoy todavía por encima del hombro, desde constreñidos discursos que las igualan con un andalucismo retardatario²²⁸.

²²⁸ En el caso de la copla, he mencionado sus antecedentes castellanos, si bien su condición de canción andaluza resulta central. Por el contrario, el constreñimiento de lo flamenco a lo andaluz supone incurrir en un equívoco fruto de los discursos consolidados durante el franquismo. Cuando se dice que el flamenco es patrimonio de todos los españoles, se dice por derecho, pues varios de sus palos hunden sus raíces en el más variado folclore: el garrotín se origina desde el folclore asturiano, la farruca deriva del folclore del norte peninsular, los caracoles madrileños forman parte de la familia de las cantiñas y están emparentados con las alegrías, y la cartagenera, como otros cantes de Levante o minero-levantinos, se desarrolla originariamente en los enclaves mineros de la sierra Cartagena-La Unión; es patrimonio de la humanidad, como reconoce la UNESCO y atestiguan por extensión los cantes de ida y vuelta. Reconocer esto no implica negar el papel protagonista de los gitanos andaluces, pueblo de tradición nómada cuyos desplazamientos y asentamientos han incidido decisivamente en la génesis de múltiples palos flamencos.

La religiosa transgénérica. Apuntes sobre géneros fílmicos

Antes de abordar el examen de los filmes, acometo la problematización de varios géneros y subgéneros cinematográficos que, habitualmente, han sido conceptualizados desde el paradigma hollywoodiense. En este sentido, no está de más recordar que si uno aplica el canon construido en el contexto estadounidense a las producciones españolas se está cometiendo una doble equivocación. En primer lugar, en tanto que las manifestaciones culturales siempre forman parte de un contexto *glocal*, la vara de medir que se está empleando no obedece a las coordenadas socioculturales que le son propias. En segunda instancia, la aplicación de un canon inadecuado suele tener como inmediata consecuencia la infravaloración de la manifestación cultural estudiada, pues un filme español palidecerá y saldrá perdiendo en comparación con un metraje hollywoodiense si se aplican los cánones de aquellos para su estudio. Aunque departiré sobre diversos géneros fílmicos, la lectora podrá encontrar el mejor botón de muestra de esta doble equivocación en el musical cinematográfico: según postulo, su inadecuada equiparación con el modelo de cine musical hollywoodiense clásico ha llevado a considerar que el cine musical español no lo es de pleno derecho, quedando relegado a etiquetas como «cine de guitarras y clarines» o «películas con canciones»; esto se debería a que sus mecanismos narrativos y expresivos distintivos y su modo de inserción de los números musicales no son idénticos a los del musical hollywoodiense, pero se han juzgado tomando los recursos de aquella cinematografía como pauta y precepto.

Junto con el cine musical, visitaré también la comedia y el melodrama como géneros que cuentan con sus propios hábitos en la cinematografía española. Por supuesto, las referencias a sus homólogos internacionales son inevitables, pues la mayor parte de investigaciones toman como punto de partida la construcción genérica relativa al cine estadounidense. No obstante, comenzaré este capítulo con un ingrediente más enraizado en lo local, puesto que el vínculo entre cine y religión católica, sin ser algo exclusivo de la cinematografía española, cobra especial singularidad en el caso español. Efectuadas todas estas consideraciones, revisaré al final del capítulo la clasificación genérica de los diez metrajes que me dispongo a analizar.

En términos generales, debe considerarse que la conceptualización de los géneros cinematográficos se ha abordado principalmente desde las investigaciones fílmicas desarrolladas en Estados Unidos, en correspondencia con los esquemas de la cinematografía hollywoodiense. Resulta de obligada mención la obra que Rick Altman dedica a los géneros cinematográficos²²⁹, texto seminal que plantea cuestiones de interés como el entroncamiento de la generificación cinematográfica con la teoría de los géneros literarios; la discusión sobre la estabilidad, la condición transhistórica o la posible hibridez de géneros y los distintos usos (habitualmente, interesados) realizados por parte de las productoras y la crítica de cara a configurar las expectativas de los espectadores, quienes también juegan un rol activo en su definición; el modelo comunicativo propio de cada género; o su vinculación con ciertos tipos de discursos, tal es el caso de los discursos nacionales²³⁰.

La definición de Altman sobre los géneros cinematográficos establece, por una parte, la complejidad semántica en cuanto a su uso como término descriptivo, pues los géneros serían tanto esquemas básicos que configuran la producción de la industria, entramados formales sobre los que se articulan las películas, etiquetas o categorías relevantes para los distribuidores y exhibidores, y contratos que todo filme exige a sus espectadores acorde con unas convenciones, como, tomando la conceptualización de Stephen Nealem, «patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador»²³¹. El teórico tiende así un puente hacia la importancia del reconocimiento del espectador con respecto a las clasificaciones de género, reconociéndolas como categorías públicas que son susceptibles de entenderse como etiquetas, las cuales, al menos en la teoría, están delimitadas mediante fronteras precisas y estables²³². No obstante, como bien apunta el autor, esta concepción es fruto de los teóricos del cine, más interesados por lo general en construir categorías puristas que en atender a las mixturas y a los cambios históricos de las mismas.

²²⁹ ALTMAN, Rick, 2000.

²³⁰ Esta cuestión no ha de caer en saco roto, pues me preguntaré, dentro de algunas páginas, si sería acertado (o no) hablar de «musical folclórico a la española».

²³¹ ALTMAN, Rick, 2000, p. 35.

²³² ALTMAN, Rick, 2000, p. 37-39.

Vestir el hábito: la Iglesia Católica y el cine (religioso)

Retomando el texto de Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, comienzo mi aproximación a la relación entre Iglesia Católica y séptimo arte con su epígrafe «A la santidad por el cinematógrafo»²³³, en el cual se aborda la reacción de la Iglesia frente al creciente papel de la cinematografía en el ámbito familiar y social español, como vehículo que moldea el imaginario colectivo. Tras décadas de férreo rechazo hacia la cinematografía por parte del clero conservador, Heredero postula un cambio sustancial a comienzos de los cincuenta, momento en el que las jerarquías eclesiales integradas del nacionalcatolicismo comienzan a contemplar el cine como una herramienta útil para aproximarse a la sociedad:

El origen y los fundamentos de semejante política deben buscarse en las conclusiones del IV Congreso Internacional de Cine, convocado por la OCIC con la bendición de Pío XII «*en un intento de interpretar la encíclica “Vigilanti Cura” y salir del aislamiento que la guerra ha producido en las distintas organizaciones católicas*»²³⁴.

En este congreso, celebrado en Bruselas en junio de 1947, se propuso la creación de organismos nacionales que estableciesen las clasificaciones morales de las películas, así como la articulación de redes de salas de exhibición bajo el control de Acción Católica; también se fomentaron las organizaciones corporativas o de participación en el audiovisual que ayudasen a difundir el ideario confesional católico. Ante la influencia creciente del catolicismo en España a inicios de los años cincuenta, marcada por la nueva presencia de ministros como Joaquín Ruiz Giménez (Educación) o Gabriel Arias Salgado (Información y Turismo) y por la firma del Concordato con el Vaticano en 1953, el reconocimiento internacional de la dictadura vendría acompañado del fomento de sus bases católicas. La intervención de la Iglesia en la vida civil española fue constante, concretándose en el marco cinematográfico de la mano de Acción Católica, al incluir en su seno la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos, creada en 1950 en estrecha vinculación con la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. Destacó, vinculada con Acción Católica, la revista *Ecclesia*, y no faltaron intervenciones en el ámbito de los festivales como la I Semana de Cine Católico celebrada en Zaragoza (1955), antecedente de la I Semana de Cine Religioso de Valladolid (1956).

²³³ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 49-59.

²³⁴ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 50. Las palabras entrecomilladas y en cursiva, respetando el original, remiten a: MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, 1988, p. 41.

No obstante, en lo que respecta a la incidencia de estas cuestiones sobre el discurso cinematográfico, debe señalarse la diferenciación entre el cine religioso y el cine protagonizado por curas, religiosas o misioneros. En palabras de Heredero, «No es lo mismo un cine religioso que un cine protagonizado por los ministros de la Iglesia, o al menos no siempre coinciden entre sí»²³⁵; esta opinión experta sirve como fundamento para una premisa que, tras el repaso efectuado en este acápite, espero dejar en claro: aunque los valores católicos influyen activamente en la construcción de imágenes normativas de masculinidad y feminidad en el marco del cine y la sociedad españoles, las películas que estudio no pueden ser consideradas cine religioso en sentido estricto, exceptuando el caso de *Sor Intrépida*. Heredero apunta esta realidad al contraponer los filmes protagonizados por sacerdotes y misioneros, presentados como figuras heroicas que predicán con el ejemplo y que se ven inmersas en tramas relacionadas con el hecho religioso, con las monjas y novicias, presentadas como «portadoras de alegría vital y dispuestas para todo tipo de sacrificios, incluyendo los amorosos, dispensadoras de caridad y consuelo pero bien dotadas para la picaresca, lo que aproxima o inserta directamente a un buen número de sus películas en el terreno folclórico»²³⁶.

Jesús Pérez Núñez examina la compleja relación entre las primeras ficciones cinematográficas franquistas y los valores católicos, atendiendo al cine de cruzada, las películas de misioneros y las adaptaciones de obras literarias decimonónicas de contenido aleccionador y moralizante. Interesa en especial su aproximación a *La fe* (Rafael Gil, 1947)²³⁷, película basada en la novela homónima naturalista de Armando Palacio Valdés (1892). Según recoge Pérez Núñez, citando a su vez el estudio de Rosa Añover, el censor Fray Mauricio de Begoña dijo al empezar su sinopsis en 1945: «Juzgo casi insuperable las dificultades de orden espiritual que la novela presenta para una adaptación cinematográfica. Sin embargo, todo depende de la realización...»²³⁸. En efecto, pese a ubicarse temporalmente en los primeros años de la Restauración, el argumento resultaba altamente problemático, pues presentaba la historia de un joven sacerdote, el padre Luis Lastra, que ha de sortear el acoso de Marta Osuna, hija de la familia más poderosa de su nueva parroquia. Aunque logró ser estrenada, superando la censura y siendo declarada filme de Interés Nacional, el cardenal Segura amenazó con

²³⁵ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 192.

²³⁶ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 194.

²³⁷ PÉREZ NÚÑEZ, Jesús, 2018, p. 216-217.

²³⁸ Véase: AÑOVER, Rosa, 1992, p. 786-787.

excomulgar a todos los feligreses de la diócesis de Sevilla que acudiesen a verla, sentencia imitada por otros tantos religiosos. Además, este filme fue uno de los casos que impulsó a la Iglesia a dibujar una segunda censura o clasificación por edades, la cual condenó la benevolencia y el relajo estatal con respecto a los asuntos de la fe y la religión tratados en el cine. Tal y como sintetiza Pérez Núñez en «Lo religioso: España será católica o no será»²³⁹, uno de los rasgos diferenciadores entre la dictadura franquista y el resto de fascismos europeos se halla en la presencia de lo religioso en su discurso, motivada por el avance de los sectores católicos frente al decrecimiento de las bases falangistas en los años de posguerra.

La dictadura franquista es el periodo que mayor interés ha despertado entre los investigadores dedicados a la historia del cine español al examinar el vínculo entre catolicismo y cinematografía. Siguiendo el análisis de Ricardo Colmenero Martínez en su artículo «Iglesia Católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto»²⁴⁰, las implicaciones de considerar la sociedad española del franquismo como culturalmente católica van más allá del culto en sí, pues ello incide en diversas prácticas de la vida cotidiana. El séptimo arte, por supuesto, es una de ellas, y se ve afectado a múltiples niveles. En un primer punto, Colmenero examina la opinión que merecía el cine en el seno de la Iglesia Católica. Por norma general, el deseo de los eclesiásticos de controlar la censura cinematográfica estatal y de introducir los ideales de la moral católica en las pantallas (subordinándose, eso sí, a temas centrales como los romances o las temáticas bélicas) empieza en un segundo plano al dominar inicialmente los postulados falangistas, pero con la nueva preponderancia del nacionalcatolicismo tras la Segunda Guerra Mundial se amplían los privilegios y el derecho al veto de los censores eclesiásticos, quienes establecen su propia clasificación de los filmes por grupos de edad. Colmenero se hace eco de los escasos ejemplos de religiosos que llegaron a incurrir en la interpretación cinematográfica, protagonizando filmes como *Cerca del cielo* (Mariano Pombo y Domingo Viladomat, 1951) o *El pórtico de la gloria* (Rafael J. Salvia, 1953), casos excepcionales pero poco celebrados por el público.

En el segundo epígrafe de su texto, Colmenero considera la visión de lo católico a través de la producción cinematográfica, estableciendo una periodificación en tres

²³⁹ PÉREZ NÚÑEZ, Jesús, 2018, p. 359-360.

²⁴⁰ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, 2014.

etapas diferentes²⁴¹: entre 1936 y 1945 lo católico aparece testimonialmente en las tramas, sin centralidad a nivel argumental; entre 1946 y 1959 puede hablarse de una «edad dorada» de lo católico durante el auge del nacionalcatolicismo; finalmente, entre 1960 y 1975 se asiste a un periodo de decadencia en el que la presencia de lo católico vuelve a ser secundaria, en un momento coetáneo al Concilio Vaticano II y a las disidencias con respecto al régimen franquista en un sector significativo de la Iglesia. Ya en el último epígrafe, al referirse a las «Películas católicas de más éxito (1940-1968)»²⁴², Colmenero cita los títulos que se mantuvieron más semanas en cartelera, advirtiendo que se han podido contabilizar las salas de cine, no así las proyecciones en cines parroquiales o fuera del circuito de salas, tal es el caso de colegios o conferencias de misiones. Encabezados por *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vadja, 1955), que se mantuvo 145 semanas en cartel, los diez primeros puestos se corresponden con películas de los cincuenta, exceptuando *Reina Santa* (Rafael Gil, Henrique Campos y Aníbal Contreiras, 1947) y *El Señor de La Salle* (Luis César Amadori, 1965). En relación con la presencia de religiosas, ni siquiera mencionada por el autor, hemos de descender hasta la decimoquinta posición para encontrar *La hermana San Sulpicio* (1952), cerrando la lista *Encrucijada para una monja* (Julio Buchs, 1967) y *Sor Intrépida*.

Si del artículo de Colmenero se trasluce el peso fundamental del cine religioso durante la década de los cincuenta, se obtiene una confirmación más precisa de ello en el texto de Aramis Enrique López Juan titulado «Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta»²⁴³. Este texto explora el reflejo cinematográfico de elementos sociales como la presencia de la religiosidad, plasmándose en las producciones del momento y siendo ello material de estudio para temas como el carisma religioso o su incidencia en el ámbito político. Tras plantear algunas consideraciones sobre el uso del cine como fuente documental, cuya importancia fundamental radica en su facultad de llegar a grandes públicos y de comunicar elaborados mensajes de política y propaganda, el autor aborda el cine religioso de los años cincuenta²⁴⁴, insistiendo en la cinefilia del

²⁴¹ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, 2014, p. 148.

²⁴² COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, 2014, p. 150.

²⁴³ LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique, 2006.

²⁴⁴ Me gustaría señalar que, ya desde finales de la década de los cincuenta y a inicios de los sesenta, se producen textos que nos permiten ahondar en la relación entre Iglesia y cine español, en paralelo a acontecimientos como la I Semana de Cine Religioso de Valladolid (1956): MUÑOZ IGLESIAS, Salvador, 1958; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, 1960; CANALS, Salvador, 1965. Por otra parte, ya en el presente siglo, pueden encontrarse textos que analizan los complejos vínculos entre cine y cristianismo, así como la imagen del cristianismo en el cine: RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar, 2001; RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar, 2002.

dictador, quien disponía, como ya he explicado, de una sala de proyección individual en el Palacio del Pardo y quien, además, escribió bajo el seudónimo de Jaime de Andrade el relato sobre el cual se construye el guion de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

Con respecto al cine religioso del momento, López Juan considera que la temática no es demasiado variada y puede agruparse en cuatro categorías²⁴⁵: sacerdotes y vida consagrada, como en *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951); familia y vida cotidiana católica, en títulos como *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952); historias de Cristo, la Virgen o santos, como en *La Señora de Fátima*; e historias milagrosas relatadas en filmes, como *Marcelino, pan y vino*. Si bien el autor incluye en su enumeración algunos de los títulos que recojo en el capítulo dedicado a las religiosas cinematográficas, como *Sor Intrépida*, *La hermana San Sulpicio* (1952), *Sor Angélica* (José L. Romero Marchent, 1954) o *La hermana Alegría*, lo cierto es que estas películas no encajan de forma sencilla en ninguno de los bloques temáticos propuestos. Además, como ya sucediese con el artículo anterior, las monjas no son mencionadas, frente al interés explícito hacia la figura del sacerdote. Me aventuraré a explicar este fenómeno, llegando a dedicarle uno de los capítulos comparativos, pero reproduzco ahora un fragmento del artículo de López Juan que completa mi caracterización sobre el cine religioso en España, en asociación con el tejido industrial auspiciado por el régimen:

El hecho de que sean Rafael Gil, José Antonio Nieves Conde, Luis Lucia, Iquino y José María Elorrieta los directores fundamentales del cine religioso de los años cincuenta ofrece una lectura interesante. El régimen franquista utilizó el cine como elemento educativo. Los asuntos que se trataron en el cine venían en general sugeridos por las productoras que ofrecían los relatos a los directores, estos ponían su oficio al servicio de las empresas promotoras. El cine de autor en España fue muy minoritario en estos años y en pocas ocasiones la temática religiosa fue abordada por los directores que desarrollaron sus películas como obra propia. El dirigismo gubernamental pudo ejercerse utilizando las productoras que encargaban a directores afectos al régimen las producciones de temas religiosos con la garantía de que las películas estarían dentro de la ortodoxia²⁴⁶.

Lejos de encontrar grandes planteamientos de corte autoral, la homogeneidad temática y, hasta cierto punto, de representación visual existente en estos filmes se explica desde el pautado dirigismo franquista, vinculado con el papel didáctico concedido al cine. Por contraposición, al abordarse el hecho religioso en cronologías

²⁴⁵ LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique, 2006, p. 314.

²⁴⁶ LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique, 2006, p. 316.

posteriores, destacarán los planteamientos de directores y guionistas singulares²⁴⁷, siendo su clasificación menos asequible y sus resultados más heterodoxos. Pese a que diversos de los realizadores mencionados en la cita dirigen metrajes protagonizados por religiosas, la duda sigue planeando sobre estas líneas: ¿dónde están las monjas en el discurso sobre lo religioso? Quizás la ausencia de menciones pueda deberse a que, tal y como vengo planteando, no manejo filmes que puedan enmarcarse como cine religioso propiamente dicho, sino que encajan mejor en el patrón de la comedia o del melodrama, en ambos casos con tintes musicales y de corte popular. No pretendo negar, tal y como explico en el siguiente capítulo, la existencia de filmes que abordan las crisis de fe de profesas y novicias, próximas a argumentos del cine religioso protagonizado por sus homólogos masculinos, pero no es esta la tendencia general de las películas localizadas.

Quisiera cerrar este epígrafe con algunas líneas dedicadas a la estrecha relación entre el catolicismo y la música. Este vínculo debe explorarse particularmente en cada uno de los filmes, en caso de presentarse como realidad relevante, por lo que aquí ofrezco solamente un par de pinceladas. En un breve artículo ya clásico titulado «La música y el cristianismo»²⁴⁸, el compositor chileno Alfonso Letelier esboza un recorrido histórico que se remonta a los orígenes de la religión cristiana y al estrecho vínculo de este sistema de creencias con la creación artística, centrando su atención en la música como «elemento importantísimo del culto a la par que expresión artística rica y

²⁴⁷ La lectora encontrará en esta tesis una película de Almodóvar que presenta dicha mirada particular hacia lo religioso, aunque es posible hallar ejemplos previos durante el contexto de la dictadura, tal es el caso de la coproducción hispanomexicana *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Esta fue una de las dos películas cuyo estreno en salas españolas fue prohibido por la censura pero que fue visionada por Franco en su sala particular del Palacio del Pardo, siendo el filme estadounidense *Christopher Columbus* (David MacDonald, 1949) el otro título. El filme de Buñuel plantea la historia de un acaudalado viudo que intenta seducir a su sobrina Viridiana, novicia que ha acudido a visitarle antes de tomar los votos perpetuos, debido al parecido que guarda con su difunta esposa. Él termina suicidándose y Viridiana, sintiéndose culpable, renuncia a ser monja y decide dedicarse a auxiliar a los más necesitados, pero acaba fracasando en su intento de guardar una vida basada en las buenas costumbres frente a la inmoralidad del mundo cruel. Las autoridades políticas españolas permitieron el rodaje del filme pese a lo peligroso de su argumento, con el objetivo de mostrar internacionalmente que existía libertad creativa, pero *L'Osservatore Romano*, periódico portavoz de Ciudad del Vaticano, consideró tras su exitoso estreno en el Festival de Cannes que el filme era blasfemo y obsceno, al incluir episodios como una orgía de mendigos o el intento de violación de Viridiana por parte de los mismos; levantó especial polémica una escena final que parece sugerir un *ménage à trois* entre Viridiana, su primo y una criada, secuencia que resultó de un cambio de guion exigido por la censura, pues el final original incluía la explícita entrega sexual de Viridiana a su primo. Tras conocer el escándalo, Franco visionó el filme y su reacción fue clara: invalidó con efecto retroactivo los permisos de rodaje y negó la nacionalidad española al metraje, ordenando a la prensa española que no se hiciese eco del escándalo y presionando a países extranjeros para que prohibiesen su exhibición. La cinta solamente pudo visionarse en España a partir de 1977. Sigo aquí: CAPARRÓS, José María; CRUSELLS, Magí, 2018, p. 136-140.

²⁴⁸ LETELIER, Alfonso, 1961.

abstracta»²⁴⁹. Enfatiza el control de la misma por parte de la Iglesia, ocupándose de formas que le son características como la monodía²⁵⁰, en marcada correlación con la uniformización litúrgica pretendida por la institución. Resulta muy sugerente el diálogo establecido por Letelier entre forma musical y finalidad expresiva, pues explora, en el paso de la música religiosa al empleo de la polifonía y del contrapunto, la creación de un universo sonoro que logra emplear la música «como vía del pensamiento, como expresión de lo más profundo y complejo del espíritu humano»²⁵¹.

Para continuar descubriendo la compleja relación entre liturgia y música, recomiendo la lectura de Pedro Calahorra Martínez, sacerdote y musicólogo que se ha ocupado por extenso de dichas cuestiones, atendiendo a episodios de especial relevancia como el Concilio Vaticano II²⁵². En mi investigación, me referiré a dichas realidades cuando resulte apropiado, explorando también el vínculo entre música y catecismo, aunque me gustaría advertir que la mayor parte de consideraciones desplegadas en torno a lo musical no remiten directamente a lo religioso. Regresa aquí una pregunta que yo mismo me planteaba en los acápites introductorios: ¿qué cantan las religiosas fílmicas? Desde la tendencia general de un cine más clerical que religioso, por cuanto se ocupa más de la vida de los siervos de Dios que del hecho religioso, puede hallarse de forma aislada algún rezo cantado o algún canto litúrgico, pero predomina claramente la música laica, en especial aquellos géneros populares comúnmente adjetivados (según hemos visto, erróneamente) como «folclóricos». Hay, no obstante, una gradación entre la copla y el rezo, pues aquí y allá aparecen algún villancico, de temática religiosa²⁵³ aunque no litúrgica, o diversas canciones infantiles, las cuales mezclan el juego con una marcada voluntad didáctica que enfatiza la labor de la religiosa como educadora.

²⁴⁹ LETELIER, Alfonso, 1961, p. 18.

²⁵⁰ Se habla de «monodía» al hacer referencia a una composición, sea cantada o instrumental, que cuenta con una única línea melódica. Un caso paradigmático es el canto gregoriano, cantado a coro por voces masculinas y sin acompañamiento instrumental.

²⁵¹ LETELIER, Alfonso, 1961, p. 23.

²⁵² Véase, sobre este episodio en concreto: CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, 2004.

²⁵³ En su forma original, el villancico castellano era un tipo de composición métrica profana, pero su devenir histórico ha llevado a su progresiva identificación con la Navidad y, por ende, con lo cristiano.

Religiosas y tonadas: problematizando el género musical

Aunque mi investigación maneje la categoría fílmica de lo musical, resulta preciso plantear una conceptualización del género cinematográfico del musical para asentar las bases analíticas que emplearé en mi aproximación a los números musicales. Dicho de otro modo, no quisiera caer en el estéril debate en torno a la existencia o la ausencia del cine musical español, pues yo doy por hecho que existe, aun cuando deba entenderse de manera distintiva a su homólogo hollywoodiense. De hecho, aquí radica el fundamento de una problemática ya enunciada: al intentar explicar el musical español en términos que le son ajenos, la comparación termina por situarlo en una posición de inferioridad, por no adecuarse al canon hollywoodiense. Mi intención es revisar los rudimentos de algunos de los principales estudios sobre cine musical hollywoodiense, para luego aquilatar (y discutir) la idoneidad de dichos enunciados con respecto al caso que nos ocupa, buscando una definición inclusiva de lo musical.

Al abordar los orígenes de los géneros cinematográficos, Rick Altman dedica su atención al musical²⁵⁴, partiendo de un desmentido: aunque comúnmente se afirme que el musical irrumpe con la llegada del cine sonoro a Hollywood, la categoría genérica «musical» no es propia del discurso de la época, al menos como género distintivo y autónomo. Las películas que hoy conforman el cine musical, deudoras del musical escénico de Broadway, no fueron consideradas como tales en su momento, siendo más habitual que el término «musical» se utilizase para adjetivar otras categorías genéricas («comedia», «melodrama», etc.). Concluye Altman que «la terminología actual designa *a posteriori* como musicales un heterogéneo repertorio de películas que sólo desde un punto de vista retrospectivo pueden aparecer en forma de agrupación coherente»²⁵⁵, apuntando su diversidad de fuentes, elemento que complica la configuración de una imagen unitaria del género. Quizás en esta afirmación se encuentre la solución al interrogante de este apartado, aunque su lectura no debe caer en simplificaciones: puede que sea una categoría creada posteriormente por los teóricos, pero esto no supone asumir que no se activa como género a ojos de los espectadores; más bien al contrario, Altman lo considera como uno de los géneros que «conjugan un elevado nivel de identificabilidad semántica y un elevado nivel de estabilidad sintáctica»²⁵⁶.

²⁵⁴ ALTMAN, Rick, 2000, p. 56-60.

²⁵⁵ ALTMAN, Rick, 2000, p. 58.

²⁵⁶ ALTMAN, Rick, 2000, p. 129.

En lo que al género musical se refiere, no pueden ignorarse las pesquisas de Michel Chion en *La música en el cine*²⁵⁷, si bien esta publicación aborda un asunto más amplio, a saber, las claves del vínculo entre cine y música. Así, Chion se ocupa de cuestiones como el acompañamiento musical extradiegético del cine silente, la banda sonora y el valor de los silencios, o la naturaleza del nexo polimodal y multivocal que une a ambas disciplinas artísticas. Centrándonos en las consideraciones que dedica al cine musical, retengo su definición del mismo, tan simple como certera, pues lo califica como aquel que une «la palabra, el canto, el instrumento y la danza»²⁵⁸. Esta definición destaca por su potencial abarcante, pues incluiría formas tan diversas como los filmes-ballet de la China maoísta, los clásicos animados de Disney o los filmes españoles que estudiaré. Al centrarse en los filmes de la popular compañía Disney, Chion menciona un rasgo que se invoca constantemente en los estudios sobre el musical hollywoodiense, siendo considerado por diversos teóricos como su principal rasgo distintivo: «el margen de irrealidad que se le autoriza»²⁵⁹. Este elemento también aparece entre los atributos que Jane Feuer reclama para el género en *The Hollywood Musical*²⁶⁰, texto monográfico que se ocupa del musical hollywoodiense con especial énfasis en su sustrato teatral, así como en el onirismo o suspensión de realidad que caracteriza a los números musicales.

También los investigadores españoles se han interesado por el musical propio de Hollywood, destacando la obra en cuatro volúmenes de Joan Munsó Cabús, cuyo primer tomo incorpora, además de un estudio de las películas musicales producidas al otro lado del Atlántico entre 1927 y 1944, una introducción²⁶¹ en la que se presentan brevemente algunas cuestiones generales relativas al género. Considera Munsó Cabús que tanto crítica como público han ignorado o condenado al fracaso a este tipo de producciones, siendo contadas las excepciones que han logrado el aplauso de la crítica y el apoyo en taquilla de las espectadoras. Su explicación es la siguiente:

Entre los factores que han influido negativamente en la aceptación del musical como forma de expresión tanto o más digna e interesante que la estrictamente dramática –pongamos por caso–, hay dos que son fundamentales para comprender –no compartir– semejante actitud. Primero: el prejuicio de la odiosa división de las obras de arte en categorías. (La etiqueta de género frívolo e intrascendente es la que se le ha colocado al 95 por ciento de películas musicales). Y segundo: el

²⁵⁷ CHION, Michel, 1997.

²⁵⁸ CHION, Michel, 1997, p. 291-292.

²⁵⁹ CHION, Michel, 1997, p. 291-292.

²⁶⁰ FEUER, Jane, 1993.

²⁶¹ MUNSÓ CABÚS, Joan, 1996, p. 1-6.

de la tradicional y excluyente cultura literaria del espectador, lo que impulsa, por deformación, a medirlo todo con el metro de la palabra, único vehículo, a su entender, para expresar lo bello. Este último punto es determinante, ya que el musical, en sus formas más acabadas, no sólo reclama una cultura literaria sino también musical y pictórica, mucho menos al alcance del público. La completa apreciación de ciertos momentos musicales supone en el espectador un cierto conocimiento –y asimilación– de la Historia de la ópera, el ballet, la pintura, el circo y el *music-hall*. Sólo con el soporte de la literatura no pueden percibirse en su total magnitud las esencias que configuran el universo mágico del musical²⁶².

Son varios los aspectos con los que estoy abiertamente en desacuerdo, desde su uso elitista de la cultura en tanto que conocimiento artístico elevado hasta su flagrante exclusión de muchas manifestaciones populares entre los referentes necesarios para comprender y apreciar las películas del género musical. Al potenciar el onirismo (o, como él lo llama, «el universo mágico») y recurrir a unos referentes principalmente escénicos, la aproximación ofrecida por Munsó Cabús puede ser tenida por una definición «muy Hollywood»; esto no es condenable, pero sí lo es el hecho de no reconocer el localismo subyacente, consolidando una unión indisoluble entre cine musical y Hollywood que, a diferencia de la apertura de miras que presentaba Chion, impide el reconocimiento de (otras) manifestaciones de cine musical sustancialmente diferentes y procedentes de otras cinematografías. Así, al puntualizar que el cine musical «no se apoya preferentemente en la figura individual [...], sino que lo hace en un colectivo integrado por los mejores especialistas» y que necesita unos recursos económicos superiores a los de cualquier otro tipo de metraje porque «el rodaje de una de esas películas es especialmente complicado, artística e industrialmente»²⁶³, se generalizan algunos enunciados que difícilmente podrían aplicarse al ámbito del cine español, pues examinaré aquí metrajes con una destacada importancia de la figura estelar individual al tiempo que marcados por la procedencia de un tejido industrial que nunca ha contado con los recursos económicos y materiales existentes en Hollywood.

Ya en la última página de su capítulo introductorio, Munsó Cabús muestra el particularismo contextual de su definición del musical mediante una breve (y dudosa) argumentación en la que trata de discernir por qué el musical americano, al que denomina «comedia musical», se distingue de aquel rodado en los estudios europeos, el cual recaería, según nos dice, bajo la etiqueta de «opereta». Al medirlos con el molde

²⁶² MUNSÓ CABÚS, Joan, 1996, p. 3.

²⁶³ MUNSÓ CABÚS, Joan, 1996, p. 5.

hollywoodiense, es evidente cuál sale perdiendo: «El musical europeo puede imitar al de Hollywood, incluso incorporando algunas de sus figuras más señeras [...], el producto resultante no superará, como máximo, los límites de la copia más o menos afortunada»²⁶⁴. En mis mejores esfuerzos, no hubiese sido capaz de ilustrar mejor aquello que no hay que hacer bajo ninguna circunstancia: someter a una comparación transcultural, invalidada por su etnocentrismo, a dos manifestaciones culturales que han de entenderse en los términos de sus contextos. Por suerte, renunciando a verlas como copias, las películas que aquí examinaré resultan de lo más originales.

Lejos de tratarse de un caso aislado, la tendencia generalizada dispone una prescriptiva negación, con más o menos matices según el caso, en lo que respecta a la existencia del género musical en la cinematografía española. El problema no radica tanto en el desprecio hacia determinadas formas de hacer cine, contrastable en la mirada de muchos investigadores que han desechado el interés del cine popular del primer franquismo, sino en la asunción de que, partiendo de la fórmula hollywoodiense, no existe nada semejante en nuestro país. Antes de ilustrar dicho fenómeno con la mención a estudios concretos, quisiera hacer constar que esta misma tendencia se (re)produce en los discursos sociales al margen de lo académico, pues en espacios como el programa de televisión *Cine de barrio* no es extraño escuchar aseveraciones del estilo «La película que vamos a ver hoy es una comedia musical o, al menos, una comedia con canciones»²⁶⁵. El 16 de octubre de 2021, con motivo de un homenaje a Carmen Sevilla, presentadora del espacio durante siete años, se emitió *La hermana San Sulpicio* (1952), título que regresa con frecuencia a las pantallas del programa. Las palabras de Alaska, sin voluntad de menosprecio y obra de algún guionista, muestran hasta qué punto la idea de «película con canciones», sea esta comedia o melodrama, se ha consolidado.

Esta presunta ausencia del cine musical español se manifiesta en textos ya clásicos como «Cine musical español, 1960-1965»²⁶⁶, el primero de los artículos que Lucio Blanco dedica al género. Blanco postula que es preferible hablar de «cine musical “a la española”» que de «cine musical español», considerando que los filmes patrios no presentan la integración de acción, música y baile del musical hollywoodiense. El autor acierta al estimar que las raíces del musical cinematográfico en España son diferentes,

²⁶⁴ MUNSÓ CABÚS, Joan, 1996, p. 6.

²⁶⁵ Véase en la webgrafía: RTVE, 2021.

²⁶⁶ BLANCO, Lucio, 2004a. Otros artículos de este mismo autor, dedicados a otros periodos pero centrados igualmente en el musical, son: BLANCO, Lucio, 2004b; BLANCO, Lucio, 2006.

aludiendo a las tradiciones musicales de la zarzuela, la opereta, la revista o la canción andaluza, entre otras, pero esto no conduce a una reformulación amplia del género musical que pueda incluir dichos referentes, sino que acaba evidenciando el complejo de inferioridad asumida: «más que de un cine musical se debe hablar de comedias, folletines o melodramas ilustrados con canciones o coreografías»²⁶⁷. Estas palabras compartidas por Blanco proceden de un epígrafe que Carlos F. Heredero dedica a «El musical a la española»²⁶⁸, interesando la reproducción por extenso de su formulación:

Aquí [en España] los ingredientes y las tradiciones son distintas, pero de su aleación nunca ha llegado a deducirse un género autónomo susceptible de generar leyes y códigos narrativos independientes de aquellos otros que lo alimentan: la zarzuela, la opereta, la revista, la canción andaluza y folclórica, el cantante flamenco, el cuplé o la música «pop», se imbrican con los moldes del melodrama sentimental, el folletín lacrimógeno, el costumbrismo, la picaresca, la comedia e incluso el drama de raíces decimonónicas y hasta calderonianas [...]. Por consiguiente, más que de un cine musical, se debe hablar de comedias, folletines o melodramas ilustrados con canciones o coreografías²⁶⁹.

A continuación, Heredero presenta matices como la distinción entre el grado de aportación de los diversos géneros, destacando la sustancial contribución de la canción española frente al reducido aporte de muchos de los géneros líricos como la opereta. Resalta el vínculo entre comedia, números musicales y temática andalucista, presente en la obra de Ramón Torrado o Luis Lucia, cuyos filmes obedecerían a un esquema de reconducción de «los moldes y los elementos del sainete y de la comedia de costumbres hacia los clichés agrario-andalucistas de configuración pintoresquista y vocación ejemplarizante», creando «una vía adicional de afirmación nacionalista, preñada de optimismo y envuelta en tópicos recurrentes como alternativa escapista frente al reto del neorrealismo» y configurando un retrato moralista del lo sentimental donde «el amor contrariado se cura bien con canciones, chascarrillos y picaresca o bien con el consuelo de la religión»²⁷⁰. Pese a no estudiar ninguno de los filmes que abordaré, interesa la atención prestada por Heredero al realizador Luis Lucia, referido como «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»²⁷¹.

²⁶⁷ BLANCO, Lucio, 2004a, p. 1.

²⁶⁸ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 181-191.

²⁶⁹ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 181.

²⁷⁰ Todos los fragmentos entrecomillados proceden de: HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 183.

²⁷¹ HEREDERO, Carlos F., 1993, p. 184.

Lo folclórico es concebido e invocado desde su asociación con determinadas actrices, habitualmente procedentes del mundo de la canción española, que son vistas como «estrellas folclóricas», aun siendo individualidades concretas que entonan temas de autoría concreta y que, por ende, no son folclore. No debe menospreciarse el peso de la música, popular en tanto que reconocible por el público español, pues «sirve para dinamizar la acción y para fidelizar a un espectador que ya estaba habituado a otros espectáculos musicales»²⁷², pero este reconocimiento no debería traducirse en la falta de exploración de otros diálogos entre música y cine. Aseverar que dichas canciones se hallan insertas en el texto fílmico con la única función de atraer al público, que ya las conoce, desde dinámicas del estrellato fílmico es, a mi parecer, una simplificación.

Frente a la ausencia de un estudio monográfico sobre el cine musical español, quizás porque no se puede estudiar aquello que se dice que no existe, sí he localizado capítulos y artículos que remiten a esos lugares comunes del «filme con canciones» y la «película folclórica». En el ámbito de la crítica cinematográfica, menciono «El absurdo camino del “Musical” español»²⁷³, capítulo que recopila los planteamientos de una serie de artículos de Juan de Mata Moncho, publicados en la revista valenciana *Cartelera Turia* a propósito del estreno de *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) y *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974), protagonizadas por «dos ídolos de la canción más importantes que ha tenido el género: uno, Manolo Escobar, en pleno auge, el otro, Sara Montiel, en franca decadencia»²⁷⁴. Al margen de sus valoraciones, interesa la reflexión sobre si llegó a existir un cine musical en España: al escoger como elementos distintivos los rasgos del musical hollywoodiense²⁷⁵, no extraña que afirme que «salvadas contadas excepciones, el auténtico musical ha aparecido reñido con nuestro cine cuya peculiaridad folclórica ha representado, casi siempre, un obstáculo insalvable para abordar con mediana soltura espectáculos populares de calidad»²⁷⁶.

Según matiza el crítico, la ausencia de «auténtico» musical no acontece por falta de repertorio musical popular español, sino por «la epidérmica y convencional adopción del código lingüístico del género: el agotamiento hasta el paroxismo de las dotes

²⁷² SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada *et al*, 2009, p. 337.

²⁷³ MATA MONCHO, Juan de, 1975.

²⁷⁴ MATA MONCHO, Juan de, 1975, p. 133.

²⁷⁵ Las características aparecen expresadas de la siguiente manera: «conjugación de una serie de elementos, la fusión espontánea de imagen, música y danza que, asimiladas en un ritmo común, puedan llegar a transmitir al espectador idénticos valores emotivos que un drama o una comedia realista». MATA MONCHO, Juan de, 1975, p. 133.

²⁷⁶ MATA MONCHO, Juan de, 1975, p. 133.

pachangueras de cantantes, bailarinas y artistas en general en la pantalla, tanto si venían a cuento de la historia como si suplían la ausencia de aquella», a la que habrían de añadirse «la poca espontaneidad y la falta de convicción narrativas, así como la escasa imaginación y dinamismo»²⁷⁷. Para otras descalificaciones, especialmente encarnizadas con el «Triunvirato de las Folklóricas», denominación con la que se refiere a Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico, y con la «folletinesca» Sara Montiel, la lectora habrá de leer aquellos artículos, pues me niego a reproducir clasificaciones y fórmulas que no descansan en el análisis crítico, sino en la crítica personal.

En textos más recientes, procedentes del ámbito académico, son diversas las investigadoras que han explorado la configuración de estereotipos identitarios a partir de las representaciones femeninas en dichos filmes. En su artículo «Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo. El cine de misioneros y las películas folclóricas»²⁷⁸, publicado en 1999, Jo Labanyi centra su análisis en dos tipos de metrajes que funcionan como vehículo de adoctrinamiento, a los que denomina «cine de misioneros» y «musical folclórico». En el segundo de los casos, más exitoso entre el gran público, la investigadora reconoce una constante en la importancia de la gitana indómita y en la reelaboración del mito de Pigmalión como discurso de reeducación de la otredad, pues dicha tipología fílmica se articularía desde personajes y escenarios nacionalmente periféricos, con preponderancia de lo andaluz. Explora las profundidades de este asunto en «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo»²⁷⁹, buscando sus orígenes republicanos y explorando la asimilación de su imaginario por el primer franquismo, asunto que impregna también «Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción»²⁸⁰.

²⁷⁷ Todos los fragmentos entrecomillados proceden de: MATA MONCHO, Juan de, 1975, p. 133-134.

²⁷⁸ LABANYI, Jo, 1999.

²⁷⁹ LABANYI, Jo, 2001.

²⁸⁰ LABANYI, Jo, 2003. Referenciando a autores de la teoría poscolonial como Homi Bhabha, Labanyi plantea que, frente a la enajenación y manipulación de la identidad andaluza por parte del discurso hegemónico, existe un contramovimiento a modo de «mímica paródica» que permite, desde los mismos personajes utilizados para construir el imaginario estereotipado, subvertir dichas imágenes. Es el caso, por ejemplo, de aquellas interpretaciones que, de tan melodramáticas y amaneradas, terminaban por herir de muerte a la supuesta verosimilitud sobre la cual se sustentaba el estereotipo identitario. Otro de los puntos de interés de este proyecto, que emplea la historia oral como uno de sus procedimientos metodológicos, está en que la mayor parte de personas encuestadas no eran capaces de distinguir cuáles de las películas mostradas fueron realizadas durante el periodo republicano y cuáles pertenecían al primer franquismo. Esta constatación invita a formular una panorámica en tonos de gris, con más continuidades que rupturas, aunque sin negar la activación monolítica de lo andalucista en los primeros filmes de la dictadura, desde su voluntad de homogeneización nacional, en confrontación con la multiplicidad de voces del cine republicano, de la cual el primer franquismo no logró desasirse del todo.

Por su planteamiento dialógico, el coloquio de Jo Labanyi y Santos Zunzunegui Díez a propósito de «Lo popular y el cine español durante el franquismo»²⁸¹ resulta de especial riqueza. La investigadora adscrita a la New York University expone la ausencia de estudios que aborden el cine popular español, frente a la abundancia de escritos dedicados al cine de autor. Su interlocutor, procedente de la Universidad del País Vasco, se muestra de acuerdo, apostillando que la tardanza con la que se elevó el cine a la categoría de arte en nuestro país influye en la falta de estudios, así como también lo hace la inadecuada asociación del cine popular con las estrategias políticas franquistas, ignorando, por ejemplo, el rico y diverso uso de lo popular en el cine republicano. Zunzunegui plantea, sin negar que exista el llamado «cine de guitarras y clarines» o el cine de corte nacional-triunfalista, la necesidad de contemplar los distintos usos de lo popular a nivel cinematográfico, confrontando el sentido negativo de lo popular adscrito a la tradición adorniana²⁸² con la visión gramsciana positiva de lo popular, formulados desde la eterna (y estéril) división analítica entre «alta cultura» y «baja cultura».

Entre otras cuestiones, interesa el potencial carnavalesco a la par que transgresor que ambos reconocen en el cine popular, particularmente sugerente en lo que respecta a los roles de género y la identidad nacional. Esto se comprende desde la rememoración de los referentes populares que marcan la génesis de un cine de fundamento cómico (y, quizás por ello, doblemente despreciado): sainete o zarzuela llevan consigo (re)lecturas de lo nacional desde una exageración muy *camp*, heredada por las estrellas fílmicas de mantilla y peineta, mientras que espectáculos de variedades como la revista o el cuplé plantean recursos de ambivalencia sexual y de género como el travestismo, recursos de los que el cine popular supo hacerse eco. Los textos de Emilio J. Gallardo Saborido muestran también consciencia plena del potencial heterodoxo de un cine al que denomina «musical folclórico andaluz», considerándolo un subgénero y explorando una temporalidad que comprende desde la Segunda República hasta la décadas de 1950 y 1960, momento de su mayor auge y difusión internacional. En «Para problematizar las batas de cola: Ideología e identidad en el musical folclórico andaluz»²⁸³, analiza la imagen que se ofrece de Andalucía, explicándola en términos de «vampirización de la

²⁸¹ LABANYI, Jo; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, 2009.

²⁸² Aunque su diálogo no lo formule abiertamente, considero que la visión negativa del cine popular franquista es, en gran medida, fruto de las Conversaciones de Salamanca, acontecidas en 1955. Reuniéndose en ellas cineastas, hoy de culto, como Basilio Martín Patino, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Carlos Saura o Luis García Berlanga, se defendió una estética realista, manifestando un profundo rechazo hacia el cine predominante, creándose así un estigma que perduraría en el tiempo.

²⁸³ GALLARDO SABORIDO, Emilio J., 2010a.

identidad andaluza» debido a la creación de estereotipos que simplifican y distorsionan la realidad, con consecuencias especialmente nefastas para colectivos como los gitanos andaluces. Este asunto es explorado con detenimiento en *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*²⁸⁴ y en «Domando a las fierecillas andaluzas: el mito del Pígalión y la (re)configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano»²⁸⁵, presentando un análisis de la reelaboración del mito de Pígalión en términos racializados, ocupando la gitana andaluza el lugar de reeducada Galatea. Retomaré este mito en algunas de mis interpretaciones, pues el cine popular y sus números musicales permiten plantear una relectura desde su reversión, al considerar que las religiosas cantarinas desempeñan un efecto Pígalión sobre sus coprotagonistas masculinos en las comedias románticas.

Las indomables fierecillas cinematográficas han sido reconsideradas por María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón, quienes desarrollaron su estudio *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*²⁸⁶ en el marco del Centro de Estudios Andaluces. Su estudio activa la habitual categoría «folclóricas» para referirse a las protagonistas de las películas musicales españolas, despuntando entre otras muchas publicaciones tanto por examinar las implicaciones de la exportación de una imagen de la mujer andaluza que, por extensión, serviría para identificar internacionalmente a la mujer española desde el estereotipo, como por la atención dedicada a los elementos de continuidad y variación de dicha representación, desde un abanico cronológico amplio. No todas las religiosas cantarinas son andaluzas, pero existen determinadas tradiciones representativas que apuntan a la pervivencia de elementos regionalistas o, por emplear el vocabulario de las investigadoras, «folclóricos». En este punto, interesa glosar un par conceptual que Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón manejan:

Folclórica y rebelde, dos términos en apariencia contrapuestos y que, sin embargo, pueden atribuirse a la construcción de la que ha sido objeto la imagen de la mujer andaluza en el cine español. Este tipo de personaje ha ido manifestando diferentes rasgos en el cine español: en los años treinta o los cuarenta, el personaje femenino procedente de Andalucía tiene el rostro, por ejemplo, de Imperio Argentina, viste con traje de volantes, lleva pendientes de coral y canta coplas²⁸⁷.

²⁸⁴ GALLARDO SABORIDO, Emilio J., 2010b.

²⁸⁵ GALLARDO SABORIDO, Emilio J., 2011.

²⁸⁶ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008.

²⁸⁷ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 11.

La lectora sabrá que he torcido el gesto al leer esta implícita identificación entre copla y folclore, únicamente válida en términos *emic*, pero también comprenderá que es de agradecer tanto su comprensión heterodoxa de lo folclórico, más rebelde de lo que cabría esperar, como el reconocimiento de que muchos cineastas y actrices posteriores «crecieron contemplando estas películas folclóricas de los años treinta y principios de los cuarenta y escuchando las canciones de sus intérpretes»²⁸⁸, por lo que su condición de sustrato cultural debe ser considerada. Con respecto al éxito de estos filmes, las investigadoras recorren desde el periodo republicano hasta el régimen franquista, examinando los mecanismos direccionistas aplicados en la producción cinematográfica y considerando factores como el exotismo de lo andaluz, el uso del cine como mecanismo de legitimación en contextos cambiantes o la instrumentalización del costumbrismo y de la música popular como contrapuntos a (aunque, también, como vehículos soterrados de) la crítica sociopolítica descarnada²⁸⁹. No está de más mencionar la exploración que realizan de la labor productiva de Cifesa y Suevia Films²⁹⁰, empresas que se encuentran tras diversos de los títulos que examino. En términos generales, puede afirmarse que este incipiente tejido industrial supo poner en funcionamiento dinámicas de estrellato y fórmulas narrativas propias de un género que sí existía, resultando significativo que

en una gran parte de la producción cinematográfica de este periodo centrada en Andalucía, los nombres de las protagonistas femeninas aparezcan siempre en primer lugar y de una manera más destacada en los títulos de crédito. Todas estas actrices se convierten en personajes públicos que, muy conscientes del papel que desempeñan, crean una prolongación de sus personajes más allá de la pantalla [...]: los espectadores acaban asociando a Imperio Argentina en los treinta, Estrellita Castro en los cuarenta, Carmen Sevilla y Lola Flores en los cincuenta con los papeles que interpretan²⁹¹.

Aunque los planteamientos de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón podrían hacer que nos preguntásemos si no es preferible emplear el término «andaluzada» en vez de «españolada»²⁹², calificación aplicada a estos musicales que reclamará mi atención, no debe perderse de vista que la diversidad de referentes populares previene a la hora de pecar de reduccionistas. Las actrices de piel cetrina, ojos negruzcos y rasgos agitanados coexisten con la niña de ojos claros y de piel blanquecina que es Marisol, con la castiza

²⁸⁸ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 21.

²⁸⁹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 24-27.

²⁹⁰ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 28-31.

²⁹¹ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 34.

²⁹² RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 35-38.

chulapa tan bien interpretada por Sara Montiel o con la moderna y exportable pizpireta Rocío Dúrcal. Mi intención aquí no es expresar una equiparación entre lo musical y lo andaluz, sino exponer cómo a partir de ese filón andalucista se conformó un esquema diferente del musical o, si se prefiere, una categoría fílmica de lo musical que resultó distintiva, iniciándose el camino del musical cinematográfico español:

Los espectadores que acuden a las salas durante los años veinte llegan a solicitar la interpretación de temas musicales, tuvieran o no relación con el argumento de la película. No es sorprendente este interés porque quienes asistían a las salas de cine tenían una profunda familiaridad con todo tipo de espectáculos musicales. En lo que se refiere a Andalucía, la música tiene también una función muy importante ya en las obras de los románticos que llegan a España en el siglo XIX. De hecho, la bailaora y la cantaora son, junto al torero, el bandolero o Carmen, dos de las figuras en las que se personifica tradicionalmente la esencia de lo andaluz²⁹³.

Estas líneas de Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón, dedicadas a lo andaluz, no cierran otros senderos, no excluyen otras referencias a espectáculos musicales de amplia popularidad en España, lo cual enriquece la comprensión del musical patrio. En esta forma de repensar el musical caben desde metrajes contruidos en torno a coplas de existencia previa, tal sería el caso de *María de la O* (Francisco Elías, 1936; Ramón Torrado, 1958), hasta cintas que aprovechan cuplé, copla o revista para afianzar el lucimiento del perfil popular de la estrella protagonista, pasando por aquellos filmes que, con menos números musicales, incluyen la música como realidad intrínseca a la trama argumental. Frente a la tradicional consideración anecdótica de estas escenas, sin contar con análisis fílmicos que las expliquen, postulo que su presencia es consustancial a la narración, hasta el punto de que muchas de las religiosas protagonistas de los filmes que examinaré guardan una relación estrecha y explícita con la música: algunas fueron cantantes en el pasado, mientras que otras encuentran en lo musical un terreno para la pedagogía, la sanación o la expresión de sus pasiones.

Tras plantear estas reflexiones, confío en que la lectora podrá contemplar toda una serie de interrogantes y de matices que, en principio, no nos sentiríamos tentados a buscar en este tipo de películas. Deseo hacerles una confesión: al realizar la selección de películas, una mirada construida desde el prejuicio me invitaba a plantear contrastes entre las religiosas que aparecen en filmes de corte popular andalucista, encarnadas por Imperio Argentina, Carmen Sevilla o Lola Flores, y aquellas que, de la mano de actrices

²⁹³ RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, 2008, p. 38.

con reputación consolidada frente a la cámara y sobre las tablas como Julieta Serrano o Marisa Paredes, protagonizan películas de directores que han merecido la consideración de autor, como Almodóvar. Más que contrastes, ahora observo ambigüedades y puntos de contacto, muchos de los cuales toman forma concreta en la categoría de lo musical.

Me inspira aquí «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo»²⁹⁴, un artículo a cargo de Lucía Prieto Borrego que sitúa en el corazón del análisis una paradoja que puede extenderse a varios estilos musicales: el régimen franquista instrumentalizó formas musicales con un pasado propio, cuyas letras se apartan ostensiblemente del sentido moralizante impuesto por la dictadura. En el caso de la copla, muchas de sus letras más reconocidas surgieron en la Segunda República y aludían a modelos de feminidad posteriormente condenados por el régimen: desfilando por sus versos prostitutas, adúlteras, y mujeres caídas en desgracia, Prieto Borrego esboza una atractiva continuidad entre la copla como vehículo de transmisión de roles de género transgresores durante el periodo republicano y su sutil readaptación en cuanto a sus temas y representaciones en los inicios de la dictadura franquista. El sentido moral es diferente, pero los versos son los mismos, y esto es muy interesante, pues Almodóvar usa coplas y boleros como lo hicieron Rey o Amadori, pero cada uno lo hace desde miradas particulares, cambiando su significado.

En vez de perseguir *tabulas rasas*, resulta fructífero hablar de reapropiaciones y recontextualizaciones, de reconfiguración y resignificación del sentido de canciones que funcionan como textos autónomos al tiempo que crean nuevas interdependencias al ser reaprovechadas como números musicales: (con)textos en (con)textos, intertextualidad del musical español. El hecho de que la mayor parte de canciones de las que darán cuenta mis análisis no hayan sido compuestas expresamente para los filmes en los que aparecen no ha de leerse como un demérito, ni como una evidencia de su inclusión por motivos de popularidad o lucimiento estelar; esto es una parte de la interpretación, pero no la agota. Su reaprovechamiento e inserción fílmica invitan a descubrir nuevos niveles de sentido y significado, semejantes a los que rastrea Virginia Sánchez Rodríguez en su interpretación de los modelos de feminidad en el cine español de los sesenta a través de las connotaciones formales y semánticas de la banda sonora de las películas²⁹⁵. Yo me ocuparé de la música inserta en la diégesis, pues estudio números musicales, mientras

²⁹⁴ PRIETO BORREGO, Lucía, 2016.

²⁹⁵ Véase: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia, 2013.

que Sánchez Rodríguez ahonda en la banda sonora, en el terreno extradiegético, pero la convicción básica de ambos estudios es la misma: la música cuenta con un potencial expresivo y narrativo en la creación de identidades y discursos que debe ser examinado. Al hilo de esta propuesta, cierro el epígrafe con una recapitulación que vuelve a sus inicios, a la voluntad de postular la existencia de un musical español diferente al modelo genérico hollywoodiense, construido desde una categoría de lo musical que se articula de manera distintiva. Tras revisar múltiples aproximaciones, mantengo lo siguiente:

- Aunque lo teatral está inserto en las raíces populares del musical español, el cual bebe de formatos como la zarzuela o la revista, existe una sustancial y vigente relación con estilos o géneros musicales como la copla, el cuplé o el bolero, también con la canción melódica o el reguetón. Este vínculo se reinventa cronotópicamente, está *glocalizado*: lo popular en el cine musical se redefine desde lo popular en la industria musical, es una categoría adaptativa.
- Aunque la categoría fílmica de lo musical, en intersección con lo popular y con lo español, desborda la representación de lo andaluz, las trabazones históricas comprendidas entre una y otra hacen que el peso de la tradición exotista que igualó lo español y lo andaluz sea elemento constitutivo del cine musical patrio, si bien sus mecanismos ganan posteriormente autonomía y se aplican al margen de discursos nacionalistas o regionalistas. Sus nuevas expresiones, conciliadoras o transgresoras con la tradición, no se entienden por completo sin atender a las raíces históricas de la génesis de lo musical.
- Al comparar los números musicales de los largometrajes estudiados con sus homólogos hollywoodienses, puede afirmarse que son otro cantar. A riesgo de incurrir en matizables generalizaciones, pues sí hay escenas que miran hacia Hollywood (y así lo indicaré), predominan números individuales construidos en torno a la estrella femenina y con un uso muy puntual de las coreografías, distanciándose de los números corales del musical clásico hollywoodiense.
- Las principales diferencias entre ambas formulaciones obedecen a factores culturales que van más allá del tejido industrial. El parentesco de Hollywood con Broadway suele concretarse en una visión onírica de lo musical: se pasa de la palabra al verso cantado sin justificación diegética, por convención, entonando canciones que, en caso de ser preexistentes, suelen ser creaciones de libreto teatral. En el caso español, lo musical gana consciencia diegética: los personajes

saben que cantan/bailan y suele explicarse por qué saben hacerlo, sea por su oficio de cantantes o por su estereotipado origen andaluz; más que continuar la narración en otro plano, las escenas musicales son recurso expresivo de la psicología de los personajes, resignificándose letras que existían al margen de la narración; su sentido performativo es explícito y se representan diegéticamente instrumentos como acompañamiento de la voz y la coreografía. En tanto que narración y expresión musical se distinguen, lo musical como categoría no se aplica necesariamente a filmes íntegros.

Estos enunciados pueden tenerse por generalizaciones que, en cada caso, deben contrastarse. Quisiera retomar un afamado musical hollywoodiense, próximo a mis materiales por cuanto su protagonista es una joven postulante: *The Sound of Music*. La película adapta un musical teatral estrenado un lustro antes en Broadway, con canciones expresamente compuestas, basado en las memorias de Maria von Trapp. Asumiendo que la lectora conoce la historia, interesa apuntar cómo un musical que suele tenerse por prototípico desborda algunos de los contrastes expuestos. Maria emplea la música como vehículo de expresión emocional, coexistiendo otro uso de lo musical: aunque la madre abadesa le recuerde que únicamente debe cantar aquello que en la comunidad le está permitido, hay canciones como *Maria*, interpretada por varias religiosas, o *Climb Ev'ry Mountain*, entonada por la abadesa, que plantean una sustitución de la palabra hablada por el verso cantado sin justificación diegética, como si las monjas no se diesen cuenta. En cambio, tras la reincorporación de Maria al mundo, predominan números musicales argumentalmente razonados, como se observa en *Do-Re-Mi*, acompañándose Maria de su guitarra, o en el teatrillo de títeres al son de *The Lonely Goatherd*.

Sucede esto en un musical que incorpora la música como tema explícito, como motor de cambio de los personajes, pues el Capitán agradece a Maria que haya devuelto la música a su casa, tras años olvidada por la muerte de su esposa. Otros paradigmáticos musicales del Hollywood de aquella década, como *The Music Man* (Morton DaCosta, 1962) o *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), presentan una preponderancia de los números musicales entendidos como plano de realidad diferente, inconsciente para los personajes y, en ocasiones, onírico. Aunque cada filme y número musical merecen un examen individual, estimo que dicha dimensión onírica resulta más infrecuente en el caso español y que ello se debe a sus raíces y su formulación genérica, distintas a las de su homólogo hollywoodiense.

Sentimiento, *pathos* y cotidianidad: los hábitos del melodrama

Si bien la categoría de lo musical es relevante en todos los filmes que analizo, debe contemplarse cómo dialoga con la acción cómica o dramática que define la trama argumental. Examinó ahora algunos de los rasgos del melodrama como género fílmico, pues diversas películas de mi selección responden a sus convenciones. Puede decirse del melodrama, sea aquel teatral, literario, radiofónico o cinematográfico, que enfatiza los aspectos patéticos y sentimentales de la acción, remitiendo así al vocablo griego *pathos*, término que se entiende en el ámbito artístico como la capacidad de despertar en el receptor una determinada emoción o sentimiento, según se plantea por vez primera en la tragedia teatral clásica. De esta manera, la idea de empatía, de conexión emocional entre el sentir del creador artístico y el sentir de su público, resulta una cuestión central en el melodrama, como lo es la conformación de la palabra a partir de dos raíces griegas, pues al conocido lexema «drama» se le antepone «melo(s)», canto o canción.

Tal y como señala Graciela Padilla Castillo en «El melodrama como género cinematográfico», las raíces del género se asientan sobre un tipo de pieza teatral moderna que combina partes habladas con otras musicales²⁹⁶. La intención central de su artículo es establecer las características del género cinematográfico del melodrama, así como su amplia tradición en relación con ámbitos como el teatro o la música, cuestión sustancial. Ya en la introducción, Padilla Castillo alude al tipo de melodrama que aquí habrá de interesarme, «los melodramas familiares o románticos, que llegarían incluso a formar el subgénero de las *women's picture*, películas para mujeres»²⁹⁷, y establece que, en la línea del sentido tradicional del término, «el melodrama pasó de ser una pieza teatral con música a convertirse en un texto plagado de efectos pictóricos, aptos para ser trasladados al cine y a la televisión»²⁹⁸. Insiste, además, en el uso que el género realiza de elementos de la cultura popular, desde la canción popular hasta la fotonovela, remarcando sus mezclas con géneros afines o derivados como el folletín.

Tomando como referencia el texto de Padilla Castillo, pueden establecerse los siguientes rasgos definitorios del melodrama²⁹⁹: sentido y aceptación del sufrimiento desde la pasividad y la abnegación por parte del personaje protagonista; sentimiento de

²⁹⁶ PADILLA CASTILLO, Graciela, 2002, p. 92.

²⁹⁷ PADILLA CASTILLO, Graciela, 2002, p. 94.

²⁹⁸ PADILLA CASTILLO, Graciela, 2002, p. 94.

²⁹⁹ Sintetizo aquí las características que, a partir de ejemplos, se presentan en: PADILLA CASTILLO, Graciela, 2002, p. 95-110.

fracaso constante en los personajes; creación de empatía con el espectador, en tanto que participe del sufrimiento de aquellos; personajes que no han superado unos traumas del pasado, físicos o psicológicos, que marcan su presente; sublimación o represión de los deseos como posible causa del sufrimiento; valor céntrico de la palabra, con grandes frases o soliloquios que expresan el estado emocional de los personajes; acumulación de desgracias y elementos melodramáticos a lo largo de la acción; anhelo de un pasado que fue mejor, en contraposición a la desdicha del presente, mostrado mediante el uso del *flashback* y otros recursos que alteran la línea temporal de la narración; inclusión de momentos humorísticos que rompen y dosifican la tensión dramática; arranque potente del filme, presentando de forma inmediata el carácter que define a los protagonistas y el conflicto argumental principal; y protagonismo de la música, la cual, lejos de utilizarse gratuitamente, cuenta con gran fuerza dramática en momentos centrales de la acción. A nivel visual, el contraste lumínico, la afectación gestual o la aproximación planimétrica son recursos que suelen emplearse para subrayar la tensión dramática.

Si bien esta caracterización general resulta lo suficientemente precisa como para abordar los filmes melodramáticos de mi selección, quisiera advertir que algunas de mis relecturas cuestionan una de las premisas, a saber, la pasividad de los personajes con respecto a las fatalidades sufridas; según argumentaré, mantener dicha caracterización de modo acrítico impide ir más allá de la mirada hegemónica, pues reduce a las protagonistas femeninas al rol de pasiva mujer sufriente, sin oportunidad para rescatar su agencia. Dicho esto, no puede negarse que, desde la mirada normativa, ha existido históricamente una sólida ligazón entre el melodrama cinematográfico y la idea de «cine para mujeres», empleándose el género como herramienta para la educación sentimental del género femenino, como plataforma sublimadora al tiempo que negadora de deseos y pasiones, pues muy frecuentemente las arrebatadas protagonistas del melodrama terminan siendo castigadas. Esta aseveración no es nueva, pues investigadoras fílmicas feministas como Mulvey o Kaplan ya se ocuparon del asunto, aunque la publicación de referencia es *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*³⁰⁰, obra de Mary Anne Doane que estudia el melodrama hollywoodiense de los años cuarenta³⁰¹.

³⁰⁰ DOANE, Mary Anne, 1987.

³⁰¹ Referencio en la bibliografía final otros estudios internacionales coetáneos a la obra de Doane a propósito del melodrama en sus múltiples formas y canales, muchos de los cuales incorporan también la aproximación al género como cine pensado para un público femenino: BRUNSON, Charlotte (ed.), 1987; GLEDHILL, Christine (ed.), 1987; LANG, Robert, 1988; TIMS, Hilton, 1987.

De entre los estudios en español que se han ocupado del melodrama de Hollywood destaca *El melodrama*³⁰², publicación de Guillermo Balmori que examina más de sesenta filmes rodados entre 1930 y 1960. Me interesa el breve prólogo a cargo de Eduardo Torres-Dulce, pues ofrece algunos apuntes sobre dicho género, haciéndose eco de las impresiones consolidadas en los estudios internacionales e importadas para el estudio del melodrama patrio:

El melodrama es el género por excelencia. Y lo es cuanto sus huellas y señas de identidad se encuentran en el resto de los géneros cinematográficos: ¿por ventura no es un melodrama *Centauros del desierto*, *Melodías de Broadway 1955*, *Star Wars*, *Senderos de gloria*, *Veredicto final* o *El sueño eterno*? La misma comedia, y con exclusión de las *screwball comedies*, las comedias alocadas, es también pasto de melodrama como lo demuestran desde *Nacida ayer* a *El bazar de las sorpresas*, por no hablar de casi toda la obra de Billy Wilder, un romántico caché y un conspicuo, perdonenme la expresión, melodramatista. Amén de todo ello, el melodrama es el más clásico de los géneros, tanto porque es el más estrictamente popular, el que más engarza con los gustos más íntimos de un espectador de cine, como el que tiene el punto de mira en la vieja y esencial función del arte dramático desde los tiempos de la vieja Grecia, la catarsis, la capacidad de conmover al espectador, de provocarle una emoción estrictamente moral. El melodrama es, además, el banco de pruebas de la destreza profesional de quienes hacen las películas. Regular la intensidad de las emociones de tal manera que ni el histrionismo ni la sensiblería tengan lugar, que las vivencias y los padecimientos más comunes no parezcan gastadamente prosaicos y que las grandes pasiones no parezcan inabordables son algunos de los muy difíciles retos a los que se enfrentan los fabricantes de melodramas. Cuando lo logran, y créanme que no es nada fácil, el rapto y la seducción del espectador son completos e irreversibles³⁰³.

Sin compartir del todo el sobredimensionamiento del género melodramático, encuentro en estas palabras varios elementos que quisiera retener. En primer lugar, la hibridación de géneros cinematográficos, por cuanto la etiqueta genérica es siempre una imposición analítica (del productor, del espectador, del investigador, etc.) que no agota la complejidad del texto fílmico. Nada existe como puro melodrama, pura comedia o puro musical, y siempre son más ricos los diálogos y las mixturas. En segunda instancia, la mención al acerbo popular que efectúa Torres-Dulce invita a pensar que estoy mirando hacia donde corresponde, entendiendo que el melodrama no es solamente popular por sus referentes, sino también, y más allá de la cuestión del gusto, por su capacidad de conectar emocionalmente con el gran público, entroncando con aquella tragedia helénica de marcados tintes catárticos que supo movilizar al espectador. Un

³⁰² BALMORI, Guillermo, 2009.

³⁰³ TORRES-DULCE, Eduardo, 2009, p. 6.

tercer aspecto a considerar sería el logro de la adecuada tensión entre lo cotidiano y lo infrecuente, entre lo culturalmente naturalizado y lo histriónicamente afectado, ecuación que cada filme con ingredientes melodramáticos debe resolver para evitar caer en la autoparodia, solución *à la manière de* cada realizador, de cada actriz³⁰⁴.

Las consideraciones aplicables al melodrama hollywoodiense del pasado siglo serían extrapolables al melodrama español, aunque con particularidades, según plantea Román Gubern en *Melodrama. El placer de llorar*, recogiendo al comienzo de esta obra su conferencia «El melodrama en el cine español (1930-1960)»³⁰⁵. Gubern explora las raíces históricas de la concepción de la sexualidad, con un marcado diferencial de género, en la España de aquellos años, contemplando el cine como vehículo de una transmisión ideológica heredada de las artes escénicas. Incorporando a su aproximación la sempiterna tendencia de adaptar obras de la novela y del teatro populares a la gran pantalla, Gubern postula una continuidad en términos de roles de género: el donjuán masculino, eterno seductor, dista mucho de verse descalificado socialmente, desde una doble moral imperante que, por el contrario, condena realidades como la infidelidad femenina. Así, la aproximación al melodrama cinematográfico «debería efectuarse en conexión con la novela rosa, las radionovelas y las fotonovelas femeninas, que se han desarrollado paralelamente en el mercado de la masscult y dirigido hacia el mismo público»³⁰⁶. A continuación, Gubern ofrece una distinción clasificatoria entre diversas fórmulas subgenéricas del melodrama: político, histórico, familiar y religioso³⁰⁷.

Articulando las aportaciones de las investigadoras feministas internacionales con las inflexiones propias del melodrama cinematográfico español, surgen estudios como *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*³⁰⁸, extraordinaria aproximación centrada, como viene siendo costumbre, en el contexto de la dictadura franquista. Annabel Martín ofrece diversas lecturas del melodrama, como

³⁰⁴ Como intérprete, Sara Montiel supo abordar la afectación melodramática desde un minimalismo expresivo sumamente efectista, tan difícil de caracterizar y tan personal que solamente puede referirse como «montielesco». Al tiempo, como director, Luchino Visconti, quien guardó íntima relación con la ópera, supo reinventar el melodrama en filmes de madurez como *Rocco e i suoi fratelli* (1960) o *Il Gattopardo* (1963), conjugando la mirada social neorrealista con elementos del melodrama familiar y del melodrama histórico, respectivamente.

³⁰⁵ GUBERN, Román, 1991, p. 11-28.

³⁰⁶ GUBERN, Román, 1991, p. 13.

³⁰⁷ No emplearé esta clasificación, pero no todos los filmes melodramáticos que examino, por mucho que estén protagonizados por religiosas, se situarían en la última de estas categorías, pues cuentan con ambientación «de época» y/o abordan cuestiones como la honra femenina o el abandono romántico.

³⁰⁸ MARTÍN, Annabel, 2005.

su construcción a modo de heterotopía foucaultiana, examinando sus implicaciones políticas, algo especialmente significativo en los filmes de corte neorrealista «a la española». A propósito de las imágenes de feminidad, interesan aquellos filmes que Martín denomina «de corte costumbrista»:

El nacional-catolicismo hace suyo el melodrama doméstico para transformar los roles socio-familiares, tradicionalmente asociados al hogar y a sus diferentes miembros, en modelo a seguir en la nueva nación española [...]. La mujer, en su papel de madre santa, hija abnegada o esposa fiel y obediente a la figura paterno-filial del marido, no solamente es la representante del hogar mítico y sagrado, limpia de contaminación ideológica de lo de afuera, sino también la pieza inconfundiblemente *española* dentro de ese mundo. La feminización de la esfera nacional es una de las claves básicas de la pedagogía nacionalista. A través de la mujer, en su papel de intermediaria sociosimbólica de la familia, se conectan los eslabones entre el mundo privado y el público³⁰⁹.

Así, el melodrama se asociaría con la lógica reproductiva del régimen franquista, jugando la representación de los roles de género un papel esencial. Según apunta Martín algunas páginas más adelante, se trata de un cine dirigista que «reclama la mediocridad sentimental, libre de sobresaltos para los hombres y mujeres de posguerra»³¹⁰, tomando la forma de largometrajes con finales predecibles que establecen el precio a pagar por la restauración del orden moral imperante, acorde con los valores ratificados en la trama. Estas producciones pensadas para las masas, en especial para las mujeres, exigirían una mirada acrítica por parte del público, fomentada por la falta de implicaciones políticas, en el sentido estricto de la expresión. En términos generales, la fórmula del melodrama ofrecería modelos, roles y discursos de feminidad, algunos de ellos sancionados como ejemplos morales a seguir, otros presentados como contraejemplos en tanto que roles de feminidad condenables y castigados al final de sus respectivas películas.

Sin embargo, me atrevería a señalar que la falta de interés del melodrama cinematográfico franquista por lo político logra, paradójicamente, que todo se politice, por aquella proclama de que «lo personal es político», máxime en aquellos contextos en los que no puede hablarse de política. En este sentido, me interpelan algunas reflexiones planteadas por Silvia Guillamón Carrasco en *Desafíos de la mirada: Feminismo y cine de mujeres en España*³¹¹. Siguiendo la estela de su mentora, la ya mencionada Giulia

³⁰⁹ MARTÍN, Annabel, 2005, p. 109.

³¹⁰ MARTÍN, Annabel, 2005, p. 112.

³¹¹ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2015.

Colaizzi, el estudio se centra en filmes dirigidos por mujeres, aunque me atañen aquí ciertos enunciados planteados en su «Introducción: Políticas de lo cotidiano»³¹². Sugiere Guillamón Carrasco que «lo cotidiano juega un papel fundamental en la definición de los roles tradicionales de género cuando observamos, por ejemplo, el despliegue de un imaginario sobre la rutina hogareña en el melodrama doméstico»³¹³, uno de los géneros dirigidos a un público femenino. En la línea de la configuración ideológica del ángel del hogar, invita a entender lo cotidiano como una forma de experiencia

tradicionalmente asociada a la feminidad, perceptible en la manera en que la cultura patriarcal ha construido la división sexual: identificando a los hombres con lo extraordinario, con las grandes hazañas de la Historia y a las mujeres con los pequeños eventos cotidianos, con esos hábitos rutinarios aparentemente sin importancia; dándoles a ellos el protagonismo en el avance de las narraciones y a ellas la espera en el hogar, la quietud y el silencio³¹⁴.

La última aseveración de estas líneas está llamada a ser discutida desde las relecturas que plantearé en torno a unos personajes femeninos que distan mucho de ser sujetos pacientes, pero retengo la noción de configuración y difusión de un modelo de mujer coherente con los postulados nacionalcatólicos, recuperando el imaginario del ángel del hogar decimonónico³¹⁵ en géneros fílmicos como el melodrama. En lo que respecta a los melodramas que examinaré, algunos de ellos musicales y otros con secuencias que activan la categoría fílmica de lo musical, cabe preguntarse si los roles femeninos activos, principalmente mujeres fatales, son planteados desde una mirada normativa a modo de contraejemplos del ángel del hogar. Y lo mismo sucede en el terreno de la comedia, género del que me ocupo en las próximas páginas.

³¹² GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2015, p. 7-16.

³¹³ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2015, p. 12.

³¹⁴ GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia, 2015, p. 13.

³¹⁵ Sobre el ángel del hogar y la ideología de la domesticidad, véase: ALDARACA, Bridget A., 1992.

Humor (a la española): hábitos y sentidos de la comedia

Tal y como procedí en mi aproximación al melodrama cinematográfico, el punto de partida a la hora de abordar el género de la comedia ha de ser una definición genérica que permita, posteriormente, su particularización en el contexto de la cinematografía española. En este caso, presento a la lectora dos conceptualizaciones recogidas en el *Nuevo vocabulario básico del audiovisual*³¹⁶, valorando la autoridad del investigador Carlos A. Cuéllar Alejandro en el estudio de este género fílmico, siendo de interés también su investigación sobre el humor y los mecanismos de comicidad presentes en la obra de Jacques Tati³¹⁷. Ofrezco a continuación el inicio de las entradas dedicadas a la comedia y al cine cómico:

Comedia: Clasificación genérica que alude a aquellos films cuya característica emotiva principal es el buen humor y cuyo objetivo es provocar dicha emoción en el audioespectador a través de argumentos, situaciones o personajes graciosos. La polémica estriba en determinar si la comedia es un género o un subgénero del cine cómico.

Cómico, cine. Tb **Slapstick.** Tb **Burlesque:** Género humorístico, históricamente anterior a la comedia, caracterizado por emplear el «gag» cinematográfico como mecanismo primordial de sus films, desde el punto de vista cómico, estético y narrativo³¹⁸.

No es mi objetivo dilucidar la mencionada polémica sobre la relación entre comedia y cine cómico, sino advertir sencillamente que yo haré uso, por norma general, del primer término. Ello se debe a que los filmes de mi selección de materiales se caracterizan, según espero demostrar en estas páginas, por unos orígenes principalmente extracinematográficos sustancialmente diferentes a los del cine cómico. Quiero decir con esto que, más que buscar en mi selección fílmica mecanismos como el gag, habré de reconocer un humor que es deudor de manifestaciones culturales como la comedia teatral de corte popular. No obstante, al hilo de la definición y la tipología del gag proporcionadas por Cuéllar Alejandro en esta misma publicación³¹⁹, debe apuntarse que algunos tipos de gag como el audiovisual, cuya eficacia descansa en la interacción de elementos sonoros y visuales, o el caricaturesco, basado en la representación exagerada de un personaje, ambiente o situación, son mecanismos cómicos de notable relevancia en los metrajes estudiados.

³¹⁶ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2011.

³¹⁷ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 1999.

³¹⁸ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2011, p. 150.

³¹⁹ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2011, p. 175-176.

De modo semejante a lo acontecido con el resto de géneros cinematográficos ya revisados en este capítulo, a excepción del cine religioso, la mayor parte de estudios centrados en la comedia hunden sus raíces en el contexto hollywoodiense. Referidas a dicha cinematografía, pueden encontrarse publicaciones como *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*³²⁰ de Stanley Cavell, un análisis de siete producciones de entre 1934 y 1949 cuyo denominador común radica en su pertenencia a un subgénero particular en el cine sonoro de Hollywood, denominado por Cavell «comedia de enredo matrimonial». Esta obra supone un simple botón de muestra que ilustra una tendencia bastante extendida, a saber, la ausencia de estudios generalizados sobre comedia en el sentido amplio del término, prefiriéndose en la mayor parte de investigaciones el abordaje de subgéneros de la misma.

De entre los subgéneros existentes en el marco de la comedia hollywoodiense, las investigadoras se han interesado particularmente por la comedia de enredo, conocida al otro lado del Atlántico como *screwball comedy*. Uno de los principales motivos de dicha inclinación radica en el sugerente juego de roles de género que establecen muchas comedias de corte clásico, poniendo en jaque y renegociando convenciones sociales referidas a lo esperablemente masculino y a lo deseablemente femenino. Aunque el noviazgo y el matrimonio son dos de los principales escenarios en los que cobran forma los ingeniosamente afilados diálogos y las endemoniadamente dinámicas situaciones, acompañados por una iluminación en clave alta y un saturado cromatismo en los filmes a color, convido a que la lectora me acompañe en la búsqueda de estos rasgos en los enredos protagonizados por mis novicias cantarinas, con predilección romántica por los médicos. Por mencionar algunos estudios recientes que abordan la comedia de enredo hollywoodiense, destaco *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*³²¹, fruto de la investigación de Pablo Echart Orús, *Screwball Comedy: Vivir para gozar*³²², publicación coordinada por Carlos F. Heredero, y la tesis doctoral *La guerra de los sexos en el espacio de la comedia romántica estadounidense, 1934-2016*³²³, realizada por Begoña Montesinos Ladrón de Guevara.

Centrándome en la comedia cinematográfica española, he localizado un par de publicaciones que, aunque limitadas cronológicamente, ofrecen un estudio generalista

³²⁰ CAVELL, Stanley, 1999.

³²¹ ECHART ORÚS, Pablo, 2005.

³²² HEREDERO, Carlos F. (coord.), 2016.

³²³ MONTESINOS LADRÓN DE GUEVARA, Begoña, 2020.

sobre dicho género fílmico. Pese a ello, no son una excepción con respecto a la ausencia de los filmes que aquí estudio, interesándose por otros títulos de mayor reconocimiento y fortuna en el discurso historiográfico canónico, por lo que me limitaré a presentar una breve síntesis de algunos de los aspectos relevantes de cada una de estas obras. Por otra parte, son muchos los artículos y capítulos de libro, así como tesis doctorales en estos últimos años, dedicados a elementos concretos de la comedia española, abastando periodos cronológicos que van desde los cuarenta³²⁴ a la comedia del tardofranquismo y la Transición³²⁵. Siendo imposible, a la par que sobran, realizar aquí un repaso a todas ellas, la lectora podrá encontrarlas en el listado bibliográfico final.

La primera de las publicaciones de corte generalista, firmada por Álvaro del Amo, es *La comedia cinematográfica española*³²⁶. En este extenso volumen, el autor recoge su labor como crítico cinematográfico, centrándose en la captación de esquemas y continuidades formales en el género de la comedia cinematográfica española. Dejando a un lado los aspectos sociológicos y políticos que pudiesen derivar de los filmes, su interés radica en el análisis formalista de los mismos. Antes de ocuparse del estudio de las películas consideradas, dividiéndolas en los periodos 1967-1974 y 1975-2008, Álvaro del Amo examina «Los orígenes de la comedia cinematográfica española»³²⁷. Según apunta el crítico, el caldo de cultivo de este género puede localizarse en manifestaciones populares como la zarzuela, el sainete, la astracanada, el teatro de enredo o la revista, así como en otros referentes de carácter más internacional como el vodevil o el cine italiano de los cincuenta, en su versión de neorrealismo «de consumo».

De manera semejante, *Cine cómico español (1950-1961): Riendo en la oscuridad*³²⁸ propone un estudio sistemático de la comedia española, aunque optando en esta ocasión por un marco cronológico acotado a una sola década. En el libro, Carlos Aguilar explora las principales aportaciones de la comedia cinematográfica española de los cincuenta, resaltando la existencia de dos variantes o tipologías: la comedia negra,

³²⁴ ORTIZ VILLET, Áurea, 2001.

³²⁵ El primer franquismo no es ya el momento de mayor interés para los investigadores, pues la comedia tardofranquista y de la Transición protagonizan la mayoría de los estudios dedicados a este género: GONZÁLEZ CABALLERO, Marta, 2015; GUERRA GÓMEZ, Amparo, 2012; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto, 2013; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto, 2015; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto, 2018; IBÁÑEZ, Juan Carlos; IGLESIAS, Paula, 2011; IGLESIAS GARCÍA, Paula, 2016.

³²⁶ AMO, Álvaro del, 2009.

³²⁷ AMO, Álvaro del, 2009, p. 17-51.

³²⁸ AGUILAR, Carlos, 2017.

cuyos ejemplos más reconocibles podrían ser *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) o *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), presentaría argumentos marcados por la crítica social, desde distintos matices ideológicos, y una estética influenciada por el neorrealismo italiano comercial; y la comedia rosa, con títulos como *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) o *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), la cual destacaría por esbozar conflictos argumentales alejados de la crítica social, siendo deudora de otra influencia italiana, el *cinema di fidanzatine*. En ambos, Aguilar remarca la mixtura de referentes nacionales e internacionales en la configuración de una comedia propia de nuestro territorio.

En otro orden de cosas, quisiera dedicar las líneas finales de este apartado a sintetizar las principales reflexiones de Julio Arce Bueno en el capítulo «Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo»³²⁹, siendo este un texto que permite interrelacionar la comedia cinematográfica española con el estudio ya ofrecido sobre el cine musical patrio. Partiendo de cuestiones ya esbozadas, como la común activación del tipismo español en manifestaciones culturales como el sainete, la zarzuela o la comedia cinematográfica, Arce Bueno diseña la siguiente caracterización:

Las comedias folclóricas son una variante de la españolada. Este término es comúnmente utilizado para designar un tipo de producto cultural en el que aparecen con reiteración elementos identitarios de lo español. La españolada utiliza estereotipos que afectan a distintos aspectos, como lugares y ambientes, tipos humanos, comportamientos sociales, lenguajes, vestimentas o formas de expresión musical³³⁰.

La construcción de estos estereotipos, continúa el autor, se remontaría al siglo XIX, viviendo un momento de auge con los inicios del cine sonoro durante la Segunda República y con clara continuidad durante los inicios del franquismo. Lejos de presentar la dictadura y su uso de este género como un fenómeno monolítico, la aparición de comedias de imagen más cosmopolita o «de teléfonos blancos» en la inmediata posguerra atestiguaría la mala fama con la que contó el llamado «cine folclórico» entre algunos sectores falangistas, por considerarlo herencia republicana y fruto del gusto romántico extranjero, de la invención exotista de lo español³³¹. Es ya a finales de la década de los cuarenta y a lo largo de los años cincuenta cuando se asiste a un nuevo

³²⁹ ARCE BUENO, Julio, 2013.

³³⁰ ARCE BUENO, Julio, 2013, p. 294.

³³¹ ARCE BUENO, Julio, 2013, p. 295.

apogeo de la comedia musical de raíz popular, interpretándose esto a la luz de los estudios de Jo Labanyi ya citados, siguiendo también a Eva Woods, quien sugiere el fracaso del franquismo en la búsqueda de la imposición de una cultura oficial, incapaz de controlar la configuración de los significados socioculturales en filmes donde, por ejemplo, se privilegia el uso de protagonistas femeninas de moral disoluta y éxito económico que en nada se parecían a la amante esposa y madre abnegada que promulgaba el ideario oficial del régimen³³².

Un último asunto que introduce Arce Bueno en su texto es el uso del tipismo español en tono irónico y paródico por parte de algunos cineastas, generando una crítica hacia el propio régimen³³³. Uno de los ejemplos más iniciales y significativos puede hallarse en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, filme que adquiere tintes de parodia por la conversión de Villar del Río en un pueblo andaluz de cartón-piedra. Distanciándose de las artistas con poderío a las que interpretó Imperio Argentina, Lolita Sevilla da vida a una provinciana cantante envuelta en una trama de «españolización» (andalucista) de un pueblo de interior, en lo que supone una denuncia del uso interesado de lo discursiva y performativamente «folclórico» como instrumento para agradar a los extranjeros, a costa de perpetuar una falsa imagen exotista de lo español.

³³² WOODS, Eva, 2004; WOODS, Eva, 2007.

³³³ ARCE BUENO, Julio, 2013, p. 297-298.

La religiosa transgénica: una (re)visión de los materiales

Tras exponer los rasgos de diversos géneros y subgéneros cinematográficos, planteo ahora algunas reflexiones sobre la decena de películas que componen mi selección final de materiales. Si bien no es mi intención establecer un estudio puramente cuantitativo, pues una selección tan reducida invita a una aproximación de carácter cualitativo, sí considero pertinente mostrar algunas cifras que ilustren el perfil de los filmes con los que trabajaré. En última instancia, estimo que los datos aquí recogidos demuestran la heterogeneidad cronológica y genérica que retiene mi selección de largometrajes, constatando en el próximo capítulo su pluralidad argumental.

Deteniéndome primeramente en la diversidad cronológica, observamos que el arco temporal abasta entre 1934 y 2017, con filmes de periodos muy diversos. Hasta cierto punto, la distribución temporal de los largometrajes es indicativa de un fenómeno ya enunciado, a saber, la especial significación de lo musical como categoría fílmica en las décadas de 1950 y 1960, en concordancia con su instrumentalización por parte del régimen franquista. Pese a ello, no falta un título que ilustre el periodo republicano, como tampoco otros pertenecientes al tardofranquismo, la Transición o la época actual. Aprovechando que cada película contará con su análisis individualizado, no ha de faltar un epígrafe que ponga en diálogo cada filme con su contexto social, histórico y cultural, mediante una aproximación que valore específicamente la dimensión de género.

En segundo lugar, con respecto a la heterogeneidad de géneros fílmicos, debe recordarse que el criterio que permitió acotar la selección de materiales fue la necesaria presencia de la categoría de lo musical en asociación con los personajes de religiosas. No todos los metrajes estudiados pueden ser considerados musicales en sentido estricto, pero sí responden a dicha categoría, pues cuentan con al menos dos números musicales y activan la presencia de lo musical como recurso expresivo, de particular interés en la caracterización psicológica de sus personajes. *Pecado de amor* y *Esa mujer* pueden clasificarse sin dificultad como melodramas musicales, ambos protagonizados por Sara Montiel, aunque con distinto peso o presencia de lo musical; al tiempo, *La hermana San Sulpicio* (1934), *La hermana San Sulpicio* (1952), *La hermana Alegría*, *Sor Ye-yé*, *La novicia rebelde* y *La llamada* se clasificarían como comedias musicales, advirtiendo que los tipos de comicidad presentes en unas y otras, desde el humor crítico hasta la comedia de evasión, pasando por el enredo, son muy distintas y merecen particular

atención. Tampoco lo musical se concreta igualmente en todas, como tendré ocasión de discutir, aunque existe cierta tendencia a la activación de lo andaluz como realidad identitaria común en los filmes de Florián Rey y Luis Lucia, sin excluir esto otras propuestas, como la canción melódica en los filmes de los sesenta y los setenta o la relectura de la balada y el musical escénico internacionales en la propuesta de Los Javis.

La despierta lectora habrá notado la ausencia de dos títulos en la anterior enumeración. Desde una perspectiva genérica, *Sor Intrépida* y *Entre tinieblas* son los dos títulos más complicados de clasificar. La cinta de Rafael Gil, catalogada como comedia en la base de datos de Filmoteca Española, presenta un primer acto de marcada comicidad, si bien el nudo argumental se aproxima paulatinamente al cine religioso y el desenlace se expresa en términos ostensiblemente dramáticos. Por su parte, la obra de Almodóvar aparece en dicho catálogo como comedia dramática, siendo cierto que su ácida crítica hacia la institución eclesiástica y su singular mirada hacia la fe religiosa se manifiestan en términos cómicos, aunque se equipara en importancia un conflicto amoroso que se resuelve de manera melodramática. No parece casual que precisamente en estas dos películas pueda constatarse la más heterodoxa activación de la categoría de lo musical, siendo los metrajes en los que menos escenas musicales pueden localizarse, ausencia que se ve compensada por la importancia de la música como tema recurrente y como motor argumental, amén de su empleo como canal de expresión emocional.

La religiosa transargumental. Monjas y novicias en el cine español

A la pluralidad cronológica y genérica que reúne mi selección de materiales quisiera sumarle ahora otro elemento de variabilidad: la heterogeneidad argumental. Las páginas que siguen tienen por objetivo ofrecer una panorámica de la representación de la religiosa en el cine español, trascendiendo los casos de monjas y novicias cantarinas con la intención de ofrecer una imagen de conjunto que permita comprender mejor la representatividad de la decena de metrajes que examinaré. Según advertí, la presencia de religiosas cinematográficas es una constante en los filmes que muestran escenarios como hospitales, colegios o prisiones, pues, más allá de espacios como el convento o la iglesia, existe una tradición histórica en nuestro país según la cual las órdenes religiosas se han ocupado de las instituciones educativas y asistenciales, siendo particularmente significativa la vinculación de dichas actividades con las órdenes religiosas femeninas. Por ello, intentar glosar todos los filmes que cuentan con monjas o novicias entre sus personajes sería como intentar ponerle puertas al campo.

Aunque cualquier categorización analítica peca por acción y por omisión, pues impone una clasificación al tiempo que silencia otras, considero que la manera adecuada de realizar esta panorámica argumental es mediante la agrupación de tendencias que he detectado a partir de un visionado inicial de cuantos filmes han estado a mi disposición. Más allá de las posibles críticas, estimo que esta imagen de conjunto es operativa en tanto que ofrece algunas tentativas superficiales de interpretación sobre la configuración del tipo popular de la religiosa cinematográfica, con particular interés por la dimensión de género y por los cambios de estatus, ya sean de seglar a religiosa o a la inversa. Antes de adentrarnos en el primero de los bloques, quisiera reconocer que hay filmes de difícil clasificación. En algunos casos, puede hablarse de personajes que encajan en más de un bloque, pues el hecho de que una novicia desempeñe un rol de cuidadora no impide que, al concluir la acción, haya colgado los hábitos para casarse con un médico. Intentaré mencionar la posible inserción de algunos filmes, específicamente de aquellos que estudiaré detenidamente, en más de una categoría, pues esta multiplicidad no es más que un síntoma de la heterogeneidad argumental inserta en el corazón de muchas cintas.

Por otra parte, existen acciones argumentales que involucran a religiosas cuya inserción en alguna de las categorías planteadas resulta forzosa. Aunque podrían tenerse por educadoras, las profesas malignas que traumatizan a las alumnas de un internado en *La monja* o a la joven protagonista de *Verónica* (Paco Plaza, 2017) se explican mejor desde la exploración de la profesas como personaje del cine de terror, fenómeno en apariencia reciente pero que hunde sus raíces en la *nunsplotation* de los años setenta³³⁴. En fechas próximas, *Hermana Muerte* (Paco Plaza, 2023) ampliará el universo monjil que ya comenzó a explorar su realizador, indagando en los orígenes del personaje interpretado por Consuelo Trujillo en *Verónica*, trasladándose del barrio de Vallecas de los noventa a un viejo convento que funciona como colegio de niñas en la posguerra. También llegará próximamente a las pantallas *Anatema* (Jimina Sabadú, 2023), cinta de terror en la que Leonor Watling será Juana, religiosa marcada por una experiencia paranormal. Mención aparte merece sor Flor, interpretada por María Botto en *Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, 2020), pues esta monja enfermera de carácter aguerrido mata zombis para sobrevivir en el contexto de la guerra civil, pereciendo al quedarse a defender una iglesia tras sufrir la mordida de uno de ellos.

En otro orden de cosas, muchas son las comunidades de profesas que intentan salvar sus conventos de la ruina económica en comedias como *El diablo toca la flauta* (José María Forqué, 1953), *Una monja y un Don Juan* (Mariano Ozores, 1973), *Unos granujas decentes* o *Sor Metiche* (Mariano Ozores, 1980) y *Hermana, ¿pero qué has hecho?* (Pedro Masó, 1995). Al margen de las soluciones empleadas para evitar el cierre de sus conventos, que van desde la venta de códices hasta el atraco a un banco, muchas de estas comunidades se dedican al cuidado de asilados, ocupación que posibilitaría su inclusión en el segundo de los bloques categoriales que esbozo, aunque no es este el rasgo que se potencia argumentalmente. En otros casos, las religiosas aparecen envueltas en tramas que les son ajenas, de manera momentánea o anecdótica, tal y como sucede en *Felices Pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954), pues el cotizado cordero de una rifa acaba por accidente en la representación navideña infantil que han organizado.

³³⁴ Aunque se trata de un filme germano-suizo, *Die Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne* (Jesús Franco, 1977), cuyo título se tradujo al español como *Cartas de amor a una monja portuguesa*, presenta al malagueño Jesús Franco como referente de la ficción de explotación cinematográfica europea. Al abordar asuntos como el lesbianismo o el sadismo, la comunidad de las Redentoras Humilladas de *Entre tinieblas* podría guardar un parentesco lejano, quedando más próximas en filiación al filme de Franco *Cartas de amor a una monja*, de marcado componente erótico, y *La monja*, metraje en clave de *slasher*.

En cuerpo, alma y celuloide: los *biopics* históricos

Como primera tendencia argumental, pueden agruparse diversos filmes de corte biográfico, cuya trama se centra en las vivencias de monjas de existencia históricamente constatable. Junto con aquellas cintas que recogen asuntos como las crisis de fe o los dilemas religiosos, estos metrajés serían los más próximos al cine religioso en el sentido canónico del término, pues se articulan a modo de relato hagiográfico que enaltece las labores de sus protagonistas. En la línea de los films protagonizados por santos, beatos y monjes masculinos, pueden localizarse películas centradas en religiosas como Rosa de Lima, Bernadette Soubirous, Catalina de Erauso, sor Juana Inés de la Cruz, Soledad Torres Acosta, Helena Studler, Petra de San José o Vicenta María López y Vicuña, protagonistas de *Rosa de Lima* (José María Elorrieta, 1961), *Aquella joven de blanco* (León Klimovsky, 1965), *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1986), *Las pasiones de sor Juana* (Antonio García Molina, 2003), *Luz de Soledad* (Pablo Moreno, 2016), *Red de libertad* (Pablo Moreno, 2017), *Petra de San José* (Pablo Moreno, 2021) y *La sirvienta* (Pablo Moreno, 2023), respectivamente.

Todas ellas transmiten historias de gran interés para quien tenga inquietudes por las biografías de religiosas, encontrando desde *biopics* al uso que ensalzan su vocación y caridad, tal es el caso de los metrajés dedicados a Rosa de Lima y Soledad Torres Acosta, hasta propuestas menos convencionales, bien por la vida de las religiosas o por la construcción argumental de los films. En el primer caso, destacan las singulares vivencias de Catalina de Erauso, religiosa vasca nacida a finales del siglo XVII que, pese a profesar como novicia, decidió abandonar el convento y vestirse de hombre para embarcar hacia las Américas, lugar en el que participaría en diversas batallas con el grado de alférez. Por el contrario, en la película que Antonio García Molina dedica a sor Juana Inés de la Cruz puede observarse una sugerente ruptura en el parámetro de la construcción argumental, pues, lejos de una película biográfica convencional, presenta al espíritu de sor Juana Inés de la Cruz encarnándose en Jimena, una investigadora contemporánea que decide marcharse a México para finalizar allí su tesis.

Sin embargo, la indiscutible protagonista de este bloque de películas, en sus fórmulas fílmicas más variadas, es santa Teresa de Jesús. A continuación, presento un recorrido sintético por las principales producciones dedicadas a la figura de la santa. La primera noticia que tenemos de un filme dedicado a santa Teresa de Jesús es *Escenas de*

la vida de Santa Teresa (Francisco Beringola y Arturo Beringola, 1926), un metraje del cual se conservan trece minutos, estrenado y filmado mayoritariamente en Ávila; dicho filme presenta una escenificación breve de la vida de santa Teresa, desde su juventud hasta sus fundaciones, pasando por episodios relevantes de su biografía como su entrada al Convento de la Encarnación de Ávila. Algunos episodios figurados son susceptibles de considerarse puramente ficcionales, pues, por ejemplo, se recoge un hipotético encuentro entre la religiosa y Miguel de Cervantes en la Posada de la Sangre, en Toledo. Pese a que he encontrado diversas menciones al documental *Ávila y América* (José María Sánchez Bermejo, 1928), no he podido contrastar su existencia ni concretar su temática, así que la siguiente adaptación cinematográfica confirmada sobre la vida de la santa se haría esperar hasta finales de los cincuenta: *Teresa de Ávila* (Joaquín Hualde, 1958), un cortometraje documental producido por el NO-DO, rememora la vida de santa Teresa a partir de los lugares en los cuales vivió, siendo una voz femenina fuera de campo la que interpreta a la santa, junto con otra voz masculina que ejerce de narrador.

El rostro que diversas generaciones habrían de asociar con la santa toma forma en *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961), largometraje de ficción narrativa en el que es interpretada con gran altura dramática y afectación por Aurora Bautista, estrella incontestable del cine histórico de cartón-piedra franquista. La película, cuyo guion se vio ampliamente reformado por el asesor Pedro Tomás Navajas, religioso perteneciente a aquella Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo que la santa había reformado con la fundación de la Orden de Carmelitas Descalzos, terminó siendo más una crónica hagiográfica que un relato histórico. Esta producción se explica en la línea de las películas promovidas por los sectores tradicionalistas de la dictadura, que buscaban glorificar a figuras femeninas asociadas con la esencia de los valores de España, como Isabel de Castilla, Agustina de Aragón o la propia santa Teresa.

En las siguientes décadas vuelven a potenciarse fórmulas como el cortometraje documental, en títulos como *Teresa de la Hispanidad* (Enrique Cahen Salaberry, 1964), *Ávila mística de Santa Teresa* (Jesús Fernández Santos y Juan García Atienza, 1967) o *Ávila de Santa Teresa* (Joaquín Esteban Perruca, 1982), producciones de las que poco se sabe y que ofrecen un contenido pensado para el NO-DO y la televisión. Junto con estos títulos, pueden mencionarse producciones como *Retablo de Santa Teresa de Jesús* (César Fernández Ardavín, 1982), serie documental conformada por nueve episodios de entre seis y siete minutos de duración en los que se recrean episodios concretos de la

vida de la santa, la producción de televisión en directo de *Estudio 1 Teresa de Jesús* (Pedro Amalio López, 1973) o la popular serie de televisión *Teresa de Jesús* (Josefina Molina, 1984), con ocho episodios de una hora de duración en los que Concha Velasco encarnaba a la religiosa.

Ya en la presente centuria, *Teresa, Teresa* (Rafael Gordon, 2003) plantea una originalísima premisa: santa Teresa, a quien da vida Isabel Ordaz, es entrevistada en un programa televisivo que hace uso de la realidad virtual para entablar diálogos con personajes históricos, cuya presentadora es interpretada por Assumpta Serna. Ambas protagonizan un diálogo sobre lo divino y lo humano en el que se entrecruzan distintos modos de entender la vida, hijos de la mística y el hedonismo que el director considera característicos de dos épocas separadas por cinco siglos. No menos personal resulta el retrato de la religiosa ofrecido en *Teresa, el cuerpo de Cristo*, cinta que muestra a Teresa de Ávila como una mujer excepcional, culta, fuerte y carismática, por lo demás enfrentada a un contexto que, según considera el realizador Ray Loriga, debió imponer duras condiciones para su desarrollo espiritual e intelectual. La polémica no se hizo esperar a su estreno, pues el cartel promocional presentaba a la santa, interpretada por Paz Vega, ladeada, desnuda y abrazada por un hombre en penumbra con barba y una llaga en su mano, Jesucristo, a modo de concreción visual del misticismo sensualista.

El interés por santa Teresa de Ávila está hoy lejos de decaer, pues en la pasada década se realizaron producciones audiovisuales como el documental *Santa Teresa de Jesús en Malagón, una huella inolvidable* (Sergio Palomares, 2014), el telefilme *Teresa* (Jorge Dorado, 2015), película para la televisión que mira desde los ojos de una joven lectora contemporánea hacia los textos y la biografía de la santa, o la serie documental *También entre pucheros anda el Señor* (Belén Molinero, 2015). Próximamente llegará a las salas de cine el filme *Teresa* (Paula Ortiz, 2023), con Greta Fernández y Blanca Portillo interpretando a la religiosa en distintas edades. Esta película adapta de manera libre la obra teatral *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga (2011), texto que imagina un diálogo entre Teresa de Ávila y un inquisidor, interpretado por Asier Etxeandia.

Ayudar al prójimo: las (otras) madres, cuidadoras y educadoras

La segunda de las categorías que planteo es amplia, permeable y transversal, puesto que diversos de los filmes que mencionaré son susceptibles de considerarse, y así lo haré, como parte de otras tendencias argumentales. Aludo a labores realizadas por las religiosas que encuentran su factor común en el ideal de mujer cuidadora, ocupaciones que no son incompatibles con otras vicisitudes que moldean la acción argumental. El propósito de estas líneas es llegar a mostrar que la consideración del estatus de monja como un rol deseable socialmente para la mujer entronca con dedicaciones como las de maestra, enfermera o sustituta de la madre, labores que, en definitiva, se resumen en el papel de cuidadora asociado tradicionalmente con las mujeres. Humanamente solteras pero esposas (o novias) de Dios, las religiosas dialogan de manera particular con la ética del cuidado, pues su rol admite diversas adaptaciones de dicho discurso hegemónico y lo hace desde la normatividad, aun cuando la figura masculina esté ausente en el convento: las jerarquías religiosas se expresan desde códigos de parentesco normativos, pues son esposas de Dios, hermanas entre sí y madres para otros.

En lo que respecta a las religiosas como sustitutas de la figura materna, este rol se plantea de manera evidente en aquellos filmes en los que un bebé es abandonado y queda al cuidado de las monjas, así como en los metrajes en los cuales las profesas regentan un hospicio o casa de expósitos. Quizás el caso más reconocible sean las tres adaptaciones de la novela de Juan López Núñez *El niño de las monjas* (1922). En la primera adaptación cinematográfica (José Calvache «Walken», 1925), hoy perdida, y en la segunda (José Buchs, 1935), se presenta la historia de José Luis, un niño abandonado a las puertas de un convento, acogido y educado por su jardinero con ayuda de las monjas, llegando a triunfar como torero años después. La tercera de las adaptaciones, dirigida por Iquino en 1958, repite la historia, aunque el protagonista se llama en este caso Rafael, y añade con significativo peso una trama argumental de enredo romántico, pues Rafael se enamora de Gloria, hija de un acomodado ganadero, pero Soledad, la hija biológica del jardinero que adoptó a Rafael, sufre mal de amores por el matador.

También en *Madre Alegría* (José Buchs, 1935), basada en la comedia teatral homónima de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda, la hija de una prostituta es depositada a las puertas de una inclusa, lugar donde es criada bajo los cuidados de la madre superiora. Tras triunfar como artista, su madre biológica retorna arrepentida al

cabo de veinte años, encontrándose con una crecida joven que ha contraído matrimonio con Tanito, uno de sus compañeros de hospicio. Otra niña abandonada motiva la acción de *Canción de cuna*, obra teatral de 1911 cuya autoría parece atribuirse actualmente a María de la O Lejárraga, contando este texto con dos adaptaciones cinematográficas. En la primera de ellas (José María Elorrieta, 1961), la pequeña es abandonada a las puertas de un convento a finales del siglo XIX, siendo recogida y criada por una congregación dirigida por sor Juana de la Cruz. En la segunda adaptación (José Luis Garci, 1994), es el médico del pueblo quien adopta a la niña, por ser el único hombre autorizado a cruzar las puertas del convento de clausura, aunque su educación corre a cargo de las monjas. En ambos casos, al crecer, la joven se casa y establece su vida fuera del convento.

También la congregación de *Sor Citroën* es responsable de un orfanato, aunque la acción deriva hacia otras lindes: la comunidad decide modernizarse mediante la adquisición de un vehículo, haciéndose cargo de su conducción la hermana Tomasa. Las aventuras de esta monja conductora, interpretada por Gracita Morales, con Rafaela Aparicio como monja copiloto y Mari Carmen Prendes como superiora, son de sobra conocidas, pues su fama al volante la precede. El vínculo entre tocas y automóviles no es exclusivo de aquella comedia, pues en *Un día perdido* (José María Forqué, 1954) se forma una curiosa unión entre tres profesas de paso por Madrid, interpretadas por Ana Mariscal, Elvira Quintillá y María Dulce, y un alegre taxista al que da vida José Isbert. Su misión radica en encontrar a los padres de un bebé que las monjas han descubierto entre su equipaje, ocupándose del recién nacido provisionalmente.

Complementariamente al rol maternal en ocasiones, aunque distinguiéndose en otras tantas, es habitual que las monjas se presenten como educadoras o maestras. Al margen de las comunidades de profesas que regentan las casas de expósitos, pueden localizarse comunidades al cargo de colegios e internados. En la primera adaptación sonora de *La hermana San Sulpicio* (1934), Gloria, interpretada por Imperio Argentina, ejerce de maestra, empleando la música como recurso didáctico. Sus labores educativas apenas son presentadas en una breve escena, pues no resulta central en el desarrollo del personaje, como también resulta secundaria la aparición de religiosas educadoras en *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943): queriendo evitar que Rocío, huérfana de madre, acabe echada a perder por sus parientes gitanos, es enviada por su padrino, quien la cree erróneamente su hija ilegítima, a un internado religioso. La joven, apodada Canelita e interpretada por Juanita Reina, muestra una inclinación hacia el sarao que

otros imputan a su sangre calé, pero la superiora manifiesta una actitud muy alejada de la condena al afirmar que «La bondad y la alegría son una misma cosa».

Las religiosas que dirigen el internado para señoritas de *Canción de juventud* se mostrarían partidarias de esta ecuación entre lo bueno y lo alegre, pues convencen a don César, quien gobierna férreamente un centro educativo masculino próximo, de los beneficios que supondría la creación de lazos de amistad honesta entre los jóvenes de ambos colegios. También las religiosas que regentan el internado El Parral, antaño un orfanato, en *Llenos de gracia* (Roberto Bueso, 2022) comulgarían con estas palabras. Inicialmente arisca, la nómada hermana Marina, inspirada en una religiosa de carne y hueso a la que encarna Carmen Machi, encuentra en el fútbol el recurso idóneo para encarrilar a los traviesos niños que quedan a su cargo como profesora de verano. Su obra peligra por las penurias económicas de la institución, pero la bondadosa hermana Angelines apoya la misión mediante unas palabras que encierran más de lo que dicen: «Somos monjas, Marina. Sus monjas. Y eso ya es mucho, ¿no crees?». Con sus gafas de sol y su walkman, la hermana Marina me recuerda al proceder de otra religiosa, sor Bernarda de los Arcos, coordinadora del campamento de verano La Brújula en *La llamada*, quien llega radiocasete en mano para enderezar, cantándole al Señor mediante, a las adolescentes rebeldes. Por el contrario, filmes como *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), cuya acción se ubica en los noventa, despliegan una mirada etnográfica, menos amable e idealizada, hacia el colegio de monjas como espacio educativo.

El rol pedagógico de las religiosas fílmicas trasciende los muros de la escuela, pues se ocupan también de la reeducación de mujeres que son consideradas pecadoras y condenadas socialmente por ello. Esta realidad, presente en los reformatorios y en las prisiones franquistas, es retratada con crudeza en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), título clave de la Transición: Milagros es una pelona que se casa con Ángel para poder huir de un correccional gobernado por unas déspotas monjas que tratan con crueldad a las internas... aunque el destino que le espera junto a su tiránica suegra, interpretada por Lola Gaos, no es mejor. Frente a esta representación, los filmes de la dictadura ofrecen una versión dulcificada que potencia el rostro amable de estas instituciones. Este es el caso de *La hermana Alegría*, película inspirada en la comedia teatral *La casa del olvido* de Luis Fernández Sevilla (1935), cuya trama recoge los métodos pedagógicos que la hermana Consolación implementa para ayudar a las corrigendas bajo su supervisión. De modo semejante, sor Belén recurre al relato de sus experiencias pasadas para ayudar a

las reclusas de la cárcel en *Pecado de amor*. Interpretadas respectivamente por Lola Flores y Sara Montiel, estas profesas fueron antaño célebres cantantes, motivo por el cual estos filmes aparecen en otra de las secciones, siendo además objeto de mi análisis posterior. Mención aparte merecen las Redentoras Humilladas, transgresora comunidad protagonista de *Entre tinieblas*, cuyo convento pasa por horas bajas al no contar con pecadoras dispuestas a redimirse entre drogas, pasiones y visiones.

Pasando a las religiosas enfermeras, a veces profesionalmente y en otros casos cuidadoras incidentales de convalecientes, puede señalarse su presencia secundaria en todas las versiones de *Malvaloca* (Benito Perojo, 1926; Luis Marquina, 1942; Ramón Torrado, 1954), basadas en la obra teatral homónima de los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero (1912), inspirada a su vez en una copla malagueña; Salvador, antiguo novio de Malvaloca, resulta herido en una fundición, siendo atendido por las profesas al cuidado de un hospital. También se hacen cargo de un hospital las religiosas en *La hermana San Sulpicio* (1952) y *La novicia rebelde*, las dos últimas adaptaciones de la más renombrada novela de Armando Palacio Valdés. Gloria, interpretada por Carmen Sevilla en los cincuenta y por Rocío Dúrcal en los setenta, es una novicia destinada como enfermera en un sanatorio, convirtiéndose en fuente de disgustos para su director.

También Mercedes, la protagonista de *Sor Intrépida*, trabaja bajo el nombre de sor María de la Asunción en un hospital, decidida a dedicar su vida a los demás tras abandonar su trayectoria como cantante. De esta devoción es partícipe Margarita, mujer que decide ingresar en las Hermanas de la Caridad para ejercer de enfermera en un hospital regentado por dicha congregación, según nos cuenta *Rebeldía* (Juan Antonio Nieves Conde, 1953), filme que adapta la pieza teatral *La luz de la víspera* de José María Pemán (1952), aunque la llegada de un viejo conocido le haga replantearse su vocación. Menos devota es, sin embargo, María, la protagonista de *Sor Ye-yé*, pues no logra adaptarse a la vida en un convento que funciona también como hospital infantil.

Más allá de las vicisitudes de cada una de estas religiosas del celuloide, conviene remarcar que la ocupación de enfermera es, junto con el oficio de maestra, aquella que pervive vinculada con el rol de monja o novicia con mayor ahínco. Esto se explica, en parte, por la percepción de la enfermería como actividad feminizada, reproduciendo además las lógicas de parentesco antes apuntadas:

Una de las imágenes que más ha perdurado es la de *enfermera-monja* que representa una profesión de carácter eminentemente vocacional y religioso, desempeñada por monjas que dedican su vida al cuidado desinteresado de los enfermos. Los conocimientos teóricos se sustituyen por la práctica repetida. De forma simultánea, convive la imagen de la *enfermera-madre*, que considera la profesión de cuidar como una actividad estrechamente ligada al género femenino. Se adjudican a la enfermera los roles asignados tradicionalmente a la mujer: el de madre y esposa. Esta ideología reproduce en el hospital la estructura familiar (la enfermera-madre, el médico-padre, el paciente-hijo) y se mantiene la dependencia y la subordinación³³⁵.

No faltan tampoco las historias de religiosas que ofrecen sus servicios como cuidadoras al margen de instituciones hospitalarias. En *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), una de las líneas argumentales cuenta la historia de sor Blanca, quien atiende a un oficial de la Legión Extranjera herido en Argelia, con un final que desvelaré después. También a modo de viñeta argumental concreta, *El guardián del paraíso* (Arturo Ruiz Castillo, 1955), filme centrado en las vivencias de un sereno, recoge el episodio de una monja que, vestida sin hábitos, busca un medicamento de estraperlo para curar a un enfermo. En *Sonatas (Aventuras del marqués de Bradomín)* (Juan Antonio Bardem, 1959), película basada en *Sonata de otoño* (1902) y *Sonata de estío* (1903) de Ramón María del Valle-Inclán, el marqués de Bradomín recalca en un convento para recuperarse de las heridas sufridas durante una guerra carlista. Por el contrario, sor María, protagonista de *Melocotón en almíbar* (Antonio del Amo, 1961), abandona la seguridad de su comunidad con el objetivo de atender a un maleante, herido en un atraco y escondido en un apartamento madrileño, tomando el argumento de la obra homónima de Miguel Mihura (1958). En *La orilla*, un teniente anarquista llega malherido a un convento, siendo atendido y protegido por sus religiosas a pesar de sus diferencias ideológicas. Este filme podría considerarse también en el próximo epígrafe, pues su protagonista masculino se enamora de una de las novicias de la comunidad.

Para concluir este punto, quisiera dejar constancia de la presencia de monjas que se encuentran en otros contextos en los que continúan realizando labores de educación y atención al prójimo. Además de hospitales y salas de curas, se representan comunidades de profesas a cargo de asilos de ancianos, según sucede en *La becerrada* (José María Forqué, 1963), aunque la acción se centra aquí en la organización de un evento taurino

³³⁵ ALMANSA MARTÍNEZ, Pilar, 2004, p. 2. Las fórmulas binómicas *enfermera-monja* y *enfermera-madre*, escritas en cursiva en el original, permiten ir un paso más allá y plantear el trinomio *enfermera-monja-(sustituta de la)madre*. Por analogía, podrían establecerse fórmulas similares con respecto a otras actividades de cuidado, desde la definición heteronormativa y androcéntrica de lo convencionalmente femenino que ha pervivido durante décadas en la sociedad española.

para resolver las penurias económicas del centro. No pueden obviarse las misiones, presentes en títulos como *Encrucijada para una monja* o *Esa mujer*, si bien el conflicto argumental de ambos obedece a la crisis de fe de sus protagonistas, por lo que me referiré a ellas en el apartado correspondiente.

En términos generales, resulta pertinente aseverar que el rol de cuidadora es casi un atributo inmanente a la imagen cinematográfica de la religiosa. Desde su concreción en actividades y contextos diversos, novicias y profesas son presentadas ante todo como mujeres que cuidan. Su dedicación al prójimo, especialmente cuando se encuentra en situación de debilidad o desamparo, también cuando toma forma de niño o anciano, puede definirse con el atributo de lo maternal, pues las religiosas son madres sustitutas que proceden en sus labores con afecto, entrega y abnegación. Sin embargo, esta entrega puede llegar a resultar problemática desde la misma mirada que la ha inventado, pues, aunque lleven tocas, la realización de actividades asistenciales feminizadas provoca que los hombres las vean como mujeres. Puede sonar a obviedad, pero esto explica la fuerte interconexión de este epígrafe con el texto que lo sucede: las novicias, en particular las enfermeras, encarnan un discurso del cuidado y unos valores que, conjugados con su juventud y con la representación de la mujer como ser sentimental, las hacen perfectas esposas no solamente a ojos de Dios, sino también de los hombres.

El amor de una novicia: desdicha o matrimonio

La inclusión de esta tendencia argumental remite, principalmente, a dos historias concretas, protagonizadas por las más célebres novicias de la ficción literaria y fílmica del contexto español. Pese a que existen otros personajes de religiosas que cuelgan los hábitos por motivos amorosos, defiendo que existe una sustancial diferencia entre el caso de las novicias y el de las profesas, puesto que las primeras todavía no han sido ordenadas de manera definitiva, al tiempo que las segundas suelen atravesar crisis de fe por el dilema que supone colgar los hábitos. Daré cuenta de las monjas que se enamoran o sufren a manos de algún hombre en el siguiente acápite, por la estrecha relación entre los votos perpetuos y el agravamiento de las crisis de fe, limitándome ahora al conjunto de las novicias. Pudiera pensarse que la resolución del conflicto amoroso es feliz o, por lo menos, más sencilla en estos casos, por la provisionalidad de su hábito, pero centraré este epígrafe en dos representaciones opuestas: doña Inés como paradigma de mujer desdichada, a causa de un amor imposible, y Gloria como ejemplificación del paso de joven rebelde a amante esposa, tras ser reeducada durante su noviciado.

La primera de estas historias nace del drama de José Zorrilla *Don Juan Tenorio* (1844), deudora de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), obra atribuida a Tirso de Molina. Estos referentes literarios configuran el arquetipo del donjuán como representación del hombre seductor. La pieza teatral de José Zorrilla se inicia con una apuesta entre don Juan y don Luis de Mejía por lograr, entre otras cosas, conquistar al mayor número de doncellas posible. Siendo la lista de don Juan significativamente más larga al término del desafío, el galán echa en falta haber conquistado una novicia que esté para profesar, lo cual da pie a una nueva apuesta. Así se explica que en muchas de las adaptaciones cinematográficas homónimas de la obra de Zorrilla (Ricard de Baños y Albert Marro, 1908/1910; Ricard de Baños, 1922; Alejandro Perla, 1952) doña Inés sea una novicia que resulta conquistada por don Juan, quien termina enamorándose de ella, aunque su romance no acabe felizmente. En otras adaptaciones como *Don Juan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950), doña Inés manifiesta interés en reconducir su vida hacia la religión tras verse ultrajada por las artes de seducción del burlador. El popular drama de Zorrilla también se representó en televisión, destacando sus diversas interpretaciones en el espacio en directo *Estudio 1*, con Juan Diego y María José Goyanes retomando los papeles protagonistas en diversas ocasiones durante los años sesenta.

No puede decirse que la desdicha de doña Inés provenga de una crisis de fe religiosa, pues aquello que ocasiona su muerte no es un sentimiento de culpa por haber renunciado a los hábitos, ni siquiera por haber caído en las redes de don Juan. En la obra teatral de Zorrilla, el galán descubre el sepulcro de su amada tras regresar a Sevilla a comienzos del segundo acto, siendo que la joven ha perecido en la primera parte del drama, en una muerte muy decimonónica por el sentimiento de pena amorosa que la ocasiona, al suponer doña Inés que su amado, huido, no volverá a por ella. Aunque se concrete en sentido negativo, el amor es el sentimiento que mueve a doña Inés, como también deviene el principal motor de la hermana San Sulpicio, Gloria como seglar. Contando con cuatro adaptaciones cinematográficas, *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés supone un ejemplo de novela decimonónica tomada como base para algunas de las producciones fílmicas más exitosas del cine popular español.

En el caso de las dos primeras adaptaciones homónimas (1927; 1934), existe un pautado respeto hacia la novela. Florián Rey obtuvo permiso de Palacio Valdés para adaptar su exitosa publicación al cine con la condición de contratar a una actriz que satisficiera las demandas del autor, siendo seleccionada Imperio Argentina. El guion, responsabilidad de Rey, sigue de cerca el escrito literario, relatando el enamoramiento de Ceferino Sanjurjo, médico gallego con vocación de poeta que se encuentra en el balneario andaluz de Marmolejo, y la hermana San Sulpicio, una joven sevillana que está a punto de tomar sus votos de forma definitiva. Sanjurjo y Gloria se enfrentan con la acaudalada familia de ella, especialmente con su administrador, quien desea mantener encerrada a la joven para seguir manejando a su antojo la fortuna familiar. Aunque pase por las idas y venidas propias de cualquier enredo romántico, la naturaleza inquieta y el disfrute por el cante y el baile de Gloria, placeres que no encuentra en la comunidad religiosa, harán que la joven logre sacar adelante sus propósitos.

No me detengo aquí en el componente musical ni en las variaciones que presentan los dos filmes posteriores, dirigidos por Luis Lucia, pues cada uno contará con su propio capítulo, amén de plantearse un estudio de la continuidad y la variación del personaje de Gloria en sus distintas versiones. Pese a ello, sí me gustaría apuntar que la Gloria de Carmen Sevilla en *La hermana San Sulpicio* (1952) y la de Rocío Dúrcal en *La novicia rebelde* son distintas, ya que estos metrajes siguen la llegada de Gloria al convento tras abandonar la buena vida que le proporciona su finca de ganadería y, posteriormente, su llegada al hospital en el que ha sido asignada para trabajar como

enfermera durante su periodo de noviciado. El serio doctor Ceferino Sanjurjo, con quien ya se encuentra de camino al sanatorio, nada tiene de poeta en estas versiones, pues se dispone a hacerse cargo de la dirección de aquella institución sanitaria. En este caso, el alegre carácter de la monja choca aún más con la rigidez del facultativo, naciendo entre ellos una historia de amor que también concluye en boda, fijándose así uno de los roles transicionales que postulo: de joven (y rebelde) novicia a amante (y obediente) esposa. Este arco argumental puede identificarse también en *Sor Ye-yé*, pues sor María, alocada novicia protagonista, termina casándose con Juan, caritativo doctor del hospital infantil.

Los confines de este epígrafe quedan limitados a aquellos filmes que cuentan con una protagonista femenina cuya adscripción a la vida religiosa no va más allá del noviciado o de los votos provisionales, pendientes de ser renovados. Esta segunda realidad permite incorporar la historia de Margarita, protagonista de *Rebeldía* (José Antonio Nieves Conde, 1953) interpretada por Delia Garcés. Su reencuentro con Carlos, novelista que es atendido en un hospital regentado por las Hermanas de la Caridad, y el arrepentimiento de aquel por su falta de moral en el pasado vienen acompañados de una proposición de matrimonio, al superar Carlos con éxito una complicada intervención quirúrgica. De modo semejante a las hermanas San Sulpicio de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, las cuales acuden por propia voluntad y supuesta vocación a la vida conventual, Margarita duda, aunque el peso del amor humano se impone. Interviene en su decisión un capellán, como también lo hace don Sabino en el caso de las dos Glorias de Luis Lucia: como no están sujetas a votos perpetuos, el matrimonio no es una afrenta, más bien al contrario, pues también sirven a Dios como esposas y futuras madres.

Aquí se encuentra la diferencia entre novicias y profesas en el ámbito amoroso: no es que las monjas no sientan pasiones y deseos, sino que la abierta confrontación de los mismos con la perpetua promesa monacal hace que no puedan expresarse en los mismos términos. Los votos definitivos traen consigo crisis de fe y dilemas morales que van más allá del amor humano y que no se limitan a un desenlace feliz o desdichado que dependa de un buen hombre o de un donjuán, entrando en juego un estatus de índole permanente: la monja que ha profesado se debe en cuerpo y alma a Dios.

Cuestión de fe: crisis, críticas y dilemas religiosos

Tal y como sucediese con el segundo de los epígrafes, este bloque destaca por su amplitud temática, incorporando filmes de diversa naturaleza que guardan un elemento común: el planteamiento de cuestiones vinculadas con la fe, la vocación y otros dilemas de índole ética y personal que pueden conducir al abandono del estatus de monja. Se trata de una tendencia hasta cierto punto especular con respecto a la que abordaré en el próximo apartado, pues me ocuparé después de aquellas mujeres que encuentran refugio y redención al sumarse a una comunidad religiosa. Por la temática de muchas de estas películas, podría considerarse que se enmarcan aquí algunos de los títulos más cercanos al cine religioso católico como subgénero, asunto ya estudiado en el capítulo anterior, aunque la inserción de estos filmes protagonizados por monjas en una categoría pensada en sus planteamientos más ortodoxos para un cine generalmente protagonizado por sacerdotes y santos no deja de ser problemática.

Comienzo mencionando nuevamente las penurias de doña Inés a causa de la burla amorosa que sobre ella ejerce don Juan, pues en esta misma línea se localizan otros títulos en los que el amor o el deseo por un hombre asientan la semilla de la crisis vocacional, aunque, afortunadamente, esta no suele terminar en muerte. Este es el caso de *Sonatas (Aventuras del marqués de Bradomín)*, pues el marqués de Bradomín intenta seducir, cual galán donjuanesco, a la joven monja que le asiste en la cura de sus heridas, motivadas por un conflicto carlista. También aludí ya a *Cuatro mujeres* y a los cuidados que sor Blanca dispensa a un oficial de la Legión Extranjera herido en Argelia, aunque antes no desvelé el final: ante la amenaza de suicidio por parte del militar, ella decide colgar los hábitos e irse con él. Frente a las historias de novicias y religiosas con votos provisionales citadas en el punto anterior, estos conflictos se resuelven en términos diferentes, pues no se articulan tanto en relación con la naturaleza positiva o negativa del sentimiento amoroso, sino en torno a la confrontación de dicho sentimiento con la promesa contraída con Dios, ocasionando en las religiosas dilemas morales que pueden alinearse con crisis de fe o vocación.

Frente a las historias de novicias, en las que existía una entrega voluntaria y recíproca con respecto a la pasión amorosa del hombre, muchos de los ejemplos que ahora siguen se mueven mediante motores que, a veces revestidos de amor, remiten a obsesiones, deseos carnales y caprichos, concebidos desde una mirada masculina. Me

gustaría subrayar que la mayor parte de estos filmes se encuentran comprendidos entre los sesenta y los ochenta, siendo escasos aunque existentes los ejemplos posteriores. A excepción de uno de los metrajes, todos ellos son dramas o melodramas que abordan asuntos vinculados con los dilemas éticos, presentando por lo general un tono de mayor gravedad en el planteamiento de su acción argumental, menos común a inicios de la dictadura. El primero de estos títulos es *Viridiana*, cuyas vicisitudes en la España de Franco ya comenté en el capítulo anterior, por considerarse una película sacrílega. El filme se inicia con la visita de la novicia Viridiana a su enfermo tío y tutor, don Jaime, antes de profesar como monja. El viudo cree descubrir en ella a su difunta mujer y urde un plan para hacer creer a su sobrina que la ha poseído y debe casarse con él. Las intenciones de marcharse de Viridiana se verán truncadas por el suicidio de su tío, renunciando a profesar para practicar la caridad como seglar, en su voluntad de alojar a un grupo de mendigos en la hacienda. La llegada de su primo Jorge y la conducta inapropiada de los mendigos producirán un profundo desengaño en Viridiana.

Y es que, tal y como anticipaba doña Inés, el hombre es la causa de todos los males para la monja. Prueba de ello es también *El segundo poder (El hombre de la cruz verde)* (José María Forqué, 1976), filme basado en la novela histórica homónima de Segundo Serrano Poncela (1973), pues el inquisidor enviado para desentrañar las causas del grave accidente sufrido por el Príncipe Carlos cae rendido a los pies de una monja, llegando a quebrantar su fe. Algo semejante sucede en *Cartas de amor de una monja*, aunque la relación se produce aquí entre una superiora y un sacerdote, tornándose lo espiritual en atracción sexual y amorosa³³⁶. Igualmente singular es la historia de Rosa, interpretada por Penélope Cruz en *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), pues cancela sus planes como misionera al enterarse de que espera un hijo de Lola, una mujer transexual llamada anteriormente Esteban, sufriendo además un contagio de VIH que la lleva a morir tras dar a luz. En un tono intimista más amable se descubre el amor lésbico entre la hermana Milagros y Susana, una de las alumnas del campamento de verano La Brújula en *La llamada*, aunque el tono cómico del filme se ve impregnado por las serias dudas vocacionales de la religiosa.

³³⁶ Junto con el ya mencionado filme germano-suizo *Die Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne*, pueden referirse otros títulos europeos que se aproximan en los años setenta al subgénero *nunsplotation*, presentando a religiosas en situaciones moral y socialmente escabrosas por su lascivia sexual, violencia, crimen o consumo de drogas, entre los que destaco los metrajes italianos *Storia di una monaca di clausura* (Domenico Paolella, 1973) e *Interno di un convento* (Walerian Borowczyk, 1978).

Sin embargo, no solo por un hombre (o por una mujer) se producen las crisis y los dilemas a los que han de enfrentarse las religiosas en el celuloide. En el cortometraje *Sor Angelina, virgen* (Francisco Regueiro, 1962), el regreso de su protagonista durante un día a su antigua casa, reencontrándose allí con sus familiares y amistades, la lleva a rememorar algunas vivencias del pasado que no quisiera recordar. También de retornos va *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974), pues Luis vuelve a su Segovia natal para inhumar los restos de su difunta madre, recordando los deseos que sentía por su prima Angélica y mortificándose por ellos. Metáfora de esta mortificación del deseo carnal es la monja interpretada por Julieta Serrano que, procedente de los recuerdos de una tía monja que tenía el protagonista, se le aparece a Luis en sus pesadillas, estigmatizada, sangrante y con un candado en la boca, cual símbolo de represión configurado desde el intrincado imaginario simbólico de Saura.

No faltan otras monjas estigmatizadas que ponen en entredicho los puntales de la fe católica, aunque no siempre aparezcan en forma de pesadilla. En *Trágala, perro* (*Sor Patrocinio, la monja de las llagas*) (Antonio Artero, 1981), filme inspirado en una causa judicial contra una religiosa del siglo XIX, sor Patrocinio es acusada de falsaria y llevada ante un tribunal eclesiástico por presentarse estigmatizada por obra y gracia de Cristo. En esta misma línea se sitúa la idea de sor Ángela, monja protagonista de *Extramuros* (Miguel Picazo, 1985), película ambientada en la Castilla del siglo XVI. Ante la inminente clausura del convento por ruina económica, la religiosa reproduce las llagas de Jesucristo sobre su cuerpo, fingiendo convertirse en una santa capaz de sanar cualquier mal. Junto con esta estafa religiosa, la cinta sugiere una potentísima relación entre lo carnal y lo místico que une a sor Ángela y sor Ana, interpretadas por Mercedes Sampietro y Carmen Maura, todo ello en una comunidad de profesas dirigida por una priora a la que da vida Aurora Bautista, quien volvía a enfundarse los hábitos más de dos décadas después de encarnar a santa Teresa de Jesús.

A la lista de motores que causan crisis vocacionales y dilemas éticos, entre los que ya he mencionado los sentimientos amorosos y las pasiones carnales, los recuerdos del pasado o la corrupción y la falsaria de los dogmas de fe, debe añadirse uno que los resume todos: el mundo exterior. De él llegan las tentaciones que ponen en duda la vocación de las profesas, incluso su fe religiosa. En *Entre tinieblas*, la fe de la superiora encarnada por Julieta Serrano pasa por horas bajas y se ve supeditada a su drogadicción y su obsesivo deseo lésbico. En el caso de la hermana Ada, protagonista de *Miss Futuro*

(Antonio Morales, 2021), las tentaciones adquieren forma cinematográfica: tras ser sorprendida leyendo la autobiografía de Woody Allen por sor Casandra, es expulsada de la comunidad e impulsada a redescubrir su vocación mediante su regreso al mundo. La joven intenta obrar inicialmente como misionera en el *cruising* de El Retiro, pero acaba buscándose por las calles de Nueva York, movida por su viejo deseo de ser actriz.

De índole diferente son los motivos que llevan a María, monja a quien da vida Ariadna Gil en *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), a huir de la comunidad religiosa de la cual formó parte, regresando al mundo exterior y uniéndose a un grupo de milicianas anarquistas de la organización Mujeres Libres para luchar por sus derechos en el frente de la guerra civil. En otros filmes, las tentaciones se abordan en tono humorístico, como sucede en *Pecata minuta* (Ramón Barea, 1999), adaptación de la comedia escénica homónima de Ramón Barea (1994). Definida como un vodevil místico, protagonizan la película cuatro monjas que desean salir al mundo tras veinte años de clausura, movidas cada una de ellas por aspiraciones secretas: una quiere ser santa y otra cura, mientras que a las otras les hubiese gustado ser actriz de cine y madre.

Y precisamente cierro este epígrafe con dos monjas que, si bien no desean ser madres, terminan siéndolo a la fuerza. Es probable que la lectora conociese de antemano el caso de *Viridiana* y los intentos de violación sufridos por su protagonista³³⁷, tenidos por un caso excepcional en la cinematografía franquista. Esta suposición no es cierta, pues existen otros dos filmes en los años sesenta que plantean la violación consumada como motor del conflicto argumental que conduce a una religiosa a poner en entredicho su fe, tras descubrir que está embarazada. Existe un denominador común entre estas dos películas, a saber, que la violación se produce en las misiones coloniales, asociándose con el estereotipo del salvaje. En *Encrucijada para una monja*, ubicada en los tiempos coloniales del Congo belga, unos rebeldes negros asedian un convento durante un levantamiento armado, matando, entre otras, a la superiora y violando el líder de los rebeldes a sor María, quien trabaja como maestra en la selva. Al descubrir que se ha

³³⁷ En el primer intento, Viridiana se encuentra inconsciente, estado provocado por el café adulterado que le facilita Ramona, criada de su tío. Es entonces cuando don Jaime la besa y comienza a desvestirla, movido por una obsesión enfermiza que lo lleva a confundirla con su difunta mujer. La espectadora no presencia el acto de violación, aunque su concreción parece que no llega a producirse: si bien don Jaime afirma inicialmente haberla forzado para evitar que se marche, Viridiana obra de modo contrario y se muestra dispuesta a irse, momento en el que su tío confiesa que no llegó a violarla. Pero el peso simbólico de la violación, inserto tanto o más en el discurso que en el acto concreto, resulta palpable e incluso se reitera, ahora de modo más explícito, en un intento de violación por parte de uno de los mendigos a los que Viridiana acoge en la casa de su tío, en calidad de benefactora.

quedado embarazada, ya retornada a su tierra natal, su familia la rechaza y la Iglesia le ofrece dos opciones: entregarles al niño y seguir siendo monja o conservarlo a costa de abandonar la vida religiosa.

El segundo de los casos, *Esa mujer*, habrá de interesarme por tratarse de un melodrama musical. Además de poseer un argumento difícil de imaginar durante la dictadura franquista, sorprende ver a la gran estrella internacional de nuestro cine, Sara Montiel, al frente de esta cinta con guion de Antonio Gala y dirigida por Mario Camus. Ambientada aproximadamente hacia finales del siglo XIX, cuenta la historia de Soledad Romero, una popular tonadillera que es acusada de asesinato. Durante el juicio, sale a la luz su pasado: fue violada en las misiones y, tras dar a luz a una hija supuestamente muerta, renunció a sus votos. Posteriormente, los caminos de la vida la llevaron a triunfar como cantante, ganándose la admiración de los hombres, aunque los constantes desengaños amorosos la impulsaron a querer regresar al convento, lugar en el que no fue readmitida. En el acto final de su historia, Soledad encontró a un hombre que parecía amarla, pero un último giro argumental impidió la feliz concreción del romance.

De la deshonra a la redención: «Bernarda, que veo a Dios»

La última de las tendencias esbozadas se corresponde con un arco argumental muy concreto, a saber, el camino de la deshonra a la redención que recorren ciertos personajes femeninos. Es este un recorrido inverso al de las novicias que renuncian a tomar los votos perpetuos para unirse en matrimonio o al de las religiosas que ven amenazada su fe o su vocación por algún tipo de tentación que llega desde el mundo exterior, pues trato ahora con mujeres del celuloide que, por norma general, encuentran en la vida religiosa el punto y final de sus historias. Este es el caso de Carmela, protagonista de las dos versiones de *Sor Angélica* (Francisco Gargallo, 1934; Joaquín L. Romero Marchent, 1954), quien, abandonada por un señorito que la ha deshonrado y la ha dejado embarazada, decide dejar a la niña fruto de aquel episodio en manos de su familia e ingresar en una orden religiosa. Con más sentido del humor asistimos a uno de los arcos argumentales secundarios de *El hijo del cura* (Mariano Ozores, 1982), pues el obispo Ludovico se reencuentra con sor Clara, antaño Agripina, mujer que decidió meterse a monja tras ser abandonada por el joven Ludovico, quien rompió su noviazgo para entrar al seminario.

Sin embargo, debe señalarse que el elemento argumental común que observo en la mayor parte de estas películas es la dedicación anterior de sus protagonistas al mundo del espectáculo. En estos casos, la religión es mostrada como la senda adecuada para encontrar un nuevo sentido a su vida, aunque el análisis en profundidad de algunos de estos filmes habrá de mostrar sustanciales diferencias en el seno de este planteamiento. Estudiaré al pormenor *Sor Intrépida*, protagonizada por Mercedes, una famosa cantante, interpretada por Dominique Blanchar, que decide ingresar en un convento para dedicar su vida a los demás. Tras tomar el nombre de sor María de la Asunción, invierte sus esfuerzos en la atención de enfermos, solventando la compleja situación económica de su comunidad gracias a sus dotes como cantante antes de marchar a las misiones de la India. De modo semejante, Hilda Aguirre se pone en la piel de María, protagonista de *Sor Ye-yé*, una joven alocada que abandona su acomodada vida, en la que solía cantar en un grupo de rock formado junto a unos amigos, para ingresar como novicia. Su carácter inquieto la conduce hacia una curiosa solución que pone fin a las penurias económicas de su comunidad: intentará ganar el Festival de la Canción de San Remo. No obstante, en un giro argumental de última hora, María cuelga los hábitos y se casa con un médico.

Para otras religiosas, su trayectoria sobre los escenarios quedó en el pasado, aunque no renuncian a cantar entre las paredes del convento. La hermana Consolación, protagonista de *La hermana Alegría*, consagra sus esfuerzos a la ayuda de jóvenes descarriadas que acuden al correccional sevillano regentado por su comunidad. Los métodos pedagógicos de la monja interpretada por Lola Flores resultan sumamente particulares, pues no duda en utilizar canciones populares para amenizar las clases de costura o bailar en corrillo con las chicas en el patio. Con la llegada de Soledad, una joven abandonada por un señorito andaluz con fama de conquistador que la ha dejado embarazada, comienza a descubrirse que la religiosa se dedicó en el pasado al mundo del espectáculo, siendo ella misma una de las víctimas de aquel donjuán. También fue cantante de cabaret y víctima del engaño amoroso sor Belén, antaño conocida como Magda Beltrán, protagonista de *Pecado de amor*. Sara Montiel encarna en esta película a una religiosa que trabaja en una cárcel de mujeres, dejando atrás una lujosa vida como estrella de la canción en la que, contrariamente, el amor le fue esquivo. La huella que dejan tres hombres en su vida la conduce a sentirse culpable de pecado, buscando su camino de salvación al servicio de Dios. Así, Magda recorre un camino inverso al de Soledad, la otra religiosa interpretada por Sara Montiel en *Esa mujer*, quien se dedicó al espectáculo tras ser violada en las misiones y colgar las tocas.

En sus propios términos ha de explicarse la historia de *Entre tinieblas*. Yolanda Bell, una cantante de boleros, decide buscar refugio en un convento tras ver morir a su novio por culpa de una sobredosis de heroína adulterada, temiendo ser detenida por la policía. La acoge la singular comunidad de las Redentoras Humilladas, encabezada por una superiora que, además de drogadicta, es ferviente admiradora de la boquerista. Si bien la congregación pasa por problemas económicos que amenazan su existencia, hilo argumental que, como viene siendo costumbre, centra parte del avance de la acción, nada de común hay en este grupo de monjas: mientras que sor Perdida cuida a un tigre y sor Rata de Callejón se entretiene escribiendo novela rosa, sor Estiércol invierte su tiempo en automortificarse bajo los efectos del LSD y sor Víbora diseña vestiduras vanguardistas para imágenes religiosas. Esta película, según tendré ocasión de estudiar, se aproxima al cine religioso desde una perspectiva diferente, buscando mostrar la corrupción moral de la institución eclesiástica, aunque sin renunciar a una particular humanización de sus servidoras. Las religiosas, supuestamente redentoras, serían pecadoras, mientras que Yolanda resulta una pecadora redimida capaz de regresar al

mundo; la bolerista no puede permanecer en el convento como hicieron otras tantas cantantes, pues entre sus muros se encierran los más inesperados pecados.

Concluyo mi repaso argumental con *La llamada*, título que ya ha hecho acto de presencia en otros bloques. Junto con el amor naciente entre Susana y sor Milagros, que lleva a esta última a colgar los hábitos, y el empeño de sor Bernarda de los Arcos por reconducir a las niñas mediante el poder de la música, destaca la peculiar relación que establece María, una de las adolescentes del campamento de verano, con Dios. María forma con su amiga Susana el grupo SuMa Latina: «Su» por Susana, «Ma» por María y «Latina» porque hacen reguetón. Su sueño, en principio, es encontrar el camino para triunfar en el mundo de la música. Pero entonces María comienza a recibir las visitas de Dios. Al contarle que se le aparece un señor vestido de negro que le canta canciones, sor Bernarda teme que María la quiera grabar para burlarse y colgar el vídeo en Internet, pero todo cambia al descubrir que Dios le canta por Whitney Houston. A su manera, María ha sentido la llamada divina, aunque el descubrimiento de esta fe se exprese en términos heterodoxos, diferentes a los de aquellas pecadoras que la precedieron.

La monja transargumental: otra (re)visión de los materiales

La clausura de esta sección invita a visitar mi selección de materiales. Según anticipé, la decena de filmes que examinaré pormenorizadamente no destaca solamente por su diversidad cronológica y genérica, sino también por una variedad argumental que permite localizar religiosas cantarinas relacionadas con todas las tendencias esbozadas, exceptuando la representación de profesas históricas. A la espera de un musical sobre la biografía de santa Teresa de Jesús, centraré mis atenciones en religiosas de ficción que permiten rastrear las bases fílmicas de un tipo popular transcronológico, transgenérico y transargumental: aun variando según contextos temporales, géneros fílmicos y arcos argumentales, mostraré los hilos de continuidad y variación en su representación.

Lejos de contemplarse como inconveniente, la ausencia de religiosas cantarinas adscritas a la primera de las tendencias supone orillar una problemática que debería ser considerada por la investigadora que abordase el estudio de aquellas: el uso que se hace de las profesas de carne y hueso, desde enfoques biográficos, hagiográficos o de otra índole, suele teñirse de construcciones propagandísticas interesadas. En particular, el habitual interés por estas figuras desde la cinematografía auspiciada por el régimen franquista remite a cuestiones como la articulación de una crónica histórico-patriótica con fines de legitimación identitaria o la prefiguración de valores católicos desde figuras ejemplarizantes, realidades frecuentemente solapadas y mutuamente implicantes desde el binomio de lo nacionalcatólico. No habré de ignorar estos asuntos, pues los discursos de identidad nacional o religiosa intersecan con algunas de las representaciones que estudio, pero mi análisis apunta hacia otra dirección, su lectura en clave de ejemplos (y contraejemplos) de feminidad a partir de su estatus cambiante.

Retomo ahora los diez largometrajes que examinaré, sintetizando su inserción en los bloques argumentales expuestos. En el caso de *La hermana San Sulpicio*, las tres adaptaciones que manejo presentan la historia de una novicia que abandona la senda de la vida religiosa para casarse con su enamorado, el doctor Sanjurjo. No obstante, habré de ahondar en las sustanciales diferencias que separan a la Gloria de Imperio Argentina de sus sucesoras, interpretadas por Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal. En el filme de Florián Rey, Gloria es víctima del conventualismo forzado, pues su familia la mantiene encerrada contra su voluntad, en connivencia con don Sabino, capellán de la comunidad religiosa. En cambio, las Glorias que protagonizan las dos adaptaciones de Lucia son

huérfanas que deciden renunciar a una vida de lujos con el objeto de seguir una supuesta vocación. Otra distinción radica en que estas Glorias ejercen de enfermeras durante su noviciado, enamorándose del doctor Sanjurjo en el contexto hospitalario, contando en ambos casos con el apoyo de don Sabino a la hora de abandonar la vida religiosa. Conviene matizar que la dedicación de Gloria al cuidado de enfermos no supone una novedad radical, pues el personaje literario y la adaptación dirigida por Rey muestran a Gloria como maestra, ejerciendo así otra ocupación vinculada con el cuidado.

De hecho, todas las religiosas cantarinas desempeñan un rol de cuidadora, sea ejerciendo de maestras (*La hermana San Sulpicio*, 1934), ocupándose de las reclusas de una cárcel (*Pecado de amor*), atendiendo a mujeres descarriadas (*La hermana Alegría*; *Entre tinieblas*), asistiendo a enfermos de un hospital (*La hermana San Sulpicio*, 1952; *Sor Intrépida*; *La novicia rebelde*) o de un hospital infantil (*Sor Ye-yé*), dedicando sus esfuerzos a la educación en las misiones (*Esa mujer*) o intentando encarrilar a las adolescentes de un campamento de verano (*La llamada*). No obstante, en muchas de estas películas la dedicación de las monjas termina siendo un elemento que se conjuga con otros componentes argumentales que articulan el planteamiento del conflicto y el desarrollo de la acción. En los casos de *Sor Intrépida*, *La hermana Alegría*, *Pecado de amor* y *Sor Ye-yé*, las vidas anteriores de sus protagonistas, insertas en el mundo del espectáculo (y, por tanto, en la deshonra), devienen un componente argumental central, aunque las tres primeras terminen en ordenación religiosa y la última en matrimonio. Por otra parte, la crisis vivida por Soledad a raíz de su violación invita a considerar *Esa mujer* desde un dilema moral que conduce al abandono de la profesión religiosa. Por su multiplicidad de historias, *Entre tinieblas* y *La llamada* presentan, además del rol de la cuidadora, tanto crisis vocacionales como búsquedas de refugio en lo religioso.

Acto II – Nudo

Tengo un poco de miedo todavía. Es mi segunda película, y hacer de gran vedete española que triunfa en Nueva York se las trae. Porque la primera, haciendo de monja y cuidando negritos en África, siempre se queda bien.

MARISOL

Las cuatro bodas de Marisol (Luis Lucia, 1967)

¡Salga usted ya de esa cárcel maldita y quítese usted de encima esa ropa tan negra y tan fea!

La hermana San Sulpicio
(Florián Rey, 1934)

Ficha técnica

Año	1934
Fecha de estreno	18/X/1934 (Teatro Rialto, Madrid)
País	España
Duración	90 min.
Productora	Cifesa
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Blanco y negro
Dirección	Florián Rey
Guion	Florián Rey «Según la famosa novela del ilustre autor Armando Palacio Valdés»
Reparto actoral	Imperio Argentina (Gloria, la hermana San Sulpicio), Miguel Ligeró (Daniel Suárez), Salvador Soler Mari (Ceferino Sanjurjo), Rosita Lacasa (Isabel, condesita de Padul), Anita Adamuz (Paca), Luis Martínez Tovar (conde de Padul), María Paz Molinero (Joaquinita), Emilio Portes (don Óscar), María Anaya (madre Florentina), Enrique Vico (comandante Aurelio Villa), Olga Romero (hermana María de la Luz), Cándida Folgado (doña Tula), Pilar Pomés (Pepita), Nicolás D. Perchicot (Paco)
Fotografía	Enrique Gaertner (Heinrich Gärtner ³³⁸)
Sonido	D. Caxarrón, «con el Sistema Marconi en los Estudios E.C.E.S.A de Aranjuez»
Música	Motivos de orquesta del Maestro Joaquín Turina, dirigida por Rafael Martínez Ilustraciones musicales de Juan Quintero y V. Gómez

³³⁸ Si bien en los títulos de crédito del filme se lee «Enrique Gaertner», se trata de Heinrich Gärtner, director de fotografía de origen austriaco que colaboró en varias producciones de Florián Rey y otros insignes cineastas patrios, y cuyo nombre suele aparecer escrito de muy diversas maneras en los títulos de crédito españoles (Enrique Gaertner, Heinrich Gärtner, Henry Gärtner, Enrique Guerner, etc.). Conjuntamente con Alfredo Fraile, su discípulo, Gärtner es considerado el mejor director de fotografía monocromática de la historia del cine español. Por norma general, las fichas técnicas que ofrezco respetan la información ofrecida por los créditos, aunque añado elementos como la identificación de los personajes con respecto al reparto actoral o, en casos como este, alguna clarificación. Las partes entrecuadradas en cualquiera de las fichas técnicas proceden directamente de los títulos de crédito del metraje.

Otros	Asistente de dirección: Enrique Vico Fotos de propaganda: Julio Argüelles Vestuario: Sastrería Cornejo Muebles (València): Juan Martínez Medina Exteriores tomados en los Hervideros de Cofrentes Laboratorios: Madrid Film
-------	--

Trama argumental

En la Fuente Grande del Balneario de Marmolejo, el señor Paco, director del hotel, presenta al doctor Ceferino Sanjurjo, recién llegado de Madrid, a unas monjas que se encuentran bebiendo las aguas medicinales del lugar. Ellas son la madre Florentina, superiora de un convento sevillano, y dos religiosas de su congregación, la hermana María de la Luz y la hermana San Sulpicio. Siendo la primera de las jóvenes un ejemplo de quietud, no puede decirse lo mismo de la segunda, pues la hermana San Sulpicio destaca por su carácter desenvuelto. Prueba de ello son sus bromas sobre la cantidad de vasos de agua medicinal que es capaz de beber su superiora, quien, dice, estará criando boquerones gaditanos en el estómago; también lo son sus carcajadas cuando el doctor Sanjurjo, al acercarse a la fuente para servirse un vaso de agua y traerle otro a la madre Florentina, acaba resbalándose y metiendo el pie en la misma. Siendo pecado reírse de las desgracias del prójimo, la superiora se muestra enfadada con su subordinada, pero la hermana San Sulpicio persiste en sus carcajadas hasta que se retiran para pasear por la galería, no sin que antes el educado Ceferino Sanjurjo bese los crucifijos de las otras dos religiosas, no así el de la risueña profesora.

Sentado en una de las mesas de la recepción, don Paco reclama la atención de Sanjurjo: ha de solicitarle que comparta momentáneamente su habitación con Daniel Suárez, pues el hotel se encuentra lleno, petición que Ceferino acepta resignadamente. Llega entonces la hermana San Sulpicio acompañada de un niño llorón, a quien la monja regala unos caramelos a cambio de sonarle la nariz, para luego mandarlo a casa con su madre. Al retirarse, el bajo del hábito de la religiosa queda enganchado en unas plantas que adornan la estancia, incidente que causa la risa de Sanjurjo. Lejos de molestarse, y esperando que sus carcajadas de antes no lo enojasen, pues la hermana afirma que nació riendo y así habrá de morir, la cosa queda zanjada: Ceferino besa su crucifijo y dice no ser rencoroso, alabando además la lindeza y frescura de su boca. Este comentario sí parece provocar cierto rechazo en la hermana San Sulpicio, quien indica al doctor que echar flores a una monja es un pecado del que debiera arrepentirse para no volver a repetirlo, algo que él cree difícil. Al informar la monja de que su superiora se encuentra indispuesta, Ceferino le desvela su profesión de médico y dice que la atenderá gustosamente si así lo requieren, pese a las advertencias de la hermana sobre la inmensa tarea que ello pueda llegar a suponer.

Mientras la hermana San Sulpicio asciende por las escaleras, el doctor Sanjurjo regresa a la mesa que compartía con su compañero de habitación, quien aprovecha para señalar la belleza de la profesora; al enterarse de que renuevan los votos cada cuatro años, Suárez no duda en afirmar que esta religiosa no lo llevará a cabo. Regresa entonces la hermana San Sulpicio, en busca del doctor por petición de la superiora. Al tiempo que esperan para entrar en la habitación de la madre Florentina, la hermana San Sulpicio se interesa por los orígenes del doctor Sanjurjo, riéndose al escuchar su procedencia del Bollo, partido judicial de Viana del Bollo, porque, como dice la religiosa, «es que con tanto bollo, sabe usted, se atraganta una» (a. I, s. 2, e. 3). Cuando el doctor le indica que eso queda en Pontevedra³³⁹, la monja se asombra de que sea gallego, sin parecerlo. Queda entonces Sanjurjo en compañía de la superiora, quien se lamenta de sus dolores, en especial de una «bola fría» que se desplaza de su estómago a su garganta, asunto al que el médico quita importancia, recetándole diez vasos de agua del balneario.

Bien acompañada de la hermana María de la Luz, la superiora cumple a la mañana siguiente el mandado, mientras que la hermana San Sulpicio pregunta al niño con el que la vimos ayer si sentirá su marcha. Se acerca entonces el doctor Sanjurjo, quien no duda en aseverar que la echarán de menos, llamándola por su nombre antiguo, Gloria, dato que averiguó gracias a la superiora. Molesta porque conozca su nombre secular, el cual les está prohibido usar, tampoco agrada a la hermana un comentario que pronuncia Ceferino, al saber también por la superiora que Gloria no tiene intención de renovar sus votos: «Es que cada momento que pasa la voy considerando más como mujer, y menos como religiosa» (a. I, s. 3, e. 6). Llega entonces Daniel Suárez, echando una flor a Gloria, mientras el doctor Sanjurjo ha de marcharse a atender a la superiora, empachada por beber tanta agua. Suárez se devela como malagueño y dice conocer en su ciudad a una prima de Gloria. Ambos se alejan paseando, ante la mirada del médico, quien ha de ayudar a la hermana María de la Luz a levantar a la superiora.

A continuación, en el salón de lectura del hotel, las tres religiosas se encuentran acompañadas por el médico, el dueño del establecimiento y el señorito malagueño, ofreciéndose este último a tocar un tanguillo de Cádiz con la guitarra para entretener a la superiora. Al escuchar el rasgueo de la guitarra, la hermana San Sulpicio sonríe con la

³³⁹ Este detalle es falso, pues Viana del Bollo es un municipio que, si bien existe como tal, se encuentra en Ourense. De hecho, en su posterior entrevista con el personaje de don Sabino, el propio Sanjurjo afirma que su familia es conocida en toda Ourense.

boca y con los ojos. Al preguntarle la superiora si no canta, cuestión a la que Daniel Suárez responde en negativo, la madre afirma que la hermana San Sulpicio canta muy bien, pues la han oído en el día del santo de su comunidad religiosa, la única jornada en la que se les permite cantar. Pese a la insistencia de los presentes en oír la cantar una coplilla, la religiosa se niega, risueña: «¿Quieren ustedes reírse? ¡Haría buena figura una monja cantando flamenco!» (a. I, s. 4, e. 7). Poco dura la negativa, pues, con el permiso de la superiora, la hermana San Sulpicio toma la guitarra y se arranca por peteneras con *Niño que en cueros y descalzo*. Después le piden que siga cantando, pero sor María de la Luz informa de la presencia en el hotel del padre Talavera junto con otros sacerdotes, motivo que lleva a la superiora a cortar las diversiones para dedicarse a las oraciones. Sin embargo, el director del hotel se une a los sacerdotes y les cuenta lo sucedido.

En la habitación que comparten, Suárez pregunta a Sanjurjo por sus «ducas», esto es, sus fatigas por mal de amores, algo que el médico niega. Entonces el malagueño reconoce que él sí está interesado en la hermana San Sulpicio, desvelando que conoce a su familia, pues es hija de un reconocido comerciante que le dejó una cuantiosa herencia de dos millones de pesetas, algo que parece despertar cierto interés en el gallego. A la mañana siguiente, Ceferino se comunica con la recepción del hotel, averiguando que las hermanas han tomado un tren hacia Sevilla, y encarga para sí un billete en el próximo ferrocarril hacia dicha ciudad. Pese a que Sanjurjo comunica a Suárez que partirá hacia Ourense, el malagueño escuchó, fingiéndose dormido, la conversación telefónica con recepción, por lo cual no duda en darle recuerdos para la Giralda.

Ya en Sevilla, el doctor Sanjurjo busca habitación en un hotel y pregunta a su recepcionista por la ubicación del Convento del Corazón de María, que es además un colegio de niñas, provocando la sorpresa de todos los presentes al reconocer que nunca antes había estado en Sevilla. El comandante don Aurelio Villa se ofrece rápidamente a acompañarlo al convento, a la catedral o a donde guste, en una conversación en la que la avispada recepcionista no tarda en adivinar los amores por una sevillana que siente el gallego, procedencia que intuye de forma inmediata. También se ofrece el comandante Villa a llevarlo esa misma noche a una fiesta, lugar donde los recibe Pepita, una señorita interesada en los amores del militar, aunque le diga en uno de sus juegos de seducción que merece ser gallego. No tardan en entrar en escena las otras dos hermanas Anguita, Joaquineta y Ramoncita, cada cual con más ganas de casarse que la anterior, atraídas por un soltero que, según afirma Villa, es más gallego que él y está dispuesto a casarse con

una sevillana. El comandante conversa con el conde de Padul, uno de los asistentes a la velada, para saber del paradero de su hija Isabel, la condesita de Padul, por quien siente verdaderos afectos. Por su parte, Ceferino se sienta a conversar con Joaquinita, quien llega a retirarse momentáneamente para ponerle velas a un santo con el fin de conseguir novio (aunque sea gallego), pero Isabel acaba ocupando el lugar de la mediana de las Anguita, para disgusto de aquella, quien no tarda en apagarle las velas al santo. Y es que la condesita de Padul resulta ser prima de Gloria y dispone una entrevista entre el doctor y su padre, el conde, para ayudar en sus empeños. Sorprende encontrar en la fiesta a Daniel Suárez, el malagueño, quien arma alboroto a voces antes de salir corriendo ante la indignación de los presentes, que quieren escuchar la música instrumental.

En el Convento del Corazón de María, la hermana San Sulpicio se encuentra en la capilla, despistada en sus oraciones por atender y hacer mimos a una de las niñas del colegio. Paralelamente, el doctor Sanjurjo llega al colegio, preguntando por don Sabino, el capellán, e interesándose por la salud de la hermana Florentina, quien se encuentra bien, aunque ha dejado el cargo de superiora. La monja portera conduce a Ceferino ante Norberta, ama de llaves de don Sabino, quien se encarga de llamar al clérigo. El sacerdote, parco en palabras y de actitud seria, no entiende inicialmente el motivo de su visita, pues cree que Sanjurjo acude a confesar, pero al escuchar la historia de una religiosa que no siente vocación alguna y permanece encerrada por voluntad de sus familiares en un convento, una monja de esa misma comunidad a quien tuvo ocasión de conocer en Marmolejo, no tarda en saber que se refiere a la hermana San Sulpicio. Cortándolo en seco, don Sabino califica la historia de disparatada, dando por concluida la reunión tras anotar el nombre de Ceferino Sanjurjo.

Mientras tanto, la hermana San Sulpicio imparte clase a las niñas del colegio, obligando a una de ellas a que aprenda a entrar y a cerrar la puerta educadamente, al tiempo que las otras niñas cantan desde sus pupitres el romance *Las hijas de Merino* al son del instrumento de cuerda que hace sonar la religiosa. Llega entonces otra profesora que, ordenando silencio, solicita la presencia de la hermana ante la superiora. Pese a que la profesora se ofrece para vigilar la clase, la hermana San Sulpicio prefiere que las niñas se queden solas. Don Sabino y varias monjas se hallan reunidos en el despacho de la reverenda madre, entregándole un papel donde figura el nombre de Ceferino Sanjurjo a la hermana San Sulpicio, quien niega recordarlo con su gracia habitual. Es la hermana Florentina, antigua superiora, quien reconoce su identidad, mientras la joven profesora

sigue jugando al despiste. Al tiempo que otras monjas escuchan lo acontecido, poniendo la oreja en la puerta, se desvela que don Sabino se ha entrevistado con dicho hombre, despachándolo. La falta será castigada con cinco días de aislamiento para la hermana San Sulpicio, conminada a meditar sobre su falta de vocación, quedando la hermana San Onofre a cargo de su clase. Ya en su celda, la hermana escribe una misiva a Ceferino.

Precisamente cuando desciende por las escaleras de su hotel, el doctor Sanjurjo es abordado por una mujer que dice haberse recorrido todos los hoteles de Sevilla para cumplir con su misión. Esa mujer es Paca, la salerosa criada de Gloria, y su objetivo no es otro que entregarle una carta de su señorita. A pesar de la ilusión inicial con la que Ceferino recibe la misiva, no tarda en leer que la hermana San Sulpicio lo reprende porque, a causa de su visita, ha sido privada durante cinco días de toda comunicación con sus educandas, rogándole que no vuelva a ocuparse de ella por los disgustos que le pueda ocasionar. El doctor entrega una propina a Paca y le pide que regrese a por su respuesta esa noche. Sanjurjo acude con la carta a Isabel, quien lo alienta, mostrándose convencida del interés de su prima hacia él. Justo entonces llega el conde de Padul, que, por mandato de su hija, escribe una carta a su prima Tula, la madre de Gloria. Aunque no ha hablado con ella desde hace mucho, el conde anota al pie de la letra las palabras dictadas por su hija, mintiendo sobre una visita a Gloria e insistiendo en el cese de las presiones familiares que la conminan a permanecer encerrada. Acto seguido vemos a don Óscar, administrador de doña Tula, leyéndole la carta y aconsejándole que, en tanto que mandato del conde, no tendrán más remedio que sacar a Gloria del convento y aguantar sus extravagancias, confiando en que las cosas vuelvan pronto a su cauce. El administrador ordena a Paca que acompañe a su señora al convento.

Estando de nuevo Ceferino en el patio de las Anguita, Isabel le advierte de que pronto recibirá la noticia del retorno de Gloria a su casa, al tiempo que Daniel Suárez, el malagueño, llega a la fiesta y, esta vez sí, coincide con Sanjurjo, evidenciando ante Joaquinita que aquel se encuentra enamorado de otra señorita sevillana, de gran belleza y riqueza. Mientras que Ceferino trata de convencer a Joaquinita de que lo dicho es una broma, empeño del que no sale exitoso, llama la atención la presencia, anecdótica a nivel argumental, de un sacerdote con el que conversa Suárez. Volviendo al enredo amoroso, Paca entrega a Sanjurjo una nota, firmada esta vez con el nombre de Gloria, informándole de que ya se encuentra fuera del convento y citándole en su reja a las once de la noche, en caso de que quiera recibir calabazas.

Allí acude a la hora indicada y, separados por una reja de ventana, entre macetas y acordes de guitarra, Gloria y Ceferino juegan a darse calabazas. Unos caballeros de una taberna próxima envían un chato para que el doctor se lo beba a la salud de la señorita, algo que Ceferino acepta con gusto, aunque acaba desanimándose ante el aparente rechazo de Gloria. Al enfadarse y querer marcharse, Gloria lo detiene y alaba el hecho de que, más allá de su comportamiento empalagoso, Sanjurjo tenga esa dosis de genio: «ha ganado usted más en un momento llenándome de improperios que en varios días de lisonjas» (a. II, s. 12, e. 25). Tras besar su mano, Ceferino se dispone a retirarse, no sin que antes su enamorada le sugiera que acuda a su casa con el fin de entablar amistad con su madre y el administrador; es especialmente importante que se gane la estima de don Óscar, a quien la joven define como un señor de ideas antiguas «de esos que quieren poner un rey que no ha sido nunca rey»³⁴⁰ (a. II, s. 12, e. 25).

Ceferino se presenta al día siguiente en la casa y es recibido por la salerosa Paca, quien teme por el encuentro entre doctor y administrador. Entrega Sanjurjo una carta de don Jaime Fernández, gran general del ejército (carlista, por supuesto), la cual es bien recibida por don Óscar. El administrador le ofrece a Sanjurjo trabajo: ocuparse de los papeles de la fábrica de jabones familiar. Entre albaranes y hojas del calendario que van pasando, Ceferino se lamenta ante Gloria por la falta de avances, bromeando ella sobre cómo deberá pedir su mano cuando ya le tengan cariño en la casa. Tras salir Gloria del despacho al escuchar que se acerca don Óscar, el administrador entra acompañado por Daniel Suárez, el omnipresente malagueño, el cual desvela dónde y cómo conoció a Sanjurjo. Retirándose Sanjurjo y yendo don Óscar a la búsqueda de doña Tula, Gloria se planta ante el malagueño para echarle en cara su falta de oportunidad. Suárez afirma estar salvándola de la burla que Sanjurjo le hace, pues cada noche media Sevilla puede verlo cortejar a Joaquinita en el patio de casa de las Anguita, mientras Gloria permanece encerrada en su casa. Pide Gloria que le repita eso mismo en su reja a las once de la noche, quizás pretendiendo que Ceferino pueda escuchar y rebatir tal acusación.

Vemos entonces a los invitados de la velada del patio de las Anguita, cantando y danzando en corro la canción popular *Arroyo claro*, momento que Suárez aprovecha para atrasar el reloj del lugar, con el fin de que Sanjurjo llegue tarde a su cita diaria con

³⁴⁰ Aunque ahondaré en ello al estudiar el contexto histórico, social y cultural, puede intuirse ya que el personaje de don Óscar es carlista, acorde al contexto diegético de la acción argumental. Adicionalmente, visto con los ojos del potencial espectador de los años treinta (contexto extradieético), pudiera tratarse de una crítica velada a los monárquicos partidarios del exiliado Alfonso XIII.

Gloria y la encuentre conversando con él. En la reja, Daniel aprovecha para convencer a Gloria de que el médico no ha acudido a la hora habitual por estar más ocupado en otros quehaceres, impidiendo así que desmienta su versión. Al aproximarse Sanjurjo por la calle oscura, Daniel Suárez no duda en elevar el tono de su risa, aunque la verdadera intención de Gloria sea retirarse y cerrar la celosía. Encontrándose de frente, Sanjurjo verbaliza su deseo de matar a Suárez, quien cree tener derecho de cortejar también a Gloria, afirmando que es ella quien ha preparado la escena. Convencido Sanjurjo de que todo se trata de una mentira del malagueño, Suárez sugiere que acudan ambos mañana a la reja, para que Gloria lo confirme. Se despiden más cordialmente y Ceferino queda, apenado, en la calle, acercándose a la ventana de Gloria, quien lo observa tras la celosía.

Paca, la criada de Gloria, no duda en tachar de embustero al malagueño tras oír lo sucedido por boca de Sanjurjo, aprovechando para ensalzar la claridad y finura de su señorita, así como su dulzura y honestidad, en una descripción a la que habré de volver. Acontece esta conversación en la humilde casa de Paca, quien manda a sus cuatro hijos a jugar a la calle. Posteriormente llega su marido, borracho, maullando y a cuatro patas, incapaz de tenerse en pie; Paca aprovecha para insultarlo y molerlo a escobazos como desquite por las palizas que suele recibir, mientras Ceferino sale sin ser visto.

No menos vistoso es el avance de una gran barca engalanada por el río que observamos tras leer la invitación a la excursión anual por el Guadalquivir que organiza la condesita de Padul. Gloria está sentada al lado de Suárez, intuyéndose al fondo un molesto Sanjurjo³⁴¹. Tras descender de la barca su anfitriona y el resto de presentes en un lugar de la ribera del río donde aguardan el resto de invitados, todo el mundo atiende a una actuación bailada de Gloria, acompañada por un guitarrista y tocando ella misma las castañuelas. Más tarde, varias parejas presentes en la fiesta entran en unas grutas, sitio que aprovechan para festejar su amor sin ser vistos. Suárez no tarda en encontrar a Gloria, pero menos tarda ella en demostrar que quiere que la deje en paz, empujándolo al agua cuando él se atreve a tocarle la barbilla con intención de besarla. La condesita de Padul guía a Sanjurjo por la cueva, logrando que el doctor y su prima pongan fin a su regaño; después Gloria abraza a Isabel, llorando. Ya atardeciendo, pero todavía como

³⁴¹ En realidad, aquí intuyo más que reconozco a los personajes, pues la definición de la imagen podría plantear una duda razonable. Sin embargo, reconociendo sin mucha dificultad a Gloria, los dos caballeros a los que aludo llevan trajes de tonalidades distintas, clara y oscura, algo que permite su identificación diferenciada como Suárez y Sanjurjo, respectivamente, gracias a los trajes que lucen en otras escenas de esta misma secuencia narrativa.

parte de la velada, Gloria entona *¡Viva Sevilla!* o *Sevillanas corraleras*, sentada junto a Sanjurjo y para diversión de todos los asistentes salvo Suárez, quien observa con enojo.

Esa misma noche, de nuevo en la reja, Gloria le canta otra canción a Sanjurjo, sin temor a que la escuchen, pues dice que está resuelta a casarse con él aunque se tenga que «escapar por una alcantarilla» (a. II, s. 19, e. 41). Acompañándose con la guitarra, la joven interpreta *De no volverte a hablar más* y, animada por la gente de la calle que se ha detenido a escucharla, se dispone a regalarles otra canción cuando su madre, doña Tula, la sorprende en tan impropia actividad. La respuesta de Gloria a su madre es contundente: «¿No me tenéis presa? Pues como los presos de la cárcel tengo que alegrar mi celda» (a. II, s. 19, e. 41); tras marchar doña Tula, la joven se arranca con los fandanguillos *Me quitaron la alegría*.

Sin embargo, las acciones de Gloria tienen sus consecuencias, pues al día siguiente se monta un gran alboroto en su casa. Paca acude al hotel de Sanjurjo y, tras enzarzarse en una disputa con el personal con el objetivo de subir a su habitación a darle un recado, consigue comunicarle que pretenden llevarse a su señorita por la fuerza de regreso al convento. Ceferino coge una pistola que tenía guardada en el cajón y se dirige hacia allá corriendo, mientras una furiosa Gloria es conducida a duras penas por dos hombres, ante la mirada de don Óscar, al coche de caballos que la espera. Sanjurjo logra detenerlo y, con la ayuda de la multitud allí congregada, Paca consigue liberar a su señorita, quien, lejos de amilanarse, se muestra dispuesta a pelear con sus captores.

Tras verse en pantalla una página de la novela de Palacio Valdés, aquella que da inicio al capítulo XVI, se escucha la marcha nupcial, mientras Gloria se dirige vestida de novia hacia el altar, ante los lloros de Paca. Tras el enlace, elidido, una de las Anguita, en calidad de dama de honor, le señala a Gloria la tristeza de casarse sin tener junto a ella a su madre. Después de la preceptiva respuesta, señalando que más triste es no casarse, Gloria se funde en un abrazo con Paca. A modo de epílogo, como parte de su viaje de novios, los recién casados visitan el convento donde residió como educanda, aunque las monjas en principio no la reconozcan. Al contarles que se casó hace un mes, las profesas ríen incrédulas, creyendo que es una de sus bromas. Gloria no vacila y se come a besos a su esposo, para escándalo de las monjas, quienes corren rápidamente la cortina que separa su espacio de clausura. Con un beso en la boca de la pareja y una curiosa religiosa que se asoma entre las cortinas, llegamos a la página final de la novela.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Presento a continuación las principales regularidades y excepciones que observo en relación con los sistemas de hiperformalización objetual, fruto de un análisis del montaje a partir de mi desglose plano a plano, identificando un total de 447 planos. El primer elemento que reclama mi atención es la iconografía, en tanto que iconicidad actancial. Aunque no me detengo en exceso, pues los valores interpretativos saldrán a relucir al trascender al ámbito de los significados y del análisis de los personajes, centrándome en las religiosas, sí esbozo un par de consideraciones. Primeramente, y en ello habré de insistir al abordar la composición fílmica como parte del sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, la gestualidad de las actrices y de los actores resalta con la inclusión de primeros y primerísimos primeros planos, aunque la tendencia general es el mantenimiento de planos medios en pro del avance de la acción. Imperio Argentina atesora la mayor parte de primeros planos y monopoliza los escasos primerísimos primeros planos. Su uso ahonda en las emociones de la protagonista, destacando la presencia de primeros y primerísimos planos de su cara al escuchar el rasgueo de la guitarra cuando Suárez toca un tanguillo (a. I, s. 4, e. 7). En esta misma escena, se observan planos detalle de las manos y los pies de la hermana San Sulpicio, mostrándonos su ímpetu por seguir el compás³⁴². Del mismo modo, cuando la religiosa se arranca por peteneras, vemos cómo disfruta de la música mediante primeros planos y planos medios cortos. Teniendo en cuenta la temática amorosa, resulta lógico que otros primeros planos y planos medios cortos se destinen a las expresiones faciales que figuran amor y cariño, siendo mucho más numerosos en Gloria que en Ceferino. Puntualmente, secundarios como don Sabino o la condesita de Padul son mostrados en primer plano o plano medio corto en aquellas situaciones en las que su intervención, el primero como antagonista y la segunda como mediadora, deviene fundamental.

Mención aparte merece Miguel Ligeró, actor que interpreta el papel de Manuel Suárez. Tratándose de uno de los actores de carácter preferidos de realizadores como

³⁴² El uso de planos de ojos, rostro, manos y pies en escenas musicales ya es una constante en los filmes producidos durante los últimos años de la década de 1920, todavía silentes. Estos recursos de detalle se explican como elemento que visualiza el ritmo y la naturaleza de una música que, por aquel entonces, todavía no se escuchaba. Así, la presencia de dichos planos puede entenderse como un elemento de transición en los albores del todavía incipiente desarrollo del cine con sonido óptico en España.

Benito Perojo o Florián Rey³⁴³, no sorprende que sea este actor quien sigue a Imperio Argentina en cuanto a número de primeros planos y planos medios cortos, adelantando incluso a Salvador Soler Mari, el galán de la película. Frente al gracejo y la belleza que quieren destacarse en el caso de Imperio Argentina, algo que queda claro ya desde la secuencia de créditos³⁴⁴, Miguel Ligerero es, junto con otras intérpretes de reparto como Anita Adamuz o María Paz Molinero, en los papeles de la salerosa Paca y la chinchosa Joaquinita respectivamente, uno de los principales motores de comicidad del filme. No quiero minusvalorar el peso cómico del personaje de la hermana San Sulpicio, pues su imperioso temperamento y sus agudos diálogos funcionan a tal efecto, pero momentos como la accidentada llegada de Suárez a la velada de las Anguita (a. II, s. 7, e. 11) o su conversación con un sacerdote, que le responde que no tiene medallitas para darle, pero sí cigarrillos (a. II, s. 11, e. 23), suponen digresiones que centran el foco en la comicidad de Ligerero. Existen otros tantos momentos compartidos en pantalla por Miguel Ligerero e Imperio Argentina, como sus conversaciones en Marmolejo (a. I, s. 3, e. 6) o en la reja de casa de Gloria (a. II, s. 16, e. 33), por no mencionar cuando ella lo tira al agua (a. II, s. 18, e. 39), que potencian el componente humorístico, existiendo una química absoluta entre los dos, en grado distinto a la conexión romántica de Gloria con Sanjurjo.

En segundo lugar, me gustaría señalar que la gran mayoría de interpretaciones pueden caracterizarse como naturalistas, en tanto que el gran repertorio de personajes secundarios y de reparto cumple principalmente con el cometido de permitir el avance de la trama, centrada en el enredo amoroso. Personajes como Suárez o Paca aportan el contraste propio de las interpretaciones de carácter, creando comicidad a partir de la hipérbole. A la gestualidad de Miguel Ligerero, que se muestra por ejemplo en la ya mencionada llegada de Suárez al patio de las Anguita, andando con exagerado cuidado tras sufrir el regaño por las voces que dio, se suma el folclorismo de astracanada que representa el personaje de Paca, quien, pese a dedicarse a las labores domésticas en casa de doña Tula, nunca aparece en escena sin portar, alternativamente, peineta, mantón de manila o vestido de lunares. Buenos ejemplos de su carácter extravertido y de su alegría

³⁴³ Imperio Argentina y Miguel Ligerero conforman una de las parejas más sólidas del cine español de la década de 1930, aunque no en el sentido romántico del término, pues no interpretan intereses amorosos que lleguen a buen puerto. En el caso de *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), fueron los hermanos gitanos Trini y Regalito; en *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), Imperio Argentina interpreta a María del Pilar, la protagonista, mientras que Miguel Ligerero se mete en la piel de Perico, un ingenuo y gracioso pícaro aragonés; finalmente, en el caso que nos ocupa, Daniel Suárez sí está interesado sentimentalmente en Gloria, aunque el interés no es mutuo.

³⁴⁴ En los créditos el nombre de la actriz protagonista aparece en solitario y antes del título de la película, acompañado por una fotografía en primer plano del perfil de su rostro.

desmedida, comunicada habitualmente en forma de gritos, aspavientos y onomatopeyas varias, son sus reacciones en dos momentos clave: al saber que habrá de acompañar a doña Tula al convento con el fin de ir a buscar a su querida señorita Gloria (a. II, s. 10, e. 21) y al recibir a Sanjurjo en la casa, encomendándose a su Virgen de la Esperanza por lo que pueda pasar cuando el gallego conozca a don Óscar (a. II, s. 13, e. 27). Atención aparte merece una de las principales digresiones del hilo argumental, la escena en la que Paca la emprende a escobazos e insultos con su marido, un hombre borracho y maltratador (a. II, s. 17, e. 36).

Pasando al sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, me detendré en la composición fílmica y en las tendencias generales de planificación. Con respecto al punto de vista de lo acontecido en pantalla, predomina la perspectiva heterodiegética, pues solamente desde la omnisciencia del narrador es posible seguir todas las acciones. La mayor parte de escenas centran su atención en Gloria y Ceferino, aunque se dan las digresiones mencionadas de Suárez, Paca o, singularmente, Joaquinita, encendiéndole velas a un santo, desesperada por conseguir marido (a. II, s. 7, e. 12). Solamente en algunos casos, y en momentos muy concretos de la planificación fílmica, puede hablarse de la aplicación de una perspectiva homodiegética. En el momento de montaje alterno acontecido en los exteriores de Marmolejo (a. I, s. 3, e. 5 y 6), cuando Gloria y Suárez se alejan charlando animadamente, Ceferino no les pierde de vista mientras atiende a la indispueta madre Florentina, observándose un plano general desde ángulo ligeramente contrapicado de Gloria y Suárez paseando por la montaña, dado que Sanjurjo les observa desde Fuente Grande, la cual queda un poco más abajo; también se aprecia el uso de cierto contrapicado en un plano medio largo con travelling de un paisaje de árboles durante el paseo en barca (a. II, s. 18, e. 37), dándonos la sensación de estar observando el paisaje de ribera desde la óptica de los personajes que están en la nave. No obstante, el caso más singular se observa en el montaje alterno que recoge la primera reunión entre Sanjurjo y don Óscar y cómo Gloria los espía (a. II, s. 13, e. 28 y 29): existe un plano que muestra a los dos hombres hablando dentro de la habitación a través del ojo de la cerradura por el que Gloria se ha agachado a mirar, creándose así un plano que comparte a la vez rasgos de un plano general, por el interior de la habitación con los dos hombres sentados, y de un plano detalle, pues se perfila la imagen de la estancia a través del contorno del ojo de la cerradura, quedando el resto de la pantalla en negro.

Otro recurso utilizado para potenciar la inclusión del espectador en el punto de vista narrativo radica en el encuadre empleado en escenas como la del interrogatorio y castigo de la hermana San Sulpicio en el despacho de la superiora (a. II, s. 8, e. 16): cuando habla la superiora, sentada, la vemos desde un plano medio que incluye la espalda de la hermana San Sulpicio en primer término, como si la espectadora estuviese de pie tras ella; cuando la cámara enfoca a la protagonista en plano medio, de pie al otro lado de la mesa, la vemos entre las caperuzas de la superiora y de otra monja sentada a su lado, quienes nos dan la espalda. Por el contrario, existen recursos de encuadre que alejan al espectador, potenciando un punto de vista de observador externo: elementos como las rejas, celosías, puertas o verjas son esenciales en la construcción del espacio diegético, marcando también la separación que viven Gloria y Sanjurjo. En adición, ilustran esto aquellos planos que permiten ver a la hermana San Sulpicio castigada en su celda a través de una celosía (a. II, s. 8, e. 17) o varios episodios que acontecen en la entrada de la casa de doña Tula, pues una puerta enrejada comunica la zona de zaguán con el patio central, vislumbrándose a veces lo que sucede en el patio desde el otro lado de la puerta. Por añadidura, la inclusión de rejas, celosías o puertas en el campo visual permite construir equilibradas composiciones mediante el juego de reencuadres.

Otro punto a considerar en el ámbito de la fotografía es la articulación del montaje a través de la planificación. En líneas generales, existe un marcado predominio de los planos medios, haciéndose uso de planos medios cortos, medios, medios largos y americanos. La estructura de montaje de las escenas comparte en gran medida un mismo esquema: tras iniciarse la escena con uno o varios planos generales, los cuales permiten ubicar la acción en un determinado espacio, posibilitando también en muchas ocasiones constatar qué personajes se hallan presentes, la mayor parte del transcurso de la acción hace uso de los planos americanos y medios largos, para mostrar el desplazamiento de los personajes o para presentar conversaciones en las que se encuentran moviéndose o en posiciones distintas (unos sentados, otros de pie); por su parte, los planos medios son los de mayor duración temporal y se usan en conversaciones de personajes que ocupan una posición estática. Por mencionar algunos casos, la conversación entre Sanjurjo y la superiora en la habitación de esta última en Marmolejo (a. I, s. 2, e. 4), las primeras tensiones del gallego con Suárez en el dormitorio compartido (a. I, s. 5, e. 8) o las primeras incursiones de Sanjurjo en el hotel en Sevilla (a. II, s. 6, e. 10) y en casa del conde de Padul (a. II, s. 9, e. 19) serían buenas muestras de la utilización predominante

de este esquema. En muchas de las conversaciones, se mantiene la lógica de articulación plano/contraplano para mostrar tanto a los hablantes como a los oyentes, cuyos roles de emisor y receptor van alternándose. Frente a esto, los primeros y primerísimos primeros planos se encuentran mucho más restringidos, sucediendo algo similar con los planos detalle, pues se reservan para mostrar objetos de relevancia como las señales que conducen a Fuente Grande en Marmolejo (a. I, s. 1, e. 1), cartas como la que envía la hermana San Sulpicio desde el convento a Sanjurjo (a. II, s. 9, e. 18) o la pistola que coge Sanjurjo para impedir el retorno de Gloria al convento (a. II, s. 20, e. 44). En definitiva, el uso de los planos detalle se concentra en facilitar la lectura de textos o la visualización de ciertos objetos relevantes a nivel dramático.

La angulación y los movimientos de cámara responden, por norma general, al esquema de montaje. Con respecto a los ángulos, dominan los planos configurados a la altura del punto de vista del espectador, aplicándose ángulos picados y contrapicados muy puntualmente. Por mencionar algún caso más de contrapicado, resalta el leve contrapicado en el plano medio corto en el que vemos de pie a la hermana San Sulpicio por entre dos caperuzas de monjas sentadas, sujetando el papel en el cual don Sabino ha anotado el nombre de Ceferino (a. II, s. 8, e. 16). Abundan más los ángulos picados, especialmente asociados con planos generales desde perspectiva aérea, como sucede en la danza en corro de los invitados del patio de las Anguita³⁴⁵ (a. II, s. 15, e. 32) o cuando Ceferino detiene el coche de caballos que pretende llevarse a Gloria (a. II, s. 20, e. 47). Por su singularidad, llama mi atención la angulación que se aplica al plano general en el que Paca está pegando a su marido, quien está en el suelo, pues magnifica la figura de la mujer en contraste a la ridiculización de su marido (a. II, s. 17, e. 36).

En cuanto a los movimientos de cámara, se hace uso del travelling con el fin de clarificar la posición de los distintos actantes y elementos objetuales que se hallan en escena, así como el movimiento de los personajes. Su otra función clave es la de ofrecer referencias espaciales, como la panorámica de la ciudad de Sevilla, al inicio del acto II, o el juego de movimientos que se da en la primera escena para llegar hasta Fuente Grande en Marmolejo (a. I, s. 1, e. 1): de un plano general del edificio del hotel, del que salen algunas personas (entre ellas, las monjas), pasamos a un plano detalle de una señal «Al balneario» con una flecha; la cámara se mueve hacia un lado, en el sentido de la

³⁴⁵ Este plano general, además, es muy interesante a nivel de composición formal, pues las guirnaldas colgadas en lo alto del patio de las Anguita crean una forma convexa que contrasta con el punto de vista.

flecha, hasta un plano general del balneario; a continuación, pasamos de otro plano detalle de una señal a «Fuente Grande» con una flecha hacia abajo, y la cámara se mueve en esa dirección para mostrar el lugar en cuestión. Los movimientos de cámara y los cambios de plano ganan intensidad en momentos de clímax, aportando dinamismo y velocidad a la acción, siendo la mejor muestra la secuencia en la que Paca y Sanjurjo logran evitar que el coche de caballos conduzca a Gloria al convento, generándose una pelea (a. II, s. 20, e. 42 a 47).

Para concluir mi análisis de la planificación, constato la presencia de algunas peculiaridades y rupturas en el sistema de montaje fílmico. Además del montaje alterno, indicado en las notas al pie de la secuenciación, existen otros recursos que actúan en favor de la continuidad de la acción entre escenas. Por ejemplo, la continuidad entre la escritura de la carta dictada por la condesita de Padul a su padre y la lectura de la misma en voz alta por parte de don Óscar a doña Tula funciona como nexo de unión entre secuencias distintas (a. II, s. 9, e. 19; a. II, s. 10, e. 20), pese a estar separadas por un fundido en negro. De manera similar, los planos detalle de la mano de Gloria con un anillo y el de las manos entrelazadas de Gloria y Sanjurjo, que se suceden mediante una transición en fundido, sirven como puente entre las dos escenas de su boda (a. III, s. 21, e. 48 y 49), funcionando como elipsis temporal de la ceremonia. Otros planos detalle que sirven como elemento de elipsis temporal se encuentran al final de la escena en la que Sanjurjo se incorpora a su nuevo lugar de trabajo en casa de doña Tula (a. II, s. 13, e. 30): el movimiento autónomo de los papeles en la mesa y de las hojas del calendario, mediante sobreimpresión de planos gracias a la técnica de la animación fotograma a fotograma o *stop motion*, recuerda al recurso de los objetos animados al estilo de cineastas como Segundo de Chomón, salvando las distancias de significado.

Otras dos singularidades fomentan la expresividad del estado de ánimo de los personajes. La primera de ellas se corresponde con la presentación de los dos primeros números musicales: el tanguillo tocado por Suárez y las peteneras *Niño que en cueros y descalzo* cantadas y tocadas por la hermana San Sulpicio (a. I, s. 4, e. 7). Además de conjugarse dos números musicales sin cambiar de escena, algo poco común, interesa observar la articulación de planos durante los mismos. Si bien la caracterización formal de los números musicales se abordará en unas páginas, como también sucederá con el análisis de su significado, no me resisto a señalar aquí un recurso de montaje: cuando Suárez comienza a tocar el tanguillo, se alternan los planos generales de la sala de

lectura, que nos permiten ver a todos los allí presentes, con los primeros planos, incluso primerísimos primeros planos y planos detalle, centrados en los ojos de la hermana San Sulpicio, así como con los planos detalle de sus manos y pies, que marcan el compás. El contraste que supone pasar de planos generales a dichos planos sin la habitual gradación en el montaje convencional (plano general > plano americano o medio largo > plano medio o medio corto > primer plano) revierte en una funcionalidad expresiva: mostrar la música como algo que anima y engrandece el espíritu de la protagonista, que sonríe con la boca y con los ojos al oír la guitarra. Por el contrario, cuando la hermana se anima a cantar, sí se observa la alternancia entre planos generales y planos medios y medios cortos. Algo semejante sucede en el segundo ejemplo, localizado en la sesión de interrogatorio y castigo en el despacho de la superiora (a. II, s. 8, e. 16): don Sabino y dos de las monjas presentes cuentan con primeros planos que muestran su severidad y enfado, viéndose sus cabezas con cierta inclinación, ladeadas, como si estuviesen sobreimpresas en un fondo oscuro. Al contrario de lo acontecido en el caso anterior, se expresa aquí la severidad y reprobación hacia los comportamientos de la protagonista.

Complementariamente al sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, incluso como parte indivisible del mismo, hemos de referirnos a la iluminación y el cromatismo. Teniendo en cuenta que se trata de un filme en blanco y negro, no puede valorarse la utilización del color, aunque sí es cierto que, en ámbitos como el vestuario, se observa una tendencia a la utilización de tonos claros en el caso de la protagonista y de otros personajes que, como la condesita de Padul, lucen elegantes vestidos de fiesta en los acontecimientos sociales, frente a los trajes que lucen los caballeros, tanto en tonos claros como oscuros. En el caso del personaje de Paca, como ya he advertido, luce prendas que potencian la imagen andalucista, aunque no puede más que suponerse que sus vistosos atuendos se corresponderían también con colores llamativos. Por ende, mi comentario ha de centrarse en la iluminación, que destaca por conjugar potencia y claridad con naturalidad, existiendo un número considerable de escenas rodadas en exteriores, aspecto que, sumado a la calidad de imagen conservada, puede llegar a dificultar la identificación de algunos personajes en las escenas diurnas en exteriores³⁴⁶, especialmente cuando no contamos con planos medios cortos. Así, la potente luz solar que inunda la primera escena de la excursión por el Guadalquivir (a. II, s. 18, e. 37)

³⁴⁶ Teniendo en cuenta que Heinrich Gärtner es el director de fotografía, no creo que se cometieran errores de sobreexposición, sino que las dificultades señaladas obedecerían al estado de conservación.

dificulta la identificación de Suárez y, en especial, de Sanjurjo, quien aparece al fondo. También en las escenas nocturnas predomina el naturalismo lumínico³⁴⁷, destacando la discusión en plena calle entre Sanjurjo y Suárez (a. II, s. 16, e. 34). Por otra parte, al tratarse de una comedia comercial de corte popular, no se pretende un sistema de texturas complejo, como tampoco un uso de la luz expresionista, sino que interesa el mantenimiento de una potencia lumínica en clave alta o *high key*, fomentando una percepción clara de los elementos figurados sin renunciar por ello a la apariencia de naturalidad³⁴⁸, si bien se aplica el recurso de ligera penumbra en la caracterización de ciertas situaciones o personajes de mayor severidad, tal es el caso de don Sabino.

No constato tampoco rupturas significativas en el sistema de hiperformalización objetual del sonido. Esta producción audiovisual presenta el habitual predominio del sonido diegético, en tanto que el desarrollo del conflicto se sustenta en la comunicación interpersonal de los diálogos de los actantes, a quienes observamos en pantalla. Sucede en algunos casos que la fuente emisora del sonido no se incluye en el campo visual, aunque sí se corresponde con un personaje inserto en lo representado: al acudir Sanjurjo al convento con la intención de entrevistarse con don Sabino, vemos a la monja portera atenderlo desde el interior, aunque escuchamos a Ceferino preguntar por el capellán y por la salud de la madre Florentina (a. II, s. 8, e. 14); cuando la superiora interroga a la hermana San Sulpicio en su despacho (a. II, s. 8, e. 16), localizamos algunos planos durante los cuales oímos a la superiora, aunque vemos a la hermana San Sulpicio. A pesar de la particularidad que supone no ver directamente al emisor del diálogo, estos casos continúan formando parte del sonido diegético, en tanto que la fuente emisora no resulta ajena a los elementos representados y es fácilmente identificable, aun hallándose fuera de campo. También forman parte de las fuentes de sonido diegético las voces y los instrumentos que intervienen en los números musicales. Como estos contarán con su análisis particular, baste indicar por el momento que los instrumentos que acompañan a Imperio Argentina, principalmente la guitarra española y las castañuelas, forman parte de la construcción interna del relato: vemos cómo toca las castañuelas y simula tocar la

³⁴⁷ No estoy en disposición de afirmar que algunas localizaciones como la reja de la ventana que da a la calle donde se citan Gloria y Sanjurjo no sean decorados en el interior del estudio de rodaje, pero, en cualquier caso, no se detecta esa luz teatral y forzada que sí aparece en muchas de las producciones de la época. Ello no supone dejar de admitir que, por la claridad con la que se ven los rostros de los personajes en las escenas nocturnas, se usaron fuentes de iluminación artificial en las escenas de exteriores.

³⁴⁸ Por expresarlo de una manera en la que esté seguro de que se ha entendido, diría que todo «se ve muy bien» porque no se ha contado únicamente con luz natural, pero al tiempo la iluminación añadida no resulta en ningún caso artificiosa o inverosímil.

guitarra en varios número musicales, incluso observamos cómo es acompañada por un guitarrista en su única escena bailada (a. II, s. 18, e. 38).

No obstante, el sonido extradiegético cuenta también con una presencia regular, especialmente en forma de motivos orquestales. Buscando rellenar los silencios al inicio de muchas secuencias y escenas, resulta común localizar motivos orquestales que cesan cuando los personajes pronuncian sus diálogos. Sin embargo, sucede en ocasiones que dicha música instrumental se prolonga a lo largo de toda la escena, o incluso excede la duración de la misma: durante la escena de la hermana San Sulpicio en la capilla y hasta que Sanjurjo llama a la puerta del convento ya en la siguiente escena, no se escucha ningún parlamento, sino música orquestal (a. II, s. 8, e. 13 y 14); tampoco oímos ningún sonido diegético cuando dos monjas conducen a la hermana San Sulpicio a su celda, dedicándose ella a escribir la carta destinada a Sanjurjo (a. II, s. 8, e. 17); el tercer caso se ubica ya en la escena del paseo en barca, en la que un oboe nos regala una melodía entre romántica y nostálgica que acompaña excelsamente al devenir de la embarcación por el Guadalquivir (a. II, s. 18, e. 37).

Pero, sin duda, el instrumento asociado con el amor es la guitarra española, pues acompaña extradiegéticamente los encuentros de Gloria y Ceferino en la reja, aunque sí permite oír sus charlas. Los motivos musicales extradiegéticos se disponen también en otros puntos clave del filme, como es el caso de la pieza orquestal de la secuencia de créditos, prolongándose hasta el inicio del diálogo en la primera escena de la película, o la marcha nupcial que suena durante las dos escenas en las que transcurre la boda (a. III, s. 21, e. 48 y 49), deteniéndose únicamente en un momento de diálogo entre Gloria y Joaquinita. También al final de la película, tras el beso en la boca de Gloria y Sanjurjo ante la atónita mirada de las monjas, comienza a sonar *Viva Sevilla!* interpretado por una guitarra, sustituyéndose con el último fundido en negro por la versión cantada por Imperio Argentina. En última instancia, el sonido extradiegético siempre complementa el desarrollo narrativo, supliendo sus silencios, prescindiendo de diálogos superfluos o, en otros casos, añadiendo efectos que potencian la comicidad: cuando la hermana San Sulpicio está siendo castigada en el despacho de la superiora (a. II, s. 8, e. 16), un grupito de monjas cotillas escucha al otro lado de la puerta; al indicar a la religiosa que puede retirarse, el grupo se aleja con celeridad, yuxtaponiéndose su movimiento con un motivo instrumental rápido a modo de efecto sonoro tan inverosímil como divertido.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

El análisis de los sistemas de hiperformalización objetual arroja luz sobre los convencionalismos de los géneros fílmicos a los que pertenece la película. Sin entrar en debates escolásticos sobre géneros y subgéneros, pues esta película podría adjetivarse de muy distintas maneras³⁴⁹, rescato las consideraciones planteadas sobre la comedia y el musical. Postulé una comicidad deudora de otras manifestaciones culturales, como la comedia teatral popular, aunque reconociendo la presencia de un humor de situación que descansa sobre algunos tipos de gag como el audiovisual, con una interacción de elementos sonoros y visuales que potencia la eficacia cómica. Un buen ejemplo de gag audiovisual se localiza en el caso del grupito de monjas cotillas (a. II, s. 8, e. 16), pues un divertido efecto orquestal acompaña a la imagen de las monjas corriendo, con el fin de no ser pilladas escuchando tras la puerta. Destaca también el empleo de gags caricaturescos vinculados a los roles de carácter, como en los casos de Daniel Suárez y Paca, aplicándose la representación exagerada de dichos personajes como mecanismo cómico. En este sentido, la problematización del género de la comedia cinematográfica en el ámbito español invita a contemplar cómo la hipérbole de personajes y situaciones guarda filiación tanto con referentes extracinematográficos, tal es el caso del teatro popular, como con la comedia hollywoodiense. Además, el análisis de los sistemas de hiperformalización objetual ha desvelado convencionalismos de formato típicos de la comedia cinematográfica como la claridad y la intensidad lumínicas, la articulación de la planificación fotográfica o la existencia de un sistema de sonido que conjuga la diégesis y la extradiégesis en favor de un avance verbocéntrico de la acción.

No obstante, la consideración de esta película como filme musical resulta más compleja. Bajo la definición inclusiva de lo musical que propongo en esta investigación, la presencia de varios números musicales y el peso de la música como motor argumental serían los dos criterios centrales. En este caso, el largometraje dirigido por Florián Rey cumple con ambos: pueden localizarse un total de ocho escenas musicales, parciales o en su totalidad; al tiempo, ya he ilustrado cómo, al escuchar el tanguillo de Suárez (a. I, s. 4, e. 7), la hermana San Sulpicio se ve imbuida de una especie de alegría de espíritu

³⁴⁹ Dentro del género de la comedia, podría señalarse desde su componente musical hasta la temática romántica del conflicto argumental principal. A su vez, por tratarse de la adaptación de una novela cuya acción transcurre en el siglo XIX, sería una producción que encajaría bajo sufridas etiquetas como «de época» o «de adaptación literaria». Si bien todas estas cuestiones se tendrán en cuenta a la hora de llevar a cabo su análisis en los planos histórico, social y cultural, no creo que sea práctico etiquetarla en exceso.

que resulta primordial en la definición de su carácter. Singularmente, en esa escena, la madre Florentina afirma que la hermana canta muy bien, aunque a las profesas de la comunidad solamente les esté permitido cantar un único día en todo el año, por la festividad del santo de la congregación. Lejos de resultar anecdótico, el examen cultural del personaje desvelará cómo la música es fundamental en la vida seglar de Gloria, aun cuando no la abandonase del todo mientras lució hábitos.

Aunque examinaré después la relevancia de los números musicales a partir de su incidencia descriptiva en la protagonista, desde sus letras, ofrezco ahora un análisis de su construcción fílmica. En primer lugar, retomo la escena en la sala de lectura del hotel de Marmolejo (a. I, s. 4, e. 7), pues en ella se presentan, casi consecutivamente, los dos primeros números musicales: el tanguillo de Suárez y las peteneras de la hermana San Sulpicio. Según lo expuesto en el análisis de la planificación, sorprendía que, mientras Suárez interpreta el tanguillo a la guitarra, se alternen los planos generales de todos los presentes con los primeros planos del rostro de Gloria y los primerísimos primeros planos y planos detalle centrados en sus centelleantes ojos, también en sus manos y sus pies marcando el compás. Esta construcción formal permite expresar la importancia de la música para la hermana San Sulpicio, pues ni siquiera los hábitos pueden disimular esa alegría de espíritu asociada con la música. Pese a su negativa inicial, poco ha de insistirle la superiora para que la hermana coja la guitarra y se arranque por peteneras con *Niño que en cueros y descalzo*. Se mantiene un único plano medio corto durante este número, resaltando la sonrisa y el brillo en los ojos de su protagonista, quien, a veces, mira hacia abajo en dirección a la guitarra; una guitarra que se intuye solamente por su extremo superior y que, dicho sea de paso, no toca Imperio Argentina. Si bien interviene, como en el resto de números musicales, el factor de lucimiento de Imperio Argentina, la construcción de esta escena en su conjunto ayuda a desmontar un tópico: lejos de resultar escenas anecdóticas incrustadas sin tino en el transcurso de la película, estos dos momentos musicales se insertan argumentalmente en una misma escena que es más que la suma de sus partes, interviniendo en la significación y en el potencial descriptivo en relación con la protagonista.

Los dos siguientes episodios musicales solamente se presentan parcialmente, a modo de ilustraciones descriptivas de dos ambientes muy diversos. El primero de ellos remite a la clase de la hermana San Sulpicio (a. II, s. 8, e. 15): mientras la religiosa toca un instrumento de cuerda, las niñas cantan el romance *Las hijas de Merino*. Contrasta

aquí el plano medio corto, casi primer plano, de la hermana San Sulpicio con el plano general que permite observar a las niñas sentadas en sus pupitres, con la monja al fondo. Aunque pronto son interrumpidas por otra profesora, quien reclama a la hermana en el despacho de la superiora, lo visto y oído es suficiente para entender que la música es un método pedagógico empleado por la protagonista en su labor de maestra. En el segundo de los casos, los asistentes a la velada de las Anguita cantan y bailan la canción popular *Arroyo claro* (a. II, s. 15, e. 32). Contemplamos esta danza a través de un plano general con ángulo picado cuya interesante composición ya he comentado, sirviendo el episodio musical como elemento definitorio y descriptivo de una situación festiva que Suárez aprovecha para atrasar el reloj, con el fin de perjudicar a Sanjurjo.

El resto de números musicales, cuatro de los ocho que contiene la película, se encuentran concentrados en dos secuencias consecutivas. No resulta casual su presencia en el episodio más claro de anticlímax, esto es, durante la jornada en la que transcurre la excursión por el Guadalquivir y el posterior encuentro en la reja entre Sanjurjo y Gloria, momento en el que doña Tula les sorprende; esto último precipita la acción en el clímax posterior, pues la señora intentará encerrar de nuevo a su hija en el convento. En ellos, el lucimiento de Imperio Argentina es evidente, resaltándose sus dotes de bailarina en la fiesta acontecida en la ribera del río (a. II, s. 18, e. 38): acompañada por un guitarrista y contemplada por el resto de los invitados, Gloria baila los *Panaderos de la Flamenca*³⁵⁰ mientras toca las castañuelas. La construcción formal de la escena ensalza el dinamismo de los movimientos a partir de la utilización de planos generales cortos que permiten ver su baile, algunos como planos figura por cuanto su altura viene fijada desde la altura de ella, complementados con planos medios cortos que muestran el torso y los brazos de Gloria mientras da vueltas y sonrío a cámara, también sus pies y el movimiento de la cola de su vestido; se alternan a su vez con otros planos medios y medios cortos que presentan las reacciones de algunos de los invitados, como la condesita de Padul, Suárez o Sanjurjo. Por el contrario, al entonar *¡Viva Sevilla!* (a. II, s. 18, e. 40) Gloria está sentada junto a Sanjurjo en plano medio largo, tocando la guitarra frente al embelesado público, aunque pronto se ofrecen planos medios cortos y primeros planos de la joven, alternados con planos medios cortos de los rostros extasiados del resto de los presentes,

³⁵⁰ Los panaderos, como las sevillanas, derivan de la seguidilla, a su paso por la localidad de Alcalá de Guadaíra, también conocida como Alcalá de los Panaderos. Son, de esta manera, parientes cercanos de las sevillanas, manteniendo un mismo tipo de pasada en su baile, aunque variando la colocación de los brazos durante dicha pasada, siendo más cerrada en el caso de los panaderos.

exceptuando a un molesto Suárez. Los ojos de Imperio Argentina miran en dirección a Sanjurjo, hacia arriba o fuera de plano, pero nunca hacia la cámara.

Finalmente, los dos números musicales restantes se localizan en una misma escena: el último encuentro en la reja entre Gloria y Sanjurjo (a. II, s. 19, e. 41). Al pedirle Sanjurjo que vuelva a cantar el tema que interpretó durante la excursión, Gloria responde que le cantará otro que le gustará mucho más. A pesar de la preocupación de su enamorado porque les puedan oír, la joven no duda en coger la guitarra y, entre planos medios cortos y medios largos, entonar *De no volverte a hablar más*. En los planos medios largos que muestran a Sanjurjo tras la reja puede observarse gente que se acerca a escuchar y que jalea a la joven con sendos «olé». Un caballero pide graciosamente otra copla y Gloria vuelve a tocar la guitarra, siendo descubierta por doña Tula, cuyo regaño no logra que la protagonista deje de cantar, desde un sonriente primer plano, arrancándose por fandanguillos con *Me quitaron la alegría*.

Pese a tratarse de temas conocidos popularmente, algunos de ellos pertenecientes al repertorio de Imperio Argentina, resultaría equívoco afirmar que su inserción en el metraje es ajena al avance de la narración. Si bien es cierto que imprimen un ritmo más pausado a la misma, pues los números musicales completos aparecen en momentos de anticlímax, cobran matices descriptivos y de caracterización de personajes y situaciones que resultan muy significativos en su construcción narrativa y expresiva. La última escena corrobora que identificar los números musicales con pasajes anecdóticos que nada aportan argumentalmente es un error gravísimo: esta escena reúne dos números musicales completos, además de una situación de tensión entre doña Tula y Gloria que ocasionará el principal clímax dramático, pues el hecho de que la protagonista cante en la reja a una multitud congregada en el calle resulta inapropiado a ojos de su madre, y ello la llevará a encerrarla de nuevo en el convento. La música es motor argumental y lo es desde la autoconsciencia: Gloria canta con conocimiento de causa, pues el canto y los instrumentos musicales son realidades insertas en la diégesis. La sustitución de la palabra por el verso, desposeída de cualquier onirismo, no es únicamente vehículo de lucimiento: aunque la acción se ralentice, en anticlímax, el potencial descriptivo de las canciones y el poderío visual de las coreografías construyen a Gloria. Sin cantar y sin bailar, Gloria sería de otra manera. No es casual ni gratuito que, por ejemplo, cante *Me quitaron la alegría* tras echarle en cara a su madre que está presa en su propia casa.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

De acuerdo con el eneagrama de las pasiones propuesto por Claudio Naranjo, en la hermana San Sulpicio interpretada por Imperio Argentina, Gloria sin las tocas, estimo que predomina la pasión propia de los orgullosos. En primera instancia, por la exigencia de prioridad que obedece al reclamo de ser el centro de atención, así como por unas actitudes caprichosas e infantiles, este personaje podría enmarcarse en el subtipo E2 conservación³⁵¹, en tanto que orgullosa joven impulsiva e impaciente, demandante y, en ocasiones, egocéntrica. No obstante, según demostraré, la personalidad de Gloria se corresponde en mayor medida con el subtipo E2 sexual³⁵², cuya pasión secundaria de seducción se concreta en el impulsivo deseo de conquista, en muchos casos de carácter amoroso. Naranjo incluye en este subtipo al personaje de Catalina, protagonista de la obra de teatro *La fierecilla domada* de Shakespeare, describiéndola como una joven impetuosa, de orgullo indómito, alejada del ideal convencional de mujer que debe casarse y someterse a su marido³⁵³. Como sucediera con Catalina, la historia de Gloria termina en nupcias, y encuentro semejanzas que demostrarían que se aproxima más al subtipo E2 sexual que a la shakesperiana Julieta, prototipo del E2 conservación.

De entrada, el choque entre Gloria y Sanjurjo se produce a causa del irrefrenable carácter de la religiosa, quien no puede evitar carcajearse, sin disimulo alguno, del resbalón de Ceferino en la fuente de aguas medicinales (a. I, s. 1, e. 1). Además del visible enfado del doctor, recibe como respuesta la regañina de la superiora, quien señala como modelo la compostura de la hermana María de la Luz, en silencio absoluto, según corresponde a aquello que debería ser una profesora. Este primer (des)encuentro entre la hermana San Sulpicio y el doctor Sanjurjo concluye con cierto enojo del médico gallego, pues se retira sin besar el crucifijo que la monja luce sobre los hábitos, gesto que sí realiza con las otras dos religiosas. Sin cambiar de escena, quisiera dedicar algunas palabras al personaje de Sanjurjo, por tratarse de la contraparte masculina del rol protagónico. Parco en palabras y formal en actitudes, Sanjurjo responde a un rol del subtipo E1 conservación³⁵⁴, al que Naranjo se refiere como «el preocupado», movido

³⁵¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102-103.

³⁵² NARANJO, Claudio, 2019, p. 96-97.

³⁵³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 128.

³⁵⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33.

por una corrección extrema y por un perfeccionismo volcado hacia sí mismo, de manera que se articula un tipo iracundo contrapasional que busca presentarse como respetable en extremo, laborioso y sistemático; esto se relacionaría con la autoridad de su oficio de médico, pero también con la rectitud y la seriedad que, desde lo humorístico, se asocian con su origen gallego. Existen indicios posteriores en el filme que confirmarían que, bajo dicha corrección, existe ira contenida: después de aguantar varios desplantes de Gloria, cara a cara o por correspondencia, Sanjurjo estalla en una escena acontecida en la reja, gritándole y acusándola de ser «una solemnísima coqueta, indigna de fijar la atención de ningún hombre formal» (a. II, s. 12, e. 25). Esta afirmación corrobora, además de la autonegación de su naturaleza iracunda, que Gloria se mueve por voluntad de conquista. La joven responde a Ceferino con las siguientes palabras: «¡Eso, eso, así me gusta usted, hombre! Ya iba empalagada yo de tanto dulce», y aclara, «A ningún hombre le sienta mal su mijilla de genio» (a. II, s. 12, e. 25).

Pudiera esto llevarnos a creer que, tal y como sucede con la shakesperiana Catalina, Gloria encuentra la horma de su zapato en un dominante E8 sexual, esto es, en un lujurioso histriónico de arranques agresivos y posesivos. No obstante, considero que la naturaleza de Sanjurjo no es tal. Por el contrario, la trama de enredo romántico se encuentra en las antípodas; Gloria no es una fierecilla que logra ser domada, como en el caso de Catalina, pues la lectura que propongo, también para la novela de Palacio Valdés, es más moderna: los roles de Pigmalión y Galatea se invierten, siendo Gloria, cuyo carácter alegre e impulsivo permanece inalterado en el transcurso de la acción, quien logra obrar el cambio en Sanjurjo. Al final, aunque Ceferino mantiene el instinto de preocupación del subtipo E1 conservación, mostrándose incómodo cuando Gloria lo besa delante de unas monjas (a. III, s. 22, e. 50), termina aceptando con una sonrisa cómplice la acción de su esposa. Gloria ha mutado en apariencia, pues luce como una señora burguesa, estola de piel y sombrero incluidos, pero desvela, ante unas religiosas que inicialmente no la reconocen y toman a broma que se haya casado, que su carácter sigue siendo el mismo: «¿Qué? ¿No quieren vuestras caridades creerlo? Pues ahora mismito se van ustedes a convencer» (a. III, s. 22, e. 50). Siguen a estas palabras, entre atufadas y desafiantes, unos besos que escandalizarán a las profesas, aunque una de ellas se asoma entre las cortinas y contempla con los ojos como platos el beso en la boca que clausura el metraje. Al correr las cortinas con premura, Gloria ríe, resonando aquellas carcajadas que nos dieron a conocer su incorregible carácter en Marmolejo.

Planea sobre estos párrafos una pregunta: ¿se produce, siguiendo la clasificación de Naranjo, un cambio de subtipo en Sanjurjo? Ya anticipé que continúan atisbándose retazos de su formalidad, pero ello ha de compatibilizarse con la evolución psicológica del que, a mi parecer, es el personaje con el arco de transformación más complejo del filme. Además, por momentos, destellan algunas facetas del temperamento del serio doctor gallego que desconocíamos. Al plantearle Suárez que sufre fatigas ocasionadas por el amor hacia una mujer (a. I, s. 5, e. 8), el gallego se afana en negarlo. Contrastan la docta personalidad del doctor con el guasón talante del malagueño... al menos hasta que Ceferino escucha hablar de dinero y parece interesarse súbitamente por Gloria. Esto añade un nuevo matiz al personaje: cuando baja la guardia y no se preocupa por su apariencia, surge un hombre que, lejos de ser el galán ideal, muestra un marcado interés por la riqueza de Gloria. No quiero decir con ello que Sanjurjo se mueva por cuestiones económicas, sino que, alejándose de la idealizada imagen del príncipe azul que no destiñe, es un personaje racional que no se entrega a fantasías amorosas, en tanto que mantiene una férrea preocupación por su porvenir y por su estatus en la sociedad.

Frente al temperamento serio y racional del médico, el carácter de Gloria resulta desenvuelto y jocosos, como demuestran sus graciosas respuestas a don Paco al inicio del metraje: «¿Quiere usted que criemos boquerones en el estómago, como la madre?» (a. I, s. 1, e. 1), pronuncia al exclamar don Paco que ha bebido poca agua. Viéndose alentada por las risas de la superiora, la hermanita subraya su intervención al rematarla con un «¡Digo!³⁵⁵ Boquerones gaditanos, no hay más que echar la red», volviendo a ocasionar la risa de los presentes. La protagonista no solamente se ríe de los demás, sino que acepta convertirse en blanco de las gracietas de otros, pues no parece molestarse cuando Sanjurjo se ríe al quedar enganchados sus hábitos en una de las plantas de las escaleras: «Ríase, ríase usted sin cumplimiento» (a. I, s. 2, e. 2). Acto seguido, el doctor besa el crucifijo de la religiosa y afirma que no es rencoroso, a lo que ella añade que no debería: «Pues hijo, si yo nací riendo y es fácil que me ría hasta cuando esté dando la última boqueá». Esta aseveración contribuye a fijar ese carácter desenfadado y burlón, sin mala intención, que se mantendrá perenne en el personaje.

³⁵⁵ Esta exclamación, que también pronunciará la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla, es un marcador prototípico de la representación estereotipada del salero andaluz o, concretamente, sevillano. Sería el equivalente a «En efecto».

La comicidad asociada a personajes como Gloria o Suárez no bebe únicamente del humor que se deslinda de situaciones como las expuestas anteriormente, sino que adquiere matices de contraste. La ilustración más evidente de ello puede encontrarse en la representación por contraposición de los estereotipos de lo gallego y lo andaluz. La imagen de lo gallego se asocia por completo al personaje de Sanjurjo, siendo motivo de constantes chascarrillos. Por ejemplo, tras reírse Gloria del nombre del municipio de procedencia del doctor, Bollo, se sorprende al averiguar que es de origen gallego, afirmando que no lo parece. Acostumbrado quizás a tal comentario, Ceferino responde: «Claro, me faltan las maletas, ¿verdad?» (a. I, s. 2, e. 3). Este apunte obedece a la habitual asociación entre los gallegos y el rol del inmigrante, estereotipo muy extendido también en el cine latinoamericano³⁵⁶. En esta línea, ya en tierras sevillanas, Sanjurjo ha de escuchar referencias poco halagadoras con respecto a sus orígenes: «¡Gallego! Y no es ofensa, conste» (a. II, s. 6, e. 10), espeta la recepcionista del hotel tras su llegada, adivinando el origen del doctor, mientras que poco después una de las hermanas Anguita remata su sarta de improperios hacia el comandante Villa con un «¡Parece mentira que sea usted de Cádiz! ¡Merecía ser gallego!» (a. II, s. 7, e. 11).

La animadversión que sienten los andaluces hacia los gallegos se entiende mejor tras explorar el contraste que ofrece la representación de lo andaluz. Aunque sorprenda a los andaluces por tratarse de un licenciado trajeado y no de un inmigrante sucio y pobre, Sanjurjo es gallego en su carácter taciturno, extrañándose ante el choque cultural que supone recibir un chato a la salud de Gloria al que le invitan unos señores de una taberna cercana (a. II, s. 12, e. 26); mientras, lo andaluz se asocia con lo festivo, lo popular y lo alegre. De hecho, el acento andaluz se torna más acusado en personajes de componente humorístico, como Paca o Daniel Suárez, caracterizados por un marcado tipismo popular, compatible con la dimensión del habla como marcador de clase. Cada uno desde el registro de habla de su extracción social, Gloria, Paca, Suárez, el conde de Padul o Isabel presentan acento andaluz, no así los personajes antagonistas: ¿por qué ni don Sabino ni don Óscar tienen acento, siendo de Sevilla? Igualmente, por muchos tópicos de lo gallego que se asocien al personaje de Ceferino Sanjurjo, tampoco él presenta ningún tipo de acento, muletillas o expresiones que desvelen su origen.

³⁵⁶ Aunque se trata de un personaje más tardío, la actriz Niní Marshall interpretó a la «chacha gallega» Cándida en diez largometrajes, de producción argentina y mexicana. Su popularidad ayudó a consolidar el imaginario de la Galicia migrante en América Latina, desde la representación de un personaje de buen corazón pero de escasa formación. Véase: LAGUARDA, Paula Inés, 2009; LOJO, María Rosa, 2008.

Reservando para luego el comentario de las letras de las canciones, todas ellas relacionadas con lo andaluz, centro mi atención en otros aspectos definitorios de este tipismo. Tras su llegada a Sevilla, el primer lugar al que el comandante Villa decide llevar a Ceferino es una velada festiva nocturna en casa de las Anguita. Parece ser este un acontecimiento refinado, pues suena música clásica como acompañamiento a las reposadas conversaciones... hasta la llegada de Daniel Suárez, que con un «Mala puñalá le den a Beethoven»³⁵⁷ (a. II, s. 7, e. 11) arma un buen barullo. Además de la vis cómica de Ligerio, se concreta aquí la apuesta por lo popular frente a lo refinado como elemento definitorio de un personaje que recoge el estereotipo del socarrón y despreocupado señorito andaluz. Se observan otras muestras de ello en su nada disimulado galanteo a la hermana San Sulpicio (a. I, s. 3, e. 6) o en la guasa que dedica a Sanjurjo al decirle «¿Se marcha usted a Orense? Pues nada, recuerdos a la Giralda» (a. I, s. 5, e. 9). El choque temperamental entre Sanjurjo y Suárez, uno gallego y otro andaluz, se materializa en su confrontación nocturna (a. II, s. 16, e. 34): Sanjurjo asevera que necesita matar al malagueño, tras presenciar cómo se encontraba hablando con Gloria en la reja, y Suárez, desde su actitud guasona y chulesca, exaspera al doctor (a quien no le hace ni pizca de gracia que se refiera a él como «compare»), afirmando que a él también le han gustado de Gloria «su palmito y su aquel» y «los duros de la dote de la joven». A pesar de sus chufas, jugarretas y mentiras, Suárez será el gran derrotado en el enredo romántico: no llegará la sangre al río en su confrontación con Ceferino, pero sí saldrá con las ropas mojadas por obra y gracia del genio de Gloria.

Más allá de las gracietas, otro personaje que encarna el tipismo andalucista, asociado a las clases populares, es Paca, la criada y fiel aliada de Gloria. Ya desde su primera aparición, cuando entrega una carta de su señorita a Ceferino (a. II, s. 9, e. 18), apreciamos un acento, un deje, unas ropas y unos gestos que delatan dicha figuración regionalista. Asimismo, al saber por boca del huraño don Óscar que Gloria saldrá del convento (a. II, s. 10, e. 21), Paca, que luce mantón de manila y vestido de lunares hasta cuando lleva el delantal de faenar, se emociona y grita (bueno, habla así) imaginando el esperado reencuentro con su señorita. A pesar de la representación estereotipada, o quizás gracias a la misma, la espectadora se posiciona inmediatamente de parte de la

³⁵⁷ Una de las cuestiones que me ha surgido en la transcripción, de difícil solución, gira en torno a la adopción de un criterio de estandarización o, por otra parte, de respeto a la fonética. En las intervenciones de personajes andaluces con marcado acento, como Suárez o Paca, este asunto resulta particularmente evidente. Sin disponer de una solución unívoca, he optado por una transcripción que facilite la lectura, pero sin invisibilizar algunos elementos de dicción del habla oral dignos de destacarse.

sirvienta, quien encuentra colmada su felicidad, entre llantos, al ver a su niña, su Gloria, aproximarse al altar vestida de novia (a. III, s. 21, e. 48). Paca encarna el buen corazón y el sentimiento de las clases humildes, correspondidos por su señorita, quien la abraza como si de una madre se tratase (a. III, s. 21, e. 49). En un segundo nivel de lectura, Paca se nos desvela, como sucede con la mayor parte de las mujeres que intervienen en esta historia, como una mujer fuerte y resolutiva. Además de actuar de mensajera entre Sanjurjo y Gloria, Paca protagoniza la escena más cruda del filme: al llegar a casa su marido borracho, incapaz de tenerse en pie y maullando como si de un gato se tratase, la mujer le propina una paliza y le dedica una serie de insultos (a. II, s. 17, e. 36). Por si quedara alguna duda, Paca verbaliza que se trata de una venganza por las palizas que suele propinarle su marido. Su reacción puede calificarse de valiente, evidenciando, entre las amables canciones y los graciosos diálogos que monopolizan el metraje, la existencia de una realidad social de opresión a la mujer como es la violencia de género. Por añadidura, no puedo evitar la tentación, con todas las advertencias y precauciones posibles contra el anacronismo, de señalar una actitud empoderada o, al menos, de condena directa ejecutada por y para la defensa de la mujer, un elemento moderno que se hace eco tanto del talante progresista de Palacio Valdés³⁵⁸, que quedará demostrado en otros ámbitos, como de la situación de la mujer durante la Segunda República.

La escena acontecida en casa de Paca contrasta con el despliegue festivo que se observa a continuación en la barca engalanada de la fiesta organizada por la condesita de Padul (a. II, s. 18, e. 37). Por mucho que el conflicto de clase socioeconómica se orille como un debate que no desea incorporarse al tono jovial de la película, tampoco puede afirmarse que se invisibiliza del todo. Al tiempo, aunque la condesita de Padul se encuentre, por marcadores de clase social, en las antípodas de Paca, detecto un punto en común entre ambas: el carácter resolutivo que las inviste como mujeres fuertes, cada una desde sus circunstancias y según sus limitaciones, siempre remando a favor de las aspiraciones de Gloria. Contrariamente a doña Tula, madre ausente cegada por los consejos de don Óscar, o a las hermanas Anguita, definidas por unas ganas de contraer matrimonio directamente proporcionarles a su edad y a su temor por convertirse en «solteronas», Isabel ostenta un rol activo en el conflicto argumental. Mostrándose como una joven de armas tomar, expresa una generalidad sobre las mujeres sevillanas ante la

³⁵⁸ Este episodio de la zurra ya aparece recogido en la novela de Armando Palacio Valdés, como muchos otros de los pasajes de la película susceptibles de considerarse modernos.

desilusión de Sanjurjo por las calabazas de Gloria: «Las mujeres, y mucho más las sevillanas, tenemos muchas maneras de decirle a un hombre que le queremos», frente a otra sentencia según la cual «Los hombres del norte son como niños chicos, les gusta que los mimen con palabritas dulces aunque sean de mentirijilla» (a. II, s. 9, e. 19). Además de enfatizar el contraste entre lo andaluz y lo gallego, estas aseveraciones hacen acopio del carácter decidido de Isabel, menos atropellada e impulsiva en sus acciones que su prima Gloria, pero igualmente eficaz en sus resoluciones.

Quisiera llamar la atención sobre el contraste entre la personalidad del conde de Padul y la de su hija. Antes de la llegada de su progenitor, Isabel no duda en declarar lo siguiente: «Mi padre hace siempre lo que yo le digo, siempre que no le toque la afición a los toros, al cante jondo y a la manzanilla» (a. II, s. 9, e. 19). En efecto, el conde es un señor entregado a los placeres, hedonista y despreocupado, dispuesto a complacer los deseos de su hija: «Ordeno y mando. ¿Qué le parece a usted la princesita, sabe o no sabe mandar?» (a. II, s. 9, e. 19), pregunta a Sanjurjo antes de sentarse a escribir una epístola dirigida a doña Tula que le es dictada palabra por palabra (o, mejor dicho, mentira por mentira) por su hija. Mientras el noble permanece sentado, Isabel se coloca a su lado, de pie, y dispone una mano sobre su hombro, en una posición de supervisión que resulta contraria a los marcadores de los roles de autoridad tradicionales. Es ella quien vigila e impera a su padre, asegurándose de que escriba una misiva con no pocas opiniones enfáticas, llegando a afirmar que Gloria no siente deseo alguno de permanecer como monja y exigiendo el cese de cualquier tipo de imposición que violente su voluntad. Por añadidura, la condesita habla a su padre de manera impropia, no solamente por no tratarlo de usted, como acostumbran a hacer el resto de personajes, sino también por lo tajantes que resultan sus palabras. Siendo así, no sorprende que la joven muestre abiertamente su antipatía hacia los impulsos cotillas de Joaquinita (a. II, s. 11, e. 22), como tampoco que juegue un rol activo central en la reconciliación definitiva entre Gloria y Sanjurjo: «Dense las manos y que no haya más regaños» (a. II, s. 18, e. 39), dispone, casi a modo de mandato, tras actuar como mediadora.

La dimensión de género únicamente puede analizarse al incorporar una mirada relacional, esto es, al preguntarnos también por la construcción de los roles masculinos. Habiendo dedicado ya algunas palabras a Daniel Suárez y a Ceferino Sanjurjo, interesa ahora atender a dos personajes secundarios que son definidos a modo de villanos: don Óscar y don Sabino. Según definiendo, estos antagonistas encarnan los posicionamientos

más reaccionarios e intolerantes de la sociedad, respectivamente vinculados al ámbito monárquico y a la esfera de lo religioso. En el caso de don Óscar, se observa desde su primera aparición que dista mucho de ser un simple administrador a las órdenes de doña Tula. La carta que escribía el conde de Padul bajo el dictamen de su hija desvela, en su lectura por parte de los interesados (a. II, s. 10, e. 20), una dinámica contraria: la madre de Gloria sigue a pies juntillas los designios de don Óscar, aunque en este caso el administrador reconozca que han de doblegarse ante las exigencias que el conde de Padul dispone en calidad de jefe de la familia. Se impone aquí, en oposición a lo que sucedía entre el conde y su hija Isabel, un respeto absoluto por los roles de parentesco tradicionales, aunque don Óscar añada que, en tanto que el conde de Padul olvida pronto las cosas, la salida del convento de Gloria será momentánea.

Quizás quien mejor define el temperamento del vetusto administrador es Gloria, refiriéndose a él de la siguiente manera: «Mira, don Óscar tiene unas ideas muy raras y muy antiguas, ¿sabes? Te buscas una carta de recomendación para él y como mi madre no ve más que por sus ojos...» (a. II, s. 12, e. 25). Al preguntarle Ceferino por dichas ideas, la joven añade lo siguiente: «No sé, creo que de esos que quieren poner a un rey que no ha sido nunca rey» (a. II, s. 12, e. 25). En este punto, propongo una doble lectura o interpretación. A nivel diegético, es don Óscar quien confirma algunas escenas después que forma parte del bando carlista, en el contexto de la Restauración Borbónica en el que acontece la acción. Al leer la carta de recomendación que le entrega Sanjurjo, de la mano de don Jaime Fernández, exclama: «Conque es usted uno de los nuestros» (a. II, s. 13, e. 28). Después, Sanjurjo menciona los apellidos de dos militares carlistas, De Ollo y Dorregaray³⁵⁹, corroborando dicha impresión. Sin embargo, no conviene olvidar que este filme fue producido durante la Segunda República española, lo cual me lleva a plantear que pueda establecerse un paralelismo, a nivel extradiegético, con la deslegitimación de la ya caída monarquía de Alfonso XIII.

A falta de evidencias concretas, esta cuestión habrá de quedar planteada a modo de interrogante abierto. Por el contrario, mi posicionamiento con respecto a la lectura interpretativa del personaje de don Sabino se muestra más decidido y por ello, si así lo quiere la lectora, más susceptible a debate. Román Gubern considera que esta película

³⁵⁹ En el fragmento correspondiente a este diálogo en la novela de Palacio Valdés, queda claro que son dos generales diferentes, que de hecho existieron. No obstante, la intervención de Sanjurjo en la película presenta una versión recortada de dicho parlamento, con una omisión que lleva a confusión y conduce a sobreentender que serían los apellidos de un único militar.

«de modo no casual reincidía en el filón clericalista que tan buena fortuna había demostrado»³⁶⁰ en la cinematografía española. De hecho, la clasifica como parte de los filmes de propaganda católica que se producen en la época, mientras que investigadores como Emeterio Díez Puertas advierten que el tratamiento del conventualismo femenino en el metraje se aleja de lo puramente clerical³⁶¹. Sin llegar a estar de acuerdo del todo con la postura de Julio Pérez Perucha, quien asevera que «se trata de uno de los filmes más anticlericales de la historia del cine español (por instantes pareciera preconizar la quema de conventos)»³⁶², y a falta de incorporar el análisis contextual extradiegético, presento a continuación algunos elementos de la película, ligados muchos de ellos al personaje de don Sabino, que me invitan a posicionarme en contra de lo propuesto por Gubern. Si bien la cinta aborda el componente religioso, estimo que, sin ser tan atrevido como para llegar a proponer una anticipación de la quema de conventos, el tono desplegado presenta varios matices anticlericales.

En primer lugar, la tónica general de los sacerdotes y las monjas que aparecen en la película dista mucho de ofrecer una imagen benevolente. Sin llegar a demonizarlos, se utiliza como recurso humorístico el hecho de que los curas presentes en el balneario de Marmolejo, entre los que se encuentra el padre Talavera, se muestren profundamente curiosos (cotillas, diríamos incluso) por conocer un chisme que don Paco, director del lugar, se había comprometido a no relatar, esto es, cómo la hermana San Sulpicio ha cantado unas peteneras «lo mismo que una mocita de San Francisco» (a. I, s. 4, e. 7). En esta línea pueden caracterizarse las monjitas jóvenes que, fingiendo pasear por los pasillos del colegio, escuchan tras la puerta la reprimenda que Gloria está recibiendo por parte de don Sabino y de la nueva superiora (a. II, s. 8, e. 16), menos permisiva que la anterior, aquella que le reía sus gracias al comienzo del filme. Al escuchar que Gloria puede retirarse e iniciar sus cinco días de incomunicación y meditación, las profesas chismosas se alejan de la puerta a toda prisa y, tras verla pasar, se dedican a cuchichear. Lo que encontramos dentro del despacho de la superiora en esa misma escena no ofrece tampoco una imagen con demasiado cumplimiento de las monjas de la comunidad, pues vemos a religiosas de cierta edad que, con cara y tono acusadores, se suman a una caza de brujas iniciada por don Sabino, quien pone en duda la vocación de Gloria.

³⁶⁰ GUBERN, Román, 1977, p. 77.

³⁶¹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 91-95.

³⁶² PÉREZ PERUCHA, Julio, 1991, p. 22.

Antes de centrar mi atención en el personaje de don Sabino, enumero otras situaciones que evidencian la tendencia del filme hacia posicionamientos anticlericales, más desde la voluntad cómica que desde la crítica cruda, aunque, en el fondo, nada hay más crítico que la fina ironía y el humor. Acude a mi mente, por ejemplo, aquella digresión humorística en la que Joaquinita, dispuesta a conseguir novio (aunque sea gallego) y movida por el imperativo social de contraer nupcias, le apaga de golpe las velas que había encendido a un santo que preside un pequeño altar en su casa (a. II, s. 7, e. 12), tras observar que Sanjurjo no le ha guardado la silla y se encuentra conversando con Isabel. Este gesto, sin llegar a ser subversivo, resulta, cuanto menos, irreverente. Impresión semejante produce otra digresión humorística, también durante una de las fiestas en el patio de las Anguita, en la cual acontece una conversación entre Daniel Suárez y un sacerdote (a. II, s. 11, e. 23). Además de sorprendernos la presencia del cura en una fiesta nocturna, la irreverencia asoma al constatarse que, si bien no lleva consigo ninguna medallita para darle a Suárez, objeto con el que el malagueño bromea, sí puede ofrecerle un cigarrillo.

Centrándome ya en el caso de la pareja protagonista y su nada amable relación con el personaje de don Sabino, pueden encontrarse elementos que resultan definatorios con respecto al tono parcialmente anticlerical del filme; conviene aclarar que no se trata de un tono antirreligioso, pues en ningún momento se pone en duda la fe o la condición de creyentes de los personajes. En su primera aparición, atendiendo a Sanjurjo en su visita al Convento del Corazón de María, don Sabino es presentado como desagradable y con cara de pocos amigos. De entrada, Ceferino insiste en lo siguiente: «Mis condiciones son francamente católicas y no tengo nada de que acusarme, a excepción de los arrebatos disculpables de la juventud, mucho más disculpables si se siente la necesidad de amar a una mujer santa y religiosamente educada» (a. II, s. 8, e. 14). El capellán no comprende el motivo de su visita, creyendo que va en busca de confesión, algo a lo que accede, aunque anteponiendo la gula al sacramento: «En cuanto tome chocolate, bajaremos a la capilla» (a. II, s. 8, e. 14). Pero las siguientes palabras de Ceferino advierten al sacerdote de la auténtica causa de su entrevista: «En un convento de Sevilla hay una religiosa muy joven que no siente la menor vocación por el claustro, y que únicamente por una absurda imposición de sus familiares...» (a. II, s. 8, e. 14). Ante la abierta condena del enclaustramiento femenino como destino social impuesto a no pocas jóvenes, don Sabino lo corta en seco. Poco le cuesta descubrir de qué monja se

trata y anota el nombre de Sanjurjo en un papel, aunque no precisamente con la intención de ayudar. La significación del desencuentro resulta todavía mayor si tenemos en cuenta que no se produce como tal en la novela de Armando Palacio Valdés. De hecho, en la obra literaria, el capellán afirma que ha hecho todo lo posible por despertar la vocación de Gloria, pero que, si ella no desea renovar sus votos, no quiere ser responsable ante Dios de formar a una mala religiosa.

Aunque Ceferino solicita a don Sabino que no se informe a la hermana San Sulpicio de lo sucedido y que no tenga repercusiones sobre ella, Gloria es convocada al despacho de la superiora a instancias del capellán (a. II, s. 8, e. 16). Frente a la actitud desenfadada de las monjas que murmuran en el pasillo, la severa reverenda madre y el no menos adusto sacerdote se rodean de varias religiosas de la comunidad que se suman a las acusaciones de don Sabino. Por mucho que soliciten a la hermana San Sulpicio que haga memoria y reconozca el nombre de Ceferino, la joven juega al despiste y miente abiertamente al capítulo de la comunidad, llegando a tomar el pelo a don Sabino: que si se trata de un señor cojo devoto de san Calisto, pregunta la hermana San Sulpicio, por mucho que la hermana Florentina, quien no parece enterarse de su chanza, le recuerde que se trata del facultativo que le recetó diez vasos de agua en Marmolejo. Entonces, sacando completamente de quicio a don Sabino, Gloria finge caer en la cuenta, aseverando que se trataba de un señor serio con barba.

Esta manera de mofarse que Gloria despliega frente a las autoridades religiosas no es, ni mucho menos, un incidente aislado. Previamente, alentada por la benevolente madre Florentina, la hermana San Sulpicio venció rápidamente aquellas reservas de «¡Haría buena figura una monja cantando flamenco!» (a. I, s. 4, e. 7) y accedió a cantar en Marmolejo, saltándose la convención habitual de cantar únicamente en el día del santo de su comunidad y en un contexto religioso. Volveré en breve sobre la especial relación de la protagonista con la música, pero quisiera establecer aquí un contraste entre la permisiva actitud de la madre Florentina como superiora, con quien Gloria se entiende a las mil maravillas, y los constantes desencuentros posteriores con religiosas que aplican las normas de la vida conventual con mayor severidad. Ya en el Convento del Corazón de María, mientras se encuentra en la capilla, la hermana San Sulpicio se muestra desobediente a las indicaciones de una monja de mayor edad, quien le pide que deje estar a la niña a quien hace carantoñas y se dedique al rezo (a. II, s. 8, e. 13). Del mismo modo, al ser avisada de que debe acudir al despacho de la superiora, Gloria

desplanta a otra religiosa al decirle abiertamente que prefiere que las niñas de su clase se queden solas antes que dejarlas a su cargo (a. II, s. 8, e. 15).

Sea como fuere, y más allá de la evidencia de que Gloria no está llamada a la vida religiosa, se suceden otras ejemplificaciones que ilustran el tono anticlerical de la película, en clara denuncia al enclaustramiento de la mujer. Mucho tiene que decir al respecto el personaje de Paca, quien, al ser enviada por don Óscar al convento, aunque este insista en que nada le corresponde decir a ella, se expresa deseosa de gritar a los cuatro vientos «¡Salga usted ya de esa cárcel maldita y quítese usted de encima esa ropa tan negra y tan fea!» (a. II, s. 10, e. 21). De nuevo, resulta singular el hecho de que este episodio no aparezca recogido en la novela, pues la obra literaria sigue siempre, con narrador en primera persona, a Sanjurjo. Poco después, al comunicarle a Ceferino que Gloria ya ha salido del convento, la criada insistirá en que su señorita está preciosa «con su traje de mocita» (a. II, s. 11, e. 24); Gloria lucirá en adelante unas ropas, desde vestidos de fiesta hasta trajes de dos piezas, que ofrecen una imagen moderna. No puedo dejar pasar una tercera referencia a Paca, quien describe del siguiente modo a Gloria cuando Sanjurjo acude a su casa en busca de consejo: «A mi señorita le baila el alma en los ojos. Es más clara que el agua clara y más fina que el oro», aunque, añade, «Tiene su geniecillo como un cohete y le da un bofetón al mismo arzobispo en persona... Pero en pasándosele el aquel, es más dulce que una corderita de Dios» (a. II, s. 17, e. 36).

Este parlamento, irreverencias mediante, verbaliza la imagen que el discurso fílmico ofrece de Gloria, anticipada por Sanjurjo: «Es que yo, cada momento que pasa, la voy considerando más como mujer y menos como religiosa» (a. I, s. 3, e. 6). Eso mismo nos sucede a los espectadores, orientados desde un inicio a percibir a Gloria más como mujer que como religiosa, impresión que va aumentando secuencia tras secuencia. Ya en la segunda escena, Ceferino alaba su «boca tan fresca y tan linda» (a. I, s. 2, e. 2), aunque Gloria le recrimine, sin demasiada convicción, que es pecado echar flores a una monja. Conversando Sanjurjo y Suárez, la espectadora averigua que el voto de castidad se renueva cada cuatro años; y, sin que sirva de precedente, nos ponemos de acuerdo con el socarrón malaguita³⁶³, anticipando que Gloria acabará por no renovarlo.

³⁶³ El término «malaguita» se emplea coloquialmente para hacer referencia no solamente a alguien natural de Málaga, sino que suma un matiz de persona con mucha labia, con mucha calle y con mucha guasa. El personaje de Suárez, en tanto que representación popular de la gracia y el tipismo malagueños, sería presentado como «boquerón» o «malaguita».

También en este primer acto, central en la caracterización de la hermana San Sulpicio, conocemos otros elementos que la definen: es amable y cariñosa con los niños, se llama Gloria y sus ojos muestran un brillo especial al escuchar el tanguillo que Daniel Suárez interpreta a la guitarra (a. I, s. 4, e. 7). En la primera escena musical, advertí la presencia de dos temas diferentes, pues al tanguillo de Suárez le siguen las peteneras³⁶⁴ *Niño que en cueros y descalzo* cantadas por la protagonista, que dicen así:

Ay, ay, niño que en cueros y descalzo
ay, niño que en cueros y descalzo,
va llorando por la calle.
Ven acá y llora conmigo,
nene de mi corazón,
ay, ven acá y llora conmigo,
que tampoco tengo mare,
que tampoco mare tengo,
ay, que yo la perdí cuando niño.

Sin conocer el desarrollo argumental posterior, se diría que esta pieza se incluye con el propósito de mostrar el virtuosismo técnico de la estrella, Imperio Argentina, quien reconoció en sus memorias que esta petenera «es lo más difícil que he cantado nunca»³⁶⁵. No obstante, esbozo otra interpretación, contemplando el sentido de estas peteneras a toro pasado: doña Tula, la madre de Gloria, es, como ya he expresado, una madre ausente. ¿Podría tratarse de un canto a la desgracia personal de Gloria, al tiempo que resuena en la figura de aquel niño presente en Marmolejo a quien la hermana San Sulpicio suena los mocos y regala unos caramelos, casi como una figura materna? No dispongo de indicios para confirmarlo, aunque sí quisiera llamar la atención sobre una realidad: en las posteriores apariciones de niñas, en la escena de la capilla o en la clase

³⁶⁴ Interesa señalar que se trata de una composición perteneciente al palo flamenco de las peteneras, por subrayar la habitual temática triste o melancólica de sus letras. La transcripción de las letras es mía, presentándolas de manera que faciliten la aproximación al contenido de las canciones, sin ninguna otra intención. En este sentido, sirvan como aviso unas disculpas aplicables a todas las transcripciones: no planteo un estudio musicológico ni literario sobre la métrica de los versos, el tipo de rima o la articulación de las estrofas, tampoco de la articulación en compases. Por ello, salvo el mantenimiento de algunos elementos fonéticos en la transcripción que evidencian el componente de tipismo popular (como «mare» en vez de «madre»), no presto excesiva atención a la métrica.

³⁶⁵ ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 83. Al citar las autobiografías de estas y otras actrices, como Carmen Sevilla, Lola Flores o Sara Montiel, he optado por referenciarlas desde la fórmula de la coautoría. En tanto que las memorias están en primera persona, las artistas son sus autoras directas, pero estimo adecuado reconocer la labor de aquellos cronistas y periodistas que colaboran en la confección definitiva de la publicación escrita.

que imparte la hermana San Sulpicio, la actitud de la religiosa siempre es maternal. Este es, a mi juicio, uno de los rasgos de carácter del personaje que encaja en mayor medida en el rol tradicional de la mujer como madre o, en su defecto, como cuidadora.

Nos trasladamos a la clase de la hermana San Sulpicio para comentar otra viñeta musical (a. II, s. 8, e. 15). En este caso, al tiempo que una niña cumple con el castigo de abrir y cerrar la puerta del aula, atendiendo a las maneras que se esperan de una joven educada, la hermana San Sulpicio muestra sus particulares métodos didácticos, pues supervisa cómo el resto de sus pupilas entonan un pequeño fragmento del romance *Las hijas del Merino*³⁶⁶, a razón de una repetición por cada verso que aquí transcribo: «[...] un ratito a la alameda / con las hijas de Merino / que rica merienda llevan? / A la hora de merendar...». A pesar de su incidencia casi anecdótica en el filme, no debe ignorarse el sentido del romance, cuyo canto se ve interrumpido por la llegada de otra religiosa: la muchacha que ostenta el rol de narradora en el relato de la canción pide permiso a su madre para merendar con las hijas de Merino; acaba siendo testigo de cómo la más pequeña de ellas se pierde, hasta que la madre o el padre (según la versión) la encuentra hablando con un joven galán en una casa vacía o en un portal (también según la versión), afirmando que con ella se habrá de casar.

El hecho de que una canción con este mensaje sea entonada en un contexto escolar, concretamente en un convento que hace las veces de colegio para niñas, sirve como punto de anclaje para postular una lectura sociológica en la que incidiré en el plano extradiegético, a saber, que el rol esperable de la mujer según los cánones de la sociedad española del momento, por muy republicana que fuese, seguía residiendo en la tradicional aspiración a casarse y convertirse en esposa, algo que les era inculcado desde temprana edad. Esto se correlaciona con la historia de Gloria: a pesar de los aspectos más modernos que he destacado sobre el personaje, una de las motivaciones que explica su abandono de la vida religiosa es su conversión en otro rol tradicional y aceptable para la mujer, el de esposa (y, en el aire se deja, futura madre). Como sucediera en el romance *Las hijas del Merino*, no puede obviarse que la película acaba en boda.

³⁶⁶ Según he podido constatar, se trata de un romance infantil popular, surgido en España pero muy conocido en varios países americanos de habla hispana. Aparece recogido en DÍAZ ROIG, Mercedes, 1990, p. 157-159, contabilizando la autora hasta once versiones en cinco países americanos diferentes: Cuba, Puerto Rico, Venezuela, Chile y Argentina. El fragmento de letra que se escucha en el filme se asemeja especialmente a las versiones cubana y puertorriqueña, sin coincidir del todo con ninguna de ellas, algo que no es de extrañar dada la transmisión oral de este tipo de piezas, con el elevado número de versiones, también a nivel regional y local, que ello conlleva.

También de corte popular, aunque en un contexto de carácter lúdico-festivo, es la canción de corro infantil *Arroyo claro* (a. II, s. 15, e. 32), aunque aquí no es cantada por niños, sino por los asistentes al patio de las Anguita. Escuchamos un fragmento que dice así: «Arroyo claro, / fuente serena, / quién te lavó el pañuelo / saber quisiera. // Me lo ha lavado / una serrana / en el río de Atocha / que corre el agua». En este caso, más que un número musical, se asiste a un episodio festivo en el que interesa contemplar cómo Suárez atrasa el reloj, para provocar que Sanjurjo llegue tarde a su cita en la reja de Gloria y la encuentre hablando con él. Interesa contraponer *Las hijas del Merino* y *Arroyo claro* con aquella música de Beethoven que Suárez interrumpió, deseándole una puñalada al compositor, durante la primera velada nocturna en casa de las Anguita. Este contraste se corresponde con una intención cuasi documental que aparece en diversas de las películas de Florián Rey, presentando elementos españoles populares desde una estima y valoración etnográficas, anteponiéndolos a otras manifestaciones consideradas tradicionalmente de la «alta cultura», como la música clásica. Esto mismo se observa cuando, encontrándose Gloria tras la celosía mientras Sanjurjo no se decide a llamarla a raíz de su riña con Suárez (a. II, s. 16, e. 35), el distanciamiento y la incomunicación de la escena se acompañan por el rasgueo de guitarra y el recital de una soleá de Manuel Machado: «Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera / camino de cualquier parte». Se emplea una combinación métrica muy extendida en la lírica andaluza, cuya inclusión no resulta gratuita, pues las soleares suelen versar, como su nombre indica, sobre soledad o desengaño, en consonancia con el sentir de los protagonistas.

Aunque hemos de esperar bastante para volver a oírla cantar, Imperio Argentina demuestra también sus dotes como bailarina en la fiesta organizada por la condesita de Padul (a. II, s. 18, e. 38). El poder de la música a la hora de ensalzar el carácter alegre de Gloria, mostrando cuál es su verdadera devoción, quedará patente en los siguientes minutos del filme, en los que hallamos tres piezas interpretadas por la protagonista. La primera de ellas, en ese mismo contexto festivo y tras solucionar su regaño con Ceferino, la entona con acompañamiento de guitarra y al repicar de las castañuelas. Me refiero a las *Sevillanas corraleras* (a. II, s. 18, e. 40), la pieza musical del filme que contará posteriormente con mayor recorrido en nuestra cinematografía³⁶⁷:

³⁶⁷ Carmen Sevilla interpreta otra versión en la siguiente adaptación cinematográfica de *La hermana San Sulpicio* (1952). No obstante, la versión más reconocida es aquella que entona Rocío Jurado en *Sevillanas* (Carlos Saura, 1992), siendo una pieza que La Chipionera interpretaba como parte de su repertorio.

¡Viva Sevilla, viva Triana!
Que está loquito por mí me dice al oído,
Virgencita del alma,
y sabrá el maldecío mentir que lo he creído.
Y es que me dejo llevar por dulces palabritas de amor
y luego que me dejan plantá,
me dicen con salero: «Perdón, que de lo dicho no hay na».

¡Viva Sevilla y olé, viva Triana!
El que me hable de amor me vuelve mochales,
yo no tengo la culpa
si Dios hizo a los hombres así, tan especiales.
Y es que me dejo llevar por dulces palabritas de amor
y luego que me dejan plantá,
me dicen con salero: «Perdón, que de lo dicho no hay na».

La inclusión de estas sevillanas, con letra coescrita por el maestro Quintero y por Florián Rey, supone un buen ejemplo de la correspondencia entre el avance de la acción y el contenido expuesto en los números musicales. Si bien es cierto que no se aprecia un avance narrativo convencional, esta tonadilla es un medio de expresión privilegiado a la hora de transmitir la feliz reunión amorosa de la pareja protagonista. En otras palabras, la letra de la canción y el modo en que esta se presenta, pues Gloria la canta arropada por Sanjurjo, entre la multitud, y con Daniel Suárez observándoles rabioso desde cierta distancia, muestran a la espectadora la alegría y la aceptación que genera el triunfo del romance entre la andaluza y el gallego. Junto con la secuencia nupcial, esta ilustración musical construye simbólicamente una de las lecturas en clave culturalista de la obra, a saber, el hermanamiento (o, mejor dicho, el maridaje) de dos tipos culturales, lo andaluz y lo gallego, que se confrontan desde el choque cómico, pero que terminan coexistiendo y complementándose como un matrimonio bien avenido.

Antes de la boda, la pareja ha de superar un último revés, anticipado nuevamente por lo musical. Tras la jornada festiva, Ceferino y Gloria se citan en la intimidad de su reja. Aunque Sanjuro muestra reparos ante la posibilidad de que ella cante y pueda ser sorprendida por su madre, la joven no parece preocupada por tal eventualidad: «¡Qué me importa a mí de nadie! Si me voy a casar contigo, aunque me tenga que escapar por

una alcantarilla» (a. II, s. 19, e. 41). Acto seguido, agarra la guitarra e interpreta por tientos, un palo binario del grupo de los tangos flamencos, *De no volverte a hablar más*:

De no volverte a hablar más,
de no volverte yo a hablar más
yo firmé al pie de la cruz
de no volverte a hablar más.

De no volverte a hablar más,
de no volverte yo a hablar más,
pero tengo mi querer
sujeto a tu voluntad.

Las entrañas mías,
por ti las daré
que yo me encuentro pagá
con que tú me cameles bien.

El mensaje, también de temática romántica, obedece a otra de las fases por las que ha atravesado la relación de Gloria y Ceferino: ella le dio calabazas y pretendió alejarse de él por los contratiempos que le causó cuando todavía lucía los hábitos de religiosa, pero finalmente se ha impuesto un «querer sujeto a tu voluntad». Me atrevería a aseverar que las letras de las canciones expresan el verdadero sentir de Gloria, en parte contrario a sus palabras. En algunos parlamentos en la raja que ya he reproducido, la joven exige a Sanjurjo que saque su genio, afirmando que nada logra con sus dulces lisonjas, pues solamente la empalagan. No obstante, tanto en las *Sevillanas corraleras*, donde decía aquello de «y es que me dejo llevar por dulces palabrillas de amor», como en *De no volverte a hablar más*, cuando enuncia «que yo me encuentro pagá con que tú me cameles bien», se envía un mensaje contradictorio y, al tiempo, más tradicional, referido a una mujer sujeta al querer de un hombre. Recordemos que, a pesar de la fiereza y el genio de Gloria, todo acaba con un «vivieron felices y comieron perdices».

Eso sí, antes del anticipado desenlace, un último envite del destino hará peligrar la unión entre Ceferino y Gloria, pues doña Tula sorprende a su hija cantando y, desde su debilidad de carácter, la regaña. Entonces, tras las palabras de condena pronunciadas

a propósito de su enclaustramiento, Gloria se arranca por fandanguillos, entonando *Me quitaron la alegría*:

Me quitaron la alegría,
me quitaron la libertad,
me quitaron la alegría,
y me quitaron tu querer.
¿Qué más me pueden quitar
si ya no sé qué pueda haber?

Nuevamente, el mensaje que transmite va muy en consonancia con lo sucedido, reforzando sus críticas palabras hacia la clausura no voluntaria entre los muros de su casa. Casi como proverbial anticipación, la canción alude a una privación de libertad que Gloria está a punto de sufrir, mediante el intento de volver a encerrarla en el convento. Por suerte, la resolutiva Paca acudirá en busca de Sanjurjo y, ayudados por los transeúntes de manera espontánea, en lo que supone un nuevo y claro ejemplo de la bondad de corazón de las clases populares, Gloria logrará esquivar tan poco deseado destino. Como era de suponer, la protagonista no permanecerá quieta, cual doncella que espera ser rescatada, sino que tomará un rol activo mediante sus intentos de resistencia y su voluntad de sumarse a la refriega que acontece en las calles sevillanas.

Su carácter orgulloso y guerrero, valiente y resolutivo, acaba por acomodarse a un rol socialmente preestablecido para la mujer, sin que ello suponga una contradicción insalvable. La decidida Gloria que articula el plan para que Sanjurjo se gane a don Óscar (a. II, s. 12, e. 25), esa que es descarada con las autoridades religiosas y familiares y que no duda en espiar conversaciones por el ojo de una cerradura (a. II, s. 13, e. 29), aquella que muestra mayor fuerza de carácter que Sanjurjo al alentarle desde metáforas taurinas («¿Te habías figurado que el conquistar esta plaza no te iba a costar ninguna pena?») e irreverentes referencias históricas («Si fuese otro tiempo, estarías a estas horas en un calabozo de la Inquisición por haberte atrevido a galantear a una monja») para que luche por su amor (a. II, s. 13, e. 30), o esa otra que tira a Suárez al agua de un empujón al intentar proparse con ella para después llamar «payaso» a Sanjurjo porque no quiere que la vea llorar (a. II, s. 18, e. 39)... Todas esas facetas remiten a un potente personaje femenino movido por su afán de libertad, por un libre albedrío (mediado socioculturalmente) que cristaliza en el deseo de casarse.

Sus interpretaciones musicales, lejos de resultar simples anécdotas o vehículos de lucimiento, expresan en voz alta un deseo amoroso, una voluntad de conseguir cariño, que la joven apenas deja entrever en sus impulsivos gestos o en sus desabridas palabras. Valga como último botón de muestra de esa Gloria incorregible las palabras que dedica a una de las Anguita, tras afirmar esta que debe ser triste casarse sin la presencia de una madre: «¿Sí? Pero es más triste no casarse» (a. III, s. 21, e. 49). Esta risible intervención lleva consigo una premisa en la que incidiré, desde la dimensión de género: durante mucho tiempo, el destino esperable y esperado para una mujer que no quisiera acabar «para vestir santos» (o luciendo tocas de monja) era el matrimonio. Este podía suponer, como sucede con Gloria, la liberación de tiránicas dinámicas familiares que desembocaban en una clausura impuesta, adquiriendo mediante la institución del matrimonio un nuevo rol de parentesco, un nuevo estatus social en la vida pública.

Estas consideraciones revelan el prisma de modernidad presente en el discurso de la película, pues, con todos los matices expuestos, las posturas hacia realidades como el enclaustramiento femenino, la violencia de género, el conservadurismo tradicionalista monárquico o la intransigencia clerical son abiertamente críticas. Este posicionamiento avanzado y moderno, sin llegar a ser radicalmente subversivo o rupturista, se deja sentir en la construcción de los personajes, evidenciándose al aplicar un análisis de género relacional. A excepción de las Anguita, ridiculizadas por su desesperación amorosa, y de doña Tula, marioneta de don Óscar, personajes femeninos tan diversos como Gloria, Paca o Isabel son presentados, siempre desde sus circunstancias de extracción social, como mujeres resueltas y de ideas claras. Peor parados salen los personajes masculinos: desde el retrógrado administrador hasta el recalcitrante cura, pasando por el embustero Suárez, solamente Ceferino logra salir indemne, a pesar de sus no pocas imperfecciones y de sus constantes indecisiones. Lejos del habitual modelo de hombre-agente y mujer-paciente, son aquí los personajes femeninos quienes posibilitan el avance de la acción. Así, aunque la protagonista acabe amoldándose a un rol tradicional, existen elementos que, previamente a la restauración del orden en el desenlace, disponen que este nuevo orden sea deseado y beneficioso para ella.

Al hilo de lo expuesto, quisiera cerrar este acápite con una reflexión: desde el humor, en este caso de acento costumbrista y regionalista, toda crítica se sobrelleva mejor. A pesar de algunas de las realidades que aborda, no diría que se trata de una película dura. Y, sin embargo, si afinamos nuestra mirada como espectadores, ahí están

esas realidades. La comicidad suaviza, sin significar por ello su desaparición, barreras de clase e injusticias sociales, así como despliega posibles lecturas en clave sociológica e incluso política, desde dimensiones tan aparentemente inocuas como la indumentaria: esos hábitos tan negros y tan feos que comentaba Paca materializan el enclaustramiento de Gloria en un ambiente represor, fruto de los ideales conservadores de su familia, mientras que el atuendo burgués que luce en su visita final al convento, a la última moda, remite a unas élites de usanzas más modernas. Sin incurrir en anacronismos, juzgo necesario considerar estas propuestas de lectura que permiten aproximarse con mayor riqueza a la adaptación republicana de una obra literaria cuyo contexto diegético decimonónico deja la puerta abierta a paralelismos interpretativos.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

A partir de una síntesis del vaciado en prensa realizado, inicio mi aproximación a las circunstancias de creación y recepción del filme, buscando aquilatar cuál fue el impacto del metraje en la sociedad española republicana. Tomando en consideración la variedad de la prensa republicana, me he decantado por una panorámica que considere diversas de sus publicaciones, de vida relativamente corta, frente al empleo de los periódicos generalistas *ABC* y *El mundo deportivo*³⁶⁸, diarios con largo recorrido temporal y amplia difusión en las ciudades de Madrid y Barcelona, respectivamente, que emplearé en futuros capítulos. En este acápite, las publicaciones editadas en Madrid y Barcelona reclaman también un rol central, por tratarse históricamente de las dos urbes españolas con un mayor tejido de exhibidores cinematográficos.

Quisiera dedicar algunas líneas a la versión silente de 1927, pues su éxito es en buena medida responsable de la decisión de rodar una versión sonora en 1934, con mínimos cambios de equipo técnico y reparto. Es el medio escrito *La Nación*, editado en Madrid entre 1925 y 1936 y financiado por el régimen de Primo de Rivera, el primero en confirmar el papel protagonista de Imperio Argentina, refiriéndose a ella como «gentil cancionista [...] que debuta con esta película en el nuevo arte, y le deseamos tenga un gran triunfo, ya que el papel de Gloria es un papelito para consagrarse como “estrella”»³⁶⁹. El rodaje de la película comienza a ganar presencia en prensa durante la segunda mitad de 1927, dedicando la revista semanal barcelonesa *Popular Film*, impresa entre 1926 y 1937 con voluntad de divulgación de noticias cinematográficas, una página completa, a fecha de 22 de septiembre, para informar de los nombres propios asociados al proyecto, entre los que destacan, además del «nombre glorioso de D. Armando Palacio Valdés», los de Florián Rey y sus dos intérpretes

³⁶⁸ En el caso del filme que nos ocupa, aunque ambas publicaciones existían ya desde comienzos de siglo, pues *ABC Madrid* se fundó en 1903 y *El mundo deportivo* en 1906, la sección dedicada a la crítica de cine en ambos no se encuentra todavía muy desarrollada. Solamente puede destacarse, en el primero de ellos, una gran campaña de publicidad que anuncia el estreno de la película en el Rialto.

³⁶⁹ Sin firma, *La Nación*, nº 496, 1927, 19 de mayo, p. 10. Aprovecho esta referencia para esclarecer el sistema de citación que utilizo en las referencias de hemeroteca. Tras la indicación de la autoría (que, en muchos casos, se corresponde con un seudónimo o con una pieza no firmada, pues les remito a anuncios y a pequeñas piezas bajo encabezados como, en este ejemplo, «Noticias, chismorreos y comentarios»), cito el nombre de la publicación, el número del ejemplar, la fecha (primero el año, después el día concreto) y finalmente la página. En la mayor parte de ejemplos que presento en este capítulo, la numeración de página obedece a mi cómputo, partiendo de la premisa de que la portada se corresponde con la primera página del recuento (y que, en el caso de las revistas, no se contabiliza la contraportada por no estar digitalizada). En el listado final de referencias de hemeroteca podrá encontrarse el título de la pieza de la que se extrae la cita o, en su defecto, una breve descripción de su ubicación en una determinada sección.

principales, «la bellísima Imperio Argentina y el estupendo galán Ricardo Núñez»³⁷⁰. Además de estas adjetivaciones, constantemente reiteradas, dos imágenes fotográficas en blanco y negro ocupan la mayor parte de la superficie de la plana. En la superior, la protagonista aparece rodeada de niños; en la instantánea inferior, Imperio Argentina, guitarra en mano, sonríe a Ricardo Núñez, intérprete que encarnaba a Sanjurjo en la versión silente, encontrándose también retratado Guillermo Figueras, en la piel de Daniel Suárez. En la siguiente página, se dispone un anuncio a plana completa de la película, dividido en dos recuadros de texto: el primero la presenta como «la película del año», por ser «la primera película de producción nacional, hecha con la intervención de los últimos adelantos técnicos»³⁷¹; por su parte, el segundo recuadro reproduce con mayor extensión los nombres de su equipo técnico y artístico.

Ya a inicios de 1928, comienza a publicitarse su inminente estreno en diferentes medios impresos, pudiendo encontrarse anuncios en publicaciones como *Heraldo de Madrid*³⁷² (donde se habla de una adaptación «según la españolísima novela del insigne Armado Palacio Valdés»), *El Imparcial*³⁷³, *El Liberal*³⁷⁴ o *Estampa*³⁷⁵, siendo esta última revista cultural semanal, a juzgar por lo que he localizado, la primera en hacerse eco de la fecha y del lugar exactos de tan esperado acontecimiento: el día 13 de febrero, en el Palacio de la Música de Madrid, indicando que «es esperada con gran interés». Por su parte, el *Heraldo de Madrid* adelanta a la espectadora potencial las impresiones del visionado de prueba, afirmando que «Jamás se ha puesto tanto amor en llevar a la pantalla una obra cinematográfica», alabando la labor de Imperio Argentina, hasta el punto que «durante la proyección de prueba hizo exclamar al ilustre Palacio Valdés: “¡Soberbio! Esta es mi hermana San Sulpicio”»³⁷⁶. Estas palabras conformarían una nota de prensa emitida por la propia productora o distribuidora, pues el mismo texto aparece, palabra por palabra, en el ejemplar de *La Nación* de esa misma jornada³⁷⁷.

³⁷⁰ Sin firma, *Popular Film*, n° 60, 1927, 22 de septiembre, p. 7.

³⁷¹ Sin firma, *Popular Film*, n° 60, 1927, 22 de septiembre, p. 8.

³⁷² Sin firma, *Heraldo de Madrid*, n° 33101, 1928, 25 de enero, p. 5-6.

³⁷³ Sin firma, *El Imparcial*, n° 21131, 1928, 28 de enero, p. 6.

³⁷⁴ Sin firma, *El Liberal*, n° 17048, 1928, 5 de febrero, p. 2.

³⁷⁵ Sin firma, *Estampa*, n° 6, 1928, 7 de febrero, p. 14-15.

³⁷⁶ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, n° 13114, 9 de febrero, p. 6. Probablemente la numeración impresa del ejemplar sea incorrecta, pues ha retrocedido dos decenas de millar con respecto al ejemplar de enero que antes citaba. No obstante, se respeta el error de imprenta para facilitar la identificación.

³⁷⁷ Sin firma, *La Nación*, n° 724, 1928, 9 de febrero, p. 7.

Los anuncios del estreno se suceden en prensa hasta el 13 de febrero, pero median diversas jornadas, según los ejemplares consultados, hasta la publicación de las primeras impresiones suscitadas por dicho estreno. De nuevo, *La Nación* y *Heraldo de Madrid* se llevan el gato al agua. La primera de estas publicaciones incluye, en el apartado «Los estrenos del lunes» firmado por J. Muñoz del Río de la sección «El séptimo arte», un texto que ensalza todas las virtudes de la cinta, sin encontrar defecto alguno en un filme repleto de «escenas francamente admirables y delicadas que revelan una gran maestría» por parte de Florián Rey, al tiempo que se dice de Imperio Argentina que «siendo su primera producción ha alcanzado puesto preferente en el arte mudo español»³⁷⁸. Jornadas después, continúan apareciendo pasajes en publicaciones como *Heraldo de Madrid* que nos hacen partícipes del triunfo de la película, exponiendo que «Continúa proyectándose con éxito sin precedentes la portentosa producción nacional [...] en la que Imperio Argentina derrocha arte insuperable»³⁷⁹ o que «sigue cosechando aplausos y llenado la sala del Palacio de la Música diariamente [...] no es extraño que el público acuda cuando se le anuncia una buena cinta española y es cierto su valor»³⁸⁰.

Excepcionalmente, el semanario español de cinematografía *La Pantalla* publica una crítica de Antonio Barbera, a la que he tenido acceso gracias a un monográfico que Agustín Sánchez Vidal dedica al estudio del conjunto de la obra de Florián Rey. En concreto, quisiera reproducir un pasaje de dicho texto, el cual aplaude la omisión de una escena que presentase a Gloria cantando mientras todavía luce sus hábitos de religiosa. Por la referencia al género del fandanguillo y la mención de cómo ojos y extremidades son suficientes para mostrar el sentir de la protagonista, puede deducirse que se refiere al episodio acontecido en Marmolejo, que como ya saben sí se incluye en la versión de 1934, hallándose relatado también en la novela. Conformándome con estas palabras, pues no se conserva esta parte del metraje de 1927, puede suponerse que solamente se presenta en la escena el tanguillo interpretado por Daniel Suárez, al tiempo que los códigos morales imperantes durante la dictadura de Primo de Rivera no consienten la representación fílmica de algo tan inocuo, en principio, como una monja cantando:

Merece Florián Rey, el director, un aplauso cordial por haber sabido evitarnos, gracias a un habilidoso desdoblamiento, el espectáculo antiestético de una monja profanando, en un desenfadado fandanguillo, los hábitos de su alto ministerio. Por mucha discreción y buen gusto

³⁷⁸ MUÑOZ DEL RÍO, J., *La Nación*, n° 732, 1928, 18 de febrero, p. 6.

³⁷⁹ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, n° 13123, 1928, 20 de febrero, p. 7.

³⁸⁰ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, n° 13125, 1928, 22 de febrero, p. 7.

que se hubiera puesto en ello, la escena, tan graciosa en el libro, resultaría en el lienzo un poco chabacana y vulgar. Los ojos, los pies y las manos –las manos sobre todo– de Imperio Argentina bastan para descubrir, sobria y clarísimamente, en esta escena, todo el alma de Gloria³⁸¹.

La mayor parte de prensa madrileña se hace eco del éxito e incluye la cinta en su cartelera de espectáculos, no dedicada en exclusiva al cine. Sin voluntad de reproducir todos esos horarios y lugares, rastrear estas menciones me ha servido para llegar a un dato de interés, una información que creo inédita: la cantaora La Niña de Linares fue responsable de poner voz en algunos pases a las canciones que, aunque Imperio Argentina cantó en el rodaje, acompañaban en vivo a la proyección del filme silente. El primer indicio que encontré de estos pases remite a un escueto «La hermana San Sulpicio y canciones por la Niña de Linares»³⁸² en el Teatro Pavón, lugar que hacía las veces de teatro y cine. Si bien pensé en una posible representación de la también existente adaptación teatral de la obra o en una representación escénica de las canciones de la película, pues el uso del Pavón como cine no se documenta de forma asidua hasta la década de 1940, otro anuncio, del Cinema X, resultó clarificador: «“La hermana San Sulpicio”, grandiosa superproducción española. La Niña de Linares, acompañada de un famoso “tocaor”, cantará las coplas andaluzas que figuren en la película»³⁸³.

Más allá de esta cuestión, no he encontrado críticas por extenso del filme, y pronto los periódicos y revistas centran su atención en el próximo estreno de la dupla conformada por Imperio Argentina y Florián Rey: *Los claveles de la Virgen* (1929). Solamente quisiera recoger algunas palabras de la extensa entrevista «Hablando con Imperio Argentina» que publicó *Popular Film*. El entrevistador, un tal L. Gómez Mesa, además de alabar su nombre artístico porque «a fe que su portadora –nacida en Argentina– vale un imperio, por bonita y por artista»³⁸⁴, permite saber que Palacio Valdés no quedó del todo contento con la película, aunque sí le satisfizo la labor de su protagonista, pues «yo le he oído asegurar que nunca supuso existiese actriz capaz de crear a la heroína de su novela, y que se necesitaba ser lo excepcional que es usted para dar corporeidad a Gloria»³⁸⁵. A continuación, Imperio Argentina achaca los halagos a

³⁸¹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991, p. 94. El autor indica que esta crítica fue publicada en el nº 8 de *La Pantalla*, con fecha del 17 de febrero de 1928, pero no he tenido acceso directo al ejemplar.

³⁸² Sin firma, *El Liberal*, nº 17089, 1928, 24 de marzo, p. 6.

³⁸³ Sin firma, *La Voz*, nº 2350, 1928, 2 de mayo, p. 7. Quizás la fecha podría ser indicio de que se trató de un único pase especial, anunciado para el día siguiente. No obstante, a la luz de otras menciones al Teatro Pavón en prensa, puede plantearse como duda razonable que se produjeran otros pases semejantes.

³⁸⁴ GÓMEZ MESA, L., *Popular Film*, nº 99, 1928, 21 de junio, p. 5.

³⁸⁵ GÓMEZ MESA, L., *Popular Film*, nº 99, 1928, 21 de junio, p. 5.

las bondades del público y confirma que deseó meterse en la piel de Gloria desde que leyó la novela, aunque, por modestia o por verdad, asevera estar solamente conforme con el resultado. Al expresar el entrevistador su temor de que los «acaparadores» norteamericanos quieran llevársela a Hollywood, pues encajaría en la imagen trigueña e hispánica de actrices como Dolores del Río o Lupe Vélez, la estrella despeja tales miedos de modo contundente: «Pues no lo tema. Aunque nacida en la Argentina, soy española de corazón. Y en España he empezado a ser artista de cine...»³⁸⁶.

La cantante y actriz se mantuvo fiel a su promesa de permanecer en tierras españolas y tuvo, arropada por los avances del cine sonoro, una nueva oportunidad para retomar el papel de Gloria, que tan súbitamente la encumbró al estrellato pero al que, según ella, no había logrado hacer justicia del todo. La primera alusión al rodaje de la nueva versión sonora la encontramos en una entrevista concedida por Imperio Argentina a la revista barcelonesa *Arte y cinematografía*, ya en octubre de 1931: tras una visita a su Buenos Aires natal, que tiene intención de realizar si la Paramount³⁸⁷ le concede tres meses de licencia, dice que «A mi regreso filmaré *La hermana San Sulpicio*, hablada, obra que me entusiasma y en la que espero alcanzar nuevamente el favor de los aficionados al séptimo arte»³⁸⁸. Al mes siguiente, la revista dominical *Crónica* dedica un reportaje a la artista. Entre titulares sobre su vida privada, cartas de sus admiradores y menciones a un contrato según el cual no puede casarse (al parecer, con el fin de no perder popularidad), se recoge una anécdota que habrá de pasar a la posteridad:

[Tras hablar de su debut en el Teatro Romea, que le hizo ganar gran popularidad en Madrid] En estas condiciones la conoció el director Florián Rey, que iba a llevar a la pantalla *La hermana San Sulpicio*. Don Armando Palacio Valdés no quería autorizarle hasta que no encontrara una Gloria Bermúdez parecida a la de su relato.

–Y vestida de monjita –dice *Imperio*–, fui con Florián a casa del novelista.

Don Armando quedó maravillado.

–¡Pero si es la misma hermana San Sulpicio!

De ese modo, el cine encontró una de sus mejores actrices, y don Armando, la protagonista ideal de su novela³⁸⁹.

³⁸⁶ GÓMER MESA, L., *Popular Film*, n° 99, 1928, 21 de junio, p. 6.

³⁸⁷ Imperio Argentina rodó varias películas en los estudios que la Paramount tenía en Joinville-le-Pont.

³⁸⁸ LEIRA, Carmen S., *Arte y cinematografía*, n° 366, 1931, octubre, p. 10.

³⁸⁹ GANDÍA, M., *Crónica*, n° 106, 1931, 22 de noviembre, p. 7.

Sin tiempo para detenerme en otros tantos reportajes dedicados a tan fulgurante estrella, que aparecen con cierta asiduidad en periódicos y revistas de los dos siguientes años³⁹⁰, nos trasladamos a comienzos de 1934 para encontrar buenas nuevas vinculadas con el rodaje de la adaptación sonora, sueño que atesoraba su protagonista. En *Luz. Diario de la República*, con fecha de 9 de enero, un espacio dedicado a la inauguración de los estudios de la ECESA en Aranjuez deja constancia del inicio del trabajo en los mismos, «habiéndose firmado contratos con D. Benito Perojo y Ricardo Núñez para la filmación de “La Hermana San Sulpicio”»³⁹¹. Publicaciones como *Crónica* vaticinan un éxito absoluto para una cinta todavía sin rodar, señalando que en unos tiempos en que «la palabra y el sonido da más virtualidad y expresionismo a la escena cinematográfica, lógico es de esperar que el triunfo sea definitivo en esta versión»³⁹², añadiendo como garantía de éxito la dupla conformada por Florián Rey e Imperio Argentina.

Podría detenerme en las informaciones del rodaje que recoge *Heraldo de Madrid* en su «Sección de rumores»³⁹³ o en la celebración de un festival taurino en Robledo de Chavela organizado por Cifesa para agasajar al equipo de la película³⁹⁴, evento al que asistió Palacio Valdés y en el que Miguel Ligeró se animó a realizar una faena³⁹⁵, pero, centrándome en lo cinematográfico, me conformo con dejar constancia de las continuas menciones en prensa durante los meses de septiembre y octubre de 1934, referidas a un inminente estreno. En algunos casos, se recalcan los nombres que se encuentran delante y detrás de las cámaras, optando Cifesa por una austera estrategia «sin propaganda vocinglera; recatada y solemne, como cumple a sus propios méritos»³⁹⁶, por tratarse de un título ya conocido por el público. En otros casos, las menciones toman forma de anuncios bajo premisas como «Un film excepcional // Una novela inolvidable»³⁹⁷.

³⁹⁰ Quisiera mencionar una entrevista en *Nuevo Mundo* en la que se describe a la actriz como «menudita, leve [...], con su aire de chica modosita, de modistita buena» y «Fina la figura, fino el rostro, como dibujados con el más fino, con el más delgado de los pinceles». Preguntan a la artista por la presencia de *La hermana San Sulpicio* entre los libros que se acumulan sobre el piano de su habitación, a lo que ella responde: «Quiero releerla ahora, porque acaricio la idea de poder hacer algún día esa novela en film sonoro», añadiendo que tiene este propósito en gran estima, pues la película silente supuso su primera incursión en el cine. Sin firma, *Nuevo Mundo*, 1932, 22 de abril, p. 22. Este es el primero de muchos ejemplares que podrán identificar en las referencias finales según su datación, pues varias son las publicaciones que no indican número de ejemplar.

³⁹¹ Sin firma, *Luz. Diario de la República*, 1934, 9 de enero, p. 6.

³⁹² Sin firma, *Crónica*, n° 236, 1934, 20 de mayo, p. 12.

³⁹³ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, n° 15133, 1934, 31 de julio, p. 4.

³⁹⁴ Sin firma, *La Nación*, n° 2698, 1934, 20 de agosto, p. 15.

³⁹⁵ Sin firma, *La Nación*, n° 2699, 1934, 21 de agosto, p. 10.

³⁹⁶ Sin firma, *La Tierra*, n° 1172, 1934, 27 de septiembre, p. 2.

³⁹⁷ Sin firma, *La Nación*, n° 2731, 1934, 1 de octubre, p. 12.

Un texto publicado en *La Nación*, con fecha del 2 de octubre, acompaña una fotografía de Anita Adamuz y Soler Marí en el rodaje con un pie de foto que explicita que «el sábado próximo será estrenada en la inauguración del cine Rialto (antes Astoria)»³⁹⁸, afirmación en la que se acierta el lugar pero no la fecha, pues su estreno se produjo el jueves 18 de octubre. Esta pieza ilustra la línea promocional seguida, ensalzando a la protagonista como «la poesía hecha mujer y la mujer transformada en poesía» que solamente puede ser interpretada por una Imperio Argentina «capaz de revivir en la pantalla la humana poesía de este personaje», en unas imágenes que «van engarzadas por la pluma inmortal del más exquisito de nuestros literatos»³⁹⁹. Así, los «¿Cuándo?» se tornan «Próximamente» en una campaña aderezada con sendos textos publicados en medios como *La Nación*, *La Época*, *La Libertad* o *Heraldo de Madrid*, calcados casi palabra por palabra, probablemente notas de prensa difundidas por Cifesa.

Hay espacio también para piezas de prensa originales, dos de las cuales reseño brevemente. La primera es un texto cuyo titular «“La Hermana San Sulpicio” no es una película doblada» encabeza una pieza con la voluntad de aclarar, en tres párrafos, que el rumor que se ha hecho correr (se desconoce por parte de quién) sobre que la nueva versión es en realidad el filme silente pero con parlamentos añadidos es falso. La segunda de estas peculiaridades obedece a una iniciativa de la revista *Cinegramas*, publicación que hace las delicias de sus lectoras gracias a un concurso en el que se sorteará el lujoso vestido de novia que luce Imperio Argentina en la película⁴⁰⁰, alabando de paso «el candor, la gracia y la ternura» de la estrella cinematográfica.

Ya en la semana del estreno, parece ser que el Teatro Rialto distribuye otro texto promocional, incidiendo en las comodidades añadidas tras su reforma, así como en la elección «afortunadísima» del nuevo filme de Florián Rey e Imperio Argentina como película de estreno en un espacio que, tras décadas dedicándose al teatro, se reconvierte en cine. Sendas fotografías, principalmente de la estrella, acompañan al texto, así como recuadros que anuncian el estreno a modo de gran suceso cinematográfico⁴⁰¹. El día previo al acontecimiento se publica el sucinto texto titulado «Cuando Imperio Argentina

³⁹⁸ Sin firma, *La Nación*, n° 2732, 1934, 2 de octubre, p. 8.

³⁹⁹ Sin firma, *La Nación*, n° 2732, 1934, 2 de octubre, p. 8.

⁴⁰⁰ Sin firma, *Cinegramas*, n° 5, 1934, 14 de octubre, p. 31. Por si tienen curiosidad sobre la mecánica, se indica que entre aquellas lectoras que acierten el número del premio mayor del sorteo de la Lotería Nacional del 1 de noviembre (o, en su defecto, el más aproximado) se sorteará el vestido. Se adjuntan el cupón recortable y la dirección a la que se ha de enviar, así como los plazos de participación.

⁴⁰¹ Véase, entre otros: Sin firma, *La Voz*, n° 4294, 1934, 15 de octubre, p. 10; Sin firma, *La Nación*, n° 2745, 1934, 16 de octubre, p. 10. Estos dos textos, salvo el titular, son idénticos.

canta...»⁴⁰², en el que se expone que el público podrá deleitarse con la posibilidad de escucharla cantar peteneras o fandanguillos, «que son una revelación y una nota de arte y de buen gusto [...], un atractivo digno de ser conocido por cuantos admiran a la bellísima y sin par “estrella” y por cuantos gustan del arte cinematográfico y del arte lírico»; y apostilla que «el cante flamenco, en la garganta de Imperio Argentina, adquiere bellezas insospechadas, de sublime encanto y refinamiento»⁴⁰³. La pieza ofrece detalles sobre la gran gala de estreno, con asistencia del cuerpo diplomático español.

No interesan tanto las informaciones recogidas en prensa el día del estreno, con fotografías, anuncios y algunos textos «reutilizados», como los comentarios que suscita el largometraje en las jornadas posteriores. Presento una selección de pasajes movida por su representatividad con respecto a mi investigación, aunque soy consciente de que habría de sumar muchas otras referencias para llevar a cabo un estudio sobre el éxito y la recepción del filme de manera exhaustiva. En concreto, reproduzco aquellas líneas que informan sobre las valoraciones generales que mereció la película, así como sobre las impresiones suscitadas por la interpretación de su protagonista⁴⁰⁴:

Ha logrado su director –Florián Rey– hacer un film entretenido y ágil, con gracia fina, sin necesidad de acudir a trucos manoseados ya. Ha conseguido también bellos momentos de verdaderos aciertos técnicos y ha elegido para su interpretación un grupo de artistas que hacen una gran interpretación de la película. A la cabeza del reparto figura Imperio Argentina, –ya conocida de nuestro público por sus anteriores intervenciones en otros films– y que en esta nueva salida a la pantalla demuestra, una vez más, su flexibilidad artística, su simpatía y su gracia, al desempeñar con sumo acierto el papel de la monja traviesa [...]⁴⁰⁵.

[El público] será el que mejor lo divulgue y el que proclame las excelencias interpretativas de Imperio Argentina, cuerpo y alma del film. // Imperio, en esta nueva versión se ha superado a la muda, porque a su depurado arte de expresión se une ahora la palabra agradable y bien timbrada y la oímos cantar y la vemos bailar con ayuda de la música y de las castañuelas que es un verdadero deleite. Es, en suma, la hermana San Sulpicio soñada por el autor, según propia confesión de D. Armando Palacio Valdés⁴⁰⁶.

⁴⁰² Sin firma, *La Nación*, n° 2746, 1934, 17 de octubre, p. 8.

⁴⁰³ Sin firma, *La Nación*, n° 2746, 1934, 17 de octubre, p. 8.

⁴⁰⁴ Existen, además de los aspectos recogidos en mi selección de críticas, otros elementos constantes, como es el halago hacia la gracia de Miguel Ligeró (de quien, se dice, aparece menos en pantalla de lo que debería) y hacia la belleza y gentil figura de Anita Adamuz; como nota discordante, la interpretación ofrecida por Soler Marí en el papel de Sanjurjo se describe como algo sosa y apocada.

⁴⁰⁵ LINHOFF, Guillermo, *La Nación*, n° 2748, 1934, 19 de octubre, p. 9.

⁴⁰⁶ J. A. C., *Heraldo de Madrid*, n° 15193, 1934, 19 de octubre, p. 4. Acompaña al texto una caricatura de Imperio Argentina realizada por Manuel del Arco.

[Tras adjetivar la obra como «cumbre de la cinematografía española», señalando el entusiasta aplauso del público] especialmente a las escenas donde Imperio Argentina brinda a los espectadores el tesoro de su arte lírico. Cada canción es un triunfo unánime y clamoroso; jamás se ha cantando en la pantalla española como canta Imperio Argentina en «La hermana San Sulpicio». // Raro es el día que no se tiene que interrumpir la proyección de «La hermana San Sulpicio» dos o tres veces en cada sección [sic; «sesión»] para repetir las canciones a cargo de Imperio Argentina. Y raro es el día que al finalizar la sesión los espectadores no tributan una ovación a la película y a la Empresa del cine Rialto⁴⁰⁷.

[...] creemos servir a la justicia proclamando que la versión sonora de «La hermana San Sulpicio» es una excelente película, no sólo juzgada en relación con anteriores producciones españolas, sino comparada con muchos kilómetros de celuloide de los que soportamos por venir con el marchamo de una extranjera marca. [...] lo mejor es la admirable creación que Imperio Argentina hace del papel de protagonista. Cantante, bailarina y actriz..., y guapa, no podríamos decir en qué aspecto está mejor nuestra indiscutible primera estrella del cinema⁴⁰⁸.

Como puede observar la lectora, la alabanza casi reverencial a la interpretación estelar de Imperio Argentina y a las bondades de tan insigne producción nacional, señalando también el respeto hacia el texto original de Palacio Valdés, son la tónica general. Hasta una semana después de su estreno, pueden hallarse pequeñas piezas en prensa como «“La hermana San Sulpicio” constituye el éxito más rotundo del año»⁴⁰⁹, sorprendente por iniciarse con esta aseveración: «Seamos sinceros. Nadie esperaba el clamoroso triunfo que ha obtenido en el cine Rialto el estreno de “La hermana San Sulpicio”», añadiendo que, frente al temor de que «perdería en belleza al ser vertida al cinema sonoro», ha sucedido que «en algunos momentos la supera [a la película silente] en emotividad y colorido»⁴¹⁰. Teniendo en cuenta que la gran mayoría de la prensa madrileña se hacía eco del éxito esperable antes del estreno, tal introducción obedecería más a una figura retórica que a una impresión verídica, a no ser que el triunfo de la cinta fuese tan abrumador que desbordase incluso las opiniones previamente vertidas en prensa. Las impresiones que ofrece esta breve pieza sobre la interpretación de Imperio Argentina, de quien se afirma que «Nunca más volverá a lograr una creación y un éxito semejantes, porque ya no es posible llegar a más. Ni como actriz ni como cantante»⁴¹¹ se suman, en definitiva, a la crónica de una Gloria anunciada desde una destacada

⁴⁰⁷ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, nº 15194, 1934, 20 de octubre, p. 8.

⁴⁰⁸ A. P. O., *La Libertad*, nº 4541, 1934, 20 de octubre, p. 7.

⁴⁰⁹ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, nº 15198, 1934, 25 de octubre, p. 10.

⁴¹⁰ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, nº 15198, 1934, 25 de octubre, p. 10.

⁴¹¹ Sin firma, *Heraldo de Madrid*, nº 15198, 1934, 25 de octubre, p. 10.

campaña de publicidad que los principales medios escritos madrileños tomaron como una cruzada, también en el sentido de patriótica, que sentían como propia.

Una constante de estudio con respecto a la filmografía de Florián Rey ha sido la lectura patriótica de su obra, considerada bajo aquella etiqueta de «españolada» que problematicé en los primeros capítulos. Siempre desde dichas reservas, admito que la aplicación de esta denominación a la obra del cineasta aragonés ha sido una tendencia que no puede obviarse. Aunque sostengo que el término resulta problemático como concepto experto, no puedo volver la espalda a aquellos análisis que lo han empleado, por lo que dedico a continuación algunas palabras a la interpretación de este filme como potencial ilustración de lo español, entendido desde el discurso del tipismo regionalista. No se trata esto, en ningún caso, de algo impuesto por parte de los estudiosos de su obra, aunque conviene tener presente que la alusión a la «españolada» era considerada conflictiva por el propio cineasta, como desvelan estas declaraciones:

Yo no voy a decir que aquello era perfecto ni el ideal, pero marcaba un camino y tenía una personalidad. Lo de la «españolada» es un fenómeno curioso que no se da en ninguna otra parte. En ningún otro meridiano cinematográfico se condena el costumbrismo nacional como aquí se ha condenado, aunque ahora quizá se empiecen a ver las cosas de otra manera. ¿Cómo va un español a hacer «españolada» porque cultive el costumbrismo de su país? La gente le pide al cine español lo nuestro, lo español⁴¹².

Sea como fuere, aquilatar la mayor parte de títulos de la cinematografía del aragonés bajo la rúbrica de la «españolada» ha sido un empeño persistente por parte de autores como Román Gubern. Con respecto a la producción fílmica de comienzos de la década de 1930, Gubern defiende su existencia en tanto que variante específica del cine musical que hunde sus raíces en la *espagnolade* francesa y en su pintoresca mirada hacia lo español y, más particularmente, hacia lo andaluz⁴¹³. Considerando a Florián Rey como el más ejemplar portavoz de este potente género de la industria sonora española, Gubern lo define como «una sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas rurales económicamente deprimidas y de coloración feudal, y definida por lo tanto por la exaltación del agrarismo (con tono caciquil y latifundista), por su nacionalismo xenófobo, su machismo antifeminista y por su concepción religiosa

⁴¹² Estas palabras pertenecen a una entrevista a cargo de Domingo F. Barreira que originalmente se publicó en la revista *Primer Plano* (nº 1102, 1961, 24 de noviembre), aunque yo he tenido acceso a ella en: BARREIRA, Domingo F., 1963, p. 9-18. En concreto, estas declaraciones se encuentran en la p. 16.

⁴¹³ Véase: GUBERN, Román, 1977, p. 124-139.

ultraconservadora»⁴¹⁴. Ahí es nada... Sin embargo, ¿se ajustan estas rotundas palabras a la película estudiada? Según las evidencias que se deslindan de mi análisis culturalista diegético, la respuesta es negativa. De hecho, la finura y el matiz que Gubern imputa a la cinematografía de Florián Rey no encuentran su réplica en estas consideraciones, que redundan en esa suerte de apreciaciones realizadas con aires de superioridad que condenan a la condición de burda astracanada a las manifestaciones de corte popular. ¿Es esta película «machista antifeminista» o «religiosamente ultraconservadora»? Creo haber demostrado que no es así.

No pretendo refutar el dibujo de personajes tipificados desde el estereotipo como recurso cómico, cuestión que se evidencia en mi análisis del juego de contrastes entre lo gallego y lo andaluz, como tampoco pongo en duda que, igual que *Nobleza baturra* presenta a su protagonista Pilar como una típica y tónica honrada muchacha aragonesa que sabe cantar jotas, Gloria y su abanico de manifestaciones musicales de raíz andaluza ofrecen una imagen de España arraigada en el pintoresquismo y el exotismo enunciados por Gubern. Imperio Argentina, tan autora delante de las cámaras como Florián Rey lo fue detrás, se desvelaba consciente del planteamiento de una imagen de lo andaluz⁴¹⁵ (y, por extensión, de lo español) que no resulta unívoca ni carente de conflictos:

La Andalucía de verdad –decía la estrella–, la cosa andaluza de verdad no está hecha en el cine todavía. Mire, y se lo digo yo, que he hecho películas andaluzas. Pero esa Andalucía no es la que yo quiero que se haga. Hay tanto por hacer... Ahí están las cosas de García Lorca, ahí está Machado, y muchísimas cosas, cosas actuales que se pueden hacer maravillosamente bien⁴¹⁶.

No obstante, a propósito de la obra que nos ocupa, José María Claver Esteban propone una reducción de los elementos pintorescos y costumbristas con respecto a la versión silente. Apenas se conservan unos minutos del metraje de 1927, por lo que el investigador recurre a la crítica cinematográfica. Basándose en dichos textos, algunos de los cuales he podido consultar, Claver Esteban delinea varios puntos de distinción con respecto al filme sonoro. En primer lugar, establece que la ambientación costumbrista es limitada en 1934, reduciéndose la presencia de números musicales y concentrándose hacia el final del metraje. Adicionalmente, el episodio de la reyerta entre el conde de

⁴¹⁴ GUBERN, Román, 1977, p. 126-127.

⁴¹⁵ No puedo abordar pormenorizadamente los orígenes y la evolución del costumbrismo cinematográfico en relación con Andalucía, cuestión que remitiría a referentes como los tipismos de raíces románticas del torero, la gitana, el bandolero o la cigarrera. Véase: CLAVER ESTEBAN, José María, 2012.

⁴¹⁶ Es el propio Román Gubern quien recoge estas palabras, procedentes de una entrevista que Imperio Argentina concedió a la revista *Film Ideal* (nº 102, 1962, 25 de agosto). GUBERN, Román, 1977, p. 127.

Padul y un inglés armado con una navaja, pasaje que acontece en una de las juergas flamencas tan asiduas en la novela, no aparece en la segunda versión del filme, pero sí en la primera. Esta hipótesis se apoya en una carta enviada por una lectora, Isabelita Díaz Acín, a la revista *La Pantalla*, en la que hace constar su incomodidad como espectadora en relación con dicha escena⁴¹⁷. Quisiera apuntar que, a diferencia de lo que sucede en la novela, la familia de Gloria no es propietaria de una fábrica de tabacos, sino de jabones, pasando Paca de ser cigarrera en el papel a criada en la pantalla. Si bien Claver Esteban considera que el guion de Florián Rey, especialmente en su segunda versión, no únicamente suaviza el componente de tipismo andaluz de la novela, sino también la ironía crítica de su texto⁴¹⁸, reconoce que continúan apreciándose elementos suficientes para poder hablar de una producción de corte costumbrista.

Todo ello remite a la sufrida «españolada». En caso de rescatar la denominación, no ha de estudiarse tanto como un concepto dotado de sustancia concreta, sino como un cronotopo repleto de contradicciones y ambivalencias que abarca realidades fílmicas potencialmente diversas. No agoto aquí este debate, sino que les remito a toda una institución en la materia, Marta García Carrión, quien dedica algunos de sus estudios a la construcción de un cine patrio en el periodo comprendido entre 1926 y 1936⁴¹⁹ y, más concretamente, a la aproximación de la construcción identitaria nacional española en la cinematografía de Florián Rey⁴²⁰. La producción de esta investigadora pone en relieve contradicciones como la coexistencia de lo folclórico como categoría de representación popular nacional y la modernidad del cinematógrafo y de los avances del cine sonoro, siendo que «La música, costumbres y tipos “populares” proporcionaban ingredientes para dotar de contenido y espíritu nacional a la pantalla»⁴²¹, sin dejar de existir voces críticas que seguían señalando la representación de corte andalucista como base de los estereotipos asociados a la imagen de una España rural y atrasada.

⁴¹⁷ CLAVER ESTEBAN, José María, 2012, p. 291. La referencia nos remite al nº 19 de la revista, con fecha del 6 de mayo de 1928.

⁴¹⁸ Y, en ambas apreciaciones, estoy de acuerdo con él. Por un lado, la novela de Palacio Valdés aparece poblada de personajes como el cantaor que ha sido bandolero o las bailaoras gitanas que habitan las juergas nocturnas sevillanas, llegando a referenciar figuras reales como Concha La Carbonera o La Serrana en escenas flamencas. Por otra parte, el dibujo desde la fina ironía de Palacio Valdés (quien, por cierto, era asturiano) no únicamente recalca en el tipismo andaluz, pues también parece insinuar asuntos como una implícita relación entre don Óscar y doña Tula, ambos firmes seguidores del carlismo y representantes de un rancio tradicionalismo. Quizás la voluntad de rodar un filme donde predominase lo humorístico, empeñado en llegar a todo tipo de espectadores, pudiera invocarse como factor que explica la suavización de elementos que, de algún modo, pudieran escandalizar al público más conservador.

⁴¹⁹ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2013.

⁴²⁰ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2007.

⁴²¹ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2013, p. 333.

Esta ambivalencia discursiva ha de matizarse cuidadosamente en el caso de las películas encabezadas por el tándem de Florián Rey e Imperio Argentina, pues la línea entre «lo verdaderamente español» y su caricaturización es de difícil trazado. En «Cine y nacionalismo en la España del primer tercio del siglo XX»⁴²², García Carrión aborda asuntos como la oferta de espectáculos popularizados en los años veinte, entre los cuales el cuplé y los toros contaban con gran aceptación popular; ya a mediados de la siguiente década, antes de la guerra civil, examina el surgimiento de un incipiente *star system*, con nombres como Antoñita Colomé, Estrellita Castro o Miguel Ligeró, entre los que Imperio Argentina brilló con especial intensidad. De interés resultan las palabras que dedica a la *querelle* de la «españolada»: «El españolismo de una película se convirtió en un valor en sí mismo, seña de identidad y originalidad»⁴²³, si bien no existía consenso sobre cuáles eran los rasgos culturales de «lo verdaderamente español». También advierte la escasa consistencia teórica del supuesto género de la «españolada» del que han hablado autores como Gubern, por remitir a un conjunto de rasgos o atributos que atraviesan varios géneros cinematográficos.

Así, caracterizar el imaginario de lo español resulta problemático, por su continua renegociación dialógica y contextual, si bien existen una serie de elementos (flamenco, toros, etc.) que se han identificado popularmente, a modo de pacto tácito, como distinguiblemente españoles. Otras consideraciones que García Carrión establece como líneas generales del cine realizado por Florián Rey durante estos años resultan igualmente relevantes para el estudio de *La hermana San Sulpicio*. En primer lugar, uno de los principales logros de su producción se da al incorporar elementos llegados de la alta comedia y el musical de Hollywood, coexistentes con aspectos convencionalmente asociados a lo costumbrista, dando pie a «guiones ágiles y muy bien estructurados, en los que la música se integra eficazmente sin trabar la progresión argumental»⁴²⁴. Este filme cumple también con la tónica general que ameritan los personajes protagonistas esbozados por Rey: las mujeres triunfan, porque «el hombre es el que sufre una transformación y acaba introducido en el mundo femenino, esto es, en lo español»⁴²⁵.

También Pérez Rubio y Hernández Ruiz ponen en valor la capacidad del cine de Florián Rey, al que habría de sumarse otro insigne nombre propio como el de Benito

⁴²² GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2007, p. 23-67.

⁴²³ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2007, p. 62.

⁴²⁴ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2007, p. 98.

⁴²⁵ GARCÍA CARRIÓN, Marta, 2007, p. 98.

Perojo, para emplear eficazmente «las conquistas de las cinematografías extranjeras más avanzadas y adaptarlas a las líneas vectoras, temáticas y argumentales de la tradición hispánica»⁴²⁶. Remiten estos investigadores a elementos como la zarzuela o el sainete, mencionados en los capítulos generales y concretados ahora en este texto fílmico: ¿a qué remite la construcción de Daniel Suárez, tan graciosamente interpretado por Miguel Ligeró, sino al gracejo de la tradición popular del sainete y la picaresca de otros géneros teatrales, como el entremés, frecuentemente considerados menores por su raigambre popular?; ¿a qué recuerdan las escenas acontecidas durante la jornada festiva a orillas del Guadalquivir, sino a «una óptica tamizada por el costumbrismo pintoresco derivado del Romanticismo tradicionalista»⁴²⁷? Gloria no es ajena a dichos rasgos y, sumando otros referentes cinematográficos, como la ya mencionada comedia hollywoodiense o esos planos de Imperio Argentina en el primer número musical que mostraban, herencia de los *film d'art* silentes, sus sentimientos con respecto a la música, se obtiene como resultado una aleación particular y personalísima.

Por extensión, según apuntan Pérez Rubio y Hernández Ruiz, la construcción de metrajes como *La hermana San Sulpicio* remite a una concepción de la cinematografía de Florián Rey como «una Arcadía de valores raciales y folclóricos [...] desprovista de conflictos sociales en la que las únicas grietas y fisuras abiertas tienen que ver más bien con los lances de honor»⁴²⁸. Así como la honra de Pilar en *Nobleza baturra* queda en entredicho por el rumor (que da pie, a su vez, a una coplilla) de que han visto a un joven saliendo de noche por su balcón, el único momento en el que crece la tensión entre Gloria y Sanjurjo viene ocasionado por un chismorreó, según el cual ella ha estado coqueteando con Daniel Suárez. Y, lo mismo que se acaba averiguando que el rumor sobre Pilar fue inventado por un pretendiente cuyos afectos no son correspondidos, acaba sabiéndose que el tunante y embustero señorito malagueño se encuentra detrás de la infamia que pretendía alejar al gallego de la andaluza. Sin embargo, no estoy de acuerdo en que los conflictos sociales se encuentren ausentes, si bien estos requieren de una aguda mirada para ser captados, en tanto que se suavizan desde el humor.

Pudiéramos preguntarnos entonces si no existe un sustrato común, una especie de fórmula secreta, que explique el éxito de filmes como *La hermana San Sulpicio*.

⁴²⁶ PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, 2011, p. 24.

⁴²⁷ PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, 2011, p. 42.

⁴²⁸ PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, 2011, p. 62.

Ante este interrogante, conviene hacer un ejercicio de extrañamiento antropológico y cuestionar si, a la luz de otros contextos y cinematografías nacionales, no resultarían quizás más evidentes los mecanismos de construcción de lo español. Les remito al estudio de Emeterio Díez Puertas, quien, haciendo uso de la comparación desde una visión geopolítica transnacional, explica los elementos comunes a la construcción de la españolidad y de la argentinidad desde la cinematografía. Esta reificación radica en la capacidad de aunar elementos tradicionales y modernos, patrios y foráneos, apuntalando el éxito de un modelo que toma el idioma propio y el cine musical-costumbrista como aspectos que conforman «el primer paradigma sobre el que se construyen los cines nacionales»⁴²⁹, hasta el punto que «la tecnología sonora recién inventada convierta al cine musical-folclórico, al tango y a la copla (a la ranchera también, si contemplásemos el cine mexicano), en el primer modelo narrativo de éxito del cine hispano»⁴³⁰.

Tirando del hilo de aquellos títulos españoles que son exportados con éxito a los cines de Buenos Aires durante los años de la Segunda República española, Díez Puertas postula la creación de un imaginario de lo español que asocia directamente con la obra de Florián Rey e Imperio Argentina⁴³¹, basado en la gracia popular, la fe católica y la música regional⁴³². No volveré a detenerme en esa dimensión humorística plagada de diálogos ágiles, acciones rápidas, excelentes interpretaciones de carácter y situaciones ingeniosas, como tampoco seguiré insistiendo en el origen prioritariamente andaluz de las piezas musicales presentadas, pues ambos elementos han quedado suficientemente estudiados. Por el contrario, me ocupo de ese componente religioso que cristaliza en algunos personajes que lucen hábitos o sotanas, sin tener que presuponer por ello que la visión ofrecida de la religión se alce en defensa de lo clerical.

Recordemos en este punto que el influyente estudio de Román Gubern, que por su condición de pionero adolece de los defectos propios de quien se adentra en tierra extraña, consideraba *La hermana San Sulpicio* como filme de propaganda católica, parte

⁴²⁹ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 85.

⁴³⁰ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 86.

⁴³¹ De hecho, el autor asocia con tal rotundidad los nombres de director y actriz a la «españolada» que, utilizando una metáfora marcial, alega que Rey «reclutó» a los mejores profesionales y dedicó todo su esfuerzo y talento a ensalzar la «españolada» como forma de cine nacional, entendida como modo de sentir la tierra a la que se pertenece. A pesar de las palabras del cineasta y de la intérprete que reproducía, esta última especialmente consciente (a toro pasado) de la alta carga de tipismo y estereotipo, contemplar múltiples matices de problematización no supone abandonar una idea que recoge Díez Puertas, en tanto que lo nacional termina por esencializarse y contemplarse como propio: «renunciar a la españolada es como si los norteamericanos renunciasen al *western*». DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 91-92.

⁴³² Véase: DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 86-91.

de un grupo de películas que él convino en denominar «ciclo clericalista». Por su capacidad de síntesis sobre la importancia de la institución eclesiástica durante comienzos de la década de 1930, reproduzco a continuación las palabras de Gubern:

Para enjuiciar cabalmente este ciclo debe recordarse primero que, en un país en donde la Iglesia católica, con 80.000 miembros del clero (1931), disfrutaba tradicionalmente de gran poder y privilegios económicos y políticos, el advenimiento de la laica República supuso la puesta sobre el tapete de una cuestión hondamente conflictiva. Los primeros incidentes fueron protagonizados, como es sabido, por el integrista cardenal Pedro Segura, acérrimo defensor de la «alianza entre el Trono y el Altar». La conflictividad se acentuó con motivo de la discusión por las Cortes Constituyentes del artículo 26 de la nueva Constitución, que establecía la libertad de conciencia y de cultos y, en consecuencia, extinguía el antiguo presupuesto del Culto y Clero, regulaba el status de las congregaciones religiosas, les prohibía el ejercicio de la enseñanza y disolvía a las que tuviesen un voto especial de obediencia a autoridad distinta de la del Estado. La «cuestión religiosa» sería, desde entonces, uno de los caballos de batalla de la derecha clerical en España, espoleado de nuevo cuando el 17 de mayo de 1933 se aprobó la Ley de Órdenes y Congregaciones Religiosas, en aplicación del laicismo del Estado. Con la «cuestión religiosa» se debatía, en el fondo, una seria batalla por la hegemonía ideológica⁴³³.

Gubern considera que el inicio de la producción propia de Cifesa supone una prueba fehaciente del empuje del cine proclerical o clericalista, en paralelo a otras iniciativas como la inauguración de producción propia de la Cinematográfica Española Americana (CEA) con *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934)⁴³⁴. Más concretamente, la película que nos ocupa es definida por Gubern como «aventura “blanca”, sazónada con el cosquilleo de jugar con lo prohibido, [que] fue escrita por quien fue el enterrador del realismo literario de Galdós y partidario de la Dictadura de Primo de Rivera, ofreciendo garantías de que su immaculada novicia no sería homologable a su colega Viridiana»⁴³⁵. Si bien me distancio de Pérez Perucha, quien veía en el filme un anticlericalismo que anticipaba la quema de conventos, tampoco creo que esta lectura se corresponda con la realidad, pues para Román Gubern el filme queda simplemente en «una linda película para señoritas»⁴³⁶ de exitosa acogida.

⁴³³ GUBERN, Román, 1977, p. 143-144.

⁴³⁴ El argumento de este filme recoge la amistad entre un virtuoso sacerdote y una devota feligresa, Marucha, hija de un indiano. Este vínculo da pie a rumores entre los habitantes de Guadalema, auspiciados por unos versos en el periódico local. Aunque habrán de pasar los años, la honradez de ambos (que nunca es puesta en duda ante el espectador, quien sabe que las maledicencias son infundadas) quedará restaurada públicamente, frente a la condena (poco sutil) de la libertad de expresión en forma de chismes y dañina prensa.

⁴³⁵ GUBERN, Román, 1977, p. 145.

⁴³⁶ GUBERN, Román, 1977, p. 145.

He aportado ya evidencias sobre el posicionamiento crítico que ofrece el metraje con respecto al ideario monárquico tradicionalista y al conventualismo impuesto: todos los personajes son creyentes y la fe es algo que no se cuestiona, pero la visión de las autoridades religiosas y del enclaustramiento de Gloria, llegando a referirse Paca al convento como «cárcel maldita», se alejan de un posicionamiento clericalista. Tampoco parecen ajustarse a la realidad las palabras de Gubern sobre Armando Palacio Valdés, máxime si se tiene en cuenta que el filme de Florián Rey mantiene y potencia muchos elementos de modernidad que ya se encontraban insertos en su novela, como la paliza de Paca a su marido o las ya mencionadas críticas al conventualismo y a la monarquía. Al respecto, Díez Puertas apunta que el literato «se confesaba católico, pero, al mismo tiempo, liberal, republicano y hasta un poco socialista. Se siente un cristiano amante de la justicia social que huye de los católicos reaccionarios y desconfía profundamente de las instituciones religiosas»⁴³⁷. Tras leer la novela e indagar sucintamente en la biografía de Palacio Valdés⁴³⁸, estimo que la lectura crítica propuesta en mi análisis concuerda con los posicionamientos referidos por Díez Puertas con respecto al escritor.

Centrándome en asuntos propios de la industria cinematográfica del momento, recurro nuevamente a Gubern para obtener una radiografía de su tejido empresarial. El autor estudia «Las cinematografías periféricas y el caso Cifesa»⁴³⁹, atendiendo al breve pero intenso período entre 1934 y 1936, momento de un inusitado crecimiento de la producción cinematográfica patria. Este éxito no es resultado de la creación de un cine de culto en idioma catalán en la industrializada Barcelona, sino de lo sucedido en València, ciudad donde «se gestaba la que sería la fábrica de películas más importante del cine español: Cifesa»⁴⁴⁰. Fundada el 15 de marzo de 1932 por el industrial Manuel Casanova Llopis, esta empresa distribuidora sumaría a sus quehaceres las labores de producción en 1934, siendo su primer título propio el filme que nos ocupa, una apuesta

⁴³⁷ DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2017, p. 94.

⁴³⁸ Armando Palacio Valdés militó en su juventud en el Partido Demócrata Posibilista, aunque lo que mejor expresa su ideario son sus textos, en los que se conjugan elementos krausistas, regeneracionistas y, por momentos, socialistas, aunque sin observarse un posicionamiento rupturista o revolucionario. Véase: ÁLVAREZ BALBUENA, Fernando, 2007. Su visión de la mujer conjuga elementos renovadores con otros de corte tradicionalista, algo que ilustra el personaje de Gloria, aunque la referencia obligada aquí es su obra *El gobierno de las mujeres* (1931): la poetisa doña Carmen Salazar, su personaje central, opina que la mujer debiera ocuparse de la política, aunque desde la asunción de su condición de ser moral, frente al estatus de ser intelectual que corresponde al hombre. Así, al tiempo que Palacio Valdés proclamaba que la mujer sería capaz de conducir mejor la *res pública*, incluso en lo que atañe a la guerra, asumía también su menor capacidad en ámbitos como las artes, la literatura o las ciencias.

⁴³⁹ GUBERN, Román, 1977, p. 71-83.

⁴⁴⁰ GUBERN, Román, 1977, p. 77.

segura si se tiene en cuenta el éxito previo de la versión silente. No obstante, el triunfo de la cinta desbordó las previsiones, pues se extendió a varios países latinoamericanos, llegando Cifesa a establecer una filial en Buenos Aires. Se abrió así una senda, ligada a Imperio Argentina y Florián Rey, que llegaría a resultar óptima con *Morena Clara* (1936), filme que, a pesar de los avatares bélicos, se mantuvo en cartel hasta marzo de 1937, recaudando, según estimaciones de Fernando Elías, hasta veinte veces más que cualquier película norteamericana estrenada en los cines españoles del momento⁴⁴¹.

Por lo demás, interesa el detalle que ofrece Gubern sobre el presupuesto de la versión sonora de *La hermana San Sulpicio*: «La película costó unas cien mil pesetas, de las cuales más de la cuarta parte, veintiséis mil, fueron para Imperio Argentina, evidenciando la atención con que Cifesa reproducía en su actuación el modelo yanqui de protagonismo del star-system»⁴⁴². Mantengo serias reservas con respecto a la cuantía señalada: Agustín Sánchez Vidal cuantifica el presupuesto en 350.000 pesetas⁴⁴³, cifra considerablemente elevada, si bien este metraje obtuvo críticas unánimemente positivas y un éxito de público «auténticamente apoteósico, con localidades agotadas en cuestión de horas, tumultos que hubo de contener la fuerza pública y mantenimiento de las sesiones a pesar de las celebraciones navideñas y de Reyes»⁴⁴⁴. El filme se consideró un acicate para el desarrollo de una mayor producción cinematográfica, que desaparecería en gran medida por la posterior guerra civil, contabilizándose en 1935 un total de 3.337 salas de cine españolas⁴⁴⁵, en las cuales la producción patria comenzaba a ostentar un mayor protagonismo en cartelera, superando a las opciones llegadas de Hollywood.

Al examinar las motivaciones de tan rotundo éxito de público, puede señalarse primeramente que la novela *La hermana San Sulpicio* contaba ya con gran renombre, tal y como subrayan las críticas de prensa y los estudios posteriores, enfatizando siempre su llegada a la pantalla desde el mantenimiento de una esencia construida «sobre el finísimo velo que separa la mujer de la monja»⁴⁴⁶. En segunda instancia, la no menos célebre reputación de Imperio Argentina deviene un factor decisivo. Armando Palacio Valdés fue una figura con múltiples aristas y, en principio, se mostró especialmente reacio a conceder los derechos de adaptación de su más preciada novela ya en 1927. De

⁴⁴¹ GUBERN, Román, 1977, p. 79.

⁴⁴² GUBERN, Román, 1977, p. 78.

⁴⁴³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991, p. 177.

⁴⁴⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991, p. 177-178.

⁴⁴⁵ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991, p. 178.

⁴⁴⁶ FANÉS, Félix, 1981, p. 31.

hecho, parece ser que el insigne escritor llegó a afirmar en prensa que el cine le parecía una potencial «escuela de ladrones y asesinos y una academia de desenfreno»⁴⁴⁷. Por ello, conviene insistir en el papel que jugó Imperio Argentina en la concesión de los derechos de la obra, y nada mejor que recurrir a sus propias palabras, en las memorias publicadas con la colaboración del escritor Pedro Manuel VÍLLORA, para atestiguarlo.

La artista explica con detenimiento cómo logró el codiciado papel de Gloria en la primera adaptación cinematográfica que Rey preparaba, pues al cineasta aragonés le faltaba encontrar una protagonista a quien Palacio Valdés diese el visto bueno, «ya que la novela se basaba en la propia vida de su segunda esposa, que había muerto muy joven, y por eso se sentía más vinculado a este libro que a otros de los suyos»⁴⁴⁸. Y, a su modo, la artista desmiente otras versiones sobre cómo dieron con ella: es cierto que la descubrieron actuando en el Teatro Romea, pero el mérito no fue ni del cineasta ni del escritor. Parece ser que, tras verla actuar, uno de los productores⁴⁴⁹ aconsejó a Florián Rey que se acercase a verla al teatro, donde acudió acompañado de Ricardo Núñez⁴⁵⁰. Según cuenta la estrella, Rey la juzgó demasiado mayor para un personaje que debía empezar siendo adolescente al divisarla sobre el escenario, pero al coincidir con ella en los pasillos de los camerinos, viéndola sin maquillaje y aderezos, cambió de parecer⁴⁵¹.

A falta del visto bueno del escritor, Imperio Argentina afirma que le prometieron un contrato que ascendería a la desorbitada cantidad («un dineral para la época»⁴⁵², en sus palabras) de 26.000 pesetas⁴⁵³. Poco después, le presentaron a Palacio Valdés, quien, según la estrella, aseveró al instante «Eres exactamente lo que yo pensaba»⁴⁵⁴;

⁴⁴⁷ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, 1991, p. 93.

⁴⁴⁸ ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 52

⁴⁴⁹ Imperio Argentina no lo identifica. Sin embargo, Martín de la Plaza, íntimo amigo, publicó una biografía autorizada en la que referenció este episodio: Florián Rey y Ricardo Núñez acudieron la noche del 26 de abril de 1927 al Teatro Romea, a instancias del cómico y actor Pepe Moncayo. DE LA PLAZA, Martín, 2003, p. 46. No obstante, no tengo constancia de que Pepe Moncayo ejerciese de productor.

⁴⁵⁰ ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 52. Los hermanos Enrique y Ricardo Núñez eran dueños de una cafetería en la céntrica Plaza de Antón Martín y deseaban invertir en hacer cine. A pesar de carecer de experiencia actoral, Ricardo Núñez interpretó el papel de Ceferino Sanjurjo.

⁴⁵¹ En el relato de Imperio Argentina hay cierto componente de narrativa cinematográfica, pues cuenta que Florián Rey no la reconoció en un primer momento al verla con la cara lavada, ella le indicó dónde quedaba el camerino de Imperio Argentina (sin decirle que era ella) y luego el aragonés se sorprendió al descubrir su identidad. Cabe apuntar que, como buena parte de los pasajes que cuenta en sus memorias, episodios como este o el de su primer (y único) encuentro con Armando Palacio Valdés se revisten de cierta aura de leyenda, propia de una gran estrella que repasa los hitos de una apasionante vida.

⁴⁵² ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 54.

⁴⁵³ De nuevo, interesa el contrapunto aportado por la biografía a cargo de Martín de la Plaza, pues este asevera que fue contratada por 12.000 pesetas y gastos cubiertos para toda su familia durante la producción. Véase: DE LA PLAZA, Martín, 2003, p. 47.

⁴⁵⁴ ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 54.

añade que el escritor solamente volvería a ceder los derechos de su obra en 1934 con la condición de que ella volviese a ser la protagonista, motivo por el cual rechazó una adaptación que Benito Perojo propuso con otra actriz. No me detengo en los vericuetos del rodaje de la primera versión, graciosamente relatados por su protagonista⁴⁵⁵, sino que les remito a sus memorias, también para conocer los detalles que ofrece a propósito de la versión de 1934, la cual «se trataba de una película sonora, y volví a cantar aquellas canciones que siete años antes no se habían podido oír»⁴⁵⁶.

Podría recrearme en otras tantas cuestiones, pero, por no resultar prolijo, remataré este capítulo con unos breves apuntes sobre la consideración social de la mujer durante la Segunda República. Como habrán podido observar, no soy partidario de aproximarme al contexto desde una perorata más o menos estándar, sino aportando y discutiendo ideas en la medida en la que mejoran nuestra comprensión de la producción fílmica en tanto que manifestación sociocultural. Por ello, no agotaré en pocas líneas una cuestión tan compleja, con múltiples aristas, como la construcción de la feminidad en la España de comienzos de la década de 1930. Autoras como Rebeca Arce⁴⁵⁷, Ana Aguado y Teresa Ortega⁴⁵⁸ o Raquel Vázquez Ramil⁴⁵⁹, entre otras muchas incluidas en la bibliografía, ya se han aproximado a este asunto desde la centralidad que merece, por lo que me limitaré a recoger aquellas informaciones que mejoren potencialmente mi interpretación del filme.

Tal y como señalan Ana Aguado, Teresa Ortega y Susanna Tavera, en capítulos incluidos en la publicación editada por las dos primeras, el contexto republicano supone la coexistencia, no exenta de problemática, de varias tendencias con respecto al papel de las mujeres: surgen una politización femenina y un pensamiento igualitario que hunden sus raíces en el socialismo, al tiempo que la Sección Femenina de la Falange adquiere

⁴⁵⁵ Su relato está plagado de anécdotas que van desde la confusión ocasionada entre los transeúntes por acudir al rodaje ya vestida de monja hasta la necesidad de repetir muchas veces las escenas en Marmolejo porque María Anaya se orinaba encima cada vez que bebía un vaso de agua, pasando por el neologismo de «rilosis» que acuñó Ricardo Núñez en esas mismas circunstancias (pues se ve que a él, en vez de darle ganas de orinar, las aguas del balneario le generaban la necesidad de defecar). En la versión sonora, las escenas del balneario no se rodaron en Marmolejo, sino en Cofrentes, viviéndose menos problemas con respecto a las aguas. Véase: ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 56-57.

⁴⁵⁶ ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2001, p. 82-83.

⁴⁵⁷ ARCE, Rebeca, 2005; ARCE, Rebeca, 2008.

⁴⁵⁸ AGUADO, Ana; ORTEGA, Teresa, 2011.

⁴⁵⁹ VÁZQUEZ RAMIL, Raquel, 2014. Esta publicación, de extensión breve, plantea una aproximación básica y divulgativa con respecto a asuntos como la situación legal de las mujeres españolas en el primer tercio del siglo XX, su participación política a raíz de la Constitución de 1931, las consecuencias del voto femenino, la educación diferencial por géneros, las convenciones en ámbitos como la moda, el ocio y el deporte, o debates como el divorcio o la conjunción entre la fe religiosa y la conciencia feminista.

una línea de activismo político que se encuentra en las antípodas del anterior. Interesa prestar atención al capítulo, a cargo de Ortega, «*¡Cosa de coser... y cantar!* La derecha antiliberal y el adoctrinamiento político de la mujer de clase media en la Segunda República»⁴⁶⁰. Este texto centra buena parte de su atención en *Ellas. Semanario de las mujeres españolas*, publicación semanal de corte derechista y antiliberal, editada entre 1932 y 1934, cuyo propósito fue convertirse en la guía de conducta de las mujeres de clase media y acomodada. He tenido ocasión de realizar una aproximación en forma de artículo, coescrito con María Vives López, a los contenidos de este semanario, con una particularidad: en vez de fijar la atención en los artículos o los espacios dedicados a las biografías de ilustres mujeres, desde santas a ingenieras, el estudio abordó el papel de contenidos como anuncios, concursos, secciones de cocina y puericultura o cartas de las lectoras que, tradicionalmente considerados secundarios, ayudan a construir desde la cotidianidad de las lectoras un modelo o ideal de feminidad que entronca directamente con dos ejes de articulación, a saber, la educación de las mujeres y los espacios sociales considerados adecuados (o no) para las mismas⁴⁶¹.

Quisiera traer a colación las consideraciones finales de dicho artículo porque, si bien *La hermana San Sulpicio* no es un filme antiliberal ni derechista, el personaje de Gloria sí termina por amoldarse a algunos convencionalismos de su ideal de feminidad. Sin resultar carente de modernidad, Gloria no deja de responder a esa voluntad de construir una mujer patriótica y entregada a los cuidados de la familia, vista, eso sí, de manera muy positiva: lejos de esbozarse una mujer sumisa, abnegada y fuente de toda maldad, postura del tradicionalismo más reaccionario, Gloria presenta una posición activa en el mundo que resulta tolerable en tanto que no solamente termina casándose con Sanjurjo, sino que ejerce de su Pigmalión particular, convirtiendo al serio gallego en un hombre más patriótico y consolidando lo que, se intuye, supone el germen de una nueva familia. Al margen de la visión crítica ofrecida con respecto a la Iglesia Católica como institución (y, en esto, el metraje sí resulta atrevido), que Gloria cuelgue sus hábitos no recala en lo escandaloso o en lo prohibitivo porque no cuestiona los imperativos morales patriarcales y heteronormativos. Al terminar casándose ante los ojos de Dios, la espectadora comprende que Gloria no ha abandonado la religión, sino que la ha abrazado de otra manera, desde sus nuevas obligaciones como esposa.

⁴⁶⁰ ORTEGA, Teresa, 2011.

⁴⁶¹ VIVES LÓPEZ, María; PALOMARES NAVARRO, Óscar, 2021.

A riesgo de realizar historia ficción, podríamos preguntarnos si la recepción de la película, tanto a nivel de crítica en prensa como de público, hubiese resultado tan unánimemente triunfal si Gloria hubiese decidido enfrentarse a los designios de su familia con el simple objetivo de permanecer soltera. Dejaré esta reflexión abierta al pensamiento crítico de la lectora, aunque me permito añadir un par de consideraciones que sustentan mi respuesta personal. En primer lugar, si bien el convento es adjetivado como carcelario por Paca y las autoridades que detentan el control dentro del mismo no salen mejor paradas, no puede obviarse que este es el marco escogido para mostrar el espacio destinado a la educación femenina, pues el convento hace las veces de colegio para niñas. Además, esta convención se ve reforzada por el tipo de educación, también tradicional, que evidencia dicho retrato: las pupilas a cargo de la hermana San Sulpicio entonan un romance popular que termina en boda, al tiempo que otra de las pequeñas es obligada a repetir su entrada en el aula, practicando los buenos modales sancionados para una señorita. Tampoco puede obviarse que la representación que se realiza de las hermanas Anguita como «solteronas» cae en lo burlesco, figurando el destino que espera a aquellas mujeres que no logren encontrar marido.

Por último, a pesar de su temperamento indómito, el personaje de Gloria no deja de presentar una serie de rasgos que postulan un ideal de mujer que acepta (e incluso reclama) encontrar a un hombre con su «mijilla de genio», prefiriendo que Sanjurjo la llene de improperios en vez de empalagarla con dulzonas palabras. Está claro que Gloria no es una mujer al uso, pero, por contraste a la construcción de unas masculinidades en las que se permite y se aplaude la imperfección, tal es el caso del hedonismo de Suárez o del conde de Padul, la virtud de la protagonista solamente es puesta en entredicho por el capítulo del convento y por el capellán, ambos presentados a los espectadores como arcaicos. Todo ello supone, en resumidas cuentas, la confección de una protagonista compleja cuyas aspiraciones no resultan problemáticas a ojos de la espectadora, en tanto que sus demandas de libertad se corresponden con un rol socialmente deseable para la mujer. Sucede esto en un momento histórico en el que, como apunta Rebeca Arce, se consolidan las bases de un modelo de feminidad que será aprovechado por el discurso franquista, convirtiéndose «patria, religión y hogar» en su lema catalizador⁴⁶².

⁴⁶² ARCE, Rebeca, 2008, p. 189.

En definitiva, sin desdeñar los aspectos más modernos del personaje, Gloria termina siendo una mujer que ejemplifica el costumbrismo patrio y que desea casarse por el ritual católico, probablemente con vistas a formar su propia familia, a juzgar por sus actitudes de cariño hacia el niño del balneario o las niñas del convento. Al tiempo que es una mujer moderna investida de un rol activo en la esfera pública, no deja de mostrar sus sentimientos en la intimidad de su reja, en su esfera privada. No es un prototípico ángel del hogar a la manera decimonónica, aunque la sombra de este rol sea alargada. Es, con respecto a la religión y los valores patrióticos y familiares, una mujer que se aleja de la imposición conservadora para terminar amoldándose a una visión de instituciones socioculturales como la religión o la familia mucho más amable y, puede que precisamente por esto, más poderosa. Aquí, una vez más, se demuestra la potencia simbólica del cine como vehículo cultural, medio para construir a una hermana San Sulpicio que conjuga el poderío de un carácter bravío con una trayectoria social de religiosa a mujer, de monja a esposa, que no solamente se percibe como aceptable, sino que resulta, hasta cierto punto, anticipable y prescriptiva.

*La que aquí se encuentra a gusto, con vocación, el alma le canta por alegrías, y los pies
al caminar por estos claustros le repican por sevillanas*

La hermana San Sulpicio

(Luis Lucia, 1952)

Ficha técnica

Año	1952
Fecha de estreno	06/X/1952 (Teatro Rialto, Madrid)
País	España
Duración	79 min.
Productora	Producciones Benito Perojo
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Luis Lucia
Guion	Luis Lucia, José Luis Colina y Manuel Tamayo «Inspirada en la novela de Armando Palacio Valdés» Guion técnico: Luis Lucia
Reparto actoral	Carmen Sevilla (Gloria Alvargonzález, la hermana San Sulpicio), Jorge Mistral (Ceferino Sanjurjo), Manuel Luna (don Sabino), Julia Caba Alba (hermana Guadalupe), Manuel Gómez Bur (Daniel Suárez), Casimiro Hurtado (Martínez), Ana de Leyva (superiora del sanatorio), Rosario Royo (madre Visitación, superiora del convento), Antonio Riquelme (revisor del tren), Juana Ginzo (sor Marie)
Fotografía	Antonio L. Ballesteros Color: Cinefotocolor ⁴⁶³
Sonido	Ramón Arnal, Sonido Eurocord «N»
Música	Juan Quintero
Otros	Director de producción: Miguel Tudela Ayudantes de producción: I. Gutiérrez y A. Tudela Ayudantes de dirección: R. Blanco y C. Pageo Montaje: A. Ramírez Foto fija: S. López Cámara: A. Ulloa y A. Macasoli Estudios: CEA Madrid

⁴⁶³ El cromatismo, que será analizado como parte de los sistemas de hiperformalización objetual, presenta cierta degradación en algunos puntos, si bien se trata de una copia restaurada que no incorpora grandes modificaciones con respecto a la versión original, realizada con el sistema Cinefotocolor.

	<p>Director de estudios: L. Lucas de la Peña</p> <p>Laboratorios: Cinefoto y Madrid Film</p> <p>Vestuario: Cornejo y Monic</p> <p>Maquillaje: Carmen Martín</p> <p>Decorados: Sigfredo Burman</p> <p>Realizador decorados: Francisco Asensio</p> <p>Mobiliario: A. Luna</p>
--	---

Trama argumental

Un apuesto hombre interpela y señala al espectador, planteándole el supuesto de que conociese a una mujer que va a coger el autobús, una mujer que podría ser el amor de su vida, aunque el destino parece no ser favorable. El hombre en cuestión habla de una sección en el cielo en la cual existen carteles del estilo «fulanita para fulanita», viéndose allí algunas parejas insignes de la historia junto con otras anónimas. La cámara se detiene en un cartel a medio completar: junto al nombre de Ceferino, pues así se llama el apuesto hombre, por ocurrencia de su padre, se observa un corazón vacío, sin nombre alguno en su interior. Ceferino, quien vivía en un pazo de su Galicia natal, lugar donde estudiaba para las oposiciones de medicina a las que después se presentaría en Madrid, se convierte en víctima del travieso Cupido: en el corazón que complementa al de Ceferino, Cupido escribe el nombre de Gloria. ¿Cómo será esa mujer?

La espectadora no tarda en averiguarlo, pues aparece en pantalla, vestida con traje de corto y toreando una becerra, Gloria Alvargonzález. Su belleza y sus riquezas, pues es dueña de la ganadería y del cortijo donde se encuentran, no pasa inadvertida a Daniel Suárez, uno de los mozos que la pretende, quien alaba sus dotes para torear, cantar y bailar. La disposición de Gloria para el baile se evidencia en la fiesta flamenca que acontece esa noche, pues, tras un grandísimo número coral de baile flamenco, observamos a Gloria, por petición popular, arrancarse a bailar por soleares, acompañada en la segunda mitad del número por un *partenaire* masculino. Antes de este segundo baile, Daniel no pierde la ocasión de elogiar la fiesta ante su anfitriona, exclamando que «parece de película folclórica», afirmación que Gloria no entiende precisamente como un cumplido, a juzgar por su respuesta: «¡Pues vaya una alabanza, hijo!» (a. I, s. 2, e. 6). Al retirarse de la velada, la joven se despide de forma un tanto enigmática.

A la mañana siguiente, Gloria recibe a don Sabino, sacerdote que actúa como su tutor, pues la joven es huérfana de ambos padres. Esto le ha permitido, según afirma don Sabino, hacer su santísima voluntad. Recogiendo el guante del capellán, Gloria responde que la voluntad que sí es santísima es la que muestra ahora, pues está decidida a dejar atrás todas sus riquezas para profesar como religiosa. Pese a la determinación de la joven, don Sabino duda sobre la posibilidad de que logre adaptarse a una vida tan seria y austera como es la de un convento, preguntándose si la razón que motiva su decisión es el hecho de no haber encontrado al hombre adecuado. Sin embargo, Gloria

asevera que está totalmente segura y que no cambiará de parecer «así me traigan a Rodolfo Valentino envuelto en plexiglás» (a. I, s. 3, e. 7). Marchan en dirección a Sevilla, despidiéndose de los empleados de la finca, y llegan al convento en el que don Sabino ejerce de capellán, siendo recibidos por la madre Visitación, superiora de la comunidad. Al admirar la reverenda madre su ardiente vocación, pues no ha de ser sencillo dejar atrás una vida tan regalada, Gloria no tarda en soltar una de sus gracietas: «¿Ardiente? ¡No lo sabe usted bien! No le va a hacer falta calefacción en el convento» (a. I, s. 3, e. 8). Para disgusto de don Sabino, la madre superiora no duda en reír las ocurrencias de la recién estrenada novicia, quien habrá de llamarse en adelante hermana San Sulpicio, en honor a una piadosa monja de la orden que ya falleció.

Mientras la hermana San Sulpicio pasea, ya con sus hábitos de religiosa, la voz de Sanjurjo se dirige de nuevo al espectador, preguntándole qué le parece esta jugarreta del destino. Con la de mujeres que hay en el mundo, Cupido escogió para él a Gloria: «a don Juan Tenorio no se lo pusieron peor» (a. II, s. 4, e. 9). Al tiempo que la hermana San Sulpicio da sus primeros pasos como novicia, Ceferino Sanjurjo marcha a Granada, ya que su éxito en las oposiciones le ha llevado a dirigir un sanatorio en esta ciudad andaluza. Tras pasear por algunos de los rincones más emblemáticos de la ciudad, como la Alhambra, el Albaicín o el Sacromonte, en busca del tipismo gitano, llega entonces al Sanatorio San Onofre, lugar donde habrá de desempeñar su nuevo trabajo.

En el convento, la hermana San Sulpicio y la hermana Guadalupe conversan con una monja extranjera, sor Marie, procedente de París y deseosa de conocer Andalucía. La hermana San Sulpicio no tarda en entonar el inicio del tema *¡Viva Sevilla!* e insinúa que podría llegar a montar la primera juerga monjil, algo que espanta sobremanera a la hermana Guadalupe. Sin embargo, la monja extranjera explica que cantaba tirolés en su comunidad y, al escuchar un cachito de este canto, la hermana San Sulpicio no tarda en ver su extraña similitud con el flamenco. Pese a que la hermana Guadalupe insiste en la inadecuada frivolidad de la conversación, sor Marie expresa que en el cielo no puede sentir mal que estén contentas, algo que refuerza la novicia con sus palabras: «¡Usted lo ha dicho! La que aquí se encuentra a gusto, con vocación, el alma le canta por alegrías, y los pies al caminar por estos claustros le repican por sevillanas» (a. II, s. 5, e. 10). Al pedir la profesora extranjera que le explique cómo es el baile por sevillanas, la hermana San Sulpicio se muestra dispuesta a realizar una demostración práctica con ayuda de la poco habilidosa hermana Guadalupe. Al tiempo, don Sabino y la madre superiora se

encuentran hablando en el despacho de esta última, quedando sorprendido el sacerdote por los informes de la seriedad de su pupila. Sin embargo, no tardan en escuchar el inicio de la canción *¡Viva Sevilla!* y ambos salen en dirección a la estancia donde las monjas están bailando sevillanas, cual cuerpo de baile profesional. Aunque una de las religiosas presentes se santigüe mientras suelta un «¡Ave María Purísima!», el baile no se detiene hasta la llegada de la reverenda madre y el sacerdote, admitiendo la hermana San Sulpicio su absoluta responsabilidad, pues se sintió Cicerone y quiso explicar a sor Marie cómo era el baile por sevillanas. Tal y como afirma don Sabino, «demos gracias a Dios que no le ha preguntado por las corridas de toros» (a. II, s. 5, e. 10).

De buen grado, la hermana San Sulpicio acepta recluirse en el aislamiento de su celda para meditar en silencio, aunque termine cantando (eso sí, como ella misma dice, «de pensamiento») una fervorosa oración a la Virgen. Entra entonces la superiora, quien considera suficientes sus dos días de reclusión, pese a que la novicia le confiese ese canto de corazón que estaba dedicando a la Virgen María. La reverenda madre piensa que ha encontrado el verdadero camino para la hermana San Sulpicio, el cual no pasa por la vida contemplativa, sino por su dedicación al cuidado de enfermos, con tiento y obedeciendo las órdenes de sus superiores médicos, algo a lo que ella se compromete: «Sí, reverenda madre, sin receta no doy ni bicarbonato» (a. II, s. 6, e. 12).

Paralelamente, Sanjurjo se encuentra visitando la ciudad de Sevilla, impaciente por ver sus principales monumentos. Desde el cielo, sin embargo, Cupido asevera que el viaje no ha sido por cosa de hacer turismo e insta a que Sanjurjo se dé prisa a comprar su billete de regreso a Granada. Pese a que llega tarde a la estación de tren, pues la ventanilla de venta de billetes está cerrada y los pasajes se han agotado, un pícaro llamado Natalio le vende un billete por su precio y «la voluntad». Contando con esa fortuna (o eso cree él), Sanjurjo sube al tren, pasando junto a la hermana Guadalupe y la hermana San Sulpicio, quienes se despiden de las monjas que han ido a acompañarlas. Al dirigirse a sus asientos, observan que un desconocido, que resulta ser Ceferino, se ha sentado en uno de ellos. Avisan entonces al revisor, quien solicita el billete de Sanjurjo, comprobando para sorpresa del caballero que es un billete del Día de los Inocentes del año pasado, no teniendo más remedio que levantarse para que las religiosas ocupen sus asientos. El revisor le insta a abonar doblemente el importe de su pasaje, aunque el empleado no pueda resistirse a hacerle burla, diciendo que se trata de una tarifa triple, por ser la tercera vez que lo ha pagado. Las carcajadas de la hermana San Sulpicio

invaden el departamento, para disgusto de la hermana Guadalupe y enfado de Sanjurjo, quien se queda de pie en la puerta durante el viaje. Otros dos pasajeros presentes, uno de ellos un catalán con exagerado acento, elogian la amabilidad de las religiosas, quienes permiten que Sanjurjo deje su maleta en el portaequipajes que les corresponde y le regalan una estampita de san Cristóbal, abogado de los buenos viajes, justo cuando se siente una turbulencia por su llegada a Utrera.

En este punto del trayecto, Ceferino decide bajar a tomar un café, esperando no sufrir más calamidades, pero acaba permaneciendo en el tren al indicarle el revisor que ha encontrado un asiento vacío de primera categoría. Ajenos a esta noticia, los pasajeros del departamento donde se encuentran las religiosas se preocupan al oír la campana que señala la partida, pues Sanjurjo no ha vuelto. Creyendo reconocerlo en la cantina del andén, las religiosas gritan su nombre, pero el hombre que allí se encuentra de espaldas, que no es Ceferino, ni responde ni regresa. Ante esta situación, el ingenio de la hermana San Sulpicio la impulsa a tirar las maletas por la ventanilla, para que los mozos de estación puedan entregárselas a su dueño, idea que es alabada como caritativa por parte de otros dos pasajeros del compartimento. Ceferino Sanjurjo descansa en su nuevo asiento, creyéndose afortunado por intercesión de san Cristóbal y resuelto a disculparse con las profesas cuando vaya a por su equipaje. Sin embargo, al regresar a por las maletas, la incredulidad de todos los presentes, pues lo hacían en Utrera, conducirá a la explicación del malentendido del arranque de caridad de las monjas, enfadándose aún más Sanjurjo al constatar que la idea fue, cómo no, de la hermana San Sulpicio.

Ya en su despacho de director en el sanatorio, Martínez, uno de los empleados, informa a Ceferino de las novedades acontecidas en la institución durante su ausencia, sin poder evitar hacerlo a base de chascarrillos, para disgusto de Sanjurjo: «Yo soy gallego, gallego a mucha honra, y no puedo soportar eso que llaman ustedes la sal, la pimienta, la canela y demás especias de Andalucía» (a. II, s. 9, e. 21). Al comunicarle Martínez que dos nuevas religiosas se incorporaron anoche al personal, Sanjurjo afirma no querer saber nada de monjas, pero no puede evitar que pasen a saludarlo. Tras advertirles Martínez de que el director se encuentra un tanto anticlerical, la superiora del sanatorio entra con la hermana Guadalupe y la hermana San Sulpicio al despacho, quienes, tras ver a Sanjurjo con la cabeza gacha mirando unos papeles, se esconden tras la reverenda madre. No tienen más remedio que salir de su escondite, reconociéndolas Sanjurjo, aunque sin desvelar lo acontecido a la superiora. Realiza así el doctor una

serie de comentarios que la madre no alcanza a comprender, como la advertencia de que cierre bien las ventanas, por si tiran algo; fuera del despacho, frente a la estupefacción de la superiora, las dos recién llegadas aseguran haberlo entendido todo a la perfección.

Por su parte, don Sabino se halla conversando con uno de los ganaderos de la finca Alvargonzález, pues Gloria lo nombró administrador de sus bienes hasta que se decida a tomar los votos perpetuos, momento en el que habrán de venderse para destinar la cuantía obtenida a la comunidad religiosa. Siendo un quebradero de cabeza para don Sabino, el sacerdote se ve en la tesitura de preparar una corrida que tendrá lugar en Granada, evento al que Gloria no podrá asistir. Tampoco lo harán dos de los internos del hospital en el que se encuentra la hermana San Sulpicio, quien escucha la conversación que mantienen los pacientes, refiriéndose a aquella alocada Gloria Alvargonzález que es dueña de la ganadería, y que bien podría seguir el ejemplo de una monjita como ella. Al tomar parte en la conversación, uno de los internos comenta que ya hasta las religiosas opinan sobre toros, quedando sorprendido al comprobar que la novicia tiene grandes conocimientos sobre el tema. No duda la religiosa en reproducir en medio de la sala una histórica faena de un torero, siendo descubierta por el doctor Sanjurjo; aunque la propia hermana se ofrece a contarle lo sucedido a la superiora, Ceferino le perdona la falta. Sin embargo, no tarda en protagonizar otro incidente, pues Sanjurjo la sorprende cantando flamenco y tocando la guitarra a uno de sus pacientes. Tras retirarse para avisar a la superiora por orden de Sanjurjo, el paciente defiende a la novicia, explicando al médico que él era un gran guitarrista al que tuvieron que amputarle el brazo, siendo la religiosa la única que se ha preocupado, más allá de la salud física, por las heridas de su alma.

Al reunirse Ceferino con la reverenda madre y con la hermana San Sulpicio, descubrimos que los comentarios del paciente han tenido gran efecto sobre él. Lejos de condenar las actitudes de la joven religiosa, defiende ahora que alegría y virtud puedan ir de la mano con su trabajo de cuidadoras, siendo grandes muestras de ello la caridad y el cariño con los que la hermana San Sulpicio es capaz de infundir renovados ánimos a los pacientes. La novicia llega a desvivirse por los enfermos, destacando en todas sus tareas, hasta el punto de convertirse en la mejor asistente de quirófano de Sanjurjo, pese a su falta de afición por la cirugía. Sale a relucir, ahora con mucho humor y sin ningún enfado, la accidentada manera en la que se conocieron, pues Ceferino conserva todavía la estampita de san Cristóbal. Ya con absoluta confianza entre ambos, la religiosa le pide como favor que asista a misa en domingo, generándose una gracia tan ingeniosa

como involuntaria, al afirmar Sanjurjo que es un hombre de fe pese al distanciamiento de la práctica religiosa por ser un hombre de ciencia, algo que sintetiza la hermana con aquello del «médico que no puede ser practicante» (a. II, s. 12, e. 31).

Recibe entonces la hermana San Sulpicio la visita de don Sabino, agobiado por sus labores como administrador de la ganadería, cuestión a la que su pupila encuentra rápida solución: el sacerdote puede venderla cuanto antes, pues es firme su propósito de continuar en la vida religiosa. Don Sabino saca a relucir el nombre de Sanjurjo, pues de él le habla la hermana San Sulpicio en todas sus cartas, expresando lo compenetrados que están en sus labores. En ese momento, al abandonar Ceferino Sanjurjo el edificio, él y don Sabino se conocen, marchando juntos de paseo hacia el centro de la ciudad. Ya a solas con el sacerdote, Ceferino repite palabra por palabra lo dicho por la religiosa sobre su relación profesional, expresando cuán necesaria resulta para él. En este momento, don Sabino desvela involuntariamente el nombre secular de la novicia, Gloria, algo que deja reflexivo y ensimismado al doctor.

Mientras, en el sanatorio, un paciente recién ingresado reclama las atenciones de alguna enfermera, acudiendo a su llamada la hermana San Sulpicio. El interno resulta ser Daniel Suárez, el mozo que la galanteaba durante la fiesta campestre y flamenca, maltrecho por un camión. Al tiempo, en el convento de Sevilla, la reverenda madre y don Sabino hablan de la conveniencia de no llevar a cabo la cesión de bienes antes de que la hermana San Sulpicio tome los votos perpetuos. A pesar de la buena voluntad de la joven, don Sabino sigue temiendo que no tenga verdadera vocación, solicitando a la madre superiora que la saque del sanatorio y organice su retorno al convento.

Ya en domingo, Ceferino entra en la Parroquia de la Magdalena durante la misa, mientras las monjas cantan desde el coro. La hermana San Sulpicio, responsable de las partes solistas, sonrío al percatarse de su presencia. Al día siguiente, durante el examen de una radiografía en la consulta, la novicia agradece que cumpliera el favor que le pidió, solicitándole que sea más puntual la próxima vez. Por su parte, Ceferino afirma que sabe que una mujer muy importante en su vida le estará agradecida a la hermana por lograr que asista al servicio religioso, creyendo la novicia que se trata de su novia, aunque Sanjurjo rápidamente aclara que se refería a su madre, pues no tiene pareja. En el devenir de la conversación, Ceferino se refiere a ella como Gloria, puntualizando en el momento que fue una casualidad, algo que la hermana San Sulpicio no está dispuesta

a creer. Ella acusa sin dudar a Daniel Suárez de haberle desvelado su nombre, pero Sanjurjo lo excusa al informarla del descuido de don Sabino, averiguando entonces que Suárez es un antiguo amigo de Gloria que frecuentaba su cortijo.

En la terraza, mientras las religiosas juegan a la gallinita ciega, la hermana San Sulpicio comenta con la hermana Guadalupe y la hermana secretaria lo poco que creían algunas personas que iba a durar en el convento, por su desenvuelta y alegre actitud, la cual contrasta con la seriedad de la última religiosa mencionada, de quien dice que tiene cara de dar malas noticias. Y resulta premonitorio que la hermana San Sulpicio la imite diciéndole que tiene que dejar el sanatorio, pues instantes después, mientras la novicia juega a la gallinita ciega, la religiosa habrá de cumplir una comanda de la superiora: debe comunicarle a la novicia que la reclaman de regreso en el convento de Sevilla. Creyendo la hermana San Sulpicio que se trata de su primer intento de broma con «su mijita de hiel» (a. II, s. 17, e. 41), averigua que la noticia es, en efecto, verdadera. Al preguntarle a la reverenda madre por las órdenes recibidas, la superiora afirma estar tan sorprendida como ella, muy apenada por su partida. Será la hermana Guadalupe quien la reemplace en sus quehaceres, siendo también la encargada de comunicárselo a Sanjurjo.

Ajeno a la partida de Gloria, el doctor conversa con Martínez en su despacho, intentando contarle a su subordinado un chascarrillo que aprendió en su juerga de la noche anterior, una gracietta sobre un burro, un cura y un gitano que el espectador no llega a escuchar. Ceferino llama a la hermana San Sulpicio, pues cree que podrá gustarle la historia, pero entra la hermana Guadalupe, pasando el mal trago de informar al doctor de la marcha de la novicia. Aunque inicialmente Sanjurjo se enfada y tiene intención de entrevistarse con la superiora, las palabras de la hermana San Sulpicio por boca de la hermana Guadalupe lo disuaden de tal empeño, pues le encomendó que «rezase tres credos y una salve antes de comenzar a decir cosas feas de la superiora, de la madre provincial y de la fundadora de la orden» (a. II, s. 18, e. 43). Sanjurjo decide hablar con Daniel Suárez, quien tiene cierta idea sobre el motivo de su marcha: aunque no sean don Juan Tenorio y doña Inés, dice el mozo, parece ser que la gente comenzaba a murmurar sobre la relación entre el doctor y la novicia... Pese a que Sanjurjo niega haberse fijado nunca en su belleza, Suárez pronto lo sorprende en la mentira: al alabar los ojos azules de Gloria, Sanjurjo no tarda en saltar y decir que los tiene negros. Al verse más pálido que de costumbre, como Daniel Suárez le hace notar, el director comienza a sopesar esa idea que, en principio, le parecía tan descabellada.

En el convento, la hermana Isabel y la hermana Marie no caben de felicidad por su partida a las misiones, despidiéndose la segunda de la hermana San Sulpicio, esa profesora que le dio unas lecciones de baile andaluz que ella aprovechará para enseñar a los niños indios. Lejos de su habitual alegría, la hermana San Sulpicio se muestra triste, callada, y pide a sor Marie que rece por ella, antes de retirarse a hacer lo propio en la capilla. Al tiempo, la reverenda madre comunica a don Sabino el cambio de actitud de la novicia, solicitando el sacerdote una entrevista con ella. Tras asistir a la despedida entre la hermana Isabel y su madre, el sacerdote habla con la hermana San Sulpicio, expresándole sus quebraderos de cabeza a la hora de intentar vender la ganadería, pues se supone que ella tomará los votos perpetuos el próximo año. Pese a no quejarse de su retorno a Sevilla, la hermana San Sulpicio reconoce que ha perdido la alegría, algo bueno para la disciplina del convento, pero perjudicial para su alma. No puede evitar el llanto, confirmando a don Sabino sus sospechas: no tiene vocación. La joven se lamenta por el qué dirán ante el mal ejemplo que ha dado, aunque el sacerdote afirma que de sobras queda contrarrestado por otras tantas que no tomaron a la ligera su vocación.

Viajando en tren hasta Sevilla, Ceferino visita a don Sabino, confesando que está volviéndose loco por la tortura de su conciencia y su corazón. Aunque pretende aliviar su conciencia antes de marcharse de Andalucía, el sacerdote afirma que él ya lo suponía todo y le dice que la gravedad de su falta es tal que la penitencia será el matrimonio. Acto seguido, don Sabino va a casa de Gloria, encontrándola vestida con traje de montar a caballo. Ambos pasean, observándoles Cupido desde el cielo. Ella afirma estar segura de que no se casará y maldice a Sanjurjo por ser el culpable de sus males. Don Sabino la impulsa a correr detrás de los toros hasta un árbol cercano, momento en que Gloria, con su gracia habitual, le pregunta si pretende debutar en la Maestranza. Después, expresa el deseo de tener ante sí a Sanjurjo, con una soga para colgarlo de... un poste del tendido eléctrico, en el que, sorprendentemente, está sentado Ceferino. Como los toros vuelven en esa dirección, Gloria y don Sabino también se suben al poste. Es allí donde el médico le confiesa su deseo de estar juntos para siempre, acudiendo Cupido, disfrazado de niño torero, a ofrecerles una escalera. La condición para permitir que bajen es que hagan las paces, dándose dos cariñosos besos en la mejilla. Tras preguntarles si quieren que venga primero un niño o una niña, a lo que ellos responden que un niño, el pequeño se esfuma de forma inexplicable. Ceferino y Gloria sellan su amor con un beso en la boca, aunque don Sabino les detiene, algo que aprueba Cupido desde el cielo.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

A partir del desglose, cuyo cómputo asciende a 589 planos, me ocupó primero del sistema de hiperformalización objetual de la iconografía o iconocidad actancial. Los primeros planos y planos medios cortos subrayan la expresividad facial, ligada a la demostración de algún tipo de emoción o sentimiento. El uso de primeros planos es restrictivo, reservándose para la hermana San Sulpicio, ya sea para mostrarla risueña cuando Sanjurjo le pide que no se arranque a cantar flamenco (a. II, s. 11, e. 27) o para presentar sus lloros, desamparada, al expresar su falta de vocación (a. II, s. 20, e. 51). Abundan en mayor cuantía unos planos medios tan cortos que pueden considerarse, a efectos prácticos, primeros planos⁴⁶⁴. Gloria y Ceferino reúnen buena parte de ellos, aunque no resulta un recurso ajeno a otros personajes como don Sabino, la hermana Guadalupe o la superiora del convento. En los protagonistas, su empleo supone un recurso de peso a la hora de explicitar su temperamento: Gloria suele aparecer riendo o regalando algún guiño al espectador, haciendo gala de ese gracejo que Carmen Sevilla sabía imprimir a sus personajes cómicos, representando aquí a una joven novicia a la que el alma le canta por alegrías; a su vez, Ceferino se presenta como un caballero serio, de gallega austeridad, con una interpretación que descansa sobre el fotogénico rostro de Jorge Mistral. Sin embargo, en el caso de este último, estimo que la expresión de su carácter bebe principalmente de otro recurso: el uso de la voz superpuesta o *voice-over*, la cual permite conocer sus reflexiones internas y su estado de ánimo.

Mención aparte merecen actores y actrices de carácter, quienes encarnan a una plétora de personajes secundarios y de reparto que, en buena medida, fomentan la comicidad, independientemente de su mayor o menor peso en el avance de la acción. Quizás el más destacado de estos personajes sea don Sabino, interpretado por Manuel Luna, un papel imprescindible en el devenir argumental, pues suyas son ideas como alejar a la hermana San Sulpicio del sanatorio, de cara a probar su verdadera vocación, o garantizar el reencuentro y el final feliz entre Gloria y Ceferino. No quisiera anticiparme al análisis culturalista, pero señalo una evidencia: la figura del sacerdote se presenta

⁴⁶⁴ Técnicamente, un plano medio corto puede abarcar más o menos desde la altura del pecho, mientras que un primer plano se correspondería, únicamente, con el rostro y quizás algo de cuello. En la mayor parte de planos de aproximación en esta película, el corte inferior se efectúa por debajo de la clavícula, a modo de busto, siendo dudosa la frontera entre plano medio corto y primer plano.

como la de un confesor amable y comprensivo que, tomándose la vocación religiosa como algo serio, es capaz de lanzar comparaciones canónico-aurinas entre la calidad de los toros de la ganadería Alvargonzález y unos campanarios góticos (a. II, s. 10, e. 25).

En esta misma línea, tal y como defenderé en mi interpretación, la imperdible hermana Guadalupe, en cuyos hábitos se enfunda la actriz Julia Caba Alba, responde también a esa voluntad de ofrecer una imagen amable y cercana de la Iglesia y la religión, siendo ella la fiel acompañante de la hermana San Sulpicio en todas sus aventuras y desventuras. Más allá de estos dos secundarios de lujo del cine español, puede admirarse el quehacer de otros tantos actores y actrices que encarnan a toda una multitud de personajes de reparto que cumplen la función principal de potenciar la comicidad del metraje: Casimiro Hurtado y Antonio Riquelme interpretan a Martínez y al revisor del tren, respectivamente, así como Manuel Gómez Bur se mete en la piel del galante Daniel Suárez. Y no puedo dejar de mentar a la divertidísima sor Marie, monja que canta tirolés y anhela aprender sevillanas, interpretada por Juana Ginzo, gran voz del radioteatro español. En estos casos, los planos medios y medios cortos potencian sus expresiones humorísticas, aunque el predominio de la acción sobre la expresión prioriza el uso de planos medios largos y americanos en sus intervenciones.

Frente a las interpretaciones protagonistas, naturalistas y entregadas al avance argumental de la acción amorosa, el contraste de los intérpretes secundarios y de reparto se corresponde con esos personajes de carácter que, desde recursos como la exageración enfática o las digresiones cómicas, incrementan y ponen en valor el ingrediente cómico. A modo de ilustración, puede aludirse a las improvisadas clases de flamenco que recibe sor Marie por parte de la hermana San Sulpicio, con la ayuda de una nada habilidosa hermana Guadalupe (a. II, s. 5, e. 10), pues la hiperbólica torpeza de la monja resulta un valor actancial al servicio del humor de situación. De manera semejante, la digresión que supone la conversación entre Martínez y la hermana Guadalupe tras comunicarle esta última a Sanjurjo la marcha de la hermana San Sulpicio (a. II, s. 18, e. 44) es una muestra de caricaturización humorística: tras decir Martínez que si le llega a dar él la noticia al director hubiese tenido que cruzar a nado el estrecho de Gibraltar para huir de su mal genio, la hermana Guadalupe le pregunta si sabe nadar y, al responder Martínez que sí, la religiosa no duda en darle la enhorabuena.

Continuando con el sistema de la fotografía, conviene dedicar algunas palabras a la composición fílmica y a las pautas generales de planificación, considerando después la iluminación y el cromatismo. Con respecto al punto de vista, domina la perspectiva heterodiegética, pues en ningún momento la imagen en pantalla toma el punto de vista de algún personaje. Como ya he apuntado, el recurso de la voz superpuesta, aplicado principalmente al personaje de Sanjurjo, es el único indicio de interiorización de la voz del narrador, pero remite al sistema de hiperformalización objetual del sonido; a nivel visual, se mantiene en todo momento la omnisciencia del narrador externo. Según es habitual en este tipo de producciones, la atención se centra en Ceferino y Gloria, a pesar de existir momentos de digresión, así como también algunas escenas fundamentales para entender el devenir de la acción en las que no intervienen los protagonistas, como la conversación entre don Sabino y la superiora en la que acuerdan el regreso de la novicia a la comunidad religiosa (a. II, s. 14, e. 35). En cualquier caso, el foco de atención en aquellas escenas continúa estando sobre la pareja protagonista, pues los diálogos se articulan en torno al conflicto argumental que los involucra.

Ante la ausencia del punto de vista homodiegético, se emplean otros recursos de montaje y fotografía para potenciar la inclusión del espectador en el marco de la acción, dependientes de los encuadres y la angulación de cámara. Con respecto al encuadre, se utiliza la disposición de personajes que se encuentran de espaldas a la cámara en primer término para crear sensación de espacio. Quizás el ejemplo más claro se observa en las escenas que acontecen en el departamento del ferrocarril que efectúa aquel accidentado trayecto entre Sevilla y Granada. Tomando como botón de muestra varios planos de la primera de estas escenas (a. II, s. 8, e. 17), se evidencia una lógica plano/contraplano en la que vemos alternativamente a las religiosas sentadas en un lado del compartimento y a dos pasajeros sentados enfrente. La sensación de espacio, así como la inclusión de la mirada de la espectadora, se consigue al disponer, por ejemplo, la imagen de los dos pasajeros por entre las caperuzas de las dos religiosas, de espaldas en primer término. Desde un razonamiento lógico, dicho recurso de encuadre rompe con la verosimilitud espacial, pues conseguir este punto de vista solamente es posible al «sacrificar» la pared del compartimento: si vemos las caperuzas de las monjas, de espaldas, y se supone que están sentadas en unos asientos pegados a la pared, ¿cómo es esto posible? En otras ocasiones, dicha inclusión del punto de vista del espectador es menos problemática, destacando el paseo de don Sabino y la hermana San Sulpicio por los jardines exteriores

del sanatorio (a. II, s. 13, e. 32), pues la espectadora observa desde el otro lado de una barandilla que delimita ese espacio, mientras la cámara los sigue. También algunos ángulos de cámara, elemento que comentaré en breve, fomentan la creación de picados y contrapicados que contribuyen a generar cierta inclusión del espectador en la acción.

En lo que respecta a la construcción del montaje fílmico a través del ensamblaje planimétrico, predominan planos medios cortos, medios, medios largos y americanos en tanto que todos estos sintagmas permiten ceder el protagonismo al avance de la acción, sin renunciar por ello a la identificación de la expresividad gestual de los personajes. El principal uso de los planos generales redundaba en la ubicación espacial de la acción, así como en la presentación de nuevos espacios, ilustrándose en la presentación de Sanjurjo en su Galicia natal (a. I, s. 1, e. 3) o en sus visitas turísticas por Granada (a. II, s. 4, e. 9) y Sevilla (a. II, s. 7, e. 13). Cada uno de estos casos presenta, además, interesantes recursos de montaje relacionados con la planificación. En el primer caso, tras diversos planos generales de un pazo gallego, una mujer abre una ventana, haciéndose uso a continuación de un zoom que permite entrar por la misma, hasta ver a Sanjurjo sentado, estudiando, en plano medio largo. Por su parte, las escenas acontecidas en las ciudades andaluzas permiten, a partir de planos generales, contemplar bellos lugares granadinos y sevillanos, como la Alhambra, el Albaicín y el Sacromonte, o la Giralda y la Plaza de España. En el extremo opuesto, deben señalarse algunos planos detalle que posibilitan, por ejemplo, ojear los carteles de los enamorados que se encuentran en el plano de lo celestial (a. I, s. 1, e. 3 y 4), leer el rótulo del Sanatorio San Onofre (a. II, s. 4, e. 9) u observar las manos de la hermana San Sulpicio sujetando primorosamente la estampita de san Cristóbal que Ceferino todavía conserva (a. II, s. 12, e. 31).

Frente a esto, se constata el predominio de los planos medios en la gradación de los sintagmas cinematográficos, obedeciendo a un esquema de montaje convencional. Tras los planos generales, a veces de tipo figura, se hace uso de los planos americanos y medios largos para potenciar la acción. En el caso de las conversaciones que involucran a personajes en posiciones estáticas, abunda la presencia de planos medios, que alternan con planos medios cortos o primeros planos al mostrar únicamente a un personaje en pantalla, aplicándose comúnmente una lógica de plano/contraplano. Así se observa en las primeras escenas acontecidas en el ferrocarril: mientras el avance de Sanjurjo por el pasillo y la despedida de las religiosas a través de la ventana del tren se muestran desde planos medios y planos medios largos (a. II, s. 8, e. 15 y 16), en la conversación entre

Ceferino, sentado, y el revisor, de pie, en tanto que ambos guardan posiciones estáticas, predominan planos medios cortos y planos medios desde una lógica plano/contraplano (a. II, s. 8, e. 17); a su vez, los diálogos a lo largo de todo el viaje entre las hermanas y los otros pasajeros del vagón se muestran mediante planos medios desde esa misma lógica de montaje, también aplicada cuando confiesan a Sanjurjo lo sucedido con su equipaje, aunque al abrir la puerta y saludar a los presentes en el compartimento se use un plano americano que permite ubicar a todos los pasajeros (a. II, s. 8, e. 20).

Con respecto a los ángulos, los planos se configuran a la altura del punto de vista del espectador, pudiendo detectarse ángulos picados y contrapicados en momentos muy concretos. La tónica general en la aplicación de estos ángulos se corresponde con su funcionalidad para proporcionar indicaciones sobre la creación del espacio, encontrando una muestra de ello en la fiesta campera de Gloria: se establece una correspondencia entre los planos generales en ángulo contrapicado, que muestran al público que mira y aplaude la faena de la joven toreando una becerro, y los planos en picado, los cuales permiten ver a Gloria en el ruedo, como si la espectadora admirase su buen hacer junto al resto de asistentes (a. I, s. 2, e. 5). Esta lógica se reproduce también en la escena final, en un montaje de plano/contraplano que alterna los ángulos contrapicados que figuran a Gloria, Ceferino y don Sabino encaramados en lo alto del poste del tendido eléctrico con los planos en picado de Cupido, vestido de niño torero, ofreciéndoles una escalera desde el suelo (a. III, s. 21, e. 55). Por su parte, cuando Ceferino visita los principales lugares de Granada y Sevilla, se aplica un uso de los ángulos picados y contrapicados en plano general, con el objetivo de mostrar las distintas localizaciones; destaca un plano general en el que el espectador contempla las fachadas de los edificios de un rincón sevillano desde un contrapicado, como si fuese un caminante más que se detiene y mira hacia arriba para apreciar la belleza del lugar (a. II, s. 7, e. 13).

Algunos de los planos que muestran el avance del ferrocarril por las vías del tren o pasando por encima de un puente (a. II, s. 8, e. 17) denotan cierto ángulo picado que, en este caso, obedece al objetivo de mostrar una imagen dinámica del ferrocarril, cuya continua presencia se emplea como elemento de modernidad⁴⁶⁵. En lo referente a los

⁴⁶⁵ No quiero anticiparme al análisis del contenido ni al estudio comparativo de las distintas versiones de *La hermana San Sulpicio*, midiéndolas entre sí y con respecto a la novela de Palacio Valdés, pero llama mucho la atención que la imagen pintoresquista decimonónica de la que hacía gala el filme de Florián Rey, en consonancia con la novela, se sustituya en la versión de Luis Lucia por una imagen de aparente modernidad que abandona la estética historicista e introduce elementos como el ferrocarril.

movimientos de cámara, abunda el uso del travelling, utilizado principalmente con la finalidad de seguir los desplazamientos de los personajes en escena; el avance de la madre Visitación y don Sabino por los pasillos del convento para descubrir quién se ha arrancado a cantar sevillanas (a. II, s. 5, e. 11) o el ya mencionado paseo de la hermana San Sulpicio y el sacerdote por los jardines exteriores del sanatorio (a. II, s. 13, e. 32) ofrecen dos buenos ejemplos. También se ha detectado el uso del zoom, que no es un movimiento de cámara en sentido estricto, para conseguir transiciones; estos zooms van desde la singular entrada por la ventana de un pazo gallego (a. I, s. 1, e. 3) hasta su uso más frecuente en el montaje de diálogos y números musicales, transitando entre planos americanos o medios y planos medios cortos centrados en alguno de los personajes.

En este punto, resta comentar únicamente dos peculiaridades que se observan en el montaje narrativo global. La primera de ellas radica en la valoración conjunta de las secuencias y las escenas que componen el segundo acto: mientras que inicialmente las secuencias y escenas aparecen delimitadas por transiciones, según avanza el nudo las escenas se tornan más cortas y numerosas por secuencia, reduciéndose el número de transiciones en pro de un incremento del ritmo narrativo. Esta característica, junto con el uso puntual del montaje alterno para potenciar el dinamismo de la acción, pueden observarse sobre la tabla de secuenciación. En segunda instancia, el montaje de algunos números musicales también resulta remarcable por su dinamismo, conseguido mediante la diversidad de cambios de plano y por la variación en las posiciones de cámara, generando interesantes composiciones, aspecto que ha de tratarse detalladamente.

Inextricablemente ligados a la fotografía, requieren mi atención la iluminación y el cromatismo. La iluminación resulta clara y potente, en la clave alta o *high key* propia de las comedias cinematográficas clásicas; al tiempo, las escenas rodadas en exteriores destacan por su naturalidad lumínica. Diría, si se me permite la licencia, que, aunque la espectadora sepa que escenas como la fiesta flamenca o el viaje en tren acontecen de noche o al atardecer, siempre parece mediodía. Sin resultar artificiosa ni impostada, esta potencia lumínica es un elemento más que potencia el tono alegre y distendido de la acción en un filme que, salvo en ciertos momentos de tensión en el clímax anterior al desenlace, responde a los convencionalismos de una comedia romántica de manual. No se pretende un sistema de texturas complejo ni la creación de una estética expresionista o experimental, apostando por unas convenciones de género fílmico que se encuentran respaldadas también por el cromatismo. Como sucede en las comedias de evasión de los

años cuarenta y cincuenta, las imágenes de pobreza no tienen cabida, utilizándose unos decorados cuyo diseño potencia el colorido y la riqueza visual. Se hallan magníficas ilustraciones de ello en los interiores del cortijo de Gloria, especialmente en el amplio espacio destinado a la fiesta flamenca, un interior andalusí con arcos de inspiración hispanomusulmana que incluye un pequeño estanque (a. I, s. 2, e. 6). Si bien este es el ejemplo más sobresaliente, espacios como el sanatorio o el convento presentan también una lustrosa apariencia, destacando sus paredes blancas y azuladas, en ocasiones con ricas cenefas de azulejo cerámico. Existe un marcado predominio de los colores blanco, azul celeste y rojo en los decorados, en los vestidos de las bailaoras e incluso en el hábito de las religiosas, conformado por túnica azul celeste, velo en azul petróleo oscuro y cofia y escapulario blancos con cruz de color rojo en la parte frontal de este último.

Con relación al sonido, postulo también un uso convencional de este sistema, predominando el sonido diegético de los diálogos, base fundamental en el avance del argumento, de corte verbocéntrico. En términos generales, la fuente emisora del sonido se localiza en el campo visual, pero pueden detectarse algunas ocasiones en las que se altera esta premisa. Sin embargo, no existen dudas sobre la identidad del emisor, pues siempre ha sido introducido con anterioridad y, además, ha hecho acto de presencia en planos inmediatamente anteriores al parlamento en cuestión. Localizamos un botón de muestra en el episodio que ubica a Sanjurjo en Sevilla, cuando Cupido lo observa con un catalejo desde el cielo: mientras el espectador presencia cómo Ceferino llega tarde a la estación, escucha al travieso Cupido exhortándole a que se dé prisa y no pierda el tren hacia Granada, comentario que el galán no puede escuchar (a. II, s. 7, e. 13 y 14). Otra ilustración es la conversación que mantienen Sanjurjo y la hermana San Sulpicio en el laboratorio, pues la religiosa se encuentra al otro lado de la puerta de la sala de revelado de radiografías, incorporándose al campo visual tras salir de aquella (a. II, s. 16, e. 37). En esta situación, el contenido de los diálogos y la voz de Carmen Sevilla se anticipan a la imagen, desvelando quién es la interlocutora del doctor.

Sin embargo, la utilización más habitual del sonido diegético fuera de campo es el recurso de la voz superpuesta de algún personaje, cumpliendo dos funciones distintas. Por un lado, el personaje de Sanjurjo hace las veces de momentáneo narrador: al inicio del relato (a. I, s. 1, e. 1 a 4), momento en el que también señala al espectador mirando a cámara; al referir su llegada a Granada (a. II, s. 4, e. 9); al hablarnos de su viaje turístico a Sevilla (a. II, s. 7, e. 13); o al describir la dedicación de la hermana San Sulpicio en

sus labores de cuidado a los enfermos (a. II, s. 12, e. 30), entre otros. Por otro lado, también puede constatarse el uso de la *voice-over* con función expresiva, es decir, para que la espectadora conozca los pensamientos y las sensaciones de los personajes. De nuevo, Ceferino es el principal protagonista, centrándose en sus reflexiones al descubrir el nombre seglar de la hermana San Sulpicio (a. II, s. 13, e. 33), al confesarse apenado tras saber de la marcha de la religiosa (a. II, s. 18, e. 45) o al cavilar sobre las palabras de Daniel Suárez referidas a su interés por la novicia (a. II, s. 19, e. 47). Existen otros recursos singulares en el ámbito del sonido diegético, como el rezo de pensamiento que la hermana San Sulpicio dedica a la Virgen (a. II, s. 6, e. 12) o el cambio de voz que la protagonista realiza mientras juega a la gallinita ciega (a. II, s. 17, e. 39). En este último caso, se trataría de un elemento que potencia la comicidad, cuya eficiencia descansa en el empleo de un efecto sonoro de postsincronización: si bien la hermana San Sulpicio comienza impostando un tono de voz agudo, al cambiar a un registro grave se escucha una voz masculina que, obviamente, no es emitida por Carmen Sevilla. Aunque es un efecto de sonido diegético, pues su supuesta fuente emisora, la hermana San Sulpicio, se encuentra dentro de la diégesis fílmica, la espectadora reconoce que la verdadera fuente emisora del sonido es una voz masculina que ha sido añadida en postproducción.

Forman parte también del sonido diegético las voces y los instrumentos de los números musicales, los cuales serán susceptibles de análisis en el próximo acápite. Carmen Sevilla se erige como la protagonista absoluta de los mismos en la mayor parte de ocasiones, sean cantados o bailados. En el caso de los dos únicos números musicales exclusivamente bailados, presentados durante la fiesta flamenca (a. I, s. 2, e. 6), el sonido procede de las guitarras españolas que tocan los músicos y de las castañuelas que hacen sonar las bailarinas, así como del taconeo que da inicio a la intervención de su anfitriona. Por lo demás, solamente las voces se corresponderían con el sonido diegético en el resto de números musicales, pues su acompañamiento instrumental sería sonido extradiegético, a excepción de la guitarra que toca la hermana San Sulpicio al cantarle a un paciente (a. II, s. 12, e. 28) y del piano que acompaña a la novicia y al coro de monjas en la parte cantada de la misa (a. II, s. 15, e. 36)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ Esto se trata de una convención, pues la protagonista no es quien toca la guitarra, y lo mismo sucede con la monja que toca el piano, el cual ni siquiera suena a piano. De todos modos, si nos pusiésemos estrictos, habríamos de considerar que las voces de todos los números musicales son grabadas en estudio, pero no por ello dejan de formar parte del sonido diegético, en tanto que la supuesta fuente que los emite resulta observable en pantalla.

El sonido extradiegético juega un rol imprescindible, materializándose en forma de motivos orquestales. En muchos casos, dichos motivos operan como recurso sonoro de acompañamiento de los diálogos o incluso de sustitución de los mismos, tal y como se observa mientras Gloria torea una becerro (a. I, s. 2, e. 5), al salir las monjas del despacho de Sanjurjo (a. II, s. 9, e. 23) o al llegar el coche de don Sabino al cortijo de Gloria (a. III, s. 21, e. 53); en estos dos últimos casos, los motivos instrumentales breves se habían escuchado previamente en los créditos, tras el fragmento instrumental de *¡Viva Sevilla!*, resultando familiares para el espectador. Con frecuencia, estos motivos complementan el sentido de lo observable, como sucede al escucharse un pasodoble mientras corren los toros de la ganadería (a. III, s. 22, e. 55), remitiéndonos al terreno de la expresión sentimental: un motivo de connotaciones románticas, protagonizado por los violines, acompaña las reflexiones de Sanjurjo tras descubrir el nombre de Gloria (a. II, s. 13, e. 33), así como la nostalgia y la tristeza hacen acto de presencia a nivel musical al preguntarse por la pena que le ocasiona la marcha de la novicia (a. II, s. 18, e. 45). También el predominio de las cuerdas figura la aflicción que siente la hermana San Sulpicio tras su regreso al convento (a. II, s. 20, e. 48 y 51), llegando a sustituir por completo al diálogo durante su rezo en la capilla (a. II, s. 20, e. 50), episodio que retoma el motivo musical que acompañó previamente al rezo cantado de pensamiento.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

La estructura narrativa en tres actos presenta un planteamiento y un desenlace argumentales localizados en los primeros y en los últimos minutos, con un extenso nudo argumental con varios episodios de clímax, subrayándose aquellos momentos de tensión entre Sanjurjo y la hermana San Sulpicio y un clímax dramático previo al desenlace, generado por el retorno de la novicia al convento de Sevilla. No se trata de clímax que aceleren en exceso la acción, por lo cual tampoco se detectan anticlímax muy marcados, dado que el ritmo narrativo se mantiene más o menos constante. A propósito de los convencionalismos genéricos, esta película sería una comedia musical. Se observa la diversidad de influencias de la comedia cinematográfica patria, pues la comicidad de corte popular, arraigada en manifestaciones como la comedia teatral, se conjuga con el humor de situación de las comedias de evasión y enredo de corte romántico. Así, las digresiones humorísticas y los gags caricaturescos vinculados con los intérpretes de carácter, con ejemplos como la anecdótica conversación entre la hermana Guadalupe y Martínez (a. II, s. 18, e. 44), funcionan de la mano de recursos como el gag audiovisual, sirviendo de ilustración el drástico cambio de voz de la hermana San Sulpicio al jugar a la gallinita ciega (a. II, s. 17, e. 39), o los juegos de palabras y los dobles sentidos, como aquel del médico que no puede ser practicante. Otros elementos, como la iluminación en clave alta, el rico cromatismo o las regularidades de la planificación, el montaje y el sonido se alinean también con los rasgos de la comedia cinematográfica comercial o de estudio, cuya eficiencia descansa en los diálogos y en el humor de situación.

La complejidad se incrementa a la hora de describir el componente musical de la película, desde una definición genérica inclusiva que contemple tanto la presencia de números musicales como la significación de la música como motor argumental. En relación con el segundo de los criterios, la música es realidad esencial en la definición del temperamento alegre y resuelto de Gloria, perviviendo junto con su pasión por los toros y sus constantes chufas durante su experiencia como novicia y enfermera. Mayor atención requiere el estudio de los números musicales y su inserción en el transcurso argumental, siempre desde la enunciada reserva hacia el acrítico empleo de lo folclórico como categoría analítica. Aun siendo cierto que la música andaluza y el lucimiento estelar marchan de la mano, distanciándose de los mecanismos formales propios del musical hollywoodiense, la construcción distintiva de sus números musicales ofrece una variedad que no merece ser ignorada, sino interpretada desde sus códigos: diversas

canciones no han sido compuestas expresamente para el metraje; tampoco se observa la convención hollywoodiense de la transformación de diálogos en canciones, como si los personajes no se diesen cuenta de ello. Por el contrario, lo musical se introduce como categoría fílmica definitoria: puede que la acción no avance durante los números musicales, pero, frente al parcial decrecimiento del ritmo narrativo, se abre un nuevo espacio para la expresión y la descripción de personajes y situaciones.

Los dos primeros números son exclusivamente bailados y se encuentran en una misma escena: la fiesta flamenca en el cortijo (a. I, s. 2, e. 6). Son dos guitarristas, presentes en la acción, quienes se encargan de acompañar a las bailarinas, todas ellas enfundadas en vestidos de moda flamenca, marcando sus pasos con las castañuelas que hacen sonar. Participa del número musical un único bailarín masculino, que reclama en varias ocasiones el foco de atención principal. Como parte de esta misma escena, y por aclamación popular, Gloria protagoniza el segundo de los números bailados, danzando por soleares, primero en solitario y después acompañada por el bailaor. En ambos casos, la planificación y el montaje fílmicos destacan por el dinamismo conseguido mediante los múltiples cambios de plano, creándose composiciones geométricas de interés, circulares y en diagonal. Dichas composiciones potencian el plasticismo de las danzas, enmarcadas en el rico y colorido decorado de inspiración hispanomusulmana del cortijo de Gloria, con un estanque de agua central que contribuye a la creación visual.

En el primero de los números⁴⁶⁷, las integrantes del cuerpo de baile se ubican a ambos lados del estanque, con el bailarín masculino y dos acompañantes femeninas en el centro. Los planos generales y generales cortos de tipo figura, los cuales permiten mostrar los cambios de posición del cuerpo de baile, así como los giros y los cruces de la coreografía, se alternan con planos americanos del bailaor y las bailarinas que lo rondan. Resulta de especial interés la colocación de la cámara, disponiéndose desde ángulos laterales con cierta oblicuidad, fomentando así diagonales compositivas y juegos geométricos que encuentran su réplica en el agua y en los arcos de la estancia. En lo que respecta al segundo número, este se inicia con un protagonismo absoluto de

⁴⁶⁷ En este primer número bailado, de carácter grupal, resuenan los ecos de la magistral escena musical bailada en el patio de la familia Baena durante la fiesta de la Cruz de Mayo en *Morena Clara* (1936). Si acaso por estar rodada aquella con un excelso uso de los recursos de encuadre y angulación, contando con sugerentes picados y empleando rejas, celosías y arcos polilobulados, amén de otros elementos, como el estanque de agua, que centran la composición coreográfica por momentos, resulta la escena que nos ocupa un remedo de aquella, con cierto regusto a intento de emulación, quizás a modo de homenaje. La principal diferencia es la inclusión de un bailarín masculino, ausente en el filme de Rey.

Carmen Sevilla, creándose un juego de zooms de cámara que se mueve entre los planos generales cortos y los planos medios, pasando por planos americanos y medios largos que fortalecen la plasticidad de los movimientos de la actriz, formada inicialmente como bailarina en la compañía de Estrellita Castro. Mostrándonos sugerentes formas con el movimiento de sus brazos y con sus giros⁴⁶⁸, la incorporación del bailarín como pareja responde a la aplicación de la lógica plano/contraplano, alternándose los planos medios del bailarín con los planos medios cortos de la protagonista. El dinamismo es abrumador, contabilizándose media centena de planos entre ambos números.

El cante se suma al baile en el tercer número musical, al ritmo de las insignes *Sevillanas corraleras* o *¡Viva Sevilla!*, en una de las primeras escenas de la hermana San Sulpicio en el convento (a. II, s. 5, e. 10). Motivada por la solicitud de sor Marie de aprender a bailar sevillanas, la novicia se arranca a cantar y, de repente, se suman al baile otras monjas de la congregación. En esta escena sí se detectan dos convenciones propias del musical hollywoodiense: además de escuchar un acompañamiento musical extradiegético, en tanto que los instrumentos no se encuentran presentes en el campo visual, puede observarse cómo las religiosas, sin mayor explicación ni problemática, resultan ser hábiles bailarinas que conocen a la perfección la coreografía. Saben que están bailando, y la superiora las reprenderá por ello, pero su perfecta coordinación y su reseñable pericia solamente se explican desde el onirismo de la ficción o desde el tópico de que cualquier andaluza sabe bailar sevillanas. El plano americano es el escogido para la danza en colectivo, tornándose por momentos plano general corto, casi de figura, mientras que el plano medio muestra a la hermana San Sulpicio o, alternativamente, a la monja tirolesa que disfruta del espectáculo, acompañada por la hermana Guadalupe.

Pese a ser castigada con la reclusión en su celda, la hermana San Sulpicio no pierde sus ganas de cantar, a juzgar por el número musical de la siguiente escena (a. II, s. 6, e. 12). No obstante, el tono no podría ser más distinto: la novicia se sorprende a sí misma entonando de pensamiento un breve rezo a la Virgen María, presentado en una gradación de plano medio largo a plano medio corto, casi primer plano, que muestra el

⁴⁶⁸ Conviene señalar, no obstante, que el montaje planimétrico y los recursos de encuadre indicados favorecen a Carmen Sevilla, en tanto que disimulan su menor pericia en la ejecución coreográfica con respecto a su *partenaire* masculino, un bailarín profesional. Lejos de suponer esto un defecto o una crítica, ha de valorarse como recurso que potencia y favorece la mejor versión de la artista, quien, a pesar de sus inicios en el mundo de la danza, pronto sería llamada al éxito en el séptimo arte y en el mundo de la canción. Curiosamente, según ella misma contaba en una entrevista emitida en *La noche del cine español* (1985), desde pequeña quiso dedicarse a bailar, teniendo escaso interés en el canto o en el cine, aunque su trayectoria profesional se centrara posteriormente en estos dos últimos ámbitos.

afectado y compungido ánimo de la religiosa. Este episodio musical se encuentra en la línea de otros como aquel que acontece en el coro de monjas durante la celebración de la misa (a. II, s. 15, e. 36), en tanto que el contenido religioso de sus letras obedece a una constante en el cine clerical, que no estrictamente religioso, vigente durante varias décadas de la dictadura franquista. En el segundo caso, también un momento musical breve, un plano entre general corto y americano permite ver a las monjas en el coro de la Parroquia de la Magdalena, mientras que un plano medio corto muestra a la hermana San Sulpicio, quien sonríe al comprobar que Ceferino ha cumplido con su promesa.

Entre ambos números de corte clerical, se encontraría otro de raíces flamencas situado en un punto clave del filme, cuando la hermana San Sulpicio interpreta unas *seguiriyas*⁴⁶⁹, acompañándose por la guitarra española, para un paciente al que acaban de amputarle el brazo (a. II, s. 12, e. 28). Como anticipé, se trata de un punto de inflexión para el personaje del doctor Sanjurjo, quien interrumpe a la hermana San Sulpicio con el fin de regañarla y dar parte a la superiora, pero acaba dándose cuenta, por intercesión del enfermo, del buen tratamiento para el alma que supone escuchar el rasgueo de su guitarra, una guitarra que él mismo no podrá volver a tocar jamás. A nivel de montaje, la escena destaca por su sencillez, ofreciendo planos medios de la hermana San Sulpicio cantando y tocando la guitarra, así como planos medios cortos del paciente y planos medios largos en los que ambos aparecen en pantalla.

⁴⁶⁹ Aunque es más habitual encontrar escrito el término «seguidillas», este muestra una ortografía deudora de la voz original castellano-manchega, referida a una composición métrica popular característica de tierras manchegas, madrileñas y, en menor medida, castellano-leonesas (especialmente, Segovia y Ávila). El vocablo «seguiriyas», tratándose de una corrupción lingüística del anterior, fue incorporado al diccionario de la RAE en 2013, aludiendo específicamente al palo flamenco que, si bien toma como base la cuarteta de seguidilla, no debe confundirse con la misma.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Aludiré primero a una cuestión extradiegética para asegurarme de que no se convierte en un elefante blanco del que todas somos conscientes pero que, a modo de pacto tácito, nadie reconoce ver. Me refiero a los significativos cambios argumentales que presenta esta película con respecto al título homónimo de 1934, el cual retoma el argumento de la película silente de 1927. En ambas adaptaciones, dirigidas por Florián Rey, la fidelidad respecto a la novela homónima de Armando Palacio Valdés ha sido constatada. No pretendo debatir sobre la correspondencia entre adaptaciones fílmicas y su referente literario, pero es necesario advertir que la cinta dirigida por Luis Lucia se aleja ostensiblemente de la sinopsis argumental de la novela en la que, libremente, se inspira. En mi repaso de hemeroteca, se observará que la prensa se hizo eco de este fenómeno. También tendremos ocasión de comprobar la asiduidad con la que Lucia, contando frecuentemente con la inestimable colaboración de Vicente Escrivá, adaptó de manera muy libre varios textos teatrales y novelísticos de corte popular, imprimiéndoles modificaciones que, por momentos, se sienten como una actualización de los mismos. Aunque no puedo aseverar con certeza a qué se deben tales cambios, pues no son explicados por sus artífices, sí ofreceré un posible razonamiento interpretativo.

Quizás sean los protagonistas de este filme, Gloria Alvargonzález y Ceferino Sanjurjo, quienes planteen a primera vista una mayor continuidad con respecto a la novela y a sus anteriores adaptaciones cinematográficas. Frente a los marcados cambios temperamentales de don Sabino o de Suárez, amén de la incorporación de personajes inexistentes en las versiones previas como la hermana Guadalupe, puede recurrirse nuevamente a la teoría de los eneatis de Claudio Naranjo con el fin de categorizar a la pareja principal, contrastando así la aparente continuidad con respecto a la Gloria y el Ceferino que ya conocíamos. Ello me llevará a advertir que aquello que parece una continuidad manifiesta esconde, en un nivel de análisis más profundo, modificaciones interesantes con respecto a la naturaleza de estos personajes.

Postulo que la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla, Gloria Alvargonzález al despojarse de los hábitos, muestra claras diferencias con respecto a los precedentes ya enunciados. Y el motivo de esta marcada variación se debe precisamente a un cambio argumental: mientras que la hermana San Sulpicio interpretada por Imperio Argentina,

en la línea del personaje literario, prefiere los placeres de la vida terrena frente a una nada deseada vida conventual que le es impuesta por su familia, la Gloria interpretada por Carmen Sevilla decide por sí misma renunciar a una vida regalada en pro de una supuesta vocación religiosa. Allá donde reconocía un rol orgulloso, que conjugaba el carácter infantil demandante del E2 conservación con la pasión de conquista seductora propia del E2 sexual, encuentro ahora un personaje diferente, sin que ello impida el mantenimiento de rasgos como la impulsividad de sus acciones, movidas, eso sí, por la apresurada convicción de estar ayudando al prójimo. Si no, que le pregunten a Ceferino por sus maletas. También pudiera pervivir en Gloria la naturaleza caprichosa de este eneatispo, algo que teme don Sabino al cuestionar por vez primera su vocación, antes de acompañarla al convento. Tras asegurar Gloria que la fiesta flamenca de la noche anterior fue más un adiós a lo de ayer que una preparación a lo de hoy, interesa prestar atención a sus siguientes palabras: «En mi vida hay dos mujeres. Una la que torea un becerro, baila por seguiriyas y se ríe del lucero del alba. Pero hay otra en la trastienda que solo Dios y usted conocen» (a. I, s. 3, e. 7).

Así pues, y a pesar de que estas palabras no aplaquen los temores de don Sabino, quien cree reconocer en las acciones de Gloria un nuevo ejemplo de la libertad que le otorga el hecho de ser huérfana, parece haber algo más que capricho tras la renuncia de la joven. Puede que en el breve primer acto, que concluye con esta secuencia, el perfil del personaje recuerde a la shakesperiana Catalina, uno de los personajes utilizados por Naranjo para ilustrar la naturaleza del E2 sexual, rol que interpretaría excelsamente pocos años después Carmen Sevilla en *La fierecilla domada* (Antonio Román, 1956): una joven impetuosa, que obra según le place y, en este caso, encandila a más de un pretendiente con sus faenas en el ruedo y sus bailes en el cortijo. De hecho, don Sabino propone, casi a modo de anticipo, que un hombre inteligente, desinteresado y bien parecido podría cambiar su parecer, aunque ella asevere que no cambiaría su voluntad de ingresar en el convento ni por el mismísimo Rodolfo Valentino (a. I, s. 3, e. 7).

Sea como fuere, y aquí hallo un contraste con respecto a otras tantas Glorias y fierecillas del celuloide, no existe en esta hermana San Sulpicio voluntad alguna de seducir a Ceferino Sanjurjo, siendo que ambos se enamoran por designio de un travieso angelillo y parecen ser ajenos, hasta el desenlace, a dicho interés sentimental. Solamente don Sabino, a quien me referiré después, parece estar al cabo de la calle de esos afectos que desbordan lo puramente profesional entre novicia y facultativo. Esta permuta en el

carácter de Gloria con respecto a sus precedentes mucho tiene que ver con la elección no impuesta de buscar en la vida religiosa un sentido existencial que no encuentra entre toros, piropos y faralaes, desde una autoconvicción que la invita a renunciar al mundo. Esto último convierte a la hermana San Sulpicio en una variante contrapasional de los eneatis, en tanto que la represión o la negación ante el reconocimiento de su falta de vocación harán que sus días entre hábitos se demoren más de la cuenta, por mucho que la espectadora no tarde tanto en llegar, como la superiora o ella misma, a aquello que tan claro tenía don Sabino: «Que no tienes vocación» (a. II, s. 20, e. 51).

Entonces, ¿en qué eneatis y subtipos se enmarca Gloria? Su entrega a la vida regalada durante buena parte del primer acto la aproxima al E2 sexual, aunque también podría identificarse la naturaleza de una vanidosa perteneciente al E3 sexual⁴⁷⁰, en tanto que parece existir en ella un deseo de complacer y agrandar a otros desde el cultivo de la propia imagen, admirada y jaleada tanto por su destreza ante la becerra (a. I, s. 2, e. 5) como por su faceta de anfitriona y bailaora en la fiesta flamenca (a. I, s. 2, e. 6). A pesar de que la presencia de una mujer con conocimientos taurinos pudiera alejarse del ideal normativo de feminidad, aun sirviendo para articular una sugerente metáfora sobre una fierecilla que doma un becerro, pronto las palabras de Daniel Suárez demuestran qué es aquello que verdaderamente se valora en ella: tras referirse a Gloria como «la ganadera más guapa de toda España y Andalucía y de aquí también», apostilla que «Tocando y bailando siempre estás guapa», rematando su elogio con una serie de alabanzas que remiten a sus ojos, su boca, su pelo... y a su cortijo, sus olivares y su ganadería. Es, en definitiva, una mujer que gusta por su belleza y su dinero. Además, según se constata en la fiesta flamenca, Gloria disfruta de tales cumplidos hacia la velada y hacia su persona, a excepción del símil entre dicho festejo y una escena de película folclórica.

Tras incorporarse a la orden religiosa y ser trasladada al sanatorio granadino, la hermana San Sulpicio muestra un rasgo del E3 conservación⁴⁷¹, a saber, la contrapasión de quien se esmera en parecer una persona sin vanidad alguna, desde la abnegación y la eficiencia en el trabajo. Ejemplifica esto la escena compuesta a partir de varios planos medios y transiciones que, acompañados de la voz superpuesta de Sanjurjo, muestran a la religiosa atendiendo a niños enfermos, haciendo reír a ancianos o asistiendo al doctor (a. II, s. 12, e. 30), explicitándose de paso las virtudes propias de una ética del cuidado

⁴⁷⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 205.

⁴⁷¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 191.

claramente feminizada, las cuales se asocian con la protagonista por su triple condición de mujer, monja y enfermera. Predomina el temperamento alegre en sus labores como enfermera, pues la abnegación que ensalzan dos pacientes al señalar que «De monjitas como esa debían tomar ejemplo» (a. II, s. 11, e. 26) pronto deviene demostración, *performance* mediante, de sus conocimientos sobre toros, ante los ojipláticos enfermos que antes la habían elogiado, desconociendo su identidad, en contraste con esa «señorita sevillana muy rica» llamada Gloria Alvargonzález, que dedica su vida a actividades impropias de una mocita de bien.

En este recorrido por los vericuetos del personaje, creo reconocer en la hermana San Sulpicio un último estrato contrapasional, correspondiente con el temperamento del E7 social⁴⁷². Pertenece este subtipo a los golosos, aunque su gula se manifieste como contrafobia. En tanto que contragolosa, el personaje se caracteriza por cierto sacrificio o renuncia a los placeres, buscando aspirar a un ideal o anhelo de pureza. Podríamos convenir que la hermana San Sulpicio aspira a la santidad desde una actitud pura y un altruismo que llevan a combatir la gula, esforzándose en la castración de sus impulsos. En este sentido, el avisgado don Sabino, a pesar de reconocer que Gloria no es tan frívola como suele suponerse, afirma lo siguiente: «temo que no sepas adaptarte a una vida que es sacrificio continuo, abnegación constante, obediencia ciega... Porque tampoco eres tan seria como tú te imaginas» (a. I, s. 3, e. 7). Es la enésima advertencia que el sacerdote dedica a su protegida, reconociendo cierta ligereza de la que luego habrán de lamentarse ambos, ella por el qué dirán ante el mal ejemplo que ha dado, tras acceder a dejar el convento, y él por facilitar aquello que ya intuía como un capricho.

En contraste con aquellas gozosas religiosas que se marchan a las misiones a convertir indios (y a darles clases de sevillanas, según remata la salada sor Marie), la hermana San Sulpicio se ve obligada a reconocer que ha perdido la alegría, a pesar del regreso a su Sevilla natal. «Para la disciplina del convento será superior, pero para mi alma, don Sabino, es menos bueno de lo que pueda suponer» (a. II, s. 20, e. 51), afirma la protagonista antes de dejarse llevar por el llanto, confesando así su amargura. Aunque su falta de vocación sea vista inicialmente como un fracaso, su conflicto interno acaba resolviéndose de forma positiva: la ceguera ocasionada por su contrapasión, por esa lucha de la represión frente al impulso, se solventará felizmente, pues mediante el

⁴⁷² NARANJO, Claudio, 2019, p. 534 y p. 540.

reconocimiento de su desconsuelo y la liberación de los hábitos, que no por voluntarios resultan menos pesados, Gloria dejará de negar su alegría.

Ceferino Sanjurjo, interpretado por Jorge Mistral, muestra continuidades más acusadas, incluso predominantes, al cotejarlo con sus precedentes. Aun siendo cierto que Mistral gana en presencia y en minutos con respecto a Salvador Soler Marí, cuyo doctor Sanjurjo pasaba por apocado a costa de ceder protagonismo a otros personajes, como era el caso del Daniel Suárez de Miguel Ligeró, no se plantea un gran cambio en las pasiones que mueven al personaje. Dotado ahora de las funciones de narrador y protagonista de pleno derecho, Mistral mantiene la formalidad y la seriedad esperables en su personaje, por su doble condición de gallego y facultativo. Según demuestran sus actitudes, Sanjurjo responde a un rol del subtipo E1 conservación⁴⁷³, caracterizado por su talante preocupado, amén de una autoexigencia de perfección extrema que esconde, desde la contrapasión, la autonegación de un potencial iracundo. La ira contenida bajo esa corrección, que se antoja deseable para alguien investido de autoridad, es la pulsión que asoma en todos los choques que involucran a la pareja protagonista. Tanto en su accidentado viaje en tren (a. II, s. 8) como en la improvisada demostración taurina en la sala de enfermos (a. II, s. 11, e. 26) o en la no menos espontánea sanación musical (a. II, s. 12, e. 28), el desencuentro se afianza entre ambos, precisamente por el contraste de sus pasiones liberadas: la alegría y los entretenimientos mundanos tiran de la hermana San Sulpicio, emergiendo con igual o mayor fuerza la cólera de un doctor Sanjurjo que ve amenazado el sistemático orden que busca imponer en su vida personal y profesional.

Sin embargo, por sonoras que resulten las enojadas palabras de Ceferino, pronto asoma una nueva faceta del doctor. En su conversación posterior al episodio en la sala de enfermos, el médico accede a no comunicar el incidente a la superiora del sanatorio, aunque es la hermana San Sulpicio quien insiste en informar a la reverenda madre tras ver puesta en duda su vocación: «Yo tendré el genio más o menos alegre, pero por encima de todo soy religiosa. Y religiosa seguiré siendo aunque un día escuche que me arranco por cante grande del bueno» (a. II, s. 11, e. 27). Esta posibilidad horroriza al encorsetado doctor, si bien se torna realidad poco después, cuando la profesora se arranca a tocar la guitarra y a cantar para uno de los pacientes ingresados. No obstante, en lo que supone un giro melodramático de los acontecimientos, este mismo paciente, un

⁴⁷³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33.

guitarrista manco incapaz de volver a tocar, hace comprender al médico que la hermana se preocupa, desde su singular visión de la caridad, de curar aquellas heridas invisibles que la medicina no puede sanar (a. II, s. 12, e. 28).

Esta reflexión marca el comienzo de la transformación de Ceferino, permuta que se concreta en la escena posterior. Pese a su intención inicial de informar a la superiora sobre los peculiares métodos de la hermana San Sulpicio, las palabras que termina por dedicar a la novicia toman un cariz muy distinto: «Opino que la caridad y la virtud no exigen ese retrainamiento, ese mutismo que se observa en muchas religiosas» (a. II, s. 12, e. 29). Cita unas palabras de santa Teresa, insigne profesora donde las haya, aseverando que la alegría debe ser compañera de la virtud. Acto seguido, reconoce que su cambio de actitud puede parecer extraño, concediendo a la sonrisa de la novicia el poder de infundir esperanza, al tiempo que alaba su capacidad de hacerse sentir imprescindible para los pacientes. Pero no solamente de alegría se alimenta su transformación, pues la novicia le dedica una pequeña reprimenda, cuando el trato cercano entre ambos así se lo permite: «Ayer me dijo que el domingo se había levantado a las dos, y aquí a esa hora no hay misa. ¡Ay, don Ceferino, que es usted muy buena persona para que ahora salga a la calle, le pille un camión y se vaya de cabeza a las calderas de Pedro Botero⁴⁷⁴!» (a. II, s. 12, e. 31). Si la fórmula de esta regañina les parece ocurrente, el involuntario juego de palabras que Sanjurjo establece con su respuesta no lo es menos: «Yo como hombre me siento católico, pero, como médico, me cuesta ser practicante» (a. II, s. 12, e. 31). Al oír estas palabras, la religiosa le pide que el domingo acuda a misa, preguntándose de paso si aquello del médico que no puede ser practicante es un inusitado chiste de esos que no cabría esperar en boca de un doctor gallego tan formal.

Quisiera incidir en dos cuestiones relativas a la permuta temperamental sufrida por Sanjurjo. En primer lugar, en consonancia con el espíritu original de la obra literaria

⁴⁷⁴ Esta expresión, utilizada aquí como sinónimo de infierno, cuenta con un origen incierto. La locución sustantiva «las calderas de Pedro [o Pero] Botero» es una expresión popular de tradición cristiana para referirse al infierno como lugar de castigo eterno. Así figura, por ejemplo, en algunos diccionarios históricos, los cuales tampoco resuelven el misterio de su génesis: «se toma por el infierno; fundase en algun particular que yo no alcanço; sospecho devia ser algun tintorero caudaloso, que hizo qual que caldera capacissima». COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, p. 348. Publicaciones posteriores, como el *Diccionario de Autoridades* (1729), siguen la explicación de Covarrubias, aunque existen otros referentes explicativos que postulan orígenes más concretos: «[...] tómalas el vulgo por tinas infernales de fuego y penas: dicen que comenzó de un rico-hombre de pendón y caldera, y después Maestro de Alcántara que desbarató muchas veces á los moros con varios ardidés, y coció muchas cabezas de ellos en unas grandes calderas, y sería para presentarlas, y dicen que los despeñaba en una sima ú olla muy profunda». CORREAS, Gonzalo, 1924 (ed. orig. 1627), p. 570.

y en la línea de sus anteriores adaptaciones, se mantiene la inversión de los roles tradicionales de Pigmalión y Galatea, puesto que es la hermana San Sulpicio quien, con su carácter alegre, imprime cierta distensión en la seria idiosincrasia del facultativo. En segunda instancia, esta transformación se produce, al menos, en una doble dirección. Por un lado, antes de que salga a relucir su temperamento colérico tras saber que alguien ha ordenado el traslado de su más fiel colaboradora al convento sevillano, el director del sanatorio confiesa a Martínez que ha probado la manzanilla y, sin renegar de lo típico de Galicia, afirma ahora saber pasarlo «a gusto y con alegría» (a. II, s. 18, e. 43). Por otro lado, y aquí es donde se encuentra el ingrediente innovador, la hermana San Sulpicio no únicamente logra que Sanjurjo sea partícipe de su alegría, sino también que se convierta en un hombre de fe. La religiosa sonrío al atisbar a Ceferino en misa de domingo (a. II, s. 15, e. 36), aunque llegue tarde, también se interesa por el motivo de su asistencia, esperando que fuese más por convencimiento que por complacerla a ella. La respuesta de él, a su manera, es una confirmación de mi hipótesis: «Los hombres cambiamos a veces mucho en muy poco tiempo y sin saber por qué» (a. II, s. 16, e. 37).

Antes de que comience a producirse el entendimiento entre médico y novicia, destaca el peso de los recursos de contraste cómico insertos en las situaciones del filme. Como elemento de continuidad destacable, se explota el filón humorístico del choque cultural entre los estereotipos de lo gallego y lo andaluz. La rectitud y la formalidad con las que Sanjurjo viene equipado de fábrica reproducen la asociación entre lo gallego y lo serio, que pronto termina por expresarse contrariamente a la impulsividad de la religiosa protagonista: «Bendito sea Dios, que ha puesto a las monjas en la Tierra para que los gallegos ganemos el cielo» (a. II, s. 9, e. 21), afirma el director antes de conocer a las monjas recién incorporadas, ajeno todavía a su identidad. Adicionalmente, el inicio del metraje ofrece una escena en la que lo gallego es presentado desde una visión revestida de tipismos (a. I, s. 1, e. 3): el doctor Sanjurjo reside en un pazo, casa solariega rodeada de paisajes de apariencia no menos gallega. Esto se adereza aquí y allá con alguna mención a la «terraña» y con la expresión «¡Por Santiago Apóstol!», repetida en varias ocasiones por el médico a lo largo de la acción, a modo de imprecación. Curiosamente, y en esto también se parece el filme a sus precedentes, no se utiliza la exageración del acento gallego como recurso humorístico, frente a la hipérbole que sí caracteriza la presencia del acento catalán en uno de los pasajeros del tren o, de forma preeminente, del deje andaluz de Gloria y de algunos personajes secundarios.

En contrapartida a lo gallego, la representación de lo andaluz bebe de un tipismo regionalista asociado con lo popular y lo alegre, pero también con esas panorámicas de paisajes y monumentos granadinos (a. II, s. 4, e. 9) y sevillanos (a. II, s. 7, e. 13) que recogen la belleza de los insignes rincones de ambas urbes. Por supuesto, el espectáculo taurino y la velada flamenca en el cortijo de Gloria obedecen a ese andalucismo, hasta cierto punto autoparódico, sumándose la relación entre lo andaluz y la granujería o el humorismo socarrón: Natalio, ilustración de la picaresca andaluza, vende a Sanjurjo un pasaje de tren fechado en el Día de los Inocentes del año anterior (a. II, s. 7, e. 14) y, no siendo suficiente con esta afrenta, el revisor del tren, en otra de esas breves apariciones de un personaje de carácter (a. II, s. 8, e. 17), hace gala del salero andaluz con la gracieta de que pagará tarifa triple, comentario que hace las delicias de la hermana San Sulpicio, quien se carcajea ante el disgusto del serio gallego.

Si bien es cierto que la presencia de lo andaluz es una constante, representada por personajes como Natalio, el revisor o Martínez, resulta destacable su concreción en el personaje de Gloria. Frente a la mayor prudencia de su compañera de desventuras, la hermana Guadalupe, la novicia desborda alegría y sabe tender puentes entre lo andaluz y lo foráneo. De no ser así, ¿a quién se le ocurriría comparar el canto tirolés con el flamenco? Amenazando con armar una «juerga monjil» (a. II, s. 5, e. 10), sor Marie y la hermana San Sulpicio, a la par en júbilo y alborozo, acuerdan que en el cielo no puede sentar mal que estén contentas, pues sus almas cantan por alegrías y sus pies repican por sevillanas. Por lo demás, lo andaluz se asocia también con la exageración y el lisonjeo: una asistente a la fiesta flamenca asevera, ante las alabanzas recibidas por Gloria, que «Los de esta tierra exageramos mucho, pero ahora es verdad» (a. I, s. 2, e. 6); no pocas son las adulaciones que Daniel Suárez, paradigma del señorito andaluz, dedica a la joven, aunque los hábitos harán que ella le pare los pies (a. II, s. 13, e. 34).

Antes de detenerme en el estudio de algunos personajes secundarios, considero pertinente esbozar otros rasgos del vínculo romántico entre los protagonistas. Incluso antes de presentarse, Sanjurjo toma el papel de narrador para relatar las peripecias de un hombre desconocido con el que es identificado, según la persona gramatical utilizada, el espectador potencial de la película, a quien Sanjurjo habla de usted. Interpelándonos, exclama lo siguiente: «¡Hombre!, cualquiera de ustedes. Usted, por ejemplo. Sale un día de su casa lleno de euforia, de optimismo, la mañana es espléndida, no tiene nada que hacer y se deja llevar por su subconsciente. Y de pronto, cuando menos se lo espera, su

subconsciente, que es un pillín, le pone delante de una mujer así» (a. I, s. 1, e. 1). En ese instante, el trasunto fílmico del espectador fija su mirada en una mujer bien parecida, siendo que después «se lanza a la aventura», al tiempo que ella «aligera el paso» y él hace lo propio. Desde su aparente liviandad, esta introducción delinea una persecución en la que la mujer pasa de ser objeto de observación a objeto de deseo y de caza en apenas unos segundos. Aunque el episodio termine en chasco, pues ella logra marcharse en autobús, la escena normaliza a ojos del espectador tan ponzoñosa percepción del enamoramiento, cuestión que se retoma de manera explícita en otra ocasión; tras aclarar Sanjurjo a la hermana San Sulpicio que su madre le estará muy agradecida por lograr que haya ido a misa, ella, pensando que hablaba de su novia, se extraña de su soltería: «¡Ozú!, pues si habrá tenido que batallar para que no lo atrapen» (a. II, s. 16, e. 38). La espectadora advertirá la metáfora entre los lances amorosos y las adversidades bélicas o cinegéticas, aunque en la presentación sea el hombre quien toma el rol de cazador y la mujer sea la presa, frente a la insistencia femenina y la resistencia masculina que parece traslucir la frase de la novicia. Sea como fuere, en la relación de los protagonistas no puede postularse un juego de seducción por parte de ninguno de ellos, en buena medida ciegos a aquello que les depara la fortuna. Y es el destino, que toma forma de revoltoso Cupido, el principal elemento romantizador: incapaces de huir de su ventura, escrita por el angelito en la sección celeste de los enamorados, nada pueden hacer Ceferino y Gloria para evitar ese esperable final feliz que queda dispuesto desde un inicio.

Además de sus encontronazos, el principal obstáculo para la concreción de su amor no es ni la familia de ella ni las jugarretas de Daniel Suárez, sino un componente inédito y ausente en la novela de Palacio Valdés: la supuesta vocación de Gloria. Con respecto a Suárez, si bien el personaje se encuentra presente, su aparición resulta casi anecdótica, pues no hay asomo de aquellas malas artes que buscaban la conquista de Gloria a costa de generar infamias que la separasen de Sanjurjo. Si acaso, Suárez es un vehículo de aquellas habladurías que precipitan el despertar de Ceferino con respecto a los sentimientos que alberga por Gloria: conocer el nombre secular de la hermana San Sulpicio por boca de don Sabino ocasiona las primeras grietas en su ceguera (a. II, s. 13, e. 33), pero es la conversación con Daniel (a. II, s. 19, e. 46) tras el regreso de la novicia al convento sevillano la que termina de abrirle los ojos. Suárez le pone al tanto de una serie de rumores que, sin ser él don Juan ni ella doña Inés, han comenzado a circular. La pronta negación de los mismos, cuestionada por «una extraña sensación de soledad

como nunca la había sentido hasta entonces» (a. II, s. 18, e. 45), acaba convirtiéndose en paulatina aceptación, primeramente bajo la forma de inquietud y remordimientos que acechan al doctor (a. II, s. 19, e. 47).

Frente al decrecimiento sufrido por el personaje de Daniel Suárez, sucede todo lo contrario con don Sabino, interpretado por Manuel Luna. Uno de los muchos cambios argumentales, de importante calado, es la condición de huérfana que presenta Gloria. Esto no únicamente elimina de la ecuación a doña Tula, su madre, sino también a don Óscar, el reaccionario administrador que domeñaba su voluntad. Tampoco hacen acto de presencia la condesita ni el conde de Padul o Paca, aquella leal criada que hacía las veces de madre y aportaba una lectura de clase sobre las bases populares sevillanas, con sus bondades y sus defectos. Ante estas ausencias, don Sabino aparece como protector de Gloria, encargado de vigilar por su porvenir, aunque lo haga de manera distendida y consintiendo su voluntad; ella se lo presenta al doctor Sanjurjo como un «canónigo de Sevilla que ha sido como mi papá desde que faltaron los míos» (a. II, s. 13, e. 32). Nada tiene que ver este don Sabino con su homólogo literario o cinematográfico previo, aquel párroco malencarado que intentaba poner trabas a Sanjurjo a la hora de comunicarse con Gloria, encerrada entonces en el convento en contra de su voluntad. Por el contrario, el sacerdote es aquí un personaje próximo, preocupado por las idas y venidas de su pupila.

Don Sabino es, excepción hecha de Cupido, el único que parece intuir la escasa vocación tras la decisión de Gloria de ingresar en un convento, clarividente también en lo que respecta al interés romántico que ella y Sanjurjo han desarrollado. Además de la conversación en la mañana posterior a la fiesta (a. I, s. 3, e. 7), en la que el religioso se pregunta si está en consonancia lo de ayer con lo de hoy, las dudas sobre la vocación de su protegida afloran con fuerza renovada en su visita al sanatorio granadino (a. II, s. 13, e. 32): por mucho que ella asegure que desea seguir en la orden, don Sabino constata la compenetración y la admiración mutua entre religiosa y director, de la que ya estaba al tanto por carta. Después, conversa con Ceferino (a. II, s. 13, e. 33) y comprueba esa «transmisión de pensamiento», charla en la que deja caer, seguramente de manera más intencionada de lo que podría suponerse, el nombre de Gloria.

De todos modos, por cercano y, hasta cierto punto, irreverente que resulte, don Sabino no pierde de vista el siguiente precepto moral: la religión es una cosa muy seria. Esto supone una constante también en las profesas, desde la hermana Guadalupe a la

reverenda madre del convento, pasando por sor Marie o la superiora del sanatorio, dado que, en última instancia, su jovial ánimo nunca pone en duda su fe y el cumplimiento de sus votos. En otras palabras, aunque quienes visten hábitos y sotanas se presentan como personajes amables, consentidores e incluso facilitadores de las ocurrencias de Gloria, siempre al servicio de la comicidad imperante, la vocación religiosa es tomada como asunto merecedor del máximo respeto. Don Sabino aclara que no venderá la ganadería, escasamente convencido de la vocación de Gloria: «Por eso, yo, que he llenado cuatro conventos, le recomendé que no se metiese a monja» y, añade, «No quisiera cargar sobre mi conciencia una religiosa sin vocación» (a. II, s. 14, e. 35). La reverenda madre no entiende sus reparos, convencida de que la novicia ha mostrado sobradamente su abnegación, pero don Sabino y su sexto sentido disponen entonces que sea llamada de nuevo al convento, abandonando así el sanatorio, con el objeto de comprobar si resiste la «transmisión del pensamiento sin antena» o se impone la vida religiosa.

Excepción hecha de la gravedad concedida a la vocación religiosa, lo cierto es que la visión planteada sobre el clero resulta irreverente a la par que ternurista. Lejos de la visión crítica de matiz anticlerical de la novela de Palacio Valdés o de su adaptación a manos de Florián Rey, este filme carece de cualquier villano con hábitos o sotanas, o, mejor dicho, de cualquier antagonista en general. Retomaré esta cuestión en el plano de lo extradiegético, al departir sobre el marcado componente de evasión que presenta el metraje, pero por el momento quisiera hacer notar ese dulce humorismo que invade a los personajes religiosos. Por ejemplo, la madre Visitación, superiora del convento, no duda en reírle las gracias a Gloria, aseverando que «Nosotras no repudiamos la alegría, la vida espiritual no ha de ser forzosamente triste» (a. I, s. 3, e. 8). Aunque don Sabino no parece del todo conforme con que se potencien las ocurrencias de la joven, ni él ni la superiora saben responder a quién fue san Sulpicio, santo cuyo nombre le es asignado a Gloria, mostrando así cierta ligereza hacia lo hagiográfico.

En su visita al convento, un par de meses después, don Sabino comprueba que la novicia no ha renunciado a su *joie de vivre*, si bien su improvisada jarana monjil (a. II, s. 5, e.10) deriva en una leve reprimenda de la superiora, que la invita a recluirse para fomentar el silencio y la meditación. Exiguo es el castigo, pues pronto comprende la reverenda madre que la recién incorporada novicia está llamada a la vida activa, no a la contemplativa, destinándola a la atención de enfermos. Y, continuando con don Sabino, no ha de pasarnos por alto su comparación canónigo-taurina al quedar a cargo de la

ganadería de Gloria, afirmando que un negro toro va vestido como él, en alusión a su sotana (a. II, s. 10, e. 25). Como puede observarse, lo clerical es tratado con un tono a medio camino entre la dulce liviandad y la fina irreverencia, algo que también ilustran las astracanadas salidas de tono de la hermana Guadalupe, quien responde a la superiora del sanatorio que «Puede ser» (a. II, s. 9, e. 24) que tenga la cabeza embotada por no haber entendido la metáfora ferroviaria de Sanjurjo tras el accidentado viaje en tren, o al exclamar que «¡Pues vaya encarguito!» (a. II, s. 17, e. 42) tras encomendarle la misión de comunicarle al doctor la marcha de la hermana San Sulpicio.

En definitiva, y por no eternizarme con la acumulación de otros tantos botones de muestra, se dibuja en el discurso diegético una delgada pero firme línea entre la solemnidad concedida a la vocación religiosa y la benévola frivolidad con la que es tratado lo puramente clerical. Dado que la fe religiosa y sus preceptos nunca son puestos en jaque, pues incluso el conflicto del médico que no puede ser practicante es resuelto de manera feliz, es posible caracterizar a Sanjurjo desde expresiones como «viene de un anticlerical que da miedo» (a. II, s. 9, e. 22) sin el temor a fomentar lecturas rupturistas o subversivas, pues el espectador comprende que se trata de un recurso humorístico y que el enfado del doctor referido por Martínez no alcanza tal magnitud. Por el contrario, el director del sanatorio termina por representar la reconciliación entre el hombre de ciencia y el hombre de fe, pues hacer del médico practicante deviene cruzada personal de la hermana San Sulpicio.

Tanto es así que, tras darse cuenta de sus verdaderos sentimientos hacia Gloria, y desconociendo todavía que ha abandonado el noviciado, Ceferino acude a don Sabino en busca de confesión y penitencia (a. III, s. 21, e. 52). Penitencia que, arreglo con el reencuentro que facilita don Sabino en la finca, habrá de tomar la forma del sacramento matrimonial, con vistas a la inmediata conformación de una familia que ambos desean inaugurar con la llegada de un hijo varón, según expresan al Cupido reconvertido en mocito que les facilita la escalera para bajar del tendido eléctrico (a. III, s. 22, e. 55). Por supuesto, los enamorados sellan su amor con un beso, eso sí, con un vigilante don Sabino que se asegura de que no vaya más allá de lo moralmente aceptable para quienes todavía no son marido y mujer. Así se resuelve la historia de Gloria, disgustada con Sanjurjo momentos antes de la reconciliación porque «por su culpa no soy ni monja, ni soltera, ni casá» (a. III, s. 22, e. 53). De la unión terreno-celestial entre don Sabino y Cupido surge la solución esperada por y esperable para Gloria: convertirse en devota

esposa y amante madre, resarcido su contrechito estatus a ojos de los códigos morales hegemónicos, incluso mejorándolo. La poco deseada soltería, recuperada tras colgar los hábitos, es latente amenaza del retorno a esa alocada libertad previa a su ingreso en el convento, pero pronto muta en la esperanza ofrecida por el matrimonio y la fundación de una familia. El caso es que la mujer esté casada, con Dios o con un doctor gallego.

Volviendo al punto de partida, retomo la caracterización de Gloria con el fin de sumar un último ingrediente, a saber, un breve análisis de las canciones presentes en los números musicales cantados. Únicamente se localizan cuatro a lo largo del filme, y el contenido de los mismos puede dividirse en dos bloques: piezas de orientación clerical y tonadas de corte andalucista, a razón de dos canciones pertenecientes a cada conjunto. Formaría parte de la primera categoría el rezo de pensamiento que la novicia dedica a la Virgen María desde la intimidad de su celda (a. II, s. 6, e. 12): «Madre adorada del Salvador, / yo, pecadora, pido perdón. / Reina, Reina de los Cielos / [aquí se da una interrupción en la que se sorprende por estar cantando de pensamiento] para mi salvación». Más allá de la temática mariana de los versos, que recuerda a la de varios cánticos religiosos de corte popular⁴⁷⁵, su sentir alude a la naturaleza pecadora de quien los canta, acudiendo a la Virgen como intercesora para lograr el perdón y la salvación. Conviene apuntar la presencia de algunos giros flamencos que rematan el canto de los versos, rasgo que explicita cómo, a pesar de encontrarse en retiro obligatorio, la novicia es incapaz de renunciar a ese donaire que fue causante de su castigo. De hecho, se interrumpe en medio de tan elevados cánticos, exclamando lo siguiente: «¡Ozú, lo que me ha salido! Menos mal que canto con el pensamiento, Virgencita mía, porque si me llegan a oír...». Posteriormente, la reverenda madre pregunta si esos cantos de corazón eran por soleares, respondiendo ella que «Su poquito de sal no le faltaba».

Más clásico es el cántico que la hermana San Sulpicio entona desde el coro de la Parroquia de la Magdalena (a. II, s. 15, e. 36). Las monjas que la acompañan cantan los versos «Dios te salve, / Dios te salve, / Reina y Madre / de misericordia» al comienzo de la escena, reservándose para la novicia protagonista una intervención solista, «vida y dulzura / y esperanza nuestra», rematada por un «Dios te salve, / Reina y Madre»

⁴⁷⁵ La filiación de esta estrofa no resulta clara, pues no remite directamente a ningún texto específico. No obstante, encuentro semejanzas con algunas de las piezas que aparecen, por ejemplo, en la *Colección de cánticos religiosos populares en música impresa*, publicados en Palencia con fecha de 1913. En concreto, al reproducirse las letras de los «Cánticos religiosos populares para Misiones, Ejercicios, días de retiro y funciones de penitencia», el n.º 82 comienza así: «Adiós, Reina del Cielo, / Madre del Salvador, / Adiós, Madre Adorada, / Adiós, adiós, adiós». Véase: *Colección...*, 1913, p. 32 (p. 120 de la digitalización).

modulado a coro. Nuevamente, la Virgen es la destinataria de dichos cánticos, que se corresponden con el comienzo de la oración *Salve Regina* o *La Salve*, himno y antifona originariamente en latín, usual en los libros litúrgicos de la tipología del breviario. Postulo que la devocionalidad mariana supone un elemento de singular importancia en el sentir religioso de la protagonista, siendo la Virgen María una figura femenina bíblica que se ha presentado en la tradición cristiana desde una doble vertiente: por una parte, y según muestra el rezo de pensamiento, como intercesora ante Dios, abogando por el perdón de los pecados de la humanidad; por otra parte, y esto viene reforzado por *La Salve*, María deviene el prototipo de mujer maternal y misericordiosa al que se aspira desde el ideal de feminidad hegemónico. Gloria, pese a su temperamento alocado, acaba encajando en dicha imagen, al hilo de su conversión final en futura esposa y madre.

Mientras que las canciones de corte clerical y litúrgico abonan el terreno de lo piadoso, las dos piezas que arraigan en lo andaluz responden a otros dos amores: el querer romántico y la estima por la tierra. Son estos dos números musicales cantados aquellos que presentan una mayor duración temporal, copando casi por completo la extensión de sus respectivas escenas. El primero de ellos se articula en consonancia con el carácter alegre y festivo del metraje, en lo que supone una versión inédita de las conocidas *Sevillanas corraleras*, entonadas ya por Imperio Argentina en la anterior adaptación. No es de extrañar que vuelvan a escogerse, puesto que el maestro Quintero es nuevamente responsable de la selección de canciones y de la dirección musical de la película, aunque la letra entonada es sustancialmente distinta (a. II, s. 5, e. 10):

¡Viva Sevilla y olé, viva Triana!

A la Esperanza⁴⁷⁶ y olé, la Virgen hermosa,

cómo cuento mis sueños,

cómo cuento mis sueños y olé, color de rosa.

Pa mi penita curar, yo se la cuento al Guadalquivir

y el agua corriendito se va,

parece que me quiere decir: «A mí no me importa na».

Pa mi penita curar, yo se la cuento al Guadalquivir

y el agua corriendito se va,

parece que me quiere decir: «a mí no me importa na».

⁴⁷⁶ Tomando en consideración el verso completo, se trata de una posible referencia a Nuestra Señora de la Esperanza de Triana Coronada, una de las imágenes titulares de la Hermandad de la Esperanza de Triana.

¡Viva Sevilla y olé, viva mi tierra!
A los que dicen de mí que no tengo gracia
que se acerquen y miren
cómo bordo mis brazos, y olé, las sevillanas.
Cuando le quiero contar a la Giralda de mi sufrir
se pone la campana a tocar,
parece que me quiere decir: «A mí no me cuentes na».
Cuando le quiero contar a la Giralda de mi sufrir...

[En este punto, la canción se ve interrumpida por la llegada de la reverenda madre y don Sabino.]

Remitiéndoles a mi aproximación interpretativa con respecto a la inclusión de esta tonada en la anterior adaptación, he de insistir en desmentir que el único propósito de este tipo de números sea su función de vehículo de lucimiento de la estrella. A pesar de no denotar un avance de la acción argumental en sentido convencional, el empleo de las *Sevillanas corraleras* supone un recurso inestimable para caracterizar la naturaleza jovial de Gloria, quien logra sumar a buena parte de las religiosas del convento a esta jarana. Frente a la interpretación con mayor gravedad aportada por Imperio Argentina, según se aproximaba el final de la película y se concretaba ya la feliz reunión amorosa de la pareja protagonista, la canción no cambia únicamente aquí su letra, sino que es presentada como un episodio en el que se conjugan lo cantado y lo bailado; su misión no es subrayar el encuentro romántico, todavía pendiente, sino anticipar aquello que sucederá. No ha de pasarnos por alto que la hermana San Sulpicio se encuentra en el convento sevillano en el que sufrirá su pena al verse separada de Ceferino, pareciendo poco casual que la novicia quiera contarle sus penas al Guadalquivir y a la Giralda, insignes emblemas de la ciudad, aunque estos no la quieran escuchar.

Por lo demás, la exclamación que abre estas sevillanas, conocidas también como *¡Viva Sevilla!*, remite al ensalzamiento de la ciudad propia sentida como parte del alma de una, tras unas palabras que expresan este mismo sentir a la foránea sor Marie, pues la hermana San Sulpicio le dice que «un cachito del alma sevillana lo va a encontrar usted en cada una de nosotras» (a. II, s. 5, e. 10). En esta línea, la última pieza musical toma la forma de una variante del palo flamenco de las seguiriyas, encontrándose dos cuartetos de seguidilla (que, eso sí, no respetan la métrica habitual) precedidas por una coplilla de seis versos. En las cuartetos, algunos de los versos se repiten al ser cantados, dando pie a diferentes matices y giros:

Cuando el bordón quejumbroso
me va marcando el compás,
y si la prima se ríe
con su reír de cristal,
el alma y el corazón
se me ponen a bailar.

No sé qué tiene mi tierra,
cuando por mi boca canta,
que sin querer se me rompe
la voz en la garganta.

Y más parecen suspiros
que saliendo van del alma,
al mismo tiempo que llora
y suspira la guitarra.

La hermana San Sulpicio entona estos versos, acompañándose por el rasgueo de la guitarra, como consuelo o terapia para el tocao que ha sufrido la amputación de una mano (a. II, s. 12, e. 28). El episodio fue comentado ya al hilo del potencial cambio que insufla en Sanjurjo, pero debe contemplarse un segundo nivel de significado, referido al contenido de los versos. La letra muestra, una vez más, ese componente regionalista que ya se apreciaba en los números musicales bailados o en la corrida de toros, aludiendo a esa tierra (andaluza en general, sevillana en particular) que canta mediante la garganta de una, logrando que la voz se quiebre en quejío y que surjan suspiros del alma que son acompañados por el son de la guitarra. Así pues, más allá de los recursos lingüísticos y los chascarrillos del humor de situación que explicitan el origen andaluz de Gloria, las canciones se muestran también como un elemento definitorio, elevándose al rango de condición *sine qua non* para entender el temperamento y el perfil pasional del personaje.

A modo de recapitulación, si bien Gloria encuentra el mismo desenlace que en anteriores versiones, como futura esposa y madre, el destino de esta religiosa cantarina se siente ahora más dependiente de su albedrío, pues no se esboza en contraposición a la represión o a la clausura impuestas por roles de autoridad antagonistas, como era el caso del reaccionario don Óscar o del no menos tradicionalista don Sabino, aunque ello no

supone el reconocimiento de una libertad absoluta. En esta ocasión, las imposiciones vienen marcadas por una misma, pues es Gloria, al enfundarse los hábitos y pasar a llamarse hermana San Sulpicio, quien se esfuerza por responder a aquello que de ella se espera como novicia. En la constante tensión entre un alma que canta por alegrías y una vocación que demanda abnegación está el conflicto interno del personaje.

Por otra parte, quisiera insistir en el componente de evasión, pues será clave para la interpretación extradiegética del metraje. Aunque se plantean cuestiones susceptibles de vincularse con el contexto extracinematográfico, tales como la coexistencia entre lo regionalista, presente en las panorámicas urbanas, las corridas de toros y los números musicales⁴⁷⁷, y lo moderno, figurado mediante el automóvil y el ferrocarril, el revelado de radiografías o el laboratorio y otros recursos del sanatorio, considero que la película guarda escasa relación explícita con su contexto histórico. No únicamente renuncia a la ambientación decimonónica de la novela, respetada por las anteriores adaptaciones, sino que desdibuja cualquier tipo de conflicto social, como pudiera ser la cuestión de clase, antaño figurada por Paca, o la ideología política, como el aguerrido carlismo de don Óscar. La eliminación de personajes que presentan perfiles antagonistas o, en el caso de don Sabino y las profesas, su reconversión en roles facilitadores se traduce en una cinta carente de la capacidad de incomodar al espectador, por su visión aproblemática de la realidad social. Excepcionalmente, cuando las religiosas juegan a la gallinita ciega, aparece una alusión susceptible de considerarse implícitamente política. En este espacio de juego popular que reproduce una lógica de socialización de género («¿Qué se le ha perdido?» / «Una aguja y un dedal»), resaltan las palabras que la hermana San Sulpicio pronuncia al no encontrar a ninguna de sus compañeras: «¿Pero se habrá desintegrado la comunidad? ¡Oiga, si hay alguno por ahí que me informe si es que ha dado la vuelta la tortilla y han disuelto las órdenes religiosas!» (a. II, s. 17, e. 41). Desde una de sus habituales chufas, la novicia ofrece uno de los pocos puntos de entrecruzamiento entre ficción y realidad, entre la evasión fílmica y la dictadura franquista.

⁴⁷⁷ Discutiré después la relación de Luis Lucia con el cine musical de corte popular, pero quiero dejar constancia también de su vinculación con la tradición fílmica taurina. Las llamadas «películas de toros» establecen un firme vínculo entre tauromaquia y cinematografía, con aproximaciones tan diversas como la del polaco afincado en España Ladislao Vajda, la del gallego exiliado Carlos Velo o la del valenciano Luis Lucia. En *Un caballero andaluz* (1954), metraje en el que repiten como protagonistas Jorge Mistral y Carmen Sevilla en el papel de un viudo terrateniente y una gitana ciega que acaban enamorándose, y especialmente en *Currito de la Cruz* (1948), adaptación libre de la obra literaria homónima de Alejandro Pérez Lugín, Lucia se aproxima al mundo de la ganadería y del toreo, asuntos en recurrente asociación con el regionalismo andalucista. Véase: FEINER, Muriel, 2004, p. 64 y p. 67-68.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Partiendo del vaciado de prensa, centro mi atención en los textos promocionales, las críticas y la presencia en cartelera del filme en las publicaciones *ABC* y *El mundo deportivo*, por contar ambas con largo recorrido temporal y significativa difusión en las ciudades de Madrid y Barcelona, respectivamente, aunque me detendré brevemente en otros territorios españoles. El éxito de recepción de esta película a nivel patrio parece innegable, pues la cinta aparece referida en publicaciones como *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), *Proa* (León), *Sabadell* (Sabadell), *Yugo* (Almería), *Hoja de lunes: Órgano de la Asociación de la Prensa de Burgos* (Burgos), *Imperio* (Zamora) o *El Decano* (Guadalajara), entre otras. Por su representatividad, ofrezco noticias del paso del metraje por el archipiélago canario, tomando como referencia las publicaciones *Falange. Diario de la mañana* y *Antena. Semanario deportivo-cultural*, editadas en Las Palmas de Gran Canaria y en Arrecife (Tenerife), respectivamente.

Tomo como punto de partida Madrid, pues allí tuvo lugar el estreno de la cinta, en el Teatro Rialto, con fecha del 6 de octubre de 1952. No he localizado anuncios que atestigüen una gran campaña promocional, pero sí piezas periodísticas posteriores al estreno, así como noticias de su incorporación a la cartelera de las principales salas de cine de la ciudad. La edición madrileña del periódico *ABC*, en activo desde el año 1903, incluye el texto «Rialto: “La hermana San Sulpicio”»⁴⁷⁸ en su edición del martes 7 de octubre de 1952, el día después del estreno. Tras aludir a las adaptaciones anteriores de la novela de Armando Palacio Valdés, Donald, seudónimo empleado por el responsable del texto, se refiere a esta nueva versión. Acompañadas de una caricatura de los personajes interpretados por Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Manuel Luna y Julia Caba Alba, estas líneas señalan que el metraje «no es una fiel trasplantación del relato novelesco primigenio, sino una interpretación libérrima de los principales personajes, y de sus psicologías, con una pericia que se aparta deliberadamente de la que millares y millares de lectores conocen»⁴⁷⁹.

Si bien Donald considera que los guionistas han respetado el temperamento de Gloria, apreciación que he discutido más arriba, recalca el marcado cambio constatado en personajes como Daniel Suárez, quien se ha tornado menos pendenciero, o don

⁴⁷⁸ DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 7 de octubre, p. 35-36.

⁴⁷⁹ DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 7 de octubre, p. 36.

Sabino, apareciendo este último como «un auténtico protector de los enamorados»⁴⁸⁰. El crítico considera la película «simpática, ágil en su desarrollo y [que] prende el interés del espectador», valorando su «plasticidad expresiva y viveza». A su juicio, aquello que no encaja en la «tónica idónea y el apetecido equilibrio» son «unas reflexiones liminares y un personaje, el angelito, que estimo se despegan de la línea de esta producción». Interpretativamente, Carmen Sevilla es alabada por «el gran encanto de su fotogenia, y una gracia personal innata», destacando la sobriedad de Jorge Mistral y aplaudiendo la intervención de Manuel Luna. Donald dedica las últimas palabras al sistema Fotocolor, que aunque «distante de la perfección, sí puede afirmarse que ha dado un paso hacia el feliz resultado que todos deseamos se consiga en breve»⁴⁸¹. La benevolente crítica incide en los aspectos positivos, ensalzando la dirección y las interpretaciones. Se trata, en definitiva, de una película para todos los públicos, una comedia musical de evasión cuya agilidad y ligereza se plantean como sus mejores valores para atraer al público. Y parece que así fue, pues la «Cartelera de espectáculos» de *ABC Madrid* no únicamente anuncia los pases del Teatro Rialto, sino que se suman salas como el Cine Roxy o, posteriormente, las salas Bilbao, Bellas Artes, Espronceda y Vergara. Tal es el éxito que, ya comienzos del año siguiente, la cinta se publicita durante semanas, en forma de anuncio conjunto, en los cines Montera, Victoria, Narvárez, Vallehermoso y Espronceda, publicándose el último de estos anuncios con fecha del 8 de febrero de 1953⁴⁸².

Menos exigua es la campaña promocional en la Ciudad Condal, pues *El mundo deportivo*, publicación barcelonesa editada desde 1906, recoge varias piezas dedicadas al metraje. La primera de ellas, con fecha del viernes 17 de octubre de 1952, responde al título «Cómo es la nueva “Hermana San Sulpicio”»⁴⁸³ y se inicia con una referencia a la anterior adaptación cinematográfica sonora de la novela de Armando Palacio Valdés:

Cifesa, la más antigua y prestigiosa productora nacional, cumple este año de 1952 el vigésimo aniversario de su ser y de su labor. En sus comienzos produjo una película que con su enorme éxito popular contribuyó a la solidez y a la prosecución de sus empresas: «La Hermana San Sulpicio», versión de la más popular de todas las novelas de Armando Palacio Valdés. La estrella, por todos admirada, fue Imperio Argentina⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 7 de octubre, p. 36.

⁴⁸¹ Fragmentos extraídos de: DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 7 de octubre, p. 36.

⁴⁸² Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1953, 8 de febrero, p. 16.

⁴⁸³ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9041, 1952, 17 de octubre, p. 4.

⁴⁸⁴ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9041, 1952, 17 de octubre, p. 4.

Continúa expresando el texto que, como ejemplo singular de nuestro cine, Benito Perojo produce esta nueva versión que «se nos ofrece con franco corte moderno y lo que pudiera parecer a primera vista repetición, es por lo contrario plena visión inédita del asunto, de la forma y de la realización». Se insiste en su articulación como versión libre, que difiere ostensiblemente del argumento de la novela y de la anterior versión fílmica. La nueva adaptación se caracteriza por una «pura jovialidad, de gracia explosiva, [que] inspira casi todos sus principales episodios y su chispeante diálogo. Alegría desbordada, que desde el primer instante se adueña del espectador, brindándole un rato incesantemente divertido». Tanto Carmen Sevilla, «personificación deliciosa de la alegría natural andaluza», como Jorge Mistral, «sobrio de acción», están en la línea de unos actores que «hacen gala de una gracia caudalosa y comunicativa». En gran medida, el mérito es atribuido al director, Luis Lucia, «siempre diestro en el cine alegre, que siente con espontaneidad y arte», por lo cual «ha conseguido la película más amena, dinámica y entretenida de toda su labor como realizador, pues toda la película tiene sentimiento y garbo, un tipismo magnífico y una admirable vistosidad en el color». Por ello, se predice que ganará «justamente la simpatía general y el éxito unánime»⁴⁸⁵.

Todavía habrían de pasar algunos meses antes de que el filme llenase las butacas barcelonesas. La crítica no aparece acompañada de anuncios en jornadas posteriores, y hemos de esperar al domingo 4 de enero de 1953 para volver a tener noticias de la cinta. En un texto de párrafo único, titulado «Carmen Sevilla en “La hermana San Sulpicio”», se anuncia que la actriz Carmen Sevilla, «la de luminosa sonrisa y alegría cascabelera», reaparecerá en próximas fechas en la pantalla en

una película de tema ligero, ameno, chistoso y regocijante al desarrollar el pintoresco idilio de Gloria Alvar González, encarnación de la gracia andaluza, con el joven médico gallego Ceferino Sanjurjo, incapaz de tolerarle un chiste ni al propio autor de sus días, pero que acaba subiéndose a los postes de conducción eléctrica por el amor de Gloria, a quien termina por tomar el pulso⁴⁸⁶.

Un par de semanas después, la sección «Cines de estreno» del lunes 19 de enero de 1953 recoge los pases ofrecidos por el Cine Alexandra y el Cine Atlanta, con sendas sesiones de tarde (4'30) y noche (10'40) en el primero de los casos, mientras que en el segundo se anuncian pases a partir de las cuatro de la tarde⁴⁸⁷. En esta misma página, el texto «Un original “gag” de “La Hermana San Sulpicio”» comienza con una oración

⁴⁸⁵ Fragmentos extraídos de: Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9041, 1952, 17 de octubre, p. 4.

⁴⁸⁶ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9108, 1953, 4 de enero, p. 2.

⁴⁸⁷ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9121, 1953, 19 de enero, p. 2.

que resume una de las principales premisas del filme: «Cuando se lleva dentro el duende del cante, difícilmente se le puede ahogar con una vocación espiritual», siendo que la protagonista «rezará a su pesar en flamenco en sus momentos de éxtasis»⁴⁸⁸. Se refiere a esto como un feliz e ingenioso gag⁴⁸⁹ de esta hábil producción, en la que se destacan tanto los valores técnicos como el «derroche de simpatía y gracejo» de los intérpretes.

Repitiéndose el anuncio en cartelera en sucesivos números, aparecen aquí y allá algunas alusiones breves al filme. Con fecha del viernes 23 de enero de 1953, *El mundo deportivo* presenta una fotografía de Jorge Mistral como Ceferino Sanjurjo, sentado tras su escritorio, con el título «Jorge Mistral, en su creación humorística»⁴⁹⁰. El pie de foto ensalza su «interpretación agudamente humorística», junto con una «simpatiquísima Carmen Sevilla, deliciosa en el papel de monjita». De nuevo, se emparejan con el metraje de Lucia los adjetivos «alegre y dinámico», que auguran el éxito de una película que continuaría proyectándose meses después. A modo de curioso botón de muestra, el sábado 23 de enero de 1954, más de un año después de su estreno en Barcelona, la pieza «Co-co, el chimpancé amaestrado, la próxima semana en el Cinema Iris»⁴⁹¹ anuncia un extraordinario programa de variedades precedido por la proyección de dos producciones cinematográficas, siendo una de ellas la protagonizada por Sevilla y Mistral.

La película encuentra gran difusión en tierras españolas, en decenas de salas de cine entre finales de 1952 y comienzos de 1953. Quisiera mirar hacia el archipiélago canario, pues he podido localizar referencias en prensa que constatan dicho interés. La publicación *Falange. Diario de la mañana*, editada diariamente en Las Palmas de Gran Canaria entre 1936 y 1963, recoge meses antes del estreno una entrevista a Carmen Sevilla, con fecha del 27 de julio de 1952⁴⁹². Encabezada por el titular «Carmen Sevilla no quiere decir lo que gana», y con el subtítulo «Cuando se case dejará el “cine”», Pío García Viñolas reseña cómo la estrella lo recibe con una incombustible sonrisa, a pesar de haber concluido una extenuante jornada de rodaje. En la entrevista, Carmen Sevilla explica que se encuentra grabando dos filmes al mismo tiempo, *La hermana San Sulpicio* y *Pluma al viento* (Louis Cuny y Ramón Torrado, 1952), labor que compagina con el estudio del guion de su próxima película, *Violetas imperiales* (Richard Pottier,

⁴⁸⁸ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9121, 1953, 19 de enero, p. 2.

⁴⁸⁹ El término «gag» no aplica, en su sentido canónico, a lo descrito en esta publicación.

⁴⁹⁰ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9124, 1953, 23 de enero, p. 4.

⁴⁹¹ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9435, 1953, 23 de enero, p. 2.

⁴⁹² GARCÍA VIÑOLAS, Pío, *Falange. Diario de la mañana*, n° 6841, 1952, 27 de julio, p. 7.

1952). La constatación de este ritmo de trabajo ilustra un momento de máximo éxito profesional, declarando la artista que tiene puesta su ilusión en el estreno de la película de Lucia. Además de insinuar la posibilidad de trabajar en México, aunque ello esté en manos del productor Cesáreo González, termina la entrevista respondiendo a las preguntas de rigor (se entiende, para cualquier joven actriz de esa época): no tiene novio y, por supuesto, dejará el cine tras casarse.

Transcurren diversos meses hasta la siguiente mención al largometraje en esta publicación. Con fecha del martes 28 de octubre de 1952, el Cine Cuyas promociona su estreno, indicando la clasificación de la cinta, «tolerada para menores»⁴⁹³. Una semana después, el martes 4 de noviembre de 1952, la cartelera anuncia tres sesiones diarias en los Cines Cuyas, a las 5'15, 7'30 y 10'30 de la tarde⁴⁹⁴. De este ejemplar interesa la crítica que firma Gil Moret, la cual comienza advirtiendo que el argumento de la novela homónima «se ha querido modificar con arreglo a los gustos actuales»⁴⁹⁵. Caracteriza el filme como «agradablemente chispeante y gracioso al reflejarnos ese ambiente andaluz tan del agrado del espectador», al tiempo que la personificación de Gloria en Carmen Sevilla es alabada «con todo acierto, imprimiendo al papel su gracia y simpatía, su garbo y su donaire andaluces». También reciben buenas palabras el resto del elenco, con excepción de Jorge Mistral, de quien dice «interpreta el papel de Ceferino Sanjurjo sin demasiados matices». Pero la mayor crítica va dirigida al sistema Cinefotocolor, que «no nos convence todavía» y «debe cuidarse a fin de evitar que, sobre todo las figuras femeninas, presenten los labios mal diseñados». Tampoco seducen el personaje infantil ni el desenlace, por crearse «con arreglo a procedimientos del cine americano que no van a tono de la película». A pesar de sus defectos, Gil Moret concluye que se trata de una cinta que es «graciosa y entretiene y divierte muy de veras al espectador»⁴⁹⁶.

Adicionalmente, la crítica de Gil Moret incorpora una mención al doble sistema de clasificación vigente: desde el punto de vista de la censura estatal, la película recibe la clasificación «Tolerada para menores», mientras que el número que le corresponde arreglo con la censura moral religiosa es «3». Según plantea Colmenero Martínez en «Iglesia Católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto»⁴⁹⁷, este

⁴⁹³ Sin firma, *Falange. Diario de la mañana*, n° 6920, 1952, 28 de octubre, p. 7.

⁴⁹⁴ Sin firma, *Falange. Diario de la mañana*, n° 6926, 1952, 4 de noviembre, p. 2.

⁴⁹⁵ GIL MORET, *Falange. Diario de la mañana*, n° 6926, 1952, 4 de noviembre, p. 2.

⁴⁹⁶ Fragmentos de: GIL MORET, *Falange. Diario de la mañana*, n° 6926, 1952, 4 de noviembre, p. 2.

⁴⁹⁷ COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo, 2014.

número de la censura moral religiosa, aprobada por la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad tras su promulgación por la Dirección General de Acción Católica en 1950, corresponde a la categoría «Mayores. Permite tesis no inmorales». Sorprende que este filme no esté adscrito a las categorías «1» o «2», las cuales se definen, respectivamente, por el permiso para todos los públicos y el permiso para los jóvenes. Mi hipótesis es que no recibió dicho reconocimiento por no tratarse de una obra moralizante centrada en el enaltecimiento de los valores religiosos, según se aconseja para dichas categorías. En cualquier caso, censura estatal y censura moral religiosa divergen en la clasificación del metraje, siendo que el régimen sí permitía el acceso a los menores.

Volviendo a las salas de cine canarias, se suceden los anuncios del filme todavía a comienzos del año 1953, encontrándose la película en la cartelera de Las Palmas, en los Cines Cairasco⁴⁹⁸ y en el Cine Bahía⁴⁹⁹. Se produce por estas fechas su estreno en Tenerife, según recoge *Antena. Semanario deportivo-cultural*, el único periódico de la isla entre los años 1952 y 1970. En el número correspondiente al 26 de mayo de 1953, se anuncia su estreno en el Cine Atlántida, la única sala de proyecciones en tierras tinerfeñas. Nuevamente, se incide en la dupla protagonista, así como en el sistema de Cinefotocolor de la película, añadiéndose una valoración que la presenta como «Un derroche de gracia, dinamismo con números de nuestro folklore – Éxito apoteósico»⁵⁰⁰. Un anuncio de recuadro publicita el metraje, observándose dos fotos en blanco y negro: en la primera, aparece Carmen Sevilla vestida de novicia y tocando la guitarra ante el paciente que ha perdido su mano, mientras que la segunda instantánea la muestra junto a Mistral, ambos de cuerpo entero y vestidos de religiosa y médico, encontrándose de pie en el centro de la sala de enfermos. Acompaña un texto en el que, una vez más, se ensalza el tono agradable del filme, amén de unas magníficas interpretaciones de los protagonistas, secundadas por el resto del reparto. Tenemos constancia de la proyección programada para el siguiente sábado, tratándose quizás de un acontecimiento único.

No parece arriesgado aseverar que el largometraje supuso un gran éxito entre el público español, al tiempo que mereció buenas palabras generalizadas por parte de la crítica periodística. Con el permiso de Jorge Mistral⁵⁰¹, centro ahora mi atención en los

⁴⁹⁸ Sin firma, *Falange. Diario de la mañana*, n° 7025, 1953, 3 de marzo, p. 7.

⁴⁹⁹ Sin firma, *Falange. Diario de la mañana*, n° 7078, 1953, 5 de mayo, p. 7.

⁵⁰⁰ Sin firma, *Antena. Semanario deportivo-cultural*, n° 9, 1953, 26 de mayo (I y II), p. 8.

⁵⁰¹ Una aproximación biográfica a la figura de Jorge Mistral puede encontrarse en: CRESPO CASTILLO, Claudio Juan, 2003.

dos nombres propios más insignes de la película, a saber, Carmen Sevilla y Luis Lucia. Aludiendo primero al realizador y guionista, tomo como referencia las publicaciones *Retrospectiva Luis Lucia*⁵⁰², dirigida por Antonio Llorens y Vicente Vergara, y *Luis Lucia. Director para todos los públicos*⁵⁰³, a cargo de Pablo Gantes. Ambos textos, separados por veinte años de diferencia, responden a iniciativas valencianas, pues tanto la Filmoteca Valenciana como la Fundación Municipal de Cine, contando esta última con el certamen cinematográfico Mostra de València, han dedicado sendos homenajes y retrospectivas al cineasta oriundo del Cap i Casal, potenciando así la puesta en valor de sus aportaciones al patrimonio cinematográfico valenciano. Adicionalmente, dispongo de una entrevista realizada a Luis Lucia por parte del director de cine, crítico y ensayista Antonio Castro, recogida en el volumen *El cine español en el banquillo*⁵⁰⁴, obra de la que habré de hacer uso también en próximos capítulos⁵⁰⁵.

Resulta significativo atender a los orígenes familiares de Lucia, pues permiten comprender mejor el componente tradicionalista que se ha imputado comúnmente a la obra del valenciano. En la publicación coordinada por Llorens y Vergara, el escritor y ensayista cinematográfico Fèlix Fanés nos introduce, cual cronista experimentado, en sus primeros pasos en el séptimo arte, definiéndolo como «uno de los profesionales más sólidos y competentes del cine español en la posguerra»⁵⁰⁶. Según apunta Fanés, una pieza fundamental para explicar los comienzos de Lucia en el universo cinematográfico patrio radica en la estrecha amistad que su padre, el político Luis Lucia Lucia, guardaba con la familia Casanova, propietaria, entre otros negocios, de Cifesa. Del mismo modo, interesa mencionar el signo político de Luis Lucia padre, en tanto que la producción fílmica de su vástago, según él apuntó en entrevistas a las que me referiré en breve, se situó en esa misma línea: procedente del carlismo, pero alejado de la ortodoxia jaimista para fundar la Derecha Regional Valenciana en 1930, Luis Lucia Lucia fue un político

⁵⁰² LLORENS, Antonio (dir.); VERGARA, Vicente (dir.), 1986.

⁵⁰³ GANTES, Pablo, 2006.

⁵⁰⁴ Véase: CASTRO, Antonio, 1974, p. 247-255.

⁵⁰⁵ Quisiera hacer constar que esta publicación parte de una premisa que no comparto: «Concluir que el cine español de las últimas décadas, se revela totalmente insuficiente desde una perspectiva crítica mínimamente rigurosa, es una afirmación tan exacta como poco significativa». CASTRO, Antonio, 1974, p. 9. Así comienza el prólogo de un volumen dedicado a entrevistar a diferentes cineastas que, siempre según el parecer del responsable de la obra, se consideran valiosos por su producción cinematográfica durante la posguerra. Si bien es cierto que no quiero ni puedo obviar las entrevistas realizadas a Luis Lucia, Mario Camus y Rafael Gil, no deseo sumarme a la fundamentación de una argumentación poco rigurosa en pro de la descalificación absoluta del cine español de las décadas de 1960 y 1970... Todo ello en una publicación en la cual el siempre lúcido Víctor Erice solicitó no figurar en la versión definitiva, a pesar de haber sido entrevistado por Antonio Castro. Saquen sus propias conclusiones.

⁵⁰⁶ FANÉS, Fèlix, 1986, p. 2.

tradicionalista demócrata-cristiano, integrándose después en la CEDA y desempeñando, durante la Segunda República, el cargo de diputado de las Cortes Generales, entre 1933 y 1939, y el de Ministro de Obras Públicas y Comunicaciones, en 1935⁵⁰⁷.

A pesar de haber seguido la formación en derecho de su padre⁵⁰⁸, llegando a doctorarse, Luis Lucia hijo se encontró tras la guerra civil española sin trabajo y con su progenitor encarcelado, por lo que buscó ayuda en Vicente Casanova, hijo del fundador de Cifesa. Sus primeros trabajos para la productora y distribuidora lo llevaron a ejercer de asesor jurídico, ocupándose posteriormente de la adaptación de guiones y de la supervisión de la producción de filmes dirigidos por insignes cineastas patrios, entre los que destacan Luis Marquina y Juan de Orduña. Se adentró por vez primera en el terreno de la dirección con *El 13-13* (1943), una comedia de espionaje, seguida de cerca por la también cómica *Un hombre de negocios* (1945). No ahondo en su cinematografía, pero el gusto desde sus comienzos tras la cámara por la comedia alegre con componente de enredo y equívoco ha de considerarse como una de las enseñanzas identitarias de su obra. Sin embargo, tal y como matiza Pablo Gantes, sus primeros metrajes no encontraron demasiado eco en prensa ni recibieron grandes elogios por parte de la crítica, aunque marcasen el inicio de una andanza en la que el valenciano sabría ganarse al público mediante una filmografía que, en sus más de cuarenta títulos como director, presenta un alto grado de coherencia global, máxime cuando asume el doble papel de director y guionista. Las adaptaciones de obras de teatro popular y su predisposición hacia las comedias y los musicales lo convirtieron en el cineasta «para todos los públicos» que España necesitó en los aciagos años de posguerra. Fue, además, un excelso director de intérpretes, pues ante su objetivo se plantaron desde jóvenes estrellas hasta consolidadas figuras de la actuación, desde Marisol a Aurora Bautista, pasando por José Isbert, Lola Flores, Ana Mariscal, Lola Gaos o, por supuesto, Jorge Mistral y Carmen Sevilla.

En la Cifesa de la segunda mitad de los años cuarenta, Luis Lucia fue uno de los nombres más destacados en la dirección, en competencia con Juan de Orduña y Rafael Gil. Mientras que Juan de Orduña fue reconocido por sus éxitos de taquilla, asociados con actores como Rafael Durán o Aurora Bautista, Rafael Gil atesoró un prestigio

⁵⁰⁷ A quien pueda interesar, recomiendo dos referencias que remiten, respectivamente, a la biografía de Luis Lucia Lucia y a su relación, compleja, con la derecha católica en la década de 1930: COMES IGLESIA, Vicent, 2003; BOSCH, Aurora (ed.); COMES, Vicent (ed.); VALLS, Rafael (ed.), 1996.

⁵⁰⁸ En cualquier caso, y por ello les invito a explorar la figura del político Luis Lucia Lucia, su padre escribió también poesía, mientras que el hijo, además de cineasta, fue hábil dibujante.

reforzado por numerosos premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. El tercero en discordia, Luis Lucía, presentaba un perfil sustancialmente diferente: «era el director ideal para la empresa: ahorrativo y brillante, cumplidor de los plazos de rodaje, pero también capaz de sacar el jugo a los géneros más diversos (de la comedia al melodrama) y obtener así regularmente y sin desfallecimientos el favor del público»⁵⁰⁹. Era un realizador capaz de embarcarse en films históricos de corte patriótico⁵¹⁰, melodramas, zarzuelas o comedias ligeras. Si bien *Currito de la Cruz*, considerada su obra de plena consagración, o *La duquesa de Benamejí* (1949) presentan convencionalismos de la tan invocada «españolada», no es menos cierto que solía alabarse su realización «eficaz» y «americana»⁵¹¹. Esta confluencia se observa plenamente en el filme que aquí examino, capaz de conjugar recursos de la comedia ligera de situación y de evasión con elementos propios del filón regionalista; Lucía fue uno de los principales exponentes de dicho filón durante los cincuenta, convirtiendo en colaboradoras habituales a Juanita Reina, quien protagonizó *Lola, la piconera* (1952) y *Gloria Mairena* (1952), Lola Flores o Carmen Sevilla, con quien trabajó por vez primera en *El sueño de Andalucía* (1951).

Entre los colaboradores asiduos de Lucía tras las cámaras deben resaltarse, al menos, dos nombres propios, por ser arte y parte del filme estudiado. El primero de ellos es José Luis Colina, con quien Lucía coescribió guiones en múltiples ocasiones, sucediendo así en otros dos filmes de mi selección: *La hermana Alegría* y *La novicia rebelde*, siendo esta última una nueva adaptación de la más afamada novela de Palacio Valdés. No menos importante es su férreo vínculo con Juan Quintero, responsable de la selección musical y de la banda sonora del filme, considerado por muchos «el músico más importante de toda la historia del cine español»⁵¹². No debe obviarse que Quintero, al servicio del maestro Joaquín Turina, fue el responsable de algunas de las ilustraciones musicales presentes en la anterior versión de *La hermana San Sulpicio* (1934).

Ha llegado el momento de conceder voz a tan insigne cineasta, a partir de las declaraciones que realizó en dos entrevistas. En la entrevisté a cargo de Antonio Castro, comienza departiendo sobre la relevancia de Cifesa como iniciativa empresarial pionera

⁵⁰⁹ FANÉS, Fèlix, 1986, p. 2.

⁵¹⁰ En una entrevista, Luis Lucía solamente reconoció su película *Jeromín* (1953) como filme histórico, pues afirmaba que todo lo que pasaba en otras de sus cintas, habitualmente presentadas bajo esta etiqueta, era mentira. Véase: MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 15.

⁵¹¹ En *La duquesa de Benamejí*, causó verdadero asombro la capacidad de Lucía para incorporar a los personajes de la duquesa y la gitana, ambos interpretados por Amparo Rivelles, entrecruzándose en el campo visual, sin que se percibiera ningún defecto o truco en ello.

⁵¹² CALVO, Fernando (coord.), 1986, p. 29.

en el ámbito del cine español. Resulta interesante un matiz aportado por Lucia a la hora de relativizar la influencia de Cifesa y su relación con el régimen franquista: si bien la empresa mostraba buena voluntad a la hora de hacer un cine que se correspondiese con la ideología del régimen, el cineasta consideraba que no fue recompensada con la misma moneda; señalaba que, lejos de tratarse de una productora paraestatal, como se la ha definido, Cifesa no contó con la misma protección oficial que otras productoras, entre las que destaca el nombre de Cesáreo González⁵¹³. En parte, esta entrevista ayuda a aquilatar el tradicionalismo sin matices imputado frecuentemente al cine de Lucia, quien llega a proferir abiertamente críticas hacia la censura española, afirmando que «destrozó absolutamente» su película *La muralla* (1958), la cual funcionó mejor en México por emitirse íntegra. Al tiempo, desde el constante referente que para él supuso la figura de su padre, el cineasta se mostraba tajante a la hora de considerarse «hijo de un condenado a muerte por los dos bandos [...]. Mi padre era un cristiano-demócrata: los rojos lo condenaron por cristiano y los nacionales por demócrata»⁵¹⁴.

Hemos de sumar a esto algunas precisiones extraídas de la entrevista realizada por Fernando Méndez-Leite a Luis Lucia en el programa televisivo *La noche del cine español* con fecha de 1984, encontrándose su transcripción en la ya citada publicación de Llorens y Vergara⁵¹⁵. En su versión escrita, Méndez-Leite comienza haciéndose eco de la muerte del cineasta valenciano, reseñando su filmografía y caracterizándola como «propia de un artesano que servía con profesionalidad guiones de cualquier género, a los que imprimía siempre un sello personal inconfundible»⁵¹⁶. En efecto, la producción de Lucia encajaría mejor, si se aceptan los convencionalismos de categorización de una clasificación tan arbitraria como obsoleta, bajo la etiqueta «artesanal», alejándose de aquello que algunos han convenido en denominar «autoral». Esto ha de entenderse sin ningún tipo de perjuicio hacia la obra del valenciano, más bien al contrario: Luis Lucia era consciente de su absoluta entrega a «un cine popular, católico y melodramático, salpicado de niños, curas y canciones e inclinado hacia el ternurismo, pero siempre con un cierto sentido del humor»⁵¹⁷. No se halla aquí innovación pretendida o voluntad de reivindicación autoral, sino respeto y homenaje a aquellos que vinieron antes, como Florián Rey, y una dedicación y un disfrute propios del esmerado artesano que se

⁵¹³ Véase: CASTRO, Antonio, 1974, p. 250.

⁵¹⁴ CASTRO, Antonio, 1974, p. 254.

⁵¹⁵ Véase: MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 15-18.

⁵¹⁶ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 15.

⁵¹⁷ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 15.

reconoce a sí mismo como responsable de filmes «bien resueltos» o «estupendos», sin reivindicar para sí la excelencia cinematográfica.

De entre las muchas cuestiones tratadas en esta entrevista, quisiera extraer dos apuntes más, en los que profundizaré al hilo de las declaraciones de algunos familiares. Primeramente, al preguntarle Méndez-Leite si es un hombre religioso, Lucia no duda en responder «Completamente. Absolutamente»⁵¹⁸, aunque no ofrece mayor detalle. En segunda instancia, se aborda con detenimiento la excelsa nómina de intérpretes a quien Lucia tuvo ocasión de dirigir, con un buen ojo que, además, le permite reivindicarse como descubridor de Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén. No menciona a Carmen Sevilla, pero sí a Rocío Dúrcal, quien habrá de retomar el papel de Gloria en *La novicia rebelde*. También alude Lucia a Lola Flores, a quien dirigió en filmes como el *remake* de *Morena Clara* (1954) o *La hermana Alegría*.

El cineasta no negaba su mal carácter con los actores, por mucho que guardase muy buena relación con algunos de ellos, destacando la alta estima como profesional que le merecía Fernando Fernán Gómez⁵¹⁹. No obstante, en una entrevista realizada por Pablo Gantes a Pilar Lucia Mingarro⁵²⁰, con motivo del homenaje a su hermano auspiciado por la Fundación Municipal de Cine en el certamen Mostra de València, averiguamos que Carmen Sevilla no corrió la misma suerte: «A Carmen Sevilla le tiró una silla. Creo fue porque se equivocaba reiteradamente y ella misma me llegó a confesar que no le llegó a dar. No todos los que trabajaron con él fueron a su funeral, pero Carmen Sevilla sí estuvo allí»⁵²¹. Estas declaraciones, además de suponer un botón de muestra del temperamento de Lucia, desvelan el sentido reconocimiento que Carmen Sevilla siempre guardó de sus colaboraciones con el director, un total de cuatro films: al filme que nos ocupa y a los ya mencionados *El sueño de Andalucía* y *Un caballero andaluz*, se añade *Crucero de verano* (1964), último metraje que rodarían juntos en una década, los años sesenta, en la que el objetivo de Lucia y los aplausos del público se centraban ya en las jóvenes estrellas Marisol y Rocío Dúrcal.

Resulta complejo aproximarse a la personalidad de un Luis Lucia que, según relata su hermana, siempre se caracterizó por su destreza en la realización de dibujos y

⁵¹⁸ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 17.

⁵¹⁹ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 18.

⁵²⁰ Véase: GANTES, Pablo, 2006, p. 178-186.

⁵²¹ GANTES, Pablo, 2006, p. 185.

su fino oído musical, también por el gusto de acudir semanalmente a los valencianos Cines Goya en su juventud, al tiempo que desarrollaba un temperamento algo iracundo que no era incompatible con el hecho de definirse, ante todo, como «muy creyente»⁵²². Pilar Lucia señala que ella y sus hermanos recibieron una educación religiosa a la par que moderna, siendo descendientes de una familia carlista pero no reaccionaria, «gente leal, católicos, fieles a sus principios»⁵²³. Apostilla que a su hermano le gustaría ser recordado como un católico progresista y demócrata militante⁵²⁴, alguien que vivió en sus propias carnes los vericuetos de la guerra civil, momento en el que llegó a verse enjuiciado y brevemente encarcelado antes de ser declarado inocente⁵²⁵.

Desde la convicción de que la resignificación del sujeto es central para entender la filmografía como realidad cultural personal, se observa que el perfil de Luis Lucia se aleja de aquella maniquea caracterización según la cual su cine responde a una ideología tradicionalista y conservadora en blanco y negro. Por el contrario, toda una nueva gama cromática aparece ante la mirada de aquella espectadora capaz de ajustar sus lentes y contemplar cómo, en este filme en concreto, conviven elementos regionalistas andaluces con la modernidad de trenes, automóviles y tecnologías médicas, al tiempo que la feliz evasión cómica del primer franquismo se ve sutilmente interrumpida por la mención a una tortilla que se da la vuelta, en alusión al anticlericalismo republicano de izquierdas, y por ese símil entre la fiesta flamenca y las películas folclóricas que acaba por resultar una metarreferencia a ese modelo de cine que, considerado ya un poco *demodé* a inicios de los cincuenta, el cineasta seguía explotando sin complejos. Luis Lucia y su película son todas estas cosas al mismo tiempo, y el mérito de su autenticidad radica en que lo son sin pedir disculpas y sin echar cuentas a nadie, rehuyendo de esa sempiterna noción de cineasta que ha de estar a la vanguardia cinematográfica. La lectora pudiera pensar que imputo al cineasta una autorreflexividad planteada desde la distancia temporal, pero las palabras que Luis Lucia dejó escritas a modo de testamento cinematográfico, de las que se hace eco su sobrina María José en un texto de la publicación de Gantes, invitan a resituar la consideración de su filmografía desde un elevado grado de autoconsciencia:

⁵²² GANTES, Pablo, 2006, p. 178.

⁵²³ GANTES, Pablo, 2006, p. 179.

⁵²⁴ Véase: GANTES, Pablo, 2006, p. 185.

⁵²⁵ Más allá del testimonio de su hermana, quien no explica el porqué de la condena (y su posterior absolución) ni tampoco explicita qué bando sometió a Luis Lucia a dicho procedimiento penal, no he logrado encontrar ninguna referencia que remita a este hecho.

Ser un director taquillero, es muy difícil. Todos sueñan con serlo. Cuando una película no funciona, aseguran ser directores de élite.

No me importa haber sido calificado como un hombre de cine menor realizado con soltura y gracia... Pero no, no desprecio el género ligero y menor.

¡Qué difícil es hacerse con el ritmo que exige! ¡Qué difícil es hacer reír y llegar al corazón y arrancar honestamente una lágrima! ¡Qué difícil es jugar con el amor limpio y sin complicaciones!

Sí, es mucho más difícil que realizar ese cine cerebral, en clave, teorizante que casi nadie entiende y a la mayoría aburre. Yo digo y repito que cada cosa tiene su sitio y su lugar, y que no concibo una adaptación cinematográfica de «El imperativo categórico» de Kant⁵²⁶.

Concretamente, el cineasta valenciano alude a su predisposición por la comedia ligera y el musical popular, géneros que van de la mano en el metraje que estudiamos, mostrando una vez más la tranquila aceptación de quien se ha entregado por completo a una misión que, en retrospectiva, ha cumplido con creces:

He hecho comedia y películas folclóricas, como era mi obligación, porque me llamo Luis Lucia y mis siglas son «Ele y Ele». Y me he salvado del western y me he negado al destape. Anticuado que es uno, pero qué bonito es marcharse con la conciencia tranquila...

Unas veces mi cine me ha salido regular y otras peor. Pero me voy con la tranquilidad de no haber aburrido al público –al público normal–, que se divirtió y emocionó con mis películas.

Se rió en el momento y se le encogió el corazón en la ocasión buscada⁵²⁷.

La misión a la que me refería, como habrán podido intuir, es la de conseguir que el público riese cuando había que reír y llorase cuando había que llorar. Y precisamente de comicidad y emoción están construidas tanto las interpretaciones de Carmen Sevilla como la imagen que de ella, cual rutilante estrella cinematográfica⁵²⁸, erigió la sociedad española de mediados del siglo XX. Esta última cuestión no es baladí, pues la idea de

⁵²⁶ GANTES, Pablo, 2006, p. 18.

⁵²⁷ GANTES, Pablo, 2006, p. 20.

⁵²⁸ No es este el lugar para discutir la existencia o la ausencia de un *star-system* «a la española», máxime cuando vengo insistiendo en la necesidad de dejar de parangonar el contexto cinematográfico patrio con su homólogo hollywoodiense, por tratarse habitualmente de comparaciones tendenciosas en las que lo foráneo es situado acríticamente como canon jerarquizante. Sin perder esto de vista, intérpretes como Sara Montiel o Carmen Sevilla contaron con proyección internacional, siendo lo más parecido a esa idea de estrella hollywoodiense que es, a su manera, un tipismo estadounidense tan regionalista como lo es la folclórica española. No solamente se exportaron sus películas a nivel europeo y trasatlántico, viajando ellas mismas frecuentemente para trabajar en países como México, Argentina o Estados Unidos, sino que también atrajeron a productores y directores extranjeros que vendrían a rodar a España: LOSADA, Miguel; MANTELLANO, Víctor, 2009. (Nótese que, singularmente, esta publicación se titula *El Hollywood español... ¿Ven lo que les decía?*).

una Carmen «con bata de cola, pero cristiana y decente» que en nada se parece a la protagonista homónima de la novela corta de Prosper de Mérimée (1847), según reza el tema *Carmen de España* que la sevillana interpreta en *Requiebro* (Carlos Schlieper, 1955) y en *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1967), fue un potente anclaje simbólico para el ideal de feminidad normativa alentado por el primer franquismo. Pero no adelantemos acontecimientos y conozcamos un poco mejor a Carmen Sevilla.

Si bien pueden consultarse sus memorias, escritas con la colaboración de Carlos Herrera⁵²⁹, libro que hará las delicias de sus admiradores por estar repleto de anécdotas personales y profesionales⁵³⁰, sigo aquí otra publicación autorizada por la estrella, a cargo de José Aguilar y Miguel Losada⁵³¹. Alejándose del formato de las memorias convencionales, este volumen ofrece un repaso, desde la devoción más absoluta, a su trayectoria artística. Previamente a la inclusión de un porfolio con fotografías y material gráfico, los autores ofrecen una aproximación, hacia la mujer, el mito y la estrella, que lleva por subtítulo «Una sonrisa para tiempos difíciles», no menos adecuado que el primer enunciado que uno encuentra tras sobrepasar la portada del volumen: «Que vuelo de ruiseñores dejas en el corazón». Ambas propuestas resultan idóneas por su capacidad para aquilatar el poder de la antaño conocida como «la novia de España», número uno en popularidad antes del regreso triunfal de Sara Montiel, un poder que consistía en ser «de este tipo de estrellas que conectaban inmediatamente con el gran público por su frescura, su alegría, su capacidad para transportar a otros mundos más agradables que el gris y plano en el que les tocaba vivir»⁵³².

Sin desdeñar su participación en películas como *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), primer largometraje español nominado a los Premios de la Academia de Hollywood en la categoría de película de habla no inglesa, o en adaptaciones de textos de William Shakespeare, llegando a unas últimas intervenciones cinematográficas en las que se atrevió a coquetear con el destape y reivindicó para sí el título de reina del *thriller* patrio sobresaliendo en *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1971), buena parte de su producción, en especial durante sus años de plena actividad, se asoció con la comedia costumbrista, frecuentemente con números musicales. Ya en sus inicios como

⁵²⁹ SEVILLA, Carmen; HERRERA, Carlos, 2005.

⁵³⁰ Lejos de minusvalorar el componente autobiográfico, creo que su lectura puede ayudar a profundizar en esa condición de estrella tan particular que postulo para Carmen Sevilla.

⁵³¹ AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008.

⁵³² AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008, p. 9.

bailarina, en un espectáculo encabezado por Estrellita Castro, y siendo hija de un letrista que compuso para estrellas como Imperio Argentina, presentaba ese gracejo natural que trasladó a sus intervenciones en la gran pantalla. En ese cine de corte popular y amable, del que Carmen Sevilla nunca renegó⁵³³, y en el que compartió cartel con galanes como Luis Mariano, Pedro Infante o Jorge Mistral, puede enmarcarse la cinta que nos ocupa. Aguilar y Losada le dedican algunos párrafos en su repaso a la trayectoria fílmica de Sevilla, señalando que se trata de una producción de sus años de mayor éxito. Además del triunfo que supuso *Violetas imperiales*, tras concluir el rodaje la actriz cambiaría los hábitos por ropajes orientalistas para interpretar un papel de odalisca en *Muchachas de Bagdad* (Edgar G. Ulmer y Jerónimo Mihura, 1953)⁵³⁴. Sobre la cinta dirigida por Lucia, se incide en el éxito de público que supuso para Cifesa, haciéndose eco de una campaña publicitaria empleada para su promoción:

Se trataba de una versión muy libre de la obra de Palacio Valdés que se apartaba bastante de la novela, huyendo de lo desagradable. Aquí todo debía resultar gracioso y encantador. La película se lanzó con la frase publicitaria «amor divino y amor humano fundidos en amor» para hacer honor al lema «también entre las guitarras puede andar nuestro Señor» que no deja de recordar el célebre «el Señor también se puede encontrar entre los pucheros» de Santa Teresa de Jesús⁵³⁵.

Aguilar y Losada elogian el contraste entre la seriedad del doctor y la alegría de la novicia, aunque consideran que la acción conduce a un desenlace «muy dulzón, un poco visto»⁵³⁶. Más allá del debate hacia el que pudiera deslindar dicha afirmación, en franco diálogo con esa idea de un cine sin pretensiones pero cautivador de grandes públicos que plateaba Lucia, coincide en que el filme encuentra su mejor baza en la química de sus protagonistas, suscribiendo que «a Carmen, con su gracia y salero habituales, no le sientan nada mal los hábitos de monja y da credibilidad a base de puro encanto personal a un papel difícil de llevar»⁵³⁷. Incidentes de rodaje aparte⁵³⁸, interesa

⁵³³ Piensen en cómo Pepa Flores, antaño Marisol, renegaría de sus películas infantiles y juveniles, por considerarlas ideológicamente afines al franquismo.

⁵³⁴ En sus memorias, en colaboración con Herrera, Carmen Sevilla relata cómo la protagonista de esta película, Paulette Goddard, ordenó cortar muchas de las escenas y planos en los que ella aparecía, sintiéndose amenazada por una actriz más joven y de gran belleza que pudiera opacar su rol principal.

⁵³⁵ AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008, p. 22.

⁵³⁶ AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008, p. 22.

⁵³⁷ AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008, p. 22.

⁵³⁸ Parece ser que el rodaje no fue precisamente un camino de rosas, pues el legendario mal temperamento de Luis Lucia encontró en Carmen Sevilla a la víctima primordial de sus desquites, aunque no sepamos si aconteció aquí el incidente de la silla que relataba la hermana del director. Por el contrario, el cineasta evitó la confrontación directa con Jorge Mistral, de quien se afirma que llevaba alzas para parecer más alto, pues también le precedía la fama de su bravo carácter. Ya saben, masculinidades frágiles. Véase: AGUILAR, José; LOSADA, Miguel, 2008, p. 22-23.

señalar que el filme se estrenó en Francia con el título *La belle andalouse*, potenciando el componente regionalista y convirtiendo a la actriz en su principal reclamo, pues ya era de sobra conocida por las películas protagonizadas junto a Luis Mariano.

Quisiera seguir explorando el filón simbólico de Carmen Sevilla como modelo o prototipo de feminidad deseable en el contexto del primer franquismo, en tanto que la actriz y sus personajes se confunden y cristalizan en un mito que es tan poderoso como sutil. Se trata de un ideal de feminidad que permite una comicidad basada en ese gracejo que, en el caso de Carmen Sevilla, tomó forma de confusiones lingüísticas y despistes tan risibles como inocuos⁵³⁹. Carmen Sevilla y sus personajes cantan, bailan y se burlan del más pintado, y ello es admisible porque no se oponen al consenso social normativo. No obstante, y siempre desde una perspectiva acumulativa, añado algunos matices que, entrelazados con las ideas de la «españolada» y del estereotipo de la mujer andaluza ya expresadas, enriquecen mi aproximación. Según plantea Gabriela Viadero Carral en *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*⁵⁴⁰, la cinematografía deviene un medio primordial para la construcción de un discurso nacional español en el contexto de la dictadura franquista. Una nación que, imaginada, aprovecha el celuloide para dotar de rostro a sus héroes históricos, también a enemigos y habitantes de sus territorios.

Serían necesarias puntualizaciones interminables para hacer justicia al cruce entre regionalismo, catolicismo e imperialismo en dicha construcción identitaria, siendo que en el séptimo arte los toros y las andaluzas con batas de cola coexisten con la guerra contra el infiel, al tiempo que tradición y modernidad se articulan de manera compleja. No es la primera vez que esto se plantea con respecto al cine del franquismo, pues la construcción de la nación y del régimen franquista desde la gran pantalla ha reclamado la atención tanto de expertos internacionales como el hispanista húngaro András Lénárt, cuya obra *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*⁵⁴¹ se encuentra todavía sin traducción a nuestra lengua, como de autores patrios no menos

⁵³⁹ Las generaciones más jóvenes suelen conocer a Carmen Sevilla a raíz de su resurgimiento televisivo, acontecido en la década de los noventa y prolongado durante dos decenios, hasta que la retirada devino forzosa por los avances del Alzheimer. Sus icónicos momentos, frecuentemente en forma de lapsus, así como sus conocidas «ovejitas», caracterizaron la labor de Sevilla al frente de formatos como *Telecupón* (1991-1997) o *Cine de barrio* (2004-2010). No puedo resistirme a transcribir un equívoco lingüístico, acontecido durante su participación en *¡Mira quién baila!* (2005-2006), que ejemplifica perfectamente la graciosa capitalización de sus despistes, quizás menos involuntarios de lo que podría suponerse: al indicarle el coreógrafo del programa que iba a bailar hip hop, Carmen Sevilla respondió, con ese salero andaluz tan suyo, «¡Ole, *Hipco* [Hitchcock], qué director tan bueno!».

⁵⁴⁰ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016.

⁵⁴¹ LÉNÁRT, András, 2014.

versados en el tema, destacando la sugerente publicación *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*⁵⁴² de Emeterio Díez Puertas.

Es frecuente que el foco de dichos textos recaiga sobre la exaltación de la «supremacía racial hispánica», signifique esto lo que signifique, el poder de la Iglesia como aliada del régimen o la personificación de los valores patrios a partir de figuras históricas femeninas elevadas al grado de heroínas, desde Isabel la Católica a Agustina de Aragón. Todo ello iniciado en una posguerra durante la cual se conformó aquello que Laura Moreno Ramírez denomina una «cinematografía domesticada», auspiciando el régimen la realización de filmes de carácter patriótico y marcial⁵⁴³. Se preguntarán cómo encaja en esto una ligera comedia de enredo que parece situarse en las antípodas de tan solemnes asuntos. Pues bien, definiendo que no por más sutil es menos poderosa la construcción de la nación que se esboza en estas películas, asiduamente referidas como «folclóricas», pues la mujer andaluza deviene trasunto cultural de la nación.

Quizás sea más conveniente invocar aquí el neologismo «matria», en tanto que los atributos asociados con la construcción de la identidad nacional son naturalizados arreglo con la confección de un ideal de feminidad, lo cual permite releer en perspectiva feminista conceptos identitarios relativos a ámbitos como la tradición o la sexualidad, entre otros⁵⁴⁴. Y, en esto, Carmen Sevilla como icono cultural desborda sus personajes cinematográficos, pues, como decía Lola Flores, la sevillana representaba a la mujer con la que todos los hombres querían casarse; mientras, se lamentaba, la imagen indómita que ella desprendía hacía que la deseasen para otras cosas... Quisiera recordarles las palabras de mi abuela con las que elegí abrir esta tesis, aquellas en las que afirmaba que siempre quiso ser como Carmen Sevilla. No obstante, me abstuve de contarles que, al preguntarle por Lola Flores o Sara Montiel, por quienes ambos compartimos también admiración, los halagos hacia su belleza y sus dotes artísticas no se correspondieron con ese mismo grado de deseabilidad. Tendremos ocasión de explorar las historias vividas por sus religiosas, pero, *a priori*, no es de extrañar que las jóvenes, en un contexto de dura posguerra, prefiriesen identificarse con las «decentes» protagonistas de comedias de evasión, terminadas en boda, que con aquellas «descastadas» mujeres, asociadas generalmente con la farándula, que solían estar llamadas a trágicos finales.

⁵⁴² DÍEZ PUERTAS, Emeterio, 2002.

⁵⁴³ MORENO RAMÍREZ, Laura, 2008, p. 479.

⁵⁴⁴ En este sentido, resulta capital la aportación de la filósofa y activista Victoria Sendón de León. Véase: SENDÓN DE LEÓN, Victoria, 2006.

Con todas las precauciones posibles, podría apuntarse que Carmen Sevilla vivió sus años más dulces en un contexto que, para la mayoría de las españolas, resultó más aciago. Buena muestra de ello puede encontrarse en *Aquella España dulce y amarga. La historia de un país contada a dos voces*⁵⁴⁵, un relato que presenta y, hasta cierto punto, confronta dos visiones muy diferentes con respecto a los años del primer franquismo, «verdades» pertenecientes a dos intérpretes de primera línea en nuestra cinematografía: Carmen Sevilla y Paco Rabal. La importancia de la subjetividad y el recuerdo sale a relucir en la narración que cada uno de ellos confecciona, en una época dulce para ella y amarga para él, en un país que parece ser dos países al mismo tiempo, en un contexto común pero al tiempo vivencialmente distinto. Y la bella complejidad radica en que, precisamente, ambas realidades, que son objetivamente la misma, se (des)encuentran sin impugnarse, puesto que son contadas desde la subjetividad de cada cual.

Vendrían después otros sucesos en la vida de Carmen Sevilla que ayudarían a problematizar su imagen, como su inesperado divorcio del aparente marido ideal⁵⁴⁶ o la noticia de un aborto voluntario por motivos de agenda laboral que la sevillana guardaría celosamente en lo privado durante décadas, así como coqueteos profesionales con el destape o con el *thriller*, que la alejarían en sus últimos trabajos como actriz de aquellos amables filmes que la encumbraron. Pero, en la década de los cincuenta, tan pletórica para ella como infausta para muchas españolas, la imagen de la mujer deseable para el cuerpo de la nación aparece encarnada en Carmen Sevilla.

En este sentido, incido en la necesidad de distinguir analíticamente entre los valores patrióticos encarnados por determinadas figuras femeninas, entre la historia y el mito, y la representación de las convenciones asociadas con la feminidad normativa, apreciable tanto en la invención pública de Carmen Sevilla como en sus personajes cinematográficos. Ambas dimensiones son susceptibles de releerse a la luz de una perspectiva feminista, pero considero que la segunda cuestión remite a la «matria» que postulaba, mientras que la primera se vincula con el concepto «patria». Mencioné en el estado de la cuestión las aportaciones de María Rosón Villena y Jesús Pérez Núñez a propósito del potencial simbólico de figuras como Isabel la Católica o Agustina de Aragón en el cine español de comienzos de la dictadura, postulando que las mismas se

⁵⁴⁵ SEVILLA, Carmen; RABAL, Paco, 1999.

⁵⁴⁶ Augusto Algueró, compositor de sus más reconocidas canciones... y «comunista» en lo sentimental, según lo definiría Carmen Sevilla, por infidelidades no consentidas que la obligaban a «compartirlo» con muchas otras mujeres, hasta que ella decidió poner fin a su matrimonio.

presentaban como portadoras del legado de lo español, desde un sentido patriótico que impugnaba cualquier enfoque de género que postulase su condición de modelos de feminidad. En otras palabras, el poder político de Isabel la Católica, la beligerancia de Agustina de Aragón o el fervor religioso de Teresa de Jesús son atributos que se asocian a la patria española, sin corresponderse directamente con el ideal social de mujer. Por el contrario, al considerar que Carmen Sevilla y sus personajes pueden entenderse como alegoría de los valores nacionales, dicho planteamiento remite a la construcción de un modelo hegemónicamente normativo de mujer que se articula como brújula del hogar y de la familia, reproductora biológica y social de las tradiciones españolas. En cualquier caso, conviene evitar una visión excesivamente monolítica de la construcción de la feminidad en los albores de la dictadura, resultando enriquecedor el establecimiento de un diálogo entre la definición de la mujer falangista, surgida todavía durante el contexto republicano y significativa en los inicios de la dictadura por el gran peso que ostentaba la Sección Femenina de la Falange, y la mujer franquista propiamente dicha.

En su capítulo «Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español»⁵⁴⁷, Ángela Cenarro comienza abordando la aportación de las mujeres fascistas como sujetos históricos activos en la configuración de regímenes dictatoriales, agentes en buena medida incompatibles con la visión tradicionalista de la mujer como ángel del hogar. No obstante, en el epígrafe «Maternidad, infancia y trabajo de la mujer»⁵⁴⁸, Cenarro recoge los posicionamientos defendidos por personalidades como la escritora Carmen de Icaza, en sus artículos publicados en revistas como *Ya* o *Blanco y Negro*. Defensora del trabajo extradoméstico de las mujeres de clase media, «Icaza fue un buen ejemplo de cómo desde posiciones políticas conservadoras podía efectuarse una apuesta por el derecho al trabajo de las mujeres, el reconocimiento de su valía profesional y el fomento de su autonomía»⁵⁴⁹, entendiendo que dichas realidades «eran –y debían ser– perfectamente compatibles con el matrimonio y la maternidad»⁵⁵⁰. Sin embargo, en líneas generales, se produjo un cambio de rumbo ya durante la posguerra, surgiendo una importante preocupación maternalista que llevó a inventar una mujer ideal entregada al cuidado y la domesticidad, incluso en caso de ocupación extradoméstica. En este sentido, las mujeres falangistas, muy activas políticamente, pasaron a ser la excepción

⁵⁴⁷ CENARRO, Ángela, 2011.

⁵⁴⁸ CENARRO, Ángela, 2011, p. 243-249.

⁵⁴⁹ CENARRO, Ángela, 2011, p. 245.

⁵⁵⁰ CENARRO, Ángela, 2011, p. 245.

que confirmaba la regla, tornándose normativo el fomento de una feminidad asociada a labores de cuidado como la docencia o la enfermería, siendo esto último constatable en el personaje de Gloria.

Adrián Presas Sobrado y María Jesús Requejo Vázquez sitúan a «La mujer franquista ante el espejo: el modelo conservador de mujer en la Segunda República y su adaptación al discurso político y social de la dictadura»⁵⁵¹, partiendo del análisis de la revista *Ellas. Semanario de las mujeres españolas*, comentada ya en el anterior capítulo. Esta publicación combinaba secciones dedicadas a asuntos como la cocina, el cuidado de bebés, los quehaceres domésticos, la costura o el arreglo personal, aderezadas con anuncios en su mayor parte de decoración y cosmética, con artículos destinados a favorecer la movilización de un sector de mujeres conservadoras y de clase acomodada contra las políticas de los gobiernos republicanos de izquierdas. Cristalizaba así un discurso marcado por el sólido conservadurismo reaccionario y, aunque pueda sonar paradójico, un enfoque antifeminista en una publicación que reservaba para las mujeres la familia, el hogar, el matrimonio y la devoción religiosa.

En última instancia, la mujer era concebida, no sin contradicciones⁵⁵², desde posicionamientos católicos y tradicionalistas, subrayándose aspectos como la piedad, la religiosidad, la obediencia o el deber nacional, los cuales articulaban «un canon ideal de mujer conservadora que encaja perfectamente en el modelo que la dictadura franquista quería aplicar a las mujeres españolas»⁵⁵³. Por ende, la dictadura resultaba deudora de los fundamentos ideológicos que caracterizaron ya a la derecha española anterior a la guerra civil, especialmente a grupos como Acción Española, responsable de la revista *Ellas*, o la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA). Exploraré, a raíz de otras películas de mi selección que abordan explícitamente la educación femenina durante la dictadura franquista, cómo se produce y reproduce este modelo de feminidad normativa mediante canales educativos tanto formales como informales, aunque en este filme ya se observan algunos de esos recursos, como aquel juego de la gallinita ciega en el que, recordemos, las religiosas decían haber perdido una aguja y un dedal, objetos asociados con la costura como actividad femenina.

⁵⁵¹ PRESAS SOBRADO, Adrián; REQUEJO VÁZQUEZ, María Jesús, 2017.

⁵⁵² Por ejemplo, llama poderosamente la atención la ambigüedad que se evidenciaba al abordar el reciente papel adquirido por la mujer en política: mientras que algunas escritoras defendían el voto femenino como herramienta para conseguir los objetivos de la derecha, otras tantas consideraban que entraba en conflicto con la idea tradicional de una mujer dedicada al cuidado de su familia.

⁵⁵³ PRESAS SOBRADO, Adrián; REQUEJO VÁZQUEZ, María Jesús, 2017, p. 228.

Por no desviarme del hilo del que venía tirando, diría que se pretende una mujer que, con sus toques de alegría para afrontar tiempos difíciles, ha de ser devota cristiana, decente esposa y amante madre. Y aquí es donde entra la evasión cinematográfica como mecanismo esencial para presentar de manera evidente, en tanto que naturalizada, un ideal de mujer en el que todo son luces y parece no existir lugar para las sombras. ¿Qué mujer no desearía, en la España de los años cincuenta, vivir en una comedia de evasión? En este marco en el que nada es lo que parece pero todo parece lo que es, en un mundo diegético en el que todo resulta más sencillo y agradable, la anulación del pensamiento crítico deviene ingrediente principal para la transmisión de roles sociales normativos. Por supuesto, a Gloria se le permite ser algo alocada, y en ello reside gran parte de su encanto, pero en ningún momento se ponen en jaque los convencionalismos sociales relativos al modelo de feminidad más arriba presentado.

Todo ello acontece al margen de cualquier situación ambigua o dificultosa, gracias a la evasión: más allá de esa «tortilla» que pudiera girarse, a la que se alude cuando se menta implícitamente la disolución de las órdenes religiosas promovida por los sectores políticos del republicanismo de izquierdas, el marco «contextual» en el que acontece la acción es totalmente aproblemático. Utilizo las comillas porque considero que, salvo los elementos que se incorporan como referencias explícitas a la próspera y tecnificada modernidad, como pudieran ser el ferrocarril o los aparatos tecnológicos del hospital, cualquier aspecto que pudiera remitir a la conflictividad social y a la pobreza del primer franquismo es excluido. Dicho más llanamente, la evasión cinematográfica resulta favorable al ideario de la dictadura porque no hay necesidad de contexto, a no ser que algunas pinceladas del mismo, siempre seleccionadas de modo ideológicamente interesado, deseen incorporarse.

En esta comedia todo parece lo que es, pues no hay margen para dobleces, pero al mismo tiempo nada es lo que parece, pues la evasión cinematográfica borra cualquier retazo de conflictividad social que pudiese haber, y de ahí su gran poder en manos de un régimen que desea alienar a las personas de una realidad que no les es favorable. Quizás esta pueda ser mi principal aportación a la hora de ofrecer una relectura sobre este largometraje, tesis que se entiende mejor al tomar como referente comparativo tanto la novela de Palacio Valdés como su anterior adaptación a cargo de Florián Rey. Apuntaba la ausencia de pautas explicativas que justificasen el cambio de temperamento de don Sabino o, incluso, la supresión de otros personajes como Paca. En este punto, conviene

recordar que el carácter reaccionario del primero ilustraba una visión nada amable de la Iglesia, al tiempo que Paca mostraba la dura realidad de una mujer maltratada y de clase baja. No hay espacio ahora para críticas o conflictos sociales que empañen la viva gama cromática y la potente iluminación de un mundo ideal, cuasi onírico, erigiéndose otro régimen, el del no-cuestionamiento, en el que la Gloria de Carmen Sevilla deviene el modelo «naturalmente» soñado de mujer.

La Tierra sabe bien que las estrellas son miradas de almas hermosas que no se resignan a abandonarnos del todo

Sor Intrépida

(Rafael Gil, 1952)

Ficha técnica

Año	1952
Fecha de estreno	10/XI/1952 (Cine Avenida, Madrid)
País	España
Duración	103 min.
Productora	Aspa P.C. ⁵⁵⁴
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Blanco y negro
Dirección	Rafael Gil
Guion	Argumento, guion literario y diálogos: Vicente Escrivá Tratamiento cinematográfico: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo
Reparto actoral	Dominique Blanchar (Mercedes Saledo, sor María de la Asunción), María Dulce (sor Inés), Nani Fernández (Miriam), José Nieto (Manuel, paciente moribundo), Julia Caba Alba (tía Emilia), Francisco Rabal (Tomás), Margarita Robles (sor Lucía), José Isbert (don Cosme, padre de Mercedes), Carmen Rodríguez (superiora del convento), Eugenio Domingo (Juan), Antonio Riquelme (Horacio), Fernando Sancho (señor Evans), Félix Fernández (padre José), Rosario García Ortega (actriz), Rafael Bardem (director del banco), Camino Garrigó (hermana portera), Ramón Elías (Rigobertus), Maruja Isbert (secretaria del director del banco), María Francés (madre Teresa), José Prada (médico), Manuel Kayser (paciente), María Cuevas (madre Ángeles), Elisa Méndez (madre de Mercedes), Concha López Silva (hermana cocinera), Ramón D. Faraldo (indio herido), Matilde Muñoz Sampedro (superiora del vicariato)
Fotografía	Alfredo Fraile
Sonido	Sistema de sonido Eurocord «N» Jefe de sonido: Antonio Alonso
Música	Juan Quintero, «con la colaboración de Joaquín Rodrigo»

⁵⁵⁴ Se presenta en los créditos como «una Superproducción Producciones Cinematográficas ASPA», cuyo logo es una cruz de san Andrés.

	(Aleluya y Efectos Corales) y la canción <i>Cantares</i> de Joaquín Turina»
Otros	<p>Ayudantes de dirección: José Luis Robles y Pedro L. Ramírez</p> <p>Montaje: José Antonio Rojo</p> <p>Ayudante de producción: Samuel Menkes</p> <p>Segundo operador: César Fraile</p> <p>Vestuario: Monic y Cornejo</p> <p>Maquillaje: Francisco Puyol</p> <p>Figurines y asesoría: Eduardo Torre de la Fuente</p> <p>Decorados: Enrique Alarcón</p> <p>Construcción de decorados: Francisco Asensio</p> <p>Mobiliario y atrezzo: Vázquez, Menjibar⁵⁵⁵ y Luna</p> <p>Regidor: Miguel Pérez</p> <p>Ayudante de foco: Salvador Gil</p> <p>Administración: Francisco G. Montero</p> <p>Foto fija: Julio Ortas</p> <p>Auxiliar de producción: Manuel Lecen</p> <p>Imagen de san Roque: Alfonso Gabino</p> <p>Laboratorios: Madrid Film</p> <p>Estudios: CEA C. Lineal</p> <p>Asesores religiosos: monseñor Ángel Sagarminaga y Javier M^a Echenique</p> <p>Película acogida al Crédito Sindical 1952</p>

⁵⁵⁵ Mantengo el grafismo empleado en los títulos de crédito, aunque entiendo que se trata de una referencia a «Mengíbar», atrecista que participó en otros dos metrajes de mi selección.

Trama argumental

La historia se inicia con una estrella que brilla con luz especial sobre la India, preguntándose la narradora por el origen de tal intensidad. Pese a lo complicado que resulta descubrir este secreto, advierte, un recorrido por las calles del lugar conduce hasta la casa de un hebreo repleta de antigüedades y objetos de valor. Sin embargo, su atención recae sobre algo que, en principio, carece de atractivo: un fragmento de una imagen de san Roque. Según desvela la narradora, existe tras este objeto una historia que habremos de presenciar a continuación.

Acto seguido, la escultura de san Roque, entera, figura como un adorno más en el salón de doña Emilia, anciana señora que discute acaloradamente con don Cosme, el padre de Mercedes. Y es que Mercedes, sobrina de doña Emilia, ha decidido ingresar en un convento justo en el momento en que su carrera musical comenzaba a despuntar. No es de extrañar el enfado de su tía, pues esperaba que los frutos de la carrera de Mercedes la mantuviesen durante su ancianidad. Afirma en relación con su sobrina que «su padre soy yo» (a. I, s. 2, e. 2), ya que se encargó de costear los estudios de la joven. Por otra parte, el motivo de la visita de don Cosme es pedirle a su hermana la imagen de san Roque que el tío Javier legó a Mercedes, objeto que la acaudalada señora entrega con gusto para poder perder de vista cualquier cosa que tenga que ver con la religión o con su sobrina. Tras retirarse don Cosme, el enojo de doña Emilia cede terreno frente a la pena, la cual acaba por materializarse en llanto.

Después, la espectadora observa cómo diversos periodistas solicitan entrar al convento para fotografiar a Mercedes, atraídos por la noticia de una promesa de la canción decidida a abandonar el mundo del espectáculo. Llega entonces el padre de la novicia, don Cosme, a quien la hermana portera deja pasar para que pueda sumarse a la ceremonia que se está celebrando en la iglesia de la comunidad, entrando en la misma cuando el coro entona unos cantares litúrgicos. Al tomar asiento junto a su mujer, don Cosme afirma que ve a su hija emocionada, aunque su esposa parece más preocupada por otras cuestiones, aseverando que «Lo que está es monísima con las tocas» (a. I, s. 2, e. 4). Ya concluida la ceremonia, la madre de Mercedes explica a sor Lucía, la maestra de novicias, que tía Emilia no quiso asistir por el enfado más arriba referido. Mercedes recibe de manos de su padre la preciada imagen de san Roque, antes de que concluya la visita de sus familiares y conocidos.

Mientras la conduce ante la madre superiora, sor Lucía solicita que le entregue la imagen, pues las normas establecidas por la fundadora de la orden prohíben cualquier posesión. Sin embargo, la recién incorporada novicia explica que le tiene mucho apego, pues perteneció a su tío Javier, quien estuvo en las misiones de la India. Interpretando su respuesta como un acto de insubordinación, la maestra de novicias le pide que se lo consulte a la reverenda madre, advirtiéndole que ella no da su autorización. A pesar de ello, la amable superiora muestra también su devoción por san Roque, patrón de los apestados, y consiente que conserve su imagen, no sin antes revelar a la novicia su nuevo nombre: sor María de la Asunción. Se retira entonces sor María a su propia celda, colocando a san Roque sobre una pequeña peana en la pared, hablándole en voz alta y expresando su vocación y su empeño por tomar los trabajos más duros.

Más tarde, la adusta sor Lucía acompaña a la novicia a su lugar de trabajo, donde habrá de encargarse de sábanas, toallas y paños, enseres necesarios para la atención de la institución hospitalaria. Sor María conoce a sor Inés, otra de las novicias, quien se convertirá en su bondadosa compañera de aventuras, y expresa su descontento por no poder trabajar en contacto directo con los enfermos, comentando ambas el mal genio de la maestra de novicias. Sor Lucía la sorprende quejándose del trabajo que les manda y le da un trabajo a la medida de sus deseos: ya que no quiere doblar sábanas ni entregar guantes a los médicos, trabajará en el quirófano, aunque limpiándolo. En este espacio, sor Inés le explica la función de las piezas del instrumental quirúrgico, quedando impresionada la recién llegada. Además, visitan las salas de enfermos, animándose sor María a ayudar a un paciente que se queja de la pierna, aunque este termine tachándola de torpe. El paciente más joven, Juan, reconoce a la recién llegada, afirmando que llenó un concierto en el Alcázar de Sevilla, y le pide un autógrafo. Queda decepcionado, sin embargo, al comprobar que lo ha firmado como sor María de la Asunción, pues su otro nombre «quedó allá, en el Alcázar de Sevilla» (a. II, s. 3, e. 12). Otro de los pacientes, Manuel, se muestra hosco, diciéndole que no lo moleste, a no ser que pueda traerle un vaso whisky; explica sor Inés que le importa tan poco morir que rechazó confesarse.

Tras saber por boca de sor Inés que esa noche hay capítulo en la comunidad, reunión destinada a que se acusen de sus faltas y a que planteen las faltas de las demás hermanas si así lo estiman oportuno, sor María se muestra decidida a quejarse ante la superiora por el trato recibido por sor Lucía. La madre maestra expresa su observación sobre la actitud alejada de la humildad y de la paciencia de la que hace gala la recién

llegada. Sor María de la Asunción responde al principio con una gracieta, cortada por la superiora, pero después no duda en aceptar su culpa, aunque afirma también que se cree capaz de trabajar en el quirófano. Sor Lucía dispone que pueda efectuar una prueba al día siguiente para tal labor. Tras quedar zanjado este asunto, la reverenda madre expone la mala condición económica que padecen, siendo imposible hacer frente a los gastos de las nuevas salas del hospital.

A la mañana siguiente, pese a que sor María verbaliza su tranquilidad a la hora de asistir a sor Lucía, entregándole el instrumental que soliciten los médicos, la joven se maree durante el procedimiento. Aquello que comienza con un temblor de manos acaba por convertirse en un desmayo al presenciar cómo un médico usa el costotomo para cortar una costilla. Sus compañeras la asisten hasta que se recupera, contándole sor Inés y otra profesora lo sucedido en el quirófano. Sor María se retira a su celda, recriminándole a san Roque lo acontecido, por no responder a sus plegarias. En el pasillo, la novicia se encuentra con sor Lucía, quien le ordena hablar con la madre provisora para recibir la tarea que le corresponde realizar al día siguiente, que no es otra que pelar patatas en la cocina. La hermana cocinera y sor Inés restan gravedad a lo sucedido, contándole esta última a sor María de la Asunción que ha recibido la oportunidad de probar suerte en el quirófano. No obstante, sor María le pide un favor... La novicia reemplaza a sor Inés durante la operación, ocultándose tras una mascarilla y recibiendo la felicitación de sor Lucía por cómo logró resolver la tarea. Poco dura su felicidad, pues, tras descubrir su identidad, la maestra de novicias ordena que se recluya en su celda hasta recibir la sanción que imponga el capítulo.

Llorando en su cama, sor María escucha la voz de san Roque, quien le recrimina sus impulsos, pensando con el corazón, sin valorar las consecuencias de sus actos. En su intervención, el santo asegura que no aprenderá nunca a obrar de otra manera, movida por su irreflexiva bondad, palabras que se desvelarán premonitorias. Poco dispuesta a acatar las normas, sor María escribe una carta a su tía Emilia, explicándole lo mal que se encuentra en el convento, y se la entrega a sor Inés, quien decide ir a ver a la novicia en su celda, saltándose así el castigo de aislamiento, para decirle que nada le reprocha. La benévola sor Inés acepta echar al correo la misiva, pero sor Lucía la intercepta. En el capítulo, la maestra de novicias denuncia la vanidad de sor María, apuntando que ve en ella un afán por ser la primera en todo. Recibe autorización de la reverenda madre para leer en voz alta la epístola confiscada, sorprendiéndose al comprobar que su contenido

desvela la ilusión y la firme vocación de sor María, alabando el sufrimiento que padece y agradeciendo el trato de sor Lucía. La superiora autoriza a la madre maestra para aplicar el castigo que considere oportuno.

Dicho castigo no se produce, pues sor María se incorpora como enfermera a una de las salas de enfermos, solicitándole Juan, el joven paciente que la reconoció, que no cumplan las órdenes del médico de obligarlo a andar. El paciente de la cama contigua, Horacio, resulta ser un caso único en el mundo, pues el canadiense que padecía su misma afección ha muerto, y se enorgullece con humor de su radiografía publicada en una revista médica, destacando la singular forma de su corazón. Otro paciente, que se presenta como Rigobertus, afirma ser un compositor y le pregunta si ella es Mercedes Saledo, queriendo convencerla del valor de su música y mostrándole el acordeón que guarda debajo de su cama. Después, sor María visita a Manuel, a quien sigue sin poder proporcionarle whisky. Él se muestra reticente a hablar con el cura, desconfiando de las actitudes de las monjas, quienes según él no obran con altruismo. Desvela a la novicia que apostó con una monja del hospital de Shanghái que hablaría con un sacerdote si llega vivo a Navidad, apuesta que mantiene con sor María, convencido de que esto no sucederá. En el pasillo, la religiosa consulta a un facultativo la condición del enfermo, quien no vivirá más de dos semanas, obteniendo permiso para proporcionarle whisky.

La madre portera acompaña a tía Emilia a la sala de visitas, informando después a la superiora del mal carácter de la señora. Acude sor María a hablar con su tía, quien la sermonea por la oportunidad perdida de desarrollar una carrera musical que, dicho sea de paso, su dinero le costó. No obstante, la novicia se reafirma en su vocación, también en el amor que siente hacia su tía, y dice querer ayudarla a entrar en el cielo, pidiéndole dinero para el hospital a modo de donativo. Su tía se plantea acceder a ello siempre que cumpla con un capricho suyo, a saber, acudir a su casa para atenderla y cuidarla, pues solamente desea tener junto a sí a su sobrina. Al no ser esto posible, la tía le niega el dinero, aunque sor María logra que se comprometa a hablar con el director de su banco para que las reciba, a la superiora y a ella misma, al día siguiente. Concluida la visita, sor María entra, alertada por unos gritos, a una sala en desuso, observando cómo sor Lucía obliga a andar a Juan, quien cae al suelo entre sollozos. La novicia lo ayuda a incorporarse e intenta convencerlo de la genuina preocupación de sor Lucía, escuchando después la historia del paciente, impedido desde los once años. Sor María le infunde fe, asegurándole que pronto logrará andar.

A la mañana siguiente, en el autobús, la reverenda madre y sor María se dirigen al banco, quedando asombradas por la cantidad de dinero que allí se maneja. Tras hablar con la secretaria del director, una empleada que no duda en mentir por teléfono sobre la ausencia de su jefe para deshacerse de las llamadas, consiguen que informe sobre su presencia. Sin embargo, el banquero le indica que se deshaga de ellas con un pequeño donativo. Al saber por la secretaria que el director se encuentra demasiado ocupado para recibirlas, sor María llama por teléfono a tía Emilia, quien olvidó el encargo. A pesar de ello, la novicia aprovecha que la secretaria se ausenta un momento para colarse, junto con la superiora, en el despacho. Exponen las deudas por un millón de pesetas que tiene el hospital, aunque el banquero les pide que entreguen su solicitud por escrito.

Durante la cena, la reverenda madre informa a su comunidad del buen estado de la actividad que la orden desempeña en la región de Cachemira, habiéndose fundado una nueva leprosería, algo muy diferente de lo que sucede en China, donde uno de sus hospitales fue incendiado. De visita nocturna a los enfermos, sor María de la Asunción conversa con Manuel, antiguo paciente del hospital chino, quien le explica lo sucedido allí: todas las profesas del Hospital de San Telmo de Shanghái murieron, incluso aquella con la que hizo originariamente su apuesta. Sor María le dice que quedan dos semanas para Navidad, y Manuel, quien dice tener solamente una palabra, se reafirma en cumplir su promesa si llega con vida. Pero, según desvela el almanaque de la celda de sor María, falta casi un mes, echándole en cara san Roque su mentira, aunque la novicia cree estar en lo correcto si así logra ganar un alma para Dios.

Mientras realiza sus tareas en la sala de enfermos, sor María recibe un paquete. Se lo hace llegar su tía, junto con una nota en la que le confirma que la botella de agua milagrosa de Lourdes que le envía contiene, en realidad, whisky. Rigobertus le enseña el villancico que compuso la noche anterior, el cual resulta ser la popular canción *Noche de paz*, aunque él afirme que alguien le roba las partituras. Sor María se ha confabulado con los pacientes de la sala para fingir que Nochebuena es pasado mañana, aunque Juan y Horacio le comunican que uno de los enfermos, el que la llamó torpe, se muestra poco dispuesto a colaborar, algo que no cambia a pesar de los ruegos de sor María. Resuelta a consultar sus barrabasadas antes de llevarlas a cabo, la novicia explica su adelanto de la Nochebuena a la superiora, quien se lo prohíbe a pesar de su intención por salvar un alma. En otro orden de cosas, la reverenda le comunica que afrontan el cierre inminente de dos salas del hospital, a no ser que reciban una respuesta positiva del banco en menos

de dos días. Por iniciativa de la superiora, sor María contacta con su tía, quien está acompañada por el señor Evans, un empresario interesado en contratar la grabación de un disco. Al ofrecerle medio millón de pesetas, el rechazo de sor María se convierte en duda, por lo que miente a la superiora, diciéndole que tienen disponible el dinero e irá a recogerlo cuando su tía le indique. La reverenda madre reconsidera la cuestión del paciente moribundo y termina por consentir el enredo, resolviendo mandar a sor Lucía a tomar las aguas termales para su reuma, facilitando así el plan de sor María.

Tras hablar con sor Inés, logrando que se convierta en cómplice de su plan para salvar el hospital, sor María vuelve a escuchar las recriminaciones de san Roque. Y es que, pese a sus buenas intenciones, sale de un apuro para meterse en otro. Desoyendo la reprimenda, sor María acude acompañada por sor Inés al estudio de grabación. Tras acordar con el señor Evans que las 500.000 pesetas llegarán al convento acompañadas de una carta en la que el empresario finja efectuar una donación, las complicaciones surgen al pactar el repertorio de canciones: el señor Evans se niega por completo a que sean religiosas, mientras que sor María no acepta temas románticos y sentimentales del gusto del público, aunque el empresario prometa que fechará las grabaciones dos años antes de su entrada en el convento. Acuerdan seis canciones españolas, iniciando la grabación en el estudio con el tema *Cantares* de Joaquín Turina⁵⁵⁶. En ese instante, sor Inés vive su particular calvario en la sala de espera: después de tener que desvelarle a una actriz que va vestida de monja porque es religiosa, y no porque vaya a una audición para *La hermana San Sulpicio*, se ve arrinconada por un cuadro flamenco que se arranca a tocar y a cantar. Siente alivio al reencontrarse con sor María, acusándola de haberla traído «a la antesala del infierno» (a. II, s. 12, e. 47), aunque bendice el cheque que le muestra. De regreso al convento, mantienen la excusa de haber ido al dentista, no sin antes echar la carta, a nombre de la madre superiora, en el buzón, asegurándose de que la monja portera se acuerde de entregarla durante la cena. Al abrirla la reverenda madre, agradece a Dios tan altruista donativo, disponiendo que las hermanas se retiren a orar.

Tras ordenar las tareas que han de realizarse durante su ausencia, sor Lucía se marcha al balneario. Queda el camino libre para que sor María ejecute su plan, siempre secundada por sor Inés. El apenado Manuel se anima tras comprobar que la bebida que

⁵⁵⁶ Dominique Blanchard, actriz que interpreta a sor María, no es quien pone voz ni a los diálogos ni a las interpretaciones musicales. La intervención de la actriz, que rodó la película en francés, se encuentra doblada al castellano, optándose por una voz femenina en tesitura de soprano para las canciones.

sor María le ofrece es whisky, horas antes de celebrarse la falsa Nochebuena. Mientras el paciente se encuentra ya en estado de última agonía, sor María entona *Noche de paz* junto al Nacimiento dispuesto frente a la vidriera que preside la sala de enfermos. La superiora la justifica ante el resto de monjas, quienes cenan en el refectorio, asegurando que sor María ensaya para la Navidad. Tras concluir su canción, acerca la imagen del Niño Jesús a los pacientes para que besen sus pies, algunos con más reticencias que otros, hasta llegar al moribundo, quien no lo hace. Durante la noche, queda sor María rezando a los pies de la cama de Manuel, quien confiesa haber descubierto su engaño. La novicia pide su perdón entre sollozos, pero él la consuela y le da permiso para que avise al sacerdote. Ella sale corriendo para cumplir su misión: salvar un alma⁵⁵⁷.

Apoyada en san Roque, puede leerse una lista de propósitos y preguntas escrita por sor María. Se encuentran tachados los tres primeros: vencer el miedo al quirófano, solucionar la situación económica de la comunidad y que se confiese «el del whisky»; quedan por cumplir los otros tres: Juan tiene que andar, ha de adelantar sus votos para marchar a la India y, por último, quiere averiguar a quién va a dejar tía Emilia su dinero. Precisamente su tía la espera en la sala de visitas, quejándose por no poder verla de inmediato. La señora accede a subir a la sala de enfermos, donde su sobrina realiza unas curas. En su labor, sor María muestra ferviente vocación, al tiempo que una cama vacía permite comprender que Manuel ya ha fallecido. Sor María intenta convencer a su tía de que ayude al hospital, logrando que contemple una posible donación en su testamento. A su vez, sor Inés se encuentra reunida con la superiora, pues profesará esa semana para marchar a las misiones, algo que el capítulo de la orden aprobó por unanimidad. Sor María de la Asunción solicita también a la reverenda madre adelantar sus votos, para lo que habría que pedir dispensa y contar con el apoyo unánime de la congregación, siendo difícil lograr el respaldo de sor Lucía. La novicia manifiesta su interés en formar parte de la expedición que, dentro de un mes, saldrá hacia la leprosería de Baramulla.

En el capítulo, la madre superiora propone adelantar la profesión de sor María, pero sor Lucía se opone con vehemencia. Al realizarse la votación, como era de esperar, el voto en contra de la madre maestra impide que se admita la propuesta. Sin embargo, la reverenda madre explica los motivos de sor María, información que genera dudas en

⁵⁵⁷ Quisiera hacer notar la elipsis narrativa que supone la ausencia de la confesión de Manuel o, incluso, el momento de su muerte. Esto apunta a un tratamiento elegante y respetuoso por parte de Gil hacia una cuestión que, en otras manos, hubiera podido presentarse de manera sensacionalista o sentimentaloides.

sor Lucía. Mientras, la novicia acompaña a Juan al campo de trigo próximo al convento, espacio en el que lo alienta a andar por sí mismo. Juan consigue tal proeza, para gozo de ambos, aunque no sin caer y volver a levantarse. Contempla la escena sor Lucía, quien solicita el perdón de sor María por intentar entorpecer su camino, desvelándole que el capítulo ha aceptado adelantar su profesión.

Asistimos a la ceremonia de profesión de sor María, estando presentes, además de las monjas, sus padres y tía Emilia, quien no puede evitar el llanto. Se escuchan sus votos perpetuos de pobreza, castidad y obediencia mientras se observa en pantalla su viaje junto a sor Inés hasta las misiones en la India. Allí, mientras cruzan los frondosos bosques, dan con un poblado afectado por la peste. Sor María se adentra en el mismo, a pesar de las indicaciones de su guía, Tomás. Llegan después al edificio de la misión que cumple la función de hospital, pero este parece abandonado. Les aguarda allí Miriam, la esposa de Tomás, informando de que todos han huido ante un posible ataque. Deciden descansar esa noche, preparando su partida para la jornada siguiente. Sin embargo, al encender Miriam un fuego para preparar el desayuno, son descubiertos por un vigía. Llegan algunas personas del poblado que fue arrasado por los bárbaros y, aunque Tomás les anuncia su intención de partir, sor María decide que se quedarán a atenderlos. Tomás marcha al vicariato para entregar la carta que traen consigo las religiosas, explicando su retraso, pero Miriam permanece con ellas, pues le queda poco para dar a luz.

Al entregar la carta a la madre superiora del vicariato, se escuchan las palabras que escribió la reverenda madre del convento: «creo que va a tener que ensanchar la India, porque esa sor María es de las que el mundo le parece un grano de anís, aquí la llamábamos sor Intrépida. Hágale caso vuestra reverencia, aun en lo que le parezca más absurdo, porque al final acaba siempre teniendo razón» (a. III, s. 21, e. 68). La superiora del vicariato dispone que un par de monjas y un sacerdote acompañen a Tomás para evacuar el lugar. Tras efectuar el viaje, la comitiva se reúne con sor María y sor Inés en la capilla del hospital, ofreciéndose el sacerdote a decir misa, mientras la figura de san Roque descansa en una peana. Tomás teme por la llegada de su hijo y por la salud de su mujer. Estando las religiosas adecentando el altar, Tomás avisa de la inminente llegada de los enemigos, mostrándose sor María tranquila por lo que pueda acontecer. Los allí refugiados rezan el *Ave María (Pranam María)* en lengua nativa.

De nuevo, sor María resuelve la situación gracias a una de sus ocurrencias. Al llegar los enemigos, encuentran las antorchas encendidas, lo cual interpretan como una señal de presencia de la peste, huyendo al instante. Sin embargo, uno de ellos cae del caballo y sor María lo encuentra. Desoyendo las advertencias de Tomás, decide llevarlo al hospital para sanar su pierna fracturada, desvelándole el engaño relativo a la peste. A pesar de que las profesas planean evacuar el hospital al día siguiente, el guerrero logra escapar a caballo, precipitando así su partida. No obstante, al averiguar que Miriam está de parto, sor María resuelve quedarse atrás junto a ella y su esposo, convenciendo a sor Inés de que nada pasará y se reunirán pronto.

Volviendo al interior de la capilla, descubre sor María la escultura de san Roque partida en dos, pidiéndole al santo que le dé un poco más de tiempo, pues apenas ha logrado nada en la misión. La religiosa atiende a Miriam, quien insiste en que se marche por lo que pueda sucederle a manos del enemigo. Pese a sus advertencias, sor María de la Asunción afirma que solamente el Altísimo habrá de disponer cuándo ha llegado su momento. La parturienta desvela a la monja que, si nace una niña, su mayor deseo es llamarla María, en lengua española. En ese instante, sor María se da cuenta de que han dejado el sagrario de la capilla desprotegido, y allí se dirige para tomar la última forma consagrada, rezando al Señor para recibirlo con alma limpia. Se lamenta de que su final esté cercano, pues no ha podido ganar ningún alma de esas tierras. Sus plegarias son atendidas, pues llega Tomás con su hija recién nacida y es sor María la encargada de bautizarla con su mismo nombre. Tomás le suplica que huya, pues a ellos no habrán de infligirles daño, pero la profesa acepta su final con resignación, plantándose en la puerta de la capilla y entregando su alma al Señor con motivo de la conversión de esas tierras. Al pasar los guerreros a caballo, sor María es abatida, dando gracias a Dios por aceptar su ofrenda, pidiendo perdón para los pecadores y amparo para los que huyen. Tras la muerte de sor María, brilla en el cielo la refulgente estrella con la que se inició el relato.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Partiendo de mi desglose en 737 planos del filme, esbozo las regularidades y singularidades observables en relación con los sistemas de hiperformalización objetual. Comenzando por la iconografía o iconicidad actancial, en estrecha correspondencia con la planificación, señalo la inclusión de primeros y primerísimos primeros planos como recurso que subraya la gestualidad y las reacciones de algunos actantes, a pesar de que, como examinaré, el desarrollo de la acción se concreta a partir del predominio de los planos medios. Centrándome en los primeros y primerísimos primeros planos en tanto que elemento potenciador de la expresión, resulta lógico que Dominique Blanchar, protagonista indiscutible, reúna la mayor parte de ellos. El ejemplo más evidente puede encontrarse durante el debut de sor María como asistente de quirófano (a. II, s. 4, e. 15), episodio en el que se contabilizan seis primeros planos y primerísimos primeros planos de su rostro sudoroso, mareado o ya sin conocimiento, añadiéndose cinco planos detalle de sus ojos, recalcando su tensión al observar cómo el médico rompe una costilla.

De manera más aislada, pueden localizarse otros primeros planos asociados con la expresividad de la novicia: cuando llora desconsolada en su celda al ser castigada después de sustituir sin permiso a sor Inés en el quirófano (a. II, s. 5, e. 22), al escuchar apenada la falta de fe y de ánimo del paciente moribundo (a. II, s. 6, e. 27), al brillarle los ojos mientras graba en el estudio, en un momento de claro virtuosismo vocal (a. II, s. 12, e. 45), o mientras, con ojos vidriosos, pide perdón a Manuel por su engaño (a. II, s. 14, e. 53). También se observa el rostro de Dominique Blanchar en otros momentos de marcada emotividad, como al escuchar las disculpas de sor Lucía, agradeciéndole a la maestra de novicias la dureza que mostró (a. II, s. 18, e. 61), cuando sor María tiene la ocasión de bautizar a la hija de Tomás y Miriam (a. III, s. 22, e. 79) o en el que es su último plano en la película, el cual muestra su fallecimiento (a. III, s. 22, e. 80).

Si bien es cierto que diversos intérpretes de reparto atesoran algunos primeros planos aislados en momentos concretos, como es el caso de Francisco Rabal, en el papel de Tomás, durante la escena del bautizo, o de Eugenio Domingo, cuando Juan logra levantarse del suelo, jadeante, y andar (a. II, s. 18, e. 60), resultan reseñables dos casos. El primero de ellos remite a Manuel, el paciente moribundo, encarnado por el actor José Nieto. Aunque este personaje no cuenta con un mayor número de minutos en pantalla

del que disponen otros secundarios, su intervención en uno de los hilos argumentales más emotivos del metraje explica que disponga de primeros planos que figuran su falta de fe en su primer encuentro con sor María (a. II, s. 6, e. 27), actitud que mantiene al negarse a besar al Niño Jesús durante la celebración de la falsa Nochebuena (a. II, s. 14, e. 52). La articulación de sus primeros planos con otros análogos de sor María sirven como recurso de contraste entre el abatimiento que causa la falta de fe en el paciente y la inquebrantable energía que muestra la sempiterna sonrisa de la religiosa, sirviendo como elemento definitorio de la iconicidad de la protagonista⁵⁵⁸.

Merece mención especial sor Lucía, interpretada por Margarita Robles, pues sobre ella recae uno de los principales cambios en cuanto a evolución de un personaje. Su severa expresión, junto a la parquedad de palabras, habrá de verse matizada al darse de bruces con el ímpetu de sor María: pese a los desencuentros entre la madre maestra y la protagonista, siendo las secuencias 3 y 5 un buen botón de muestra, sor Lucía habrá de sorprenderse por las palabras de agradecimiento que la novicia le dedica en la carta destinada a su tía Emilia (a. II, s. 5, e. 26), así como por la entrega que demuestra al querer marcharse a las misiones, algo que averigua por boca de la superiora (a. II, s. 17, e. 59). Margarita Robles ha de conformarse con planos medios y medios cortos a la hora de mostrar sus reacciones, expresadas también por el tono que logra imprimir a su voz y por los motivos musicales que acompañan a estos episodios. Dispone de planos medios muy cortos que, por momentos, se tornan primeros planos al pedir disculpas a sor María por la dureza de las trabas impuestas, no recibiendo más que palabras de agradecimiento de la novicia al saber que ha apoyado su profesión definitiva (a. II, s. 18, e. 61). Como sucedía en el caso de Manuel, la hosquedad de sor Lucía funciona por contraposición al ímpetu desmedido de sor María, aunque en el fondo de ambas actitudes se hallen dos modos diferentes de bondad que habrán de terminar entendiéndose.

En otro orden de cosas, otros actores que desempeñan papeles secundarios o de reparto destacan por valores actanciales más próximos a la comicidad, conformando un rico abanico de personajes basados en interpretaciones de carácter. No en vano el primer cara a cara del filme (a. I, s. 2, e. 2) acontece entre dos de los más insignes secundarios de la comedia española: Julia Caba Alba y José Isbert, en los papeles de tía Emilia y

⁵⁵⁸ A propósito de estos primeros planos, tanto en lo que respecta a sor María como en el caso de Manuel, puede señalarse el tratamiento siempre elegante de Rafael Gil de aquellos momentos de mayor tensión emotiva, evitando a toda costa cualquier deriva hacia el sensacionalismo o el patetismo.

don Cosme, respectivamente. Precisamente es el personaje de tía Emilia quien lleva consigo buena parte del peso humorístico de la trama, concretándose esto en escenas de digresión que, si bien poco aportan al argumento, brindan imperdibles desencuentros entre la acaudalada señora y la afable monja portera interpretada por Camino Garrigó en sus dos visitas al convento (a. II, s. 7, e. 29 y 32; a. II, s. 16, e. 55). Desde la constancia de los planos medios, las muecas y las astracanadas réplicas de doña Emilia contrastan con la inocente llaneza de la monja portera, quien no se inmuta ante sus exabruptos.

Con el permiso de la monja portera y de la reverenda madre, destacando esta última por la absoluta permisividad hacia los alocados planes de sor María, la inocencia y la bondad visten los hábitos de sor Inés, interpretada por María Dulce. Colaboradora por acción u omisión de las trastadas de sor María, se erige protagonista momentánea en una de sus escenas más hilarantes: mientras sor María negocia y graba sus canciones con el señor Evans, puede llegar a interesarnos más la espera de su compañera, graciosa por su tangible incomodidad al ser confundida con una actriz que va a probar fortuna en el rodaje de *La hermana San Sulpicio* o al verse progresivamente arrinconada por un cuadro flamenco. Si en tía Emilia encontrábamos un personaje cómico creado desde la hipérbole, el desempeño de sor Inés resulta más próximo a una comicidad naturalista, como también naturalista era, en un registro diferente, la aspereza de sor Lucía. Por norma general, las interpretaciones descansan sobre la naturalidad, aunque en varias ocasiones la teatralidad, de mayor énfasis en los momentos dramáticos que en los cómicos, se vea potenciada por efectos lumínicos o musicales.

Refiriéndome ya al sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, me detengo primero en la composición fílmica y su planificación. En general, predomina la perspectiva heterodiegética en el punto de vista, desde la omnisciencia del narrador, que permite presenciar acciones centradas en varios personajes y distintos espacios: aunque es cierto que sor María reclama el protagonismo en la mayor parte de escenas, no faltan ejemplos en los que la religiosa no se halla presente, articulándose la acción en torno a personajes como tía Emilia y la monja portera, en las digresiones ya referidas, sor Inés (a. II, s. 12, e. 46) o sor Lucía y la madre superiora (a. II, s. 17, e. 59), entre otros. Como ya he explicado, algunas de estas escenas se corresponden con momentos de digresión humorística, pero existen también escenas decisivas para el devenir de la acción en las que sor María no se encuentra presente, siendo buena ilustración de ello la reunión del capítulo en la que se vota la profesión definitiva de la novicia.

Detecto un único caso en el que se aplica una perspectiva homodiegética en la planificación fílmica. El ejemplo en cuestión se encuentra en la escena que figura la primera experiencia de sor María como asistente de quirófano (a. II, s. 4, e. 15), cuyo montaje habrá de merecer luego mi atención. Tras los planos que muestran el mareo en el rostro de la novicia, seguidos de los planos centrados en sus ojos, se observa un plano detalle que muestra la oscilante aguja del Oscillotonometer, aparato que ya ha merecido varios planos detalle con anterioridad. La peculiaridad está en que vemos cómo dicho plano, mediante un movimiento de cámara, sube y queda fijado hacia la lámpara de la mesa de operaciones. Acto seguido, desde un plano medio corto, sor Lucía solicita que saquen a sor María fuera del quirófano, pues se ha desmayado. Previamente al desmayo, uno de los planos detalle de la oscilante aguja mostró ya la visión borrosa de la novicia resultante del mareo, también en punto de vista homodiegético⁵⁵⁹.

Otros recursos para lograr la inclusión del punto de vista del espectador son los encuadres y las angulaciones en picado y contrapicado. En relación con los encuadres, pueden señalarse diversos ejemplos en los que, al incluirse de espaldas el personaje que sostiene el rol de receptor u oyente, pareciera que el espectador se halla presente en la escena; una buena muestra de ello puede localizarse en la primera conversación que mantienen la reverenda madre y Mercedes tras la llegada de esta última a la comunidad (a. I, s. 2, e. 7). Al aplicarse la lógica plano/contraplano en este diálogo, se observa por momentos a la superiora sentada tras su escritorio desde detrás de sor María, con su toca de espaldas, mientras que en otros instantes vemos a la novicia de pie frente a la mesa de la profesora, observando aquí las tocas de la reverenda madre desde atrás. Al mostrarse en primer plano al personaje que escucha en ese instante, siempre de espaldas, se crea una sensación de espacio diegético que incluye a la espectadora, como observadora que presencia la escena, colocada, alternativamente, detrás del receptor comunicativo.

Por otra parte, aunque los ángulos de cámara serán comentados en unas líneas, me gustaría señalar un ejemplo susceptible de considerarse perspectiva homodiegética: en su primera visita al convento, mientras espera a su sobrina en la sala de visitas, tía Emilia lee un escrito en lo alto de la pared de la estancia; tras un plano medio largo de la señora colocándose las gafas, se observa un plano detalle que permite leer, en ángulo

⁵⁵⁹ El magnífico trabajo de planificación y el uso de planos subjetivos que se aprecia en esta escena parece tomar como referente inmediato la escena del desvanecimiento del padre de la familia Pérez en la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), estrenada pocos meses antes del comienzo del rodaje de la película de Gil y considerada una de las escasas muestras de estilo neorrealista en España.

contrapicado, «Vales tanto ante Dios cuanto más te entregues a tu prójimo» (a. II, s. 7, e. 31), regresando después al plano medio largo de doña Emilia, quien, con su habitual genio, no duda en exclamar «¡Valiente trabalenguas!». En esta ocasión, el contrapicado permite al espectador tomar el punto de vista de la anciana señora.

En lo que respecta a la articulación del montaje, los planos medios suponen la tónica general a la hora de permitir el avance de la acción. Muchas de las escenas centradas en el conflicto narrativo principal guardan un esquema semejante, a saber: un inicio conformado por planos generales ayuda a ubicar la acción en un espacio concreto, identificando a los personajes que se hallan presentes; posteriormente, se observa una gradación que oscila entre los planos americanos y los medios largos, utilizados para mostrar desplazamientos o acciones que involucran a más de un personaje, y los planos medios y medios cortos, los cuales muestran tanto intervenciones en los diálogos como reacciones. Habitualmente, la alternancia entre planos y contraplanos, a partir de planos medios y medios cortos, posibilita el avance de aquellas conversaciones en las que intervienen personajes que guardan posturas espacialmente distantes o enfrentadas. En ocasiones, la escena puede concluir volviendo a planos generales, cortos o de conjunto.

Por ofrecer algunas ilustraciones, remito a escenas como la discusión entre don Cosme y doña Emilia (a. I, s. 2, e. 2): aunque comience con un plano detalle de la figura de san Roque, un travelling lateral ofrece prontamente un plano americano que permite ver a los dos personajes discutiendo, conversación que seguimos mediante la alternancia de planos medios y medios largos, los cuales dejan paso a unos planos generales cortos que muestran a don Cosme saliendo del lugar y a doña Emilia sentándose, abatida. Sin cambiar de secuencia, la despedida de los familiares supone una ilustración todavía más paradigmática (a. I, s. 2, e. 5): tras un plano general en el que las religiosas conversan con los familiares, pasamos a un plano americano donde los aludidos, ya en posición estática, siguen hablando; posteriormente se emplean planos medios y medios largos para mostrar el desarrollo de la escena, integrándose un único plano general que muestra la llegada de don Cosme, tras ir a buscar la imagen de san Roque. Un tercer botón de muestra, ya en el nudo argumental, es la primera reunión del capítulo de la comunidad (a. II, s. 3, e. 14): el plano general inicial figura la disposición de las monjas, seguido de planos americanos, medios largos y medios que alternan entre sor Lucía, sor María y la superiora, detectándose otros planos generales de las monjas escuchando a la superiora y levantándose para rezar antes de dar por cerrado el capítulo.

El uso de los primeros y primerísimos primeros planos se encuentra restringido, sucediendo algo semejante con los planos detalle. Si Dominique Blanchar se adueña de la mayor parte de primeros y primerísimos primeros planos, es la imagen de san Roque la que reclama la gran mayoría de los planos detalle, tanto en casa de doña Emilia (a. I, s. 2, e. 2) como en las escenas en las que sor María interpela al santo o dialoga con él en la intimidad de su celda (a. I, s. 2, e. 8; a. II, s. 5, e. 22; a. II, s. 11, e. 43), también cuando acaba partido en dos en el suelo de la capilla de la misión, presagiando el triste final de la religiosa (a. II, s. 22, e. 77). En otros casos, los planos detalle permiten leer escritos como la sentenciosa frase en la pared de la sala de visitas, el autógrafa que sor María firma a Juan (a. II, s. 3, e. 12), la carta que escribe a su tía (a. II, s. 5, e. 23), la nota con la que doña Emilia le hace llegar a su sobrina el whisky camuflado (a. II, s. 11, e. 40) o la lista de propósitos cumplidos y por cumplir (a. II, s. 15, e. 54). Por último, algunos planos detalle muestran elementos de relevancia como el costotomo y la aguja de Oscillotonometer (a. II, s. 4, e. 15), que fomentan la tensión narrativa en el quirófano, en paralelo a los planos del sudoroso rostro de sor María; el volumen de dinero que se maneja en la ventanilla del banco (a. II, s. 9, e. 34), resaltando la opulencia del negocio; las cuatro bolitas blancas y la de color negro que contiene la caja de madera usada para votar la profesión perpetua de sor María (a. II, s. 17, e. 59); el humo saliente de la chimenea de la leprosería en la India que, por descuido de Miriam, desvela su presencia (a. III, s. 21, e. 66); o las manos de sor María derramando el agua sobre la cabeza de la recién nacida durante su bautizo (a. III, s. 22, e. 79).

En el extremo opuesto, la importancia de los planos generales descansa en su capacidad de introducir nuevos espacios y vehículos, como el autobús del que hacen uso las religiosas para acudir al banco y al estudio de grabación (a. II, s. 9, e. 34; a. II, s. 12, e. 44), mostrándose en ambos casos el interior del banco y del estudio, respectivamente, así como las transitadas calles en el segundo episodio. Su función radica en mostrar tanto los espacios en los que acontece la acción como algunas imágenes de conjunto de los personajes que se hallan presentes en su transcurso, permitiendo también remarcar desplazamientos, siendo el caso más significativo la batería de guerreros que se acercan galopando a la leprosería de la India (a. III, s. 21, e. 72; a. III, s. 22, e. 80).

En lo que respecta a la angulación de cámara, predomina un punto de vista a la altura de la mirada del espectador, siendo escasos los ángulos picados y contrapicados. Por aludir a algún ejemplo más de la aplicación del contrapicado, podrían mencionarse

los planos medios del médico operando (a. II, s. 4, e. 15), el plano general que muestra a Tomás galopando a caballo hacia el vicariato, ocupando buena parte del fotograma un cielo nuboso (a. III, s. 21, e. 68) o el de las monjas que contemplan desde su proximidad a la techumbre de la capilla el avance de los guerreros (a. III, s. 21, e. 73). De interés resultan los dos contrapicados relacionados con Juan: en el primer intento frustrado de andar, el espectador ve a una bondadosa sor María que lo ayuda a levantarse del suelo, frente a la imponente sor Lucía que permanece de pie (a. II, s. 8, e. 33); desde cierto ángulo contrapicado se observa cómo Juan comienza a caer en sus primeros pasos por entre las espigas de trigo, aunque en esta ocasión logra levantarse (a. II, s. 18, e. 60). En lo que respecta a los ángulos picados, he detectado un par: cuando se presentan, en plano detalle, el cubo y el cepillo que sor María ha de utilizar para limpiar el suelo del quirófano (a. II, s. 3, e. 10) y cuando entra en quirófano la camilla para sacar a un paciente recién operado (a. II, s. 5, e. 21).

En cuanto a los movimientos de cámara, el travelling es empleado para mostrar, sin establecer cortes en la planificación, elementos o actantes presentes en escena. Así sucede en el plano medio de los emocionados padres y tía de sor María, que asisten, llorosos, a su toma de votos perpetuos (a. III, s. 19, e. 62), al presentar a los refugiados indios que componen la comitiva procedente del poblado arrasado (a. III, s. 21, e. 67), al exhibir las antorchas ardiendo que han ahuyentado a los guerreros (a. III, s. 21, e. 72) o al desplazarnos desde la comitiva de refugiados que abandonan la misión hasta el cielo estrellado (a. III, s. 22, e. 81). Pero, innegablemente, el travelling más interesante es el que se utiliza en la escena inicial del filme, del cual daré cuenta en breve.

Podría detenerme en otras escenas que aplican recursos y lógicas de montaje similares, pero, por no eternizarme, examino ahora algunas singularidades detectadas a propósito de la planificación y el montaje. En el ámbito de la planificación, me gustaría resaltar la composición de dos planos. El primero de ellos es un plano general corto, de conjunto, que aparece en diversas ocasiones, cuando la comunidad se reúne durante la cena en el refectorio (a. II, s. 10, e. 37; a. II, s. 13, e. 49). Aparecen aquí las religiosas sentadas en torno a la mesa presidida por la superiora, quien se encuentra al fondo del plano, creándose una sensación de profundidad fomentada por la diagonal compositiva. En la escena 49, existe una inversión de este plano, con las monjas a ambos lados de la mesa escuchando a la superiora, quien aparece ahora de espaldas, en primer término. El segundo de los planos es un plano medio corto de busto que funciona como contraplano

de un plano medio largo anterior: tras ver a sor María acercarse al altar de la capilla y abrir el sagrario, se observa un contraplano de indescriptible belleza que muestra a la religiosa abriendo el cáliz que contiene la última forma consagrada, desde dentro de la hornacina del sagrario, dando paso a un plano detalle de su mano posada en el interior del cáliz (a. III, s. 22, e. 79).

A nivel de montaje, la primera secuencia de la película, formada por una única escena, puede considerarse como un único plano secuencia⁵⁶⁰: viéndose en primer lugar un cielo estrellado, el travelling conduce hacia una fulgurante estrella, desplazándose luego hacia abajo, momento en el que se vislumbra una ciudad; siguiendo las palabras de la narradora, la cámara recorre las calles de la ciudad hasta entrar por la ventana de la tienda de un viejo hebreo y, mediante un zoom, el plano se cierra para mostrar diversas antigüedades y objetos de valor, finalizando el trayecto en un fragmento de la imagen de san Roque. Existen otras escenas breves que podrían considerarse planos secuencia, como la conversación que mantienen sor Lucía y la novicia protagonista al dirigirse por vez primera al despacho de la superiora (a. I, s. 2, e. 6), pero sorprende la apertura, tanto por su duración como por la riqueza de movimientos de cámara. En otro orden de cosas, quisiera apuntar la existencia de dos momentos de montaje alterno: durante la secuencia en el estudio de grabación, pues vemos alternativamente a sor María con el señor Evans y a sor Inés esperándola (a. II, s. 12, e. 45 y 46), y en la penúltima secuencia del filme, alternándose la comitiva de guerreros que se aproxima con los rezos de los refugiados y las religiosas (a. III, s. 21, e. 72 y 73). En este último caso, se crea un contraste de ritmo entre el virulento galope de los guerreros y la temerosa quietud de quienes aguardan su llegada, potenciada por motivos instrumentales distintivos. Estos recursos de antítesis abundan en el desenlace, de creciente tensión narrativa, resaltando el contraste entre el plano general del guerrero a caballo que pasa furiosamente sobre sor María y el inmediato primer plano de su tranquilo rostro, muriendo en paz (a. III, s. 22, e. 80).

Dejo en el tintero el estudio de montaje de muchas escenas, pero hay cuatro que bien merecen mi atención. Dos de ellas se corresponden con la presencia de números musicales, por lo que las abordaré en el siguiente acápite. La tercera remite al desmayo de sor María en el quirófano (a. II, s. 4, e. 15), episodio que destaca, además de por el

⁵⁶⁰ A propósito del empleo del plano secuencia, resulta pertinente apuntar que André Bazin, teórico y crítico de cine, consideraba su aplicación como rasgo de modernidad cinematográfica, en tanto que respeta la integridad espaciotemporal de la acción, evitando la fragmentación de lo real. Véase: BAZIN, André, 1966.

punto de vista homodiegético mencionado, por la acelerada sucesión entre los planos detalle de las manos cogiendo instrumental quirúrgico y los planos del sudoroso rostro de sor María. Posteriormente, el ritmo narrativo se incrementa aún más, subrayado por una música que remarca la tensión del momento, al alternar planos detalle de la aguja del Oscillotonometer con los planos de los sufrientes ojos de la novicia. A pesar de ello, considero que el ejemplo de montaje más efectista en cuanto a su potencia emocional y simbólica, asunto que habré de discutir en el análisis culturalista, se presenta cuando Juan logra andar (a. II, s. 18, e. 60). En una de las pocas escenas en exteriores⁵⁶¹ que contiene el nudo argumental, el ritmo del montaje y la riqueza de los planos consiguen una tensión que, reforzada por los cambios de intensidad instrumental, ensalza la grandeza de un episodio cuasi milagroso: Juan, levántate y anda⁵⁶².

Inextricablemente unidos a la fotografía están la iluminación y el cromatismo. Al tratarse de un filme con emulsión fotográfica en blanco y negro, no existe uso del color propiamente dicho. En este sentido, puede comentarse únicamente la sobriedad en cuanto al vestuario y la escenografía. Personajes como tía Emilia visten habitualmente de negro, al tiempo que el hábito de las monjas de la comunidad se intuye conformado por unas tocas oscuras, una cofia y delantal blancos y un escapulario probablemente gris o azul claro. El hábito que lucen en las misiones es completamente blanco, aspecto que estimo cargado de connotaciones simbólicas. Dicha frugalidad visual no es baladí, pues los elementos regionalistas o pintoresquistas a los que me he referido en anteriores filmes están completamente ausentes, excepción hecha de los flamencos del estudio de grabación (a. II, s. 12, e. 44, 45 y 47).

En esta línea, la iluminación resulta también bastante sobria, sin grandes efectos, decantándose en muchas ocasiones por la luz natural de los ventanales que iluminan las distintas estancias del convento. Sin embargo, han de señalarse dos usos concretos de la luz que incrementan, por momentos, la teatralidad lumínica. El primero de ellos se halla

⁵⁶¹ Además de encontrarnos ante una escena en exteriores, se aprecia un loable tratamiento naturalista que recuerda a referentes pictóricos como las atmósferas logradas por Rembrandt, reseñables en lienzos de temática sacra como su *Sacrificio de Isaac* (1635), capaz de potenciar la tensión emotiva desde un selecto claroscuro, que resulta semejante en forma e intención a la iluminación de este pasaje.

⁵⁶² El hecho de conseguir que un paciente vuelva a andar de manera cuasi milagrosa tampoco es inédito de este filme. En una de las adaptaciones del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931), el doctor Jekyll, interpretado por Fredric March, logra que una muchacha que se desplazaba con la ayuda de muletas vuelva a andar. Dicha escena presenta un tono más distendido y el motor de tal hazaña es la confianza que el bondadoso médico, quien prefiere asistir a los pobres antes que acudir al llamado de los ricos, logra infundir en la joven. Por el contrario, en el caso de Juan no solamente obra la bondad de sor María, sino también la fe religiosa como fuerza motriz, de ahí el tono exaltado y fervoroso del episodio.

asociado con la imagen de san Roque: cuando, milagrosamente, el santo habla a sor María⁵⁶³, este fenómeno se remarca de dos maneras, a saber, haciendo uso de un motivo musical identificativo y con un efecto de luz mística que parece envolver al santo (a. II, s. 5, e. 22; a. II, s. 10, e. 39; a. II, s. 11, e. 43). Por otra parte, la iluminación desempeña también un papel simbólico en algunas escenas relacionadas con cuestiones como la fe religiosa, localizándose el ejemplo más evidente en la segunda visita de sor María de la Asunción a la sala de enfermos (a. II, s. 6, e. 27): al aproximarse a Manuel, los primeros planos del rostro de sor María se nos desvelan artificialmente iluminados; bien es cierto que existe una ventana sobre el cabecero de la cama y que la luz procedente de aquella parece iluminar el rostro del paciente con naturalidad, pero cobra profusión al mostrar las facciones de la novicia, cual luz ultramundana que emana de la propia fe.

Por último, el sistema de formalización objetual del sonido no presenta rupturas, en tanto que predomina el empleo del sonido diegético procedente de fuentes emisoras dentro del campo visual, pues el avance de la acción se sustenta en la comunicación interpersonal de los diálogos. Aquello que resulta sugerente es el empleo de la música en el film, al margen de los números musicales, en forma de motivos extradiegéticos instrumentales y, en ocasiones, corales. Ya desde la secuencia de créditos se escucha una pieza musical, en principio instrumental, a la que se suman unos coros femeninos, música de connotaciones épicas a la par que místicas, pues se oyen cánticos de Aleluya. Esta sintonía se retoma en el último acto, convirtiéndose en motivo musical que acompaña el avance de los guerreros enemigos (a. III, s. 21, e. 72). Otros motivos son: la sintonía orientalizante de la primera escena, acompañando a la voz en *off* de la narradora; los coros en las ceremonias religiosas (a. I, s. 2, e. 4; a. III, s. 19, e. 62); las cuerdas que remarcan la despedida de sor María y sus familiares (a. I, s. 2, e. 5); o la música de tensión que subraya su negativa experiencia en el quirófano, con un golpe de intensidad que remarca la fractura de costilla que causa su desmayo (a. II, s. 4, e. 15).

Pocas son las escenas que no cuentan con un acompañamiento musical que, con mayor o menor protagonismo, expresa sensaciones y emociones; así acontece con las nostálgicas cuerdas que acompañan el descubrimiento de sor Lucía al leer la carta de sor María (a. II, s. 5, e. 26), los exaltados violines que remarcan el ímpetu de sor María al

⁵⁶³ Estas conversaciones entre la profesora y la imagen del santo pueden parangonarse con aquellas que mantiene don Camillo, protagonista de *Le petit monde de don Camillo* (Julien Duvivier, 1952), con la imagen del Cristo de su iglesia. En este caso, al ser ambos filmes producidos en 1952, resulta arriesgado plantear una filiación directa entre uno y otro, bastándome con constatar un fenómeno semejante.

arrancar las hojas del calendario para así reafirmarse en su plan de adelantar la Navidad (a. II, s. 11, e. 40) o la tensión orquestal que escolta a Juan cuando vuelve a caminar, remarcándose su caída y ganando nueva intensidad cuando logra levantarse (a. II, s. 18, e. 60). Esta intensidad se retoma al final de la escena siguiente, pues la conversación entre sor María y sor Lucía, durante la cual persiste la música en segundo término, da paso a unos planos generales en los que Juan se muestra completamente capaz de andar por sí mismo (a. II, s. 18, e. 61). Sin detectarse en todos los casos el mismo grado de importancia, es habitual que los silencios de las escenas se reemplacen por algún motivo musical, motivos que persisten a veces, con menor intensidad, durante los diálogos.

Mención aparte merecen algunos motivos instrumentales que se convierten en identificativos de algún personaje o fenómeno particular: en las intervenciones de san Roque, el efecto de luz mística se acompaña por un sonido de campanitas o xilófono que antecede a la intervención del santo; este motivo se escucha también en las dos apariciones en pantalla de la imagen en la capilla de la misión, al mostrarse su presencia en una peana (a. III, s. 21, e. 69) y al quedar partido en el suelo (a. III, s. 22, e. 77), casos en los que no va acompañado por el efecto lumínico. El otro ejemplo a resaltar ya fue mencionado, pues se trata de la sintonía durante los títulos de crédito, de tono épico, que también acompaña a los guerreros enemigos en sus apariciones durante las últimas secuencias del filme; en su montaje alterno (a. III, s. 21, e. 72 y 73), la música se utiliza como elemento de contraste, pues los planos generales de los guerreros se acompañan por dicha sintonía bélica, mientras que al aparecer religiosas y refugiados en pantalla suena una melodía menos intensa, de cariz dulce y triste. Como no podía ser de otra manera, el final de la película reclama de nuevo la intensa sintonía con cánticos que ya se encargó de abrir el largometraje.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

Este filme se aleja del modelo de cine popular de corte comercial con el que traté en películas anteriores, y al que habremos de volver enseguida. Si la lectora ha prestado atención al análisis de los sistemas de hiperfomalización objetual, habrá observado que algunos de los rasgos relacionados con la comedia popular no se encuentran presentes en este film: sin entrar en el cromatismo, pues se trata de una cinta en blanco y negro, no aludí a la potencia y la claridad lumínicas, al tiempo que la sobriedad se impone en el diseño de los decorados o del vestuario. No deja de ser cierto que, en su primera mitad, el filme presenta elementos vinculados con la comedia, como los personajes secundarios y de reparto interpretados por actrices y actores de carácter que nos regalan escenas de digresión humorística, tal es el caso de la tía Emilia o la monja portera. No se localizan gags en sentido estricto⁵⁶⁴, sino efectos cómicos dependientes de la idiosincrasia de los personajes y situaciones que resultan graciosas por sus valores actanciales, como sucede con la incomodidad de sor Inés al encontrarse en la «antesala del infierno» que es para ella la sala de espera del estudio de grabación (a. II, s. 12, e. 46 y 47).

No obstante, incluso durante la primera mitad de la película, pueden localizarse elementos que se alejan del paradigma genérico de la comedia. El tercer acto podría ser una película independiente, pues existe un marcado cambio de tono en lo que respecta a la intensidad dramática. Sin embargo, aunque este largometraje pueda parecer diversas películas en una, sin entrar a valorar si funcionan todas ellas igual de bien, ya desde el comienzo del nudo pueden resaltarse algunos ingredientes que se alejan de lo cómico para adentrarse en el terreno del cine religioso de corte clericalista, yendo *in crescendo* según avanza la trama: la imagen de san Roque que habla, cual conciencia de sor María; la historia de Manuel, el paciente moribundo que regresa al sendero de la fe antes de fallecer; la emotiva curación de Juan, joven que vuelve a andar; o el entendimiento entre sor María y sor Lucía, modificándose la áspera actitud de la maestra de novicias. Estas puntualizaciones están llamadas a ser exploradas en el análisis del contenido, pero las delinee aquí porque, ya en la parcela del formato fílmico, encuentran su reflejo en lo audiovisual: los recursos empleados para incrementar la tensión dramática y emocional, como la intensidad de los motivos instrumentales o la aceleración del ritmo de montaje, cobran renovada importancia desde el remate del nudo, erigiéndose protagonistas en el

⁵⁶⁴ Remito a la lectora al capítulo dedicado a los géneros fílmicos, en el que abordé la concreción del gag en tanto que recurso en el que la comicidad se desarrolla a modo de microrrelato.

último acto. Lo que comenzó siendo una comedia de tintes clericales y moralistas acaba convirtiéndose en un drama de corte muy próximo al cine religioso de misiones.

Dado que ahondaré en los elementos propios del cine religioso en el análisis culturalista, centro ahora mi atención en la problemática consideración de este filme en relación con el género musical. Una primera respuesta, totalmente válida, sería afirmar que esta película no es cine musical, aseveración con la que estoy de acuerdo. A pesar de ello, quisiera recordarles que, bajo la conceptualización inclusiva de la categoría de lo musical, solamente es necesario que el filme cumpla dos condiciones: la presencia de al menos dos números musicales asociados con el personaje de la religiosa y, de manera incluso más significativa, el papel de la música como motor argumental relevante en el avance de la acción. Descontando la presencia de coros en las ceremonias religiosas y el anecdotismo del cuadro flamenco en el estudio de grabación, localizo dos números musicales, ambos vinculados al personaje de sor María: la grabación de *Cantares* en el estudio (a. II, s. 12, e. 45) y la interpretación de *Noche de paz* en la Nochebuena fingida (a. II, s. 14, e. 52)⁵⁶⁵. Con respecto a la segunda de las condiciones, definiendo que la música se convierte, en algunas tramas asociadas con sor María, en un elemento de peso argumental: aunque Mercedes abandonase el mundo de la canción en el que comenzaba a despuntar como artista, es su retorno momentáneo al mismo el que asegura la solución de las penurias económicas de la comunidad religiosa y hospitalaria; además, lejos de quedarse en anécdota, el popular villancico que entona juega un papel central en su plan para salvar el alma de un moribundo. En consecuencia, la música deviene elemento de salvación en lo mundano y en lo espiritual, suponiendo una pieza capital a la hora de comprender la construcción global del discurso fílmico.

Al observar la ubicación de ambos números musicales en la estructura narrativa, puede aseverarse que se encuentran aproximadamente hacia la mitad del filme, bastante cercanos entre sí. El primero de ellos, localizado en el estudio de grabación dirigido por el señor Evans (a. II, s. 12, e. 45), forma parte de una escena de mayor envergadura, en montaje alterno con las desventuras de sor Inés en la sala de espera (a. II, s. 12, e. 46). En uno de esos momentos de alternancia, desde un plano general corto, atisbamos a sor María y al señor Evans en el interior del estudio de grabación, contiguo al despacho del

⁵⁶⁵ La incorporación de villancicos cantados a filmes protagonizados por personajes de religiosos tampoco resulta ajena a la tradición cinematográfica internacional. De hecho, este mismo tema, titulado *Silent Night, Holy Night* en su versión inglesa, es entonado por el padre Chuck O'Malley, interpretado por Bing Crosby, en el popular largometraje *Going My Way* (Leo McCarey, 1944).

empresario, acompañados por un pianista. En principio, los planos generales cortos, los cuales muestran el conjunto de la estancia con los tres personajes presentes, se conjugan con planos detalle de las manos del músico haciendo sonar las teclas del piano y de las manos de otro señor que controla la mesa de mezclas, así como con planos medios del señor Evans, visiblemente satisfecho. Así como los planos de las manos del pianista ensalzan su virtuosismo técnico, el plano medio corto y, especialmente, el primer plano que cierra el número se centran en sor María, resaltando el arrebatado casi místico en su mirada, mientras escuchamos uno de esos gorgoritos imposibles de la soprano que, en los números musicales, presta su voz al personaje.

Y, si los *Cantares* de Joaquín Turina concretan el venturoso plan de sor María de la Asunción para mantener en funcionamiento el hospital, otra de sus barrabasadas, el adelanto de las fiestas navideñas, se produce al son de *Noche de paz*. De nuevo, el número se incluye como parte de una escena de mayor duración (a. II, s. 14, e. 52), ocupando el inicio de la misma, seguido posteriormente por el ritual de besar los pies al Niño Jesús. Aunque la última parte del episodio retoma el villancico, interpretándolo Rigobertus con su acordeón, me centraré en analizar la parte cantada. Partiendo de un plano detalle del área superior de la vidriera, descendiendo después la cámara, comienza a escucharse la melodía de *Noche de paz* interpretada por un acordeón, sumándose la voz de sor María prontamente. Tras contemplar, todavía en plano detalle, las figuras del Nacimiento que preside la sala, pasamos a un plano general corto que permite observar a la novicia cantando, al lado del Belén y delante de la vidriera, con otras religiosas presentes en último término. Al abrirse el plano, ocupa el primer término la cama de Rigobertus, quien acompaña a la novicia con su acordeón. Durante la interpretación, la escena destaca por su diversidad planimétrica: desde planos generales de la estancia y planos generales algo más cortos centrados en algunos pacientes, como Juan u Horacio, hasta planos medios de sor María y planos medios muy cortos, incluso un primer plano, de Manuel, el paciente moribundo, quien escucha ya en agonía a la religiosa; no falta tampoco uno de esos planos generales cortos del refectorio de interesante composición que mencioné antes, escuchando cómo la superiora excusa a sor María, indicando a las otras hermanas que se trata de un ensayo para cuando llegue la Navidad.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Partiendo del eneagrama formulado por Claudio Naranjo, identifico las pasiones que mueven al personaje protagonista, la única monja cantarina del filme. Dominique Blanchar interpreta a sor María de la Asunción, Mercedes Saledo en su vida secular, pues antes de su ingreso en la comunidad fue una cantante de renombre. Tanto es así que Juan, uno de los pacientes, la identifica de inmediato, a pesar de las tocas: «La vi retratada hace tiempo en un periódico, cuando cantó en el Alcázar de Sevilla. Está más guapa así, de monja» (a. II, s. 3, e. 12). A continuación, Juan se decepciona al recibir un autógrafo de sor María de la Asunción, en vez de obtener la firma de Mercedes Saledo, resultando toda una declaración de intenciones: fuera, en el mundo, en el Alcázar de Sevilla, quedó Mercedes Saledo; en su presente, en el hospital, existe sor María.

Conviene ahondar en cómo el resto de personajes perciben su entrada en una orden religiosa, pues ello proporciona indicios relativos a la imagen que de Mercedes se proyecta. Inicialmente, algunos de los presentes en la ceremonia de su toma de hábitos como novicia no dudan en imputarle una actitud caprichosa, mientras su madre parece ocupada en valorar lo bien que le sientan las tocas (a. I, s. 2, e. 4). Sumando a los reporteros que asedian las puertas del convento, para desesperación de la monja portera (a. I, s. 2, e. 3), el comienzo de la película trasluce, desde miradas ajenas al sentir de sor María, la representación de una joven percibida por los demás como bella y caprichosa, tomada escasamente en serio y a la que se imputa un temperamento marcado por sus volátiles antojos. La confección de esta imagen habrá de ser cuestionada y negada a lo largo del metraje, por mucho que algunos personajes, como sor Lucía, tarden más que el espectador en darse cuenta de la entrega y la vocación que subyacen a sus acciones.

Quisiera, en este punto, reproducir unas palabras que sor Lucía pronuncia en una de las reuniones del capítulo de la comunidad, tras el desencuentro con sor María por el engaño de la novicia para asistirle en quirófano: «Su vanidad es tan grande ahora como lo fue antes de entrar aquí», sentenciando después que «No he visto en ella más que un afán por ser la primera, por significarse a toda costa» (a. II, s. 5, e. 26). Lejos de resultar una valoración aislada, sor Lucía mantiene esta opinión hasta el ocaso del nudo, pues todavía en el capítulo de la comunidad en el que se decide la profesión definitiva de sor María sustenta su voto negativo con las siguientes palabras, dirigidas al resto de monjas:

«Piensen que, desde que está aquí, no ha hecho más que su capricho» (a. II, s. 17, e. 59). De manera explícita, la maestra de novicias alude a la pasión que caracteriza al tercero de los eneatis postulados por Naranjo, a saber, los vanidosos. Movidos por el anhelo de ser valorados, el autoengaño y la manipulación de la propia imagen conducen a las personas vanidosas hacia la incapacidad de diferenciar entre la imagen idealizada que se tiene de una misma y aquello que realmente se es. Así, desde la mirada de sor Lucía, la supuesta vocación de sor María esconde un ansia por significarse y distinguirse, deseo que pudiera encajar, al menos, en dos subtipos.

Por un lado, el E3 conservación se manifiesta como un vanidoso contrapasional, esmerándose en ocultar su vanidad a costa de entregarse al trabajo eficiente, desde una aparente virtud superficial⁵⁶⁶. Podrían entenderse así algunas afirmaciones proferidas por la novicia, como aquel «Donde esté el trabajo más duro, allí estará sor María de la Asunción» (a. I, s. 2, e. 8), también su impaciencia a la hora de entrar en el quirófano, sabiéndole a poco las labores cotidianas que desempeñan las religiosas de menor rango. Por otra parte, las palabras de sor Lucía podrían imputar a la recién llegada una vanidad que remite a la búsqueda de prestigio. Hablaríamos en este caso del subtipo E3 social, subtipo que persigue alcanzar el éxito a partir del reconocimiento del propio valor desde la mirada del entorno⁵⁶⁷. En este caso, la «falsificación» de la imagen que la novicia tendría sobre sí misma vendría motivada por la voluntad de brillar y ser admirable a ojos de los demás. Aquel reconocimiento que antaño logró como cantante, esa fama que Mercedes consiguió en el profano mundo del espectáculo, quizás toma ahora la forma de irreflexivas acciones que se ven motivadas por ese deseo de significarse, de brillar, que la maestra de novicias cree atisbar.

Sin embargo, durante una de las reuniones capitulares, sor Lucía lee en voz alta una carta que interceptó, escrita por sor María y destinada a su tía Emilia. Algunas de las líneas incluidas en la misiva, las cuales reproduzco ahora, invitan a desestimar la caracterización de la novicia como vanidosa, a no ser que me empeñe en defender que es una vanidosa contrapasional que de tanto falsear su imagen ante el mundo se tiene engañada a sí misma: «Cuanto más ilusión pongo en las cosas, más desastroso es el resultado [...]. Mira lo que te digo, en el fondo me alegro, porque sufro más que las otras» (a. II, s. 5, e. 26). Siguen a estas palabras un sentido agradecimiento hacia sor

⁵⁶⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 191.

⁵⁶⁷ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 234.

Lucía, causando la estupefacción de la misma al leerlas, pues sor María expresa que la severidad de la maestra de novicias está ayudándola a ganarse el cielo, por su alto grado de exigencia. En conjunto, la epístola supone la primera, pero no la última, refutación de los recelos que sor Lucía (y las espectadoras, y la sociedad) manifiesta con respecto a sor María, al tiempo que deviene la confirmación de una bondad y una vocación que la madre superiora advierte desde un primer momento.

¿Qué pasión o rasgo temperamental resulta predominante en sor María de la Asunción? Quizás la actitud impulsiva que puede achacarse a su impaciencia por entrar a quirófano, desestimando las labores de cocina o lavandería por ser intrascendentes, pudiera manifestarse en correlación con el carácter infantil del temperamento orgulloso de un E2 conservación, cuya exigencia de prioridad responde al desmesurado reclamo de atención de los niños, acompañado por la sensación de merecer dicho privilegio⁵⁶⁸. En las primeras secuencias de sor María en el convento, las continuas advertencias de la maestra de novicias con respecto a la necesidad de abnegación y paciencia chocan con su voluntad por desempeñar grandes tareas, deseo que la recién llegada expresa en su conversación con sor Inés (a. II, s. 3, e. 9) y en su desencanto al saber que se le encomienda limpiar el suelo del quirófano (a. II, s. 3, e. 10). El primer capítulo de la comunidad (a. II, s. 4, e. 14) se convierte en arena privilegiada para la manifestación del conflicto entre sor Lucía y sor María, obteniendo la novicia la oportunidad de probarse en el quirófano, demanda a todas luces apresurada a juzgar por su desmayo.

En este punto, corresponde efectuar un alto en el camino para dedicar algunas palabras al personaje de sor Lucía, magistralmente interpretado por Margarita Robles. A pesar de su reducido tiempo en pantalla, que decrece según avanza la cinta, su presencia resulta fundamental durante los minutos intermedios. Pudiera pensar el lector que roles facilitadores como la superiora o sor Inés, consentidora y partícipe de las ocurrencias de sor María, respectivamente⁵⁶⁹, predisponen el ágil transcurso de la acción, frente a una adusta maestra de novicias que parece dedicarse a entorpecerlo. No obstante, nada más lejos de la realidad, pues como sor María de la Asunción expresa en su carta, es a sor

⁵⁶⁸ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102-103.

⁵⁶⁹ Una ejemplificación del rol facilitador de la reverenda madre puede encontrarse cuando, en el marco de una escena, la superiora pasa de negarse a consentir el plan de adelantar la Navidad de sor María a permitirlo, cambio operado en apenas unos segundos (a. II, s. 11, e. 41). Conviene señalar la capacidad de resolución de sor María, pues aunque la novicia afirme que «es vuestra reverencia la que decide», tanto la superiora como las espectadoras saben que ella ya ha decidido. También sor Inés es víctima de sus embaucamientos, pues solamente así se explica el episodio del estudio de grabación (a. II, s. 12).

Lucía a quien debe su potencial cambio actitudinal. De modo preciso, la maestra de novicias encaja en el eneatipo de los iracundos, siendo algo más compleja la labor de determinar qué subtipo le es propio. En principio, pudiera parecer que predomina en ella el ímpetu del E1 sexual⁵⁷⁰, concretado en un vehemente autoritarismo que vuelca sobre otras personas su voluntad de perfeccionismo, tomando forma de virulentos enfados que devienen actitudes cuasi tiránicas hacia los demás. En efecto, las intervenciones de sor Lucía en el capítulo, a pesar de encontrarse tamizadas por una severidad y una quietud en el habla que enmascaran su iracunda naturaleza, dan la medida de la inflexibilidad de la profesora, dispuesta a imponer altos estándares de morales entre las novicias a su cargo dentro de las paredes del convento, por analogía a aquella Bernarda Alba que domeñaba la voluntad de sus hijas dentro de los muros de su casa⁵⁷¹.

No obstante, existe una diferencia que problematiza tal comparación: sor Lucía no actúa movida por el sadismo o la voluntad de socavar a los demás, en tanto que el ambiente opresor que resulta de sus actos es más una consecuencia involuntaria que un resultado buscado. El quid de la cuestión radica en una de las primeras indicaciones que la maestra de novicias da a sor María: «Trate de hacer las cosas lo mejor posible, que siempre estarán mal hechas» (a. II, s. 3, e. 9). Estas palabras muestran que no existe una pulsión iracunda movida por el deseo de dominar tiránicamente a quienes la rodean, sino una voluntad de perfeccionamiento volcada sobre las novicias a su cargo. También a la luz de otros acontecimientos posteriores, tornándose especialmente significativa la escena en la cual sor Lucía pide perdón a sor María por haberla juzgado mal antes de su partida a las misiones (a. II, s. 18, e. 61), desecho la idea de que el carácter rígido de sor Lucía sea resultado de la pretensión de superioridad moral que corresponde al subtipo E1 social⁵⁷². No es que la maestra de novicias reclame para sí la potestad de tener siempre la última palabra, pues no duda en admitir su torpeza tras renunciar, de una vez por todas, a las reservas que todavía guardaba con respecto a la vocación de la novicia.

En último término, esto lleva a reconocer en sor Lucía la esencia del subtipo de iracundos E1 conservación⁵⁷³: desde su obsesiva preocupación por hacer las cosas bien, misión que siempre se alcanza de manera imperfecta a tenor de sus declaraciones, es la

⁵⁷⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30-31 y p. 54.

⁵⁷¹ El personaje de Bernarda Alba es uno de los ejemplos que Claudio Naranjo incluye en su estudio del subtipo E1 sexual. Véase: NARANJO, Claudio, 2019, p. 67-68.

⁵⁷² NARANJO, Claudio, 2019, p. 31 y p. 76.

⁵⁷³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33-34.

exigencia volcada sobre sí misma, la autoexigencia, la fuente de aquella vehemencia que la lleva a poder juzgar a los demás desde los más altos estándares morales. Diría que ella es la primera víctima de sus pasiones iracundas, pues le corresponde obrar de manera respetable en extremo, sistemática, laboriosa, con el objeto de investirse de una autoridad nacida del autoconvencimiento de su rectitud. De hecho, llama poderosamente la atención que el discurso desplegado por sor Lucía en relación con las faltas de sor María discorra en paralelo al del otro gran detractor de las actitudes de la novicia, un personaje investido de integridad moral por méritos propios: (la imagen de) san Roque. La diferencia radica en que sor Lucía es un personaje redondo, capaz de escapar a sus pulsiones iracundas para reconocer que estaba errada en su juicio, pidiendo disculpas a sor María y esperando que no le guarde rencor (a. II, s. 18, e. 61). Tras sus bruscos intentos de forzar a Juan para que camine (a. II, s. 8, e. 33) o tras el voto en contra de la profesión de sor María (a. II, s. 17, e. 59), el cual cambia al conocer su intención de marchar a la India, existían buenas intenciones, también equivocaciones muy humanas.

Volviendo a sor María de la Asunción, podrían invocarse otros dos subtipos del eneagrama de las pasiones que dan cuenta de dos rasgos de personalidad reconocibles en la religiosa. En primer término, y en esto coincidiría con la hermana San Sulpicio interpretada por Carmen Sevilla, reconozco el sacrificio o la renuncia al mundo del contragoloso, esto es, del E7 social⁵⁷⁴. Se manifiesta aquí la gula a modo de contrafobia, en tanto que se aspira a la santidad desde una aparente actitud pura y altruista que, en el fondo, escondería pulsiones narcisistas. Las palabras que tía Emilia espeta a don Cosme sugerirían, sin dar cuenta de los motivos que la impulsan a ello, esa huida del mundo: «Y ahora, cuando la niña podía pagar mis sacrificios, vienes a decirme tan satisfecho que decide pudrirse en un convento» (a. I, s. 2, e. 2). Haciendo un nuevo alto en el camino, quisiera hacer notar su decisión voluntaria de convertirse en religiosa, pero también las connotaciones negativas con las que tía Emilia arbitra dicha resolución.

Conviene recordar que la tía Emilia, a quien da vida la eterna Julia Caba Alba⁵⁷⁵, supone uno de los personajes de carácter que genera comicidad desde su contraposición

⁵⁷⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 535 y p. 630.

⁵⁷⁵ Se habrán dado cuenta de que la actriz que encarna a la cascarrabias tía Emilia es la misma que lucía los hábitos de la desenvuelta hermana Guadalupe en *La hermana San Sulpicio* (1952), con apenas unos meses de diferencia. Existe una ostensible disparidad entre ambos personajes, interpretados con la misma excelencia por Julia Caba Alba. Lejos de resultar esto un simple comentario evaluativo, pretendo poner en valor la gran labor de los secundarios de carácter, como lo fue Julia Caba Alba, evidenciando tanto su versatilidad como su capacidad para dejar huella con sus interpretaciones en el público.

con los intereses de la protagonista. Sin tratarse de un rol obstaculizador, privilegio que corresponde de manera cuasi exclusiva a sor Lucía, queda patente que la adinerada tía se muestra contraria al ingreso de su sobrina en la comunidad religiosa. No obstante, a pesar de las airadas palabras que dirige a don Cosme, su semblante colérico disimula un arraigado miedo a quedarse sola, pues la señora se muestra después triste, al borde del llanto (a. I, s. 2, e. 2). Durante sus visitas al convento, tía Emilia resulta poco menos que irreverente, pues no duda en acusar a la comunidad de querer sacarle el dinero cuando su sobrina intenta convencerla de invertir en el hospital (a. II, s. 7, e. 31), por no hablar de sus desencuentros con la monja portera, a quien llama «tonta» (a. II, s. 16, e. 55), y con sor Lucía, pues nadie más se atrevería a decirle que está «frita de urbanidad» (a. II, s. 16, e. 57). Singularmente, tía Emilia accede a realizar una donación al hospital, con la única condición de que su sobrina se desplace hasta su casa para atenderla. Expresando la imposibilidad de este reclamo, sor María la invita a trasladarse a vivir en el convento, pero la señora se niega en redondo a ser, al mismo tiempo, capitalista y víctima de su inversión. Sea como fuere, y a pesar de no entender que su sobrina prefiera dedicarse a atender enfermos, por semejanza a aquellos santos a los que ella considera «suicidas» (a. II, s. 16, e. 56), tía Emilia llora en la ceremonia de toma de votos perpetuos de sor María (a. III, s. 19, e. 62), figurándose quizás que no habrá de volverla a ver. Tía Emilia actuaría movida por la contrafobia del miedo, propia del E6 sexual⁵⁷⁶, recurriendo al ataque y a la intimidación como defensa ante un profundo temor a la soledad.

En otro orden de cosas, podría plantearse si en la voluntariosa sor María opera una contraenvidia que la aproximaría al subtipo del E4 conservación⁵⁷⁷. En este caso, alentada por la sensación de deficiencia con respecto a su vida extramuros, Mercedes decidiría convertirse en sor María para aplacar la frustración de una existencia vacía, en pro de una vida resignada en la que se acepta sufrir por mérito, con la esperanza de ver compensadas la fuerza de carácter y la tenacidad con reconocimiento, más divino que humano. El rasgo del envidioso contrapasional que resalta en sor María es la presencia de un carácter sufridor, hasta cierto punto masoquista, que ya se advertía en aquella parte de la misiva en la que admitía alegrarse de sus arduos comienzos en el convento, justificando su gozo con un «porque sufro más que las otras» y agradeciendo después a sor Lucía por ser quien, con su dureza, «está ayudándome a ganar el cielo muy deprisa»

⁵⁷⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 462-463 y p. 485.

⁵⁷⁷ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248 y p. 252-253.

(a. II, s. 5, e. 26). Tomando como botón de muestra otras evidencias de esa disposición sufridora, como el modo en el que dice aceptar alegremente pelar patatas en la cocina como castigo porque «hasta en la cocina se aprende también algo» (a. II, s. 5, e. 20), me pregunto si no subyace una voluntad de reconocimiento y de ansia de recompensa; de no ser así, si tan contenta está en cocinas, ¿por qué decide hacer suya la oportunidad de sor Inés de entrar a quirófano? ¿Sucedo esto por vanidad o por deseo de autovalidación?

Llegados a esta encrucijada, permítanme plantearles preguntas: ¿Qué sucede? ¿Por qué no hallo una preponderancia sustentable de alguna pasión del eneagrama de Claudio Naranjo con respecto al personaje de sor María de la Asunción? ¿Es que, acaso, es tan compleja? ¿O quizás no predomina ninguna pasión? Ante tanto interrogante, les ofrezco, por el momento, dos certezas. La primera de ellas remite a unas palabras que pronuncia (o, quizás sería más acertado, emite) la imagen de san Roque, brindando la más ajustada definición de sor María: «¿Ves cómo eres? Todo lo haces igual. ¿Por qué pones tanta pasión en las cosas? Quieres comerte el mundo y, cuando no consigues lo que deseas, tenemos que pagar todos por ti. ¿Por qué piensas solo con el corazón? Eso da malos resultados, ya lo irás aprendiendo. Es decir, creo que no lo aprenderás nunca» (a. II, s. 5, e. 22). Ojalá sor María respondiese a sus cuestiones, pues permitiría aquilatar si, en el fondo, actúa movida por vanidad, orgullo, envidia o cualquier otra pasión. Esto conduce al segundo de mis convencimientos, el cual, paradójicamente, parece oponerse al anterior. Sea cual sea el eneatipo dominante en el personaje, suponiendo que lo haya, considero que sor María presenta un temperamento marcadamente contrapasional. Si bien san Roque recrimina a la joven el hecho de poner demasiada pasión en todo lo que hace, conviene discriminar entre la referencia a la pasión como frenesí o impulsividad, acepción empleada por el santo, y la pasión como motor emocional de la conducta, sentido aplicado por Naranjo. Por ende, no son ideas incompatibles, aunque en principio así se nos asemeje: el excesivo entusiasmo de sor María por alcanzar la santidad pasa por la negación de las pasiones terrenas e individuales, de ahí la dificultad de reconocer el sarmiento temperamental del cual brotan sus instintos.

Me permitirán reafirmarme en mi contradicción y dar otro giro argumental a mi interpretación. Pudiera sugerirse que nos hallamos ante una religiosa cinematográfica particularmente compleja, a juzgar por los múltiples rasgos de carácter y subtipos que he explorado, pero, en retrospectiva, estimo que el planteamiento que subyace a sor María es mucho más simple de lo que conjeturaba. Más allá de los primeros compases

de la película, en los que su impaciente desobediencia choca con la parca aspereza de sor Lucía, no se reconocen pecados ni defectos en ella. Y, si uno lo piensa bien, no puede haber maldad en querer ganarse el cielo, aunque las prisas sean malas consejeras. Por ello, frente al recorrido emocional de un personaje redondo, como apreciaba en el caso de la madre maestra, sostengo que sor María de la Asunción acaba siendo un personaje bastante más plano de lo que en un comienzo cabría suponer.

En caso de que la lectora se muestre dispuesta a aceptar mi postura, no puedo menos que ofrecer un razonamiento que la sustente. La voz femenina que interviene al comienzo del filme como narradora omnisciente reproduce, supuestamente, las palabras de un desconocido poeta sobre una estrella que brilla con distinguible fulgor: «La Tierra sabe bien que las estrellas son miradas de almas hermosas que no se resignan a abandonarnos del todo» (a. I, s. 1, e. 1). Esta secuencia supone el marco en el cual se inserta la historia de sor María: si bien el resto de la cinta no funciona como analepsis al uso, no deja de ser cierto que, tras la muerte de la religiosa en las misiones, aparece en el cielo esa deslumbrante estrella (a. III, s. 22, e. 81), concluyendo el relato tal y como empezó. En este sentido, tan argénteo astro nos aclara desde el principio que la religiosa se ha ganado el cielo, y que lo ha logrado precisamente a partir de esas obras de corazón que san Roque le reprochaba, pero que acababan traducándose en buenos resultados, desde la redención del alma de un paciente descreído a la recuperación de la capacidad de caminar por parte de otro de los internos en el hospital, pasando por la salvación económica del convento o por la captación de un alma en las misiones.

Aunque mi argumentación ganará fuerza en el terreno de lo extradiegético, pues tales precisiones no pueden aislarse de la naturaleza sociocultural de un metraje de acentuados tintes religiosos moralistas y ejemplarizantes, ruego al lector que conceda a las siguientes líneas un voto de confianza, siempre desde su posición crítica personal. A continuación, construyo una interpretación de la religiosa protagonista que se cimienta sobre dos proposiciones que habrán de ser ampliamente matizadas: una lectura en clave de género sobre su condición de religiosa no es lo más adecuado; estimo que es más pertinente, aunque arriesgado, parangonar a sor María de la Asunción con Jesucristo.

En lo que respecta a la perspectiva de género que vengo aplicando, no resulta complejo hallar semejanzas entre sor María de la Asunción y otras de las religiosas que la han antecedido o que la sucederán, como las novicias interpretadas por Carmen

Sevilla y Rocío Dúrcal. Comparte con ellas el rol de enfermera, el cual remite, una vez más, al papel de cuidadora habitualmente asociado con la construcción del ideal de feminidad normativo. De este modo, se resaltan la bondad y la entrega en el cuidado de los pacientes del sanatorio, concretadas desde ese corazón tan grande que san Roque imputaba a la religiosa. Frente a los hoscos métodos de sor Lucía, la novicia se muestra cariñosa al alentar a Juan para que vuelva a caminar, escuchándolo pacientemente (a. II, s. 8, e. 33). En esta línea, sor María no se rinde con el desahuciado Manuel, aunque emplee métodos poco ortodoxos para salvar su alma, que la llevan a conseguir whisky de modo subrepticio (a. II, s. 11, e. 40) y a adelantar la celebración de la Nochebuena.

Además del mencionado rol de cuidadora, cuyas implicaciones abordé por extenso en capítulos anteriores, no puedo dejar de aludir al componente de valoración estética asociado con el ideal de feminidad⁵⁷⁸. Recordemos que la madre de Mercedes afirma encontrar a su hija «monísima con las tocas» (a. I, s. 2, e. 4), y Juan juzga que, habiéndola visto en fotografías en su faceta de cantante, la encuentra más guapa vestida de religiosa (a. II, s. 3, e. 12). Sea como fuere, no es la belleza física aquella que resulta más explotada con relación a la protagonista, pues se acentúa asiduamente la belleza del alma. De hecho, llama poderosamente la atención que, en los dos comentarios referidos a la apariencia, ambos resalten la belleza de la joven vestida de novicia. Al hilo de la interpretación en clave religiosa que defiendo en las siguientes páginas, postulo que la belleza no se ve supeditada a un ideal de feminidad, al menos no principalmente, sino que remite a la frecuente asociación filosófica entre belleza y bondad⁵⁷⁹, algo que cristaliza en esa alma hermosa a la que aludía la voz de la narradora.

⁵⁷⁸ Me refiero al ideal de feminidad hegemónico promulgado y auspiciado desde la ideología franquista, cuestión que exploré en relación con Carmen Sevilla. Hemos de recordar que, al hablar de hegemonía, me refiero a un conjunto de mecanismos sociales que logran presentar construcciones culturales de manera naturalizada al conjunto societal. No debe pensarse prioritariamente en mecanismos sociales punitivos u opresivos, sino de carácter sutil y aparentemente inocuos, como sucede con el vehículo cinematográfico. Entiendo, por tanto, la hegemonía en el sentido gramsciano, evidenciando dichas construcciones para hacer explícitas las articulaciones de asimetría y desigualdad resultantes, que nada tienen de natural.

⁵⁷⁹ No es este lugar para adentrarme en interminables debates estéticos, pero estimo oportuno recordar que, ya desde la Grecia antigua, lo bello y lo bueno caminan de la mano en muchas corrientes filosóficas y literarias: la poetisa Safo de Lesbos aseveró que «Lo que es bello es bueno y quien es bueno, también llegará a ser bello». Esta asociación se extendía a múltiples ámbitos: la expresión *kalòs kagathòs* refería, especialmente en contextos militares, la fusión entre la buena apariencia y la nobleza moral (en tanto que *καλός* puede traducirse como «bello» y *ἀγαθός* como «bueno»). Podría invocarse también la noción ideal de belleza neoplatónica, al tiempo que no conviene descuidar a teólogos medievales como san Agustín de Hipona o santo Tomás de Aquino, quienes, a pesar de sus diferencias y de no negar el fundamento sensorial-visual de la belleza (santo Tomás, por ejemplo, escribió que *Pulchra sunt quae visa placent*), postulaban una vinculación entre la bondad (como belleza interna) y la belleza (como apariencia externa), siendo ambas reflejo, en diferente grado y escala, de la naturaleza de la creación divina.

Como acostumbro, quisiera tomar en consideración las letras de las canciones que aparecen en la película, contemplándolas a la luz de las situaciones diegéticas en las que se insertan. La lectura de género, limitada al rol de cuidadora y a las apreciaciones sobre la apariencia física, no encuentra tampoco un anclaje sólido en su razón de ser, algo que sí acontecía en otros filmes. Según interpreto, la explicación a este carácter diferenciado se articularía en relación con una cuestión argumental: al contrario de lo que sucede en todos los otros largometrajes con monjas cantarinas (y cuando digo todos, quiero decir todos), no hay rastro aquí de ninguna historia amorosa, presente o pasada, en la biografía de la profesa. No acude al convento buscando refugio ante el desamor ni termina abandonándolo por su deseo de casarse con un hombre. No hay alusión a la relación amorosa heterosexual y, por ende, no se despliegan discursos explícitos, sea en clave oposicional o complementaria, de masculinidad y feminidad. En tanto que definiendo la necesidad de una mirada relacional, desde la cual feminidad y masculinidad resultan mutuamente implicantes, me siento incapaz de sostener que la construcción de una imagen de feminidad sea aquí uno de los ejes definitorios de la protagonista, como tampoco una dimensión central en la acción. Así, los dos temas musicales del filme no participarían de la construcción de un ideal de mujer, sino que potenciarían el poder de la música como motor de transformación.

Pudiera pensarse que la elección de *Cantares*, composición del maestro Joaquín Turina, obedece sencillamente a una cuestión de gusto popular. En efecto, como señala diegéticamente el señor Evans, sor María no puede aspirar a cobrar medio millón de pesetas a cambio de interpretar temas religiosos, sino que habrá de ser «algo alegre, moderno, sentimental... Ya sabe usted lo que prefiere el público» (a. II, s. 12, e. 45). La negociación resulta ardua, pues sor María no accede a entonar dicho estilo de canciones, aunque el empresario asegure que serán publicadas con fecha de grabación anterior a su entrada en el convento. Al final, acuerdan la interpretación de seis canciones españolas, una de las cuales es la mencionada *Cantares*, que dice así:

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

Más cerca de mí te siento

cuando más huyo de ti.

Pues tu imagen es en mí,

es en mí,

sombra de mi pensamiento,

sombra de mi pensamiento.

¡Ay!

Vuélvemelo a decir,

vuélvemelo a decir.

Pues embelesada ayer

te escuchaba sin oír.

Y te miraba sin ver,

y te miraba sin ver.

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

Acompañada por el piano, instrumento que gana protagonismo en la transición entre estrofas, destaca una voz de soprano entregada a los gorgoritos y a otras muestras de virtuosismo vocal⁵⁸⁰. Conviene anticipar, en el terreno de lo extradiegético, que la relación entre Rafael Gil y el cine musical de corte popular es circunstancial. Quizás ello tenga que ver con la sonoridad arcaizante de esta escena, alejada del sonido vivaz y ligero que caracterizaba a las estrellas de la época, como Carmen Sevilla o Lola Flores, decantándose por una fórmula que recuerda a las antaño gloriosas Raquel Meller o Imperio Argentina⁵⁸¹. Pero interesa ahora la temática de la canción. A primera escucha, el tema parece remitir de manera inmediata a un asunto amoroso, sentimental, próximo al (des)encuentro apasionado. Sin embargo, desde mi línea interpretativa, estimo que el arrebatamiento de la religiosa se corresponde más con el espectro de lo divino que con la magnitud de lo humano. En otras palabras, no sería descabellado pretender cierta similitud entre estos versos cantados y el arrebatado sentir místico del poema «Vivo sin vivir en mí» de santa Teresa de Jesús. Por ello, aun siendo consciente de la falta de

⁵⁸⁰ La interpretación de este primer tema, de gran dificultad técnica, es solamente asumible por la tesitura de soprano o, en su defecto, de mezzosoprano ligera; con el permiso de Montserrat Caballé, la versión más memorable de *Cantares* toma forma gracias a la voz de Teresa Berganza, mezzosoprano ligera.

⁵⁸¹ Retomaré esta cuestión al estudiar los dos filmes de mi selección protagonizados por Sara Montiel. Raquel Meller, reina del cuplé durante las décadas de 1920 y 1930, cuyo virtuosismo vocal parecía estar a la par con su mal genio, no dudó en afirmar que la Montiel solamente intentaba imitarla y que lo hacía «con voz de sereno», en alusión al registro más grave y limitado de la manchega. Por el contrario, Sara Montiel reivindicaba para sí el mérito del renacimiento del cuplé, siendo su máximo exponente desde finales de los cincuenta y durante toda la década posterior, y afirmaba (no sin cierta maldad) que logró volverlo a poner de moda porque a ella, por lo menos, se la entendía cuando cantaba. Aplazando por el momento esta confrontación, quisiera recalcar únicamente que la manera de interpretar las canciones de sor María de la Asunción se aproxima más a la sonoridad del cine musical español de comienzos del siglo XX, con gorgoritos y ornatos por doquier, que al modo predominante de cantar estos mismos temas en el cine de mediados de la centuria, menos exigente vocalmente al tiempo que el mensaje de la letra se hacía más comprensible, por vaciarse la interpretación de artificios.

evidencias explícitas que atestigüen mi razonamiento, apunto como hipótesis que el receptor comunicativo de la interpretación que da sor María a *Cantares* es Dios⁵⁸².

Menos problemático resulta glosar el sentido del conocido villancico *Noche de paz*, interpretado desde ese mismo virtuosismo vocal al que aludía previamente, en un contexto de Navidad adelantada (a. II, s. 14, e. 52). Si bien existen diversas versiones del tema, compuesto en alemán por el organista austriaco Franz Xaver Gruber, siendo especialmente popular aquella entonada por Bing Crosby a la que ya me referí, los versos que transcribo se corresponderían con una versión particular de esta cinta, pues no he encontrado precedente alguno que remita a los mismos:

Noche de Dios,
noche de paz.
Claro sol brilla ya
y los ángeles cantando están:
«Gloria a Dios, a la paz inmortal».
Vino ya el Redentor,
vino ya el Redentor.

Noche de paz,
noche inmortal.
En Belén [...] ⁵⁸³,
verán dos en un portal,
a un infante de paz celestial.
Duerme el Niño Jesús,
duerme el Niño Jesús.

⁵⁸² A pesar de todas las diferencias de tono, cronología y mensaje habidas y por haber, no puedo dejar de pensar en cómo María Casado, la protagonista de *La llamada*, dirige el mensaje del tema *Si esto es fe* a ese Señor que se le aparece cantando canciones de Whitney Houston. Con todas las precauciones, creo que hay una entrega incondicional al amor a Dios como ingrediente subyacente a ambas realidades.

⁵⁸³ Por muchas escuchas que haya efectuado, y con diferentes soportes técnicos, no alcanzo a comprender el fragmento que completa este verso. Esto solamente viene a confirmar aquello que apuntaba en relación con la sonoridad de los números musicales: el virtuosismo técnico, que se concreta en ornatos vocales varios, se potencia a costa de la comprensión del mensaje, siendo necesario escuchar varias veces el episodio musical para alcanzar (de forma incompleta) la comprensión de sus versos. Por supuesto, aspirar a tal captación del mensaje lingüístico cantado en un primer visionado, con el grado de atención de una espectadora promedio que acude a una sala de proyecciones de la época (cuya tecnología sonora también hay que valorar), se muestra altamente improbable.

Solamente puede comprenderse la potencia emotiva que cobra este villancico desde el despliegue formal analizado, destacando la teatral iluminación que alumbra el rostro del moribundo Manuel. Aunque el paciente confiesa posteriormente a sor María que estaba al tanto de su mentira, accede a hablar con un sacerdote. Así pues, el objetivo de la profesora se ve cumplido, pues logra la salvación de un alma cuya estancia en el mundo terrenal se halla en sus últimos instantes. Pese a no tratarse de un musical al uso, la música deviene vehículo de primer orden para conseguir tanto la salvación económica como la redención de un alma, completando la caracterización de una sor María que, aunque haga uso de mentiras piadosas, no cesa en sus empeños. Si estos números musicales se hubiesen elidido, el impacto de las acciones de sor María mermaría.

Hechas estas consideraciones, retomo la espinosa interpretación comparativa que pretendo establecer entre sor María de la Asunción y Jesucristo. Podría pensarse que su conversión de conocida cantante en religiosa debutante resulta parangonable con otra figura bíblica: María Magdalena. La tradición representativa de María de Magdala como prototipo de mujer pecadora hará acto de presencia en futuros filmes, pero no creo que este carácter predomine en sor María. Por no desviarme de mi hipótesis, efectuaré un recorrido lineal, siguiendo la secuenciación. Ya en la secuencia de créditos, la exaltada música acompaña a la imagen de un campo de trigo cuyas espigas son movidas por el viento. Además de marcar el fervor emotivo que singulariza al filme, alejándolo de la comedia clericalista y aproximándolo al cine religioso, no puede ignorarse el significado simbólico del trigo en la tradición cultural cristiana. Podría aludir a diferentes pasajes bíblicos que sustentan la asociación entre el trigo y el imaginario cristológico, así como a consolidadas convenciones como la presencia del mismo en la celebración eucarística, destacándose dos de ellos: la equiparación que Jesucristo realiza entre su cuerpo y una hogaza de pan durante la Última Cena, incluido en el *Evangelio según san Mateo*⁵⁸⁴, y el discurso del Pan de Vida, en el *Evangelio según san Juan*⁵⁸⁵, emitido por el Mesías tras alimentar a una multitud mediante la multiplicación de los panes y los peces.

Volveré en unas líneas a este campo de trigo, pues deviene escenario de uno de los logros de sor María, pero antes realizaré sendas paradas en la India y en el contexto

⁵⁸⁴ «Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y lo bendijo, y lo partió y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo» (Mt 26, 26).

⁵⁸⁵ «Y Jesús les dijo: De cierto, de cierto os digo: No os dio Moisés el pan del cielo, sino mi Padre os da el verdadero pan del cielo. Porque el pan de Dios es aquel que descendió del cielo y da vida al mundo. Y le dijeron: Señor, danos siempre este pan. Y Jesús les dijo: Yo soy el pan de vida; el que a mí viene nunca tendrá hambre; y el que en mí cree no tendrá sed jamás» (Jn 6, 32-35).

urbano próximo al convento español, probablemente ubicado en Madrid, aunque nunca llegue a explicitarse. Las misiones de la India reclamarán mi atención de nuevo al entrar en el acto III, pues allí sucede el desenlace, pero ya desde un principio tenemos noticia de una refulgente estrella que brilla en lo alto del firmamento. Ya consideré el episodio, pero quisiera insistir en cómo se deja en manos de la espectadora la posibilidad, desde los albores del filme, de asociar esa alusión a las «almas hermosas» de la narradora con la protagonista, sor María, a quien conoceremos instantes después en la ceremonia que da inicio a su noviciado. No hay duda alguna de que sor María de la Asunción se ganará un lugar destacado en el cielo mediante su sacrificio final, preconizado también por la rota imagen de san Roque que descansa ahora en la casa de un viejo hebreo.

Antes de marchar a las misiones, sor María sale del convento en dos ocasiones, en contextos alejados de la virtud. La primera de estas excursiones la lleva, acompañada por la superiora, a una entidad bancaria. Motivadas por las necesidades económicas del convento, las dos profesas acuden al banco, repleto de dinero (a. II, s. 9, e. 34). Pronto la oportunidad de salvación de la comunidad, frustrada, se torna denuncia de ese mundo exterior, mundo de intereses y mentiras, cuestión ilustrada por la opinión que la madre superiora profiere sobre la secretaria del director. Capaz de inventar que el director se encuentra o no en su despacho, según convenga, la religiosa valora como «fantasías» dichas mentiras, sentenciando que «Así estropean a la juventud» (a. II, s. 9, e. 35) al saber por boca de sor María que la secretaria habrá recibido órdenes para proceder de aquel modo. No menos negativa resulta la representación del director (a. II, s. 9, e. 36), poco interesado en prestar atención a las religiosas, por mucho que ofrezcan un interés tan elevado por el préstamo que necesitan como es la salvación de su alma. Desde una soterrada pero potente crítica, queda retratado un mundo de raíz capitalista movido por la usura y la mentira, nada alejado de los mercaderes que mancillaron el Templo de Jerusalén o de aquellos que se entregaron a los placeres de la usura⁵⁸⁶.

⁵⁸⁶ No quisiera entrar en debates sobre la singularidad o la multiplicidad de este/os episodio/s, pues los evangelios sinópticos lo presentan hacia el final de la vida de Jesucristo mientras que el *Evangelio según san Juan* lo ubica al principio, lo cual posibilita el relato de dos hechos distintos. A pesar de la evidente diferencia entre la profanación de un lugar de culto por motivos económicos y la existencia de estos mismos motivos en una sucursal bancaria, el punto en común es cómo aquellas personas alejadas del camino de la fe anteponen la codicia material al respeto por lo religioso. En esta línea, podrían referirse otros pasajes bíblicos que condenan esta misma realidad, resultando especialmente pertinente el siguiente versículo, incluido en el libro *Proverbios*: «El que aumenta sus riquezas con usuras e intereses, acumula para el que se compecede de los pobres» (Pr 28, 8).

El segundo desplazamiento al exterior, protagonizado por sor María y sor Inés, conduce a un estudio de grabación. Encontrar un referente en la vida de Jesús resulta incluso más inmediato: sor Inés se refiere al lugar, al verse rodeada por un cuadro flamenco, como «la antesala del infierno», aunque sor María de la Asunción le muestre el cheque que ha obtenido, bromeando con un «Mire qué milagro ha hecho el diablo» (a. II, s. 12, e. 47). A pesar de sus reticencias hacia la oferta del señor Evans, alentada por tía Emilia con el fin de tentar a su sobrina con la intención de hacerla volver a su vida como cantante, sor María acaba accediendo a tal empeño, aunque el efecto resultante sea el de reafirmarse en su vocación, sin sucumbir a las mieles de aquel éxito que dejó atrás. Sería, de alguna manera, el equivalente a las tentaciones que Jesucristo sufre a manos de Satanás durante su estancia en el desierto⁵⁸⁷.

Aquello que impulsa a sor María en estas incursiones en mundos de pecado es su determinación por salvar a la comunidad de sus penurias, sea al precio que sea, desde una entrega total que también se manifiesta en su faceta de «pescadora de hombres»⁵⁸⁸, llegando a sacrificar su vida. Retomo el plan que concluye con la salvación del alma de Manuel (a. II, s. 14, e. 53): a pesar de descubrir el engaño, el descreído paciente accede a confesarse, viendo en la piadosa mentira de sor María una acción repleta de bondad. Asimismo, entre esas espigas de trigo a las que supongo connotaciones cristológicas, sor María infunde a Juan la fe suficiente para sobreponerse de su invalidez (a. II, s. 18, e. 60), en una sanación cuasi milagrosa que se aproxima al episodio del paralítico de Betesda⁵⁸⁹. Aun tratándose de una sanación física, media algo más que los tratamientos médicos que, hasta el momento, no tuvieron efecto sobre Juan: la intensificación con la que se presenta esta escena sitúa la fe religiosa como fuerza motriz.

⁵⁸⁷ Al mencionarse el infierno de manera explícita, podría pensarse en otro episodio, el descenso de Cristo a los infiernos, pero aquel remite a la idea de la Anástasis posterior a la Resurrección, momento en el que Jesucristo desciende a los infiernos para infundir luz de Gloria en aquellos justos únicamente apartados del cielo por el pecado original, dada su existencia previa al nacimiento del Mesías (santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologiae* incide en la idea del «seno de Abraham» como limbo de los Patriarcas, espacio palmariamente diferente del «infierno de los condenados»). En cambio, las tentaciones de Jesús en el desierto acontecen a manos de Satanás, interesando su conclusión: «y le dijo [Satanás]: Todo esto te daré, si postrado me adoras. Entonces Jesús le dijo: Vete, Satanás, porque está escrito: Al Señor tu Dios adorarás y a él solamente servirás» (Mt 4, 9-10).

⁵⁸⁸ En el *Evangelio según san Lucas*, Jesucristo anuncia a Pedro, tras un episodio de pesca milagrosa, que «desde ahora vas a pescar hombres» (Lc 5, 9), encontrándose también presentes Santiago y Juan. Supone este uno de los pasajes evangélicos de la vocación de los apóstoles, esto es, del reclutamiento de los primeros discípulos de Cristo en la recién fundada cristiandad. No conviene descuidar que, junto con los panes, los peces cuentan con una marcada significación alegórica en los relatos evangélicos, siendo por añadidura el pez un recurso iconográfico habitual en la representación de Cristo.

⁵⁸⁹ El famoso versículo de «Jesús le dijo: Levántate, toma tu lecho, y anda» (Jn 5, 8) condensa esa idea de una sanación milagrosa que requiere de la verdadera fe de espíritu para poder materializarse.

No obstante, la pieza central de mi lectura en clave cristológica es el acto III. Al marcharse a las misiones de la India, siguiendo los pasos de su difunto tío Javier, sor María actúa «movidada del deseo de seguimos hasta las misiones de infieles y de llevar vuestra luz hasta el último rincón de la Tierra» (a. III, s. 19, e. 62). Bajo la máxima de que todas las almas del mundo han de conocer al verdadero Dios, la cinta deviene un afectado drama religioso de misiones, componente exotista mediante, al tiempo que, cumplidos todos sus otros propósitos, la monja protagonista dedica su empeño a realizar una suerte de cruzada contra el infiel. Retratados desde el estereotipo, los indios ajenos al contexto de la misión son presentados como «otros» (a. III, s. 21, e. 67), desde una alterización que los aproxima al estado de barbarie, como perseguidores de la verdadera fe (a. III, s. 21, e. 72). Según lo expuesto en el análisis semiótico, recursos fílmicos como la música o la iluminación subrayan la intensidad emotiva de tan noble propósito, potenciándose la absoluta abnegación de sor María de la Asunción. Ya la superiora del convento advertía a la reverenda madre del vicariato mediante una misiva de que sería necesario «ensanchar la India» (a. III, s. 21, e. 68) ante su arrojo, refiriéndose a ella como «sor Intrépida». El proselitismo se torna característica definitoria de sor María, desde una voluntad próxima a la misión original de Cristo y sus discípulos, esto es, desde el afán y el entusiasmo que han de caracterizar al espíritu de conquista cristiano, propulsado por la intención de hacer partícipe de la verdadera fe y de la redención a toda la humanidad⁵⁹⁰.

De entre todos los seguidores con tocas y sotana que se hallan en las misiones, sor María de la Asunción parece investida de una vocación especialmente pertinaz. Así, elige⁵⁹¹ auxiliar a un guerrero herido perteneciente a los infieles que planeaban atacar la misión (a. III, s. 22, e. 74), aun sabiendo que son altas las probabilidades de que los traicione, avisando al resto de guerreros enemigos del ardid de la falsa epidemia de peste. Encontraría así la monja a su Judas particular y, a pesar de ello, como Jesucristo,

⁵⁹⁰ Tras resucitar, Jesús se apareció a sus once apóstoles (excluyendo a Judas, por razones evidentes) y les dijo lo siguiente: «Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda creación. El que crea y sea bautizado, se salvará; el que no crea, se condenará» (Mc 16, 15-16).

⁵⁹¹ La historia de sor María de la Asunción es, como la historia bíblica, un relato marcado por la elección. La profesa escoge salvar al enemigo herido pese a la presumible traición que sufrirá, del mismo modo que Jesucristo mantiene a Judas Iscariote entre sus apóstoles a pesar de preguntarse ante sus discípulos «¿No os he escogido yo a vosotros los doce, y uno de vosotros es diablo?» (Jn 6, 70). La elección es clave en el relato bíblico: Yahvé elige a Abraham y a sus descendientes como el pueblo de Israel, el pueblo de Dios, así como Jesús selecciona a sus apóstoles como aquellos que habrán de difundir su palabra. En ambos casos, es una elección marcada por el amor incondicional (por mucho que el Dios del Antiguo Testamento fuese de temperamento vengativo) y por una decisión que resulta irrevocable, pues solamente desde la fidelidad absoluta puede exigirse también una completa entrega por parte de sus seguidores.

permanecería fiel a su propósito, sin perder ni un ápice de su resolución. Al encontrar su imagen de san Roque partida por la mitad (a. III, s. 22, e. 77), la profesa entiende cuál será su fatídico final, pero únicamente solicita algo más de tiempo, sin querer escapar al mismo. De hecho, en su diálogo con la parturienta Miriam, se niega reiteradamente a marcharse, mostrando su aceptación absoluta de un destino que está escrito: «Recuerda que ni las hojas de los árboles se mueven sin la voluntad del Altísimo. Dios dice esta es la hora, y esa es»⁵⁹² (a. III, s. 22, e. 78).

Pero, antes de perecer, sor María de la Asunción ve cumplido su último deseo. Buscando evitar a toda costa que los infieles profanen el sagrario de la capilla, la monja toma la última forma consagrada del receptáculo, momento en el cual se hace efectiva la Encarnación en clave cristológica. Acompañan al instante de intimidad eucarística estas palabras de la profesa: «Señor, perdona si he sido demasiado ambiciosa. Quería ganar el mundo para ti, y tú apenas me has dejado tiempo. Si lo has hecho para darme la medida de mi pequeñez, te doy también las gracias. Solo me duele no haber ganado para ti ni siquiera un alma de estas tierras que deben ser tuyas» (a. III, s. 22, e. 79). Estas líneas dan cuenta del único anhelo pendiente de sor María: cumplir en las misiones su afán de captación de prosélitos, un cometido que corresponde a todo discípulo religioso.

Y, quizás porque a sor María nada se le niega, tampoco esta aspiración habrá de quedar sin consumarse. Tras proferir dichas palabras, se escucha sollozar a la hija recién nacida de Tomás y Miriam, a quien la religiosa bautiza. Cumple así su voluntad de captar, al menos, un alma en las misiones. Por otra parte, destaca el nombre escogido para la pequeña: María, como la religiosa, pues así expresó Miriam que debería llamarse el bebé en caso de ser niña. La madre de la criatura manifestó a la religiosa su deseo de llamarla María, «pero en tu lengua, ¿sabes?» (a. III, s. 22, e. 78). Lejos de ser baladí, esta precisión supone un botón de muestra del elevado grado de aculturación que suele acompañar a las empresas misionales católicas, aunque las mismas no dudan en hacer uso de las lenguas nativas a la hora de abastar su principal objetivo, a saber, lograr la conversión de los infieles. Así pues, no debe olvidarse que los indios refugiados en la

⁵⁹² La expresión «la voluntad del Altísimo» sería susceptible de someterse a exégesis teológica, pues se trata de un concepto complejo común a las religiones de raíz abrahámica. En *Romanos*, se expresa que «No os conforméis a este siglo, sino transformaos por medio de la renovación de vuestro entendimiento, para que comprobéis cuál sea la buena voluntad de Dios, agradable y perfecta» (Rom 12, 2), pero, como sucede frecuentemente con los contenidos pertenecientes a las epístolas, el sentido no parece quedar del todo claro. Por supuesto, hay mucho de divino en ello, escapando a la comprensión de la finitud humana.

misión rezaban el *Pranam María* en lengua nativa, pues para el cristianismo cualquier instrumento es bueno si es la palabra de Dios aquella que se invoca.

Volviendo a los últimos compases de la historia de sor María de la Asunción, en paz consigo misma tras bautizar a la recién nacida María, encuentro en su respuesta a la sugerencia de Tomás, quien la invita a marcharse antes de la llegada de los infieles, una nueva muestra de su abnegación: «¿Para qué? Yo sé que hemos llegado al final» (a. III, s. 22, e. 79). Tanto es así que, al son de arrebatados cánticos, la religiosa se planta en la puerta de la capilla y enuncia sus últimas palabras: «Señor, si mi vida vale algo, tómala por la conversión de estas tierras» y, tras un disparo mortal, «Gracias, Señor, porque has aceptado mi ofrenda. Perdónalos y ampara a los que huyen» (a. III, s. 22, e. 80). Más que nunca, presenciamos esa aproximación entre el sacrificio cristológico y el sacrificio de sor María, resonando aquel «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen» (Lc 23, 34). La renuncia de sor María protege a la comitiva de nativos durante su éxodo, a aquellos dispuestos a abrazar la fe cristiana, convirtiéndose ella en una luminosa estrella que los ampara desde el cielo (a. III, s. 22, e. 81).

En definitiva, según vengo exponiendo, ni la faceta de enfermera cuidadora ni la de mujer pecadora se ven elicitadas en sor María de la Asunción. Una lectura en clave religiosa permite apreciar otros matices, atisbándose cómo la impaciencia del personaje acaba siendo síntoma de una vocación libre de cualquier mácula. Por una parte, dicha aura de perfectibilidad produce la sensación de que nos encontramos ante un personaje un tanto plano, paulatinamente alejado de los defectos humanos según avanza el filme, llegando a convertirse en un modelo moralizante y ejemplarizante, inalcanzable para cualquier espectador. Pero, por otra parte, esta misma percepción abre caminos hasta ahora inexplorados en mi investigación. Sin explicitarse la igualación entre sor María y Jesucristo, identificación que podría manifestarse tan sacrílega como reprochable desde los códigos de censura moral, creo reconocer en ella a una discípula aventajada y con paralelismos biográficos nada desdeñables. La lectura cristológica permite comprender mejor a sor María: alejada de aquellas monjas cantarinas con las que el público podía generar empatía por su participación en las imperfecciones de lo humano, esta profesa solamente peca de impaciencia por el deseo de volverse santa, y por ello resulta, quizás, algo carente de profundidad psicológica. En el siguiente acápite, interpretaré esto al hilo de unos valores morales en blanco y negro, sin grietas, al menos en su discurso oficial. Fijémonos en que, cuando marcha a las misiones, sor María deja de cantar.

b. Discurso filmico e interpretación contextual extradiegética

En mi repaso a la hemeroteca, los periódicos *ABC* y *El mundo deportivo* serán nuevamente las publicaciones de referencia, considerando tanto su extenso recorrido temporal como su grado de difusión en las urbes madrileña y barcelonesa. Por supuesto, sumaré otras menciones al largometraje en prensa que puedan considerarse de interés, destacando en esta ocasión la significativa presencia del filme en la edición sevillana del *ABC*. Adicionalmente, cerraré mi recorrido por la hemeroteca deambulando entre las planas de una curiosa publicación cuya mixtura identitaria, a medio camino entre lo colonial y lo misional, ejemplifica probatoriamente la naturaleza religiosa del filme.

Sin más dilación, partimos de un breve texto titulado «El plan de producción de Aspa Films»⁵⁹³, publicado con fecha del 15 de febrero de 1952 en *El mundo deportivo*. En esta pieza, el diario barcelonés refiere sucintamente los filmes que Aspa Films, joven empresa productora española, planea realizar durante ese año. Como tendremos ocasión de comprobar al abordar la trayectoria profesional de Rafael Gil, su vinculación con la productora Aspa Films y con Vicente Escrivá, fundador de la misma y guionista de varias de sus películas, supone una constante en su filmografía, por lo que no es de extrañar que Escrivá y Gil aparezcan en este texto periodístico como el guionista y el director, respectivamente, de cuantos metrajes pretende rodar la productora en ese año. Entre los títulos, figura *Sor Intrépida*, señalándose que todavía se desconoce su reparto.

Aunque habremos de volver a la Ciudad Condal, nos trasladamos ahora a Villa y Corte, pues la edición madrileña del diario *ABC* se hace eco de la presencia de «La artista Dominique Blanchar en Madrid»⁵⁹⁴ con fecha del jueves 3 de abril de 1952. Se indica que la actriz francesa llegó a la ciudad el día anterior, procedente de París, con motivo del comienzo del rodaje de esta cinta. Parece ser que dicho rodaje se prolongó varios meses, pues esta misma publicación permite averiguar, gracias a la sección «Ecos diversos de sociedad»⁵⁹⁵ del sábado 7 de junio de 1952, que Blanchar acudiría el sábado 14 de junio a la gala de la Sociedad Francesa de Beneficencia, encontrándose en Madrid porque «actualmente está rodando en los mismos estudios [los Estudios CEA, ubicados en Ciudad Lineal] la película *Sor intrépida*».

⁵⁹³ Sin firma, *El mundo deportivo*, nº 8832, 1952, 15 de febrero, p. 4.

⁵⁹⁴ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 3 de abril, p. 34.

⁵⁹⁵ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 7 de junio, p. 26.

Teniendo en cuenta que el estreno madrileño del filme no se produjo hasta el día 10 de noviembre de 1952 en el Cine Avenida, justo un mes después de su debut en la cartelera barcelonesa⁵⁹⁶, no ha de sorprendernos la ausencia de noticias en prensa hasta las semanas previas al evento. Quisiera destacar que la revista *Primer plano* recoge que el Ministerio de Información y Turismo concedió al filme, atendiendo a la propuesta de la Junta de Clasificación y Censura de la Dirección Central de Cinematografía y Teatro, la categoría de Interés Nacional, valorando así sus méritos artísticos y técnicos⁵⁹⁷.

El periódico *ABC* incorpora en su ejemplar del 18 de octubre de 1952 un artículo titulado «El “cine”, al servicio de las misiones»⁵⁹⁸, el cual comienza aludiendo al avance efectuado en 1949 por la Dirección Nacional de las Obras Misionales Pontificias en lo que respecta al orden de la propaganda misional y religiosa, gracias a filmes como *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), título en el cual se halla el germen de Aspa Films, o *Balarrasa*, ambos con Fernando Fernán Gómez al frente del reparto. En relación con la película *La mies es mucha*, precursora del cine religioso, se advierte «patrocinada por el patriarca de las Indias Occidentales y asesorada oficialmente en todos sus trabajos por el director y secretario nacionales de la Propagación de la Fe», al tiempo que se destaca «el esperado estreno de *Sor Intrépida*, primera película que lleva a la pantalla la vocación y la vida de una misionera». Esta consideración de «primera película» sobre una misionera merece subrayarse, pues, según vengo defendiendo, este metraje supone una *rara avis*, a su manera, en el cine del momento, pues se presentan de la mano de una protagonista femenina una serie de rasgos y valores habitualmente asociados durante los años cincuenta a un cine religioso de protagonistas masculinos. No es que no hubiese monjas (o monjas misioneras), sino que eran caracterizadas, como ya he expuesto y según tendré ocasión de seguir constantando, más como mujeres que no como profesas entregadas a una vocación religiosa seria.

Pero no adelantemos acontecimientos y veamos cómo el estreno del filme en el Cine Avenida mereció un aplauso generalizado, afirmación que cotejo con fragmentos extraídos de la crítica que el periódico *ABC* publicó el martes 11 de noviembre de 1952,

⁵⁹⁶ El hecho de que el largometraje se estrenase antes en Barcelona que en Madrid es, hasta cierto punto, algo desacostumbrado. En las bases de datos que he consultado, incluida la de Filmoteca Española, se fija como fecha de estreno el 10 de noviembre de 1952, en el Cine Avenida de Madrid. No obstante, a tenor de las evidencias encontradas en prensa, puede confirmarse que justo un mes antes, con fecha del 10 de octubre de 1952, la película se presentó en el Cine Fémica de Barcelona, incorporándose a su cartelera.

⁵⁹⁷ Sin firma, *Primer plano*, nº 625, 1952, 5 de octubre, p. 19.

⁵⁹⁸ Los fragmentos de este párrafo han sido extraídos de: Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 18 de octubre, p. 25.

a la mañana siguiente del acontecimiento, firmada por la pluma de Donald⁵⁹⁹. Comienza aquilatando el acierto con el que Escrivá y Gil han sido capaces de «realizar un “cine” católico en toda la extensión del concepto, en sus esencias, en su desarrollo, en sus más ligeros detalles», cristalizando esto en una religiosa protagonista que, tras enfrentarse a múltiples vicisitudes, llega a «su entrega final, alegre, porque va a alcanzar la deseada Gloria eterna». Con respecto a los posibles referentes, Donald menciona la cinta italiana *Anna* (Alberto Lattuada, 1951)⁶⁰⁰, advirtiendo que aquella resulta más cruda, frente al metraje español, que «sigue una línea suave, cuidando que cada pasaje, cada episodio, sea edificante». Por lo demás, la crítica resalta tres nombres propios: Vicente Escrivá, Rafael Gil y Dominique Blanchar. Del guionista y fundador de Aspa Films se destaca su «indiscutible sutileza para llevar a término un libro a la par aleccionador y ameno», mientras que al realizador se le imputa una «pericia de director ducho, de concedor de los resortes de la técnica». Por su parte, Blanchar es descrita como una intérprete con «dominio de todos los registros expresivos, la facilidad de reflejar los más diversos estados de ánimo, y pasar de uno a otro, a veces con inusitada rapidez, sin forzar jamás la situación que vive en la ficción, el ademán y el gesto».

He podido verificar que la película se mantiene en cartelera durante, al menos, cinco semanas, siendo el único título ofrecido por el Cine Avenida durante este lapso temporal. A modo de botón de muestra, en el ejemplar del diario *ABC* correspondiente al domingo 16 de noviembre de 1952 se encuentran anunciadas sesiones a las 4'30, 7 y

⁵⁹⁹ Los fragmentos entrecomillados en este párrafo han sido extraídos de: DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 11 de noviembre, p. 36-37.

⁶⁰⁰ La comparación establecida por el crítico resulta, a mi juicio, relativamente inadecuada. Permítanme ofrecerles una breve sinopsis argumental de *Anna*: Anna (Silvana Mangano) es una joven novicia que trabaja como enfermera en un hospital de Milán, valorada por su dulzura y abnegación en el trabajo. Una noche, llega al sanatorio un hombre gravemente herido por accidente automovilístico, a quien la religiosa conoce: se trata de Andrea (Raf Vallone), con quien estuvo a punto de casarse por amor antes de abrazar la vida religiosa. Este reencuentro evoca recuerdos del pasado, una vida en la que Anna era cantante y amante de Vittorio (Vittorio Gassman), un hombre cruel al que decide abandonar tras conocer a Andrea. Renunciando a su dedicación al mundo del espectáculo y a su entrega a las pasiones de la carne, Anna se refugia en la finca de la familia de Andrea, pero, el día antes de su boda, Vittorio consigue localizarla. Se origina entonces una trifulca entre Andrea y Vittorio, que concluye con la muerte del último. Sintiendo responsable de ello y, en parte, culpada por Andrea, autor material del crimen, Anna se marcha y es conducida a un hospital, pues resultó herida en la reyerta. Es entonces cuando decide entregar su vida a la vocación religiosa, aunque ahora el reencuentro con Andrea avive amores del pasado. No obstante, a pesar de que Andrea declare estar todavía enamorado y le pida su mano en matrimonio tras sobrevivir a una complicada cirugía, la noticia de un grave accidente ferroviario la convence de que ha de permanecer como religiosa y enfermera, renunciando nuevamente al hombre a quien ama a cambio de un bien mayor. En términos comparativos, existen puntos de contacto entre Anna y sor María, destacando su vida anterior como cantantes o su nueva dedicación a la enfermería. Sin embargo, el filme italiano cae en el género del *film sentimentale*, próximo al melodrama, y centra su atención en los sentimientos románticos y las dudas de la protagonista, mientras que la película española sería cine religioso y está protagonizada por una monja poco dispuesta a mirar hacia su vida pasada, movida por una férrea vocación sin dubitaciones.

11 horas, catalogándose la cinta como «Tolerada»⁶⁰¹. Habrán de pasar pocos meses para que se efectúe el reestreno del filme en tierras madrileñas, entrando a formar parte de las carteleras de los cines Barceló, Goya, San Miguel y Gong con fecha del miércoles 7 de enero de 1953⁶⁰², manteniéndose durante un par de semanas.

Corresponde trasladarnos ahora a Barcelona, retrocediendo algunos meses en el tiempo para desgranar las informaciones que *El mundo deportivo* ofrece sobre la cinta. Adelantándose a la revista *Primer plano*, el periódico incluye con fecha del sábado 4 de octubre de 1952 una pequeña pieza titulada «“Sor Intrépida”, otra película de España para el mundo»⁶⁰³, informando de que «Apenas acabada, obtiene el máximo galardón de “Interés Nacional”, por sus altas calidades artísticas, y el mundo entero vuelve a pedir urgentemente esta nueva maravilla del cine español». Además, se anticipa el éxito que logrará el filme, considerando que está llamado a superar el triunfo de anteriores títulos de Aspa Films. Se reconoce el buen hacer tanto de Vicente Escrivá como de Rafael Gil, responsables de «otra joya universal del cine español», y se alaba la interpretación de Dominique Blanchar, que «rebaso la más rigurosa exigencia», adjetivándola de «premio mundial de interpretación». Teniendo en cuenta que faltaba una semana para el estreno barcelonés, entiendo que dicha valoración puede proceder bien de una nota de prensa de la productora, bien de un visionado del filme por parte de los medios de comunicación, aunque no dispongo de ninguna evidencia que permita confirmar ningún supuesto.

El mundo deportivo continúa caldeando el ambiente y generando expectación en los días previos al estreno, mediante una campaña promocional superior a la localizada en la edición madrileña del *ABC*. Así, otro texto titulado «Las más deliciosas travesuras y el máximo heroísmo en “Sor Intrépida”»⁶⁰⁴ puede hallarse en el ejemplar del domingo 5 de octubre de 1952. Frente a las habituales alabanzas a propósito de la solemnidad religiosa del filme en su dimensión más dramática, se ensalza su vertiente humorística, afirmando que manifiesta «toda la gracia, todo el humor, todo el ímpetu de la mujer española que no tiene fronteras por su intrepidez», aunque pronto suma el componente emotivo para sentenciar que el espectador se encontrará ante «Dos horas de comicidad fina y desbordante. Dos horas también de la más tierna y agobiadora emoción. De la sonrisa a las lágrimas, eso es “Sor Intrépida”».

⁶⁰¹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1952, 16 de noviembre, p. 70.

⁶⁰² Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1953, 7 de enero, p. 22.

⁶⁰³ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9030, 1952, 4 de octubre, p. 2.

⁶⁰⁴ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9031, 1952, 5 de octubre, p. 2.

Algunas jornadas después, el miércoles 8 de octubre, puede observarse ya un destacado recuadro que anuncia el estreno del filme⁶⁰⁵, evento que habrá de producirse ese viernes por la noche en el Cine Fémina, a las 10'30 horas, indicándose la «exclusiva de este local para Cataluña hasta el próximo año» en lo que respecta a su proyección. Ocupa la mayor parte de la superficie del anuncio una reproducción apaisada en blanco y negro del cartel de la película, mostrando un primer plano de sor María, así como a la religiosa montada sobre un corcel guiado por Tomás, seguidos por un grupo de indios a caballo que los persiguen⁶⁰⁶. A nivel tipográfico, resaltan el título y el nombre de la actriz protagonista, apareciendo en menor tamaño la identidad de los responsables del guion y la dirección. A su vez, en un lateral, se dispone la intervención de otros actores en el elenco, así como tres enunciados adicionales: «Declarada de Interés Nacional», «Tolerada menores» y «Es una película que reafirma nuestra fe en la humanidad y levanta el cine a alturas inconmensurables». Este anuncio aparece nuevamente en el ejemplar del día siguiente, en la misma página y posición.

Ya en la jornada del estreno, junto con una fotografía de sor María acompañada por Tomás mientras atienden al hombre que los traicionará, la pieza «“Sor Intrépida”. Otro triunfo del cine español»⁶⁰⁷ abre la sección de cine de *El mundo deportivo*. En el cuerpo del texto, tras destacar los éxitos previos de la productora Aspa Films, entre los que resaltan *La Señora de Fátima* y *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952), se habla del filme que nos ocupa como «un asunto que es todo gracia, humor e ímpetu de la mujer española y también tesón, voluntad, firmeza de carácter; es decir, un contraste en el que se da al público deliciosa comicidad y profunda emoción». Se elogia tanto el guion de Vicente Escrivá por su «enorme fuerza captatoria, humano con todas las derivaciones de la emotividad, la gracia y la chispa» como la dirección del «pulcro e inteligente» Rafael Gil, por dominar la técnica cinematográfica «de primordial importancia en el arte de las luces y las sombras», recayendo también buena parte de los cumplidos en Dominique Blanchar. Se dice que la intérprete se interesó personalmente por el papel, pues «muy pocas veces encuentra una actriz sensible un personaje tan bien definido».

Un par de jornadas después, además de incorporarse la película en la sección de cartelera, con pases matinales a las 11 horas y sesiones vespertinas a las 4 horas en el

⁶⁰⁵ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9033, 1952, 8 de octubre, p. 2.

⁶⁰⁶ Se trata, por ende, de un cartel que condensa tres momentos diferentes del metraje, empleándose un método representativo-narrativo de carácter simultáneo.

⁶⁰⁷ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 9035, 1952, 10 de octubre, p. 4.

Cine F emina, aparece una reseña algo mías extensa del metraje⁶⁰⁸. Partiendo del elogio al inspirado y cautivador guion de Escriv a, se incide aquí en la figura de sor María de la Asunción, por considerarse las motivaciones de este personaje la columna vertebral del filme, pues en ella descansa «su gran elemento humano y único realmente considerable, tratado con mías sutileza que profundidad, pero innegablemente cordial y digno en sus derivaciones alegres». Siendo también obra de Escriv a el guion de *La mies es mucha*, el autor (o autora) de la reseña establece una analogía entre sor María de la Asunción y el padre Santiago, protagonista del filme de Sáenz de Heredia, por considerar que ambos son personajes que se alejan de lo místico aunque con «alto espíritu», en tanto que los dos, activos y vivos en su fe, se aproximan a Dios desde el sacrificio. Por añadidura, se admira la capacidad de presentar varios tipos de personajes como «la tía egoistona, el descreído, el loco, el débil de voluntad» que actúan como contrapunto para resaltar la actitud de la protagonista. Sobre la dirección de Rafael Gil, se elogia la capacidad de mantenerse en un segundo plano, mediante una realización que «se aparta en lo posible de los efectismos, pero cuando debe pasar por ellos lo hace con discreción y brevedad». Las últimas líneas recaen en la valoración de los intérpretes, aplaudiendo a Julia Caba Alba por estar «graciosísima en un personaje como “para llevarse al público de calle”» y a Margarita Robles por «ser consecuentemente dura», aunque los aplausos se centran en Dominique Blanchard por su «prodigiosa naturalidad y finura en la matización». En semanas posteriores, no únicamente se encuentran anuncios relativos al Cine F emina, sino otras piezas breves que continúan incidiendo en sus virtudes⁶⁰⁹.

Concluir  mi vaciado con tres referencias pertenecientes a contextos distintos. Las dos primeras remiten a la edición sevillana del diario *ABC*, informando del estreno de la cinta en la capital andaluza ya a comienzos de 1953. En un número extraordinario, publicado el día 1 de enero de 1953, nuestro ya allegado Donald rubrica «El “cine” español en 1952»⁶¹⁰, pieza periodística en la cual califica el año que acaba de terminar como «un prodigio en la presentación de películas en Madrid, tanto españolas como extranjeras». Limitando su atención a la producción nacional, resalta cuatro películas, dos de las cuales son «“Sor Intrépida”, continuación y afirmación del “cine” católico, delicadamente concebido, realizado e interpretado» y «“La Hermana San Sulpicio”,

⁶⁰⁸ Sin firma, *El mundo deportivo*, n  9037, 1952, 12 de octubre, p. 2.

⁶⁰⁹ Por ejemplo, «“Sor Intrépida” o el humor hecho ternura», texto que no añade contenidos ni matices a las valoraciones ya emitidas. Véase: Sin firma, *El mundo deportivo*, n  9040, 1952, 16 de octubre, p. 2.

⁶¹⁰ DONALD, *ABC Sevilla*, número extraordinario, 1953, 1 de enero, p. 25.

libre adaptación del mundo novelesco de Palacio Valdés». No obstante, el filme de Gil todavía estaba pendiente de estreno en Andalucía, debutando en la cartelera sevillana a finales de febrero de 1953. Con fecha del 17 de febrero, un anuncio ocupa la columna central entera de una página, proclamando que pronto se presentará la película en el Teatro Cine Llorens, calificándose el filme «de interés mundial» y el evento de «estreno inigualado». Junto con las identificaciones de rigor de director, guionista y protagonista, la última acompañada de una ilustración de Jano, se incluye el siguiente texto:

¡La monja que, por su arrebatadora simpatía y dulzura de carácter, gana el corazón de todos!

¡El humor impregnado de una secreta ternura, que insensiblemente hace saltar las lágrimas!

«SOR INTRÉPIDA» no es solamente la mejor película española, es una superjoya de la cinematografía mundial.

Primer Premio del Sindicato Nacional de Cinematografía.

Autorizada para todos los públicos⁶¹¹.

Estas palabras no solamente dan cuenta de las bondades tantas veces vitoreadas por la prensa⁶¹², sino que añaden algunos datos de interés. Averiguamos que el metraje se alzó con el Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo (referido como «de Cinematografía») con respecto a la producción fílmica de 1952, imponiéndose ante el resto de títulos nominados: *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952), *Hermano menor* (Domingo Viladomat, 1952), *Cerca de la ciudad* y *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952). Este galardón no redunda en lo anecdótico, pues el Sindicato Nacional del Espectáculo, como entidad íntimamente ligada al régimen franquista, gestionaba el crédito sindical cinematográfico, cerca de un 40% del presupuesto total de los largometrajes rodados en la España del primer franquismo⁶¹³. La obtención de este reconocimiento habla de una línea de producción, la de Aspa Films y Rafael Gil, muy en consonancia con los valores auspiciados y premiados por el régimen, cuestión que exploraré después.

⁶¹¹ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 15442, 1953, 17 de febrero, p. 8.

⁶¹² No deja de ser curioso, de tan palmario como resulta, el contraste entre la retórica grandilocuente empleada por la crítica cinematográfica con respecto a esta película y la labor del propio Rafael Gil como crítico de cine, pues él condenaba abiertamente ese mismo tipo de ampulosidad. Ha de invocarse una función propagandística para explicar este tipo de campañas orquestadas por la prensa, resultado de una crítica, también adepta al régimen, que era más publicidad que otra cosa.

⁶¹³ Véase: RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino, 1999, p. 78.

Por otra parte, en lo que respecta a la consideración de la película como «una superjoya de la cinematografía mundial», quisiera hacerles partícipes de un azaroso hallazgo. Di, casualmente, con un ejemplar de *La Guinea española*, periódico quincenal editado entre 1903 y 1969 en Santa Isabel, antigua denominación de Malabo, capital de Guinea Ecuatorial. Esta publicación, dependiente de los Misioneros Hijos del Corazón de María y definida como recurso «defensor y promotor de los derechos de la colonia», incorpora el texto «Una española en Nueva York»⁶¹⁴ con fecha del 25 de abril de 1953, en un espacio editorial reservado a la Oficina de Información Misional. Comienza así:

Un cablegrama de Nueva York ha proporcionado a la prensa española una noticia cinematográfica tan menuda, que por pequeña y por cinematográfica solamente ha tenido cabida en las páginas pagadas de la publicidad comercial. La noticia es esta: Una película española ha entrado por primera vez en las grandes cadenas de distribución norteamericanas. La película se llama «SOR INTRÉPIDA», o sea, el relato sencillo, pleno de humor y de ternura de una monjita española que, después de la peripecia de su noviciado, da con sus huesos jóvenes en una misión de la India. Los magnates del cine norteamericano –la Paramount, la Columbia, «Artistas Asociados»– han concedido dos horas de su tiempo medido hasta la fracción del segundo para asistir a la proyección de una película que se presentaba con el doble hándicap de ser española y de referir llana y sencillamente la vulgar historia de una monjita cualquiera⁶¹⁵.

Tras este párrafo, plagado de consideraciones altamente debatibles en relación con la valoración del filme (emitidas, seguramente, por alguien que no lo ha visionado), se afirma que, al contrario de lo que supondrían pesimistas, esnobs y espíritus críticos, la experiencia ha sido un éxito, pues los magnates norteamericanos han felicitado a Gil, presente en la sesión, y se espera que «el representante de la Paramount y el gerente de la productora española firmen un contrato de distribución». Más allá de lo artístico y lo económico, se destaca la «victoria moral» que ello supone, por tratarse de «una película exclusivamente religiosa, sin recursos policíacos, sin exhibicionismos, sin cabriolas en el campo doctrinal, sin ribetes de heterodoxia y sin pequeños escándalos discretos para la galería y la taquilla». Acorde con el juicio misional, esto es un atisbo de esperanza, pues indicaría que «No está la humanidad tan en el fondo de la desesperanza como para pensar que su único horizonte puede ser el avión supersónico y la bomba de hidrógeno», congratulándose al «saber que la caridad, la pura caridad, interesa a la Paramount»⁶¹⁶.

⁶¹⁴ OFICINA DE INFORMACIÓN MISIONAL, *La Guinea española*, n° 1384, 1953, 25 de abril, p. 23-24.

⁶¹⁵ OFICINA DE INFORMACIÓN MISIONAL, *La Guinea española*, n° 1384, 1953, 25 de abril, p. 23.

⁶¹⁶ Fragmentos procedentes de: OFICINA DE INFORMACIÓN MISIONAL, *La Guinea española*, n° 1384, 1953, 25 de abril, p. 23-24.

En efecto, la cinta se estrenó el 4 de enero de 1954 en Estados Unidos con el título *Path to the Kingdom*, también conocida como *The song of sister Maria*. Parece ser que el metraje tuvo una incidencia menor, por lo que hemos tenido que ir hasta la lejana Santa Isabel para encontrar noticias de una producción que aspiraba al sueño estadounidense.

Corresponde ahora fijar la atención en aquellas subjetividades que resultan más relevantes para aproximarnos a los condicionantes extradiegéticos del filme, sin perder de vista el objetivo de establecer un nuevo diálogo con el discurso fílmico. Escasa es la información de la que disponemos a propósito de su protagonista, pues Dominique Blanchar, intérprete francesa de cine, televisión y teatro, no ha merecido hasta la fecha ningún estudio sobre sus aportaciones al mundo de la escena. Ganadora de dos Premios Molière a la mejor actriz de reparto, la prolífica actriz, quien se explayó más sobre las tablas que frente a las cámaras, cuenta en su haber con menos de una decena de filmes, a los que habrían de sumarse varias participaciones en telefilmes⁶¹⁷ y series televisivas. Aunque resulte una figura a reivindicar por su valor interpretativo, no puede imputársele el estatus de estrella, menos todavía en el ámbito de la cinematografía española. Por su dedicación mayormente teatral y por haber intervenido únicamente en dos cintas antes de ponerse a las órdenes de Gil, la francesa *Le secret de Mayerling* (Jean Delannoy, 1949) y la estadounidense *Decision before dawn* (Anatole Litvak, 1951), puede ser considerada una desconocida a ojos del espectador español de la época. Blanchar no volvió a trabajar en España y, a excepción de su participación en la italiana *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960), su carrera se desarrollaría en suelo francés⁶¹⁸.

Realizados estos apuntes, centro mi atención en Rafael Gil, considerando su singular vínculo con Vicente Escrivá y la productora Aspa Films. No obstante, conviene retroceder algunos años más a la luz de *Rafael Gil i CIFESA (1940-1947): El cinema que va marcar una època*⁶¹⁹, publicación coordinada por José Luis Castro de Paz, pues

⁶¹⁷ Nada más lejos de mis intenciones que defender una separación abrupta y elitista entre el cine «de la gran pantalla» y el cine pensado para televisión o, en la actualidad, también para plataformas digitales. No obstante, en el caso de los telefilmes tradicionales, suelen detectarse convencionalismos que remiten a un planteamiento pensado para su emisión televisiva, como pudiera ser la creación de un guion que tiene en cuenta los cortes publicitarios, con momentos de tensión argumental estratégicamente dispuestos para evitar que los televidentes cambien de canal. Lejos del aura de las estrellas cinematográficas, no era extraño que apareciesen en los telefilmes actrices y actores cuya popularidad entre los espectadores se asociaba a algún personaje de largo recorrido en televisión. Hablo en pasado porque, afortunadamente, los intérpretes de primera línea son cada vez más conscientes del enorme potencial de la ficción seriada.

⁶¹⁸ Pueden encontrarse algunos datos más en el obituario publicado por *Profession Spectacle*, cuyo enlace les facilito en el listado de hemeroteca: S-ADMIN., *Profession Spectacle*, 2018, 20 de noviembre.

⁶¹⁹ CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.), 2006.

dicho texto permite comenzar a familiarizarnos con la figura del realizador en relación con su gran éxito alcanzado en colaboración con la empresa Cifesa durante la década de 1940. Tras varios años como guionista, ampliamente versado en la adaptación de obras literarias a la gran pantalla, y sumando sus experiencias previas como director de cortos documentales durante la guerra civil, Gil debutó en la dirección con *El hombre que se quiso matar* (1942)⁶²⁰, adaptando el relato homónimo que Wenceslao Fernández Flórez publicó en 1929. Consolidó su estatus de realizador preeminente en el entramado de Cifesa gracias a su tercer largometraje, *Huella de luz* (1943), en el que hizo las veces de director y guionista; se trataba de la adaptación de una novela corta de Fernández Flórez, en la que Antonio Casal, actor que ya protagonizó su primer filme, encabezaba el reparto. El argumento amargo de una novela que culmina con un final fatídico, marcado por la enfermedad incurable de su protagonista, transmuta en un guion de corte cómico y optimista, potenciando el componente romántico y convirtiendo la afección en pasajera debilidad⁶²¹. Otros tantos títulos, desde la comedia absurda *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) hasta el drama histórico *El clavo* (1944), adaptaciones de Eusebio Jardiel Poncela y José Antonio de Alarcón, dejan constancia de la fructífera unión entre Gil y Cifesa, con gran respuesta de crítica y público.

Más allá de su trayectoria en las filas de Cifesa, interesa de esta publicación la semblanza a cargo de Luis Rubio Gil, pues aporta algunas claves interpretativas a tener en cuenta sobre la obra de Gil en su conjunto, marcada por

[...] un fuerte humanismo, de respeto al ser humano tanto en su peripecia cómica, como en el drama de sus vidas. Ningún personaje es vapuleado.

Estúdiense a fondo argumentos y ejecución fílmica. Aletea siempre en las imágenes, que recogen esos avatares, la convicción del ser humano como capaz de sobreponerse al destino, y a las conductas reprobables. Nunca sarcástico, no despreció un punto de ironía social para que en medio de posibles dramas apunte la sonrisa que la caricatura nos llega al alma y a la comprensión⁶²².

⁶²⁰ El guion de su primera película como director corre de la mano de Luis Lucia. Retomará esta comedia, negrísima, con otra versión cinematográfica en 1970, esta vez con Rafael J. Salvia como guionista.

⁶²¹ Esta película demanda un estudio con mayor profundidad, pues, a pesar de la evidente suavización de su tono, no deja de contener cierta aproximación al cine social, *à la manière de* King Vidor, a quien Gil tanto admiró: «La primera vez que me di cuenta de que el cine valía la pena, fue precisamente cuando vi *El mundo en marcha* de King Vidor [...]. Era un director sincero, como todos los americanos de su generación, y el primero que confirió un sentido social al cine. Trataba de los problemas de la gente de la calle, de la gente del campo...». CASTRO, Antonio, 1974, p. 191-192.

⁶²² RUBIO GIL, Luis, 2006, p. 20.

Adicionalmente, Rubio Gil recoge unas palabras pronunciadas por Rafael Gil que refuerzan esa elegancia y esa sensibilidad propias de un realizador que rehúye de escenas sensacionalistas o morbosas: «[...] mi conciencia siempre dirá que es mucho más hermoso narrar de una manera llana y tierna cualquier historia de gentes normales y sencillas. Todo esto, al surgir la posibilidad de ser fiel a este viejo deseo, es cuando la profesión se convierte otra vez en vocación, que es tanto como renovar una de las ilusiones más bellas»⁶²³. Estas mismas palabras dejan traslucir la gran admiración que el cine le despertó desde joven, primero como espectador y después como crítico asiduo a sesiones de cine-club, antes de dedicarse al mismo. Hemos de sumar también su pasión por la literatura patria, pues llevó al cine obras de Cervantes, Jardiel Poncela, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez o Lope de Vega, entre muchos otros⁶²⁴. Más allá del género cinematográfico o del referente literario, buscó siempre la humanidad,

porque lo humano es su mejor acento, por la ternura honda, suave con que ve, desde arriba, los problemas y dramas sencillos, cotidianos, de las pobres gentes, reflejo de su personalidad, de su alma grande, que capta en las escenas mínimas de seres insignificantes, ni héroes, ni santos, ni siquiera considerables pecadores⁶²⁵.

Esta aproximación, de voluntad humanista, fue una constante en su producción, aplicándose al tratamiento del argumento más allá del tema abordado. Debe añadirse otro ingrediente para obtener la receta de su éxito, pues Castro de Paz menciona sus «profundas convicciones religiosas y familia y pensamiento conservadores»⁶²⁶ a la hora de explicar la buena sintonía de Gil con el régimen franquista. Su voluntad de pensar el cine «como un arma moderna y muy poderosa de cara a influir en la sociedad y transformarla en función de sus objetivos políticos»⁶²⁷ lo alineó con agentes implicados en tan ambiciosa misión, como la Falange o la Iglesia Católica, decididos «a proteger y propiciar films que defendiesen y divulgasen los postulados católicos de la vida»⁶²⁸, más allá del potencial productivo que la cinematografía pudiese ofrecer como industria.

⁶²³ RUBIO GIL, Luis, 2006, p. 20.

⁶²⁴ Las líneas que aquí dedico a Rafael Gil no agotan la interesante obra del cineasta, en estrecho diálogo con las circunstancias sociopolíticas del franquismo, pero también imbuida por el bagaje cultural de un creador aficionado a la literatura, entre muchas de sus inquietudes. La más reciente aproximación biográfica a la figura de Gil da buena cuenta de su trayectoria a partir de las múltiples influencias que intervienen en la misma. Véase: VALENZUELA MORENO, Juan Ignacio, 2022.

⁶²⁵ RUBIO GIL, Luis, 2006, p. 20. La fuente de las palabras de Gil incorporadas en esta semblanza es: LÓPEZ RUBIO, José, 1948.

⁶²⁶ CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.), 2006, p. 56.

⁶²⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.), 2006, p. 58.

⁶²⁸ CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.), 2006, p. 58.

Continuaré mi exploración de la mano de un volumen coordinado por Rafael Gil hijo, fruto de una exposición dedicada al cineasta madrileño en el Centro Cultural del Conde Duque⁶²⁹. Desde la aproximación subjetiva que solamente un vástago puede realizar, con todas sus virtudes y defectos de perspectiva, Rafael Gil hijo comienza caracterizando a su padre como una persona frecuentemente rodeada de personalidades cultas, con las que departía sobre los más diversos temas, siendo asidua en su casa la presencia de figuras como el humorista y dibujante Enrique Herreros o el también guionista y director de cine José Luis López Rubio. Asimismo, señala cómo convirtió su pasión en profesión, en tanto que, cuando no estaba inmerso en un rodaje, su principal afición era asistir todas las tardes al cine con su esposa: «Cuando iba al cine lo hacía, a pesar de sus conocimientos, con la ilusión y ganas de descubrir un nuevo mundo, como si fuera un niño pequeño»⁶³⁰. Resulta interesante constatar que King Vidor, Frank Capra y John Ford fueron sus ídolos, terceto en el que pone el acento Rubio Gil, comisario de la muestra: «Sus historias le impresionaban porque era un cine humano»⁶³¹. Rafael Gil nunca renegó de sus principios y creencias, sino que los abrazó como seña de identidad y reclamo de su producción fílmica. En sus propias palabras, según recoge Rubio Gil:

He hecho películas católicas porque soy católico, porque nuestro país también lo es, porque artísticamente ofrecen un buen campo y porque los resultados han sido fructíferos. En mi carrera surgió el tema religioso, lo hice con mucho gusto y quedó bien⁶³².

Tras una selección de testimonios que dan cuenta de sus bondades profesionales y personales, que van desde intérpretes como Amparo Rivelles o Francisco Rabal hasta cineastas como José Antonio Bardem o José Luis Borau, pasando por políticos como Manuel Fraga o críticos cinematográficos como Félix Martialay, es Fernando Alonso Barahona el encargado de efectuar un repaso por la trayectoria del cineasta⁶³³. No puedo dar cuenta aquí de tan fecunda dedicación, por lo que me limitaré al cine religioso. En esta línea, nuestra primera parada ha de ser *La fe*, filme estrenado en 1947, basado en una novela homónima de Armando Palacio Valdés, producido por Suevia Films y con guion del propio Gil, con diálogos adicionales de Antonio Abad Ojuel⁶³⁴. Reconocido como largometraje de Interés Nacional y ganador del Primer Premio del Sindicato del

⁶²⁹ GIL, Rafael (coord.), 1997.

⁶³⁰ GIL, Rafael (coord.), 1997, p. 13.

⁶³¹ RUBIO GIL, Luis, 1997, p. 15.

⁶³² RUBIO GIL, Luis, 1997, p. 16.

⁶³³ ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 37-117.

⁶³⁴ Véase: ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 55-56.

Espectáculo, también vencedor en las categorías de mejor actriz protagonista y mejor actriz secundaria en el Círculo de Escritores Cinematográficos por las interpretaciones de Amparo Rivelles y Camino Garrigó⁶³⁵, este largometraje aborda la turbia atracción que una joven acomodada, hija de alcalde, desarrolla por su confesor. Aunque Gil quiso orillar la ambigüedad moral presente en la novela, pues «moralizó la adaptación dejando a salvo la integridad del sacerdote»⁶³⁶, la cinta mereció una clasificación para mayores de edad y desató la censura eclesiástica, por mucho que Gil insistiese continuamente en su preocupación por evitar que cualquier gesto de Rafael Durán, sotanas mediante, tuviese alguna connotación carnal hacia su *partenaire* femenina, Amparo Rivelles⁶³⁷.

Pero no es esta la tónica general del acercamiento de Gil al cine religioso. En este sentido, debe aludirse a su colaboración con la productora de corte católico Aspa Films⁶³⁸. Según establece Alonso Barahona, el comienzo de tan provechosa vinculación se concreta tras llegar a manos de Rafael Gil un argumento escrito por Vicente Escrivá sobre las apariciones de la Virgen María en Fátima. Como ya he avanzado, Escrivá fue el fundador de Aspa Films, por lo que no cuesta comprender la perdurable relación profesional que se establece entre ambos, más admiradores del cine religioso de Ford, DeMille o Zeffirelli que no de las experiencias de Bergman, Antonioni o Pasolini en estos mismos lares⁶³⁹. Con *La Señora de Fátima*, estrenada en 1951, Gil y Escrivá lograron el primer éxito rotundo de Aspa Films, no solamente entre los espectadores, sino también entre los más elevados círculos de la Iglesia Católica, pues el pontífice Pío XII recibió al director en audiencia privada para transmitirle su personal admiración por la película. Alejándose de otras valoraciones menos laudatorias, emitidas desde ciertos sectores de la (auto)proclamada modernidad cinematográfica⁶⁴⁰, la crítica y el público nacionales e internacionales alabarían el metraje por tratarse de «una obra ingenua y

⁶³⁵ Conviene apuntar que estos galardones interpretativos no se concedían por la participación en un filme, pues era habitual premiar a intérpretes por más de una actuación durante ese mismo año. Por otra parte, Rafael Gil recibió en esa misma edición de los Premios CEC un reconocimiento especial por su labor como director, también por varios títulos (*La fe, Reina Santa y Don Quijote de la Mancha*).

⁶³⁶ ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 55.

⁶³⁷ De hecho, Rafael Durán pasó varios días en un seminario con el objetivo de preparar su personaje; Amparo Rivelles, por su parte, declaró que quizás debería haber hecho lo mismo, pero en un prostíbulo. Esto nos habla de la condena moral que despertaban determinadas conductas por parte de una mujer.

⁶³⁸ De todos modos, conviene problematizar la producción de Rafael Gil en asociación con Aspa Films, pues el cine religioso no agota, en ningún caso, los títulos resultantes. Por ejemplo, su filme *Murió hace quince años* (1954) se enmarcaría en el particular cine anticomunista auspiciado en la España de los cincuenta, tendencia en la que destacan *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952), *Una cruz en el infierno* (José María Elorrieta, 1957) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957).

⁶³⁹ En este párrafo y en los siguientes, sigo: ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 65-77.

⁶⁴⁰ Pienso, concretamente, en las Conversaciones de Salamanca, surgidas pocos años después, las cuales se refirieron peyorativamente a este tipo de filmes como «cine de estampita».

pura, realizada con la fe del creyente, sin dobleces ni engaños, simple y sencilla, pero también grandiosa por su maravilloso mensaje»⁶⁴¹.

Algunos meses y varios proyectos después, entre los que se encuentran la comedia musical costumbrista *De Madrid al cielo* y el documental *50 años del Real Madrid* (1952), Rafael Gil inició en abril de 1952 el rodaje de *Sor Intrépida*. Mencioné sus reconocimientos como filme de Interés Nacional y su Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, refiriéndome también al éxito que cosechó entre el público. Alonso Barahona reconoce en su desenlace uno de los episodios más emocionantes de cuantos rodó Gil⁶⁴², imputando a su protagonista, sor María, la concreción de un acto sacramental en el sacrificio de su vida, como muestra última de la conjunción entre acción y oración para dedicar su existencia a la misión religiosa. Recordemos que este sacrificio viene precedido por su última comunión, queriendo evitar que la Sagrada Forma caiga en manos de los infieles, prefigurando «toda la profundidad, toda la belleza de una Eucaristía en la que ella, una servidora de Dios, imita a Cristo en su acto más divino y profundo: la entrega de su propia vida»⁶⁴³.

No obstante, son los dos títulos inmediatamente posteriores, *La guerra de Dios* (1953) y *El beso de Judas* (1954), aquellos que pasaron a la posteridad como los dos dramas religiosos más aplaudidos y recordados de la trinidad formada por Gil, Escrivá y Aspa Films. El primero de ellos concede auténtico reconocimiento internacional a la obra del realizador madrileño, siendo galardonado en festivales como los de Venecia, Berlín o San Sebastián. En este caso, es el francés Claude Laydú⁶⁴⁴ quien se enfunda las sotanas del cura protagonista, destinado a una parroquia minera en la cual afronta el

⁶⁴¹ ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 67.

⁶⁴² Una vez más, sin disponer de evidencias concretas que lo atestigüen, no puedo evitar pensar en títulos internacionales que, en este caso, serían posteriores a la obra de Gil. Películas como *Heaven Knows, Mr. Allison* (John Huston, 1957) o *The Nun's Story* (Fred Zinnemann, 1959) encontrarían en Deborah Kerr y Audrey Hepburn, respectivamente, a entregadas religiosas protagonistas, aunque las vicisitudes las llevarían por diferentes caminos. Ninguna de ellas vive un final tan trágico como la profesora interpretada por Blancher, aunque intensas experiencias ponen a prueba su verdadera vocación, confirmándose en el caso de la hermana Angela encarnada por Kerr, mientras que la hermana Luke de Hepburn, a pesar de lograr el ansiado deseo de servir en las misiones del Congo, acaba por solicitar una dispensa de sus votos tras verse obligada a regresar a una Europa ocupada por los nazis. En todo caso, creo reconocer en ambas unos tintes dramáticos de «elevada religiosidad» nada alejados de *Sor Intrépida*.

⁶⁴³ ALONSO BARAHONA, Fernando, 1997, p. 68. Esta es la única referencia que apoya mínimamente mi lectura cristológica, aunque yo he optado por ampliar dicha propuesta interpretativa a todo el recorrido argumental de sor María, no limitándola a su muerte.

⁶⁴⁴ En este caso, resulta más sencillo encontrar una probable explicación con respecto a la elección del intérprete francés: Laydú demostró sobrada solvencia bajo las sotanas del protagonista de *Journal d'un curé de champagne* (Robert Bresson, 1951), propuesta fílmica en la que interpretó a un sacerdote que experimenta una crisis de fe en un entorno de hostiles feligreses.

descreimiento de sus habitantes. Tras un triunfo sin precedentes en taquilla, Aspa Films pudo embarcarse en el segundo de estos títulos, decantándose por una temática bíblica materializada en un rodaje que no reparó en gastos. A pesar de tener asegurada de antemano una distribución internacional al presentarse el proyecto ante United Artists, no puede aseverarse que la recepción de crítica y público fuese la esperada⁶⁴⁵. Por ello, y en consonancia con cierto decaimiento del cine religioso en la segunda mitad de los cincuenta, fueron pocos los títulos realizados por Gil que volvieron a decantarse por protagonistas con sotana. Entre ellos, destaca *El canto del gallo* (1955), producción que fusionaba el componente clerical con el posicionamiento anticomunista, conjugación que no sería ajena a *Sor Intrépida*⁶⁴⁶, o *Un traje blanco* (1957), una coproducción con Italia que reportó grandes éxitos de público y crítica convencional, motivados por la tierna y sincera historia de un niño pobre que desea comulgar vestido de blanco. Este supuso el último título de Rafael Gil en asociación con Aspa Films, pues el director tomó la decisión de fundar su propia productora, Coral Producciones Cinematográficas.

Sin voluntad de continuar adelante en su extensa trayectoria, vuelvo ahora sobre estos mismos años, aunque contemplándolos desde la mirada propia de Rafael Gil. Para ello, emplearé la publicación *El cine español en el banquillo*, en la que Antonio Castro entrevista a varios de los realizadores más destacados del primer franquismo, entre los que se encuentra Gil⁶⁴⁷. Tras abordar sus inicios en el mundo del cine como guionista y su participación en el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, definido por Gil como un cine-club que consiguió ofrecer más de veinte sesiones antes del comienzo de la guerra civil, con sendas publicaciones a modo de colección de libros sobre cine, el cineasta refiere su labor como documentalista durante el conflicto armado y su empleo como crítico tras la contienda. Además de incidir en su ya mencionada admiración hacia King Vidor, el realizador alaba el sistema de contratación por años de

⁶⁴⁵ Muchas veces, cuesta más encontrar variables o factores que expliquen el fracaso de una película que su éxito. En este caso, pese a tratarse del metraje con mayor presupuesto de Aspa Films, podría sugerirse que la temática basada en los pasajes evangélicos de la vida de Jesucristo ya había sido abordada en proyectos previos y cualitativamente más reseñables por parte de directores como DeMille o Stevens. Sin obviar que el cine religioso comenzó a sufrir un retroceso en su popularidad internacional ya a mediados de la década de 1950, funcionaron mejor en taquilla y entre la crítica aquellos títulos dirigidos por Gil que remiten a las vivencias de religiosos concretos, humanos, de carne y hueso, que no su coqueteo con aquel cine bíblico que otros ya habían realizado con mayores recursos a su alcance.

⁶⁴⁶ Sin sobrepasar aquí la más pura asunción deductiva, la mención a un hospital de la orden que ha sido incendiado en China (a. II, s. 10, e. 37), muriendo todas las religiosas que se encontraban en el mismo, no me parece casual. Según la línea interpretativa extradiagética que definiendo, nos encontraríamos ante una alusión velada a la «maldad» del comunismo.

⁶⁴⁷ Véase: CASTRO, Antonio, 1974, p. 187-204.

Cifesa, siguiendo el modelo estadounidense, considerándola «la única productora que, de verdad, organizó el cine en España»⁶⁴⁸.

Sin detenerme en otras cuestiones que harían las delicias de quienes disfrutamos hablando sobre cine⁶⁴⁹, dirijo el foco hacia aquellas preguntas en torno a lo que Castro conviene en denominar «ciclo de cine religioso». Pocas son las informaciones que no he aportado ya, por lo que aquello que resulta verdaderamente interesante es la posibilidad de incurrir, desde la pura subjetividad, en el terreno de las opiniones. Aunque Rafael Gil afirme que «no me gusta decir qué películas no aprecio, no por mí, sino porque en cada película trabaja mucha gente»⁶⁵⁰, lo cierto es que no parece igualmente orgulloso de todas ellas. De hecho, acaba confesando, en relación con estos filmes de corte religioso, que rescataría tres de ellos (*La Señora de Fátima*, *La guerra de Dios* y *Un traje blanco*), arguyendo que «lo que se ha dado en llamar cine piadoso –no católico, sino piadoso– tiene importancia, ya que en un pueblo como España, no se puede prescindir de la piedad de pronto, porque ofendes»⁶⁵¹. Defiende el componente sentimental de estos metrajes y su capacidad para emocionar, incidiendo en que ello se corresponde más con la piedad que con la fe religiosa: «Es preferible la fe por razones superiores, pero a la gente humilde, que ya no va a poder asimilar filosóficamente ninguna nueva manera de entender la religión, tampoco se le puede decir: “esto que te entenece, que te llega al corazón, no es válido”»⁶⁵². ¿Y qué sucede con *Sor Intrépida*? Parece que Gil no se sentía especialmente satisfecho con la misma, pues le dedica una escueta valoración: «Creo que, por omisión, ya hemos hablado de ella»⁶⁵³.

No conformándome con hablar por omisión del metraje, exploro dos cuestiones, mencionadas en los capítulos preliminares, que ganan fuerza particular con respecto a esta película: el cine religioso y la censura cinematográfica religiosa, ambos de especial relevancia durante el primer franquismo. Sumando las consideraciones efectuadas sobre el cine religioso en el epígrafe dedicado a los géneros fílmicos, presto mayor atención

⁶⁴⁸ CASTRO, Antonio, 1974, p. 193.

⁶⁴⁹ Por ejemplo, Rafael Gil plantea una férrea crítica hacia el doblaje de los filmes internacionales, convencido del irreparable daño que esto causó en el tejido patrio de producción cinematográfica. Se refiere a la Ley de Defensa del Idioma, implantada en 1941, la cual obligaba a que todos los largometrajes proyectados en salas españolas estuviesen doblados al castellano. Aunque suene a paradoja, escuchar a las grandes estrellas hollywoodienses hablar en español se contemplaba como una medida patriótica.

⁶⁵⁰ CASTRO, Antonio, 1974, p. 196.

⁶⁵¹ CASTRO, Antonio, 1974, p. 196-197.

⁶⁵² CASTRO, Antonio, 1974, p. 197.

⁶⁵³ CASTRO, Antonio, 1974, p. 199.

ahora a sus especificidades, pues este filme es el único de mi selección de materiales que puede considerarse drama religioso, al menos en parte, pues no conviene olvidar la mixtura de géneros advertida. Frente a unas primeras secuencias de carga cómica y tras superar un par de incursiones en el terreno de lo musical, los últimos compases de la cinta se adentran en el subgénero del cine de misiones, potenciándose así componentes del drama religioso que ya se observan en algunas escenas previas, como la salvación del alma de Manuel o la curación de la invalidez de Juan. Lo religioso (o, como Gil preferiría, lo piadoso) deviene categoría de pleno derecho, en tanto que la fe religiosa es el motor de acción y cambio fundamental, más desde su presencia en lo cotidiano que no desde intrincados debates filosóficos.

Siguiendo la aproximación que Jorge Nieto Ferrando efectúa con respecto a la crítica católica en la prensa cinematográfica durante el franquismo⁶⁵⁴, conviene delinear aquellos recursos de capital influencia en la fijación del ideario católico como elemento de legitimación y justificación de la dictadura. Para ello, Nieto Ferrando alude como primera referencia a algunas acciones de la Iglesia Católica en el ámbito internacional, destacando la encíclica *Vigilanti Cura*, promulgada el 29 de junio de 1936, y la labor de la Oficina Católica Internacional del Cine. Adicionalmente, dos discursos pronunciados por Pío XII en 1955, llevando por título «Características del Film Ideal» y «El cine debe estar al servicio del hombre», dan cuenta del tránsito desde una posición eclesiástica reaccionaria en los albores del cine, temerosa de los males que pudiera ocasionar, a un posicionamiento más regeneracionista, valorando el vehículo fílmico como difusor de determinados códigos morales⁶⁵⁵. En este sentido, la crítica cinematográfica católica en prensa se reservó un papel central, pues suya fue la misión de formar a los espectadores y de conformar, con relación a aquellos, una especie de grupo de presión (permítanme denominarlo «el lobby de la estampita») que actuase sobre los resultados obtenidos en taquilla, condicionando la producción a unos estándares morales que, de imponerse, serían más eficaces (y menos polémicos, por resultar más sutiles) que la censura directa.

Más allá de los sugestivos apuntes que Nieto Ferrando dedica a la incidencia de la reflexión sobre el potencial comunicativo y transmisor de mensajes y valores del cine

⁶⁵⁴ NIETO FERRANDO, Jorge, 2012.

⁶⁵⁵ Puede hallarse una muestra en las líneas de actuación de la Oficina Católica Internacional del Cine: «la introducción en la producción cinematográfica, la creación de circuitos de distribución y exhibición de películas católicas y la orientación de los espectadores mediante la publicación en la prensa católica de críticas de películas centradas en su contenido moral». NIETO FERRANDO, Jorge, 2012, p. 857.

en el plano internacional⁶⁵⁶, con alto grado de proselitismo europeo, interesa recalcar en el caso español. En suelo patrio, dichas iniciativas cristalizaron, ya a finales de los años cuarenta, en la fundación de instituciones como la Asociación Española de Filmología, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas o el Departamento de Filmología del Centro Superior de Investigaciones Científicas⁶⁵⁷. En líneas generales, los debates se centraron en la incidencia psicológica del cine sobre los espectadores infantiles y adolescentes, llegando a preguntarse si la presentación en pantalla de conductas y situaciones intrigantes trastornaba sus mentes de manera irremediable⁶⁵⁸. Así, los posicionamientos de personalidades como el psiquiatra Juan Antonio Vallejo-Nágera se alejaron de la valoración positiva del poder didáctico del cine, ampliamente consolidada en el mundo occidental de los años cincuenta, decantándose por visiones de corte más reaccionario. En parte, la pervivencia de dicha oposición explica cómo el gran objetivo español, construir un cine «a la católica», no llegó a alcanzar la meta deseada, ni siquiera a medio plazo, pues su trascendencia resultó escasa más allá de esa década.

Por no desviarme del tema, dirijo mi mirada hacia el céntrico rol del catolicismo español en la configuración de determinados paradigmas de la crítica cinematográfica del primer franquismo. Más allá del favor de la crítica con respecto a aquellos metrajes que potenciaban el sentimiento de pertenencia a la gloriosa nación española, entre cuyos atributos esencializantes se encontraba el catolicismo, conviene observar la amplísima gama de recursos al servicio de tan encomiable misión, por paradójicos que pudieran llegar a resultar. Por ejemplo, nada esperable sería el apoyo de la crítica católica hacia metrajes como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), película pionera en abordar el adulterio. No obstante, la infidelidad es presentada aquí como un desorden moral vívidamente transmitido que, rematado por un profundo arrepentimiento final,

⁶⁵⁶ Conviene señalar que estas reflexiones sobre el poder del cine aplicado a la transmisión de unos valores determinados (en este caso, los del catolicismo) no suponen un fenómeno aislado, sino que acontecen en un contexto internacional en el que se alentó la celebración de congresos y el auge de publicaciones que abordaron la aplicación de análisis psicológicos, estéticos y sociológicos con respecto al cine, buscando aproximarse a su funcionamiento en relación con la recepción de los espectadores. Esto potenció la aparición de múltiples trabajos sobre la percepción, la comprensión y la participación cinematográficas del público, de la mano de autores como Henri Wallon, René Zazzo, Albert Michotte o Edgar Morin. Resalta la figura de Gilbert Cohen-Séat, autor de *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (1946) y fundador de la Association Française pour la Recherche Filmologique, así como de la *Revue Internationale de Filmologie*.

⁶⁵⁷ Para conocer sus desarrollos y estructuras, véase: NIETO FERRANDO, Jorge, 2012, p. 859-863.

⁶⁵⁸ Esto no es nuevo. En la revista *Ellas. Semanario de las mujeres españolas* (1932-1934) se llegó a afirmar que las madres habían de «seguir de cerca las huellas que las sesiones cinematográficas dejan en el alma de sus hijos, las ideas que les suscitan y aun las lesiones que puede producirles en sus órganos internos». D., R. R. de, *Ellas*, n.º 9, 1932, 24 de julio, p. 14.

bien podía servir para mostrar a los espectadores la senda de rectitud. Así lo explicita José Cano, crítico de *Ecclesia*: «El buen cine no es el cine ñoño y aburrido, sino el que impone el triunfo de la virtud y la moral católicas en todos los problemas de la vida, aun los más escabrosos»⁶⁵⁹.

En otro orden de cosas, más allá de vericuetos como el debate entre los enfoques neorrealista y neoidealista de la crítica cinematográfica católica de los años cincuenta⁶⁶⁰, quisiera insistir en el prototipo de excelencia cinematográfica fijado por aquella. Desde una lectura (casi) siempre interesada, los críticos miraron hacia creadores de renombre internacional como Bergman o Fellini, desatendiendo frecuentemente producciones patrias como las que protagonizan esta tesis. Resultan sintomáticas las siguientes líneas que incluye el crítico José María Pérez Lozano en su texto «Pero, ¿por qué ha de haber cine religioso?», parte de un monográfico que *Cinestudio* publicó en 1968:

[...] el elogiado intento de las obras misionales pontificias –hacer del cine altavoz para las exigencias evangelizadoras de la fe– nos llevaría, por la poca imaginación de guionistas y realizadores, a un cine monjil y acaramelado –*Sor intrépida*–, a la pintura de un sacerdocio retórico y convencional –*La guerra de Dios, Balarrasa*– y, finalmente, a una orgía folclórico-religiosa con monjas andaluzas y Padres Pítillos capaces de enfriar la fe de los más creyentes⁶⁶¹.

Creo encontrar en estas palabras el motivo por el cual Gil reniega de esta cinta, bajo la opinión generalizada, una vez superado el *boom* del cine religioso de los años cincuenta, de que este tipo de filmes supone un reflejo, de moralina unívoca, de «una cultura, en España, detenida en sí misma, aldeana, tecnológicamente algo paleta y cursi»⁶⁶². Si bien *Sor Intrépida* no llega a caer en la categoría orgiástica de lo folclórico-religioso, a la que me temo que sí pertenecerían otras tantas películas de mi selección, no puede considerarse que salga mejor parada, pues se postula que los largometrajes de temática explícitamente religiosa habían pecado de una idiosincrasia que, de tan beata como pretendía ser, terminaba por incurrir en un sentimentalismo empalagoso. Frente a esta visión peyorativa, existen valoraciones que, alejadas del elitismo, aquilatan el poder del cine como medio de masas, insistiendo en su capacidad de construir discursos e imaginarios de amplio alcance. Un buen ejemplo de ello es la particular *Un católico va al cine*, publicación de 1956 escrita por el mismo José María Pérez Lozano, en aquel

⁶⁵⁹ Citado en: NIETO FERRANDO, Jorge, 2012, p. 863-864.

⁶⁶⁰ Enfoques que, a la postre, son complementarios, aunque se potencie más uno u otro según se ponga el acento sobre lo material o lo espiritual.

⁶⁶¹ Citado en: NIETO FERRANDO, Jorge, 2012, p. 869.

⁶⁶² Citado en: NIETO FERRANDO, Jorge, 2012, p. 869.

entonces presidente del Club Editorial Católica y miembro de la Junta Provincial de Protección de Menores, así como redactor en activo vinculado con publicaciones como la revista *Ecclesia*. La premisa didáctica de corte popular parece clara: «No se trata de prolongar por la tarde el sermón dominical de la mañana. Sea bien venido [sic] el sermón cinematográfico –dicho sea sin ironía– si es oportuno y útil, pero la gran misión del cine –y su gran limitación– es ser educativo sin parecerlo»⁶⁶³. No obstante, el autor reconoce que el cine no ha estado tanto al servicio del bien y de la moral como del mal y del pecado, quizás por percibirse este último tándem como una mayor oportunidad de negocio, si acaso por su exploración y explotación de los más inconfesables deseos del público. Reivindica, sin embargo, la todavía latente esperanza de realizar un cine que sea social en sus mejores anhelos y, especialmente, en su posible mirada hacia las bondades de la fe (católica, se sobreentiende).

Una interesante consecuencia de esta última premisa es que Pérez Lozano aboga por desterrar la etiqueta «cine religioso» como expresión para referirnos a un conjunto delimitado de filmes que hacen uso (y abuso) de iconografía religiosa, vidas de santos, episodios bíblicos y temas como el sacerdocio o la vida monacal. Por el contrario, o no hay cine religioso, o cualquier tipo de cine es susceptible de considerarse como tal:

Porque lo cierto es que el cine, todo el cine, debe ser religioso en justa proporción al tema. Cualquier película, de cualquier género, puede y debe tener un sentido religioso, una concepción espiritual de la vida. La religión no es un negociado en la organización humana. Es la esencia, el origen y el fin de la vida misma. Es un sentimiento místico del hacer humano y el acontecer cronológico⁶⁶⁴.

Estas razones, hijas de un contexto todavía no lastrado por la valoración negativa que merecería el cine enmarcado bajo la estereotipada categoría de lo religioso a partir de finales de los años sesenta, muestran la visión moderna del cine que fue defendida durante el pontificado de Pío XII, alejándose de aquellas posturas tradicionalistas que condenaban al medio cinematográfico, tachándolo de demoníaco. Por el contrario, se aquilata el cine como un extendido entretenimiento de masas cuyo alto grado de potencial pedagógico invita a ponerlo al servicio de una virtuosa y vitalista misión

⁶⁶³ PÉREZ LOZANO, José María, 1956, p. 8.

⁶⁶⁴ PÉREZ LOZANO, José María, 1956, p. 48. Pérez Lozano deslinda de estas palabras la necesidad de una censura que no deja de ser problemática: por una parte, la considera indispensable por no estar dotado todo el mundo del mismo juicio a la hora de discernir qué es bueno y qué no lo es, por lo que el cine, en tanto que arte con vocación social y colectiva, ha de ser censurado en pro del bien común; pero, por otra parte, advierte también que la censura ha de limitarse, pues no ha de entrar en conflicto con el don que Dios concede al artista-creador cinematográfico.

religiosa, siendo que Dios y su Iglesia han de proponerse también la conquista de los espíritus por medio de las pantallas. A pesar de la valoración del cine como instrumento de gran eficacia para la elevación, la educación y la mejora de las gentes, no puede dejar de matizarse que no todas las películas sirven a este empeño con la misma devoción y eficiencia, en particular cuando el asunto argumental abordado remite directamente a lo religioso o a lo católico:

Los productores cinematográficos no se oponen a los temas religiosos –visto su éxito económico por lo confesional–, pero no saben darles profundidad. Y el mensaje que tal vez tuviera la idea inicial se diluye en la pequeña anécdota. Quizás es que el llamamiento de Dios sea de difícil traducción dramática y los hombres no acierten a veces a concretarlo con éxito, pero personalmente creo que esta dificultad no se debe sólo a la dificultad del tema, sino a dificultad mental de los productores. Y así resulta que cuando se nos quiere dar cine religioso y aun cine católico, se nos da tantas veces un cine anodino, beato, ñoño. Y que se llame cine católico a películas como la española *La Hermana Alegría*, es algo que nos deja absolutamente perplejos. ¡Cielos!⁶⁶⁵

Parangonando estas palabras con aquellas que Pérez Lozano preferiría una década más tarde, emerge una nueva clave interpretativa. Permitiéndome el lujo de hablar por los dos Pérez Lozano, jugando a (re)crear un desdoblamiento subjetivo contextual, estimo que ambas voces estarían de acuerdo en tachar las películas que mezclan clericalismo y regionalismo andalucista, protagonizadas en los cincuenta por Carmen Sevilla y Lola Flores, como totalmente inadecuadas desde el prisma de los valores religiosos católicos. En cambio, mientras que el Pérez Lozano de los sesenta metía también a *Sor Intrépida* en el saco de películas deleznable por un tono percibido como desusadamente dulzón desde su presente, los argumentos desplegados por el Pérez Lozano de los años cincuenta desvelan diferencias de grado, pues invitarían a contemplar la película realizada por Gil desde aquella óptica renovadora que llevó al mismo Pío XII a felicitar personalmente al director madrileño. Buena parte de las películas aupadas por la crítica católica de los años cincuenta serían condenadas al ostracismo apenas una década más tarde por quienes las habían encumbrado, uniéndose así en su condena a otros filmes, cuyo planteamiento nunca tomó los hábitos religiosos como cosa seria, que ya ardían en los calderos de la infernal crítica cinematográfica. Retomo mi propuesta de considerar el filme de Rafael Gil como una manifestación de significado sociocultural más próximo al cine de sotanas, con el solemne Fernando

⁶⁶⁵ PÉREZ LOZANO, José María, 1956, p. 84.

Fernán Gómez a la cabeza de *La mies es mucha* o *Balarrasa*, que no al cine monjil de mixtura andaluz-cómico-melodramática de títulos como *La hermana San Sulpicio* o *La hermana Alegría*. Estas últimas cintas no toman la fe o la vocación como asuntos centrales, ocupándose de cuestiones más mundanas, como el (des)encuentro romántico. En este sentido, allá donde los filmes de Lucia resultaron útiles a la hora de (re)producir y (re)crear un modelo de feminidad sancionado por la España del primer franquismo, por reflejo o por contraste, la película de Gil obedece a una premisa distinta, a saber, la plasmación de una vocación religiosa activa con resonancias cristológicas. Si la lectora se pregunta, legítimamente, cómo películas de naturaleza tan dispar acabaron lastradas por la misma proscripción crítica, no soy yo quien he de rendir cuentas.

En última instancia, me ocupo de la indisoluble unión entre religión católica y censura cinematográfica en la España del primer franquismo, sin voluntad de agotar la compleja articulación entre ambas realidades. La lectora puede encontrar estudios que versan sobre la censura cinematográfica franquista y sobre la imbricación entre religión y cinematografía tanto a nivel nacional como internacional en la bibliografía final⁶⁶⁶, textos que presentan en términos generales una característica común, que, para mí, es un defecto. En las publicaciones dedicadas a la censura franquista, resulta habitual que la atención se centre en la obra de directores como García Berlanga, Bardem, Buñuel o Saura, asociados con una visión del cine que se aleja de los cánones oficiales de la dictadura. Por otra parte, los textos dedicados al vínculo entre cine y religión abastan asuntos de singular trascendencia, esmerándose en examinar la representación de lo sagrado, el relato bíblico aplicado al celuloide o el sentido religioso del cine de Pasolini. En resumidas cuentas, únicamente permiten trabajar desde la inferencia hacia el cine popular o de temática cotidiana, pues este es ignorado.

Continuando por la senda de lo religioso, y buscando puntos de contacto con una censura que podría tildarse de moral, al margen de aquella puramente estatal, atisbo un

⁶⁶⁶ Sobre la censura franquista: GUBERN, Román, 1981; GUBERN, Román; FONT, Domènec, 1975; GUTIÉRREZ LANZA, M^a del Camino, 2001; NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, 1994. En relación con el vínculo entre cine y religión, tanto en el contexto internacional como nacional: BABINGTON, Bruce; EVANS, Peter William, 1993; BLACK, Gregory D., 1998; COSANDERY, Roland (ed.); GAUDREAU, André (ed.); GUNNING, Tom (ed.), 1992; GIL DE MURO, Eduardo T., 1999; GONZÁLEZ, Fernando, 1997; LUCANO, Angelo L., 1975; LUDMANN, Renè, 1962; MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso, 2009; ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan, 2007; ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan (ed.), 2014; VILLAPALOS, Gustavo; SAN MIGUEL, Enrique, 2002; VVAA, 2001.

referente de excepción en la obra *Cine y moral*⁶⁶⁷, fruto de las reflexiones de monseñor Luigi Civardi en el contexto del Centro Católico Cinematográfico de Roma, filial de la Acción Católica Italiana, texto traducido por Agapito Tapiador y publicado por Acción Católica Española en 1951. Partiendo de que el cine no puede tenerse por arte puro, pues ha de valorarse su capacidad para educar o pervertir almas, interesan las palabras del obispo dedicadas a la (in)moralidad asociada con factores internos y externos al celuloide. Conviene matizar que no imputa al cine ninguna cualidad maligna intrínseca, sino que sus repercusiones pueden ser tan positivas en manos adecuadas como negativas en manos equivocadas. Recomiendo la oportunidad de perderse entre sus reflexiones, de gran profundidad epistémica, conformándome con aludir a la necesidad que establece Civardi sobre la existencia de entes y directrices oficiales católicos para la emisión de juicios que sean compartidos y respetados religiosamente, nunca mejor dicho, a la hora de eliminar cualquier duda sobre la conveniencia de un determinado filme:

Esta Oficina [se refiere al Centro Católico Cinematográfico en Italia; su equivalente para la España franquista sería la Oficina Permanente de Vigilancia de Espectáculos] está revestida de una verdadera competencia y responsabilidad por parte de la Jerarquía eclesiástica. Por lo que sus juicios morales sobre películas deben ser acogidos disciplinariamente por la prensa católica, por los críticos cinematográficos, por los directores de salas, por los jefes de asociaciones e instituciones católicas, salvo el caso de que la autoridad eclesiástica diocesana –según dispone la *Vigilanti cura*– juzgue diversamente y establezca *normas más rígidas* (que, naturalmente, tienen valor dentro de los confines de la diócesis)⁶⁶⁸.

A tales efectos, deben existir comisiones competentes, contando siempre con la presencia de un sacerdote, que revisen y censuren los filmes acorde con lo moralmente aceptable. Interesa puntualizar que dicha labor no obedece únicamente a aquellas cintas que traten temas de carácter religioso o sacro, pues monseñor Civardi establece que es susceptible de considerarse cine católico todo aquel «que trata *católicamente* –es decir, según las normas de la moral evangélica, que es en el fondo moral humana– cualquier tema: sagrado y profano, educativo y recreativo»⁶⁶⁹. Esta idea del cine como vehículo moralizado y moralizante en sus múltiples géneros y temáticas, como recurso edificante de los preceptos de comportamiento moral católicamente prescrito, ya es presentada por Francisco Ortiz Muñoz en la conferencia *Criterio y normas morales para la censura*

⁶⁶⁷ CIVARDI, Luigi, 1951.

⁶⁶⁸ CIVARDI, Luigi, 1951, p. 221.

⁶⁶⁹ CIVARDI, Luigi, 1951, p. 261.

*cinematográfica*⁶⁷⁰, leída en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Esta conferencia, pronunciada en Madrid en 1946, supone una referencia privilegiada para adentrarnos en la sistematización de los andamiajes ideológicos sobre los que se sustentó la política censora del régimen franquista, especialmente estricta durante los años de posguerra.

Aunque el texto de Ortiz Muñoz anticipa algunas de las ideas que pueden leerse en Civardi, no puede obviarse una premisa de partida distinta: «Desde el punto de vista moral, tal y como lo han realizado la mayoría de las empresas cinematográficas del mundo, puede afirmarse casi rotundamente que el cine es malo»⁶⁷¹. A pesar de que Ortiz Muñoz advierte estar compartiendo sus apreciaciones personales, fruto de su labor como censor, acaba reconociendo la falta de originalidad de unos principios marcados por el código moral católico imperante en el contexto del primer franquismo. Son muchas las causas de perversidad que encuentra en el séptimo arte, pues su gama de inmoralidad se le antoja variadísima, pero valora la posibilidad de revertir dicha tendencia desde su potencial pedagógico. Es aquí donde el profesional estima que es menester disponer de un código de censura pertinente, definido «a la luz de las grandes verdades religiosas, teniendo en cuenta la innata inclinación del hombre al mal, ya que perdimos por el pecado la inocencia primera»⁶⁷². Más allá de las normas particulares que dicho código de censura prefija con relación a la representación de los delitos, el sexo, los bailes o la indumentaria, interesa hacernos eco de los principios rectores que el reaccionario censor invoca como reglas generales de la censura moral⁶⁷³:

1.^a En cualquier clase de películas debe prohibirse toda escena, frase o plano que, objetivamente considerado, ofrezca intención, propósito o sugerencia encaminados a producir, o que de hecho produzca, efecto pernicioso en el espectador normal.

2.^a No se aceptará ninguna película que rebaje la moral de quienes la vean. La simpatía del espectador nunca debe ser inclinada hacia el crimen, la injusticia, el mal o el pecado.

⁶⁷⁰ ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946. Puede encontrarse un estudio detallado de este discurso en: TUÑÓN, Julia, 2009.

⁶⁷¹ ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946, p. 8.

⁶⁷² ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946, p. 13.

⁶⁷³ Al final, tanto las normas particulares como las reglas generales acaban por resumirse en un único mandamiento, basado en una asunción apriorística que Alberto Gil recoge certeramente en las siguientes palabras: «La tarea pedagógica y moralizadora del cine fue uno de los caballos de batalla sobre el que galoparon los censores, sin reparar en el rastro de celuloide pisoteado que dejaban a su paso. A juicio de los vocales de la Junta, las tramas y personajes cinematográficos conducían irreparablemente a la imitación. Si el modelo era bueno, el resultado también. Pero en caso contrario, los espectadores podían convertirse en seres desnaturalizados y fascinados por el Mal». GIL, Alberto, 2009, p. 163.

3.^a En la pantalla deberán presentarse únicamente los prototipos o modelos de vida y sólo sus contrarios con el fin de lograr los efectos dramáticos del contraste.

4.^a La ley divina, sea positiva sea natural, la humana, ya civil ya eclesiástica, ni podrá ser despreciada, desacreditada o ridiculizada, ni crearse simpatía en torno a su violación⁶⁷⁴.

Desde la lectura de estas reglas, y sumando las consideraciones que Ortiz Muñoz establece sobre el cine de temática religiosa, el cual «ha de ser tratado con el máximo respeto, dignidad, inteligencia y eficacia aleccionadora y ejemplar»⁶⁷⁵, regreso a *Sor Intrépida*. Puede constatar que la religión y sus principios morales son «una cosa muy seria», en la línea de unas reflexiones erigidas en el seno de la Iglesia Católica, si bien la dictadura franquista muestra posicionamientos más tradicionalistas y reaccionarios. Por aquello de ser más papistas que el papa, no sorprende que la censura española fuese especialmente rígida con la cuestión religiosa, llegando a articularse en los cincuenta una censura eclesiástica paralela, un modelo de censura extraestatal que, considerando laxa la clasificación gubernamental dependiente de la Junta de Clasificación, estableció una censura moral vinculante para los católicos o, lo que es lo mismo para estas fechas, para toda la sociedad española. La Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, inserta a su vez en Acción Católica, aprobó el código de censura *Instrucciones y normas para la Censura Moral de Espectáculos* en 1950⁶⁷⁶. No es este lugar para ocuparme de las fricciones sobrevenidas entre ambos mecanismos de censura, el estatal y el católico, no siempre en concordancia, pero incido en el poder social de la censura eclesiástica, la cual llega a ejercer señalada influencia sobre el sistema gubernamental. Un botón de muestra puede encontrarse en el hecho de que los filmes dirigidos por Rafael Gil y producidos por Aspa Films, entre los que se encuentra *Sor Intrépida*, reciben, todos y cada uno de ellos, la declaración de película de Interés Nacional. La censura eclesiástica fue un potente dispositivo de presión sistémica que garantizó el reconocimiento de determinados tipos de producciones, al tiempo que condenó a otras tantas.

Vuelvo a la cinta, pues reservé algunas cosas en el tintero (bueno, en el teclado), esperando que ahora resulten más aprehensibles. Por un lado, acordamos que, de entre la mixtura de géneros fílmicos presentes, se potencian, al menos, dos líneas de acción

⁶⁷⁴ ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946, p. 25.

⁶⁷⁵ ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946, p. 29.

⁶⁷⁶ Sigo aquí: CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C., 2011, p. 82-85.

potencialmente distintas. En primer lugar, existe un componente humorístico asociado principalmente con algunos personajes de carácter, así como con situaciones cómicas generadas por las ocurrencias de sor María de la Asunción, facilitadas por buena parte de los roles secundarios. Esta senda deja espacio para pequeñas irreverencias que, por su inocuidad, resultan permisibles. Sirvan como muestra los continuos exabruptos de tía Emilia, aceptables en tanto que no incurren en serias blasfemias o impiedades, así como también el guiño de naturaleza metacinematográfica con respecto a la confusión de sor Inés con una actriz que se presenta a la prueba de *La hermana San Sulpicio*⁶⁷⁷. Por otra parte, la entrega religiosa transita por un camino de mayor dramatismo, fortalecido en aquellos episodios en los que la fe deviene el motor principal de la acción. La salvación del alma de Manuel y la curación de la invalidez de Juan potencian un tono de mayor solemnidad que va ganando fuerza según se aproxima el desenlace, convirtiéndose la cinta en una suerte de filme de misiones durante su último acto, cargado de intensidad. Decía que la música no parece tener cabida cuando la cuestión religiosa deviene central, pero las fronteras entre una y otra serían más osmóticas de lo que en principio pudiera parecer: no olvidemos el villancico que prende la llama de la redención en Manuel o la tonada española que proporciona la salvación económica de la comunidad religiosa.

Sea como fuere, los tonos de gris disminuyen al tiempo que la gravedad de lo religioso se incrementa, y en ello tiene mucho que ver el dogmático posicionamiento de los censores eclesiásticos⁶⁷⁸. En otras palabras, el incremento de la rectitud moral de sor María de la Asunción, presente desde un principio pero depurada en sus formas según avanza la acción, acaba por construir la imagen de una profesa que, cuanto más se aproxima a la religión en un sentido elevado, menos compleja resulta en el terreno de las emociones mundanas. Al hilo de los discursos de la época, comprendo esto como resultado de una máxima de orden religioso, íntimamente relacionada con la censura

⁶⁷⁷ Si intento extender mi valoración más allá de la simple constatación de la presencia de este episodio, entro en tierras pantanosas. Mi primer impulso sería afirmar que Rafael Gil despliega aquí una mirada condescendiente hacia la popularidad de aquellos incontables *remakes* regionalistas que tantos aplausos despertaban entre las clases populares. Sin embargo, Gil acaba sucumbiendo a la inclusión de una escena musical de marcado corte popular, no sabemos si por convicción o por exigencia, tan del gusto en aquella década (aunque, como ya expuse, con un son verdaderamente retardatario, lejos de la nueva ola de cantantes-actrices como Lola Flores o Carmen Sevilla). Quizás haya un poco de ambos ingredientes.

⁶⁷⁸ Al referirse al filme *La fe*, la investigadora Fátima Gil Gascón advierte que la película tuvo que pasar por varios visionados de un censor eclesiástico, quien consideraba, incluso previamente al comienzo del rodaje, que la novela de Palacio Valdés en la que se basó la película difícilmente podría llevarse a buen término en la pantalla, por existir serios obstáculos de orden espiritual para efectuar dicha adaptación. Sobre los expedientes de censura de guion, los expedientes de rodaje y los expedientes de censura de este y otros casos, conservados en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, véase: GIL GASCÓN, Fátima, 2011, p. 36-50.

católica: no hay espacio para las dudas o las dobleces porque, desde la vigilancia de la moral religiosa, la ambigüedad no puede existir. Aunque no se incluyan referencias directas al clima sociopolítico del primer franquismo, no puede defenderse para esta película una lectura en clave de evasión semejante a la de las comedias musicales de corte popular. Comprenderemos esto mejor a la luz de unas palabras proferidas por la imagen de san Roque, en lo que supone un regaño a sor María cuando ella le espeta que por qué no arregla él los problemas económicos del convento, si tan mal le parece que se haya prestado a cantar: «Mira que es más serio de lo que te figuras. Aquí en España, gracias a Dios, eso resulta temerario» (a. II, s. 11, e. 43). Estas declaraciones resultarían más iluminadoras si la imagen del santo explicitase a qué se refiere con «eso», pues pudiera pensarse que habla sobre la idea de grabar canciones. En lo personal, encuentro una condena hacia las airadas palabras de sor María, las cuales se manifiestan como una posible blasfemia. Existen menos dudas con respecto al mensaje último de la sentencia: un agente, Dios, en un lugar concreto, esa España (pensada uniformemente, clamada como grande bajo ensoñaciones imperiales y en ningún caso libre), no permite que, de acción, palabra u omisión, se cuestione lo moralmente sancionado.

Sor María no acaba de amoldarse a los comportamientos más convencionales, pero en sus aparentemente insensatas acciones subyace un elevado principio moral que se mantiene inalterado e inalterable; su «él debe creer que llega a la Navidad, así ganamos un alma para Dios» (a. II, s. 10, e. 39), en referencia al descreído Manuel, es el trasunto cinematográfico de aquel proselitismo con el cual la censura eclesiástica quiso hacer suyo el celuloide. Al fin y al cabo, películas como esta pretendían en la España de los cincuenta lo mismo que buscaba sor María: captar almas (cuantas más, mejor) para la salvación divina. Ello no supone que el espectador tenga que marchar a las misiones o consagrar su existencia a la vida monacal, sino, sencillamente, que ocupe con abnegada resignación el deber que desde la providencia divina le ha sido asignado, sin cuestionar el ensamblaje religioso, al tiempo político, social y cultural, sobre el cual descansaba el régimen franquista.

Dios escribe recto con renglones torcidos

La hermana Alegría

(Luis Lucia, 1954)

Ficha técnica

Año	1954
Fecha de estreno	07/II/1955 (Teatro-Cine Lope de Vega, Madrid)
País	España
Duración	79 min.
Productora	Producciones Benito Perojo; Suevia Films (Cesáreo González)
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Blanco y negro
Dirección	Luis Lucia
Guion	Adaptación, guion y diálogos: José L. Colina y Luis Lucia «Inspirada en la comedia: <i>La casa del olvido</i> de Luis Fdez. de Sevilla»
Reparto actoral	Lola Flores (Consuelo Reyes, la hermana Consolación), Susana Canales (Soledad Espinosa), Elvira Quintillá (Isabel), Manuel Luna (don Sebastián), Virgilio Teixeira (Fernando Medina), Margarita Robles (madre superiora), Delia Luna (Mari Luz), Margarita Andrey (Mari Carmen), Milagros Carrión (corrigenda), Rosita Valero (hermana Gabriela), Hebe Donay (Paloma), Rafael Bardem (padre de Mari Luz), Francisco Pierrá (tío de Soledad), Rosario Royo (hermana Petronila), Antonio Riquelme (Serafín Gutiérrez), Goyo Lebrero (feo 1), Manuel Guitián (señor Molina), Félix Briones (feo 2), Casimiro Hurtado (tabernero), Miguel Pastor Mata (amigo de Fernando), Félix Acaso (amigo de Fernando), Joaquín Bergía (amigo de Fernando), Pilar Gómez Ferrer (madre de Mari Luz)
Fotografía	Antonio L. Ballesteros
Sonido	Sonido Eurocord «N»
Música	Dirección e ilustración musical: Maestro Azagra Canciones: Quintero, León, Quiroga y L. Gómez Azagra
Otros	Director general de producción: Miguel Tudela Jefe de producción: Manuel Castedo

	<p>Secretario de producción: Miguel Pérez</p> <p>Montaje: J. Antonio Rojo</p> <p>Foto fija: Simón López</p> <p>Operador: Antonio L. Ballesteros</p> <p>Segundo operador: Alejandro Ulloa</p> <p>Ayudante de dirección: Ricardo Blasco</p> <p>Secretario de dirección: M. de la Cueva</p> <p>Ayudante de cámara: Luis Peña</p> <p>Vestuario: Cornejo</p> <p>Maquillaje: Carmen Martín</p> <p>Decorados: Gil Parrondo y L. Espinosa</p> <p>Constructor de decorados: Francisco Asensio</p> <p>Atrezo: Antonio Luna</p> <p>Estudios: CEA</p> <p>Laboratorios: Madrid Film</p> <p>Película acogida al Crédito Sindical 1954</p>
--	---

Trama argumental

La voz de un narrador masculino da inicio al relato, enumerando los múltiples concursos que suelen celebrarse en ámbitos tan diversos como el salón del automóvil, los certámenes de belleza, las competiciones de arreglos florales o los eventos caninos, mostrándose imágenes de todos ellos. No obstante, ninguno de estos certámenes es tan original como el concurso de feos que se anuncia en un periódico de Sevilla: se busca «un hombre feo, francamente feo, pero honrado, trabajador y con buenas referencias» (a. I, s. 1, e. 1). Convocados a la agencia Molina, cuatro individuos son juzgados por un sacerdote, don Sebastián: hay un feo que quiere dedicarse al cine, rompiendo cámaras en el intento, y otro que es picador de toros; un tercero resulta ser poeta, dice que de la escuela de García Lorca, aunque don Sebastián no busca a nadie que le haga sonetos al campo, sino que lo trabaje. Por ello, es escogido el cuarto candidato, Serafín Gutiérrez, acostumbrado a trabajar un huerto de limones. Una vez seleccionado, es acompañado por el sacerdote ante la reverenda madre de un convento, quien le explica su labor como jardinero. Su fealdad resulta necesaria porque el convento funciona como reformatorio de ovejas descarriadas, metáfora que Serafín parece no entender. Aunque las jóvenes tengan prohibido hablar con hombres, dice don Sebastián que «Quien quita la ocasión, quita el peligro» (a. I, s. 1, e. 3), de ahí la contratación de un jardinero poco agraciado.

Tras ser conducido por la hermana Petronila al huerto, Serafín se pone a trabajar sin demora, pues como él afirma, no sin cierto retintín, «El trabajo dignifica, el trabajo honra», así que «A cavar, a cavar... pero a acabar pronto» (a. I, s. 1, e. 4). Las internas se emocionan desde la balconada al percatarse de la llegada de un hombre, intentando llamar la atención de quien, piensan, será todo un galán, respondiendo Serafín a sus atenciones al mostrarse con la cara medio tapada por su gorra. Fantasean ellas con su belleza, sorteándose, hasta que han de marcharse a cumplir con sus labores de costura, según indica una campana. Una conversación entre don Sebastián y la superiora desvela que es la hermana Consolación quien hace repicar la campana por alegrías: monja de sangre calé, emplea su alegría para conseguir todo lo que se propone, aunque su poca formalidad y sus fandangos a media voz por los pasillos no sean del agrado de la superiora. Según dice don Sebastián, ella «ha visto el mundo muy de cerca, en primera fila» (a. I, s. 2, e. 5), de ahí que sus particulares modos de proceder calen más entre las internas que los sermones del capellán. Como no tiene más remedio, la reverenda madre acaba por consentir cuanto a la monja se le ocurre, pues de no ser así el reformatorio

parece dejar de funcionar: tras prohibir los orfeones que la profesa improvisaba durante las horas de costura, el rendimiento de las corrigendas a la aguja y al dedal disminuyó. Dado que de las ganancias obtenidas de la costura vive el convento, habrá que cantar.

Y es esto lo que hacen en ese momento las corrigendas, entonando *¡Ole ole ah!* a coro mientras cosen, cantando las partes en solitario la hermana Consolación, quien se encuentra situada, bastidor de bordado en mano, sobre una tarima frente a la imagen de la Inmaculada Concepción que preside la estancia. Al concluir su canto, escuchan al nuevo jardinero cantándola a su estilo (o sea, con la letra cambiada y sin afinación), algo que despierta de nuevo las ansias de las internas, quienes creen oír en él «el mismo timbre de voz que Luis Mariano» (a. I, s. 2, e. 7). La hermana Consolación, provista de mejor oído, logra que el jardinero la mire tras desvelarle que es una monja, quedando también impresionada, aunque no por sus dotes de barítono, sino por su fealdad. La religiosa dispone que las internas puedan contemplar desde las ventanas el rostro del jardinero, quedando horrorizadas. Esperando que les sirva de escarmiento, la profesa las riñe, humorísticamente decepcionada: «El barítono es más feo que un pecado, eso es verdad, pero yo esperaba que alguna me dijera “el pobrecillo es muy feo pero a lo mejor es muy bueno”, pero na, eso por lo visto no le interesa a ninguna...» (a. I, s. 2, e. 8).

Estas palabras llevan a las internas a reflexionar sobre la ausencia de hombres buenos, algo que la monja parece confirmar con sus palabras. Una de las corrigendas, Mari Luz, llora al creer que ellas no tienen arreglo, pero la hermana Consolación señala que si el arrepentimiento es verdadero, como sus lágrimas muestran, serán perdonadas en el cielo. A pesar de sus reconfortantes palabras, pronto queda claro que Mari Luz no teme por el cielo, sino por el mundo, sabiendo que todos la señalarán cuando salga del reformatorio. La religiosa, en su empeño por tratar con bondad e insuflar ánimos a las jóvenes, le indica que habrá de aguantar esas actitudes hasta que la gente las cambie con el tiempo, desautorizando de paso a la gitana que al leerle la mano afirmó que solamente viviría desgracias. Fingiéndose quiromante, la profesa adivina el porvenir de Mari Luz mediante las rayas de sus manos, pronosticando un futuro muy favorable en el que se casará con un perito agrónomo y tendrá muchos hijos. Aunque intenta desautorizar el camelo de la quiromancia, advirtiéndoles que la única raya que podrá medir su destino es la del comportamiento, la hermana usa de nuevo este recurso para explicar a Paloma, otra de las internas, que ha de cambiar su actitud y tomar el sendero correcto pero difícil en la vida, no el camino sencillo. Y, tras indicarle a otra que en su mano solamente ve

que tiene que lavársela, le llega el turno a Isabel. Sin necesidad de tomar su mano, solamente mirándola a los ojos, la profesora aplaude el cambio que ha notado en ella, dejando atrás aquella aventura que vivió con un hombre casado y padre de familia.

El episodio de la quiromancia logra que la madre superiora vuelva a reprenderla, retruécano mediante, por resultar inaceptables tales supersticiones. La reverenda madre le comunica a la hermana Consolación que habrá de recibir pronto a una nueva interna, Soledad Espinosa. Por su parte, la religiosa apunta que Mari Luz se encuentra ya completamente reformada, aunque la reverenda madre le aconseja prudencia al respecto. La hermana Consolación insiste en encontrarla cambiada sin engaño ni disimulo, pues la ve, según reza una de sus paradigmáticas expresiones, «achipén de la lerendi» (a. II, s. 3, e. 9). Parece que su valoración logra convencer a la superiora, pues acto seguido la hermana Consolación y Mari Luz se despiden en el zaguán, prometiendo volver a verse, pues la joven se marcha con sus padres. Llega entonces Soledad Espinosa, la nueva interna, acompañada por su tío, quien solicita por boca de su hermana, la madre de Soledad, pocas consideraciones hacia la joven. Mientras ella se enfunda su uniforme de corrigenda, la hermana Consolación se muestra sorprendida por la apatía de la joven, quien no exhibe enfado alguno, tampoco alegría.

Durante el recreo, las internas juegan a la gallinita ciega, pero Soledad se niega a participar, también a entablar conversación con sus nuevas compañeras, respondiendo hoscamente a sus preguntas y resistiéndose a revelar qué la ha llevado allí. Por petición de la hermana Consolación, Isabel se aproxima a ella, logrando que la ayude a preparar dos ramos de flores para arreglar el altar de la Virgen en la capilla. Pero Soledad rechaza entrar en la capilla y sube a toda prisa por las escaleras; Isabel y la hermana Consolación, alertada por los gritos, corren tras ella, evitando que Soledad cumpla su intención de precipitarse al vacío desde el cuarto piso. Días después, sigue negándose a probar bocado, al tiempo que la hermana Consolación manifiesta su intención de ayudarla a encontrar la tranquilidad consigo misma. La joven relata entonces su historia, explicando que vivía únicamente movida por su amor hacia un hombre que la abandonó, marchándose de Sevilla antes de que ella pudiera contarle el secreto que esconde. Pronto averigua la religiosa que Soledad está embarazada, asegurándole que eso debería ser motivo para que se aferrase a la vida, expresando que el hijo que espera «si nace sin padre, tendrá dos madres, tú y la superiora, y una docenita de hermanas entre las que se cuenta esta que viste y calza» (a. II, s. 4, e. 14). Tras asegurarle la monja que no ha de

perder la esperanza, pues el hombre podría regresar al saber de su estado, Soledad proclama que si su hijo no puede llevar el apellido de su padre, Medina, sí tendrá su nombre, Fernando. La religiosa parece reconocer el nombre, aunque se limita a llamarlo sinvergüenza por cómo se ha comportado con Soledad.

A continuación, la hermana Consolación y las internas cantan *¡Ay, piri-pí, pipí!* mientras estas últimas bailan en corro durante el recreo, en uno de esos momentos de divertimento y distensión a los que la reverenda madre parece no acostumbrarse. Don Sebastián, sin embargo, dice alegrarse del ánimo que desprende el reformatorio, lejos del silencio que dominaba anteriormente. El capellán se encuentra en el convento por llamado de la hermana Consolación, quien le expresa sus intenciones de meterse en aguas turbulentas para solucionar un complejo problema, estando seguro don Sebastián de que lo logrará. Y es entonces cuando aparece en pantalla por primera vez Fernando Medina, quien, en un salón de reunión social de caballeros, atiende la llamada telefónica de una mujer, tras cerciorarse de que quien llama no es la misma joven que acudía buscándolo todos los días hasta hace unas dos semanas. Fernando se lleva una grata sorpresa al saber que habla con Consuelo Reyes... o, como nosotras la conocemos, con la hermana Consolación, acompañada en ese momento por don Sebastián. Sin desvelar a Fernando su condición de religiosa, logra fijar un encuentro entre ambos en el Colmado de los Claveles a la hora del aperitivo del día siguiente. Además, la profesora consigue que don Sebastián se sume a su plan, acompañándola a la cita.

Fernando asegura a sus amigos que habló con Consuelo Reyes, quien despuntó como artista. Recuerda su presentación en el Teatro de San Fernando, interpretando *La Zarzamora*, ataviada con rica indumentaria de mantón, peineta, bata de cola, abanico y joyas de brillantes, momento del que el galán no perdió detalle. Volviendo al presente, Fernando afirma que se declaró entusiasta tanto del arte como de la mujer, logrando una primera cita con ella, y después otros tantos encuentros. En otro *flashback*, rememora la última noche en la que se vieron: frente a la alegría de Consuelo por el contrato recién firmado para debutar en el Teatro Calderón de Madrid, Fernando valoró la oportunidad como perjudicial para su relación. Pese a los intentos de ella de quitarle hierro al asunto, Fernando declaró tajantemente que Consuelo no debía moverse de Sevilla, porque «tu porvenir está en mí» (a. II, s. 6, e. 21). Al proponer que su dinero era suficiente para evitar que Consuelo trabajase, dándole una vida regalada, la joven se ofendió y lo llamó sinvergüenza, «con dos puntitos encima de la u, pa que suene mejor y se entienda más

claro» (a. II, s. 6, e. 21). Confesándose enamorada pero desilusionada por sus palabras, Consuelo puso fin a su relación, dándole una cachetada en vez del beso que él le pedía. Doliéndose todavía de la bofetada, Fernando confiesa a sus amigos que no supo nada más de ella, pues no llegó a debutar en Madrid.

Al día siguiente, la hermana Consolación y don Sebastián llegan al colmado, preguntando al camarero por Fernando. El empleado le pasa el recado, advirtiéndole la monja de que no la llame ante él sor Consuelo, sino Consuelo a secas. Mientras, el capellán charla con el tabernero, accediendo a tomar una copita de San Patricio, seguro de que «este vino debe tener licencia eclesiástica», gracia que le ríe el tabernero con un «¡Ole, viva el clero!» (a. II, s. 7, e. 23). El mozo acompaña a la hermana Consolación hasta la mesa en la que se encuentra Fernando jugando a los dados, quien le entrega una moneda como donativo al no reconocerla. Al percatarse de su identidad, Fernando pide a sus amigos que lo dejen solo: él afirma que hubiese ido a verla al convento de haber sabido que ahora es monja, aunque ella no parece creer en sus palabras. Asombrado porque la mujer más alegre de toda Andalucía sea ahora religiosa, Fernando solicita su perdón por lo acontecido en el pasado, aunque ella le agradezca lo sucedido, pues «Dios escribe recto con renglones torcidos» (a. II, s. 7, e. 24). El caballero se alegra de que sea feliz, pero la religiosa no puede contestar lo mismo, revelándole que Soledad espera un hijo suyo. Aunque Fernando dice querer a Soledad, defiende que el amor no lo es todo en la vida y la monja no tarda en comprender que se trata de una cuestión de posición social, pues la diferencia de clases bien se valora a la hora de llevar a una mujer al altar. Cuando Fernando ofrece una cantidad de dinero mensual para que nada falte a Soledad y a su hijo, la profesora le invita a guardarse su dinero, devolviéndole la limosna.

De noche, en el dormitorio de las corrigendas, la hermana Consolación mantiene una conversación con Soledad, quien le ruega que hable con Fernando para contarle lo que sucede. Creyendo que Fernando correría a su lado, Soledad implora que vaya a buscarlo al Colmado de los Claveles; pero, queriendo evitarle el sufrimiento, pues la joven desconoce su encuentro anterior, la profesora se niega, no accediendo tampoco a entregarle ninguna carta a Fernando. Mientras la monja abandona la habitación, Soledad comienza a gritarle, enfadada al no comprender que desatienda su súplica, despertando al resto de internas. La hermana Consolación se muestra afectada por las palabras de Soledad, quien le echa en cara que todos sus ofrecimientos de ayuda hayan quedado en rezos y palabras, pidiendo a otra religiosa que imponga orden en el dormitorio.

La reverenda madre considera que todo ha sucedido por culpa de la libertad y las confianzas que la hermana Consolación concede a las internas, a costa de su autoridad. La profesora reconoce que el tiempo le ha dado la razón a la madre superiora, pues sus métodos han fracasado, pidiendo que la releve de su puesto. Esto mismo había ordenado ya la reverenda madre, quien pronto marchará a otra posición de mayor importancia, concediéndole ahora a la hermana un tiempo para el descanso y la meditación. Tras salir del despacho, la religiosa se asoma a una ventana que da al patio, observando cómo las corrigendas caminan en absoluto silencio. Las internas guardan gran rencor a Soledad por lo sucedido, pues ahora la severa hermana Gabriela es la encargada de vigilarlas, imponiendo también silencio en la sala de costura. Mientras realizan sus labores, todas critican a Soledad, llegando a afirmar que Isabel debería haber permitido que se tirase por las escaleras. Ante estas palabras, Isabel aconseja a Soledad que pida perdón a la hermana Consolación, pero ella se niega, argumentando que nada quiso hacer por ella. Tras gritarle a Soledad que no la cree, Isabel es enviada a la celda de castigo.

Al tiempo que Fernando monta a caballo junto a Mari Carmen, su prometida, el joven se muestra triste, algo que despierta el recelo de su futura esposa, quien le genera todavía más dudas e incomodidad al hablar de los hijos que espera tener junto a él. Paralelamente, por los pasillos del convento, camina una triste hermana Consolación en actividad de lectura y meditación, descubriendo que Isabel se encuentra castigada en la celda de reclusión porque la hermana Gabriela la sorprendió hablando en la sala de costura. Isabel reconoce haber aceptado el castigo con resignación, contenta por la bondad que ha aprendido de la hermana Consolación, movida por la aspiración de llegar a ser como ella algún día. No obstante, la joven declara no poder soñar con llevar esas tocas por cómo fue su vida anterior, pensamiento que la religiosa intenta cambiar. Tras insistir la hermana Consolación, con alegría desmedida, en que debe hablar con don Sebastián sobre su naciente vocación, la superiora la sorprende conversando con Isabel, incidente que le reprocha de inmediato, sin detenerse a escuchar la buena noticia.

Ya en su despacho, la reverenda madre conversa con don Sebastián, aseverando que la sustitución de la hermana Consolación en el trato con las corrigendas ha logrado imponer silencio, orden y disciplina. Sin embargo, el capellán no está convencido de que sea un cambio para bien, porque, si el camino hacia Roma que proponía la hermana Consolación pasaba por el barrio de Triana y el Sacromonte, dice a la superiora que «quién sabe si el de usted pasa por Logroño» (a. II, s. 11, e. 31). Recibe entonces la

reverenda madre una carta certificada de manos de otra religiosa, con membrete de la madre provincial. Tal y como esperaba, la misiva reclama su traslado, encargándole, curiosamente, una nueva fundación de la orden en Logroño. Parece que don Sebastián está al tanto del contenido de la misiva, pues sus palabras fueron proféticas: además de su nuevo destino, la superiora descubre que no han designado a la hermana Gabriela como su sustituta, siendo elegida la hermana Consolación. A pesar de sus reticencias, reconoce la reverenda madre que el afán de la religiosa es puro, quedando conforme.

En el patio, las corrigendas vuelven a cantar y a bailar, correteando alegremente hacia la hermana Consolación cuando la ven llegar. A pesar de que la hermana Petronila les advierte de que en adelante han de llamarla madre superiora y no hermana, la recién estrenada reverenda madre obra con su salero habitual, considerando que poco importa el grado de parentesco que quieran atribuirle. No obstante, advierte a las jóvenes de la seriedad que han de mantener en lo que respecta a su alma, antes de que vuelvan a jugar y a divertirse. Aunque don Sebastián afirma que todas la quieren, la nueva superiora señala a la callada y apartada Soledad, esa espina clavada en su corazón, antes de acercarse a ella. De nuevo, Soledad se reitera en su petición, por caridad, ahora que ella misma es la superiora, pero la religiosa vuelve a negarse.

En el Colmado de los Claveles, Fernando recibe la visita de Soledad, quien se ha escapado del reformatorio. La joven descubre entonces el proceder de la hermana Consolación, quien actuó hace más de un mes, antes de que ella misma se lo encargase. Soledad averigua que Fernando está al tanto de su situación, habiéndose desentendido más allá de un ofrecimiento de ayuda económica que la religiosa rechazó. Su respuesta es igualmente clara: «Yo no soy monja y la rechazo también» (a. II, s. 13, e. 33). Acudía a suplicar un poco de cariño para ella y un tanto superior para su hijo, pero termina averiguando que Fernando se dispone a casarse con otra mujer, lamentándose del trato que dispensó a la hermana Consolación, la única persona buena que se ha preocupado por ella. Al regresar al reformatorio, Soledad quiere acusarse de su falta, pero nadie le echa cuentas, alegrándose todos de que haya vuelto. Al entrar en el refectorio, encuentra a sus compañeras rezando junto con la superiora, ocupando Soledad su asiento junto a Isabel y sumándose a la oración. La superiora se acerca y Soledad, entre sollozos, le implora su perdón, confesándose conocedora de todo lo que hizo por ella.

Seis meses después de ser nombrada superiora, la hermana Consolación y don Sebastián todavía no se han hecho a la idea de su nuevo cargo. Isabel está a punto de marcharse a Zaragoza con una de las monjas de la congregación, pues ha sido admitida como novicia de la orden. Su vocación se siente auténtica, aunque Isabel afirma que ha imitado un poco a la bondadosa reverenda madre, quien, como de costumbre, muestra su humildad al restarse méritos. El camino de Isabel está en las misiones, aunque la superiora pide para el convento, su casa, una oración, por conseguir un rayo de luz para todas las internas que están pasando por lo que ella vivió. Las preocupaciones de la superiora van ahora en otra dirección, Soledad, quien se encuentra en la enfermería, junto a su hijo recién nacido.

A continuación, vemos a Mari Carmen vestida de fiesta, a la espera de Fernando. Él llega todavía vestido de calle, no por haberse olvidado de la fiesta, sino por negarse a ir. Su prometida lo encuentra distante, presintiendo que algo le oculta. Sintiendo sin derecho a esconderle la verdad durante más tiempo, Fernando le entrega una carta que acaba de recibir. Escrita por una monja, la misiva afecta en lo más profundo a la joven, pues desvela que dos personas hay en el mundo que necesitan a Fernando más que ella. Decidida, pide a Fernando las llaves de su coche, para llegar a tiempo a la fiesta, sin él. Mientras, en la enfermería, la superiora acompaña a Soledad y a su hijo recién nacido, fiel reflejo de su padre. Soledad cree que la religiosa debiera escribir al padre del niño, informándolo de la noticia, pero ella desecha la idea con una de sus habituales chufas y dice que, si aparece, mejor lo haga con un cura. Justo entonces, Fernando se aproxima al convento, escuchando los llantos del bebé y la *Nana* por cante flamenco que la religiosa interpreta. Don Sebastián encuentra a Fernando en las escaleras de entrada, animándolo a seguir su idea de pedir a Soledad en matrimonio. Sin embargo, lejos de presenciarse el esperado momento, el filme acaba con Serafín, el jardinero, hablando a cámara, para que la historia termine tal y como la empezamos.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

A partir del examen de los 451 planos resultantes de mi desglose, presento las principales regularidades y las más relevantes excepciones relativas a los sistemas de hiperformalización objetual. Con respecto a la iconicidad actancial de los intérpretes, puede señalarse la ausencia casi absoluta de primeros y primerísimos primeros planos, no localizándose ningún ejemplo de estos últimos. A pesar de que la planificación pertenece al sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, estas tipologías de planos, habitualmente centrados en el rostro de algún personaje, cumplen una función fundamental a nivel actancial, pues su uso fomenta la demostración de emociones o sentimientos desde la centralidad facial. Son escasos los primeros planos, no hallándose ninguno que se ciña estrictamente al rostro, de modo que la mayor parte de ellos se articulan desde la parte superior del busto, por debajo de la altura de los hombros, resultando muy próximos a los planos medios cortos. Las dos protagonistas femeninas de la cinta, Lola Flores y Susana Canales, reclaman para sus personajes de la hermana Consolación y Soledad Espinosa, respectivamente, la mayoría de estos planos.

En el caso de la hermana Consolación, los más representativos aparecen durante el *flashback* que muestra su última cita con Fernando (a. II, s. 6, e. 21), en su encuentro con el galán en el Colmado de los Claveles (a. II, s. 7, e. 24) y al cantar una canción de cuna al hijo recién nacido de Soledad (a. III, s. 16, e. 38). En los dos primeros ejemplos, dichos planos sirven para mostrar sus reacciones ante las palabras de Fernando: en el primer caso, Consuelo escucha cómo el galán pretende mantenerla económicamente a costa de frenar su carrera artística, proposición que la joven rechaza taxativamente; en la segunda ocasión, la cámara se aproxima desde un plano medio a un primer plano para resaltar los centelleantes ojos de la profesora, en el momento en que agradece a Fernando por la desilusión que le ocasionó en el pasado, ya que eso la condujo a encontrar su vocación. En el desenlace, se resalta su chispeante mirada al entonar una emotiva nana flamenca para dormir al hijo de Soledad. En todas estas escenas aparece Virgilio Teixeira, actor que interpreta a Fernando Medina, reclamando para sí algunos planos que funcionan de manera especular a los de la monja, destacando el plano de su rostro compungido al escuchar, mientras asciende por las escaleras del reformatorio, la voz de aquella Consuelo que lo enamoró en el pasado, cantándole ahora a su hijo.

Pese a que pueden localizarse varios planos medios cortos que se aproximan al primer plano, como los de la llorosa Mari Luz al lamentarse por su desafortunada vida (a. I, s. 2, e. 8), esos que muestran a Isabel y a la hermana Consolación hablando de la naciente vocación de la primera entre las rejas de la celda de castigo (a. II, s. 11, e. 30) o aquellos que figuran a las internas cuchicheando en la sala de costura (a. II, s. 9, e. 28), merecen mención aparte aquellos dedicados a Soledad. A nivel interpretativo, buena parte de la comicidad descansa sobre las gracias y el pasional temperamento que Lola Flores imprime a la hermana Consolación, reservándose para Susana Canales en su papel de la desdichada Soledad el peso melodramático. De ahí que la teatralidad sea el valor actancial que predomina en la interpretación de Canales, subrayada por planos medios muy cortos y primeros planos que muestran sus súplicas hacia la profesa en la escena del dormitorio (a. II, s. 8, e. 25) y en la enfermería (a. III, s. 16, e. 37), o sus reacciones ante las declaraciones de Fernando que le permiten descubrir la verdad sobre la hermana Consolación, quien intentó interceder por ella (a. II, s. 13, e. 33). Este último episodio supone un clímax melodramático asociado con Soledad, pues contiene su cara a cara con el hombre que la abandonó, averiguando además que la única persona que se preocupó realmente por ella fue la hermana Consolación. Ello se ve reflejado a nivel interpretativo: al desvelarle Fernando que la monja acudió a él hace más de un mes, Soledad se aleja y, en ese gesto tan melodramático que es mirar a un infinito que al espectador se le escapa, comienza un parlamento con las palabras «Aquí, en el Colmado de los Claveles...» que funciona más como un aparte que como un diálogo. También durante la discusión en el dormitorio se manifiesta esa interpretación teatral desde su afectado histrionismo antinaturalista, propio del melodrama folletinesco.

Por el contrario, Lola Flores se entrega a la interpretación de una religiosa que resulta, salvo contadas excepciones, el rayo de alegría que ilumina el convento. Como se observa en la estructura narrativa propuesta, es innegable que, durante los momentos de clímax dramático y los giros argumentales, la profesa experimenta también episodios que la conducen a la tristeza y al llanto, siendo ilustraciones de ello su apenado ánimo al salir al pasillo después de los gritos de Soledad en el dormitorio (a. II, s. 8, e. 25) y las consecuencias que posteriormente ocasiona este episodio, renunciando a su trato con las corrigendas (a. II, s. 9, e. 26). Sin embargo, predominan sus animadas sesiones de costura (a. I, s. 2, e. 6), sus chufas motivadas por la fealdad del jardinero o por el camelo de la quiromancia (a. I, s. 2, e. 7 y 8) o sus humorísticas canciones y bailes con

las internas durante el recreo (a. II, s. 5, e. 15). El primer y el último de estos episodios remiten a dos de los cuatro números musicales que contiene la película y, aunque habré de abordarlos con detenimiento, me gustaría señalar un aspecto a considerar: mientras que *¡Ole ole ah!* y *¡Ay piripí, pipí!* resultan números grupales y festivos que comparten la religiosa y las internas, *La Zarzamora* y *Nana* presentan una carga melodramática ligada con el conflicto argumental principal.

Tal y como he apuntado, ciertos toques de melodrama no resultan ajenos a la interpretación de Lola Flores, sobresaliendo aquella escena en la que llega a rivalizar en tensión dramática con Susana Canales. Me refiero a la conversación entre la hermana Consolación y Soledad tras el intento de suicidio (a. II, s. 4, e. 14): es primeramente Susana Canales quien mira al infinito mientras desvela el embarazo de Soledad, pero prontamente Lola Flores posa la mano de modo teatral sobre su pecho y mira también al infinito al mentar a Fernando Medina, nombre que no le resulta desconocido. Localizo aquí planos medios cortos de ambas que se tornan por momentos primeros planos, sumándose otros elementos que subrayan el clímax melodramático, como un motivo instrumental protagonizado por los violines. Otra ilustración de tensión emocional que involucra a ambas protagonistas es el reencuentro de Soledad con la nueva superiora tras descubrir toda la verdad por boca de Fernando, emocionándose la religiosa por su retorno mientras la corrigenda llora suplicando su perdón (a. II, s. 13, e. 34).

Las interpretaciones de los actores en papeles secundarios y de reparto refuerzan tanto la tendencia cómica como la tensión melodramática. En el ámbito del melodrama, destacan las historias de dos internas, Mari Luz e Isabel, interpretadas respectivamente por Delia Luna y Elvira Quintillá. En el caso de Mari Luz, sus ya mencionados llantos en la sala de costura son uno de los motivos que convencen a la hermana Consolación de la pureza de su arrepentimiento y de la reforma de su actitud, concluyendo su intervención en la película al reunirse de nuevo con sus padres, lista para volver a la vida mundana (a. II, s. 3, e. 10). A Isabel por el contrario le espera un destino menos terrenal, pues marcha a Zaragoza para ingresar como novicia (a. III, s. 14, e. 35). Me gustaría mencionar también la intervención de Margarita Andrey como Mari Carmen. Al leer la carta que desvela la paternidad de Fernando (a. III, s. 15, e. 36), aunque ella diga «No, no esperes actitudes dramáticas, Fernando», lo cierto es que su afligido rostro, el tono que imprime a su declamación y los motivos instrumentales que la acompañan muestran indicios de esa teatralidad tan propia del melodrama.

Frente a los atribulados melodramas de los personajes femeninos, estimo que no resulta casual que gran parte de la comicidad recaiga sobre papeles masculinos, aunque reservo esta cuestión para la interpretación. La excepción es, por supuesto, la hermana Consolación. Como bien nos advierten don Sebastián y la anterior superiora antes de que la conozcamos (a. I, s. 2, e. 5), la sangre calé influye en sus modos de hablar y comportarse, tocando la campana por alegrías, entonando a media voz fandanguillos por los pasillos, cantando con las corrigendas mientras bordan y bailando con ellas en los recreos. Don Sebastián, interpretado por un Manuel Luna habituado a la sotana, es su mayor cómplice: no solamente consiente y participa en su plan para reunir a Soledad con Fernando (a. II, s. 5, e. 16 y 18; a. II, s. 7, e. 22), sino que se insinúa responsable de la decisión de nombrar superiora a la hermana Consolación (a. II, s. 11, e. 31). Suya es la única digresión humorística autónoma, sumándose Casimiro Hurtado, gran intérprete de carácter, como tabernero del Colmado de los Claveles (a. II, s. 7, e. 23). No puede ignorarse tampoco el papel de don Sebastián en la selección de Serafín Gutiérrez como jardinero, personaje encarnado por Antonio Riquelme que aporta comicidad gracias a su fealdad, llegando incluso a protagonizar inesperadamente, en un último giro, la escena final, interpelando directamente al público (a. III, s. 16, e. 39). Para concluir mi análisis de la iconografía actancial, menciono la actuación de Margarita Robles como superiora. Pese a su rol menor, sería el único personaje que, junto con la hermana Consolación, transita entre comedia y drama: sea para dejarse enredar por los retruécanos de la monja gitana (a. II, s. 3, e. 9) o para destituirla de sus labores (a. II, s. 9, e. 26), su severidad cumple la función de elemento de contraste con respecto a la religiosa protagonista.

En el sistema de hiperformalización objetual de la fotografía existe un marcado predominio de la perspectiva heterodiegética, basándose el avance argumental en la omnisciencia de un narrador externo. En este sentido, aunque esto suponga inmiscuirnos en el sistema de hiperformalización objetual del sonido, se escucha durante la primera escena la voz de un narrador que no se corresponde con ninguno de los personajes que intervienen, reforzándose así esa perspectiva externa. La articulación narrativa se centra en el conflicto argumental principal que involucra a la hermana Consolación, Soledad y Fernando, aunque existan historias secundarias ligadas a otras internas o algún episodio de digresión humorística, todo ello presentado desde un punto de vista estrictamente heterodiegético y con una gran centralidad de los diálogos.

Esta importancia de la palabra hablada es un elemento clave a la hora de explicar la construcción visual del relato, en relación con el uso de la lógica plano/contraplano, la inclusión del espectador mediante el encuadre o algunas angulaciones de cámara que hacen uso de los picados y contrapicados. A estas alturas, no desvelo nada al mostrar un esquema de montaje que aprovecha los planos generales y generales cortos para situar espacialmente la acción, utilizándose en ocasiones como plano de conjunto para ubicar a los personajes presentes, mientras que los planos medios cortos y los primeros planos remiten a sus reacciones en momentos de tensión dramática. En pro del avance de la trama, predominan los planos medios, medios largos y americanos, conjugándose con la lógica plano/contraplano en la presentación de los diálogos. A modo de muestra, tomo la escena en la que la hermana Petronila conduce a Serafín al huerto (a. I, s. 1, e. 4): tras algunos planos generales de ambos llegando al lugar y de Serafín encaminándose hacia sus labores, vemos un plano general del balcón desde el que las corrigendas contemplan al jardinero; al establecerse un diálogo, las jóvenes aparecen desde planos americanos y medios largos que figuran el conjunto formado por las mismas, alternándose con planos semejantes del jardinero en el huerto, girándose para responder con el rostro cubierto. Además de cumplirse una lógica de montaje que ofrece alternativamente el plano y el contraplano para que pueda visionarse en pantalla a aquellos personajes que cumplen el rol de emisor, también se encuentra aquí el caso más claro del uso de ligeros picados y contrapicados con respecto a los ángulos de cámara: a las jóvenes, que se encuentran en un balcón, las vemos desde cierto contrapicado, al tiempo que contemplamos a Serafín en ángulo picado, como si el espectador estuviese en el balcón. Este recurso potencia la inclusión del espectador, próximo al uso de la perspectiva homodiegética, pues vemos a las corrigendas desde el punto de vista de Serafín, y viceversa.

La misma construcción del montaje puede observarse en las conversaciones que implican únicamente a dos personajes, siendo muy numerosos los ejemplos que pueden encontrarse en la película: las charlas entre la severa superiora y don Sebastián sobre los métodos de la hermana Consolación (a. I, s. 2, e. 5; a. II, s. 11, e. 31), las reprimendas que la religiosa sufre a manos de la reverenda madre (a. II, s. 3, e. 9; a. II, s. 9, e. 26) o los intentos de la monja para aproximarse a Soledad (a. II, s. 4, e. 14; a. II, s. 8, e. 25), entre otros casos. En términos generales, advierto que el montaje fílmico se adecúa de forma casi absoluta a las convenciones señaladas, aseveración que dista mucho de ser ninguna crítica: la incondicional entrega de la articulación visual en favor del avance de

la acción logra que la película sea muy dinámica durante todo su transcurso, logrando resolver con eficiencia tanto la trama principal como diversas subtramas, a pesar de la corta duración del largometraje, que no alcanza los 80 minutos. En este sentido, postulo que la ausencia de primerísimos primeros planos, también la escasez de primeros planos y planos detalle, encontrándose estos últimos solamente durante la primera escena del relato, para mostrar las flores de concurso o el anuncio del certamen de feos, responde a la voluntad de conferir a la narración un ritmo entregado más al transcurso de la acción que a las reacciones emocionales o los momentos de calma que genera, subrayados por recursos ajenos a lo puramente visual como los motivos instrumentales o los diálogos. Así, por ejemplo, se evita el plano detalle que esperaríamos de la carta que Fernando entrega a su prometida para que la lea (a. III, s. 15, e. 36), pues el espectador ya intuye su contenido y basta con las palabras de Mari Carmen para obtener confirmación.

Tampoco existen rupturas relativas a los movimientos de cámara, el encuadre o los ángulos. A propósito de la angulación, predominan los planos filmados a la altura de la mirada del espectador, localizándose escasos picados y contrapicados. Con relación a los movimientos de cámara, también destaco su escasez: pueden identificarse algunos usos del travelling cuando don Sebastián pasa revista a los feos que se han presentado al concurso (a. I, s. 1, e. 2), deteniéndose a hablar con cada uno de ellos a lo largo de un mismo plano medio que va siguiendo su desplazamiento, o en algunos de los números musicales, tal y como comentaré. Suele aprovecharse el movimiento de los personajes para que la cámara los siga, como sucede en la primera conversación que mantienen la reverenda madre y el capellán (a. I, s. 2, e. 5): mientras don Sebastián está sentado, la superiora pasea por la estancia y la cámara sigue su desplazamiento, confiriendo mayor dinamismo visual; por momentos, se emplea un zoom que incluye o deja de incluir de espaldas en primer término al personaje oyente, sea la religiosa o el sacerdote, efecto que contribuye a la creación de espacio diegético mediante un encuadre que fomenta la inclusión del espectador. En otra ocasión, el recurso del zoom llega a funcionar como eje de articulación de una escena completa: cuando Soledad se prueba el uniforme que le ha entregado la hermana Consolación (a. II, s. 3, e. 11), el zoom se aproxima desde un plano americano hasta un plano medio corto, casi primer plano, de ambas, creándose una escena sin cortes. Por último, quisiera aludir a un recurso que vincula la gestualidad de los actantes con los movimientos de cámara: cuando la hermana Consolación habla con don Sebastián tras ser nombrada superiora y señala a Soledad como la espinita que

le queda clavada (a. II, s. 12, e. 32), la cámara se mueve de inmediato en dirección a la joven, a quien se aproxima la religiosa; igualmente sucede cuando, al preguntar Mari Carmen por el paradero de Fernando (a. III, s. 15, e. 36), su criada señala hacia él, quien está entrando en ese momento, desplazándose la cámara en esa dirección.

Aunque la planificación y el montaje se adhieren a estas convenciones, pueden señalarse ciertas singularidades. Con relación a la planificación, existen varios episodios en los que el empleo recurrente de los planos generales y generales cortos de conjunto permite la incorporación de efectos compositivos a nivel visual: en dos de las escenas acontecidas en el patio del reformatorio, los planos generales reflejan el dinamismo de los bailes en corro de las internas (a. II, s. 5, e. 15; a. II, s. 12, e. 32), en contraste con la situación de silencio y meditación de sus lánguidos paseos bajo la vigilancia de la hermana Gabriela (a. II, s. 9, e. 27), todo ello desde ligeros ángulos picados que, en las danzas, potencian composiciones circulares en movimiento⁶⁷⁹. Al entrar Soledad en el refectorio tras su regreso (a. II, s. 13, e. 34), los planos generales y generales cortos muestran a la joven avanzando por entre las dos diagonales creadas por las mesas que ocupan las corrigenas, dando paso a un plano medio largo que muestra la marcha de Soledad por entre las otras internas. En otros casos, la construcción visual de los planos juega con elementos materiales, destacando la reja que separa a la hermana Consolación y a Isabel mientras esta última se encuentra en la celda de castigo (a. II, s. 11, e. 30), pues se aprovecha para generar una alternancia entre planos medios cortos que marcan la separación entre el interior y el exterior de la estancia.

Con respecto al dinámico avance de la acción, pueden señalarse también algunos recursos de planificación y montaje utilizados puntualmente. En la escena inicial, la voz del narrador guía a la espectadora entre concursos de coches, belleza, flores y perros que se suceden mediante cortinillas laterales, en vez de usarse transiciones paulatinas entre planos o fundidos en negro que fragmenten y pausen la acción, recursos que se emplean como separación entre varias escenas y/o secuencias de la película. Otra peculiaridad se observa en la conexión establecida entre el final del *flashback* de la última cita entre

⁶⁷⁹ Estas composiciones se relacionan con los convencionalismos que ya señalé al abordar el estudio de la escena bailada de fiesta flamenca en *La hermana San Sulpicio* (1952), película que pertenece al mismo director. Estas composiciones coreográficas no pueden igualarse en resultado, pero tampoco en intención, con referentes internacionales que suelen invocarse para aquilatar la calidad coreográfica y compositiva en el musical cinematográfico. Nada ganaríamos al parangonar las composiciones creadas en *¡Ay, piripí, pipí!* (a. II, s. 5, e. 15) con los despliegues corales con efectos caleidoscópicos de las escenas musicales realizadas por Busby Berkeley, desde una comparación que no favorece al musical patrio, sino que lo minusvalora frente a la preeminencia valorativa por el canon hollywoodiense.

Consuelo y Fernando (a. II, s. 6, e. 21) y la escena marco de Fernando recordándola junto a sus amigos (a. II, s. 6, e. 19): pasamos del plano medio de Consuelo pegándole una bofetada a un plano medio corto de Fernando, tocando su mejilla mientras exclama recordar todavía el dolor que le ocasionó la cachetada⁶⁸⁰. Quisiera dedicar también unas palabras al montaje del intento de suicidio de Soledad (a. II, s. 3, e. 13), un ejercicio de virtuosismo técnico que logra gran dinamismo mediante los veloces cambios de plano, en gradación entre los planos generales cortos y los planos medios al reproducir la persecución por la escalera de Isabel y la hermana Consolación.

Teniendo en cuenta que este metraje está rodado en blanco y negro, no pueden comentarse aspectos relacionados con el cromatismo, quedando a la imaginación de la espectadora el probable contraste cromático entre espacios, como pudiera darse entre la sobriedad del convento y la ampulosa riqueza del salón de reunión social masculino, el colmado o la casa de Mari Carmen, localizaciones que evidencian una mayor opulencia en su decoración y mobiliario. Por su parte, la iluminación responde a las convenciones de la comedia clásica: sin pretender crear texturas ni contrastes lumínicos, todas las escenas, en interiores o en exteriores, de día o de noche, se iluminan de manera potente, empleándose una iluminación del tipo clave alta o *high key*. A pesar de la existencia de episodios de tensión melodramática, no existen juegos de penumbras ni recursos de contraste lumínico que los fomenten. En cambio, sí he evidenciado ya la abundancia de escenas rodadas en exteriores, destacando las que acontecen en el patio del convento o en su huerto, con una potente iluminación que se mantiene también en otros contextos en los que resulta menos natural y verosímil, como pudiera ser el dormitorio de las corrigendas en plena noche (a. II, s. 8, e. 25). Balcones, ventanas y patios hacen acto de presencia en escenas diurnas, justificando su intensidad lumínica, aunque no importa la hora del día o la condición cerrada del espacio para aplicar esta luz en otros episodios.

Dedico los últimos renglones de este epígrafe al sistema de hiperformalización objetual del sonido, caracterizado por el predominio del sonido diegético, puesto que el avance de la acción descansa primordialmente en la comunicación interpersonal de los diálogos emitidos por los personajes en escena. Excepcionalmente, existe algún sonido diegético cuya fuente no se halla en el campo visual, destacando la campana que la hermana Consolación hace sonar por alegrías, alertando a las corrigendas de que han de

⁶⁸⁰ Se articula como un elemento de continuidad, un efecto de *raccord* basado en la relación causa-efecto, suavizando la transición del salto temporal entre escenas.

dirigirse a la sala de costura (a. I, s. 1, e. 4), origen de la plática sobre sus peculiares métodos entre la superiora y el capellán (a. I, s. 2, e. 5); aunque la espectadora no llega a ver la campana en ningún momento, el hecho de que el resto de personajes presentes en el reformatorio escuchen su repiqueteo justifica la diégesis del sonido.

Como ya he señalado, la voz del narrador externo omnisciente únicamente se utiliza durante la primera escena de la película, acompañada por motivos instrumentales que oscilan entre el romanticismo asociado con las imágenes del certamen de belleza o con el concurso de flores y el tono algo más animado con el que desfilan los perros y sus dueños en el concurso canino. Por lo demás, el sonido extradiegético se conforma por los motivos instrumentales que ilustran varias escenas de la acción, así como por la instrumentación de los números musicales. Esto último es una novedad con respecto a los filmes hasta ahora estudiados: no vemos aquí pianos, guitarras ni otros instrumentos durante las escenas musicales, en las que la parte cantada formaría parte del sonido diegético en tanto que proviene de las actantes en escena, correspondiéndose las partes solistas con Lola Flores y los coros de los dos primeros números con las corrigendas del reformatorio; en contraposición, el acompañamiento orquestal de estos números sería sonido extradiegético, pues no se observa la fuente sonora en pantalla⁶⁸¹.

Reservando el comentario de los números musicales, departiré ahora sobre los motivos instrumentales extradiegéticos. Resultaría imposible a la par que estéril aludir a todos los casos en los que se hace uso de dichos motivos para introducir escenas, evitar los silencios en momentos de ausencia de diálogos o enfatizar la expresividad de algún estado emocional o de tensión dramática, así que menciono algunas ejemplificaciones representativas. Los motivos instrumentales que se utilizan para introducir la llegada de Serafín y la hermana Petronila al huerto (a. I, s. 1, e. 4), el juego de la gallinita ciega de las internas (a. II, s. 3, e. 12) o las meditaciones en silencio de la hermana Consolación por el pasillo (a. II, s. 11, e. 30) no son baladíes, pues realzan los estados emocionales, como la alegría durante el juego o la tristeza provocada por la soledad impuesta. En otros casos, los motivos argumentales evitan los silencios al cesar los diálogos, justificándose desde la emotividad: la música que suena durante la llegada de Soledad y su tío va en consonancia con el ánimo ensombrecido de la joven (a. II, s. 3, e. 10), del mismo modo

⁶⁸¹ Existiría una posible excepción en la analepsis que presenta a Consuelo actuando en el Teatro de San Fernando (a. II, s. 6, e. 20): el acompañamiento orquestal de *La Zarzamora* no aparece en pantalla pero podría ser sonido diegético, cuya fuente estaría fuera del campo visual, pues es habitual que la orquesta se sitúe en el foso, entre el escenario y el proscenio, para acompañar a la artista que actúa sobre las tablas.

en que resulta romántica la melodía que acompaña a Fernando y Mari Carmen en su paseo a caballo (a. II, s. 10, e. 29) o nos entristecen los compases que suenan cuando la hermana Consolación, tras ser relegada de sus labores, se asoma al patio para observar a sus queridas pupilas (a. II, s. 9, e. 27).

Sin duda, la música extradiegética enfatiza los momentos de mayor emotividad y tensión dramática. Con respecto a los momentos de nostalgia y tristeza asociados con la trama principal, los instrumentos de cuerda, en especial los violines, reclaman un claro protagonismo: cuando Isabel se aproxima a Soledad (a. II, s. 3, e. 12) o cuando esta última relata a la religiosa su desdichada historia (a. II, s. 4, e. 14) los escuchamos, así como también los advertimos en el instante en que Fernando reconoce a Consuelo bajo los hábitos de monja (a. II, s. 7, e. 24) o durante la lectura de Mari Carmen de la carta que comunica la reciente paternidad de su prometido (a. III, s. 15, e. 36); son también los encargados de remarcar la intención de casarse con Soledad que Fernando desvela a don Sebastián (a. III, s. 16, e. 38). La tensión dramática del intento de suicidio de Soledad (a. II, s. 3, e. 3) o sus gritos a la hermana Consolación (a. II, s. 8, e. 25) presentan motivos que involucran a gran parte de la orquesta, ganando en intensidad e incrementando su ritmo para remarcar el clímax. El solemne tema instrumental que se escucha al inicio y al final de la secuencia de créditos puede localizarse en diversas escenas según se aproxima el desenlace: tras unos golpes orquestales, suena en tres ocasiones durante el regreso de Soledad al reformatorio (a. II, s. 13, e. 34), repitiéndose para remarcar la despedida de Isabel (a. III, s. 14, e. 35). Pero, a modo de contrapunto, entre tanta emoción y dramatismo, aparece de repente Serafín, acompañado de un efecto de sonido casi onomatopéyico que se carga de golpe y porrazo ese instante resolutivo, generando una disonancia cómica que permite cerrar la película según la comenzamos.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

La articulación de la acción en tres actos es propia del cine de corte comercial, con planteamiento y desenlace acotados durante los primeros y los últimos minutos del metraje, respectivamente. Por lo demás, existe un dilatado nudo argumental en el que se dibujan tramas y subtramas con relación a un conflicto central, el caso de Soledad, y otros secundarios, relativos a otras corrigendas, que van resolviéndose durante el avance del mismo, reservando para el desenlace el reencuentro entre Soledad y Fernando. He subrayado la existencia de varios momentos de clímax, articulados mediante un montaje que potencia la tensión dramática, siendo el caso más evidente el intento de suicidio de Soledad tras su llegada al reformatorio. Exceptuando este episodio, los clímax no se caracterizan tanto por la aceleración de la acción como por la presencia de diálogos de corte melodramático, como se observa en los (des)encuentros de Fernando, primero con la hermana Consolación y después con Soledad, en el Colmado de los Claveles.

Sin detenerme en intrincadas categorizaciones subgénericas, estimo que el filme presenta elementos prototípicos de dos géneros fílmicos: la comedia y el melodrama. A nivel cómico, se reconoce el humor amable y de evasión que abunda en la comedia popular, apreciable en las chufas de la hermana Consolación, alteraciones lingüísticas mediante, y en las actuaciones de carácter de algunos intérpretes, destacando Manuel Luna como don Sebastián, el facilitario capellán que participa de los planes de la monja protagonista⁶⁸². Esto no queda lejos de la comedia popular teatral española, especialista en explotar la comicidad de personajes y situaciones, tal y como sucede en la comedia de evasión estadounidense, aunque desde localismos distintos. Así, no resulta extraña la presencia de personajes humorísticamente caricaturizados, como Serafín, tampoco de elementos formales típicos de la comedia cinematográfica clásica, como la iluminación en clave alta o la existencia de un montaje y una planificación al servicio del avance de una acción verbocéntrica. Se aprecia otro recurso del cine cómico, a saber, la mirada a cámara de Serafín al final de la cinta, rompiendo la cuarta pared⁶⁸³.

⁶⁸² Nada alejado queda el don Sebastián de Manuel Luna de aquel capellán al que interpretó un par de años antes en *La hermana San Sulpicio* (1952), don Sabino, otro párroco facilitador que también estaba al cabo de la calle sobre todo cuanto sucedía a su alrededor.

⁶⁸³ Esta ruptura resulta inadmisibles en el modelo cinematográfico clásico, puesto que el mantenimiento de la cuarta pared se concibe como indispensable para separar el mundo diegético de los personajes y el mundo extradiegético del espectador. Frente al teatro y al audiovisual contemporáneos, que juegan con la ruptura de esa cuarta pared para generar interacción con el público, no es habitual que los filmes adscritos a un paradigma de visualidad más clásico pongan en entredicho la ilusión de realidad diegética.

Sin embargo, a diferencia de otras películas de mi selección, este filme no puede considerarse una comedia de corte romántico, pues, en lo que respecta a la historia entre Soledad y Fernando, el componente sentimental recibe un tratamiento melodramático. Según lo expresado, el ingrediente cómico se asocia en buena medida con el personaje de la hermana Consolación, curiosa pero respetable monja que atrás dejó sus años de conquistas, así como con ciertos personajes secundarios. Por el contrario, y haciendo notar la particularidad que supone encontrar a dos protagonistas femeninas que ya en la secuencia de créditos son presentadas con la misma importancia, el enredo amoroso o, mejor dicho, de desamor y abandono es atesorado por el personaje de Soledad. Frente a la actuación de Lola Flores, en los hábitos de una profesora tan salada como entregada, la interpretación de Susana Canales muestra un patrón de corte melodramático, resuelto desde recursos actanciales como el tono afectado de su declamación o su teatral juego de miradas; su interpretación, que bien pudiera resultar excesivamente histriónica a ojos de algunos, está cargada de trágica expresividad. Asimismo, los motivos instrumentales se aplican también como recurso que potencia el cariz melodramático.

En lo que respecta a la caracterización del filme como película musical, resulta imperativo recordar la conceptualización inclusiva del género, la cual se asienta sobre dos principios: la presencia de varios números musicales y el papel de la música como motor argumental. Reservando para los siguientes párrafos el estudio de los números musicales localizados, me gustaría remarcar la relevancia argumental de la música. En primer lugar, el pasado de la hermana Consolación remite a aquella Consuelo Reyes que se ganaba la vida cantando, luciendo vistosos habillamientos que nada tenían que ver con sus sobrios hábitos de monja. Pero, al margen de su pasado como artista, las labores que desempeña la profesora en el reformatorio subrayan la importancia de la música. Los dos primeros números musicales sirven para ilustrar los métodos pedagógicos de la profesora, quien anima las sesiones de costura y los recreos con sus alegres cantos, para disgusto de la superiora. Así, aunque la inclusión de números musicales se relaciona con la condición de estrella de la canción de Lola Flores, no creo que su razón de ser en la película se limite únicamente a la inserción de temas que respondan al gusto popular de la época, sino que han de entenderse como elementos que aportan significado.

A pesar de que esta última aseveración habrá de discutirse pormenorizadamente al estudiar las letras de los temas, comienzo a desentrañar algunas de sus implicaciones a partir de su examen fílmico. La hermana Consolación, protagonista indiscutible de los

dos últimos números musicales y responsable de las partes solistas en los dos primeros, y el resto de personajes presentes en la acción son plenamente conscientes de que los diálogos y, en parte, el transcurso de la acción se detienen en pro del verso cantado y de la coreografía, pues la música como tema se halla plenamente incorporada al discurso diegético. Esto no supone afirmar que la inserción de los números musicales no aporte contenido a la definición de los personajes o al avance de la acción, aunque desde un ritmo narrativo distinto al de los diálogos, con matices más descriptivos. En cambio, sí aprecio una convención asociable con el cine musical hollywoodiense que no se hallaba presente en los anteriores títulos: la instrumentación tiende a ser extradiegetica, en tanto que no se localiza (ni se explica) su fuente en el marco de la escena fílmica. Si en otros filmes veíamos castañuelas, guitarras, pianos o acordeones, ningún instrumento hace acto de presencia en esta cinta. A propósito de las canciones, las dos primeras serían temas inéditos compuestos por Quintero, León y Quiroga, así como la última de las canciones, la *Nana*⁶⁸⁴, es una composición de Gómez Azagra que también interpretó por vez primera Lola Flores en este metraje. Por su parte, *La Zarzamora*, de Quintero, León y Quiroga, formó parte del repertorio de la intérprete jerezana a partir del espectáculo *Zambra*, en el que compartió escenario con Manolo Caracol en 1946.

Los dos primeros números musicales se componen a partir de coros, cantados en grupo por las corrigendas, y partes solistas, interpretadas por la hermana Consolación. El primero de ellos se localiza durante las labores en la sala de costura (a. I, s. 2, e. 6), momento en el que amenizan el trabajo con el tema *¡Ole ole ah!* Tras un plano general, en ángulo picado, de las internas entregadas a sus tareas de costura y bordado, entramos en plano general por entre los arcos de la sala para ver más de cerca, en plano medio y plano americano, a varios grupos de corrigendas, destacando una composición diagonal de unas jóvenes que trabajan conjuntamente. Siguiendo el desplazamiento de una de las jóvenes, un plano medio permite descubrir a la hermana Consolación trabajando con un bastidor de bordado y cantando desde el espacio que preside la estancia, sentada en una silla junto a una mesa con sus enseres y frente a una imagen de la Inmaculada. Un discreto zoom de cámara conduce hasta un plano medio más corto que, de repente, deja paso a un contraplano de conjunto de las corrigendas, las cuales regalan entusiasmadas un «¡Olé!» a la monja, cuyas tocas vemos en primer término, de espaldas. Escuchamos entonces la segunda estrofa coral, entre planos medios y americanos que cumplen la

⁶⁸⁴ No debe confundirse con la *Nana gitana*, también interpretada por Lola Flores, tema algo posterior.

función de planos de conjunto, cuyos cambios se gestionan al seguir la cámara a alguna interna que se desplaza por la estancia, resaltando una composición en diagonal a partir de la hilera de máquinas de coser que capitanean Mari Luz e Isabel. Con el comienzo de otra parte solista, las internas levantan la mirada de su labor y un plano general muestra a la sala entera pendiente de la hermana Consolación, a quien la cámara va acercándose hasta estabilizarse en un plano medio largo. Con la última estrofa, a coro, se vuelven a aplicar los recursos mencionados a nivel compositivo y de cambio de planos.

Al comentario de este enriquecedor montaje, que alterna los planos con función de conjunto de las internas y los planos medios de la religiosa, me gustaría añadirle algunos matices que facilitan su comprensión. Primeramente, reconociendo la influencia de mi mirada como investigador, considero de vital importancia señalar que es en este número musical cuando la espectadora ve por primera vez a la hermana Consolación, aunque la plática anterior entre la reverenda madre y don Sebastián (a. I, s. 2, e. 5) ya nos haya puesto en antecedente sobre las habituales prácticas de la monja. En segunda instancia, aunque el número musical presenta entidad de escena, señalo en la tabla de secuenciación que no existe una tajante separación con respecto a las escenas siguientes. Aunque uso como criterio la inclusión del personaje de Serafín y del espacio del huerto (a. I, s. 2, e. 7) y el posterior cambio de conversación al hilo de la quiromancia y la bondad (a. I, s. 2, e. 8), es ineludible resaltar la continuidad temporal y narrativa entre escenas, pues el jardinero se incorpora al imitar, con sus inefables habilidades vocales y su curioso espíritu de letrista, la canción que las corrigendas y la profesora cantaban.

Semejante en cuanto a su articulación y su tono alegre resulta el segundo número musical, aunque hemos de trasladarnos al patio para observar cómo las internas cantan y bailan el tema *¡Ay piri-pí, pipí!* (a. II, s. 5, e. 15), con la hermana Consolación situada en el centro del corro. Partiendo de un plano entre americano y medio largo de la hermana Consolación junto a algunas internas, la monja se dirige al centro del patio mientras comienza a cantar la primera estrofa, dando paso prontamente a un plano general en el que sus pupilas danzan y entonan el estribillo, semejante a las canciones populares infantiles que se cantaban y bailaban en los recreos. Esta misma estructura se repite durante el resto del número musical: en las partes corales, se alternan planos generales de conjunto con cierto contrapicado y planos generales más cortos de las corrigendas cantando y bailando, con la hermana Consolación en el centro; en las estrofas, cantadas por la profesora en calidad de solista, hacen acto de presencia los planos medios centrados

en su figura, a excepción de la última estrofa, en la que se utilizan planos generales que muestran a las internas pendientes de su maestra, riendo cuando imita la pose habitual de las esculturas de Cristóbal Colón.

En este caso, es relevante remarcar en qué punto de la narración se encuentra el número musical, pues lo antecede un episodio de tono muy diferente: la visita de la hermana Consolación a Soledad días después de intentar quitarse la vida, momento en que la religiosa averigua que la desdichada joven está embarazada (a. II, s. 4, e. 14). Después de una de las escenas más melodramáticas del filme y antes de que la hermana Consolación comunique a don Sebastián su plan para ayudar a Soledad, esta escena permite la creación de un momento de anticlímax que, de paso, logra convertirse en un episodio de gran fuerza cómica gracias a una letra que, como luego veremos, no tiene desperdicio. Los dos últimos planos de la escena muestran la llegada de don Sebastián y la superiora, cuya conversación sobre los silenciosos recreos de antaño en comparación con los festivos descansos de hoy permite conocer sus divergentes opiniones. Mientras que la superiora los consiente, aunque no sean de su agrado, el sacerdote señala que «parece que aquí no se reforma nada, y se está reformando todo».

En forma de recuerdo nos llega el tercer número musical, pues un fantasma del pasado retorna a la vida de Fernando Medina tras hablar por teléfono, años después de su último encuentro, con Consuelo Reyes. Fernando rememora el debut de Consuelo en el Teatro de San Fernando (a. II, s. 6, e. 20) y lo hace con un tema que, por muchos motivos, no resulta casual. Lola Flores interpreta aquí *La Zarzamora*, copla andaluza en clave de pasodoble compuesta por los maestros Quintero, León y Quiroga que habría de acompañarla durante toda su trayectoria. Según defiende, su inclusión en la película no se explicaría solamente por el clamoroso éxito del tema que popularizó *La Faraona*⁶⁸⁵; o, por lo menos, creo que estaríamos obviando una letra que nos habla de una mujer dedicada al mundo del espectáculo que acaba perdiendo su honra a causa de un hombre, historia que dialoga de manera evidente con las vivencias de Consuelo. Por el momento, centrándome en su construcción visual, destaco la indumentaria que luce Consuelo en la escena, con bata de cola, mantón de Manila, abanico, flores en el cabello recogido y joyas y peineta de brillantes. Exceptuando tres planos medios de Fernando, quien la mira extasiado desde el patio de butacas, la cámara no se despegaba de la intérprete. A

⁶⁸⁵ Les ruego que me perdonen el anacronismo, pues Lola Flores no sería apodada así hasta la segunda mitad de los cincuenta, tras protagonizar en México *La Faraona* (René Cardona, 1955).

nivel de planificación, lo más llamativo es el predominio del plano general en buena parte del número, mostrando en ocasiones el escenario con decorados al completo, mientras que en otras enmarca desde mayor proximidad a la cantante, a modo de plano figura; por lo demás, nos aproximamos a ella únicamente con planos americanos que terminan siendo medios largos. En vez de primar la expresión facial, la planificación se decanta por realzar la gestualidad y la plasticidad de Lola Flores, famosa por adueñarse del escenario con sus movimientos de mantón y bata de cola, cual impetuoso torbellino cuya esencia no podría describirse por muchas palabras que se empleasen.

Frente a la magnificencia del número anterior, en el que la renombrada canción se presenta íntegra, el cuarto y último momento musical remite a un episodio intimista, en el que la *Nana* de Gómez Azagra se interpreta solamente en uno de sus fragmentos (a. III, s. 16, e. 38). De nuevo, Lola Flores es la encargada de poner voz al tema, aunque en este caso no reúna para sí la mayoría de los planos. De hecho, la escena 38 comienza con un plano medio de Fernando aproximándose al reformatorio, deteniéndose al oír el llanto de un bebé, seguido del principio de la canción de cuna. Tras un plano general de Fernando aproximándose a las escaleras de acceso, un plano medio corto que muestra su reacción al oír el canto de una voz que no le resulta desconocida y un plano medio en el que se decide a subir las escaleras, entramos en la enfermería gracias a un plano medio largo, viendo cómo la profesora le canta al niño que sujeta entre sus brazos, sentándose a los pies de la cama en la que reposa Soledad tras dar a luz. A continuación, se suceden varios planos medios cortos que se aproximan al primer plano, centrados dos de ellos en la religiosa y en su mirada arrebatada, mientras que otros dos figuran, a razón de uno por personaje, a los no menos conmovidos Fernando y Soledad. Acto seguido, un plano medio permite observar a Soledad, quien se incorpora parcialmente y se deja llevar por la emoción. Esta es la última ocasión en la que aparecen ambas protagonistas, pues el final de la escena muestra, mientras decrece la intensidad de la canción, a Fernando conversando con don Sebastián, quien lo acompaña hacia el interior del convento.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Comenzaré el análisis de los roles aplicando la teoría de los eneatis de Claudio Naranjo a dos de los personajes: la hermana Consolación y Soledad. Las protagonistas femeninas del metraje presentan una caracterización psicológica redonda, de perfiles densos y cambiantes, elemento que contrasta con la mayoría de los personajes, pues tanto los papeles de reparto, entre los que destacarían Mari Carmen, Mari Luz o Isabel, como los roles secundarios, este es el caso de Fernando, la superiora o don Sebastián, son definidos a grandes rasgos, lo cual dificulta la identificación de sus pasiones a partir del eneagrama naranjiano. La tónica general con respecto a los personajes secundarios y de reparto radica en su concreción a partir de su función en el relato, en relación con las dos protagonistas: mientras que Fernando es el donjuán que acaba cumpliendo con sus obligaciones, Mari Carmen es la prometida que podría impedirlo, pero decide apartarse elegantemente; Mari Luz e Isabel representan felices historias de corrigendas que logran abandonar la mala vida y encontrar su camino; por su parte, don Sebastián deviene desde un comienzo el principal facilitador y cómplice de las acciones de la hermana Consolación, frente a una madre superiora que supone el único punto de oposición a sus particulares métodos pedagógicos. Cada uno a su manera, todos estos personajes hacen acto de presencia según se los reclama en el trascurso de la trama, desde roles bastante planos y tipificados, lejos de la profundidad psicológica necesaria para imputarles, con garantías, al menos una pasión definitoria de su temperamento⁶⁸⁶.

Realizadas estas consideraciones, poso mi mirada en la hermana Consolación, antaño Consuelo Reyes, y en Soledad Espinosa. De manera excepcional, aludo a un componente de carácter extradiegético, a un elemento poco común: la película presenta

⁶⁸⁶ La caracterización de los personajes como planos nada tiene que ver, desde la causalidad directa, con la cuantía de minutos en pantalla. En anteriores películas, he examinado personajes secundarios que, sin necesitar más tiempo, resultaban psicológicamente redondos por su compleja articulación. Me explico mejor a partir de la breve comparación entre dos personajes interpretados por la misma actriz, Margarita Robles: quien da vida a la reverenda madre en este metraje fue la misma actriz que se enfundó un par de años antes en las tocas de sor Lucía, la severa maestra de novicias de *Sor Intrépida*. En ambos casos, Robles interpretó a religiosas con una posición de autoridad en la comunidad que cumplen la misma función narrativa, esto es, una función de oposición con respecto al vivaz temperamento de la profesa protagonista. No obstante, a pesar de seguir la misma línea de parquedad y seriedad, sor Lucía era una religiosa autoexigente y obsesivamente preocupada por hacer las cosas bien, reconociendo, a la postre, su error de juicio con respecto a sor María. Por el contrario, la superiora reconoce desde un comienzo las buenas intenciones de la hermana Consolación, incluso la eficiencia de sus heterodoxos métodos, y nunca llega a oponerse verdaderamente a su proceder. La hermana Consolación hace y deshace; y, salvo cuando es apartada de sus labores, no experimenta, de facto, confrontación alguna.

dos personajes femeninos que ostentan el rol de coprotagonistas. Si bien Lola Flores deviene la estrella de la función, suponiendo el principal atractivo del metraje como reclamo entre las clases populares, es Susana Canales quien carga con la acción de mayor peso melodramático. A pesar de contar con menos minutos en pantalla que la profesora, la historia de Soledad es argumentalmente central, indispensable, siendo que Canales atesora para sí varios momentos de lucimiento de marcado corte folletinesco. No es frecuente encontrar roles coprotagonistas femeninos en la producción de aquellos años, siendo habitual en los paradigmas clásicos que el peso coprotagónico se reparta en duplas conformadas bajo el ideal de pareja sentimental heterosexual. Aunque algunos carteles e imágenes promocionales de la película centran su atención en Lola Flores, por su condición estelar, otros ubican en el mismo plano de importancia a Susana Canales; si bien es Lola Flores quien perdura en el imaginario popular como genio y figura, en el discurso fílmico no existen dudas sobre la condición protagónica de Susana Canales⁶⁸⁷.

Dedicaré primero mis esfuerzos a explorar la psique de Soledad, cuyo perfil es marcado al tiempo que complejo, por remitir a la activación de diversas pasiones. Su impulsivo intento de suicidio (a. II, s. 3, e. 13) o su furibundo enfado con la hermana Consolación (a. II, s. 8, e. 25) evidencian una naturaleza impetuosa, sintomática de un temperamento iracundo. Naranjo define el eneatispo de los iracundos desde el rasgo de personalidad del perfeccionismo⁶⁸⁸, remitiendo a una falta de confianza en el devenir natural de las cosas que conduce a una interferencia o manipulación de las mismas. Subyace a todo ello la voluntad obsesiva de eliminar aquello que resulta imperfecto, impulso que no termina de agotar la motivación principal de Soledad. Si bien la interna presenta una impaciente vehemencia semejante a la del subtipo E1 sexual, definido por Naranjo como «un autoritario vehemente»⁶⁸⁹, cuyo espíritu de conquista está auspiciado por una naturaleza manifiestamente iracunda, la voluntad de perfeccionismo volcada sobre los demás es solamente un ingrediente del temperamento de Soledad. ¿Puede ser,

⁶⁸⁷ Otra cuestión es que la misma se haya reconocido. En este sentido, resulta llamativo (y lamentable) comprobar cómo, en muchas temporadas de premios cinematográficos actuales, se sigue reproduciendo el esquema de postular a un único intérprete como protagonista, presentando muchas veces a las categorías secundarias/de reparto a los otros intérpretes del filme (en lo que supone una habitual práctica de creación de «falsos secundarios» que suelen acabar imponiéndose en la premiación gracias al fraude de categoría). Singularmente, suele suceder que los actores masculinos son considerados protagonistas, mientras que son las actrices coprotagonistas quienes son postuladas como secundarias. Afortunadamente, encontrar parejas coprotagonistas no normativas, sentimentales o no, es cada vez más frecuente en el cine actual, por mucho que sigan desplegándose estrategias que lastren su reconocimiento en las campañas de promoción. Están ahí como acto de creación, pero falta reconocerlas y venderlas como tales.

⁶⁸⁸ NARANJO, Claudio, 2019, p. 28.

⁶⁸⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30-31 y p. 54-56.

acaso, una joven interna en un reformatorio referente de perfectibilidad capaz de volcar una autoridad inflexible sobre quienes la rodean? Pudiera pensarse que no es así, pero no pueden ignorarse algunas palabras pronunciadas por Soledad que destilan ciertos aires de superioridad. Estos se manifiestan al expresar que no quiere mezclarse con el resto de corrigendas tras llegar al reformatorio (a. II, s. 3, e. 12), por considerar que ella no ha cometido falta moral semejante a la de otras, o al afirmar que «Yo no tengo que pedir perdón a nadie» (a. II, s. 9, e. 28), en referencia a las disculpas que el resto de corrigendas consideran que debe a la hermana Consolación.

Reservemos esta cuestión y contemplemos otras dimensiones del personaje que ayudan a entender esa amargura tan profunda que, además de iracunda, puede remitir a un orgullo infantil. Se adscribiría en este caso al subtipo E2 conservación⁶⁹⁰, subtipo que presenta como rasgo principal un carácter pueril, una actitud que exige prioridad, semejante al proceder del niño que se considera merecedor de atención absoluta, de manera egocéntrica, demandante e impaciente. Reconozco esta pulsión en sus reclamos continuos a la hermana Consolación, insistiendo en que contacte con Fernando. Siendo que la religiosa guarda para ella el resultado de la entrevista con el señorito, Soledad cree que no ha accedido a sus súplicas y se deja llevar por su rabia, alzando la voz: «Muchas palabras, muchos consejos, mucha compasión, pero nada, nada más. Nuestra desgracia no les importa. No son capaces de mover un dedo por ninguna de nosotras» (a. II, s. 8, e. 25), arenga al resto de internas, buscando ponerlas en contra de la profesora. Pero, como no surte efecto, el plural inclusivo acaba tornándose singular, creyéndose merecedora de un lastimoso protagonismo: «Ella, ella tenía en sus manos mi felicidad, y no ha querido, ¡no ha querido!» y, volviendo al plural, remata que «Rezan por nuestro arrepentimiento y nuestra felicidad, pero en eso queda todo, en rezos y en palabras. Nada que les cueste un pequeño sacrificio harían por nosotras. Enteraos de una vez: aquí estamos solas, sin otra compañía que nuestra pena» (a. II, s. 8, e. 25).

Se activan aquí dinámicas de autovictimización armonizadas con una ira latente y con una actitud egocéntrica, predisposiciones que vuelven a hacer acto de presencia, por ejemplo, al explicar a Isabel su negativa a la hora de disculparse con la religiosa por el incidente: «Más sufro yo y no ha querido ayudarme» (a. II, s. 9, e. 28). Ahondando en el componente de autovictimización, podrían conjugarse, de manera compleja, al menos

⁶⁹⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102-103.

dos subtipos contrapasionales. El primero de ellos sería el E4 conservación⁶⁹¹, esto es, la contraenvidia de quien se ha resignado a considerar su vaso como medio vacío, desde una personalidad masoquista y sufridora que da por sentado que nadie cuidará de ella. Su «aquí estamos solas, sin otra compañía que nuestra pena» es buena muestra de ello. El segundo subtipo contrapasional es el E6 sexual⁶⁹², a saber, una de las formas de miedo que se concreta bajo la premisa de la autodefensa a través del ataque. Quizás el impetuoso arrojó de Soledad Espinosa no convida a pensar, de buenas a primeras, en su caracterización como miedosa, pero los subtipos contrapasionales se manifiestan desde contrafobias, es decir, desde el ocultamiento de la pasión subyacente. Se entrevé en Soledad un profundo miedo a la ausencia, miedo que lleva por nombre, también al rechazo que supone, en una sociedad heteropatriarcal y misógina, convertirse en madre de un hijo fuera del matrimonio. Soledad vuelca sus miedos a modo de huida hacia adelante, desde la actitud desafiante, sobre la hermana Consolación, a quien percibe como la única ayuda potencial que le permitiría contactar con Fernando, pero también sobre sí misma. ¿Qué es su intento de suicidio sino una manifestación aparentemente resolutive de poner fin a una realidad que, en el fondo, enmascara un sentimiento de indefensión? Ya lo dice ella al llegar al reformatorio, en una actitud que la hermana Consolación interpreta como síntoma de indiferencia: «Ni usted ni nadie pueden hacer nada por mí» (a. II, s. 3, e. 11). Y es ese mismo temor a encontrarse irremediamente perdida el que se activa cuando, en compañía de Isabel, la joven se niega a entrar en la capilla, preguntándole su compañera si, acaso, no es creyente: «Por eso, porque creo, ahora no quiero entrar» (a. II, s. 3, e. 13). No es que Soledad espere salvación alguna, pues ya pasa por su mente el suicidio, pero incluso en esta situación entrar al lugar de culto con una idea tan perversa y antinatural en mente se antoja un oprobio hacia la fe.

Para concluir mi caracterización de Soledad añado un par de matices más, pues su temperamento se encuentra aderezado con toques de aislamiento, desconfianza y (anti)socialidad estratégica. Soledad se niega de entrada a contar sus penas a sus nuevas compañeras, cortando cualquier oportunidad de acercamiento con un seco «Lo que a mí me ha ocurrido me importa a mí y a nadie más» (a. II, s. 3, e. 12). Estas declaraciones pudieran pertenecer a un E5 conservación⁶⁹³, subtipo definido a partir de la metáfora del castillo o fortaleza, buscando refugio mediante el aislamiento y el distanciamiento

⁶⁹¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248 y p. 253.

⁶⁹² NARANJO, Claudio, 2019, p. 462-463 y p. 485.

⁶⁹³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 336 y p. 338.

estratégicos, fruto del abandono y la falta de aceptación que derivan en mezquindad y desconfianza. Este aislamiento autoimpuesto deslinda en un comportamiento de carácter antisocial, fundamentado también en el egoísmo y la impaciencia. Esto la aproximaría a la crueldad del E8 conservación⁶⁹⁴, subtipo antisocial, aunque de manera estratégica, pues sabe manipular a quienes interesa para conseguir sus objetivos, como sucede aquí con respecto a la hermana Consolación, a quien se aproxima por percibirla como canal de comunicación con Fernando. Destaca además por su potencial agresivo e indómito, el cual se expresa en la intolerancia a la frustración de los deseos. La conjugación de todos estos rasgos temperamentales conforma una mezcla explosiva, percibida por la hermana Consolación, quien encarga desde un comienzo a Isabel que vigile de cerca a Soledad, pues intuye que no tardará en estallar (a. II, s. 3, e. 12).

Corresponde abordar ahora el temperamento y las pasiones motivacionales de la hermana Consolación. De entrada, sucede algo semejante a lo acontecido con sor María de la Asunción, protagonista de *Sor Intrépida*: a pesar de sus heterodoxos modos de obrar, subyace a su construcción un elevado grado de santidad, cuasi sin mácula. Si bien esta profesora no acaba convirtiéndose en mártir misional, su ascenso a superiora puede asociarse con una elogiada misión, a saber, su empeño por redimir a las corrigendas internas en el reformatorio. Este objetivo, de sobras conseguido a juzgar por aquellas palabras en las que don Sebastián afirma que «los resultados cantan y no pueden ser mejores» (a. II, s. 5, e. 15), resulta todavía más encomiable si se tiene en cuenta que ella misma es una mujer redimida. En este punto, resulta importante efectuar una precisión: mientras que las corrigendas se muestran inicialmente poco dispuestas a ingresar en el reformatorio, sirviendo como ejemplo la llegada de Soledad (a. II, s. 3, e. 11) o el relato por parte de otras internas, como Mari Luz o Isabel (a. I, s. 2, e. 8), la monja nos permite saber, en su conversación con Fernando, que tras escuchar su proposición indecente decidió ingresar en el convento, agradeciéndole el descubrimiento de su verdadero destino: «¡Y qué bonito es andar por él! Lleno de calma y de dulzura, y Dios al final del camino», hasta convertirse en «novia del cielo» (a. II, s. 7, e. 24).

Pese a sus aparentes defectos de forma, que confrontan con las meditaciones silenciosas en el patio que prefieren las otras monjas, la caracterización de la hermana Consolación deja poco espacio, por no decir ninguno, a las imperfecciones de fondo.

⁶⁹⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 655-656 y p. 659.

Incluso en la única escena hablada que, a modo de analepsis (a. II, s. 6, e. 21), remite a su vida anterior como artista (y ya saben lo que se pensaba de las artistas...), no existe en ella la menor sombra de duda a la hora de rehusar tajantemente las insinuaciones de Fernando, quien pretende frenar su traslado a Madrid a costa de mantenerla. El joven no se plantea, en ningún caso, casarse con Consuelo: aunque no se dice abiertamente, tanto por su dedicación al mundo de la farándula como por pertenecer a una clase social baja y por ser de etnia gitana, Consuelo «no es mujer para él». Este componente de estatus socioeconómico aparece de nuevo, esta vez de modo explícito, como justificación del señorito sevillano para razonar ante la profesora la imposibilidad de casarse con Soledad. Habiéndolo vivido en sus carnes, la hermana Consolación necesita pocas explicaciones: «Sí, diferencias de clases. Te he comprendido bien, Fernando. Algo que se tiene en cuenta cuando se trata de llevar a una mujer delante del altar» (a. II, s. 7, e. 24).

Volveré después sobre la confrontación entre clase social y clase moral, uno de los ejes principales del conflicto, pero persiste ahora la cuestión sobre la identificación de las pasiones que mueven a la hermana Consolación. La única certeza en términos naranjianos es que nos encontramos ante un subtipo contrapasional, lo cual explicaría el elevado grado de dificultad a la hora de averiguar su naturaleza temperamental. En otras palabras, y siempre según la teoría del psiquiatra chileno, ha de existir alguna pasión interna que es fuertemente negada, la cual se manifestaría especularmente a partir de una entrega desmedida hacia las corrigendas. Tengo claro que este es el efecto visible del temperamento de la religiosa, quien opera bajo dos premisas: su ya mencionado «Dios escribe recto con renglones torcidos» (a. II, s. 7, e. 24) y su concreción en el caso de las corrigendas, que manifiesta verbalmente a Soledad, «Esas puertas que tú acabas de cruzar no se cierran pa siempre, algún día se abrirán para ti» (a. II, s. 3, e. 10). Al convencimiento de la posibilidad de redención que ya expresa el primer enunciado, el segundo lema añade, aprovechando como metáfora las puertas del reformatorio, la certidumbre del retorno al mundo, de la reinserción de aquellas que han pecado.

Paradójicamente, la religiosa parece ansiar para sus protegidas el retorno a aquel mundo al que ella decidió renunciar, y en esta contradicción podría hallarse el único resquicio que permitiría aplicar la teoría de los eneatis. ¿En qué se fundamenta esa renuncia al mundo? ¿En qué se basa su entrega incondicional para con la reintegración de las jóvenes descarriadas? Ofrezco, en grado de tentativa, dos posibles respuestas que no trascienden la mera especulación interpretativa. La primera permitiría vislumbrar en

la hermana Consolación a un personaje del subtipo E8 social⁶⁹⁵, esto es, una lujuriosa contrapasional que canaliza la represión de sus pasiones mediante la solidaridad con los oprimidos. En este sentido, podríamos considerar a la profesa una suerte de Robin Hood de carácter rebelde y justiciero que busca resarcir la moral de las corrigendas desde su implicación personal, pues ella se vio en la misma tesitura. El tesón de la religiosa, entregada a misiones tan complejas como pescar un tiburón y convertirlo en un gato de angora, en referencia a su intención de hacer cumplir a Fernando, es de sobra conocido por quienes la rodean. Sin ir más lejos, don Sebastián asevera lo siguiente: «Yo sé que tú eres capaz de poner la Giralda en el puerto de Valladolid» (a. II, s. 5, e. 16); sabe que Valladolid no tiene mar, pero la profesa podría convertirlo en «la perla del mar Egeo».

Por otra parte, su sacrificio en forma de renuncia al mundo podría moverse por la aspiración a un ideal o anhelo de pureza, en cuyo caso manifestaría el temperamento del contragoloso, esto es, del E7 social⁶⁹⁶, caracterizado por la aspiración al aprecio y la santidad desde una actitud pura y altruista que se sustenta en un afán de negación de la gula mundana. Naranjo señala que, si bien la mayor parte de contragolosos esconden la neurosis de quien ha sufrido mucho y desea ser apreciado por los demás a partir de los méritos resultantes de un sacrificio que no resulta de una voluntad pura, existen también casos en los cuales dicha santidad sí es verdadera, pues no viene movida por el deseo de reconocimiento externo, sino por la vocación interna. Si bajo el anterior prisma la monja era una Robin Hood en potencia, aquí resultaría más próxima a san Francisco de Asís, cuya renuncia a las riquezas mundanas supuso una aproximación al sentido último de la espiritualidad cristológica, desde el estricto voto de pobreza y la rígida observancia de los textos evangélicos. Las palabras que la reverenda madre pronuncia al comienzo del metraje señalarían hacia esta dirección: «Como buena, la hermana Consolación es una santa. Puesta a sacrificarse no hay otra como ella. Pero esa sangre calé, don Sebastián, esa sangre gitana...» (a. II, s. 2, e. 5).

Aunque departiré en breve sobre la representación de los rasgos étnico-culturales del pueblo gitano, tanto a nivel diegético como extradiegético, quisiera aportar antes una última clave interpretativa con respecto a la caracterización de los personajes. A pesar de todas las advertencias de Naranjo, quien incide en obrar con precaución a la hora de contemplar los eneatis como entidades cerradas o aisladas, es de justicia afirmar que

⁶⁹⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 656 y p. 710.

⁶⁹⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 535 y p. 630.

la relacionalidad no es una de las pautas definitorias de sus postulados teóricos. En otras palabras, aunque aborda ejemplos de diferentes personajes de una misma obra literaria o cinematográfica, pertenecientes a distintos eneatis, no efectúa análisis comparativos que permitan contemplarlos como subjetividades-en-relación. Hasta el momento, esto no ha supuesto ningún impedimento, pero estimo que para la hermana Consolación es necesaria una visión psicodinámica relacional con respecto a las corrigendas y, más particularmente, en relación con Soledad.

Para ello, resulta de especial utilidad el célebre triángulo dramático de Karpman, postulado por vez primera en el artículo «Fairy tales and script drama analysis» que el psicólogo Stephen B. Karpman publicó en 1968. Este recurso brinda la oportunidad de establecer un diálogo entre la psicología de distintos personajes, introduciendo así una perspectiva relacional. En su texto, Karpman escoge los cuentos de hadas por su potencial para inculcar no únicamente normas sociales conscientes, sino también por su capacidad inconsciente de prefijar una serie de roles: «Fairy tales help inculcate the norms of society into young minds consciously, but subconsciously may provide an attractive stereotyped number of roles, locations, and timetables for an errant life script»⁶⁹⁷. En estas palabras, la lectora avezada reconocerá una de las premisas que viene caracterizando mi aproximación culturalista al medio cinematográfico, esto es, el potencial de la producción fílmica para confeccionar y vehicular discursos culturales.

Interesa el diagrama de roles que plantea Karpman, enmarcado en el análisis transaccional⁶⁹⁸. Tras definir las identidades de rol involucradas en la acción, labor que aquí se concreta en los eneatis, corresponde explorar la interacción transaccional entre los mismos. La ventaja de movernos en arenas fílmicas, en correspondencia con los relatos literarios infantiles que Karpman explora, es que los roles están prefijados con base en un material reducido y limitado. Así, el conocimiento sobre los personajes al que tenemos acceso viene delimitado por su creación en el plano de la ficción, siendo que no existen más allá de la misma. Todo lo que hay y podemos conocer sobre ellos es lo que vemos (o lo que leemos), ni más ni menos. Teniendo esto en cuenta, el psicólogo plantea un triángulo de roles intercambiables que funciona específicamente para el

⁶⁹⁷ KARPMAN, Stephen B., 1968, p. 39.

⁶⁹⁸ Sin entrar en demasiados detalles, puede definirse el análisis transaccional, a efectos prácticos, como una teoría y un método propios de la psicoterapia, con marcados tintes psicoanalíticos, que establece una definición del comportamiento del sujeto «yo» a partir de las transacciones sociales en las que se ve inmerso. Subyace el potencial de cambio de los problemas del sujeto «yo», en la medida en la que puede tomar consciencia y modificar su estado posicional relativo con respecto a los otros sujetos-en-relación.

análisis de situaciones dramáticas, por lo que voy a emplearlo con respecto al principal conflicto dramático del filme, esto es, la desventura amorosa y moral de Soledad.

Los roles del triángulo son los de víctima («Victim» o «V»), perseguidor («Persecutor» o «P») y rescatador («Rescuer» o «R», traducido al español también como «salvador»), siendo que el conflicto dramático comienza cuando estos roles se establecen y son presentados de manera más o menos evidente al espectador, lector u oyente⁶⁹⁹. Dejando por explorar otras cuestiones planteadas por Karpman, como la reversibilidad transaccional de roles o su potencial selectivo y locativo, interesa asignar roles a tres personajes: Soledad es la víctima, Fernando es el perseguidor y la hermana Consolación es la rescatadora. Si bien estos roles no son razonados teóricamente por Karpman en este primer texto, el potencial ilustrativo de los múltiples ejemplos que selecciona, entre los que se encuentran los cuentos de *Cenicienta* o *Caperucita Roja*, permiten definir desde la práctica funcional estos tres posicionamientos.

La víctima no es únicamente quien padece los efectos del conflicto dramático, sino quien acepta el papel de víctima, considerándose como tal y perpetuándolo. En esto, ya he examinado cómo Soledad encaja a la perfección. No obstante, si añadimos una lectura sociológica en clave de género, conviene ser precavidos para evitar una simplista culpabilización de la víctima: que Soledad asuma el rol de víctima no es tanto fruto de su temperamento egocentrado como culpa de una sociedad que poca solución ofrece a las mujeres que no encajan en el canon moral normativo. Por esta misma razón, si bien Fernando supone la concreción de las presiones que asaltan a la víctima, no puede obviarse que, en última instancia, el sufrimiento vivido por Soledad, también por el resto de corrigendas, es de origen social. ¿Es que acaso no es Fernando quien está comprometido, mientras Soledad está libre de cualquier unión sentimental? ¿Por qué afecta diferencialmente el hecho de tener relaciones sexuales fuera del matrimonio a Soledad y a Fernando? Para ella supone el ostracismo social absoluto, hasta el punto de que su madre reniega de ella y es su tío quien ha de acompañarla al reformatorio (a. II, s. 3, e. 10), mientras que Fernando sigue disfrutando de las reuniones sociales en ambientes de ocio desenfadados. Es Soledad quien termina pagando, por el hecho de ser mujer y de clase baja, un «pecado» de ambos. Y, en última instancia, no es Fernando quien señala a Soledad: la joven es víctima de los convencionalismos sociales.

⁶⁹⁹ Sigo aquí: KARPMAN, Stephen B., 1968, p. 40.

Completa la terna la hermana Consolación en su rol de rescatadora o salvadora, que le es asignado indefectiblemente incluso antes de su primera aparición, con respecto a las corrigendas. Don Sebastián y la reverenda madre explican al nuevo jardinero, en su llegada al convento, que las internas «cojean de un pie», pues «son ovejas descarriadas» (a. I, s. 1, e. 3). Poco después, la hermana Consolación hace sonar la campana para convocar a las corrigendas a la sala de costura, señalando la superiora su incapacidad de tocar la campana «como Dios manda» y diciéndole a don Sebastián que a él no se le ocurriría «rezar maitines con acompañamiento de guitarra» (a. I, s. 2, e. 5). No obstante, el párroco es firme aliado de la profesora, convencido de que sus repiques de campana por alegrías y sus fandanguillos por los pasillos no son otra cosa que contagiosos métodos para lograr la redención de las internas, de tan amplio alcance que incluso la superiora no puede evitar participar de una forma de hablar tan «fetén».

Resulta significativa la conversación que la hermana Consolación mantiene con las corrigendas en la sala de costura (a. I, s. 2, e. 8). Al insistir la profesora en que es más deseable encontrarse con un hombre bueno que con un hombre bien parecido, surgen diversas historias que permiten conocer la vida anterior de algunas jóvenes internas. Por ejemplo, Paloma cuenta que su amiga Pili conocía a un señor «bueno» que le pagaba la pensión y le proporcionaba mil pesetas semanales, aunque no se atreve a verbalizar el destino que ha corrido su amiga. Otra de las jóvenes, Mari Luz, termina llorando por sus acciones pasadas, afirmando la hermana Consolación que «Allá arriba se perdona to, si el arrepentimiento es bueno del bueno», restando importancia a su bondad y ensalzando el cambio de Mari Luz: «¿Buena yo? Se hace lo que se puede, hija mía. Tú sí que eres canela en rama, que te pusieron un pedrusco en el camino y eras demasiado chiquilla pa seguir adelante sin tropezar con él. Pero eso ya quedó muy atrás». Escenificación del camelo quiromántico mediante, la hermana Consolación enuncia la máxima que ha de guiar la acción de las corrigendas: «Pues adelante por la única raya de nuestro destino que es verdad de la buena, la raya de tu comportamiento». Seguir el buen camino no es tarea sencilla, apostilla, pero merece la pena a largo plazo, alabando a Isabel por cómo ha reformado su vida, dejando atrás su relación con un adúltero: «¿Y comprendes ahora Isabel, comprendéis todas, lo que vale tener la conciencia muy tranquila?».

Con respecto a Mari Luz, la reverenda madre aconseja prudencia a la hora de concretar su re inserción mundana, mientras que la hermana Consolación tiene claro que «está más reformá que el uniforme de la Guardia Civil» (a. I, s. 3, e. 9), por lo que la

joven no tarda en abandonar el correccional (a. I, s. 3, e. 10). Isabel tarda algo más en concluir su estancia en la comunidad, aunque lo hace siguiendo un camino que produce amplio gozo en la hermana Consolación, según expresa al saber que planea vestir las tocas de religiosa: «¡Si en el cielo seguro que están pegando botes al oír lo que me has dicho!» (a. II, s. 11, e. 30). Asevera que dicha noticia es la mayor alegría de su vida, planteándose a modo de chufra si no van a tener que cambiar el rótulo del reformatorio por el de «Fábrica de monjas». Isabel marcha a Zaragoza para ingresar en el noviciado, asegurando don Sebastián que será «oro de ley, monja fetén» (a. III, s. 14, e. 35), por triunfar su vocación pese a su adversa vida. Al tiempo, la hermana Consolación resta importancia a su condición de modelo a imitar y verbaliza que Isabel desea marchar a las misiones «a ganar almas pa Cristo», aunque ruega que no se olvide de rezar por las muchachas del reformatorio, «a ver si Dios envía un rayito de luz a cada una».

Pero más de un rayito de luz necesita Soledad al llegar al reformatorio, y por ello la hermana Consolación vuelca sus más férreos empeños en lograr que la joven vuelva al redil. Y con una novedad: por medio de la historia de Soledad, la religiosa revive su pasado, reencontrándose con viejos fantasmas. La aparente indiferencia de Soledad en sus primeros momentos como corrigenda pronto se torna desesperación al mostrar los verdaderos impulsos que esconde, en una potente escena que culmina en un intento de suicidio frustrado (a. II, s. 3, e. 13). Sin entrar por el momento en otras consideraciones, pues abordaré en la interpretación extradiegética por qué se permite la representación explícita de un intento de suicidio, baste ahora con señalar que la hermana Consolación da voz, desde su sentido del humor, a la grave falta que hubiera supuesto: «Te hubieras roto la cabeza y algo más importante, el alma, y eso sí que no se puede escayolar». En este punto, interesa incidir en la lectura sobre la marginalidad social y moral de las corrigendas: del mismo modo en que ellas no son las culpables de sus males, pues ello supondría imputar un rol de culpable a las víctimas, la motivación última del intento de suicidio de Soledad no es de carácter individual, pues actúa desde una desesperación aupada por la exclusión social y la condena moral articuladas desde cánones patriarcales y misóginos. En la siguiente escena, Soledad confiesa la fuente de su angustia, esto es, su embarazo fuera del matrimonio, siendo que la hermana Consolación contempla como solución óptima que el padre de la criatura, Fernando, regrese y se case con la joven, pese a considerarlo un «sinvergüenza, y no le quito ni una letra, y le pongo dos puntitos sobre la u pa que se entienda mejor» (a. II, s. 4, e. 14).

No es la primera vez que la hermana Consolación se refiere a Fernando Medina empleando este calificativo, pues se vio envuelta, cuando todavía era Consuelo Reyes, en un percance similar en su planteamiento pero muy diferente en su resolución. Tras lograr que el señorito sevillano acceda a reunirse con ella, advirtiéndole por teléfono de que la encontrará «una mijilla cambiá», aunque siga soltera y le haya ido muy bien en «eso de quedarse pa vestir santos» (a. II, s. 5, e. 17), don Sebastián y la religiosa se presentan en el Colmado de los Claveles. Durante su conversación telefónica, la monja le dice a Fernando que «No sabes cómo te estoy recordando de unos días a esta parte», siendo que el señorito sevillano y sus amigos la recuerdan también, departiendo sobre la misteriosa desaparición de una joven Consuelo que mucho prometía como artista (a. II, s. 6, e. 19). Nada tardamos en averiguar que el ingreso de Consuelo en el convento, acontecimiento desconocido por Fernando y sus partidarios, vino motivado por una proposición indecente del galán, rechazada por Consuelo (a. II, s. 6, e. 21). Además del mencionado calificativo de sinvergüenza y de la afirmación de que la quiere malamente, Fernando se llevó un bofetón en lugar del beso pretendido.

Si bien pudiera resonar la amargura de Soledad en las vivencias pasadas de la profesora, hallando en Fernando Medina un denominador común, el potencial desenlace de ambas historias es divergente. Allí donde Soledad ha sucumbido a la tentación, Consuelo supo detener tajantemente cualquier sombra de sospecha que pudiera invitar a suponer que estaba considerando la indecente oferta de Fernando. Volveré a la cuestión de la honra femenina al analizar la letra de *La Zarzamora*, pero interesa retornar ahora al reencuentro, cara a cara, entre Fernando y la hermana Consolación. Tras superar la sorpresa inicial por encontrarse ante una religiosa, aunque ella advierte que en nada ha cambiado su alegría, el caballero no tarda en averiguar el motivo de tan singular visita: «Allí nos ocupamos de levantar las que han caído por su propia culpa, o por la culpa de otros» (a. II, s. 7, e. 24), espeta la monja, remarcando la gravedad de esa «culpa de otros». Explica a continuación que Soledad lo estuvo buscando, mientras él hizo cuanto estuvo en su mano por desaparecer, para comunicarle que está esperando un hijo suyo.

Pocas palabras bastan para comprender que Fernando no se plantea asumir ninguna responsabilidad más allá de una ayuda económica, y menos palabras todavía son necesarias para que la monja rechace la contribución de «don generoso», tal y como ella lo denomina con gran sarcasmo y no menos crítica. En este sentido, quisiera apuntar como regularidad en el discurso fílmico un marcado componente de crítica hacia los

roles masculinos, excepción hecha de don Sebastián. Desde el poco agraciado Serafín hasta el abofeteado Fernando, la mayor parte de la comicidad con sentido caricaturesco o próxima a la ridiculización recae en hombres, mientras que la hermana Consolación guarda para sí el tronío y el ingenio de quien se sabe emisora de chufas, retruécanos y otras tantas formas de humor. Pero hay más: los roles masculinos resultan también la principal diana de la crítica moral en la película. Puede que las corrigendas se hayan desviado del camino social señalado, pero el discurso de la hermana Consolación no se sustenta sobre la culpa, sino sobre la voluntad de reinserción. En la conversación de la sala de costura o en su cara a cara con Fernando, la monja no duda en remarcar, en el primer caso, la necesidad de buscar a hombres buenos, culpabilizando en el segundo contexto, de manera directa, a Fernando por la desagradable situación de Soledad.

Me preguntaré, en el terreno de lo extradiegético, hasta qué punto un cineasta conservador, con todas las ambigüedades ya exploradas para Luis Lucia, y un contexto que no lo es menos permiten una lectura de género que, con todas las precisiones que quieran incorporarse, sería feminista⁷⁰⁰. Esta línea interpretativa puede sustentarse, desde el discurso diegético, en dos direcciones. La primera se corresponde con lo expuesto en los párrafos anteriores, mostrándose una crítica, generalizada en el filme y explícita por momentos, hacia la doble moral imperante: si bien la culpa de un desorden moral puede ser compartida, son ellas quienes pagan socialmente la falta cometida, al tiempo que ellos no sufren repercusión alguna. Incluso cuando los hombres son los causantes, pues no es Soledad quien se niega a casarse ni es Isabel quien estaba casada y manteniendo una aventura extramatrimonial, las muchachas terminan pagando el pato. Por supuesto, no deben minusvalorarse otros componentes que problematizan la lectura feminista, como el hecho de que las corrigendas sean tratadas como eternas menores de edad, pero el mensaje que acaba imponiéndose es que, si la voluntad de reforma es buena, sobre los renglones torcidos puede escribirse recto.

La confianza de la hermana Consolación en la reintegración social de las jóvenes es total, siendo que su estatus actual, semejante al de las proscritas, es percibido como transitorio. Se activa aquí la segunda clave de mi lectura feminista, pues propongo la aplicabilidad del concepto «sororidad» desde el establecimiento de una metáfora de

⁷⁰⁰ Aunque, contrariamente, tampoco hemos de caer en la ingenuidad de vincular acriticamente el feminismo con ideologías de izquierdas, como el socialismo o el comunismo, que, en tiempos pasados, presentaban un sesgo marcadamente machista, interesándose escasamente por las mujeres.

parentesco ficticio⁷⁰¹. Definible como una experiencia conducente «a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad, con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión»⁷⁰², la sororidad se articula como una dimensión de apoyo mutuo interseccional, en tanto que la visibilización y el combate de la opresión basada en el género no son ajenos a su conjunción con otras dimensiones culturalmente construidas en términos de desigualdad, como la etnia, la clase social o la orientación sexual. La idea podría parecer sobredimensionada en su aplicación al filme, pues no puedo imputarle un potencial subversivo ni una voluntad de ruptura del orden hegemónico. No obstante, al componente de crítica moral puede sumarse la concepción del reformatorio como espacio seguro, aunque en inicio poco deseado, para las jóvenes socialmente repudiadas. Más allá de sus letras, *¡Ole ole ah!* o *¡Ay piri-pí, pipí!* muestran la articulación de ambientes, como la sala de costura o el patio, que devienen espacios de socialización femenina; exceptuando la presencia puntual de don Sebastián y Serafín, el reformatorio es un espacio experiencial habitado exclusivamente por mujeres.

Hablar de sororidad, pese al (falso) anacronismo que ello pueda suponer⁷⁰³, se fundamenta aquí en la concreción de un sentimiento de hermandad que involucra tanto a las monjas como a las internas, llegando a expresarse de manera verbalmente explícita

⁷⁰¹ Entiendo la expresión «parentesco ficticio» desde el sentido experto antropológico, referida a la articulación de vínculos de parentesco que no encuentran su base en la consanguinidad ni en la afinidad, esto es, en los lazos sanguíneos o matrimoniales. Al emplear esta categoría, no asumo que dichos lazos sean falsos o menos reales, pues resultan experiencialmente válidos para los sujetos sociales que los configuran y activan, sino que su condición de ficticios solamente es tal por contraposición a la realidad supuestamente transcultural que es reconocida al otro tipo de parentesco. En tanto que es debatible, pues existen evidencias empíricas de sociedades humanas cuyo sistema de parentesco se organiza en torno a otros criterios, la expresión solamente resulta válida desde su carácter occidentalmente situado.

⁷⁰² LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, 2007, p. 126. Para una aproximación a la sororidad en el feminismo contemporáneo, recomiendo las reflexiones de la antropóloga y política mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos. La autora aquilata la idea de sororidad como un pacto político entre mujeres y el concepto adquiere un sentido vital e integrador en relación con la experiencia de ser mujeres desde la colaboración, no desde el enfrentamiento «de gatas» que la sociedad patriarcal ha querido imponer.

⁷⁰³ Aunque el feminismo contemporáneo emplee el concepto a partir de su segunda ola, momento en el que se comienza a hablar de *sorority* y *sisterhood*, pueden buscarse referencias anteriores. Una de ellas es, evidentemente, el vocablo «sor» o «sórora», que designa a cada una de las religiosas de una comunidad. La otra referencia se encuentra en el texto que Miguel de Unamuno escribió como prólogo a su novela *La tía Tula* (1921). Sin quedarnos en la pregunta filológica que plantea (¿por qué no existe el término «sororidad», derivado del latín *soror*, si existe el de «fraternidad», derivado del latín *frater*?), advierto que el sentido en el que se formula es potencialmente distinto a la conceptualización feminista posterior. Unamuno invoca a Antígona como modelo de una sororidad entendida como sensibilidad doméstica que es fundamento de la civilidad social, frente a los impulsos cainitas y aguerridos del género masculino. Por ende, reproduce la extendida imagen de la mujer como fundamento de la cohesión familiar y social, pues Antígona es quien inhuma el cadáver de Polinices, hasta entonces insepulto por orden de su tío Creonte, quien lo considera un traidor. Precisamente, Antígona será enterrada viva por orden de su tío, siendo que la joven decidirá ahorcarse. El drama de Antígona es, siguiendo el razonamiento de Unamuno, la confrontación entre guerra fratricida y humanidad sororia. Véase: UNAMUNO, Miguel de, 1921, p. 9-15.

hasta en tres ocasiones. Tras escuchar las tribulaciones que atormentan a Soledad, la hermana Consolación pronuncia las siguientes palabras: «[...] no te preocupes que si nace sin padre tendrá dos madres, tú y la superiora. Y una docenita de hermanas, entre las que se encuentra la que viste y calza» (a. II, s. 4, e. 14). En otro orden de cosas, tras ser nombrada superiora, el parlamento que dedica a las internas del reformatorio incide en la seriedad con la cual han de tratarse los asuntos del alma, aunque señala que poco importan los rangos: «¡Madre, hermana, prima o bisabuela, qué más da! Lo que hay que hacer es sentir el parentesco y yo me quiero sentir tan unida a todas vosotras como si en realidad fuéramos de la misma familia» (a. II, s. 12, e. 32). Tras este juego de palabras tan propio de la protagonista, quien pasa de hermana rasa a reverenda madre porque «le dicen a uno a mandar, y hay que obedecer», se esconde una declaración de intenciones, que no es más que la voluntad de continuar procediendo según lo ha hecho hasta el momento. Sean sus hermanas o sus hijas, las corrigendas forman parte de una familia integrada exclusivamente por mujeres, quizás con la excepción de don Sebastián, a quien las corrigendas siempre le dispensan el tratamiento de «don», nunca refiriéndose a él como «padre». En esa familia, el apoyo mutuo es clave y el castigo no es un método que se contemple, tal y como atestigua Soledad. A pesar de abandonar sin permiso el reformatorio para buscar a Fernando, dándose cuenta de su ingrato comportamiento hacia la hermana Consolación, «la única persona buena, buena de verdad, que se ha acercado a mí» (a. II, s. 13, e. 33), ni la monja portera ni don Sebastián dedican a la joven reproches en su retorno al convento, así como la nueva reverenda madre agradece a la Virgen María por traerla de vuelta y la acoge con los brazos abiertos. Regresando de un mundo que la ha vuelto a desengañar, Soledad únicamente recibe bienvenida y comprensión. Es aquí cuando se concreta la tercera expresión del parentesco construido, ahora aceptado también por Soledad: «¡Perdón, perdón! Sé todo lo que ha hecho por mí, hermana Consolación. ¡Hermana no, madre, madre mía!» (a. II, s. 13, e. 34).

Sin perderse este parentesco, en el caso de Soledad acaba reparándose el orden moral mediante la restauración del esquema de familia nuclear sancionado socialmente, pues Fernando recapacita y asume su papel como esposo y padre. Singularmente, en estos últimos compases del conflicto argumental vuelve a evidenciarse una crítica hacia el personaje masculino. Mientras que la religiosa protagonista recurre nuevamente a una mentira piadosa, ocultándole a Soledad que ha escrito a Fernando, él no destaca por su capacidad de decisión para inclinarse a obrar correctamente (esto es, según procede por

convención social), sino que es su prometida quien rompe su compromiso tras declarar que «Yo no soy nada frente a esos dos seres que te aguardan» (a. III, s. 15, e. 36). Una vez más, son las mujeres quienes toman las decisiones frente a la inacción del personaje masculino, quien es retratado como incapaz de asumir responsabilidades. En otro orden de cosas, no es este el único caso en el que el parentesco construido entre los muros del reformatorio acaba desdibujándose tras la reintegración social de una corrigenda. Tanto es así que, al convencer la hermana Consolación a la anterior superiora de que Mari Luz puede reinsertarse, afirma que «ya llegó la hora de que una hija vuelva a nacer pa sus padres» (a. II, s. 3, e. 9), contemplándose aquí el proceso de reforma de las corrigendas como un renacimiento que permite recuperar los lazos de parentesco consanguíneos, suspendidos mientras las internas se hallan en la comunidad.

Antes de comentar las letras de las canciones, subrayo un último aspecto en la caracterización de la hermana Consolación. Me refiero a «esa sangre calé» a la que la superiora responsabiliza del temperamento de la religiosa (a. I, s. 2, e. 5), siendo que el origen étnico-cultural gitano se asocia con un comportamiento indomable y heterodoxo. Existe un matiz aditivo con respecto a la imagen estereotipada que habitualmente se ha presentado a propósito de la mujer andaluza en el audiovisual patrio, caracterizada también, en ese tipo de comedias populares, por una alegría y un carácter indómito que se asociaban con el salero andaluz. Sin olvidar las implicaciones propias de la imagen estereotipada de la mujer andaluza, exploradas al hilo de las dos primeras versiones sonoras de *La hermana San Sulpicio*, la representación de la profesora como gitana habrá de entenderse mejor al explorar la construcción de Lola Flores como paradigma de lo gitano en la cinematografía franquista.

Por mucho que el filme se llamase también *La monja gitana*, título finalmente censurado, este origen étnico-cultural apenas es tratado de manera explícita, excepción hecha del episodio de ficción quiromántica⁷⁰⁴ en la sala de costura (a. I, s. 2, e. 8), momento en el cual la hermana Consolación llama «desaboría» a la gitana que leyó la mano de Mari Luz y predijo un mal futuro para ella. Insistiendo en que es «Camelo y na

⁷⁰⁴ Sin voluntad de ser exhaustivo, pues necesitaría muchas páginas para departir con detenimiento sobre la representación de la mujer gitana en el cine español, puede asumirse sucintamente que su relación con la quiromancia es una convención representativa usual. Quizás uno de los personajes gitanos más paradigmáticos del cine español sea Violeta, la protagonista femenina de *Violetas imperiales*, interpretada por Carmen Sevilla. En su primer encuentro con Eugenia de Montijo, a quien da vida Simone Valère, la joven gitana lee su mano y vaticina que la aristócrata habrá de llevar corona, cumpliéndose el augurio al contraer nupcias con el emperador Napoleón III.

más que camelo», la profesa escenifica una supuesta lectura de las rayas de las manos de las corrigendas, la cual aprovecha para explicarles que han de seguir la raya del buen comportamiento, pues será la que determine su destino. En cualquier caso, no deja de figurarse cierta ambivalencia con respecto a la superstición, pues sorprende que la hermana Consolación acierte por casualidad que el interés amoroso de Mari Luz es un perito agrónomo, prediciendo que «entre tú y el agrónomo vais a acabar con la caja nacional del subsidio familiar». La superiora desautoriza el episodio de la quiromancia (a. II, s. 3, e. 9) por tratarse de un método poco usual entre las paredes de un convento, pero ella misma sucumbe momentáneamente al preocuparse por una raya de su mano, la de la vida, que se antoja demasiado corta. Sea como fuere, la monja gitana no alimenta en balde la superstición, pues proclama que cualquier método es bueno, por heterodoxo que resulte, para reformar la conducta: «Bueno hijas, si estos camelos de las rayas de la mano sirven pa que todas, todas, nos sintamos un poco más buenas, mejores cada día, no tengo más remedio que decir, que la Virgen santísima no me lo tome en cuenta, no tengo más remedio que decir: ¡Viva la quiromancia, el tesoro de los faraones y los mengues⁷⁰⁵ de Egipto!» (a. I, s. 2, e. 8).

A la imagen quiromántica se suman expresiones lingüísticas y vocablos que se asocian con el idioma caló, los cuales se entremezclan en los parlamentos de la hermana Consolación con rasgos del habla popular andaluza. He señalado ya palabras como «mengues», «camelo» o la expresión «Nanai, la niña achipén de la lerendi», expresión fraseológica que condensa un mayor volumen de influencia caló, cuyo sentido radica en negar a la superiora cualquier sombra de duda que pudiera existir en relación con la reinserción completa de Mari Luz. La representación de lo gitano a nivel lingüístico no se deja notar únicamente en términos caló, sino también en una forma de hablar que es considerada peculiar del pueblo calé, marcada por corrupciones o cambios lingüísticos («de seguida» en vez de «enseguida») que se amalgaman con rasgos del habla andaluza como la supresión o elisión de sonidos a final de palabra («na» y «pa» en vez de «nada» y «para») o el empleo de muletillas (la interjección «¡digo!», sinónimo de «en efecto»). Todas estas singularidades desplegadas en la oralidad de la hermana Consolación, el único personaje que «suena a andaluz» a pesar de ubicarse la acción en Sevilla, no solamente favorecen su comicidad, sino su condición popular, reflejada también en el

⁷⁰⁵ La palabra «mengues» es un gitanismo, es decir, un vocablo del idioma caló que se emplea también en el habla castellana. El término se refiere a un demonio o duende, utilizándose comúnmente como parte de la expresión «¡Me cachis en los mengues!».

empleo de palabras de raigambre popular, como el calificativo «titarrufo» para referirse a las dotes de cantante de Serafín⁷⁰⁶.

El corte popular y el filón andalucista van de la mano en todas y cada una de las canciones. La primera de ellas es *¡Ole ole ah!* (a. I, s. 2, e. 6), tema de carácter jovial que supone la carta de presentación de la hermana Consolación. Es la monja quien entona las estrofas solistas intermedias, mientras que el estribillo y las otras estrofas son cantados a coro por las corrigendas presentes en la sala de costura:

A un torero de Sevilla, ¡ole ole ah!,
a un torero de Sevilla, ¡ole ole ah!,
un pañuelo le bordé, ¡ay, ay!
un pañuelo le bordé.
Con una jota sencilla, ¡ole ole ah!,
con una jota sencilla, ¡ole ole ah!,
pues se llamaba José, ¡ay ay!,
pues se llamaba José.

Y ese pañuelo precioso lo guardó el torero
y en su capote prendido lo conservó
escudo en la bandera de su salero,
al aire perfumaba y en el bordaba el mejor faró⁷⁰⁷.
¡Y de ese modo nació la sevillana! [Olé]

Chiquichi, quichi, quichi, no es la máquina del tren.
Chiquichi, quichi, quichi, es que vamos a coser.
Chiquichi, quichi, quichi, ay, qué bien que estornudé.
Chiquichi, quichi, quichi, ay, Jesús, María y José.

⁷⁰⁶ Titta Ruffo fue un famoso barítono italiano, cuyo nombre fue lexicalizado, empleándose, por ejemplo, para bautizar a Titarrufo, personaje del sainete *Mister Gàbia*, escrito y estrenado por Carmelo Vicent Suria en 1951. Una vez más, se constata la existencia de referentes populares procedentes de ámbitos como el escénico, en este caso como fundamento de un recurso de comicidad lingüística.

⁷⁰⁷ Aunque reproduzco las omisiones consonánticas intervocálicas y de final de verso, relevantes para la rima, ha de añadirse una mención a la pronunciación seseada de ciertas grafías, como «z» («Esperansa», «resamos»), «ch» («noshe») y «c» («Andalusía»), cuya transcripción complicaría la lectura. Añado también algunas consonantes entre paréntesis, con el objetivo de clarificar la lectura.

La Esperanza de Triana⁷⁰⁸, ¡ole ole ah!,
la Esperanza de Triana, ¡ole ole ah!,
es la bendición de Dios, ¡ay ay!,
es la bendición de Dios.

La Macarena⁷⁰⁹ es su hermana, ¡ole ole ah!,
la Macarena es su hermana, ¡ole ole ah!,
qué bonitas son las dos, ¡ay ay!,
qué bonitas son las dos.

La Macarena y Triana son Andalucía,
Esperanza y Macarena nuestro fervó,
a las dos les rezamos de noche y día
con amor y alegría, santa María, madre de Dió.
¡Son una sola las do(s), mis sevillana(s)! [Olé]

Chiquichi, quichi, quichi, no es la máquina del tren.
Chiquichi, quichi, quichi, es que vamos a coser.
Chiquichi, quichi, quichi, ay, qué bien que estornudé.
Chiquichi, quichi, quichi, ay, Jesús, María y José.
Chiquichi, quichi, quichi, ¡ay, olé y olé y olé!

En lo que respecta a la letra de la canción, resalta su dedicación a la ciudad de Sevilla y a algunos de sus destacados emblemas. Nada alejada de aquellas sevillanas que el personaje de Gloria cantaba a Sevilla, en ese *¡Viva Sevilla!* presente en las dos primeras versiones sonoras de *La hermana San Sulpicio*, esta tonada menciona algunos elementos que remiten en última instancia a la representación de Andalucía. Me refiero al mundo taurino, a las sevillanas y a las imágenes marianas más populares de la capital andaluza, relacionadas con dos de sus enclaves, Triana y Macarena. La canción no solamente refuerza el componente regionalista mediante el contenido de su letra, sino también a partir de la sonoridad de las dos estrofas solistas entonadas por la hermana Consolación, mediante un virtuosismo vocal con giros propios de la canción andaluza.

⁷⁰⁸ Escribo «Esperanza» con mayúscula inicial por tratarse de una referencia a Nuestra Señora de la Esperanza de Triana Coronada, una de las imágenes titulares de la Hermandad de la Esperanza de Triana.

⁷⁰⁹ La imagen de María Santísima de la Esperanza Macarena Coronada, más conocida como la Esperanza Macarena o la Macarena, es otra de las advocaciones marianas con mayor devoción en la urbe sevillana.

Por su parte, los estribillos y las estrofas corales aportan otra clave interpretativa de interés. En la primera estrofa, articulada a partir de la primera persona del singular («un pañuelo le bordé»), las corrigendas cantan desde cierta autorreferencialidad, esto es, hablando sobre la acción de bordar al tiempo que ellas están bordando o cosiendo. Esto mismo sucede, desde la primera persona del plural, en el estribillo, pues afirman que el sonido que se escucha no corresponde a la máquina del tren, presentada como elemento de modernidad, sino que pertenece a las máquinas de coser («no es la máquina del tren» / «es que vamos a coser»). Remite la canción a unas actividades consideradas tradicionalmente femeninas, el bordado y la costura, desarrolladas aquí en un contexto de sociabilidad femenina, pues la sala de costura es de acceso único para las religiosas y las internas, todas ellas mujeres. Dicho sentido de pertenencia o adscripción al universo femenino, delineado en clave tradicional desde el establecimiento de un diálogo entre la labor de la costura y las advocaciones católicas marianas, fomentando así la unión entre domesticidad y religiosidad femeninas, se rompe a partir de la interferencia de Serafín, quien (des)entona, a su manera, los versos de la canción (a. I, s. 2, e. 7)⁷¹⁰.

También en un ambiente de sociabilidad femenina, en este caso en el patio del reformatorio, acontece el segundo número musical del metraje, al son de *¡Ay piri-pí, pipí!* (a. II, s. 5, e. 15). Se trata en este caso de una canción de corro, compuesta para la película, que dice así:

Micaela tenía un lorito,
mu flamenco, castizo y calé,
y cantaba bailando a sartito,
bulerías en chino y francés⁷¹¹.

⁷¹⁰ Más allá de la referencia cultural evidente al compararlo las corrigendas con Luis Mariano, pues fue la voz masculina más popular del cine español de los cincuenta, la escena de la sala de costura bien puede recordar a una secuencia del filme *Violetas imperiales* en la cual el personaje de Juan de Ayala recurre a unas modistillas para que cosan un vestido a Eugenia de Montijo, digno de lucirse en el baile organizado por el emperador Napoleón III. Entona aquí Luis Mariano el tema *Milagro de París*, estableciendo una identificación entre Eugenia y el personaje de Cenicienta, siendo que la canción deviene el único pago que el galán puede ofrecerles a las costureras, ayudantas de esa Cenicienta contemporánea. A pesar del posible referente, pues el filme se estrenó dos años antes de la producción que nos ocupa y contó con amplio recorrido y reconocimiento, existe una clave distintiva: la hermana Consolación, además de cantar, también participa en la labor de costura, por mucho que ostente un rol de autoridad con respecto a las corrigendas; por el contrario, Juan de Ayala se antoja una intromisión (agradable al oído, eso sí) en un ambiente y una tarea conceptualizados como femeninos, de los que no participa directamente. Por lo demás, en cuanto al estilo, Luis Mariano paga el trabajo de las costureras con la elegante sonoridad de un vals, mientras que Lola Flores acompaña sus labores mediante una tonada de corte andaluz.

⁷¹¹ Hemos de añadir, como advertía, la frecuente pronunciación seseada de las grafías «c», «z» y «ch».

¡Ay, piripí, pipí! ¡Ay, piripí, pipó!
¿Si no se dijo tu nombre, ¡chss, chss, chss!,
por qué volviste la cara, ¡ay, ay, ay!,
si a ti nadie te llamó? ¡Chin-pón!

El cartero que iba a mi casa,
tan pequeño y tan flaco quedó,
que una tarde al echarme una carta
por debajo la puerta se entró.

¡Ay, piripí, pipí! ¡Ay, piripí, pipó!
¿Si no se dijo tu nombre, ¡chss, chss, chss!,
por qué volviste la cara, ¡ay, ay, ay!,
si a ti nadie te llamó? ¡Chin-pón!

Don Genaro tenía un bigote
que cuidaba con mucho primó,
en i(n)vierno servía de bufanda
y en verano de ventiladó.

¡Ay, piripí, pipí! ¡Ay, piripí, pipó!
¿Si no se dijo tu nombre, ¡chss, chss, chss!,
por qué volviste la cara, ¡ay, ay, ay!,
si a ti nadie te llamó? ¡Chin-pón!

Tengo un tío que se llama Pepe
y es el pobre un gran borrachón,
si los mares fueran de tintorro,
él sería Cristóbal Colón.

¡Ay, piripí, pipí! ¡Ay, piripí, pipó!
¿Si no se dijo tu nombre, ¡chss, chss, chss!,
por qué volviste la cara, ¡ay, ay, ay!,

si a ti nadie te llamó? ¡Chin-pón!

[Sigue el baile en corro acompañado de un tarareo con varias repeticiones de «laralá, lalá».]

A semejanza de lo acontecido en el anterior número musical, las estrofas solistas son entonadas por la hermana Consolación, al tiempo que las corrigendas bailan a corro y corean el estribillo. Cada una de las estrofas, cuartetos con versos decasílabos y rima consonante entre el primero y el tercer verso, así como entre el segundo y el cuarto, se articula a modo de microrrelato humorístico, teniendo protagonistas diferentes: Micaela y su salado lorito, un enjuto cartero, Don Genaro y su bigote, y el tío Pepe y su afición por el alcohol. Sorprende el contraste entre estas ocurrentes narraciones y el mensaje del estribillo, pues su tono jovial y animoso no impide su dedicación a la enseñanza de un valor moral (y social) concreto: la discreción. Eliminando las interjecciones, el mensaje que queda es el siguiente: «¿Si no se dijo tu nombre, / por qué volviste la cara, / si a ti nadie te llamó?». Se activa un posicionamiento contrario al chisme, pues el estribillo reprende a quien se inmiscuye en asuntos que no le son propios. Localizo, por ende, una de las funciones de las canciones de corro como instrumento de socialización, a saber, la transmisión de enseñanzas y convenciones de comportamiento sancionadas socialmente.

En tanto que las corrigendas son tratadas como eternas menores de edad, los métodos pedagógicos de la hermana Consolación, entre los que se encuentra el poder de la palabra cantada, no dejan de actuar como fuente y vehículo de una instrucción que va destinada a un objetivo concreto, esto es, su reinserción en aquel mundo que les volvió la espalda. No ha de sorprender que la costura y el bordado sean labores deseables para el desarrollo de las jóvenes, en tanto que no solamente aportan el sustento económico de la comunidad⁷¹², sino que suponen ocupaciones socialmente aceptables y habilidades conceptualizadas como femeninas de las que una ha de disponer, como potencial futura esposa y madre. Del mismo modo, la circunspección y el decoro que son invocados en el estribillo de la canción de corro repercuten en la educación de las jóvenes.

Aquello que pudiera resultar más extraño es la ligereza con la que son abordadas cuestiones que, en principio, se antojan serias, pero se acciona un mecanismo opuesto a aquel refrán de «La letra con sangre entra». Este dicho, más en la línea de la superiora y la hermana Gabriela, quienes consideran que el silencio, la reflexión y el castigo son indispensables como estímulo para la reforma del comportamiento, se da de bruces con

⁷¹² Bien lo sabe don Sebastián, quien se queja del precio por zurcir una quemadura de cigarro en su sotana, entre otras labores contempladas en el catálogo de precios de la comunidad (a. I, s. 2, e. 5).

el talante reformador de la hermana Consolación, partidaria de las canciones alegres y las conversaciones distendidas. Frente al carácter disciplinario de la institución, esta declaración de intenciones en forma de canciones de inocua apariencia llega a antojarse, desde mi prisma de lectura particular, contrahegemónica⁷¹³.

Frente al carácter coral (o, si se quiere, colectivo) que presentan los dos primeros números musicales, las dos escenas cantadas restantes otorgan el protagonismo absoluto a Lola Flores. En la primera de ellas, incorporada a modo de analepsis, su Consuelo Reyes interpreta *La Zarzamora* (a. II, s. 6, e. 20), en lo que supone una escena central para la comprensión de uno de los hilos conductores del filme: el cuestionamiento de la honra femenina. Este número ilustra magníficamente cómo, lejos de incorporarse como simple vehículo de lucimiento de la estrella, las canciones son elemento esencial tanto en la caracterización de los personajes como en el transcurso de la acción argumental, aunque los diálogos se detengan y el ritmo narrativo se altere. Veamos la letra:

En el Café de Levante, entre palma(s) y alegría(s),

cantaba La Zarzamora⁷¹⁴.

Se lo pusieron de mote porque dicen que tenía

los ojo(s) como las mora(s).

L(e) habló primero un tratante, y olé,

y luego fue de un marqués(s),

que la llenó de brillante(s), y olé

de la cabeza a los pie(s).

Decía la gente que si era de hielo,

que si de los hombre(s) se estaba burlando,

⁷¹³ No puedo evitar acordarme de una hilarante escena perteneciente al filme *Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952), protagonizado también por Lola Flores. Cuando asiste a la escuela, Estrella, su protagonista, se convierte en el principal quebradero de cabeza del maestro, don Plutarco. Después de sacarlo de quicio con su particular forma de resolver un problema matemático, pues la joven no tiene nada claro que, si de diez reales se lleva uno, de sesenta le corresponde llevarse seis («porque si puedo me los llevo tos», aunque «pa llevarme seis no me llevo ninguno» y, si hace falta, deja los seis y los sesenta «porque aunque pobre soy muy honrá»), Estrella aprovecha la ausencia del docente para entonar unos tanguillos que versan sobre un matrimonio en disconformidad por tener que echar cuentas, en tanto que el marido suma y multiplica pero ella resta y divide. Atención a estos versos del estribillo: «Yo no quiero aprendé, / yo no quiero estudiá, / yo no quiero leé, / yo no quiero sabé, / yo no quiero sumá». Remata la escena tirando por la ventana los enseres del maestro, deshaciéndose de los libros y del tintero al grito de «¡y la tinta pa los calamares!». Resulta curioso que una escena que ridiculizaba abiertamente la rígida educación formal de la escuela superase la censura sin ningún problema. Vengo insistiendo en ello: el humor popular, percibido como inocuo y conservador, encierra un elevado grado de potencial crítico.

⁷¹⁴ Léase, según advertía para las anteriores canciones, «Sarsamora».

ha(s)ta que una noche, con rabia de celo(s),
y a La Zarzamora pillaron llorando.

¿Qué tiene La Zarzamora
que a todas hora(s)
llora que llora por lo(s) rincone(s),
ella que siempre reía
y presumía de que partía lo(s) corazone(s)?

De un querer hizo la prueba
y un cariño conoció,
que la trae y que la lleva
por la calle del doló.

Lo(s) flamenco(s) del colmao
la vigilan a deshora
porque s(e) han empestillao
en sabé del querer desgraciao
que embruja a La Zarzamora.

Cuando sonaban las doce una copla d(e) agonía
lloraba La Zarzamora.

Ma(s) nadie daba razione(s) ni el intríngulis sabía
d(e) aquella pena traidora.

Pero una noche al Levante, y olé,
fue a bu(s)ca(r)la una mujer,
cuando la tuvo delante, y olé,
se dijeron no sé qué.

D(e) aquello que hablaron ninguno ha sabío
ma(s) La Zarzamora lo dijo llorando,
en una coplilla que pronto ha corrió
y que ya la gente la va publicando.

¿Qué tiene La Zarzamora
que a todas hora(s)

llora que llora por lo(s) rincone(s),
ella que siempre reía
y presumía de que partía lo(s) corazone(s)?

Lleva anillo de casao,
me vinieron a decí,
pero ya lo había besao
y era tarde para mí.
Que publiquen mi pecao
y el pesa(r) que me devora
y que to(d)o(s) me den de lao
al saber del querer desgraciao
que embruja a La Zarzamora.

Lleva anillo de casao,
me vinieron a decí,
pero ya lo había besao
y era tarde para mí.
Que publiquen mi pecao
y el pesa(r) que me devora
y que to(d)o(s) me den de lao
al saber del querer desgraciao
que embruja a La Zarzamora⁷¹⁵.

En este punto, quisiera llamar la atención sobre el inmaculado color blanco de la bata de cola que luce Consuelo Reyes durante la interpretación, en lo que supone su debut en el Teatro de San Fernando. Pudieran delinearse algunas lecturas plausibles pero aventuradas, como un simbolismo cromático alusivo, en tanto que prefiguración, al futuro voto de castidad que habrá de tomar como religiosa. No obstante, limitándome a aceptar la convencional asociación occidental del blanco con la pureza y la virginidad, propongo una interpretación más inmediata, tomando como contrapunto la letra de la

⁷¹⁵ Por añadidura a las elisiones de consonantes finales e intervocálicas de final de verso, que vengo reproduciendo por convención métrica, anoto aquí algunas letras, especialmente la «s» colocada a final de palabra para indicar número plural o las vocales que desaparecen a causa de la unión fonética por sinalefa, que no son pronunciadas. El motivo de incorporarlas entre paréntesis obedece a la voluntad de facilitar la lectura, pues seguir el texto cantado resulta, por momentos, complicado.

popular canción. Me ocupé ya de la copla como manifestación cultural, cuyas letras surgidas en gran medida durante la Segunda República llegaron a popularizarse en las primeras décadas de la dictadura, con singular contraste entre el modelo normativo de feminidad fomentado por el franquismo y el contenido de unas letras frecuentemente transgresoras que cantaban las historias de mujeres caídas en desgracia⁷¹⁶.

Encontramos una magnífica ilustración de esta ambivalencia en *La Zarzamora*, cuya inclusión en el filme dista mucho de ser casual. Conviene recordar cómo el honor femenino puesto en entredicho supone uno de los hilos conductores de la acción, en el cual se ve envuelto la hermana Consolación, cuando todavía era Consuelo Reyes: justo después del número musical, presenciamos otra escena en analepsis en la cual Fernando, decidido a frenar la carrera artística de la joven, pone sobre la mesa una propuesta indecente, a saber, hacerse cargo de su manutención (a. II, s. 6, e. 21); dicha proposición conlleva unas condiciones que Consuelo no está dispuesta a asumir, pues cuestionarían su honra, al convertirse en querida de Fernando, caballero de posibles económicos que nunca se casaría con ella. Como en la copla, la sospecha sobre la honra femenina no es nueva en nuestra cinematografía, pues ya mencioné títulos republicanos como *Nobleza baturra*, filme en el que la honra de su protagonista, Pilar, quedaba en entredicho por un rumor infundado que circula en forma coplilla. A pesar de las dos décadas de diferencia entre metrajes, el fundamento subyacente al cuestionamiento moral de sus protagonistas es el mismo, plasmado a la perfección en los versos de *La Zarzamora*: «en una coplilla que pronto ha corrió / y que ya la gente la va publicando». Son los rumores y los chismes aquellos que señalan y culpabilizan a la mujer, la fuente de su maltrecha honra a ojos de la sociedad. Siendo que la protagonista de la tonada, apodada La Zarzamora por el color de sus ojos, no guarda compromiso alguno, es ella quien ha de lamentar el establecimiento de una relación con un hombre casado. Y es ella quien deviene víctima del señalamiento social, pese a que es él quien está manteniendo una relación adúltera.

Como toda copla, *La Zarzamora* presenta un relato con presentación, nudo y desenlace propios, el cual puede leerse de manera intertextual con respecto a la trama argumental del filme. El comienzo de la copla habla de una artista que participa de los camelos amorosos, hasta el punto de ser considerada una mujer «de hielo», capaz de burlar a los hombres. Pudiera parecer menos recatada de lo aconsejable según la moral

⁷¹⁶ Recuérdese el artículo que señalé como referente: PRIETO BORREGO, Lucía, 2016.

imperante, pues aquello de que «fue de un marqués(s)» que la colmó de joyas esboza una doblez semejante a la sufrida por buena parte de las corrigendas a cargo de la hermana Consolación: acordémonos de aquella historia que cuenta Paloma sobre su amiga Pili, mantenida por un «señor bueno» que resultó no serlo tanto en sus intenciones (a. I, s. 2, e. 8). Volviendo a la tonada, *La Zarzamora* llora por haber besado a un hombre casado, desconociendo dicha información hasta que una mujer (quizás, la esposa del susodicho) se la desvela. Este es el motivo de sus llantos: ella, que se burlaba de los hombres, ahora se ha enamorado, pero de un hombre ya casado. ¿Cuál es su destino? Pues idéntico al de las corrigendas, que se corra la voz sobre una falta que la sociedad considera como suya y se la condene al ostracismo: «y que to(d)o(s) me den de lao, / al saber del querer desgraciao / que embruja a *La Zarzamora*». Lola Flores lo canta con brío, dotando de poderío y de intención a cada uno de sus gestos y movimientos, desde una profunda comprensión solamente al alcance de quien fue mujer artista en el primer franquismo⁷¹⁷.

El desenlace argumental acontece al son de una *Nana* (a. III, s. 16, e. 38), pieza musical que toma forma de arrebatada y sentida canción de cuna:

Duérmeme mi lucero de la mañana,
que se duerma el lucero de la mañana,
q(ue) hay olo(r) a romero y mejorana.
Mi niño no tiene a nadie, ni tiene cuna,
mi niño no tiene a nadie, ni tiene cuna,
los brazos de su mare le han hecho una,
los brazos de su mare le han hecho una.
¡Ea, nana, nanita, nanita, ea!

Alcanzamos a escuchar únicamente este fragmento, pues la conversación entre don Sebastián y Fernando desplaza el foco de atención, destacando la potencia emotiva de estos versos: «Mi niño no tiene a nadie, ni tiene cuna, / los brazos de su mare le han

⁷¹⁷ Ahondaré en la subjetividad de Lola Flores, pero quisiera anticipar un aspecto central en relación con su imagen, elemento que queda plasmado en el personaje de Consuelo Reyes. Siendo una mujer que se consideraba liberal en sus actitudes, Lola Flores vivía un especial señalamiento social por dedicarse al mundo del espectáculo y por ser imaginada como el paradigma de la mujer gitana, desde una mirada masculina que, por conceptualizarla como indómita y exótica, la convertía en objeto de deseo sexual. En una entrevista, afirmó que todo el mundo quería casarse con Carmen Sevilla y por eso le regalaban anillos (conocido es el caso de Cantinflas, a quien rechazó en varias ocasiones), mientras que a ella le regalaban joyas pero con otras intenciones. No me cansaré de decirlo: el poder de la mirada (social) es de un alcance insospechado y se concreta aquí en la eterna confrontación entre novias de España y mujeres indómitas, entre modelos de feminidad para ellas y objetos de deseo para ellos.

hecho una». Dichas palabras hacen referencia directa a la situación de abandono en la que llega al mundo el hijo de Soledad, por no contar con la presencia de Fernando, su padre, amparado únicamente por su madre, una joven con pocos recursos económicos, quien ha renunciado a la manutención que Fernando Medina le ofreció. Sin embargo, la conversación entre Fernando y don Sebastián desvela que el conflicto argumental está llamado a resolverse según lo esperado, conformándose así una familia convencional.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Comenzaré mi incursión extradiegética mediante un breve vaciado en prensa que toma como referencia una publicación generalista, la edición madrileña del diario *ABC*. En esta ocasión, no haremos escala en Barcelona, pues no he encontrado menciones al metraje en *El mundo deportivo*, mi publicación de referencia para la urbe catalana. Tras efectuar una búsqueda en otros medios escritos de la ciudad, no he podido constatar que el filme llegase a sus cines en el año de su estreno⁷¹⁸. Es más, en el ámbito madrileño el primer estreno de la cinta no duró demasiado tiempo en las salas de proyecciones, siendo las críticas en prensa escasas y tibias. Por añadidura, resulta sorprendente que, tratándose de una película que sigue una fórmula exitosa en la España de los cincuenta, contando con una estrella de primer orden como Lola Flores y con un director ducho en el cine de corte popular como lo fue Luis Lucia, recibiese exigua promoción. Sea como fuere, y a falta de datos sobre la recaudación en taquilla que pudieran confirmar que nos hallamos ante un filme de reducido impacto comercial, incorporaré informaciones de la edición sevillana del diario *ABC*, pues la cinta tuvo mayor eco en tierras hispalenses.

El primer indicio sobre la carencia promocional viene en forma de ausencia: un periódico de primer orden como el *ABC* en su edición madrileña no recoge ninguna mención al metraje hasta el martes 8 de febrero de 1955, esto es, la jornada posterior a su estreno. Aunque pudieran suponerse otros medios promocionales, como anuncios de radio o carteles, otros metrajes del momento, como los ya estudiados para inicios de la década de 1950 (y particularmente la adaptación de 1952 de *La hermana San Sulpicio*, dirigida por Luis Lucia y protagonizada por Carmen Sevilla, con un tono de comedia semejante) u otros tantos que he ido encontrándome en prensa, sí cuentan con recuadros a modo de anuncio, de cuarto de página o de media plana, con reproducciones de fotografías o ilustraciones. Siendo, por tanto, un recurso habitual, sorprende que un metraje de corte popular y con figuras de primer nivel no siga dicha estrategia.

Pero hay más. No solamente se posterga la publicación de una crítica, de la mano del siempre presente Donald, hasta el día después de su estreno, sino que esta no resulta nada halagüeña. Tras indicar que el filme se ha estrenado en el Teatro-Cine Lope

⁷¹⁸ Por el contrario, sí he podido constatar el interés que despertó en tierras barcelonesas el *remake* de *Morena Clara* (1954), filme también protagonizado por Lola Flores, y el reestreno de *Estrella de Sierra Morena*. Quizás el hecho de que estas dos comedias musicales rodadas a todo color y con Lola Flores a la cabeza se encontrasen por aquellos meses en la cartelera barcelonesa hizo que no se apreciase como rentable un filme de argumento menos agradable, mereciendo tibias críticas, y filmado en blanco y negro.

de Vega, puntualizando que se trata de «Producción española, en blanco y negro», resumiendo su argumento como «el de una obra de Luis Fernández de Sevilla» y aportando una relación de los nombres de los productores, el director y los intérpretes principales, el crítico establece que «Con un tema endeble, no poco pueril y bastante melodramático, Luis Lucia ha realizado su nueva película»⁷¹⁹. Adicionalmente, informa de sus diversos cambios de título, pasando del inicial *La casa del olvido* al posterior *La novia del Cielo*, aunque quedándose finalmente con *La hermana Alegría*⁷²⁰. Otro de los títulos de la cinta fue *La monja gitana*, al cual me referiré después.

El giro argumental del texto se produce al señalar que «interesa discriminar lo que es la trama en sí, y la manera de estar narrada en imágenes». Sobre la trama, el crítico asevera que «se ha pergeñado para conmovier a las gentes de corazón sensible, fácilmente impresionable; para cautivar la atención [...] de esas masas de espectadores que todos coincidimos en llamar “el gran público”». Por el contrario, dice, la realización de Luis Lucia se corresponde con «el equilibrio y el tacto de un director ducho, que ha acertado a convertir un relato blanco e incoloro en historia esmaltada de momentos vivaces, en la que predomina la expresión plástica», entendida como buena definición de la ambientación y de las acciones de los personajes. Pese a ello, Donald afirma que no se trata de uno de los grandes filmes de Lucia, considerándolo una obra menor que, eso sí, pone en juego «todas las dotes de discreción, de buen gusto y de habilidad narrativa» del cineasta, evidenciando un conocimiento profundo del oficio y un estilo propio. De hecho, aplaude que, si bien la música y la ambientación del colmado marcan un claro localismo andaluz, «Lucia ha tenido buen cuidado de que no pase de ahí su andalucismo, porque no convenía al desarrollo del conflicto que plantea»⁷²¹. En estas palabras, en esta condena a un andalucismo muchas veces aplaudido por este crítico,

⁷¹⁹ Fragmentos extraídos de: DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 8 de febrero, p. 41.

⁷²⁰ Igual que sucedía con *La hermana San Sulpicio* (1952), la adaptación cinematográfica de un referente literario resulta singular en manos de Lucia. El cineasta hace gala nuevamente de su capacidad de libre interpretación al tomar una comedia teatral escrita por Luis Fernández de Sevilla en 1935, *La casa del olvido*, y acabar presentándola al público con un título que recuerda a otra obra de este dramaturgo, con Rafael Sepúlveda como coautor, *Madre Alegría*, estrenada en 1934 (y adaptada al cine en Argentina ya en 1950 en forma de película homónima). Mientras que *Madre Alegría* aborda la historia de una superiora que decide criar a una niña abandonada en su convento, siendo que dos décadas después reaparecerá su madre biológica, *La casa del olvido* sí presenta un argumento similar al que se concreta en la adaptación del director valenciano, aunque con cambios con respecto a su protagonista: la hermana Consuelo, pues así se llamaba en la versión teatral, no es gitana, ni tampoco es presentada como artista en una vida anterior. Además, salvo personajes como don Sebastián o la hermana Petronila, que perviven alterados en el filme, en el texto teatral no aparecen ni Soledad ni Fernando Medina, pues el conflicto central gira en torno a la caída en desgracia de una joven llamada María de la O.

⁷²¹ Fragmentos procedentes de: DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 8 de febrero, p. 41.

vislumbro una clave interpretativa central: al abordarse cuestiones de importancia, como el ideal de familia esbozado desde el sesgo moral católico imperante o el suicidio, no hay espacio para los chascarrillos gratuitos ni los bailes por bulerías; la religión y su observancia en la vida de las personas siempre fueron «ese asunto tan serio».

Esta misma sensación sale a relucir cuando el crítico centra su atención en las principales interpretaciones del filme. Como es habitual en este periódico, el texto viene acompañado de una caricatura con los bustos de algunos personajes, en este caso, de la hermana Consolación, Soledad y don Sebastián. Tras alabar el trabajo de Manuel Luna, en las sotanas del párroco, Donald centra su atención en Lola Flores y Susana Canales, por ser «dos tipos femeninos contrapuestos, y ambas logran darles vida». Se resalta en el caso de Flores una de sus mejores interpretaciones, por haber comprendido la esencia de «monjita abnegada y optimista, que no ofende al Altísimo con sus canciones, sino que éstas entran en la práctica de su caridad y abnegación». Sobre Canales, asevera que «da los oportunos acentos dramáticos a su personaje»⁷²², augurándole a la joven actriz un gran porvenir. Por satisfacer la curiosidad de quien nos lee, Canales apenas se prodigó en el cine tras los cincuenta, quizás porque allá donde el séptimo arte reserva mieles para algunas es despiadado con otras, si bien contó con una larga trayectoria en teatro y televisión. Y también como otras tantas, esta actriz, quien declamaba como nadie y protagonizó, dirigida por Ibañez Serrador, seis capítulos del mítico *Estudio 3*, falleció recientemente, el 22 de marzo de 2021, en el olvido.

Volviendo a mis menesteres, he constatado que el filme solamente se mantiene durante doce días en la sala Lope de Vega, según informa la sección de cartelera del periódico *ABC*: se anuncia en dicha sección por vez primera el martes 8 de febrero⁷²³, manteniéndose ininterrumpidamente hasta el domingo 20 de febrero. Posteriormente, ya con fecha del martes 22 de febrero, se anuncia la proyección, en Technicolor, del filme estadounidense *Knock on Wood* (Melvin Frank y Norman Panama, 1954), titulado *Un gramo de locura* en España⁷²⁴. Pero dos meses después volvemos a tener noticias del metraje, pues desde el sábado 23 de abril de 1955⁷²⁵, y en las jornadas siguientes, hasta comienzos de mayo, se anuncian pases de la cinta en los cines Progreso, Proyecciones,

⁷²² Las citas de este párrafo se corresponden con: DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 8 de febrero, p. 41.

⁷²³ La primera mención dice así: «LOPE DE VEGA (22 20 81.) – 7, 11: La hermana Alegría (Lola Flores, Susana Canales)». Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 8 de febrero, p. 43.

⁷²⁴ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 22 de febrero, p. 32.

⁷²⁵ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 23 de abril, p. 45.

Panorama y Tívoli. Todavía con fecha del jueves 19 de mayo, se realizan sesiones en los cines Lusarreta y Metropolitano, habiéndose proyectado a lo largo de esa semana como parte de una programación en sesión continua con dos filmes de reestreno⁷²⁶.

Marchando ya a tierras sevillanas, hemos de remontarnos al sábado 19 de marzo de 1955 para encontrar una breve crítica firmada con el seudónimo Kation en el diario *ABC*, acompañada por una caricatura de busto en perfil de Lola Flores y Virgilio Teixeira caracterizados como sus personajes, informándose del estreno del filme en el Cine-Teatro Imperial. Además de la habitual ristra de nombres propios involucrados en la cinta, llama la atención la consonancia de esta crítica con aquella escrita por Donald en la edición madrileña, pues comienza advirtiéndole que en esta película «se demuestra elocuentemente cómo un tema feble puede traducirse en una cinta atractiva, por la maestría de un director». Se ahonda, coincidentemente, en los defectos de un metraje en el que «se conjugan lo folletinesco y lo humorístico [...] con vistas al fácil halago de la galería, y, en sí, es débil, trasnochado y no poco pueril». Como ocurriese con la crítica madrileña, se salvan de la afrenta tanto su director, elogiándose su capacidad de infundir «vigor, gracia y color» gracias a una construcción de escenas con «exacto sentido de la oportunidad», como su reparto, subrayando la entrega de una Lola Flores que muestra una abnegación que no es incompatible con la expresión de una alegría andaluza «entre coplas populares y dichos de agudo gracejo»⁷²⁷ y la capacidad de Susana Canales para expresar «de manera convincente el drama íntimo del personaje que encarna»⁷²⁸.

Al contrario de lo que sucedía en la capital española, la edición hispalense del periódico *ABC* incorpora anuncios de tipo recuadro, de tamaño y tipografía destacados, en los cuales, aparte de proporcionar la información habitual, se incide en que «cada día es mayor el éxito de Lola Flores»⁷²⁹. Se menciona la participación de Susana Canales, Virgilio Teixeira y Manuel Luna, así como la labor de producción de Suevia Films. Por otra parte, consta una de las pocas alusiones a la clasificación por edades de la película, concretada mediante la palabra «Mayores» como escueta información entre paréntesis. Esta indicación ratifica la condición diferencial que imputo a la película con respecto a otros filmes enmarcados en el filón andalucista, materializado comúnmente en películas aptas para todos los públicos. Pese a la ausencia de razonamientos que justifiquen su

⁷²⁶ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1955, 19 de mayo, p. 59.

⁷²⁷ Fragmentos extraídos de: KATION, *ABC Sevilla*, n° 16090, 1955, 19 de marzo, p. 21.

⁷²⁸ KATION, *ABC Sevilla*, n° 16090, 1955, 19 de marzo, p. 22.

⁷²⁹ Sin firma, *ABC Sevilla*, n° 16094, 1955, 24 de marzo, p. 26.

categorización, postulo que la presencia explícita de un intento de suicidio, aunque en ningún momento se verbalice dicho término en la película o en los textos en prensa que hablan de ella, y la no menos evidente sugerencia del mantenimiento de relaciones sexuales no matrimoniales entre Soledad y Fernando y del consiguiente embarazo son motivos que invitan a fijar una clasificación, acorde con los códigos morales, para mayores de edad. En este mismo ejemplar, la cartelera sevillana recoge la proyección diaria del filme en el Cine-Teatro Imperial, con una sesión única a las 5 de la tarde⁷³⁰.

Otro anuncio en recuadro, aunque de menor tamaño, aparece en el ejemplar del domingo 27 de marzo de 1955, proclamando la «¡Segunda semana con creciente y clamoroso éxito!»⁷³¹ de la película. En efecto, el recorrido del metraje en la capital andaluza resultó triunfante y del gusto del público, pues no únicamente se mantiene otra semana en la cartelera del Imperial, sino que esta misma sala de proyecciones programa y anuncia una reposición con fecha del 28 de junio de 1955⁷³². Y parece ser que no fue cosa de un día, pues el ejemplar del martes 5 de julio de 1955 informa del «Último día de la divertidísima película»⁷³³ en este mismo local. Sin voluntad de extenderme más de lo debido, no quisiera dejar de señalar la presencia de la película en «Otros cines», tal y como los rotula la cartelera, fuera del círculo de las salas de proyecciones dedicadas a los filmes de estreno, siendo que la hermana Consolación se dejó ver en las pantallas de las salas Rex, Arrayán y San Sebastián durante parte del mes de julio y hasta comienzos de septiembre de 1955⁷³⁴, teniendo noticia del último pase en el Cine San Sebastián con fecha del sábado 10 de septiembre.

Excepcionalmente, pongo punto y final a mi revisión de la hemeroteca con un texto más próximo a la actualidad, firmado por Luis Alberto de Cuenca e incluido en la edición madrileña del suplemento *ABC Cultural*, con fecha del 18 de enero de 2014. La pieza, una reseña del libro *La censura franquista en el cartel de cine*⁷³⁵, incluye la reproducción de un cartel original de la cinta, figurando como título *La monja gitana*, también otra imagen promocional del que terminaría siendo el cartel definitivo, rotulado ya con el título *La hermana Alegría*. El pie de foto nos hace saber que «El hecho de que

⁷³⁰ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16094, 1955, 24 de marzo, p. 27.

⁷³¹ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16097, 1955, 27 de marzo, p. 31.

⁷³² Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16175, 1955, 28 de junio, p. 11.

⁷³³ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16181, 1955, 5 de julio, p. 21.

⁷³⁴ Véanse, como muestra, algunas referencias a la cartelera: Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16186, 1955, 10 de julio, p. 32; Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16191, 1955, 16 de julio, p. 23; Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16192, 1955, 17 de julio, p. 35; Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 16239, 1955, 10 de septiembre, p. 28.

⁷³⁵ LLOPIS, Bienvenido, 2013.

una gitana llegase a ser monja no estaba bien visto, así que la censura cambió el título del filme»⁷³⁶. En fechas próximas, Lluís Bonet Mojica, quien también reseña la ya mencionada publicación de Bienvenido Llopis, recoge las palabras del autor del libro al afirmar que «dejando a un lado el hecho de que la película tomase su argumento de un poema de García Lorca, a los censores no debió hacerles mucha gracia ver juntas las palabras “monja” y “gitana”»⁷³⁷. Sobre estas palabras, que agotan el tratamiento que Llopis dispensa en su libro al cartel de la película, quisiera precisar que no es cierto que la misma encuentre su referente literario en García Lorca, por mucho que su *Romancero gitano* (1928) incluya un poema titulado «La monja gitana», el cual nada tiene que ver argumentalmente con la trama del filme. Por otra parte, aunque también contemplo que el cambio de título a nivel promocional podría ser cosa de la censura, postular que a los censores «no debió hacerles mucha gracia» el título, más aún cuando en la trama se permiten alusiones directas a la «sangre gitana» de la religiosa, parece algo aventurado, a falta de evidencias documentales concretas.

Sea como fuere, con cambio de título incluido, la película termina definiéndose a partir de la conjunción de, al menos, tres subjetividades relevantes, por su condición de figuras de primera línea en el cine español del momento. Me refiero a Luis Lucia, Lola Flores y Cesáreo González, sobre quienes departiré a continuación. Poco queda que no hayamos dicho ya sobre Lucia y su estrecha relación con los géneros de la comedia y el musical de corte andaluz, remitiéndoles al capítulo dedicado a *La hermana San Sulpicio* (1952) con el objetivo de refrescar las claves interpretativas que permiten familiarizarse con la obra del cineasta. En particular, conviene recordar la ambivalencia del director valenciano, quien se veía a sí mismo como católico a la par que moderno, orgulloso de realizar un cine plenamente inmerso en los valores morales religiosos tradicionales sin renunciar por ello a toques de frescura cómica e imágenes de rabiosa actualidad. Una buena ilustración de esta dualidad puede encontrarse en la carta de presentación que supone la primera escena, de montaje excepcional⁷³⁸, en la cual un salón del automóvil repleto de los últimos modelos de coches antecede a un concurso de belleza en el que

⁷³⁶ CUENCA, Luis Alberto de, *ABC Cultural*, nº 1123, 2014, 18 de enero, p. 22.

⁷³⁷ BONET MOJICA, Lluís, *La Vanguardia*, cuaderno *Vivir en verano*, 2014, 1 de agosto, p. 10.

⁷³⁸ Su referente directo serían los reportajes del NO-DO, esto es, el Noticiero Cinematográfico Español que se proyectaba de manera obligatoria entre 1942 y 1981 antes de cualquier sesión cinematográfica. La voz del locutor de esta escena recuerda a Matías Prats Cañete, voz habitual del noticiero, aunque no he hallado evidencias que permitan asegurar su participación en el film. Esta posible participación no sería de extrañar, pues sí aparece como locutor o narrador en los créditos de más de dos decenas de cintas, como *Esa pareja feliz* o *La quiniela* (Ana Mariscal, 1960).

participan «señoritas de facciones más clásicas que la señora esa sin brazos» (a. I, s. 1, e. 1). La apariencia de corte tradicional que pudiera sugerir un primer visionado de la cinta no ha de impedir que apreciemos la existencia de elementos de modernidad cinematográfica, como pudiera ser el juego autorreferencial con respecto al mundo del séptimo arte, tal y como se aprecia cuando don Sebastián le dice a uno de los poco agraciados aspirantes a jardinero que «ya te daré una tarjetita para Vicente Escrivá»⁷³⁹ (a. I, s. 1, e. 2) al saber que quisiera dedicarse al cine, o el heterodoxo final, con la despedida de Serafín mirando a cámara e interpelando al espectador.

Otra de las cuestiones que quisiera rememorar a propósito del realizador es su legendario mal temperamento, pues pocas estrellas se salvaban de las sentenciosas palabras y los arrebatos de ira de Lucia. De hecho, recurriendo nuevamente a la entrevista que el cineasta concedió a Fernando Méndez-Leite, podemos conocer la opinión que el realizador tenía sobre Lola Flores: «Un genio. En cuanto comienza a cantar o a bailar es un verdadero genio. Pero está como una cabra. Está peor que Sara Montiel»⁷⁴⁰. He dilucidado ya que buena parte del metraje, y particularmente números musicales como *La Zarzamora*, parecen entregarse a y descansar sobre la magnificencia de su estrella, pues, tal y como afirma Pablo Gantes, «el objetivo de la cámara no puede sino rendirse al *duende* [...]. Su magnetismo está presente en sus gestos, los ojos, la voz... cada vez que habla, canta o simplemente interpreta, mejor dicho, se muestra tal cual es»⁷⁴¹. Tanto es así que la hermana Consolación, papel procedente de una comedia teatral de Fernández de Sevilla, se adapta a la actriz que lo interpreta, y no a la inversa, pues la monja deviene gitana y artista de la canción.

Intentar glosar en pocas líneas la identidad artística y personal de Lola Flores es misión imposible, pero les ofrezco algunas informaciones que considero relevantes en mi interpretación. Para ello, nada mejor que recurrir a las palabras de La Faraona, quien unió fuerzas con el cronista Tico Medina en su única biografía autorizada, contada por ella misma. En primer lugar, interesa explorar un hecho curioso: la sociedad española la imaginó y la asoció con (el estereotipo de) la mujer gitana, a pesar de no pertenecer a dicha comunidad étnico-cultural. Ya en el primer capítulo de su autobiografía, titulado

⁷³⁹ Durante la década de 1950, Vicente Escrivá fue uno de los productores y guionistas más influyentes. Me referí a él por extenso al estudiar *Sor Intrépida*, pues intervino en esta doble faceta desde su propia productora, Aspa Films, cuya actividad se centraba en el cine religioso.

⁷⁴⁰ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, 1986, p. 18.

⁷⁴¹ GANTES, Pablo, 2006, p. 125.

«No soy gitana, y bien que lo siento», Lola Flores asevera lo siguiente: «No soy gitana, aunque la verdad, de la buena, es que no sabría decirlo del todo. Porque en el tuétano me siento gitana medular, gitana total, gitana de los pies a la cabeza. Sin embargo, tengo sólo una cuarta parte de sangre gitana, que la tengo, corriendo, surcando mis venas»⁷⁴².

Si bien Lola Flores no era ortodoxamente gitana⁷⁴³, la artista ha quedado en el imaginario popular de muchas generaciones como la gitana más emblemática de nuestra cinematografía. Conviene recordar que la regla, más que no la excepción, fue contar con actrices payas para interpretar a mujeres gitanas: «Except for Pastora Imperio, Carmen Amaya, and, later, Lola Flores, who was only one-quarter Gypsy and thus passed to a large degree, the musical film genre was dominated by white women who passed as Gypsies or indigenous-looking extras»⁷⁴⁴. Así sucedió, por ejemplo, en la renombrada *Violetas imperiales*, interpretando Carmen Sevilla a Violeta, la gitana protagonista. Más allá de la pertenencia (o no) de Lola Flores a la etnia gitana, interesa la imagen que se proyecta en el filme de la denominada «raza calé», tomando consciencia de un proceso en el cual la etnia se racializa⁷⁴⁵. En principio, debe considerarse la activación del estereotipo en tanto que objetivación de una identidad cultural a partir de una serie de rasgos que, tomados arbitrariamente, configuran una imagen cristalizada y más o menos invariable de un determinado colectivo, en este caso, de perfil étnico. Subyace a este mecanismo un significativo componente de simplificación⁷⁴⁶, pues, en última instancia, lo gitano es reducido a una serie de rasgos, seleccionados de manera arbitraria, que se presentan como evidentes para dicho colectivo. Aunque algunos de estos rasgos sean fenotípicos o, al menos, perceptibles sensorialmente, como sucede con el color de piel o las formas de hablar, interesan las características imputadas a su comportamiento. En este sentido, la superiora encontraba en la «sangre calé» el motivo de los excesivamente

⁷⁴² FLORES, Lola; MEDINA, Tico, 1990, p. 25.

⁷⁴³ Según la ortodoxia calé, se es gitano cuando uno desciende de padre gitano «por las dos cachas», esto es, de abuelo y abuela paternos gitanos. Según esta premisa, se entiende que Lola Flores dijese que ella no era gitana, pues solamente su abuelo materno, Manuel, era calé.

⁷⁴⁴ WOODS, Eva, 2012, p. 135.

⁷⁴⁵ Quisiera recordarles que la raza no tiene validez como concepto experto científico, pero sí se activa como categoría construida socioculturalmente. Sobre la imbricada relación entre etnia y raza, proceso de racialización mediante, véase: RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia, 2011, p. 476-477.

⁷⁴⁶ Resulta muy enriquecedor potenciar una comprensión del estereotipo como mecanismo de atajo cognitivo, en tanto que instrumento que permite categorizar desde un posicionamiento funcional a nivel de economía cognitiva. Sin que el sujeto tenga que realizar gran esfuerzo mental, el estereotipo permite etiquetar parcelas de realidad bajo categorías previamente erigidas sin demasiado trabajo reflexivo intencional y, por ello, sin espacio para la ambigüedad o la complejidad. En la medida en la que dichas imágenes asumen un componente evaluativo negativo, sus consecuencias socioculturales pueden ser francamente perversas. Véase: RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia, 2011, p. 320-328.

alegres e irregulares métodos reformatorios de la hermana Consolación, y el camelo de la quiromancia se presentaba como elemento cultural asociado con la identidad gitana.

Sin embargo, aunque sería necesario efectuar un estudio que contemplase otros metrajes en los que Lola Flores interpretó a personajes pertenecientes a la etnia gitana, quisiera alejarme, al menos en lo que respecta a este filme, del habitual tópico de la representación de lo gitano como algo popular en el sentido de atrasado, retardatario o, incluso, con tintes próximos a la delincuencia o el salvajismo. Desde mi voluntad de ofrecer una lectura del cine popular que resulte ambivalente y problemática, (re)pienso la arena fílmica como espacio de (re)imaginación y (re)negociación de roles sociales, generándose una intersección entre dimensiones como la raza/etnia, la clase social, el género o la sexualidad. La hermana Consolación sería susceptible de contemplarse desde la doble subalternidad, por ser mujer y gitana, aunque estos dos factores de minorización contrastarían con el modo en que se activa, positivamente, la categoría «mujer gitana», depositaria de ambivalencia y ambigüedad. Por una parte, Fernando muestra que no tiene intención alguna de casarse con Consuelo, pues ella es una «clase de mujer» (gitana, pobre, artista) con quien los hombres de posibles no se casan. Sin embargo, y aquí está la paradoja y el quid de la cuestión, la misma moral social que conceptualiza a Consuelo como «mujer con la que uno no se casa» ayuda a que sea encumbrada como artista, pues el mismo estereotipo que presupone un temperamento racial e indómito hace que devenga objeto de deseo y fantasía sexual masculina.

Dicha visión exotista trasciende al personaje y desborda la pantalla, quedando encarnada en Lola Flores. Desde paradigmas patriarcales y racialistas, Flores interpretó frecuentemente a esa gitana pobre pero «honrá», poco instruida aunque con buen fondo, que le valió una fama de mujer indómita tan deseada sexualmente como poco deseable socialmente. Si bien conocidos filmes como el (ahora sí) retardatario *remake* de *Morena Clara* (1954) muestran a Trini como una gitana ladrona, analfabeta y necesitada de un Pigmalión (aunque, a cambio, aporte su «mijilla» de alegría al severo fiscal interpretado por Fernando Fernán Gómez), desde una óptica menos moderna que su antecedente republicano, estimo que *La hermana Alegría* supone una excepción. Trascendiendo esa honradez un tanto *naif* que los filmes españoles imputan a sus más conocidas gitanas, paradójicamente compatible con su no menos usual representación como pillas ladronas o seductoras artistas, en la hermana Consolación vemos fe y compromiso. Nadie decide por ella, pues suya es la determinación de ingresar en el convento. No es que no necesite

ningún Pigmalión, sino que ella es un Pigmalión a gran escala, pues logra la reforma de cuantas jóvenes descarriadas se cruzan en su camino, como también consigue remover la conciencia de Fernando y concretar así un final normativamente feliz para Soledad.

Por supuesto, no estamos ante una película subversiva ni rompedora, pues acaba planteándose desde los términos del sistema hegemónico patriarcal, pero ya apunté su posible relectura feminista, desde una sororidad situacionalmente entendida. Esta misma complejidad, esta misma manera de ser una mujer de fama ingobernable al tiempo que fulgurante estrella de un régimen que todo lo quería gobernar, es la que merece mi aproximación a la figura de Lola Flores, quien hizo suya la invención cultural⁷⁴⁷ de la imagen de la mujer gitana que socialmente se pretendía para ella. Quizás ello conllevó arrastrar consigo algunos estereotipos impuestos desde su honda raigambre popular (la bailaora, la bandolera, la mujer caída en desgracia), pero también supuso la oportunidad de (re)presentar a personajes bondadosos y muy humanos, lejos del estigma, como lo es la hermana Consolación⁷⁴⁸. Si me permiten el símil, diría que, como ocurrió en el caso de Salvador Dalí, la imagen de Lola Flores (construida, aunque no únicamente, por Lola Flores) fue el producto más redondo de la artista jerezana. De hecho, Francisco Umbral, desde su particular poética, habla de la creación del mito nacional de Lola Flores, proponiendo una suerte de sociología de la petenera que la eleva a mito imprescindible,

⁷⁴⁷ Desde la óptica perversa de un capitalismo epistemológico soterrado que permite asumir que la cultura es algo cosificable y puede tenerse en propiedad, Lola Flores ha sido invocada como epítome de la cultura gitana al tiempo que del folclore español. Por paradójico que resulte, aquellos sectores conservadores que siguen queriendo ver en ella la esencia del folclore español bien ignoran que ella «agitanó» su imagen pública (en caso de ser racistas), bien fomentan la pervivencia de una imagen romántica de la gitana «honrá» (desoyendo, en este caso, que Lola Flores no era gitana, perpetuando a su vez un estereotipo). Para más inri, suelen ser estos sectores y discursos puristas aquellos que condenan hoy a (la) Rosalía por su supuesta afrenta en forma de apropiación cultural, por hacer suyos elementos aspectuales y musicales asociados con el pueblo gitano sin pertenecer al mismo, como si la cultura pudiera ser de alguien. Para ahondar en algunas consideraciones con respecto a la invención de la iconografía de la cantante Rosalía: PALOMARES NAVARRO, Óscar; VIVES LÓPEZ, María, 2019.

⁷⁴⁸ Salvando las distancias, y en tanto que la identidad gitana se plantea en el discurso de la época en términos racializados, encuentro semejanzas con el caso de la actriz Whoopi Goldberg, quien es tan judía como afroamericana. La intérprete ha afirmado no identificarse unívocamente con aquel sustrato cultural denominado *blackness* («negritud»), pues percibe su identidad (como lo es la de todos) desde una mixtura mucho más compleja. Sin embargo, la sociedad estadounidense decidió que Whoopi Goldberg era negra. Y gracias a su madre, quien le recordaba que cada día se levantaría negra, se vería (y la verían) negra y, al final del día, continuaría siendo negra, Goldberg supo hacer suya esa identidad, en términos activistas. Las palabras de su progenitora, Emma Harris, distaban mucho de tener un sentido peyorativo, pues invitaban a la aceptación de quiénes somos (o de quiénes creen que somos) desde el convencimiento de que es posible construir una imagen positiva mediante la afirmación de nuestra(s) identidad(es), y no desde su negación (piensen en el «blanqueamiento», metafórico y literal, de Michael Jackson). Por analogía, Lola Flores supo construirse muy positivamente como gitana «de adopción» y, a día de hoy, sus hijas, ortodoxamente gitanas, se muestran orgullosas de serlo.

mito andaluz y gitano que, como hemos visto, encarna más que nada una apetencia imposible del hombre hispánico, es la configuración de la mujer voraz, donjuán, un fantasma nacido en la imaginación viril como reacción a la convivencia de siglos con mujeres árabes y cristianas de bienes eróticos amortizados, de frigidez secularizada, de acceso inverosímil. El macho, fatigado de atacar y asediar durante siglos, sueña con la mujer atacante, asediante⁷⁴⁹.

Sería Lola Flores, y perdón por las comparaciones, pues las carga el diablo, una suerte de Rita Hayworth (o, más bien, de su imagen a partir del personaje de Gilda) cañí, semejante a esa protagonista de *La Zarzamora* que seduce por igual a tratantes y a marqueses, quienes la convierten en objeto de deseo y la colman de lujos, a costa de perder ella su reputación y terminar ellos con el corazón partido. Pero, al mismo tiempo, la jerezana fue una mujer profundamente devota, pues se consideraba creyente sobre todas las cosas y una persona sumamente agradecida a Dios⁷⁵⁰. ¿Ven ahora que Lola Flores podía ser, al mismo tiempo, objeto de deseo y devota creyente, aunque no fuese a misa? ¿Entienden que, por mucho que la prensa se empeñase en presentarla como «madre de familia» y «mujer de su casa», marchaba a las Américas mientras su marido, El Pescaílla, cantante, guitarrista y compositor, quedaba al cargo de sus hijos («sus» de los dos, que a veces se nos olvida)?

Para mostrarles el elevado grado de autoconsciencia que Lola Flores tenía de su imagen pública, no hay mejor ilustración que su biografía autorizada, la cual invita a creer que aprendió a caminar bailando o que supo su vocación artística desde siempre. Decía aspirar desde pequeña a querer cantar como Concha Piquer y bailar como Carmen Amaya, aunque enseguida reconoce lo siguiente: «La verdad es que no llegué a ser ninguna de las dos. Pero eso sí, llegué a ser lo que soy, Lola Flores, yo misma, que no se parece a nadie»⁷⁵¹. En la línea del «Ni canta ni baila, pero no se la pierdan», frase que nunca dijo ningún crítico del *New York Times*⁷⁵² aunque creer que así fue devenga una mentira colectiva necesaria para engrandecer un mito, resulta sugerente la asociación

⁷⁴⁹ UMBRAL, Francisco, 1971, p. 18.

⁷⁵⁰ En una entrevista a cargo de Ángel Casas, publicada originariamente en el número de agosto de 1969 de *Nuevo Fotogramas* y recogida por Umbral, Flores afirmaba lo siguiente: «Yo creo en Dios sobre todas las cosas. No soy una católica de ir todos los días a misa... al contrario, faltó bastante. Y tengo bastantes pecados en el sentido de que no escucho misa todas las veces que debiera. Pero esto no quita que yo sea una de las personas más agradecidas a Dios». CASAS, Ángel, 1971, p. 90.

⁷⁵¹ FLORES, Lola; MEDINA, Tico, 1990, p. 181.

⁷⁵² La antropóloga Cristina Cruces Roldán ganó en 2020 el Premio de Investigación del Flamenco Ciudad de Jerez gracias al trabajo *Ni canta... ¿ni baila? El baile flamenco de Lola Flores en la cinematografía de la hispanidad (1953-1956)*, investigación en la cual aborda este y otros relatos contruidos en torno a la figura mítica de Lola Flores. Dicho estudio permanece inédito, si bien la investigadora ha publicado un capítulo dedicado a las estrategias narrativas y los recursos coreográficos presentes en algunos de los títulos hispanomexicanos de la filmografía de Lola Flores. Véase: CRUCES ROLDÁN, Cristina, 2021.

entre Lola Flores y la idea de movilidad que postula Umbral: «La movilidad es, más que una cualidad en sí misma, una dinamización de las cualidades, una potenciación. Esta movable criatura que es Lola Flores, mercurio negro del Sur»⁷⁵³. Se aproxima a aquellos versos que le dedicó José María Pemán y que después darían pie a la canción *Torbellino de colores*, cuyo estribillo decía: «Pemán ha dicho de mí, / torbellino de colores. / No hay en el mundo una flor / que el viento mueva mejor / que se mueve Lola Flores».

Tal es el calado de esta construcción discursiva entre el mito, el exotismo, la biografía y la ficción que cuesta discernir, si es que acaso interesa, hasta qué punto se ajustan a la sobrevalorada realidad algunos episodios vitales que Lola Flores relata por extenso en sus memorias, y que marcarían su entrada no únicamente en el panorama artístico, gracias al éxito de su espectáculo *Zambra*, sino también en el papel cuché y en el boca a boca, como su relación con el cantaor Manolo Caracol o su matrimonio con Antonio González, ya casado por el rito gitano. Mencionándolos por su aportación a la edificación de la imagen de alguien aplaudida como artista pero conceptualizada en los márgenes de la sociedad por su escandalosa vida personal, estos episodios nos acercan a la tercera subjetividad que quisiera incorporar en mi análisis. Me refiero al productor Cesáreo González, responsable (con el permiso de Lola Flores, trabajadora como nadie) del éxito de la artista jerezana en las Américas, pues él organizó su primer viaje a tierras de ultramar. González llegó a la vida de Flores con un contrato de 6 millones de pesetas que le proporcionaba la oportunidad de una gira por el continente americano, chance que la joven promesa aceptó. Por supuesto, el viaje fue acompañado por rumores que señalaban a Lola Flores como querida del empresario, alentados por los regalos con los que González agasajaba a la estrella más brillante de un firmamento en construcción. «A Cesáreo González le admiré mucho. Y hasta, si me apuran, le quise mucho, pero de otra manera. Hay muchas formas de querer. Cesáreo fue un gran amigo mío, que me ayudó mucho y al que yo hice más rico»⁷⁵⁴, contaba La Faraona.

Partiendo del conocimiento de una relación mutuamente provechosa, esbozo ahora algunos apuntes sobre Cesáreo González, cuyo negocio Suevia Films se mantuvo durante casi tres décadas a la cabeza de la producción cinematográfica patria. Siguiendo el recorrido que Paco Ignacio Taibo I propone en su estudio *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*, la fundación de Suevia Films, con fecha del 1 de

⁷⁵³ UMBRAL, Francisco, 1971, p. 8.

⁷⁵⁴ FLORES, Lola; MEDINA, Tico, 1990, p. 227.

enero de 1940, supuso toda una declaración de intenciones ya desde la propia selección de su nombre, en referencia al pueblo germánico suevo:

Los suevos, como bien se sabe, llegaron junto a lo que la historia llama los bárbaros del norte, invadiendo parte de Europa y de paso España [...]. Aparte de cuánto hubiera podido iluminar el propio Cesáreo su decisión de llamar Suevia Films a la productora, lo cierto es que de alguna forma lo define; espíritu de conquista, una incultura beligerante, una habilidad enorme y una capacidad de triunfo por encima de las demás características⁷⁵⁵.

La caracterización de González como tenaz pero escasamente permeable a las inquietudes culturales sugerida por estas líneas no es una valoración aislada, pues Sara Montiel opinaba que «Cesáreo siempre fue un patán, quizá con un gran sentido comercial y buen ojo para los negocios, especialmente para su propio pecunio personal, pero vulgar y sin sensibilidad»⁷⁵⁶. A propósito de estas palabras, conviene señalar que la mayor equivocación en la carrera de González, quien se enorgullecía de poseer tanta visión empresarial como carencia de sensibilidad le imputaban otros, fue el rechazo del guion de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), al considerar que un filme de esas características no suponía una buena inversión. A pesar de sumarse al carro del éxito en taquilla de Sara Montiel con producciones como *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960), aquel fue un error que le costó millones. Por lo demás, la biografía de González muestra a un hombre entregado a diversas actividades, de aspirante a cura a productor, pasando por minero, panadero, vendedor ambulante, futbolista o jugador profesional de cartas, pero de escasa formación con respecto al ámbito del séptimo arte. Quiero decir con esto que, más que actuar movido por cuestiones artísticas, el fundador de Suevia Films antepuso la dimensión económica, aunque desde una concepción globalizante del negocio cinematográfico nada común en nuestras tierras. Tal y como apuntan José Luis Castro de Paz y Josexo Cerdán en *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*, Cesáreo González

Se propone sacar máximo partido de las condiciones que el flamante Estado Franquista pone a su disposición; establecer una política de producción continuada y seria financieramente (que establezca además una garantía de continuidad salarial a los diferentes empleados en la factura del film); impulsar una cierta renovación de la profesión cinematográfica (no se debe olvidar que

⁷⁵⁵ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 44-45.

⁷⁵⁶ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 197. De todos modos, las palabras de Sara Montiel hacia González beben también de una justificada inquina que se explica mejor a partir de una exclusiva que la manchega dio en sus memorias: cuando acudió, siendo todavía poco conocida, al despacho de González para firmar su contrato de participación en la película *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), en la que tendría ocasión de coincidir con su admirada Imperio Argentina, el productor intentó propasarse con ella.

él mismo era un recién llegado); realizar un cine que pueda venderse fuera de España; y, por último, establecer una red de exhibición en el territorio nacional que permita el estreno de películas españolas en importantes salas de estreno⁷⁵⁷.

En esta misma línea apunta la investigación *Cesáreo González: El Empresario-Espectáculo. Viaje al Taller de Cine, Fútbol y Varietés del general Franco*, a cargo de José Antonio Durán. Aproximándose al empresario desde su perspectiva estratégica con respecto a las diversiones públicas controladas por el régimen franquista, Durán recoge las muy diversas facetas de González: fue gestor único del fútbol en Galicia desde la guerra civil, así como presidente de honor del Celta de Vigo, creador de Suevia Films y, en general, uno de los empresarios del espectáculo más destacados, sin olvidarnos de las conexiones internacionales con países como México o Cuba. Sin poder rendir cuentas sobre todas las labores de tan ambicioso negociante, cito aquí algunas líneas referidas a su actividad como productor cinematográfico, céntrica por cuanto González

encargaba guiones; pagaba de su pecunio directores y estrellas; contrataba *estudios*... Mantenía activa aquella *industria y comercio global* que tanto añoran -aún hoy- cineastas de primer nivel (de los que recelan -más que nada- de ese habitual vivir de prestado, de la subvención, del presupuesto). El artífice, por tanto, de un cine que aspiraba a vender... para asegurar la cadena de producciones sucesivas. ¿Su mercado? [...] Jamás estuvo concebido su cine para socios de intempestivas sesiones cineclúbricas, sino para las grandes colas de la tarde. Para el común del personal⁷⁵⁸.

El impacto de su estrategia productiva en el tejido cinematográfico español no debe desdeñarse, pues González efectuó lo que, en principio, pudiera parecer una extraña apuesta, siguiendo una estrategia inversa a la de la mayor parte de productores españoles interesados en el cine como negocio: siendo común producir el mínimo de cintas propias de cara a obtener el máximo número posible de licencias de importación y doblaje de cine extranjero, el fundador de Suevia Films centró sus esfuerzos y su dinero en la producción de títulos, creyendo atisbar la existencia de un mercado lleno de posibilidades para el cine español. Tanto fue así que, durante un lustro, cedió todas las licencias de importación que le correspondían a cambio de ventajas fiscales en la contratación con estudios y distribuidoras⁷⁵⁹. Y no es que plantase cara coyunturalmente al cine hollywoodiense en las salas de proyecciones patrias, sino que logró hacerlo con una continuidad de casi tres décadas, desbordando además las fronteras nacionales, pues

⁷⁵⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.); CERDÁN, Joxetxo (coord.), 2005, p. 18.

⁷⁵⁸ DURÁN, José Antonio, 2003, p. 32.

⁷⁵⁹ Sigo aquí: DURÁN, José Antonio, 2003, p. 54.

en el año 1951 sus beneficios en el mercado exterior, principalmente latinoamericano, se estimaban en 25 millones de pesetas. En su mayoría, los beneficios eran destinados a la reinversión, desde una lógica empresarial expansiva que pretendía crear su propio firmamento de estrellas⁷⁶⁰.

Así pues, frente a otros productores como Saturnino Ulargi o Vicente Casanova, vinculados respectivamente a Ufilms y Cifesa, el planteamiento de González se asemejó en mayor medida a referentes históricos como Benito Perojo, con quien tendría ocasión de colaborar, abogando por una aproximación a la producción como negocio en sí misma, no encontrándose subordinada a la faceta de distribución. De hecho, González juzgaba que cualquier decisión de un filme había de irradiar de su productor⁷⁶¹, más allá de las decisiones meramente económicas o de inversión, algo que en su caso terminó concretándose en una política de contrataciones tanto de grandes estrellas, algunas de ellas internacionales como Jorge Negrete o María Félix, como de realizadores de primera línea, desde Juan Antonio Bardem a Luis Lucia, pasando por Rafael Gil o José Luis Sáenz de Heredia. De las múltiples figuras del mundo de la canción que serían contratadas por el productor, entre las cuales centellean nombres como Carmen Sevilla, Joselito o Marisol, Lola Flores destacó por su estrecha colaboración en múltiples títulos.

En el texto «Lola Flores, la estrella de bata de cola: España y América, según Suevia Films-Cesáreo González»⁷⁶², a cargo de Marina Díaz López, se explora cómo La Faraona devino uno de los vectores principales desde los cuales repensar el cine de corte popular, buscando una aproximación a las grandes masas de público español que no supusiese la renuncia al componente de exportación transnacional. Desde la convicción de que el cine patrio podía plantarle cara a su homólogo hollywoodiense, Suevia Films construyó un *star system* hispano durante los años cuarenta y cincuenta, siendo pionero el acuerdo de exclusividad con duración de dos años que firmaron Lola Flores y Cesáreo González en diciembre de 1951. Asistimos así a una dinámica de estelarización que se entiende mejor en relación con las estrategias del cine de estudio norteamericano que no sobre la base del funcionamiento tradicional de nuestro tejido productivo. Según

⁷⁶⁰ DURÁN, José Antonio, 2003, p. 202.

⁷⁶¹ En una entrevista concedida en 1946 a *Radiocinema*, González afirmaba lo siguiente: «Estimo que la representación genuina de la industria cinematográfica, tal como está hoy planteada, es, sin discusión alguna, el productor. Naturalmente, la representación ideal sería el productor con estudios propios, o los estudios convertidos en productores». Citado en: CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.); CERDÁN, Josexo (coord.), 2005, p. 19.

⁷⁶² DÍAZ LÓPEZ, Marina, 2005.

recoge Díaz López, dicho contrato de dos años se concretó a razón de 5 millones de pesetas, a los cuales habrían de sumarse otras 2.000 pesetas de dietas diarias, con independencia de que la artista se encontrase o no trabajando, además de un período de descanso equivalente a cuatro meses⁷⁶³. En realidad, la unión contractual entre Flores y González se prolongaría durante más de una década, aunque con una salvedad: si bien hasta 1955 Suevia Films contaba también con exclusividad sobre sus actuaciones como cantante, a partir de esta fecha el vínculo se limitó al ámbito cinematográfico.

Asistimos a la espectacularización e internacionalización de Lola Flores, viajes a América mediante. Cual adalid de la identidad española, La Faraona conquistó con sus espectáculos a las audiencias mexicana y cubana a comienzos de 1952, rodando también películas como *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953) y realizando después una gira que la llevó hasta Nueva York. Regresó posteriormente a España con su espectáculo *Copla y bandera*, en *tournee* hasta 1955, al tiempo que rodó diversas cintas. Desde la conjunción de todos estos ingredientes puede comprenderse la gran aportación de Cesáreo González a la transnacionalización de Lola Flores, quien llegó a convertirse en un núcleo atractor como estrella pensada para pervivir en las retinas y las mentes del público⁷⁶⁴. Según Taibo I, en su ensayo «Temperamento»⁷⁶⁵, dedicado al estrecho vínculo entre Lola Flores y Suevia Films desde la mencionada *¡Ay, pena, penita, pena!* hasta *La gitana y el charro* (Gilberto Martínez Solares, 1964), el binomio encadenó más de una decena de éxitos en taquilla en once años. Este triunfo en cartelera tomó como referente el explotado filón regionalista, aunque con nuevo carácter: lejos de las altivas tonadilleras de mantilla negra, como Concha Piquer o Juanita Reina, Lola Flores aportó, según apuntaban voces como Terenci Moix⁷⁶⁶, un donaire popular más desenfadado.

En otro orden de cosas, quisiera explorar la particular relación de Cesáreo González con la religión, a partir de las consideraciones de Paco Ignacio Taibo I en «Religión, divino tesoro»⁷⁶⁷. En este texto ensayístico, el autor aborda la percepción de

⁷⁶³ Véase: DÍAZ LÓPEZ, Marina, 2005, p. 199. La cifra varía con respecto a los 6 millones de pesetas que Flores mencionaba en sus memorias, algo que quizás se explique por desgranar la cuantía de las dietas diarias, separándolas de los 5 millones estipulados como base en el contrato. En cualquier caso, Francisco Umbral hablaba de un contrato de 6 millones y medio, advirtiéndose así una divergencia entre las referencias bibliográficas de la que quiero dejar constancia.

⁷⁶⁴ Son varias las publicaciones que abordan esta faceta de Lola Flores, que ella misma sintetizó en las declaraciones «Yo soy Lola Flores, y ya no puedo remediarlo». Véase: DOMINGO, Carmen, 2003; ROMERO FERRER, Alberto, 2016.

⁷⁶⁵ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 147-155.

⁷⁶⁶ Citado en: TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 151.

⁷⁶⁷ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 121-128.

González sobre la poderosa unión entre cine e Iglesia Católica en España. El productor «pensaba que el mejor anuncio para una película era el que pudiera hacerse desde un púlpito» como también en «las hojas parroquiales que, por aquel entonces se cuidaban de señalar con marcas infames a todos los films inconvenientes, mientras que se recomendaban para toda la familia las películas que se encuadraban en la moral al uso»⁷⁶⁸. González se subió al prolífico tándem cine-religión, apostando por una visión amable de la vida religiosa, basada en personajes como el cura ejemplar o la monja encantadora. Es aquí donde se entiende no únicamente que Lola Flores se enfundase los hábitos de la hermana Consolación, sino también que José Mojica y Adolfo Marsillach vistiesen las sotanas de los sacerdotes que protagonizan *El pórtico de la gloria*⁷⁶⁹ y *Alegre juventud* (Mariano Ozores, 1963), respectivamente.

Efectuadas estas consideraciones, centro ahora mi interpretación en una cuestión que he identificado previamente como fundamental, esto es, la lectura de carácter moral que puede extraerse del discurso fílmico⁷⁷⁰. En este ámbito, resulta significativo señalar, al menos, dos líneas diferentes pero complementarias, por cuanto la primera de ellas se refiere al comportamiento moral y socialmente sancionado como adecuado y esperable para las chicas jóvenes, mientras que la segunda invita a explorar las consecuencias que supone apartarse de dichas convenciones en el caso de las muchachas descarriadas. Dedicándome primeramente al sendero de la bondad prescrita, muchos son los estudios que lo han explorado, pero, por su inmediatez, recojo unas palabras reproducidas por Luis Otero en *Mi mamá me mima. Los múltiples avatares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco*, referidas al ideal de feminidad del régimen:

⁷⁶⁸ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 123. Las valoraciones cinematográficas pronunciadas desde los pulpitos o impresas en las hojas parroquiales se antojan un mundo inexplorado, con la dificultad siempre añadida de su (no) conservación. Pero no pueden dejar de mencionarse estos y otros recursos, susceptibles de considerarse mecanismos informales de censura religiosa. No son casos únicos, pues existen otros tantos: «Las monjas inventaron un sistema censor que consistía en tener de guardia, junto al aparato proyector, a la monja más severa, la cual tapaba con su mano el haz de luz cuando se acercaba una escena no permitida; como un beso, por ejemplo. Monjas hubo que iban a la cama con una mano endemoniada». TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 185.

⁷⁶⁹ La historia de esta película es, cuanto menos, curiosa. José Mojica, además de protagonizarla y aportar su argumento original, había dejado por aquel entonces el mundo de la interpretación para convertirse en fray José Francisco de Guadalupe. Con cierta sorna, Cesáreo González se vanagloriaba de haber hecho cine realista, aunque se dijese lo contrario, pues fue el único que llamó a un religioso para interpretar a un religioso. Más allá del ocurrente chascarrillo, González coprodujo, por ejemplo, *La venganza*, una rara avis del escaso realismo, en su sentido más crudo, realizado en España durante la dictadura franquista, conjugando el sello de calidad de su realizador, Juan Antonio Bardem, con el éxito estelar de sus protagonistas, Carmen Sevilla y Raf Vallone.

⁷⁷⁰ Habrían de sumarse otras líneas interpretativas en referencia al tratamiento de la «españolada» o a la representación de la mujer andaluza. Para ello, les remito a las consideraciones ya efectuadas en los capítulos iniciales y, especialmente, en el análisis del filme *La hermana San Sulpicio* (1952).

Ésa, ésa es la que te conviene. Una joven modesta, prudente, trabajadora; una joven capaz de dirigir una casa, que sepa lavar, cocinar, una joven que sepa recibir visitas, tratar con la servidumbre y con los vecinos, una joven que sepa ser madre y educadora de sus hijos; una joven sacrificada, afable, delicada y de buen conformar⁷⁷¹.

Precisamente, con estas líneas inaugura Ana Cebreiros Iglesias su texto «Entre la coerción y el control social. El paradigma de mujer franquista»⁷⁷², resumiendo así las cualidades indispensables que debía reunir toda mujer (especialmente, si estaba en edad de casarse) después de la guerra civil. Se reservaba para ellas un rol de madre y esposa que evidenciaba la supervivencia de un modelo de mujer de raíz tradicionalista cristiana que, en buena medida, se había mantenido poco cuestionado entre las grandes masas sociales. Interesa el epígrafe «“Juguemos a ser amas de casa”. Creando a la mujer del mañana»⁷⁷³, que incide en la internalización de los roles sociales de género auspiciados por la dictadura durante los estadios de la infancia y la juventud. En este sentido, los primeros juguetes de las niñas habían de ser muñecas y su educación en el hogar debía formarlas para convertirse en futuras esposas y madres, cuestión que dista de ser nueva, pues se localizan continuidades entre los valores de los sectores tradicionalistas republicanos y aquellos promulgados oficialmente durante el régimen franquista. Desde dicha construcción, la mujer se concebía como el centro del hogar, sublimando su existencia a la educación de los hijos y al cuidado del marido, erigiéndose al tiempo como eje principal de transmisión de los valores morales y los roles sociales imperantes. Y esto se lograba, poderosamente, ya desde los juegos infantiles y las canciones populares, pues nada de inocente hay en aquello de «jugar a mamás y a papás» o, en el filme que nos ocupa, en canciones como *¡Ole ole ah!*, entonada en la sala de costura y referida a cuestiones como el bordado y la religiosidad.

Si bien el destino de las niñas parecía marcado desde un inicio, pues habían de formar una familia sustentada en los ideales de matrimonio y maternidad, hubo una minoría que siguió estudiando tras la enseñanza elemental en la escuela, llegando a desempeñar ocupaciones, en muchos casos solamente de modo previo al matrimonio, como las de maestra, enfermera o secretaria. Dada la adscripción de estos oficios a funciones como las de educadora (maestra), cuidadora (enfermera) o ayudante/auxiliar (secretaria), estos empleos encajaban ejemplarmente con los valores asociados con el

⁷⁷¹ OTERO, Luis, 1998, p. 59.

⁷⁷² CEBREIROS IGLESIAS, Ana, 2017.

⁷⁷³ CEBREIROS IGLESIAS, Ana, 2017, p. 235-245.

ideal hegemónico de feminidad. En cualquier caso, la ocupación más extendida fue la de ama de casa, pues para ello se las educaba, representando el papel que se les asignaba en el modelo de familia fijado por el régimen, asentado sobre un fundamento religioso y una distinción última entre la naturaleza diferencial del hombre y de la mujer. En el metraje, la conversación en la sala de costura (a. I, s. 2, e. 8) ilustra palmariamente cómo la aspiración a contraer nupcias con un hombre bueno y formar una familia es aquello que guía el deseo de reforma de las internas.

En *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*, Matilde Peinado Rodríguez apunta que «Si hay una faceta en la que el Estado franquista mantuvo a lo largo de su periplo vital un discurso “naturalizado”, fácil, sin fisuras, esta fue sin duda su modelo de mujer: “cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España”»⁷⁷⁴. Este modelo no únicamente se impuso a nivel moral, pues fue arte y parte de las premisas económicas, sociales y políticas sobre las cuales se asentaba la dictadura. Dicha concepción de la feminidad se articuló con la jerarquización y la exclusión en los planos económico, social y político, generando una subalternidad generalizada y férrea durante el primer franquismo, dada la robusta ligazón entre catolicismo, totalitarismo y patriarcado. Hundiendo sus raíces en el tradicionalismo republicano y en el discurso burgués decimonónico del ángel del hogar⁷⁷⁵, el marco ideológico y conductual del nacionalcatolicismo supuso una nueva interpretación de la ideología patriarcal latente y arraigada⁷⁷⁶.

Sin menoscabar el interés globalizante de la implantación de dicho ideal práctico de feminidad, pues Peinado Rodríguez incide en su funcionalidad a la hora de contribuir «al mantenimiento y perpetuación de un mosaico social estable»⁷⁷⁷, nos interesa ahora prestar atención a su impacto sobre la dimensión personal individual (que, recordemos, no por ello es menos política o colectiva). En otras palabras, ¿qué se entiende por ser una «mujer honrada»? También Peinado Rodríguez nos proporciona una sucinta a la par que esclarecedora respuesta: «Aquella que conserva intacta su honestidad, que hace gala del recato, envaneciéndose con la buena opinión que le proporcionan estas virtudes, que

⁷⁷⁴ PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, 2012, p. 17.

⁷⁷⁵ Véase: PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, 2012, p. 29-47.

⁷⁷⁶ Lejos de quedar en una etiqueta tan abstracta como sufrida, la ideología patriarcal se concreta en una praxis de incidencia directa en la vida de las mujeres y, por extensión, del conjunto social: el modelo de familia nuclear, la vinculación entre feminidad y domesticidad, la educación formal segregada por géneros, la división genérica del mercado laboral o la categoría de lo privado serían ejemplos de ello.

⁷⁷⁷ PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, 2012, p. 100.

ajusta los actos de su vida a los severos preceptos de la religión, que ama a sus esposos e hijos, que no presume, que no murmura»⁷⁷⁸. Al hilo de estas palabras se nos antoja menos casual, entre otras cosas, que la madre superiora quiera imponer el silencio entre las corrigendas o que, incluso desde su tono alegre, la pegadiza canción *¡Ay piripí pipí!* presente como tema último el valor de la discreción.

Pudiera pensarse que las desenfadadas canciones del filme poco tienen que ver con la observancia y el mantenimiento del orden moral y social, pero nada más lejos de la realidad. Vengo insistiendo en cómo los mecanismos de socialización y censura informales cuentan, en muchas ocasiones, con una mayor incidencia en la vida cotidiana de las personas, de las espectadoras potenciales de estas películas. La comprensión de dicha realidad será imperfecta, pues no puedo acceder a los sermones pronunciados por los párrocos desde el púlpito de recónditas parroquias locales o a aquello que realmente acontecía en los contextos de proyección de los filmes, pero merece la pena intentarlo. Por ello, traigo a colación la investigación de Armand Balsebre y Rosario Fontova a propósito del consultorio radiofónico de Elena Francis⁷⁷⁹, pues centra su atención en cómo el consultorio de la señorita Francis (y, en particular, las cartas que mandaban sus lectoras y las respuestas que las mismas recibían⁷⁸⁰) deviene una valiosísima fuente para conocer la vida cotidiana de las clases populares, especialmente de las mujeres que lo escuchaban desde talleres de costura y fábricas o en sus propias cocinas. Activo entre 1950 y 1984, este espacio radiofónico emitido a razón de media hora diaria contó con

una repercusión política, en el sentido más ideológico del término, como directorio que marcó una pauta de conducta en la toma de decisiones sobre distintos asuntos de la vida pública y doméstico-familiar de las mujeres, de acuerdo con los principios morales y religiosos promovidos por el franquismo. En realidad, el consultorio radiofónico de Elena Francis fue uno de los mejores instrumentos de propaganda que tuvo el franquismo. No se hablaba de política, ni de Franco. Solo se trataban «asuntos femeninos», el llamado universo femenino, circunscrito a las cuatro paredes del hogar. La ficción narrativa que construyeron los guionistas del programa al servicio del personaje de Elena Francis fue uno de los mejores medios que tuvo el franquismo para fijar en la mente de las radioyentes un catálogo de deberes y obligaciones en sintonía con

⁷⁷⁸ PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, 2012, p. 62.

⁷⁷⁹ BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario, 2018.

⁷⁸⁰ La investigación de Balsebre y Fontova trabaja una selección de las cartas recibidas por el Instituto de Belleza Francis, firma patrocinadora del programa, tomando como muestra 4.325 epístolas, de entre 1950 y 1972, de las 100.000 misivas que pudieron ser rescatadas del deterioro gracias a la historiadora Mari Luz Retuerta, directora del Archivo Comarcal del Baix Llobregat.

los principios de la moral religiosa del nacionalcatolicismo y la labor educadora y de control ideológico adjudicada por Franco a la Sección Femenina⁷⁸¹.

Advirtiendo la falta de contenido explícitamente político o subversivo en las cartas, algo que las condenaría a no recibir respuesta alguna, no puede minusvalorarse cómo el conjunto de misivas supone «un valioso testimonio de la voluntad que tenían las mujeres que las escribían de mejorar y prosperar en un marco adverso»⁷⁸². Dicho de otro modo, el potencial del consultorio como escuela de formación moral⁷⁸³ y los papeles de madre, consejera y policía de la moral ejercidos al tiempo por la ficticia señorita Francis⁷⁸⁴, vigentes durante sus más de tres décadas de presencia diaria en las ondas, se conjugaron con los anhelos e inquietudes de muchas mujeres, por lo general de extracción socioeconómica modesta, que no dejaban de preocuparse por sus deseos de prosperar o por la cuestión de un eventual matrimonio... pero, también, por la reclusión impuesta en el hogar o por la finalización de sus estudios⁷⁸⁵, e incluso por algunas «desgracias porque pasó lo inevitable» en las cuales se alude a la pérdida de la virginidad fuera del matrimonio, muchas veces en contra de la propia voluntad, llegando a narrarse violaciones y abusos sexuales en algunas cartas. Por mucho que el resumen de las epístolas leídas en la radio eludiese dichos problemas, haciendo pública una selección de misivas (a veces, inventadas) aptas para las oyentes, los escritos de mujeres abusadas, jóvenes adúlteras o madres solteras, contestados demasiadas veces desde la recriminación de quien convertía a la víctima en culpable, están ahí.

La otra cara de la moneda invita a preguntarse los motivos y las situaciones que han llevado a que las corrigendas del reformatorio cinematográfico abandonen el redil. Y, especialmente, conduce hacia la reflexión sobre qué acciones son consideradas como inmorales en el marco del ideal de feminidad establecido. Antes de adentrarme en estos asuntos, recupero una consideración efectuada con respecto a los géneros fílmicos: con

⁷⁸¹ BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario, 2018, p. 11-12. La señorita Francis, tal y como la llamaban sus oyentes, fue un personaje ficticio creado por Ángela Castells, la primera guionista de dicho espacio radiofónico, según las pautas de la Sección Femenina de la Falange y de Acción Católica. Debe señalarse, no obstante, que las palabras de la señorita Francis, tanto en su versión radiofónica como en las respuestas a las cartas de sus lectoras, fueron escritas principalmente por guionistas masculinos.

⁷⁸² BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario, 2018, p. 12.

⁷⁸³ Véase: BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario, 2018, p. 34-48.

⁷⁸⁴ Véase: BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario, 2018, p. 119-152.

⁷⁸⁵ En concreto, la señorita Francis había de sacar a relucir su poder disuasorio ante no pocas jóvenes que, a modo de incipiente *fandom* de Sara Montiel o Rocío Dúrcal, soñaban con dedicarse al cante, al baile o a la interpretación. La respuesta de Elena Francis era, indefectiblemente, fomentar el desánimo e invitarlas, en caso de continuar sus estudios, a seleccionar ocupaciones más propias de «mujercitas de provecho», entre las cuales consideraba la enfermería o la docencia.

permiso de los tintes melodramáticos, *La hermana Alegría* presenta los rasgos de la comedia popular cinematográfica del primer franquismo, fórmula que incorpora un significativo grado de evasión. Esto debe tenerse en cuenta a la hora de postular que la realidad social de los reformatorios franquistas distaba mucho (de hecho, se encontraba en las antípodas) de lo mostrado en el filme, y ello se explica desde el tamiz de la evasión, filmándose una realidad (la fílmica) mucho más amable que la (otra) realidad.

¿Cómo eran los reformatorios para mujeres jóvenes durante el franquismo? La historiadora Carmen Guillén Lorente se aproximó pormenorizadamente a la institución del Patronato de Protección a la Mujer en su tesis doctoral⁷⁸⁶, pudiendo encontrarse una síntesis de sus principales aportaciones en la comunicación «El Patronato de Protección a la Mujer: Centros de encierro y control moral para las mujeres caídas»⁷⁸⁷. Para mis propósitos, es suficiente con establecer que el Patronato de Protección a la Mujer fue una institución fundada en 1941⁷⁸⁸ y presidida por Carmen Polo, «La Generalísima»⁷⁸⁹, en activo hasta 1984, sobrepasando incluso la extensión temporal de la Transición⁷⁹⁰. Bajo la supuesta misión de garantizar la dignificación moral de las mujeres, poniendo especial atención en las jóvenes, y desde un sesgo marcadamente católico, la realidad de dicha institución se concretaba en reformatorios en los que se imponían severos castigos y adustos códigos disciplinarios, justificados bajo un supuesto proceso de reforma. Se conceptualizaban, por ende, como auténticas cárceles para aquellas jóvenes rebeldes y descarriadas (a veces, también, rojas) que, desde la perspectiva del régimen, debían ser salvadas. En todo ello, la noción de pecado, real o potencial, resultaba central⁷⁹¹.

Dichos centros formaban parte del sistema penitenciario español y, tal y como sucedía con las cárceles femeninas, su funcionamiento recaía bajo el control de órdenes religiosas femeninas. Más allá de su innegable potencial punitivo, la reforma moral se

⁷⁸⁶ GUILLÉN LORENTE, Carmen, 2018.

⁷⁸⁷ GUILLÉN LORENTE, Carmen, 2020.

⁷⁸⁸ Conviene señalar que no surge por generación espontánea, pues cuenta con varios antecedentes, siendo el más inmediato una institución que recibe su mismo nombre durante la Segunda República, activa entre los años 1931 y 1935.

⁷⁸⁹ En sus memorias, Lola Flores contaba que una vez se refirió en televisión a la esposa de Franco como «La Generalísima» y que a aquella señora tan seria, recordada por su sempiterno collar de perlas, aquello le causó gran diversión. Véase: FLORES, Lola; MEDINA, Tico, 1990, p. 345-347.

⁷⁹⁰ Una Transición que no lo fue tanto, y menos todavía para las mujeres, de quienes las autoridades políticas se olvidaron, quizás por no perder la costumbre.

⁷⁹¹ En la conjugación entre educación moral y combate contra el vicio y el pecado, conceptualizados como dos caras de la misma moneda, se encontraba la base del funcionamiento de los reformatorios y, en general, del Patronato. Para una aproximación al funcionamiento del Patronato en tierras sevillanas, véase: MONTERO-PEDRERA, Ana-María, 2020.

presentaba como fin último de la institución, a modo de un adoctrinamiento nada deseado por parte de las internas, quienes solían hallarse recluidas contra su voluntad. Y no hay mejor modo de constatarlo que recurriendo a testimonios directos de mujeres que sufrieron dicha barbarie en sus carnes, como aquellos recogidos en *Las desterradas hijas de Eva*⁷⁹² por Consuelo García del Cid Guerra; ella misma fue encerrada durante dos años en el centro madrileño de Las Adoratrices, como consecuencia de su asistencia a una manifestación barcelonesa en defensa de Salvador Puig Antich, trasladándola de una a otra ciudad anestesiada, ajena al destino que habría de correr. Su libro también concede voz a otras supervivientes que sufrieron vejaciones a manos del Patronato y de sus (in)nobles objetivos, poniendo sobre la mesa horripilantes vivencias cuya gravedad solamente es superada por el olvido al que se las condenó. Gracias a una promesa a sus compañeras de patio en el correccional, cumplida cuatro décadas después, sus vivencias comenzaron a reconocerse, incluso a existir, pues tal es el poder de la palabra.

La mayor parte de la sociedad era ajena a la existencia de dichos centros, más todavía a lo que sucedía intramuros, siendo pionera la publicación de expedientes de internas que, valientemente, Assumpta Roura incorporó en su *Mujeres para después de una guerra: una moral hipócrita del franquismo*⁷⁹³. Sea desde la experiencia personal o desde la investigación empírica, resalta el reconocimiento de la total impunidad de las órdenes religiosas responsables de su funcionamiento, también de aquellos familiares (o de aquellas denuncias anónimas o por intervención policial de oficio) que solicitaban, con cualquier pretexto y sin evidencia alguna, el internamiento de las jóvenes. Mantener relaciones fuera del matrimonio o presentar comportamientos disruptivos como fugas del hogar familiar o participación en movilizaciones públicas, pero también fumar por la calle, llevar falda corta o besarse con un chico en público, eran suficientes para motivar un encierro que podía prolongarse durante años. Bastaba una motivación potencial, pues no solamente las jóvenes caídas eran internadas, sino todas aquellas en riesgo de caer. Salvarlas del pecado suponía condenarlas a la exclusión social, pues cuando cruzaban las puertas de los centros de internamiento dejaban de existir socialmente⁷⁹⁴.

⁷⁹² GARCÍA DEL CID GUERRA, Consuelo, 2012.

⁷⁹³ ROURA, Assumpta, 1998.

⁷⁹⁴ La condena a la inexistencia mediante mecanismos de exclusión social desde la invisibilización de determinados colectivos ha sido una constante en los regímenes totalitarios, y la dictadura franquista no es la excepción. Por ejemplo, poco se han estudiado los preventorios, centros de reclusión infantiles mediante los cuales se pretendía evitar la propagación de enfermedades como la tuberculosis infantil.

Y no todas ellas volvían a cruzar esas puertas⁷⁹⁵, o por lo menos no lo hacían con la alegría con la cual la hermana Consolación planteaba el regreso de sus protegidas a la sociedad. La anulación personal se tradujo en no pocos suicidios, así como en muertes fruto de la violencia física, psicológica y simbólica, o por la insalubridad de los centros. Las vejaciones y las adopciones irregulares de niños nacidos de jóvenes solteras que llegaban embarazadas, bebés que iban a parar a manos de familias católicas y pudientes, estaban a la orden del día. Por supuesto, los suicidios y las fugas, exitosos o en grado de tentativa, y el robo de bebés se ocultaban, al tiempo que muchas jóvenes, tras alcanzar la edad máxima de estadía permitida en estos centros, eran derivadas a manicomios, no necesariamente por enfermedad mental, sino por control social.

¡Cuán diferente es esto del reformatorio de *La hermana Alegría*! Por mucho que la superiora o la hermana Gabriela diverjan en sus métodos de reforma con respecto a la hermana Consolación, nada se muestra más allá del silencio de reflexión impuesto en el patio o del confinamiento de Isabel en la celda de castigo. Incluso el embarazo fuera del matrimonio de Soledad es resuelto felizmente: aun suponiendo que Fernando no fuese en busca de la joven para casarse con ella y reconocer a su hijo, la hermana Consolación expresa que Soledad y su hijo pueden permanecer en la comunidad. Nada tiene que ver este ambiente de comprensión y sororidad con la realidad antes referida, colmada de abusos y aislamiento. Esto responde a los convencionalismos genéricos de la comedia de evasión, por su construcción de un argumento alienado del contexto extradiegético. No obstante, lejos de una purista adscripción de género, el metraje presenta también elementos propios del melodrama, los cuales descansan actancialmente en el personaje de Soledad. Y allá donde el muro de la evasión intenta alzar una línea divisoria que excluya cualquier problemática social, los resquicios del melodrama nos muestran, si sabemos por dónde mirar, pequeños indicios de realidad.

De manera bastante sutil, se nos sugiere que el internamiento de las jóvenes, así como su permanencia en el reformatorio, no se produce por voluntad propia. Y no me refiero únicamente a que sea el tío de Soledad quien la acompaña en primera instancia, pues su madre no quiere saber nada de ella (a. II, s. 3, e. 10), sino también a las primeras palabras pronunciadas por Fernando en su cara a cara con la joven: «¿Pero tú sabes lo

⁷⁹⁵ A pesar de encontrarse fijada la mayoría de edad en los 21 años, el Patronato podía custodiar en calidad de menores a jóvenes de hasta 25 años de edad. La prolongación de su internamiento dependía de los informes emitidos por las profesas responsables, bajo un baremo de ortodoxia moral que contemplaba dimensiones como la disciplina, las creencias religiosas o la intención explícita de arrepentimiento.

que has hecho? Puede detenerte la policía» (a. II, s. 13, e. 33). Además de delatarse, pues Soledad averigua que la hermana Consolación ya le comunicó su internamiento y su embarazo, Fernando confirma que la estancia en el reformatorio no es voluntaria ni opcional, pues solamente así se explica la consideración de su salida como una fuga que puede ser castigada por las fuerzas del orden. No obstante, la espectadora sabe que la monja protagonista recibirá con los brazos abiertos a Soledad, reactivándose así esa edulcorada evasión que, en un momento de guardia baja, quedó en suspenso.

La mayor fisura en relación con los mecanismos evasivos del filme, y por ello la escena que plantea mayor problemática, es el intento de suicidio de Soledad (a. II, s. 3, e. 13). Dicho suceso es subrayado por recursos de montaje y de banda sonora que ya comenté al analizar los sistemas de hiperformalización objetual, remarcándose así una explicitud totalmente contraria a lo sancionado por los códigos de censura vigentes⁷⁹⁶. Cité en el anterior capítulo el discurso pronunciado por el censor Francisco Ortiz Muñoz en 1946 como referencia para aproximarnos a la censura del primer franquismo, pero quisiera retomarlo para reproducir una breve pero significativa consideración relativa al suicidio: «El suicidio, que debería ser eliminado totalmente de las películas, nunca se presentará con detalles, ni en ningún caso aparecerá como solución lógica, justificada o inevitable de las dificultades de la vida»⁷⁹⁷.

Entonces, ¿por qué se consintió que esta cinta mostrase, de manera tan explícita, un intento de suicidio? Mi propuesta de lectura⁷⁹⁸ es que la introducción del episodio no contraviene la afirmación realizada por el censor, más bien al contrario. Al considerar el intento de suicidio desde la construcción argumental global, logra superarse la sensación de extrañeza inicial que supone encontrar una escena de esta tesitura en una película que se vendió como comedia musical, alcanzándose el siguiente grado de comprensión: el intento de suicidio no se presenta como resolución lógica, justificada o inevitable, acorde con los calificativos de Ortiz Muñoz, sino que acaba (des)acreditándose como lo opuesto, en tanto que Isabel y la hermana Consolación logran detenerlo, haciéndole comprender la religiosa a Soledad que nada soluciona al dejarse llevar por sus más infames impulsos. Así pues, y teniendo en cuenta que las dificultades de Soledad se

⁷⁹⁶ Les remito a mi interpretación culturalista del filme *Sor Intrépida*, pues abordé por extenso el papel de la censura cinematográfica, tanto estatal como religiosa, durante los inicios de la dictadura franquista.

⁷⁹⁷ ORTIZ MUÑOZ, Francisco, 1946, p. 26.

⁷⁹⁸ No planteo esta propuesta de lectura desde la especulación abstracta, sino desde mi aproximación interpretativa al contexto extradiegético. Por ende, pese a no disponer de materiales que posibiliten una comprobación empírica, mi hipótesis resulta, cuanto menos, plausible e históricamente adecuada.

solventan felizmente, dicho intento de suicidio se antoja a la postre como una muestra de su volátil carácter, un acto ilógico, injustificable y evitable, esto es, totalmente lo contrario a aquel tono prohibido por la censura.

Confío en que las consideraciones al hilo de mi interpretación hayan servido, al menos, como invitación para abrir la mirada, apreciando los convencionalismos de la evasión al tiempo que aprendiendo a suspender cautelarmente los precipitados juicios. ¿Por qué molestarse en estudiar películas como *La hermana Alegría*, sin demasiada incidencia en la historia del cine patrio (la de los grandes nombres, esa que hace uso y abuso de las mayúsculas) y «de segunda fila» a nivel de fama y rentabilidad en las trayectorias de su productor, director e intérprete protagonista? De no hacerlo, bastaría con seguir perpetuando el tópico de «ese cine tan rancio» que habitualmente se imputa a la comedia popular de los cincuenta, vista como una especie de rémora poco deseable que imita imperfectamente en forma e intención a las antaño gloriosas producciones de Florián Rey e Imperio Argentina. Pues bien, no todo es blanco y negro, ni siquiera en las películas del comienzo de la dictadura que sí lo son en su emulsión fotográfica. Por el contrario, hay lecturas posibles que, sin incurrir en la subversión, muestran pequeñas grietas, espacios para la conceptualización de realidades sociales cuya imagen se gesta desde el mismo sistema hegemónico que pretende silenciarlas. No se hablaba de los reformatorios del Patronato de Protección a la Mujer, y sin embargo la acción de este filme acontece principalmente en uno de ellos. Tampoco se contaba la realidad de unas jóvenes obligadas a permanecer en aquellos y que, ocasionalmente, recurrían a salidas poco aceptables como el suicidio o la fuga, pero no se nos escapa la representación fílmica, pasada por el filtro de la evasión, de estos fenómenos. No hay mal que cien años dure, ni silenciamiento que lo haga tampoco.

Quizás te dijeron: «Esa monja tiene mucho que callar... ¡Uy, si yo la conocí antes de llamarse sor Belén!»

Pecado de amor

(Luis César Amadori, 1961)

Ficha técnica

Año	1961
Fecha de estreno	28/XI/1961 (Tívoli, Barcelona)
País	España / Italia
Duración	110 min.
Productora	Producciones Benito Perojo; Cesáreo González (España); Transmonde Film (Italia)
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Luis César Amadori
Guion	Argumento, guion y diálogos: Jesús María Arozamena y Gabriel Peña
Reparto actoral	Sara Montiel (Magda Beltrán, sor Belén), Reginald Kernan (Adolfo Vega), Rafael Alonso (maestro Miranda), Mario Girotti ⁷⁹⁹ (Ángel Vega), Gérard Tichy (Gerardo Esquivel), Alessandra Panaro (Esperanza), Ana María Custodio (señora Vega), Ana María Noé (Bella), Clelia Matania (empleada de Magda), Xan das Bolas (sereno), María Silva (novia de Ángel), Eleonora Bianchi (Aurora), Pilar Gómez Ferrer (Rosalía), Mario Morales (abogado defensor), Isabel Pallarés (superiora), Diego Hurtado (secretario del señor Vega), Francisco Bernal (Damián), Jorge Llopis (fiscal)
Fotografía	Antonio L. Ballesteros Color: Eastmancolor
Sonido	Ramón Arnal, Magnetocord Klangfilm
Música	Partitura musical compuesta y dirigida por Gregorio García Segura. Canciones dirigidas por Gregorio García Segura «Las canciones de la película han sido grabadas en discos Hispavox» ⁸⁰⁰

⁷⁹⁹ Este actor italiano ganaría fama internacional, ya a finales de los sesenta, con el nombre de Terence Hill, formando pareja artística con Carlo Pedersoli, más conocido como Bud Spencer.

⁸⁰⁰ Como novedad, la secuencia de créditos inicial presenta un listado de las canciones que aparecen en el filme, junto con sus compositores. Dicha información será presentada y comentada al abordar el análisis de los números musicales, procediendo de modo semejante en próximos filmes que también incorporan estos datos en los títulos de crédito.

Otros	<p>Director general de producción: Miguel Tudela</p> <p>Productor ejecutivo: Benito Perojo</p> <p>Ayudante de producción: Valentín Panero</p> <p>Montaje: Antonio Ramírez</p> <p>Ayudante de montaje: Clorinda Cáceres</p> <p>Foto fija: Simón López</p> <p>Cámara: Eduardo Noé</p> <p>Regidor: Jerónimo Montoro</p> <p>Ayudante de cámara: Luis Peña</p> <p>Auxiliar: Augusto Pérez</p> <p>Ayudante de dirección: Augusto Fenollar</p> <p>Secretaria de dirección: Carmen Pageo</p> <p>Vestuario Sra. Montiel: Schuberth (Roma), Balenciaga (Madrid) y Pedro Rodríguez (Madrid)</p> <p>Traje Sra. Montiel <i>Los nardos</i> y vestuario general: Humberto Cornejo</p> <p>Maquillaje: Carmen Martín</p> <p>Peluquería: Carmen Sánchez</p> <p>Coreógrafo: Francisco Ariza</p> <p>Decorados y ambientación: Enrique Alarcón</p> <p>Realizador de decorados: Francisco R. Asensio</p> <p>Mobiliario y atrezzo: Antonio Luna</p> <p>Estudios: CEA</p> <p>Laboratorios: Riera (Madrid)</p> <p>Depósito Legal: M 11824-1961</p>
-------	---

Trama argumental

Tras concluir sus rezos en la capilla de la cárcel de mujeres en la cual ejerce su labor de religiosa, sor Belén conversa con otra profesora, quien le indica que, por órdenes de una celadora, no ha de acercarse a una reclusa llamada Aurora. Sin embargo, sor Belén se dirige prontamente hacia la celda donde se halla aislada la joven, quien ha intentado acabar con su vida. A pesar de las recomendaciones de la celadora, sor Belén desata a Aurora de la cama y le pregunta por su tentativa de suicidio, acontecida tras haber sido denunciada por disponerse a escapar de la prisión con su novio. La reclusa pregunta si alguna de las mujeres cuyo nombre figura inscrito en la pared no logró antes su empeño en matarse, respondiendo sor Belén negativamente e intentando disuadirla de volver a intentarlo. Hablan también de la celebración del santo de la superiora, al día siguiente, surgiendo en su charla las dotes para el canto de sor Belén, quien dice cantar por cumplir su voto de obediencia. Pero Aurora está al tanto de su pasado, rumores que la religiosa corrobora: «Quizás te dijeron: “Esa monja tiene mucho que callar... ¡Uy, si yo la conocí antes de llamarse sor Belén!”» (a. I, s. 1, e. 2). Parece ser que el novio de Aurora la conoció cuando era «una mujer muy diferente», en busca de libertad, aunque al final «la libertad está solo en la paz del alma» (a. I, s. 1, e. 2). Entonces, sor Belén comienza a relatarle que fue una chica como ella, y que su nombre figura en la pared de la celda: «Me llamaba Magda, Magda Beltrán» (a. I, s. 1, e. 2).

Vemos a Magda entonando *Tápame* en El Molino de los 20, un cabaré decorado al estilo de la Belle Époque. Luciendo un ajustado vestido rojo con flecos, la intérprete destaca por su seductora mirada y sus sugerentes gestos y dicción, logrando los aplausos del público al concluir su número. Entre los presentes se encuentra Gerardo Esquivel, dueño del establecimiento y descubridor de Magda, quien reconoce que buena parte del éxito del local se debe a ella. Magda se dirige a su camerino para cambiar su vestuario, encontrándose con Ángel, joven con quien mantiene una relación sentimental, a juzgar por sus besos y por la actitud celosa de él hacia Gerardo. A pesar de que ella le recuerda que el empresario la encontró cantando en un lugar muy distinto, y que le debe todo, Ángel persiste en sus achaques e incluso afirma querer casarse con ella para asegurarle un buen porvenir. Aunque el joven se muestre obstinado en su empeño, se opongá quien se oponga, y quiera incluso regalarle un brazalete de brillantes y esmeraldas que llamó la atención de Magda en el escaparate de una tienda de la calle Velázquez, la artista se muestra tajante en su rechazo. Por el contrario, Magda exige que le devuelva la llave de

su casa, pues se la entregó para que pudiese comprobar que vive sola, pero no quiere verse obligada a nada. Antes de irse, Ángel señala que le advirtieron que era una mujer sin sentimientos, impresión que cree haber confirmado.

Acompañada por bailarinas con indumentaria castiza, Magda vuelve al escenario para entonar *Pichi*, ataviada con prendas masculinas de chulapo madrileño. De nuevo, el público cae rendido, rompiendo en aplausos que ella agradece antes de retirarse a hablar con su pianista, el maestro Miranda, quien resulta ser «el único hombre que no la sigue» (a. I, s. 2, e. 6). Mientras, Gerardo se queja a un empleado de que una de las mesas siga vacía, pero accede a reservarla al saber que es encargo de Díaz Benavides, autoridad que ha ordenado en más de una ocasión cerrar locales semejantes. Lejos de tratarse de una broma, tal y como presupone, aparece un caballero que ocupa la mesa. Tras unirse Magda a la conversación, averiguamos que el recién llegado es Adolfo Vega, un gran abogado, consejero y gobernador poco dado a acudir a salas de fiesta. Gerardo sugiere a Magda que no vuelva a cantar esa noche, pero ella considera que eso sería de cobardes; el empresario le advierte que ha de lograr que el señor Vega se marche antes del ballet sueco. Ni corta ni perezosa, Magda realiza unas indicaciones al maestro Miranda para que comience a tocar *El día que me quieras*, tango que interpreta al tiempo que avanza por entre las mesas, dejando caer su bolero en la silla libre al lado de Adolfo Vega. Al concluir su número, todos aplauden salvo el abogado, algo que Magda le recrimina sutilmente al ir a recoger su bolero, aunque él asegure que lo ha hecho tan bien como siempre, a pesar de no haberla oído cantar nunca antes. Magda acepta la invitación de sentarse junto a él y no tarda en convencerlo de marcharse del establecimiento.

Ya en casa de Adolfo, una vivienda lujosamente decorada, Magda se sorprende al no encontrar el típico piso de soltero que esperaba y, aunque él declara que no hay ninguna mujer en su vida, la situación real del caballero se antoja misteriosa. Mientras Adolfo sirve unas copas, Magda encuentra abrigos de mujer en un armario y se interesa por su dueña, que, según él, «casi no vive en ninguna parte» (a. I, s. 3, e. 8). Negándole a Magda la oportunidad de llevarse un abrigo, y rechazando ella que le encargue uno similar, pues prefiere que los regalos sean al portador, el obsequio que le entrega el letrado es un brazalete de brillantes y esmeraldas, algo que Magda interpreta como una simple coincidencia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues en pleno baile son interrumpidos por Ángel, quien resulta ser hijo de Adolfo. Este último desvela estar al tanto de los indecentes amoríos de su vástago, tras haber recibido esa misma tarde un

brazalete que Ángel encargó falsificando su firma, decidiéndose a conocer el motivo por el cual el joven se había distanciado de su novia y había puesto en entredicho el buen nombre de la familia. Sabiéndose engañada, Magda se marcha, no sin antes darle una bofetada a Adolfo, quien le entrega el brazalete como pago por la vergüenza sufrida. A la salida de la casa, Gerardo la espera en el interior de su coche.

A la mañana siguiente, Magda despierta en su alcoba, informándole su empleada de la presencia de un joven muerto en su apartamento. El maestro Miranda confirma la presencia de Ángel, aclarando que no está muerto, sino que acaba de despertar de una borrachera y desea hablar con ella. La artista únicamente desea que le devuelva la llave de su apartamento antes de marcharse, solicitando la presencia del maestro Miranda en la estancia para forzar así su partida. Y es que Magda quiere repasar junto a su pianista y amigo los números que habrán de interpretar esa misma noche, acción que se refleja en el ensayo general efectuado ya junto a los músicos y el cuerpo de baile en El Molino de los 20. Antes de ensayar en la sala de fiestas, Magda y Miranda conversan sobre la oferta de Dupuic, un empresario rumano que anhela organizar el debut de Magda en el Olympia de París, seguido de una *tournee* de dos años por América y Oriente. Pero Magda se niega a aceptar dicha oferta, interrumpiendo su cháchara con Miranda ante la llegada de Gerardo, quien les indica que pasen *Serenata apache (Adiós Ninón)* para comprobar cómo resulta la puesta en escena y el vestuario creados para la actuación por Miranda. Despojándose de su bata, Magda comienza a entonar la canción enfundada en un ceñido vestido negro con cuerpo de pedrería y bajo de plumas, acompañada por el cuerpo de baile. El número es interrumpido por la policía, ordenándose la clausura del local, asunto del que Gerardo responsabiliza a Magda por sus tratos con el señor Vega.

En el gabinete del ilustre abogado, a pesar de las advertencias de su secretario, Magda irrumpe dispuesta a echarle en cara lo acontecido a Adolfo. Si bien el caballero afirma desconocer el motivo de su enfado, la artista le recrimina haber dejado sin pan a una treintena de familias humildes por el deseo de vengarse de ella, dejándole claro su más profundo desprecio, sin conceder oportunidad al señor Vega para que se explique. A modo de pago, y negándose a deberle nada, Magda tira el brazalete de esmeraldas sobre la mesa del despacho antes de marcharse abruptamente. Tras su salida, Adolfo realiza una llamada telefónica para informarse sobre la medida de clausura del local, averiguando que se ha ejecutado con motivo de un impago de impuestos, interesándose sobre la posibilidad de hacer algo al respecto.

A juzgar por el letrero que anuncia la reapertura de El Molino de los 20, parece ser que el señor Vega toma cartas en el asunto. A ritmo de pasodoble, la reapertura del cabaré acontece con *Los nardos*, pieza que Magda interpreta con vestido de chulapa y portando un ramillete de las flores que dan nombre al tema. Entre el público, se hallan Ángel y su novia, celosa por las alabanzas de su pareja hacia la artista. La cantante se aproxima en medio del número y, al entregarle un nardo a Ángel, toma uno de sus cigarrillos y su encendedor, guardándose en el escote. Ya en su camerino, Magda se reencuentra con Adolfo, quien aclara que nada tuvo que ver con el cierre del local. El caballero le enciende otro cigarrillo, desvelando de paso que sabe que se ha apoderado del mechero de su hijo y afirmando que no cree su actitud impostada. Magda accede a conversar tras concluir su jornada, enviándolo al Barrio de los Traperos e indicándole que ha de preguntar por la escuela de Damián, donde podrá recuperar el encendedor.

Tras apearse de su coche, Adolfo llega al lugar de la cita, que resulta ser una decadente taberna. Conversa allí con Damián, el dueño, y con Bella, una señora ebria que se presenta como una dama de la canción que asegura haber actuado ante las más excelsas cortes europeas. Al llegar Magda descubrimos, en su conversación con Adolfo, que ella actuaba allí todas las noches, antes de ponerse en manos de Gerardo. Magda alaba a Bella como la mejor artista del mundo, comprándole una diadema que, según asevera la señora, perteneció al mismo káiser de Alemania; ella la vende por un simple billete, gastándolo en una ronda de bebida para todos los presentes. Acompañada del guitarrista Manitas, Magda accede a cantar algo, escogiendo el turbulento cuplé *Flor del mal* para deleitar a los parroquianos. Tras concluir su actuación, vuelve a tomar asiento junto a Adolfo, desvelándole que aquella fue su escuela y que, viendo aquel ambiente, quizás pueda comprender mejor su vida. Adolfo se ofrece a ayudarla, pues cree que está sola en el mundo, pero Magda no tarda en señalarle que, una vez más, se equivoca: tras un breve paseo, una mujer llamada Rosalía los recibe en una casa que parece haber sido decorada a partir de los objetos que Magda ha ido mandando. Pasan a una habitación infantil en la que duerme una niña, cuyos cabellos acaricia Magda antes de besar su frente. Por ella vive y trabaja, pues se trata de Esperanza, su hija. Antes de regresar a Madrid, montada en el carro de unos mozos, devuelve el encendedor a Adolfo.

Al día siguiente, el abogado entrega el mechero a su hijo, antes de atender una llamada telefónica de Magda, quien dice querer verlo esa noche para solicitarle consejo. No obstante, responde a un plan urdido por Gerardo, quien escucha la conversación

desde el camerino de Magda. A la hora convenida, Adolfo y Magda toman una copa en el apartamento de ella, mientras escuchan al tocadiscos una grabación suya cantando *El día que me quieras*. Magda dice sentirse intimidada por el caballero aun conociéndolo cada vez más, expresando él que le sucede todo lo contrario, pues más desea estar con ella cuanto más la conoce. Si bien Adolfo afirma confiar en la bondad de Magda, ella termina desvelándole que lo ha llamado por petición de Gerardo, aunque se confiesa incapaz de hacerle ningún daño. Ambos se besan y se abrazan, accediendo Adolfo a marcharse antes de la llegada de Gerardo. Aunque la artista le dice al empresario que Vega no se ha presentado, Gerardo se fija en los vasos de los que estaban bebiendo, descubriendo la verdad y propinándole una bofetada. Adolfo regresa a la estancia y, ante el chantaje al que intenta someterlo Gerardo, se desencadena una pelea que termina en asesinato: Magda logra apoderarse del revólver de Esquivel y dispara al empresario. Ella insiste en que Adolfo debe marcharse y ella ha de quedarse para asumir el crimen. Cuando el caballero sale del edificio, un sereno lo observa, justo antes de atender a la policía recién llegada. Sin resistencia alguna, Magda se confiesa autora del crimen.

En la cárcel de mujeres, Magda se reúne con el abogado de oficio que habrá de hacerse cargo de su defensa, acompañado por su incansable amigo, el maestro Miranda. Ella se reafirma en su autoría única del asesinato, incluso se complace de ello hasta que su hija surge en la conversación: se enfrenta a un mínimo de seis años de cárcel y no resulta adecuado que su hija permanezca tanto tiempo en su barrio. Siguiendo el consejo del abogado y de su amigo, Magda firma unos papeles en los que accede a dar poderes al abogado sobre su hija, quien podrá ser dada en adopción. De nuevo en su celda, una descorazonada Magda recibe la visita de la superiora de la prisión, quien le aconseja rezar durante los meses que faltan para que se celebre su juicio; la respuesta de la cantante es la siguiente: «Lo siento, madre, no sé rezar» (a. II, s. 9, e. 27).

Llegado el día del juicio, el testimonio del sereno, humor mediante, da cuenta de las asiduas visitas del difunto señor Esquivel a casa de la acusada. Reconoce haber visto salir a un hombre de dicho portal la noche del crimen, aunque no es posible saber de qué piso venía. Cuando el caso parece visto para sentencia, el abogado defensor recibe una nota en relación con un testigo no citado que desea intervenir. El testimonio en cuestión resulta ser el de don Adolfo Vega, quien, tras identificarse ante unos magistrados que saben perfectamente de quién se trata, asevera conocer a la acusada. A pesar de que Magda niega tal aserción, Adolfo declara que estaba presente en casa de Magda en el

momento del crimen, para estupor de los presentes. Las palabras del catedrático en derecho explican que, acto seguido, asistamos a la liberación de Magda. Tras despedirse de la madre superiora, quien la enseñó a rezar, Magda observa que solamente el maestro Miranda ha acudido a esperarla. La artista descubre que su hija ha sido adoptada por una familia que la cuida primorosamente, no pudiendo averiguar de qué familia se trata por su deseo de anonimato. Miranda le cuenta también que Adolfo se ha visto sometido a escarnio público en la prensa, viéndose obligado a dimitir de sus cargos oficiales. Ante las escasas oportunidades en Madrid, Magda accede a marcharse junto a Miranda, queriendo iniciar una gira que la lleve lo más lejos posible, durante mucho tiempo.

En su *tournée*, asistimos inicialmente a su triunfo en tierras parisinas al son de la *chanson* francesa *Sous les toits de Paris*, marchando después en tren, barco y avión a múltiples países europeos, americanos y asiáticos, como demuestran los adhesivos que se acumulan en sus maletas a lo largo de dos años. Durante uno de los viajes en avión, Dupuic, el empresario rumano que se ha hecho cargo de la gira, dice haber abandonado todos sus negocios a causa de su interés romántico por Magda. Sin embargo, la artista decide cortar cualquier lazo con el hombre de negocios, mostrándose contraria a aceptar ese tipo de proposiciones. Resistiéndose todavía a retornar a Madrid, decide continuar la *tournée* por su cuenta, acompañada siempre por su querido maestro Miranda.

La siguiente parada es Atenas, donde permanecerán cuatro semanas antes de partir hacia Tokio. A pesar de que Miranda insiste en regresar a España, afirmando que nadie recordará lo sucedido después de tantos años, Magda sigue mostrándose resuelta a no retornar, accediendo su amigo, pianista y ahora también representante a permanecer junto a ella. Esa noche, Magda interpreta en griego y en castellano el tema *Ti na ine i agapi* (*Qué será el amor*) en su primera actuación ateniense, sorprendida al ver entre el público a Adolfo, a quien dedica el final de la canción, con un sugerente «Tú sabes mi secreto» entre recitado y susurrado (a. II, s. 13, e. 37). Reproducen la conversación que mantuvieron cuando se encontraron por vez primera, hace tantos años, en El Molino de los 20. Después, pasean juntos por la Acrópolis, vistiendo ella cual diosa olímpica que recorre las ruinas de los templos. Magda descubre que Ángel ha formado una familia, también que Adolfo conoce el paradero de su hija Esperanza. A pesar de no comprender por qué no fue a buscarla en el pasado, Magda decide olvidarlo todo y perdonarlo. Tras un apasionado beso, ambos viajan hasta Rodas, retornando después a Atenas para su última actuación. Entona entonces el tango *Madreselva*, enfundada en un enguantado

vestido de terciopelo burdeos acompañado por joyas de esmeraldas, ganándose una vez más el aplauso del público. Adolfo se muestra dispuesto a acompañarla en su gira, pero la situación da un vuelco drástico a la mañana siguiente: al intentar contactar con él, Magda averigua por el recepcionista del hotel que se marchó sin dejar ningún mensaje. Llama al maestro Miranda, para indicarle que tomarán el primer avión a Madrid.

En Madrid, Magda intenta comunicarse infructuosamente con Adolfo, llamando a su despacho. Negándose a esperar hasta el día siguiente, decide presentarse en su casa, donde tampoco lo encuentra. Al preguntar por Ángel, que ahora es el secretario de su padre, Magda conoce a la señora Vega, esposa de Adolfo, quedando sorprendida. No menos impactado queda Ángel, aunque afirma ante su madre que se trata de una clienta del despacho. Magda descubre que la señora Vega estuvo muchos años en Suiza, tratada por especialistas en enfermedades nerviosas que encontraron recientemente un remedio casi milagroso para su afección. Recordándole a Magda que estuvo a punto de romper su hogar en el pasado, Ángel le pide que se marche, aunque la señora Vega le solicita que aguarde unos minutos para opinar sobre el vestido que su hija habrá de llevar a una fiesta. No tarda Magda en saber que la joven en cuestión fue adoptada por la familia, supuestamente al fallecer su madre, una malograda artista, habiendo sido educada lejos de los indeseables ambientes del mundo del espectáculo; menos dudas quedan cuando entra la joven: se llama Esperanza. Encuentra a toda una señorita, ya prometida, quien insiste en invitarla a su fiesta de compromiso, excusándose Magda en no poder asistir. Magda se identifica con el falso nombre de María Miranda antes de marcharse.

En su apartamento, Magda encuentra a Adolfo. Aunque la recibe efusivamente, ella confiesa haber estado en su casa. No considerándose con derecho a hacer más daño, le pide a Adolfo que se vaya. A continuación, Magda se dirige hacia un viaducto con la intención de quitarse la vida, pero recuerda las palabras de la superiora de la prisión: «Si algún día te faltaran las fuerzas o dudaras de ti misma, ven a verme, volveremos a rezar juntas » (a. III, s. 17, e. 48). Acudiendo a ella en ese momento de flaqueza, Magda y sor María se reencuentran en la capilla. La superiora se muestra dispuesta a indicarle el camino, y dicho sendero pronto le es desvelado al espectador: durante la ceremonia religiosa de la boda de Esperanza, sor Belén, antaño Magda Beltrán, entona su *Plegaria*, acompañada por un coro de voces blancas infantiles. Adolfo y Ángel Vega reconocen la voz de la profesora, quien despidió el filme entre lágrimas.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Partiendo de mi desglose del filme en 826 planos, abordo ahora las principales regularidades y excepcionalidades relativas a la forma fílmica. Si bien en el examen de los personajes retomaré este asunto, resulta oportuno abocetar algunas reflexiones en relación con el sistema de hiperformalización objetual de la iconografía, en torno a la gestualidad actancial. En este sentido, la utilización de primeros planos y planos medios cortos resalta como recurso que potencia la expresividad facial, vinculándose a la manifestación de reacciones, emociones y sentimientos. Los planos medios cortos son aquellos que, junto con los planos medios, más abundan cuando figura únicamente un personaje en pantalla, mientras que los primeros planos y algunos planos medios muy cortos presentan un uso privativo y singularizado centrado en los personajes de Magda Beltrán y Adolfo Vega, si bien es cierto que puntualmente pueden mostrar la reacción de algún otro personaje, como sucede con el enfado de Ángel al descubrir el plan de su padre (a. I, s. 3, e. 9), o determinados sentimientos, como el cariño con el que el maestro Miranda sonríe al contemplar a Magda (a. II, s. 13, e. 37). Pero, innegablemente, es Sara Montiel quien atesora para sí la mayor parte de primeros planos, asociados al carisma y la fotogenia como valores actanciales que caracterizan su labor interpretativa. Dejando a un lado los primeros planos que aparecen en los números musicales, pues exigirán mi atención en el siguiente acápite, me detengo en algunas escenas que ejemplifican la utilización de los primeros planos, ubicadas en momentos clave de la trama.

Ya en la segunda escena, Sara Montiel, vestida con los austeros hábitos de sor Belén, protagoniza su primer primer plano del filme, al confirmar a Aurora que ninguna de las jóvenes cuyos nombres figuran inscritos en la pared de la celda logró quitarse la vida (a. I, s. 1, e. 2). Pero es su vida pasada como artista, bajo el nombre de Magda Beltrán, aquella que reclama la mayor parte de primeros planos, en especial durante los episodios más románticos y melodramáticos. Un buen botón de muestra se localiza en su primer encuentro con Adolfo (a. I, s. 2, e. 7), quien capta su atención de inmediato, como permiten averiguar aquellos primeros planos en los que Magda lo observa con sugerente mirada mientras arquea una ceja. Esta expresión facial tan característica de Montiel, que nada tiene de baladí, habrá de interpretarse a la luz del análisis culturalista, aunque les brindo aquí un anticipo: a lo largo de toda su trayectoria, pero especialmente

durante su década de mayor gloria⁸⁰¹, postularé que los personajes de las cintas de Sara Montiel se adaptan a su personalidad artística y no a la inversa, participando de la configuración de un arquetipo que consolidó el mito de «la manchega universal», desde las bases cinematográficas del musical y el melodrama de tradición italiana. De hecho, la conversación entre Adolfo y Magda en el apartamento de esta última (a. II, s. 8, e. 23) ilustra uno de esos momentos prototípicos del melodrama rosa o romántico en el que Sara Montiel y Reginald Kernan, su *partenaire* masculino principal, intercambian miradas en una sucesión de primeros planos mientras escuchan la grabación de *El día que me quieras*, premonitoria canción que ella entonó la noche en la que se conocieron.

De manera semejante se articula su reencuentro tras años distanciados, cuando él la escucha cantar en Atenas (a. II, s. 13, e. 37). En este caso, los primeros planos que figuran el intercambio de miradas se solapan con el final del número musical. Magda y Adolfo vuelven a compartir alternancia de primeros planos en su última escena juntos (a. III, s. 17, e. 47), en su despedida, otro de los episodios melodramáticos que marcan la vida de la artista. En todos estos casos, la gestualidad dista mucho del histrionismo, lo cual dice mucho de la construcción de los personajes: por muchas vicisitudes a las que se vean sometidos, Adolfo se mantiene en el sosiego y la seriedad que caracterizan a un prestigioso abogado, mientras que Magda se impregna de esa contenida expresividad tan propia de Sara Montiel, pues el valor actancial de la fotogenia apenas permite unos ligeros arqueamientos de ceja, que por su magnetismo resultan tremendamente potentes, como acompañamiento a sus vehementes miradas. En esta línea, conviene mencionar la también singular dicción de la estrella, de marcada pronunciación y pausado hastío, que se aprecia de modo evidente en líneas de diálogo como «Yo lo he matado, me hacía la vida imposible» (a. II, s. 8, e. 25). Ni siquiera al confesar un asesinato a la policía, en un curioso plano medio que muestra el cadáver de Gerardo y las piernas de Magda, el diálogo pierde esa parsimonia tan peculiar, sin ápice de emoción alguna en su voz.

Resultaría infructuoso a la par que eterno detallar todos los primeros planos y planos medios cortos que se asocian al personaje de Magda, pues pueden contarse por decenas, lo cual evidencia la condición de estrella absoluta de Sara Montiel. Me gustaría mencionar dos ejemplos más, comenzando por los primeros planos de Magda que se

⁸⁰¹ Esto es, desde su regreso triunfal a España en 1957 con *El último cuplé* hasta mediados de los años sesenta, con melodramas musicales como *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962) o *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda, 1965), entre muchos otros.

intercalan a lo largo de la pelea entre Adolfo y Gerardo (a. II, s. 8, e. 24). Las miradas de Magda, dirigidas hacia los hombres y hacia el revólver que acaba cayendo a sus pies, se complementan con algún que otro gesto que sí está dotado de afectación folletinesca, como esa mano que se lleva al rostro al observar que Gerardo ha sacado un arma. De todos modos, la intensidad de la escena se encuentra expresada mediante la aceleración en los cambios de plano y la incorporación de un tema musical con golpes orquestales que remarcan la tensión propia del clímax melodramático, pues la tranquilidad con la que Magda se agacha para coger el arma se sitúa en la senda de la gestualidad y el movimiento contenidos. Por otro lado, la segunda ilustración obedece a otro momento de tensión melodramática: en casa de los Vega, Magda descubre que su hija, Esperanza, fue adoptada por la familia (a. III, s. 16, e. 46). Nuevamente, la compostura permite únicamente un gesto con la mano *à la manière de* la Montiel, y su pausada dicción permanece inalterada ante tamaño descubrimiento: «No entiendo, ¿quiere decir que la han [pausa] adoptado?». Si bien le cuesta hablar cuando su hija Esperanza entra en escena, el impacto que le produce oír su nombre se representa desde el más absoluto estoicismo. La única licencia que se permite Magda es mostrar una expresión facial entre la felicidad y la pesadumbre al besar a Esperanza en la frente y en la mejilla como señal de enhorabuena por su compromiso, subrayado por el único primerísimo primer plano del filme y por un *crescendo* musical que da paso a un melancólico violín.

La actancialidad de los personajes secundarios y de reparto redundan en el abocetamiento, desde una caracterización maniquea. Detecto una simplificación que se expresa en su ausencia de profundidad psicológica, dispuestos en el devenir de la acción con el único interés de acompañar y resaltar, por contraste, el protagonismo absoluto de la estrella: Gerardo responde al estereotipo de empresario malvado, Ángel es el típico joven caprichoso y celoso, la superiora es toda ella compasión, el maestro Miranda es el sonriente y fiel acompañante de Magda... y así hasta llegar a la despistada y bondadosa señora Vega, interpretada por una Ana María Custodio que deslumbra con apenas dos pinceladas, quien completa un reparto al servicio del conflicto principal, sin subtramas o motivaciones secundarias. La única excepción, una de las pocas licencias cómicas, es el chistoso sereno de Xan das Bolas. En medio de una situación tan seria como el juicio de Magda, un sereno con acento gallego obtiene sus dos minutos de fama al testificar, logrando las carcajadas de los asistentes para desesperación del fiscal (a. II, s. 10, e. 28). Viendo únicamente al sereno desde planos medios largos, la comicidad descansa en el

diálogo, articulado a partir de las chufas propias del actor de carácter: primero compara la labor del fiscal con la del crítico, basándose en la asunción del gusto común entre ambos oficios por buscar defectos en la gente; después, no duda en afirmar que del coche que paró frente al edificio se bajó el cadáver, en referencia a Gerardo Esquivel; en tercer lugar, explica que no se inmutó al oír un disparo, pues uno está hecho a ellos por haberlos oído en la guerra. Este episodio funciona a modo de digresión humorística, llegando a descentrar el protagonismo de Magda, quien se halla presente como acusada.

Con respecto a la fotografía, la película mantiene el clásico predominio de la perspectiva heterodiegética en relación con la acción presentada en pantalla, pues la imagen no toma el punto de vista de ninguno de los personajes, sino que responde a la omnisciencia de un narrador externo. Solamente en tres planos podría contemplarse la posible utilización del punto de vista homodiegético, siendo tres ejemplos poco claros. El primero de ellos se localiza en el regreso a Madrid de Magda y el maestro Miranda (a. III, s. 15, e. 42), pues vemos un plano general de La Cibeles con travelling de cámara alrededor de la fuente, como si estuviésemos dentro del coche en el que se encuentran los personajes. En el segundo caso, asistimos al final de la conversación entre Magda, la señora Vega y Esperanza (a. III, s. 16, e. 46): cuando Magda se marcha, la vemos salir desde un plano general cuyo ligero ángulo picado sitúa al espectador sobre la tarima a doble altura de la estancia, donde están las otras dos mujeres, por lo que podríamos estar contemplando la partida de Magda a través de su mirada. De modo semejante, el primer plano general de la iglesia en la que se va a celebrar la boda de Esperanza (a. III, s. 18, e. 50) se presenta desde cierto ángulo picado, como si lo viésemos desde el coro, a través de los ojos de Magda, ahora ya sor Belén. A pesar de la posible homodiegesis del punto de vista en los tres planos referidos, no localizo indicio alguno de subjetividad de la mirada asociada con los personajes en cuestión.

Tampoco se observan rupturas reseñables en la continuidad de la planificación, en el montaje, ni en los recursos de encuadre y angulación de cámara. Con respecto al encuadre, la disposición de los personajes en diferentes términos del plano funciona como el elemento principal a la hora de obtener sensación de espacio y profundidad. Pueden mencionarse algunos ejemplos como el plano general que presenta a las monjas de la prisión rezando de espaldas desde el fondo de la capilla (a. I, s. 1, e. 1), el plano general corto que recoge a Adolfo sirviendo unas copas desde su despacho mientras, a través de la puerta, Magda lo aguarda de pie en la estancia contigua (a. I, s. 3, e. 8) o,

momentos después, el plano americano en el que Magda y Adolfo dejan de bailar a causa de la llegada de Ángel, quien los contempla, de espaldas, en primer término (a. I, s. 3, e. 9). La disposición de los actantes como elemento espacial referencial se conjuga con una lógica del tipo plano/contraplano, mostrándose alternativamente a los distintos personajes que intervienen en los diálogos o, incluso, en los juegos de miradas más arriba referidos. Ilustran esta lógica el diálogo que mantiene sor Belén con Aurora (a. I, s. 1, e. 2), articulado mediante planos medios cortos, o el auxilio que la madre superiora proporciona a Magda (a. III, s. 17, e. 49), transitando desde los planos medios largos a los medios cortos, los cuales ubican a la hablante de frente y a la oyente de espaldas.

En aquellas escenas de mayor duración cuyo avance descansa en el peso de los diálogos, se añade un ingrediente: la lógica plano/contraplano se construye mediante sintagmas fílmicos que van de lo general a lo particular, partiendo de planos generales, generales cortos o americanos, los cuales ceden importancia rápidamente a los planos medios cortos, medios y medios largos. A grandes rasgos, los planos generales se utilizan para posibilitar el reconocimiento de la ubicación espacial al inicio de la escena, contando en ocasiones con otras funciones a modo de plano de conjunto, pues permiten saber quiénes se hallan presentes. Al comenzar la aproximación, los planos americanos y medios largos permiten formarse una imagen más clara de los personajes, sirviendo adicionalmente para remarcar sus movimientos. No obstante, en tanto que los diálogos de los actantes desde posiciones estáticas centran el avance argumental, son los planos medios y los medios cortos aquellos que predominan, incorporándose planos detalle que permiten observar de cerca algún elemento de interés, como los nombres inscritos en la pared de la celda (a. I, s. 1, e. 2) o el revólver disparado por Magda (a. II, s. 8, e. 24), mientras que, en ocasiones, se emplean primeros planos con función expresiva. Sin salir del primer acto, la conversación entre Magda y Ángel en el camerino (a. I, s. 2, e. 4) o la cita de Magda y Adolfo (a. I, s. 3, e. 8) ilustran lo expuesto: tras los preceptivos planos generales de situación, las acciones, como la salida de Magda de detrás del biombo de su camerino en el primer caso o su registro al armario de la zona de recepción de la casa de Adolfo en el segundo, se figuran en plano americano; a su vez, las conversaciones cuentan con planos medios largos que muestran a los dos actantes en escena, alternados con planos medios y medios cortos de lógica plano/contraplano en los que el emisor del diálogo suele figurar de frente, mientras que el oyente se dispone en primer término en un lateral, de perfil-espalda a cámara.

Me gustaría aclarar que pueden existir variaciones con respecto a la estructura propuesta, pues es necesario contemplar cierto grado de variabilidad planimétrica que dote de mayor dinamismo y menor monotonía al montaje. Un ejemplo puede detectarse en algunas escenas que, contraviniendo el habitual inicio en plano general, comienzan en plano detalle de un objeto para después abrir el campo visual mediante zoom inverso. Encontramos tres ilustraciones de ello a lo largo del filme: en la escena en la que Adolfo devuelve el encendedor a su hijo Ángel (a. II, s. 8, e. 22), partimos de un plano detalle de la mano de Adolfo realizando tal acción, abriéndose después la imagen a un plano medio largo de ambos; la escena posterior, la cita de Adolfo y Magda en el apartamento de esta última (a. II, s., e. 23), se inicia con un plano detalle de las flores que él le ha regalado, seguido de un movimiento de cámara que pasa por el tocadiscos de mesa y culmina en un plano medio de Magda; ese mismo tocadiscos se observa al inicio del último encuentro de Magda y Adolfo (a. III, s. 17, e. 47), moviéndose la cámara hacia una mano que posa un cigarrillo sobre el cenicero, dejando paso a continuación a un plano medio que desvela la presencia de Adolfo en el apartamento de la artista.

La angulación y los movimientos de cámara siguen la estructura de montaje convencional ya explicada. Con respecto a los ángulos, se mantiene el punto de vista a la altura de la mirada del espectador en relación con los personajes, es decir, si ellos están de pie o sentados, la mirada del espectador se sitúa a esa misma altura. De manera muy ocasional, puede detectarse la inclusión de algunos picados y contrapicados, siendo siempre muy sutiles. Más allá de los dos ejemplos de ángulos picados ya comentados, podemos emplazar otros en el plano general desde el que se observa por vez primera el interior de la casa de Adolfo (a. I, s. 3, e. 8), tomado desde la tarima que marca la doble altura, o en el plano americano que muestra a Magda dirigiéndose hacia la barandilla del viaducto desde el que pretende suicidarse (a. III, s. 17, e. 48), permitiéndonos ver el paso de vehículos por la carretera inferior. Menos comunes, aunque más interesantes, son algunos de los contrapicados que localizo en el metraje: en el rápido recorrido en el que se nos presenta la gira internacional de Magda (a. II, s. 12, e. 34), el plano general de los rascacielos de Nueva York resalta su imponente mediante una imagen en contrapicado tomada desde las escaleras de descenso al metro.

Por otra parte, considero un ejemplo de ángulo picado y otro de contrapicado que podrían tener un sentido simbólico por contraposición: al presentarse en casa de Adolfo por última vez y hacerla pasar el mayordomo (a. III, s. 16, e. 44), vemos entrar a

Magda desde un ángulo picado tomado por entre el brazo y el cuerpo de la señora Vega, antes de que le pongamos cara a esta última, quien permanece apoyada en la barandilla de la pequeña escalera que permite salvar la doble altura de la estancia; sin embargo, al llegar a la capilla de la prisión buscando el amparo de la superiora (a. III, s. 17, e. 49), la espectadora observa la entrada de Magda desde un ángulo contrapicado. Aunque este no es todavía lugar para interpretaciones simbólicas, me aventuro a ilustrar cómo la forma influye en la transmisión del contenido: mientras que el ángulo picado empequeñece a Magda frente a la señora Vega, esposa legítima de Adolfo, el contrapicado que marca su entrada en la capilla presenta a una Magda magnificada, camino de su redención.

En lo referente a los movimientos de cámara, pueden listarse muchos ejemplos de travelling y zoom. El travelling se emplea para seguir el movimiento de los actantes, viéndose esto cuando la cámara acompaña a la celadora en su salida de la celda donde se halla confinada Aurora (a. I, s. 1, e. 2) o cuando sigue a Adolfo hacia el despacho de su casa con el objetivo de mostrar cómo sirve las bebidas (a. I, s. 3, e. 8), por mencionar dos casos situados al inicio del largometraje. En algunos números musicales, pueden apreciarse travellings efectuados mediante el uso de grúas, como desvela el movimiento lateral que permite contemplar la entrada del cuerpo de baile en el espacio escénico al inicio de *Los nardos* (a. II, s. 6, e. 15). Mención aparte merece un singular travelling durante la visita del maestro Miranda y el abogado a la cárcel (a. II, s. 9, e. 26): desde un plano medio largo en el que figuran los dos hombres de frente y Magda de espaldas, en primer término, la cámara se mueve hasta invertir la direccionalidad del plano, esto es, hasta quedar Magda de frente y los dos hombres de espaldas; supone una ruptura momentánea de la lógica del tipo plano/contraplano que se aplica durante la escena, o al menos una alteración, pues el movimiento permite mostrar el contraplano sin que se produzca un estricto cambio de plano. Por su parte, el empleo del zoom descansa en la aproximación a los actantes, con magníficos ejemplos en los números musicales, en especial cuando pretende pasarse de un plano general a planos medios y medios cortos centrados en la gestualidad de Montiel: en *Pichi* (a. I, s. 2, e. 5), transitamos de un plano general corto a un plano medio corto justo en el instante en que lanza el cigarrillo que Ángel le encendió. También cobra importancia en momentos de carácter sentimental, como se observa en el zoom hasta primer plano que muestra a Magda besando la frente de su hija dormida (a. II, s. 7, e. 20).

Más allá de estos aspectos sobre el sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, y teniendo en cuenta que el montaje de los números musicales reclamará mi atención en el siguiente acápite, solamente restaría señalar algunas particularidades compositivas que no obedecen a la tipología de los planos, sino a la disposición de los actantes en el espacio diegético. Remarco la existencia de algunas composiciones que se ajustan al género fílmico del melodrama en las escenas de mayor intensidad emotiva, destacando el plano medio que muestra a Magda confesándole a Adolfo su participación en el plan de Gerardo (a. II, s. 8, e. 23): en vez de mirarlo a él, Magda confiesa en dirección a cámara aunque sin mirarla directamente, observándola Adolfo desde atrás, hasta que Magda se gira en dirección a él. De manera similar, en su último encuentro y tras descubrir la verdad sobre su hija (a. III, s. 17, e. 47), localizo un primer plano en el que Magda expresa su renuncia al amor de Adolfo, pidiéndole que se marche con la mirada fija en un infinito que a la espectadora se le escapa, girándose después para dirigir su mirada hacia él. El cambio de direccionalidad en la mirada de la protagonista es asiduo en los momentos de intensidad melodramática, localizándose otro ejemplo de ello cuando, tras escuchar la sugerencia de la superiora de traer a su hija de visita a la prisión (a. II, s. 9, e. 27), Magda se niega enérgicamente, activando la potencia de su mirada en un giro de cabeza repentino en dirección a la profesora.

En lo que respecta a la iluminación, destaco su impecable factura, resaltando por lo general su claridad y su potencia, aunque sin renunciar al naturalismo en las escenas rodadas en exteriores. Como elemento reseñable, habría de remarcarse nuevamente la condición de estrella absoluta de Sara Montiel, pues en ello redundan también aquellos efectos más teatrales y melodramáticos a nivel lumínico. Sea cual sea la ambientación o el instante en el que se ubica la acción, la protagonista se halla siempre perfectamente iluminada, cobrando especial artificialidad en aquellos números musicales que suceden en el contexto del mundo del espectáculo: cuando canta en el escenario de El Molino de los 20, así como en otros espectáculos de su *tournee*, un foco la ilumina al comenzar la canción. Existe sentido de metaficción o autorreferencialidad, pues dicha iluminación artificiosa respondería al espectáculo dentro del espectáculo. Me gustaría señalar la especial relevancia del vestuario y las joyas, también del maquillaje y la peluquería, elementos decisivos en la configuración de la imagen de Magda Beltrán. Estrechamente vinculados con ellos, la iluminación y el cromatismo juegan un papel sobresaliente, puesto que la luz sirve para poner en apreciación la diversidad de texturas y materiales

que conforman los opulentos ropajes y las vistosas joyas de la protagonista, mientras que la gama de colores seleccionados refuerza dicha impresión de riqueza. A modo de ilustración, podríamos referirnos al vestido negro palabra de honor por la rodilla con escote corazón velado con sobrecapa de tul que Magda luce durante la velada nocturna en la que acontece el asesinato de Gerardo (a. II, s. 8, e. 23 a 25), atuendo que haría las delicias de cualquier protagonista de un *film noir*.

Cromáticamente, la variedad de colores es exquisita, destacando la existencia de varias paletas: los tonos marrones y apagados se hallan mayoritariamente presentes en ambientes de pobreza, retratados en contextos como la cárcel de mujeres o el Barrio de los Traperos, al tiempo que intensos rojos, dorados o azules resaltan la opulencia de espacios como El Molino de los 20. Además de su incidencia en la ambientación, los ropajes y las joyas de Magda suelen ir en consonancia con estas líneas cromáticas, ya que el vestuario en colores más vistosos y las joyas de mayor riqueza suelen aparecer en los contextos vinculados con el mundo del espectáculo, asociados con la Magda artista; entretanto, el uniforme de reclusa en azul deslavado, la sobriedad del hábito de monja o el sencillo conjunto de suéter marrón y falda lápiz negra con los que acude a la taberna de Damián reflejan la mayor pobreza de sus respectivos ambientes.

Finalmente, refiriéndome al sistema de hiperformalización objetual del sonido, puede establecerse también un empleo convencional del mismo, desde el predominio del sonido diegético en forma de diálogos que posibilitan el avance del conflicto. Por norma general, la fuente emisora del sonido resulta fácilmente localizable en el campo visual mostrado en pantalla, no existiendo duda alguna sobre su origen. De manera muy puntual, la espectadora puede desconocer la identidad del actante que origina el sonido, pudiendo no estar presente en plano, algo que responde a la voluntad de crear suspense: el ejemplo más evidente lo encontramos con relación al personaje de la señora Vega, quien indica a Joaquín, su mayordomo, que permita entrar a Magda en la casa, viéndola parcialmente de espaldas y sin haberla conocido previamente (a. III, s. 16, e. 44). Aquí, se pretende que el público descubra su identidad al mismo tiempo que lo hace Magda.

Detectándose en esta ocasión un único uso de sonido diegético fuera de campo a modo de voz superpuesta, al oír Magda las palabras de aliento que la superiora le dedicó en el pasado (a. III, s. 16, e. 48), puede afirmarse que la otra gran fuente diegética de sonido radica en las voces e instrumentos que participan de los números musicales. La

autoconsciencia del abordaje del mundo del espectáculo en el discurso fílmico explica que la sonoridad de los instrumentos que acompañan a la voz, en muchas ocasiones, provenga de una fuente diegética, observándose a los músicos que acompañan a Magda. Conviene recordar el pacto tácito que asumimos como espectadores de una película: el maestro Miranda no toca el piano y, obviamente, tanto la voz de Sara Montiel como el acompañamiento instrumental han sido grabados en estudio, por lo que ni ella canta en directo ni los músicos, figurantes, están tocando. Pero la impresión generada es la de emisión diegética del sonido, con una excepción: cuando Magda entona *Flor del mal* acompañada por el guitarrista Manitas (a. II, s. 7, e. 17), tras una estrofa en la que el acompañamiento musical se corresponde únicamente con la guitarra, se añaden otros instrumentos que no se encuentran presentes, a modo de sonido extradieгético. Por otra parte, aunque la mayor parte de motivos musicales no cantados se ubiquen también en el terreno de lo extradieгético, como enseguida veremos, existen algunos incorporados a la diégesis, pues su fuente es mostrada visualmente. Sucede esto con el alegre motivo que caracteriza la música de ambiente en *El Molino de los 20* (a. I, s. 2, e. 3 y 5), tocado por los músicos del lugar y escuchado por su público. Algo semejante acontece en las tres ocasiones en las que se hace uso de un tocadiscos, durante la primera cita privada entre Magda y Adolfo (a. I, s. 3, e. 8) y las dos veces en las que el abogado escucha *El día que me quieras* en el apartamento de Magda (a. II, s. 8, e. 23; a. III, s. 17, e. 47).

El sonido extradieгético se materializa esencialmente en forma de motivos y temas musicales orquestales. En algunos casos, son motivos sonoros asociados con momentos concretos, como sucede con los tres golpes de trompeta que dan inicio a la acción, al mostrarse el plano general del exterior de la cárcel que sigue a los títulos de crédito (a. I, s. 1, e. 1), el sonido del xilófono que marca el inicio del *flashback* de la vida de Magda, tras la conversación que sor Belén mantiene con Aurora (a. I, s. 1, e. 2), o el golpe instrumental que marca el momento en el que Magda se agacha para recoger el revólver de Gerardo (a. II, s. 8, e. 24), antes de asestarle el tiro que causará su muerte. Mención aparte merecen los potentes motivos que funcionan como temas identificativos del avance de vehículos que aparecen tanto en la escena que presenta la gira de Magda alrededor del mundo (a. II, s. 12, e. 34) como en su regreso a la ciudad de Madrid (a. III, s. 15, e. 42), subrayando el movimiento del ferrocarril o el avión, así como el ajeteo de la vida en las grandes urbes.

Existen otros temas musicales extradiegéticos que se asocian sonoramente con algunos episodios o personajes concretos. Los motivos instrumentales orquestales o con predominio de la percusión y de los vientos metales funcionan casi siempre en relación con momentos de clímax dramático, mientras que la familia de las cuerdas se utiliza de manera más flexible, pudiendo subrayar momentos de tensión dramática pero, de forma más habitual, remarcando la presencia de personajes o el devenir de situaciones entre lo calmado y lo nostálgico. Quizás el ejemplo más evidente se localiza en un tema musical interpretado por las cuerdas, aunque con ciertas variaciones de los vientos madera, que acompaña a las monjas en la escena inicial de la capilla (a. I, s. 1, e. 1) y que se asocia a la figura de la superiora, pues suena cuando Magda escucha su voz al pensar en quitarse la vida (a. III, s. 16, e. 48), sustituyendo a los vientos metales que enfatizaban su decidido avance por el viaducto. Las cuerdas y el viento madera acompañan momentos de acción pausada, imprimiendo un ritmo entre nostálgico y relajado, como sucede con la llegada de Adolfo al Barrio de los Traperos y durante su paseo con Magda tras salir de la taberna (a. II, s. 7, e. 17) o en su recorrido por la Acrópolis de Atenas (a. II, s. 13, e. 38) y por la Isla de Rodas (a. II, s. 14, e. 39), añadiéndose en este último caso un tema en el que sobresalen los vientos metales.

Las cuerdas acompañan diálogos y momentos de corte melodramático, como la conversación entre sor Belén y Aurora (a. I, s. 1, e. 2) o el reencuentro de Magda con su hija (a. III, s. 16, e. 46), destacándose en este último caso la intensificación del violín durante los besos que Magda posa en su frente y su mejilla. Al estilo hitchcockiano, aunque sin tanta estridencia, la versatilidad del violín permite su uso para remarcar la tensión generada en los clímax: cuando la artista confiesa a Adolfo que colabora en el plan de Gerardo para extorsionarlo (a. II, s. 8, e. 23), suena uno de los temas orquestales que escuchamos durante la secuencia de títulos de crédito, llegando a un momento de máxima tensión instrumental marcada por las cuerdas que da paso a una posterior repetición, con mayor intensidad. No es baladí que, en un momento central de la trama, se utilice un tema musical que ya ha sido presentado a la espectadora en los títulos de crédito, como tampoco lo es que otro de los momentos de mayor tensión e intensidad instrumental se sume a la aceleración de cambios de plano desde la que se presenta la pelea entre Gerardo y Adolfo (a. II, s. 8, e. 24).

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

La película, articulada a partir de una división en tres actos, se adscribe al género melodramático en su vertiente romántica próxima al referente del folletín. Sin entrar en rasgos propios del análisis del contenido, como la construcción de una protagonista que conjuga la abnegación ante el sufrimiento, el sentido de fracaso moral o la experiencia traumática del pasado, el examen de los sistemas de hiperformalización evidencia diversos atributos de este género fílmico: el papel céntrico de la palabra, conjugándose las potentes declamaciones de los personajes con teatrales juegos de miradas y gestos; la utilización de recursos efectistas que alteran la línea temporal, presentándose toda la vida pasada de Magda a modo de gran analepsis; o el significativo peso de la música, pues la banda sonora resulta una de las bazas más importantes a la hora de subrayar la tensión de los clímax dramáticos. A todo esto habrían de añadirse las palabras que he dedicado a la actuación de Sara Montiel, pues la manchega imprime un estilo propio en las reacciones de Magda, como la estupefacción ante la proposición de matrimonio de Ángel (a. I, s. 2, e. 4), el hastío que le produce escuchar por enésima vez la oferta de Dupuic (a. II, s. 5, e. 13) o la imperturbabilidad con la que afronta el descubrimiento de la adopción de su hija por parte de la familia Vega (a. III, s. 16, e. 46), canalizadas desde una perfecta dicción, una entonación pausada y una parquedad gestual y de expresiones faciales. Me aventuraría a aseverar, sin que se malinterprete⁸⁰², que el amaneramiento de Montiel, diva del melodrama que poco necesita de gestos superfluos, redundaba en una afectación construida desde una expresividad minimalista⁸⁰³.

La adscripción de la cinta al género del musical cinematográfico tampoco resulta problemática, pues cumple los criterios fijados. En primer lugar, la música se desvela como un motor argumental significativo en el avance de la acción, afirmación que se

⁸⁰² No es mi labor entrar en consideraciones valorativas sobre la trayectoria de las actrices más allá de las películas examinadas, pero la comprensión de sus maneras de hacer particulares resulta necesaria para entender desde dónde construyen sus personajes. Lejos de resultar opiniones negativas, me gustaría reivindicar esa particularidad asociada a la manera de actuar de intérpretes que han aparecido o irán apareciendo por estas páginas, pues la singularidad tan genuina de Carmen Sevilla, Sara Montiel, Chus Lampreave o Belén Cuesta, entre otras, cada una en sus tiempos y desde sus maneras, dota de excepcional viveza a las religiosas a las que dan vida, sea desde el gracejo, la parquedad, la ingenuidad o el titubeo.

⁸⁰³ El manierismo expresivo y gestual de Montiel guarda puntos en común con el modo de interpretar de Marlene Dietrich o María Félix, referentes de la manchega, según discutiré en el plano extradiegético. Dietrich también interpretó a una cantante de cabaré en *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932), filme que cuenta la historia de una mujer redimida, en este caso mediante el matrimonio y la maternidad, que ha de volver a su profesión para sufragar el costoso tratamiento de su marido enfermo. Supone esto un retorno a los infiernos de la inmoralidad social, llegando a convertirse en amante de un poderoso político, aunque termina imponiéndose un final feliz convencional mediante la reintegración del universo familiar.

verá reforzada al examinar las letras de las canciones, así como al analizar el peso de la dedicación de Magda al mundo del espectáculo en su caracterización moral. En segunda instancia, la presencia de números musicales destaca por su abundancia, encajando en el modelo de cine musical en el sentido estricto. A continuación, reviso sintéticamente los diez números musicales que aparecen en el metraje, señalando su ubicación concreta y ofreciendo un breve estudio del montaje y la planificación fílmica a nivel formal.

Tras la secuencia inicial, que sitúa al espectador en el presente de sor Belén en una cárcel de mujeres, el gran *flashback* que relata su vida pasada, cuando todavía se llamaba Magda, comienza con *Tápame*, un cuplé a ritmo de vals compuesto por Ricardo Yust, Francisco Yust y Antonio López Moris hacia 1917, que permite presenciar a la cantante encandilando al público en El Molino de los 20 (a. I, s. 2, e. 3). Tras un plano medio corto, el campo visual se abre hasta un plano medio de Magda, contoneándose. Exceptuando el siguiente plano medio, que revela a tres hombres observándola desde una mesa, la cámara la sigue en todo momento, por lo general desde un plano medio que permite apreciar tanto sus sugerentes movimientos de manos, a tono con la pícaro letra de la canción, como la gestualidad facial, marcada por los labios, los ojos y las cejas, en acompañamiento al modo sensual, casi susurrado por momentos, de recitar el texto. Al subir al escenario, la cámara la sigue desde un plano medio largo, casi americano, que permite observar sus suaves movimientos remarcados por los flecos de su vestido rojo, para efectuar después un zoom lento que acaba por dar paso a un plano medio corto.

El siguiente número musical, ubicado narrativamente en ese mismo contexto, no podría ser más distinto: para defender el chotis *Pichi*⁸⁰⁴ (a. I, s. 2, e. 5), Magda entra en escena ataviada según el tipo popular del chulo madrileño. Vistiendo peto o pichi de pantalones con camisa y con el pelo recogido bajo una gorra, el único complemento tradicionalmente asociado con lo femenino que podemos localizar son sus zapatos de tacón de aguja, pues no luce ninguna joya y su maquillaje es muy sutil. Es complicado describir el sentido de dicha imagen sin entrar en la estimación de las connotaciones machistas de la letra del tema, pero, manteniéndome en el plano de lo visual, subrayo una presencia corporal y una gestualidad rotundas, marcadas mediante los movimientos

⁸⁰⁴ *Pichi* y *Los nardos* son dos temas pertenecientes a la popular revista musical *Las Leandras*, con música de Francisco Alonso y libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estrenada en 1931 con Celia Gámez como intérprete protagonista. Este dato ayuda a corroborar el componente popular del filme, pues, como es habitual, el repertorio de Sara Montiel en sus melodramas musicales se compone de canciones que, lejos de haber sido compuestas para ella, forman parte de un repertorio conocido por las clases populares españolas.

de brazos. A nivel de montaje, el número comienza con un plano general del cuerpo de baile saliendo a escena, conformado por mujeres vestidas con indumentaria tradicional de chulapa. En un plano general corto, aparece Magda al descorrerse una de las cortinas del telón, siguiéndola desde entonces la cámara y el foco que la ilumina desde un plano más cerrado, casi americano. Después de diversos planos generales del cuerpo de baile transitando entre las mesas del público, en un momento que coincide con los coros de la canción, un plano general corto muestra a Magda, ya debajo del escenario, sentándose en el lateral de las escaleras. A continuación, un zoom de aproximación permite llegar a un plano medio corto que subraya la expresividad del gesto, pues Magda lanza el cigarrillo que llevaba en la mano. Mediante planos generales y alguno americano, la intérprete avanza, uniéndose al cuerpo de baile, hasta llegar a un plano medio corto, tras un zoom que pasa momentáneamente por el plano medio, con la protagonista girando al estilo del chotis, cogiéndose luego los tirantes. Antes del aplauso del público, Magda regresa al escenario, subiendo de espaldas en plano medio, hasta concluir en posición de frente, algo ladeada, pasando luego a un plano general que muestra el cierre del telón, con imágenes pintadas de un chulapo y una chulapa besándose.

Y, explotando al máximo esa primera noche en El Molino de los 20, todavía asistimos a un tercer número musical, de gran relevancia argumental: desoyendo los consejos de Gerardo, Magda decide cantar *El día que me quieras* (a. I, s. 2, e. 7), tango que compuso y popularizó Carlos Gardel, con letra de Alfredo Le Pera, en la década de 1930. Esta escena contraviene el habitual estereotipo del anecdotismo con el que han sido tratados los números musicales en el cine español. Reservando el estudio de su significado, puede observarse, sin ir más allá de la secuenciación, que el número se halla integrado en una escena que no completa en sí mismo, pues la acción se inicia con la conversación de Gerardo y sus acompañantes sobre la mesa vacía que será ocupada por el señor Vega, uniéndose Magda al diálogo tras su enésimo cambio de vestuario; el final de la escena tampoco coincide con la conclusión del número musical, pues Magda habrá de recoger el bolero que tan intencionadamente dejó caer sobre la silla vacía junto a Adolfo, iniciándose un diálogo que culmina con su abandono del local. Además, la relevancia de *El día que me quieras* queda demostrada con posterioridad, pues este tema vuelve a sonar en dos ocasiones, coincidiendo con las visitas de Adolfo al apartamento de Magda, a modo de grabación reproducida por el tocadiscos.

Centrándome en su presentación formal, este número musical se inicia desde un plano medio en el que Magda, con un gesto de manos, indica al maestro Miranda que comience a tocar el piano, acción que se ve cumplida desde un plano medio del músico. A continuación, un plano general corto muestra cómo se descorre un velo de tul que cubre el escenario, antes de presenciar un intercambio de miradas, primero en planos medios y después en medios largos, entre Adolfo y Magda. Ella comienza a cantar desde su asiento en la mesa de Gerardo al apagarse las luces, iluminándola un foco y aplicándose un zoom hasta plano medio corto. Después, en plano americano, la vemos levantarse y cantar mientras se desplaza por entre las mesas de los asistentes, cerrándose progresivamente el campo visual hasta un primer plano de Magda. En este número, los planos más abiertos permiten apreciar su rico vestuario, conformado por un ampuloso vestido blanco cuajado de aplicaciones cobrizas, unos guantes de noche blancos y una chaqueta bolero que porta en la mano, mientras que los planos medios cortos y los primeros planos se centran en su rostro, resaltando de nuevo la expresividad de labios, ojos y cejas, enmarcados por diadema, pendientes y collar de brillantes. Hasta el final del número se mantiene esta tónica general planimétrica, alternándose con planos generales que dirigen su atención a la figura de Adolfo, quien la observa sentado desde su mesa, siendo en uno de estos planos generales cuando Magda deja caer su bolero en la silla vacía para desplazarse luego en dirección al escenario.

De nuevo en el escenario de El Molino de los 20, aunque esta vez en un ensayo sin público (a. II, s. 5, e. 13), Magda interpreta *Serenata apache (Adiós Ninón)*, traducción de un tema musical procedente de tierras francesas, acreditado a Valsier y Lucien Boyer, que ya había sido popularizado en España a inicios de la pasada centuria por figuras como La Fornarina o Raquel Meller. Integrado en una escena que va más allá de los límites del número, el acompañamiento musical de la canción comienza a sonar cuando, desde un plano medio largo, Gerardo se sienta en una de las mesas para asistir al pase. Tras un plano general de los músicos tocando, se observa otro plano general más corto del cuerpo de baile, vestido a la moda francesa, y de Magda saliendo desde el fondo lateral de la zona del público. Rápidamente, pasamos a un plano medio largo centrado en la artista, potentemente iluminada por un foco, justo cuando comienza a cantar, acompañándola la cámara en su recorrido hasta la columna que comunica ese espacio con las escaleras de acceso a la zona inferior de la sala, a pie de escenario, aproximándose hasta un plano medio corto. Al sobrepasar la columna y apoyarse en

ella, Magda figura de cuerpo entero desde un plano general corto, contemplándose su ajustado vestido negro de tirantes con escote corazón y aplicaciones de pedrería, en bajo asimétrico con cola de plumas, además de sus movimientos de brazos, subrayados por la sombra que dibuja el foco sobre la pared. Tras continuar desplazándose hacia el centro de la escalera, la cámara se aproxima hasta un plano americano, pasando posteriormente por un plano medio largo y un plano medio conseguidos gracias al acercamiento de la cantante, quien baja los escalones. Tras un plano medio de Gerardo, un plano medio de Magda da paso rápidamente a un plano general de los bailarines subiendo al escenario, en un momento puramente instrumental. Pero no tarda Magda en volver a reclamar la atención de la cámara, pasando de un plano medio largo que permite ver movimientos coreografiados, como una contundente extensión de brazos, a un plano medio corto que precede a un primer plano de perfil, enfatizando su expresividad facial. El resto del número, con mayor peso de la coreografía⁸⁰⁵, se desarrolla mediante planos medios, americanos y generales cortos, en los que la protagonista danza con un bailarín antes de acercarse a un balcón de atrezo en plano americano, despidiéndose en plano medio.

Si en este número acontecía un ensayo interrumpido por la clausura policial, en el siguiente asistimos a la reapertura del cabaré al ritmo de *Los nardos* (a. II, s. 6, e. 15), famoso pasodoble de revista musical. Partiendo del clásico plano general que muestra a las bailarinas entrando por entre el público, vestidas de chulapas y portando cestas de nardos, Magda aparece sobre el escenario luciendo un rico vestido de inspiración castiza madrileña con mangas abullonadas, pedrería bordada y plumas en el bajo de la falda, acompañado por el preceptivo mantón de Manila y una cesta con un ramo de nardos. Según comienza a cantar, nos aproximamos a un plano medio corto de Magda, quien interpreta la primera parte del tema en solitario sobre el escenario, pasando por una variedad de planos que van desde el general corto al medio corto próximo al primer plano, intercalándose planos medios de la conversación que Ángel mantiene con su novia en una de las mesas. Colocada de perfil, Magda canta mientras mueve uno de los nardos, percatándose de la presencia de Ángel, a juzgar por la dirección de su mirada. Es en plano general y durante la intervención de los coros cuando Magda baja del escenario, transitando después a un plano americano en el que inicia su interacción con

⁸⁰⁵ Discutiré posteriormente cómo, de manera generalizada, los números musicales responden al estatus de estrella absoluta de Sara Montiel, pero quisiera señalar una particularidad de *Serenata apache*: allí donde correspondería encontrar una mayor cuantía de planos generales del ballet, se halla una planimetría más cerrada de lo esperable, tomando en consideración que Sara Montiel, pese a ejecutar movimientos coreografiados, nunca destacó como bailarina.

el público. En plano medio largo, pasa por delante de la mesa en la que se encuentran Ángel y su novia, generando celos e incomodidad en la pareja, para después continuar repartiendo nardos entre los asistentes en planos que van desde el medio al americano. En otro momento coral, un plano general de las bailarinas dispuestas ordenadamente sobre el escenario es aprovechado por Magda para, en plano medio largo, dejar un nardo sobre la mesa de Ángel a cambio de uno de sus cigarrillos, que el joven enciende con un mechero que termina llevándose la cantante. El número concluye con un plano medio de Magda sobre el escenario, tirando el cigarrillo y guardándose el encendedor en el escote para repartir nardos, cerrándose luego hasta un plano medio corto similar al inicial.

No hemos de esperar demasiado al siguiente número musical, pues Magda lo interpreta esa misma noche, aunque en un contexto muy distinto: en su visita junto a Adolfo a la taberna regentada por Damián (a. II, s. 7, e. 17), en el humilde barrio que la vio nacer como artista. Deleita a los parroquianos con *Flor del mal*, tema compuesto por Eduardo Montesinos y con letra original en francés de F. Wolter, ya popularizado por intérpretes como Lilián de Celis y Raquel Meller. Resulta una canción de significado mucho más turbio, algo que corroboraré en el estudio de su letra pero que ya puede anticiparse en la puesta en escena: en una ambientación pobre, luciendo un conjunto de suéter marrón y falda negra que nada tiene que ver con la ampulosidad de sus trajes en El Molino de los 20, y con una gestualidad más contenida, vemos a Magda compungida y triste; lejos de interpretar a un personaje propio del número, muestra su historia vital desde la interpretación musical. La contención de movimientos y gestos resulta más próxima a la caracterización de Magda con relación a la expresión minimalista de Sara Montiel en la parte hablada de la película, quizás por tratarse de una canción cuyo texto resulta profundamente melodramático. A nivel de montaje, la vemos desplazarse por la taberna y sentarse junto a un cliente en planos americanos, medios largos y medios; es Adolfo quien reclama los primeros planos, mostrando en su rostro la compresión de los avatares que canta y cuenta Magda. Según comenté, este número musical destaca por el empleo de instrumentación extradiegética.

Con asesinato, cárcel y juicio de por medio, Magda tarda bastante tiempo en volver a los escenarios y lo hace en suelo parisino con *Sous les toits de Paris*, *chanson* acreditada a Raoul Moretti, René Cailleteau y René Chomette, en el inicio de su gira junto al maestro Miranda y Dupuic (a. II, s. 12, e. 33). Resplandeciente una vez más, entona el tema del largometraje francés homónimo (René Clair, 1930) enfundada en un

sofisticado vestido negro acompañado por toques de color rojo en las rosas prendidas de su pelo y los rubíes que adornan su cuello, en consonancia con el sugerente y seductor tono de la canción. El número destaca por su construcción sintagmática sencilla y pausada, pues Magda resuelve la canción en apenas cuatro planos, comenzando por un plano americano y pasando por dos planos medios cortos que potencian la expresión contenida de su rostro, con un plano medio intercalado que permite contemplar a la artista girando, desplegando sus brazos en teatral extensión y desplazándose por entre las chimeneas y los techos de París que conforman el decorado.

Tras romper su vinculación con Dupuic, Magda y el maestro Miranda recalcan en Atenas, presentándonos la película las canciones interpretadas durante su primera y su última noche en la ciudad. Magda Beltrán se estrena con el tema *Ti na ine i agapi (Qué será el amor)* (a. II, s. 13, e. 37), iniciándolo en griego y concluyéndolo en castellano, todo un canto al amor que resulta profético en su reencuentro con Adolfo. Cual diosa del Olimpo, con ajustado vestido blanco en escote corazón plisado con aplicaciones y velo a conjunto, Magda comienza su actuación descendiendo por las escaleras de un decorado a la griega, con elementos como columnas o ánforas. Tras un plano medio corto del maestro Miranda, quien sonríe al escucharla cantar mientras la acompaña al piano, un plano medio de Magda da paso a un plano general corto en el cual baja dichos escalones y avanza por el escenario. Después, un plano americano la muestra mientras anda lateralmente hasta apoyar su mano en un capitel de columna, transitando luego a un plano medio. Tras otro plano medio corto de Miranda, se ofrece un plano medio corto de Magda que se mantiene durante el resto de la estrofa, pasando luego a un plano americano del pianista y de los músicos cantando los coros, para volver luego a Magda, quien desciende del escenario por un lateral en plano americano, siguiéndola la cámara. Canta en plano medio largo entre el público hasta descubrir a Adolfo en una de las mesas, iniciándose entonces la aplicación de una lógica plano/contraplano basada en primeros planos que permiten observar, alternativamente, las expresiones faciales de Adolfo y Magda, hasta susurrar ella las últimas palabras del tema, en plano medio largo.

Del otro lado del Atlántico llega el tango *Madreselva*, con música de Francisco Canaro y letra de Luis César Amadori, el director de la película. En su última noche en Atenas, Magda canta parte de este tango, previamente interpretado en el cine por figuras como Libertad Lamarque o Carlos Gardel, ante la atenta mirada de Adolfo (a. II, s. 14, e. 40), luciendo un enguantado vestido de terciopelo burdeos acompañado por joyas de

brillantes y esmeraldas⁸⁰⁶. Nuevamente, el montaje del número destaca por su efectista simplicidad, partiendo de un plano general que permite verla de cuerpo entero sobre el escenario, antes de comenzar la aplicación de una aproximación lenta de cámara que pasa momentáneamente por plano medio y plano medio corto hasta llegar al primer plano. Tras un plano medio de Adolfo, sentado entre el público, volvemos a un plano medio corto de Magda que marca la conclusión del número, plano en el que el rostro de la artista se ve realzado por las joyas de esmeraldas y brillantes.

Como no podía ser de otro modo, la película concluye con el décimo y último número musical, radicalmente diferente en tono y forma a los anteriores. Ya como sor Belén, la protagonista asiste a la boda de su hija Esperanza desde el coro de la iglesia, siendo la encargada de entonar las partes solistas de su *Plegaria*, acompañada por un coro de voces blancas infantiles (a. III, s. 18, e. 50). El tema musical es una llamativa adaptación de la partitura para piano del tercer nocturno de la serie *Liebesträume* (*Sueño de amor*) del compositor Franz Liszt, con letra de Rafael de León creada expresamente para el filme. En esta ocasión, la voz de Magda comienza a escucharse mientras figura en pantalla Adolfo, quien no tarda en girarse al identificar la voz de la intérprete. Desde un plano general de conjunto vemos entonces a sor Belén, de medio cuerpo, tras la balaustrada del coro, con los niños cantores al fondo, dando paso después a sendos planos medios de Adolfo y de Ángel, acompañado este último por su ahora ya esposa, quienes la han reconocido. También el maestro Miranda mira hacia ella, sonriente, tras un plano medio corto de la religiosa, retornando después a ella mediante un plano medio que, articulando el inicio de un zoom de cámara, va cerrándose hasta un plano medio corto próximo al primer plano, justo cuando sor Belén rompe en llanto.

⁸⁰⁶ Para los lectores curiosos, no me resisto a incluir una nota dedicada al collar de brillantes y esmeraldas que Sara Montiel luce en esta escena, conocido como «el babero». Siendo habitual que la manchega luciese sus propias joyas en sus largometrajes, pocas resultan tan reconocibles como este collar, creado, según ella contaba, por un joyero gallego a partir de unas esmeraldas llegadas del Brasil. De hecho, volvería a lucirlo en *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963), al interpretar su versión castellana de *La vie en rose*, así como al cantar *No te conozco* en *La mujer perdida* (Tulio Demicheli, 1966). En esta última película, su personaje, Sara Fernán, se enamora de un escultor llamado Miguel Fabri, quien la inmortaliza cual Venus desnuda en una de sus creaciones. Dicha obra sirvió de modelo para la escultura que, muchos años después, materializaría su recuerdo en Campo de Criptana, pueblo natal de Montiel.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Volviendo al eneagrama de las pasiones de Naranjo, intento comprender ahora las motivaciones que mueven a Magda/sor Belén. Conviene advertir que el resto de roles carecen de la profundidad psicológica de los personajes redondos, encontrándose trazados a tiralíneas desde su subordinación al cumplimiento de una función específica a nivel argumental. Una buena ilustración de ello puede hallarse en los cuatro hombres que «definen»⁸⁰⁷ la vida de Magda, a los que podría añadirse Dupuic, empresario que aparece en una sola escena (a. II, s. 12, e. 35). Exceptuando al maestro Miranda, su único amigo y aliado, los otros tres hombres, Gerardo, Ángel y Adolfo, la convierten en objeto de su deseo. Gerardo encaja en la manida figura del empresario descubridor de una artista de baja extracción de la que intenta sacar rédito, desde un constreñimiento que llega a tomar forma de vigilancia (a. I, s. 3, e. 10), relación que es parcialmente aceptada por Magda, pues existe en ella el sentimiento de deuda que toda Galatea suele guardar con su Pigmalión: «[...] pero cuando me encontró cantando en... bueno, donde fuera, yo no era nada» (a. I, s. 2, e. 4).

Mientras que Gerardo respondería al subtipo de los envidiosos del E4 sexual en tanto que personaje de pulsiones canibalísticas⁸⁰⁸, movido por la crueldad y la voluntad de subyugación hacia su gallina de los huevos de oro, tanto Ángel como Adolfo Vega, padre e hijo, actúan (o, al menos, así lo creen) impulsados por un enamoramiento hacia Magda. Sospecho que no les estoy descubriendo nada al postular que dichos intereses románticos no resultan ser menos tóxicos que la pulsión monopolística ejercida por Gerardo, pues Ángel y, especialmente, Adolfo son arte y parte de la providencial ruina de Magda. En lo que respecta al pequeño de los Vega, joven de buena familia, es celoso y posesivo, dependiente de la fortuna familiar por no tener oficio ni beneficio hasta que se convierte en secretario de su padre. Identificaría en Ángel a un orgulloso del subtipo E2 conservación por su carácter infantil y demandante⁸⁰⁹, arraigado en un sentido de privilegio que lo lleva a considerarse merecedor de atención. Esto queda en evidencia a

⁸⁰⁷ Empleo las comillas porque, como saben, uno de mis empeños es rescatar la agencia de aquellos personajes femeninos cuya subjetividad ha sido negada en las interpretaciones tradicionales. Hecha esta consideración, no puede obviarse que los personajes masculinos influyen en gran medida sobre la vida de la protagonista, hasta que ella toma la radical decisión de hacerse monja.

⁸⁰⁸ NARANJO, Claudio, 2019, p. 273.

⁸⁰⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102.

raíz de su primer encuentro con Magda, en su camerino (a. I, s. 2, e. 4), momento en el que Ángel manifiesta sus celos hacia Gerardo e intenta reclamar las atenciones de la artista con la promesa de haberle comprado un brazalete de esmeraldas, aunque ella se muestra tajante en su rechazo: «De ti no quiero nada, porque no tengo nada que darte». Tras afirmar que «No quiero obligarme a nada», Magda lo despacha.

Ángel no parece dispuesto a ver frustrados sus deseos y esto motiva la aparición en escena del tercero en discordia: el respetable Adolfo Vega. Aunque creamos que es Magda quien se aproxima al caballero por orden de Gerardo (a. I, s. 2, e. 7), tardan poco en averiguarse las intenciones de Adolfo con respecto a la cancionista: ha pretendido seducirla para demostrarle a su hijo, Ángel, que «unas palabras y unas sonrisas han servido para que viniera conmigo, como con cualquiera», refiriéndose a ella como «el motivo que lo ha hecho caer tan bajo» (a. I, s. 3, e. 9). Ante esta afirmación, Magda declara que «El motivo se va», no sin antes propinarle una sonora cachetada. Culmina así el primer fingimiento orquestado por Adolfo, pero no será su última mentira u omisión con Magda como víctima. Su relación comienza de manera tormentosa, pues la artista supone al señor Vega culpable del cierre de El Molino de los 20, acudiendo a su despacho y afirmando, entre otras lindezas, «que los hombres que toman venganza en mujeres indefensas no merecen llamarse hombres» o «que le odio, le odio con toda mi alma» (a. II, s. 5, e. 14), devolviéndole el ya mencionado brazalete. No contenta con el exabrupto, y desconociendo que Adolfo se encuentra tras la reapertura del local, Magda toma su particular venganza reiniciando el juego de seducción con Ángel, causando una disputa entre el joven y su novia que toma forma de mechero, aunque Adolfo aparece con el fin de recuperarlo (a. II, s. 6, e. 16).

Pero, centrándome ahora en los ocultamientos de Adolfo, conviene aludir a otras dos tramas: el juicio por homicidio de Magda y el reencuentro, tras muchos años, del abogado y la artista. Con relación al procedimiento penal, si bien es Magda quien dispara el arma que mata a Gerardo, la artista decide ocultar la presencia de Adolfo en el lugar del crimen, en un intento por salvar la reputación de él. La resolución del pleito, que da un sorprendente giro al personarse Adolfo frente al tribunal (a. II, s. 10, e. 29) con el objetivo de testificar, coloca al respetable caballero en una privilegiada posición, la del rol de salvador o rescatador del renombrado triángulo dramático de Karpman⁸¹⁰.

⁸¹⁰ Desarrollé tanto las bases como los roles de dicha aproximación al estudio de los personajes en análisis culturalista del capítulo anterior. El texto de referencia es: KARPMAN, Stephen B., 1968.

A ojos de la espectadora, Adolfo logra resarcirse de la impresión causada por sus malas artes al conseguir que Magda salga en libertad, aunque un examen a fondo desvela dos lecturas menos evidentes. Primeramente, conviene recordar que Magda le advirtió de que abandonara su apartamento antes de la llegada de Gerardo (a. II, s. 8, e. 23). Y fue una pelea entre Vega y Esquivel, tras desobedecer el primero de ellos las indicaciones de Magda, la que desencadenó el homicidio (a. II, s. 8, e. 24), pues Magda disparó a Gerardo para evitar otro posible final trágico, a saber, que el empresario cumpliera con su intención de asesinar a Adolfo. ¿No sería el señor Vega tanto o más responsable del homicidio? No únicamente desoyó las advertencias de Magda, sino que fue él quien se enzarzó en una pelea con Gerardo, permitiendo que fuese Magda quien, quedando sola en la escena del crimen, confesase el asesinato a la policía (a. II, s. 8, e. 25). Es ella quien acaba entre rejas y se ve sometida al escarnio público de un juicio que la hubiese condenado a prisión durante años de no ser porque Adolfo termina actuando movido por un tardío sentido de la responsabilidad o de culpa, logrando que Magda sea exculpada. Gracias a una sugerente e interesada elipsis, el espectador no presencia el testimonio del abogado, por lo que no resulta posible saber hasta qué punto el señor Vega verbaliza su implicación en los hechos; de esta manera, resulta más sencillo resguardar su imagen de apuesto caballero de blanco corcel que acude al rescate de una mujer en apuros.

Pero a Magda el rescate le saldrá muy caro. Tras salir de la cárcel, solamente el maestro Miranda la espera (a. II, s. 11, e. 31), en un acto que muestra tanto su eterno apoyo como el supino desprecio de los demás. «Qué diferente soñaba yo que sería mi libertad» (a. II, s. 11, e. 32), suspira Magda al constatar que el mundo le ha vuelto la espalda, sin contratos para cantar, sin Adolfo y, sobre todo, sin posibilidad de recuperar a su hija, que fue dada en adopción a una familia que desea mantener el anonimato. Esto conduce a la segunda trama antes referida, es decir, al reencuentro, años después, de Magda y Adolfo. Después de algunas semanas de ensueño en tierras helénicas, Magda descubre el precio que tuvo que pagar. A pesar de no contar con (casi) nadie, la artista triunfa internacionalmente sobre los escenarios y logra recuperar un amor pasado que creía perdido, pero la tercera renuncia impuesta, la de su hija, se lleva por delante toda la prosperidad que pudiera resultar de las otras dos. En su regreso a España, Magda no solamente conoce a la señora Vega (a. III, s. 16, e. 44), sino que averigua que Adolfo adoptó a su hija Esperanza, criándola como suya y ocultándole el paradero de su madre biológica, a quien la joven cree fallecida. Aunque el maestro Miranda dijese que Adolfo

también sufrió un importante descrédito público (a. II, s. 11, e. 32), el paso de los años termina pagando con monedas muy diferentes a ambos: él recupera su estatus social y mantiene su rol como protector de la familia Vega, mientras que Magda se ve obligada a abandonar España en busca de trabajo y huyendo del qué dirán, perdiendo a su hija.

En resumidas cuentas, entre mentiras, omisiones y medias verdades, Adolfo se nos desvela como un caballero respetable menos caballero y menos respetable de lo que pudiera parecer a simple vista. El hecho de que ostente el rol de salvador al pagar la deuda de El Molino de los 20 para que pueda reabrir o al testificar con el objeto de exculpar a Magda no ha de hacernos olvidar una naturaleza muy diferente que despunta solamente por momentos, pero que no muta ni desaparece: en su intento de ridiculizar a Magda ante Ángel al comienzo del filme, pero también al ocultarle la existencia de su esposa o la adopción de su hija, el progenitor de los Vega antepone en todo momento un supuesto interés personal y familiar, desde una preocupación que lo aproxima al subtipo E1 conservación de los iracundos⁸¹¹. En el fondo, y aunque diga amarla, Adolfo decide siempre por Magda, quizás pensando que obra velando por la ventura de ella, aunque intuyéndose, en el fondo, un regusto de superioridad: como ella es artista y de origen humilde, Adolfo Vega se cree en la potestad de anteponer sus decisiones, y esto se debe a una desigualdad (de clase económica, de género, de estatus social) que obstaculiza que él la respete como sujeto capaz de tomar decisiones, aunque luego tendremos ocasión de observar que el final de la historia de Magda puede ser interpretado no únicamente desde el plano de lo social, sino también en términos de autonomía individual.

Todas estas cuestiones, referidas a los personajes masculinos, hablan también de Magda o, al menos, de la percepción que de ella ese tiene. Pese a que intentaré razonar su posible correspondencia con varios eneatipos, conviene advertir que la protagonista resulta psicológicamente compleja de definir; hasta cierto punto, esto sucede porque el filme muestra en mayor medida cómo la ven los demás, mostrándola más por reflejo que por introspección. Líneas de diálogo como «Esta es tu obra, te lo había advertido» al culparla Gerardo del cierre de su local (a. II, s. 5, e. 13) o «Estuviste a punto de

⁸¹¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33-34. Se muestra así próximo al personaje de Ceferino Sanjurjo, respetable médico que coprotagoniza las diferentes adaptaciones de *La hermana San Sulpicio*, aunque con un relevante matiz. Allá donde el facultativo deviene un personaje redondo, capaz de despreocuparse y contagiarse del relajo andaluz, el letrado se mantiene como un personaje de corte plano, con escaso espacio para la evolución psicológica, obrando siempre desde el convencimiento de una autoexigencia de virtud que, en última instancia, resulta una autoidentificación engañosa y complaciente que permite al susodicho juzgar a los demás, incluso decidir por ellos, desde una autoridad socialmente reconocida, pues solamente hay que ver cómo es recibido por el magistrado y el fiscal en el juicio.

destruir esta casa, ¿recuerdas?» al reencontrarse con Ángel (a. III, s. 16, e. 45) brindan expresión directa de la culpabilización y el señalamiento a los que se ve sometida. De entrada, Adolfo asegura comprender «por qué una mujer como usted puede enloquecer a un hombre» (a. I, s. 3, e. 8), aunque tras conocerla mejor asevera que «Me da pena ver cómo se esfuerza en parecer lo que no es» (a. II, s. 6, e. 16) y acaba concluyendo que «Lo es, a pesar de todo» (a. II, s. 8, e. 23) cuando ella le pregunta si cree, de verdad, que es una mujer buena. Estas palabras dan justa medida del cambio de parecer, al menos aparente, que Adolfo experimenta en relación con Magda⁸¹².

Desde la perspectiva de Magda, cabe apreciar que la artista sabe aprovechar los recursos que quedan a su disposición al verse posicionada bajo un rol de mujer fatal, al tiempo que de inocente y seductor fingimiento, pues como señala el maestro Miranda en uno de sus chascarrillos, «soy el único hombre que no te sigue» (a. I, s. 2, e. 6). Esto queda en evidencia en su primera aproximación, táctica, a Adolfo: «Entonces, ¿no cree que debería estar [pausa] un poco asustada?» (a. I, s. 3, e. 8), pregunta Magda cuando quedan a solas, iniciando un juego de seducción que la particular prosodia montielesca carga de sugerencia y peligro. No obstante, la mejor muestra de la autoexplotación de la imagen de *femme fatale* puede hallarse en la secuencia que culmina con su detención por el asesinato de Gerardo, siendo que Adolfo inicia una pelea cuando el empresario, después de abofetear a Magda, asevera que si el abogado se ha visto en una situación tan comprometida, ha sido «por confiar en mujeres como esta» (a. II, s. 8, e. 24). Llama poderosamente la atención el ajustado vestido, en silueta lápiz y riguroso negro, que luce Magda en dicha secuencia. Cuando levanta el revólver y aprieta el gatillo, esa apariencia un tanto *vamp* cobra sentido desde unos ecos estéticos que quieren resonar a la fórmula del *film noir*⁸¹³, tan escasa en la España de aquellos años.

Si hablo de autoconsciencia es porque, en más de una ocasión, Magda verbaliza el estereotipo del que se sabe víctima. Sirva de botón de muestra cuando, al personarse Ángel en su apartamento, le dice que quiere «que tú pienses, no ahora sino dentro de

⁸¹² Aunque no puedo establecer todavía un adecuado análisis comparativo, pues no he llegado al examen del otro filme de mi selección protagonizado por Sara Montiel, *Esa mujer*, anticipo un posible elemento común entre ambos: el señalamiento social vivido por la protagonista y la manifestación de las opiniones de los demás personajes, por lo general sentenciosas, sobre ella. Precisamente, el título de la otra película se refiere a una expresión que utiliza el personaje del fiscal en un juicio, también por homicidio, que tiene a Soledad Romero (Sara Montiel) como acusada.

⁸¹³ Más por intuición que por evidencia, no puedo dejar de visualizar a la Joan Crawford de *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) como posible referencia para la construcción de la imagen de *femme fatale*, de mujer asesina, que presenta Magda en esta secuencia.

algún tiempo, que soy un poco mejor de lo que te han dicho» (a. II, s. 4, e. 12). En términos semejantes se había expresado al inicio del metraje, en una acción posterior en la temporalidad diegética, pues actúa allá como sor Belén, visitando a Aurora, la reclusa que ha intentado suicidarse: tras un parlamento ya reproducido («Quizás te dijeron: “Esa monja tiene mucho que callar... ¡Uy, si yo la conocí antes de llamarse sor Belén!”»), habla de sí misma como «una mujer muy diferente» en tiempos pasados (a. I, s. 1, e. 2). No pasemos tampoco por alto que, instantes antes de proferir dichas palabras, afirma, con relación a la valoración del novio de Aurora a propósito de su belleza, que «No me interesa lo que pueda decir, ni él, ni nadie» (a. I, s. 1, e. 2).

Sin embargo, esta indiferencia hacia las opiniones de otros caracteriza en mayor medida a sor Belén que a Magda. Junto con la explotación de su potencial seductor sobre los hombres, tanto o más interesante resulta discernir las valoraciones que sobre ella vierten el resto de personajes femeninos. En este sentido, conviene percatarse de la significativa ausencia de roles secundarios femeninos, siendo por lo general personajes de reparto presentes en una o dos secuencias narrativas. Podría caer en la tentación de explicar dicho fenómeno en términos extradiegéticos a partir del factor estelar asociado con Sara Montiel, desde una lógica androcéntrica y patriarcal que invitase a pensar que la estrella de la función no cede en su omnipresencia oportunidad de lucimiento a otras intérpretes femeninas... pero estimo que hay algo más, y que podría responder al hecho de que los personajes femeninos de reparto solamente actúan como espejo en el cual se refleja la inmoralidad de Magda a ojos de la sociedad. Más allá de los comentarios de la celosa novia de Ángel (a. II, s. 6, e. 15), interesa fijar la atención en dos mujeres que ofrecen, cada una a su modo, una imagen contraria a la de Magda, la señora Vega y la superiora, así como en una tercera mujer, Bella, su distorsionado reflejo futurible.

En lo que respecta a la esposa de Adolfo Vega, aunque Ángel afirme que «su cerebro permanece aún, cómo decirlo, en un estado... infantil» (a. III, s. 16, e. 45), su inocencia y bondad no son impermeables a la condena social sufrida por Magda. Sin ser consciente de con quién está hablando, la señora explica del siguiente modo la adopción de Esperanza: «Afortunadamente para ella, la hemos educado a nuestra manera. Quiero decir, lejos de camerinos, bohemia, mujeres con poca ropa, malos ejemplos... ¿Usted me entiende, verdad?» (a. III, s. 16, e. 46). Y claro que Magda la entiende, pues ella es la madre artista supuestamente muerta de Esperanza; una madre que, según tuvimos ocasión de comprobar en la visita al Barrio de los Traperos, también la quiso educar

alejada de esos ambientes⁸¹⁴. Justamente por esto, y aunque no sea la lectura inmediata generada por sus palabras, los juicios de la señora Vega, desde el desconocimiento, son sumamente injustos. Dicha injusticia no es, por injusta, menos certera como convención social. La prueba fehaciente de ello es el personaje de Bella, artista caída en desgracia, alcohólica y perdida en sus fantasías, a quien Magda guarda especial consideración, aunque quede ridiculizada a ojos del público al proclamar que las baratijas que emplea como joyas fueron regalos de este duque o de aquel káiser (a. II, s. 7, e. 17). Bella y su asociación con la pobreza del Barrio de los Traperos, de donde Magda salió y dejó de cantar cuando «pasó lo que pasó», son la amenaza latente contenida en las palabras de la señora Vega, la materialización de aquello que una artista puede llegar a ser.

Como remiendo parcial a dicha injusticia puede interpretarse la presencia de la superiora, aquella que impulsó a Magda a levantar la cabeza y «salir de aquí con la frente bien alta» al abandonar la cárcel tras ser declarada inocente (a. II, s. 11, e. 30). Consuela a Magda afirmando que, en su tiempo en prisión, aprendió a rezar, algo que evitará que pueda sentirse sola y la ayudará a seguir adelante, aunque se despide de ella ofreciéndole rezar juntas si algún día lo necesita, rematando su parlamento con un «Ven a verme, si algún tía te faltaran las fuerzas» (a. II, s. 11, e. 30). En estas palabras, y en el hecho de que la superiora se refiera a ella como Magdalena, según lo hacía su madre, encuentra Magda el único resquicio de esperanza (que es, simbólicamente, como se llama su hija) para escapar años después del mundo que la ha maltratado. Volveré después sobre esta enigmática reverenda madre, poco desarrollada como personaje, pues resulta clave en la redención final de Magda.

Recapitulando todo lo dicho y sumando las aportaciones del investigador chileno Claudio Naranjo, me pregunto en qué subtipos encaja Magda/sor Belén, si es que llega a hacerlo. En su faceta de estratégica seductora, Magda podría actuar movida por orgullo o por vanidad. En el primero de los casos, sería una E2 sexual movida por el deseo de conquista y de sentirse irresistible⁸¹⁵, mientras que la vanidosa E3 sexual actuaría desde un modelo de feminidad que, en términos naranjianos, se concretaría en el llamado *sex appeal* y encontraría su justificación en una sed de amor frustrada⁸¹⁶. Sea como fuere, y

⁸¹⁴ Retomando la posibilidad de delinear comparaciones entre los dos filmes de Sara Montiel incluidos en mi selección, cabe apreciar que el asunto de la hija forzosamente separada de su madre desde la determinación supuestamente bienintencionada de proporcionarle un mejor porvenir es común a ambos.

⁸¹⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96-97.

⁸¹⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 205.

aludiendo a una cuestión extradiegética a la que regresaré, esta pulsión seductora se ha priorizado en las interpretaciones tradicionalmente moralizantes de los largometrajes protagonizados por Sara Montiel⁸¹⁷, entendiéndose que el final trágico de sus personajes puede leerse como castigo hacia su actitud licenciosa. Si bien creo que este componente actitudinal está presente en Magda, algo que se observa en su intolerancia ante la resistencia inicial que Adolfo muestra frente a sus artes de seducción, definiendo que, en última instancia, no es su principal rasgo definitorio.

En otro orden de cosas, Magda puede considerarse una sufridora que presentaría tanto rasgos del subtipo E4 conservación, cuya envidia conservacional cristalizaría en la búsqueda de autonomía frente a la frustración de que nadie cuide de ella⁸¹⁸, como del E4 social, existiendo un sentimiento de inferioridad que redundaría en autodesvalorización⁸¹⁹. Cuando Magda decide abandonar el Barrio de los Traperos en el carro de unos zagales, prefiriéndolo al transporte en coche que le ofrece Adolfo (a. II, s. 7, e. 21), mostraría su deseo de autonomía, mientras que en su última conversación con él se hallarían indicios de un sentimiento de inferioridad que obedece a la culpabilización y al señalamiento ya analizados: «Yo ya no tengo derecho a nada, y tú te debes a ellos. Lo que deseo, lo que sueño, lo que quiero, se convierte en pecado, sufrimiento, muerte. ¡No quiero seguir haciendo más daño!» (a. III, s. 17, e. 47). Un poco de ambas, de culpabilidad y de abandono, también de ansia de una vida distinta, hay en una renuncia al mundo que, en primer lugar, se concreta en la idea del suicidio (a. III, s. 17, e. 48).

Enfundada ya en sus hábitos de religiosa, sor Belén parece presentar otro rasgo eneatípico digno de ser reseñado. Pese a que no dispongo de demasiado material para entender su nueva vida como monja, pues solamente se presenta así en la primera y en la última secuencia del filme, no quisiera pasar por alto unas palabras que pronuncia en su conversación con Aurora, cuando la presa menciona que sor Belén cantará en una festividad próxima porque gusta de mostrar sus dotes: «No lo hago bien. Si canto en el coro, es porque me lo ordenan. Y he hecho voto de obediencia» (a. I, s. 1, e. 2). A la luz de las revelaciones posteriores, identifico una falsa modestia que conduciría a pensar en una entrega motivada por el combate a la gula mundana desde la falsa renuncia del

⁸¹⁷ Para ser más exactos, solamente *El último cuplé* ha merecido atención individualizada por parte de los investigadores, siguiendo frecuentemente la estela de Román Gubern, quien plantea la construcción del arquetipo de la triunfadora fracasada, exitosa en lo profesional y desgraciada en lo personal, al describir el personaje de María Luján. Véase: GUBERN, Román, 1991, p. 25-26.

⁸¹⁸ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248.

⁸¹⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248-249.

subtipo E7 social, desde el sacrificio de una contragolosa que se esfuerza en no ser impulsiva o aprovechadora, que busca el aprecio de los demás desde una aspiración de pureza y nobleza de espíritu⁸²⁰. Creo una vez más que este acercamiento al personaje, sin ser incorrecto, cuenta únicamente una parte de la historia, y no es la más importante. Magda renuncia con desesperación al mundo que la ha maltratado, disponiéndose al borde del suicidio y luego enclaustrándose en una comunidad religiosa, pero no puede tomarse a la ligera un sacrificio que implica, por ejemplo, dejar atrás a su hija.

Persiste una pregunta, que me interpela con fuerza: ¿quién es Magda/sor Belén? Sin desdeñar las precisiones planteadas, juzgo que puede comprenderse mejor mediante un referente bíblico: María Magdalena. No encontramos en el filme una representación del tipo iconográfico de la mujer de Magdala según la tradición cristiana occidental, tampoco de ninguno de sus atributos iconográficos. Distintamente a lo que sucedía con la protagonista de *Sor Intrépida* y su posible lectura en clave cristológica, articulada desde episodios y elementos en alusión concreta a pasajes evangélicos, hablamos aquí de un personaje y, por extensión, de un filme que no son susceptibles de considerarse religiosos, por lo cual los ecos de María de Magdala que puedan resonar en Magda no pasan de la identificación de una carga ideológica común. En otras palabras, no es que se observe continuidad directa entre la representación de las dos Magdalenas, sino que podría enunciarse la persistencia de una imagen ideográfica, basada en la asociación entre el personaje bíblico de María Magdalena y su condición de mujer pecadora.

Partiendo del texto bíblico, conviene señalar que aquellas veces en las que María Magdalena aparece identificada como tal son más bien escasas, destacando su curación a manos de Jesús, quien logra que salgan de ella siete demonios (Lc 8, 2; Mc 16, 9), y su presencia en episodios de la Pasión y la Resurrección. No obstante, me interesa cómo la tradición cristiana ha llegado a identificar a la mujer de Magdala con otros personajes citados en los textos neotestamentarios, como la mujer adúltera que es salvada por Jesús de la lapidación (Jn 8, 3-11). Dicha identificación, a la cual ha de sumarse la de María de Betania, se consolidó en la tradición cristiana a partir de una homilía pronunciada por Gregorio I en el año 591, la homilía XXXIII, cuya plática incluye las siguientes líneas:

Ésta a la que Lucas llama pecadora, a quien Juan llama María, creemos que es la María de la que siete demonios fueron expulsados de acuerdo con Marcos. ¿Y qué significa[n] estos siete

⁸²⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 535 y p. 630.

demonios sino todos los vicios?... Está claro, hermanos, que la mujer usó previamente el unguento para perfumar su carne en actos prohibidos. Lo que entonces ella exhibió de forma escandalosa, ahora lo estaba ofreciendo a Dios en una forma más loable. Había codiciado con sus ojos terrenales, pero ahora a través de la penitencia éstos se consumían en lágrimas. Había mostrado su cabello para hacer resaltar su cara, pero ahora su pelo secaba su llanto. Había hablado con orgullo a través de su boca, pero ahora, al besar los pies del Señor, plantaba sus labios en los pies del Redentor. Por tanto, por cada deleite que había tenido, ahora se inmolaba. Convirtió así el cúmulo de sus faltas en virtudes, con el fin de servir por completo a Dios en penitencia, en igual medida que antes, equivocadamente, le había despreciado⁸²¹.

Estas líneas no justifican la popularidad en la tradición iconográfica de la cristiandad occidental, esto es, católica, de la Magdalena como mujer pecadora, pero sí pueden encontrarse en estas palabras gregorianas, pronunciadas a propósito de unos versículos en los que san Lucas refiere cómo una mujer pecadora ungió de perfume los pies de Jesús en el hogar de Simón el fariseo (Lc 7, 36-50), las bases del conocido problema de las tres Marías, esto es, la fusión de tres singularidades diferentes en una sola figura. Así, María de Magdala sería también María de Betania y la pecadora referida por Lucas, quien, probablemente, no fuese la misma mujer adúltera a punto de morir lapidada, lo cual supondría añadir una cuarta subjetividad. No es este lugar para dirimir, si es que ello fuera posible, la idoneidad y los límites de dichas asociaciones, conformándome con atestiguar cómo se condensan varias figuras en torno a la mujer de Magdala, desde entonces, y gracias a los epítetos medievales de *castissima meretrix* y *beata peccatrix*, considerada epítome de la mujer pecadora, pero también redimida, siendo la prostituta más casta o la beata más pecadora⁸²².

Retomando mis menesteres, postulo que en Magda/sor Belén se aprecia dicha dualidad, siendo un personaje que condensa también varias subjetividades que son una sola: la artista de éxito, la mujer cuya vida es arruinada por los hombres⁸²³, la madre soltera que lucha por el porvenir de su hija y, finalmente, la mujer arrepentida que deviene religiosa. No puede apreciarse una representación directa de María Magdalena en el personaje de Magda, pero definiendo que el peso de la imagen ideográfica de este

⁸²¹ MAGNO, Gregorio, 1958, p. 704-705.

⁸²² Como señalaba, no agoto aquí el asunto de la permanencia o la continuidad de dicha imagen, para lo cual sería necesario tomar en consideración muchas otras fuentes visuales o literarias, como pudiera ser el relato de la vida de María Magdalena que ofrece Jacopo da Varazze en su *Legenda Aurea* (s. XIII).

⁸²³ Esta caracterización debe matizarse, pues no puede caerse en el reduccionismo de pensar que sea incitada al pecado por los hombres y automáticamente se vea obligada a cometerlo, asunción que negaría la agencia de Magda. Me refiero más bien a que, tal y como he demostrado, los ocultamientos y las mentiras de ellos devienen causa de la toma de malas decisiones por parte de ella.

referente de mujer pecadora redimida, ampliamente extendido a nivel popular, máxime en un país católico como la España franquista, resulta una clave interpretativa central para comprender su construcción. A nivel diegético, conviene recordar la potencia simbólica del nombre escrito en la pared de la celda de castigo, desvelando sor Belén a Aurora que «Yo fui una muchacha como tú. También escribí mi nombre en la pared de la celda. Me llamaba Magda, Magda Beltrán» (a. I, s. 1, e. 2). Junto con la visualización del nombre escrito en la pared, este parlamento permite al espectador entrar en su vida anterior como Magda, una mujer pecadora, desde el conocimiento previo de su nueva identidad como sor Belén, una mujer redimida.

Únicamente la superiora de la prisión llama a Magda por su nombre completo, Magdalena: «No me llame así, que así me llamaba mi madre, y para el caso que la hice...» (a. II, s. 9, e. 27), lamenta Magda en su primer encuentro con la profesora. Sin embargo, la reverenda madre, personaje que deviene central en la redención final de la protagonista, no deja de llamarla Magdalena, pues así se refiere a ella cuando, años después, la artista acude buscando un lugar donde refugiarse del mundo. Si en su primer encuentro la monja afirma que Magda necesita rezar, aunque la mujer perdida reconoce no saber hacerlo (a. II, s. 9, e. 27), en su reencuentro la religiosa la acoge advirtiéndole que «A Dios no se le busca en la desesperación, hija mía» (a. III, s. 17, e. 49). He insistido ya en filmes anteriores en el potencial del parentesco ficticio que existe en la comunidad de religiosas, también con respecto a las mujeres seglares que a ella acuden, por lo que no parece coincidencia que aquí la redentora merezca el rango de madre y la redimida sea llamada hija. Se establece así una relación entre Magda y la superiora que podría considerarse, a efectos prácticos y con muchos matices, semejante al vínculo de la mujer de Magdala y Jesucristo. Allá donde la pecadora identificada con María Magdalena se arrodilló a ungir los pies del que sería su Redentor, también Magda se arrodilla en la capilla, espacio de potente simbolismo religioso, implorando una vía de escape y salvación a la superiora.

Pueden invocarse otras lecturas que problematicen dicha interpretación, considerando que, más que leerse en términos religiosos, el conflicto argumental puede examinarse desde la confrontación entre los orígenes humildes de Magda y la extracción social pudiente de Adolfo Vega, pero incluso dicha lectura a modo de conflicto de clases termina remitiendo al mismo arco de pecado-redención. Por ejemplo, aun siendo cierto que la visita al Barrio de los Traperos manifiesta un marcado componente de

clase⁸²⁴, pues la espectadora llega a conocer el ambiente de pobreza del cual procede Magda, durante esa misma secuencia la artista se burla de que Adolfo quiera redimir a una «pobre mujer extraviada» (a. II, s. 7, e. 17). De hecho, este episodio sirve para que el público la comprenda mejor: «Aquí es donde aprendí a vivir, aquí cantaba y aquí me conoció el dueño de El Molino. Por eso quise que usted conociera esto, para que pudiera comprender muchas cosas» (a. II, s. 7, e. 17). Adicionalmente, Magda le muestra «por quién vivo y para quién trabajo» (a. II, s. 7, e. 20), esto es, su hija Esperanza.

De todo ello se desprende una lectura en términos de clase social, pero la misma es mucho menos conformista de lo que pudiera parecer: Magda rechaza cualquier atisbo de caridad por parte de un hombre rico y respetado, reivindicándose así la dignidad de un personaje de orígenes sociales cuasi marginales. Por lo demás, la caracterización de otros personajes de clase social más destacada, como la baja calaña del empresario Gerardo Esquivel o la vida regalada de Ángel Vega, incluso la propensión a la mentira del propio Adolfo, impugna una lectura simplista de clase en la que la desgracia pueda leerse como melodramático resultado de una extracción social humilde. Por el contrario, postulo que conocer los orígenes de Magda no únicamente permite que la espectadora se haga una idea de su lucha por lograr el triunfo profesional, sino que también dota a la lectura del personaje de mayor riqueza, en tanto que será un retorno a la vida humilde, la de la profesión religiosa, aquella que la redimirá. Los pecados se encontraban en el mundo del espectáculo, y es en ese mundo previo a su redención donde debe rastrearse la construcción de la imagen de mujer pecadora que se imputa a Magda.

Quisiera referirme a los estudios de la investigadora Elena Monzón Pertejo, experta en María Magdalena, con especial interés en su representación visual tanto en las artes tradicionales como en la cinematografía⁸²⁵. Interesa particularmente un artículo

⁸²⁴ En su interpretación del melodrama en tierras españolas, Gubern considera que las relaciones sentimentales interclasistas constituyen un filón narrativo en tanto que asimetrías que activan el conflicto argumental en subgéneros como el melodrama familiar o el melodrama romántico. Véase: GUBERN, Román, 1991, p. 11-28. Según la clasificación propuesta por el autor, este filme entraría en el subgénero del melodrama romántico, aunque yo aprecio un problema significativo: el centro de la acción es Magda y, si bien es cierto que Adolfo muestra tanto un nivel económico como un estatus social más elevados, mientras que Magda desempeña una ocupación de marcados tintes negativos a ojos de la sociedad y procede de extracción económica pobre, he explicado ya que las lecturas patriarcales moralistas y castigadoras se antojan insuficientes. Además, el conflicto de la protagonista no se resuelve en términos románticos, pues es su conversión en religiosa aquello que dispone paz en su vida.

⁸²⁵ Incluyo en la bibliografía final tanto la referencia a su tesis doctoral, dedicada a la continuidad y la variación en la cultura audiovisual de la representación de María Magdalena, como a algunos textos en los que ahonda en la construcción de su imagen conceptual y en la representación de dicho personaje en filmes como *La vie du Christ* (Alice Guy, 1906) o *King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), entre otros.

que, dedicado al cine norteamericano silente durante la década de 1910, explora la representación de las mujeres caídas en desgracia como herederas de María Magdalena en el audiovisual⁸²⁶, considerando el grado de variabilidad entre la apelación directa a su figura o a su nombre en ciertos personajes y el recuerdo de su nexos con la prostitución y el pecado sexual en el caso de otros tantos. Según he expuesto, nos encontraríamos aquí ante una asociación con la mujer de Magdala que, aunque muestre ciertos paralelismos argumentales, se sustenta en la alusión directa del nombre de la protagonista. Como dato adicional, según relata la propia Sara Montiel en sus memorias, a las que regresaré después, al pontífice Pablo VI, admirador de sus filmes, «le encantaba, especialmente, *Magdalena*, que era como se titulaba *Pecado de amor* en Italia»⁸²⁷. En la línea de los metrajes estudiados por Monzón, quisiera hacer mía la sugerente idea de contaminación de la imagen de estas herederas de la mujer de Magdala, a partir de los rasgos que perfilan la representación popularizada de la misma, entroncando con asuntos como el poder magnético de la imagen que postula Saxl o la teoría warburgiana de la memoria social de las imágenes. Monzón se refiere también al sesgo androcéntrico y patriarcal de la exégesis bíblica que ha minimizado la significación de esta figura, al potenciar la hibridación de personajes para construir un estereotipo de «mujer caída en desgracia por el pecado sexual que, finalmente, y no sin sufrimiento, logra redimirse»⁸²⁸.

Si bien el componente de pecado sexual es más intuido que no explícito en el caso de Magda, algo que no es de extrañar bajo la ya estudiada rigidez de la censura franquista, la ausencia de escenas o alusiones directas a propósito de su entrega sexual no impide suponer algunas realidades: no sabemos si Magda ha llegado a intimar con Gerardo o con Ángel, siendo objeto de deseo de ambos, resultando algo más claro que sí se ha dado esta situación con Adolfo, un hombre casado; desconocemos la paternidad de Esperanza, presentándose Magda como madre soltera de una hija nacida en pecado. Como remate, si bien Magda no es una prostituta, ha quedado demostrado que su dedicación al mundo del espectáculo no está muy alejada de tan mala consideración desde el puritanismo moral imperante. En esto, sin negar el componente de subjetividad transgresora que he enunciado, las lecturas castigadoras en clave moralista no resultan equivocadas: Magda, como todos los personajes de Sara Montiel tras su regreso triunfal

⁸²⁶ MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020.

⁸²⁷ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 326. A juzgar por los carteles localizados, el filme fue conocido principalmente en tierras italianas como *Il mio amore è scritto sul vento*, mientras que el título *Magdalena* se empleó principalmente en Francia, donde también se tituló *Ave Maria*.

⁸²⁸ MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020, p. 213.

a España, es un modelo de feminidad que no debe ser, un antimodelo de feminidad normativa que funciona por contraste⁸²⁹.

Una última cuestión que quisiera retener al hilo del estudio de Elena Monzón Pertejo es su exploración de la literatura victoriana con respecto a las «mujeres caídas», entendiendo el término como sinónimo de prostitutas⁸³⁰. En el caso de no encontrar a un hombre que las sacase de la calle, su posible (alternativo y parcial) *happy ending* venía de la mano de mujeres caritativas que actuaban como sus salvadoras, consideradas su antítesis desde el puritanismo victoriano, con marcado sesgo de género: «la filantropía fue entendida, mayoritariamente, como una actividad femenina, tanto por su extensión del papel de madre como por la supuesta pureza moral que ostentaban los ángeles del hogar. La concepción de las mujeres se articulaba así entre estos dos polos, el ángel del hogar y la prostituta, las *madonas* y las *magdalenas*»⁸³¹.

En este caso, no me refiero a una mujer de su casa, esposa y madre de familia, que extienda su rol maternal a una mujer a la cual saca de la calle, sino a una religiosa. He aludido ya a la cuestión del parentesco ficticio expresado en términos religiosos, y quizás convenga precisar que la superiora, según averiguamos al hilo de una de las intervenciones de Magda, se llama madre María. Caben aquí todas las precauciones de diferencia contextual y significativa, pero Magda puede interpretarse como uno de esos personajes que, en términos de Monzón, «se configuran a partir de la herencia del personaje mítico [de María Magdalena], de esa *mujer-concepto*»⁸³², al tiempo que la superiora, la madre María, se erigiría como una *madona* redentora que remite a los atributos marianos del paradigma de mujer buena y santa, aunque cumpla una función salvífica semejante a la de Jesús con respecto a la mujer de Magdala. Sea como fuere, y centrándome en Magda, postulo que el personaje es heredero de la Magdalena mítica, entendiéndola como construcción «al mismo tiempo, antecesora y ejemplo de conducta para unos personajes que, en los márgenes de la sociedad, buscan la redención»⁸³³.

⁸²⁹ No puedo resistirme a conectar, una vez más, esta aseveración con el plano de lo personal. Mi abuela, referencia inaugural de esta tesis, siempre se ha visto o ha querido verse más reflejada en Carmen Sevilla que en Sara Montiel. Cuando le pregunté por qué, la respuesta no pudo ser más clara: «Sara [sus personajes] siempre vivía tragedias y acababa muerta o abandonada, que para el caso de una mujer pues era lo mismo». La generalización no es, por vasta, del todo inexacta. Asoma la confrontación, en términos patriarcales, entre la mujer buena/deseable/casada y la mujer fatal/deseada/castigada.

⁸³⁰ Véase: MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020, p. 213-214.

⁸³¹ MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020, p. 214.

⁸³² MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020, p. 218.

⁸³³ MONZÓN PERTEJO, Elena, 2020, p. 218.

No quisiera concluir mi análisis de los personajes, los diálogos y las situaciones sin detenerme en otro asunto para mí central en el plano del discurso fílmico, a saber, la reflexión en torno a la libertad. Es aquí donde las lecturas clásicas en clave moralista de los melodramas montielescos quedan cortas, pues han incidido tanto en el componente de castigo social sufrido por la protagonista que no dejan espacio para la transgresión individual. Si bien cuesta sumergirse en la subjetividad de Magda, por ser un personaje definido más por reflejo que por introspección, llevando como carga el sambenito de pecadora heredado de la mujer de Magdala, juzgo necesario reintroducir el componente de autonomía individual. En su reencuentro en Atenas, ante las dudas de Magda sobre por qué no ha acudido antes en su busca, Adolfo plantea esta pregunta: «¿Crees que de verdad hay alguien que sea libre?» (a. II, s. 13, e. 38). Tiempo después, aunque lo hayamos visto antes, sor Belén explica a Aurora que ella también estuvo al borde de la desesperación, hasta que aprendió que la libertad está en la paz del alma (a. I, s. 1, e. 2).

Pese a que no se pronuncie en ningún momento la palabra, por cuestiones de censura que ya estudié, tanto Aurora como, antaño, Magda contemplaron el suicidio como posible vía de escape. En ambos casos, no deja de resultar sorprendente el modo tan directo en el que dicha posibilidad se plantea: encontrándose junto a Aurora, sor Belén pregunta «¿por qué has querido matarte?» y habla de un intento de «abrirte las venas» (a. I, s. 1, e. 2); al tiempo, llegamos a presenciar cómo Magda está a punto de tirarse de un viaducto, justo cuando escucha en su conciencia las palabras de la madre superiora (a. III, s. 17, e. 48). ¿Es el intento de suicidio el único recurso social que la mujer pecadora tiene a su disposición o, por el contrario, es una transgresión en tanto que decisión individual? Esta es una cuestión peliaguda⁸³⁴, aunque establezco un matiz diferencial entre ambos episodios: mientras que Aurora no ha muerto, aunque sí se ha cortado las venas, Magda es capaz de contener tan fatalista pulsión, siendo radicalmente suya la toma de una decisión que ha de cambiar su vida, esto es, la búsqueda de refugio y de redención en la vocación religiosa. En esto, por mucho que su transición entre mujer pecadora y profesa quede sin explorar, y por mucho que su conversión en monja se antoje un final complaciente, creo que hay algo profundamente transgresor.

⁸³⁴ Recomiendo el clásico estudio que Émile Durkheim dedicó al suicidio, ofreciendo una interpretación, entonces innovadora, que trasciende su consideración psicológica y establece pautas sociológicas, grados diferenciales según tipos de sociedad (en las sociedades católicas habría menos suicidios que en las protestantes) o incluso una tipologización del suicidio (altruista, egoísta, anómico y fatalista). Véase: DURKHEIM, Émile, 1989 (ed. orig. 1897). No obstante, tan peligroso es el contextualismo radical sociológico como el determinismo psicologicista individual.

Por paradójico que pueda parecer, el hecho de que la institución eclesiástica, considerada habitualmente conservadora y reaccionaria, acepte en su seno y convierta en una de sus activos a una mujer pecadora resulta rompedor. De no ser porque ya vimos a Magda como sor Belén a comienzos del filme, el espectador no esperaría este final para la protagonista. Y tras el mismo, aunque pueda haber un factor de maltrato social que ayude a explicar la renuncia al mundo, hay una decisión que se expresa en términos individuales, una esperanza esquivada que es descubierta en la oración, no sin lágrimas y sufrimientos, tal y como muestra su llanto al cantar en el casamiento de su hija (a. III, s. 18, e. 50). No en vano el filme comienza en una capilla y acaba en una iglesia, como tampoco resulta baladí que la última de las canciones del filme, *Plegaria*, comience con los versos «Señor, Señor, te pido / poder vivir en paz», un reclamo de sosiego individual. Ya lo dijo Magda al inicio de la película: su más profundo deseo siempre fue hallar la paz del alma, la libertad, aunque sus maneras fuesen equivocadas.

Más que la historia de una religiosa, la acción muestra cómo los caminos del destino son inescrutables, y ello está en la esencia de una mujer que no es tan mala como los hombres la pintan. Así, espero haber demostrado que un análisis culturalista de Magda y sus circunstancias no resiste una lectura de castigo moral sin cortapisas, pues su final no únicamente la coloca en una mejor posición a ojos de la sociedad, sino que también dispone que sea ella, desde su libertad, quien decide no suicidarse y buscar la redención desde la entrega religiosa. Otra cuestión sería si, antes de vestir los hábitos, Magda ha logrado ser libre en algún momento. Esto es complicado de demostrar, pero intentaré razonar hasta qué punto Magda es más libre cuando canta, pues buena parte de los temas que interpreta no funcionan solamente como recurso de lucimiento estelar de Sara Montiel, sino también, y principalmente, como vehículo expresivo de sus pasiones, reclamos y tormentos. Aquello que no puede decir, Magda lo canta. Una vez más, los números musicales no intervienen en el avance narrativo de la acción, pero sí lo hacen como aportación descriptiva a la psicología del personaje.

El primero de los temas, *Tápame* (a. I, s. 2, e. 3), es carta de presentación del principal atractivo de Magda (y de Sara Montiel) como intérprete, a saber, ese toque sugerente y sensual, susurrado y hablado por momentos, que imprime a las canciones. Insistiré en ello al abordar la figura de la actriz manchega, pero debe considerarse ya su importancia como renovadora del cuplé, género que ella cantó en una tesitura más grave y con un ritmo más pausado que los del cuplé tradicional, potenciando una insinuación

que solamente se me ocurre definir con un, perdonen el coloquialismo, «no sé cómo esto logró pasar al censura». Veamos ahora la letra de la canción:

Tápame, tápame, tápame,
tápame, tápame,
que tengo frío.
Si tú quieres que te tape,
ven aquí cariño mío.

Una tarde de aguacero
sin paraguas Soledad,
se mojaba, ¡ay!, la chiquilla
iba caladita ya.

Un joven la quiso entonces
con el suyo resguardar
y llegó tan a buen tiempo
que ella dijo sin tardar:

[Hablado] «¡Ay!, llega usted a tiempo».

Tápame, tápame, tápame,
tápame, tápame,
que tengo frío.
Si tú quieres que te tape,
ven aquí cariño mío.

En principio, los versos de este cuplé a ritmo de vals serían inocuos, pues relatan la historia de una joven que, mojándose bajo la lluvia por no llevar consigo un paraguas, se resguardó en el paraguas de un extraño. Pero, al añadir los sugestivos movimientos y la entonación del fraseo, desde una pretendida ingenuidad pícara, puede entenderse como velada alusión al encuentro sexual. El siguiente número, *Pichi* (a. I, s. 2, e. 5), se encuentra en las antípodas en su performatividad de género. Si el cuplé anterior remitía a un modelo de feminidad que presenta a la mujer como objeto de deseo desde su sexualización y potencial de seducción, este chotis ofrece un modelo de masculinidad, el chulo madrileño, que es castigador, entregado a los vicios y conquistador de mujeres:

Pichi, es el chulo que castiga,
del Portillo a La Arganzuela
porque no hay una chicuela
que no quiera ser amiga
de un seguro servidor.

Pichi, pero yo que me administro,
cuando alguna se me cuela,
como no suelte la tela
dos morrás le suministro,
que atizándoles candela
yo soy un flagelador.

[Chulas, coros]

Pichi, no repara en sacrificios:
las educo y estructuro
y las saco luego un duro,
pa gastármelo en mis vicios
y quedar como un señor.

Anda y que te ondulen
con la permanén
y pa suavizarte
que te den *col-crem*⁸³⁵.
Se lo pu(ed)es pedir
a un pollito bien⁸³⁶,
que lo que es a mí,
no ha nacido quién.

⁸³⁵ Se refiere al anglicismo *cold cream*, esto es, un tipo de crema hidratante. Más adelante, aparece también el extranjerismo *seltz*, referido al agua carbonatada o de sifón.

⁸³⁶ En la versión original de este chotis, estrenado en 1931 como parte de la revista *Las Leandras*, Celia Gámez cantaba «Se lo pu(ed)es pedir / a Victoria Kent». En el reestreno del espectáculo en 1948, retomando Gámez el rol protagonista, ya se introdujo el cambio en la letra. No estaban los tiempos como para citar a personalidades republicanas exiliadas.

Anda y que te ondulen
con la permanén,
Y si te sofocas,
tómalo con *seltz*.

[Chulas, coros:
Eres, Pichi, para mí
de lo que no cabe más,
y yo sé de algunas por ahí
que van desesperás detrás de ti.]

¡Pero a mí no,
porque de nén!
¡Bueno soy yo, bueno soy yo!

[Coros cantan los primeros cuatro versos del estribillo]

Se lo pu(ed)es pedir
a un pollito bien,
que lo que es a mí,
no ha nacido quién.
Anda y que te ondulen
con la permanén,
y si te sofocas,
tómalo con *seltz*.

Al parangonar *Tápame* y *Pichi*, potenciando una interpretación conjunta de los temas, se plantean dos niveles de lectura. El primero evidencia la construcción de imágenes modélicas de género, tanto de masculinidad como de feminidad, articuladas desde la hegemonía patriarcal y androcéntrica, concretada en la construcción de los roles mujer-seductora y hombre-castigador, pensados y mostrados desde una mirada masculina. Ella como objeto de deseo de él, él como un granuja perdonavidas que hace con ellas lo que quiere sin rendir cuentas a nadie. Pero, desde una mirada sensibilizada con la dimensión de género, puede postularse una segunda línea interpretativa a la que ya aludí, aquella que permite contemplar que la imagen ofrecida en el caso de él resulta,

como poco, condenable. Los valores en cuestión están ahí, pues los versos presentan al chulapo como alguien postinero, airado y agresivo, aludiéndose directamente a aquello que hoy llamamos violencia de género («dos morrás le suministro, / que atizándoles candela / yo soy un flagelador»), pero cambia la percepción propia de cada contexto. No quiero incurrir en anacronismos, sino mostrar cómo la recepción cultural del mensaje varía según las circunstancias contextuales del acto comunicativo. En cualquier caso, subyace a ambos números, sea cual sea la interpretación por la que optemos e incluso si retenemos las dos, una modernísima concepción de la construcción del género como realidad performativa, es decir, no solamente como dimensión socialmente construida sino también profundamente arbitraria y susceptible a la subversión en tanto que categoría «puesta en acto»⁸³⁷: es un único personaje, Magda, quien escenifica ambos roles de género, desde la «excusa» de la actuación musical.

Menos quebraderos de cabeza produce *El día que me quieras* (a. I, s. 2, e. 7), tango que canta y cuenta la historia del romance que habrá de acontecer entre Magda y Adolfo. Tanto es así que la canción popularizada por Carlos Gardel, en una versión con algunos cambios en su letra, vuelve a sonar en dos ocasiones antes de la conclusión de la acción argumental, en ambos casos como grabación de Magda reproducida por un tocadiscos (a. II, s. 8, e. 23; a. III, s. 17, e. 47). Deviene, por tanto, un tema musical identificativo de su relación sentimental, utilizado como recurso descriptivo del embrujo amoroso, casi como una profecía para quien la canta. El cúmulo de personificaciones de flores, viento, estrellas y rayos que presencian tan arrobado sentimiento dice así:

Acaricia mi sueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡cómo ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!

El día que me quieras,
la rosa se engalana,

⁸³⁷ Aunque la teoría de la performatividad de género aglutina referentes de ámbitos muy variados, desde John Austin a Simone de Beauvoir, pasando por Michel Foucault o Louis Althusser, la conceptualización de la misma se la debemos al posicionamiento deconstructivo antiesencialista de la filósofa Judith Butler. Para una aproximación a la génesis de esta teoría: DUQUE, Carlos, 2010. Si la lectora se interesa por conocer de primera mano a la autora, cuyos razonamientos resultan tan iluminadores en ocasiones como complejos de seguir en otras tantas, la obra capital sería: BUTLER, Judith, 2006 (ed. orig. 1990).

se vestirá(n)⁸³⁸ de fiesta
con su mejor color.

Y al viento las campanas
dirán que ya eres mío,
y locas las fontanas
recordarán tu amor.

La noche que me quieras
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar.
Y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá que eres mi consuelo.

Y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá que eres mi consuelo.

[Hablado] El día que me quieras.

También en el escenario de El Molino de los 20 acontece *Serenata apache* (*Adiós Ninón*) (a. II, s. 5, e. 13), tomando en este caso la forma de un ensayo de Magda, con la supervisión del maestro Miranda y bajo la atenta mirada de Gerardo. En este caso, la canción de origen francés relata la historia del jefe de una banda de apaches que enloqueció por la belleza de la joven Ninón, a quien entrega unas joyas robadas que acabarán suponiendo su perdición, dado que el cabecilla en cuestión será apresado:

Ya la banda de apaches repartió,
las joyas que un asalto les valió.
Y el jefe a su adorada va a llevar
más oro y más brillantes

⁸³⁸ En su interpretación del tema, Sara Montiel pronuncia una «n» final en la palabra «vestirán», lo cual supone un problema de concordancia con respecto al número gramatical del sujeto, «la rosa».

que ella pudiera soñar.

Y Ninón, al balcón,
del apache oye la canción:

«Gentil Ninón, mi gran pasión,
las joyas que has codiciado
y yo he logrado
para ti solas son.
Repara en mí,
que estoy aquí
tan loco por tu belleza
que la cabeza
voy a perder por ti».

Juntos los dos amantes ven correr
unas felices horas de placer,
mas por desgracia suya al despertar
quienes le perseguían
van al apache a apresar.
Y Ninón, del ladrón,
con tristeza oye la canción:

«Adiós Ninón, gentil Ninón
las joyas que yo he robado,
las que te he dado,
fueron mi perdición.
Reza por mí,
que un loco fui
tan loco por tu belleza
que la cabeza
voy a perder por ti».

[Coros repiten el estribillo anterior]

Y Ninón, al balcón,
del apache oye la canción.

[Hablado] Adiós, Ninón. Adiós. Adiós, Ninón.

La tonada puede ser interpretada en la misma línea que el tango anterior, a saber, como recurso descriptivo del sentimiento que actúa como motor en la vida de Magda: un amor loco por Adolfo, todavía sin concretarse, que también acabará suponiendo su perdición. En cualquier caso, el interés de este número no radica tanto en su inserción diegética, siendo que aporta pocos matices, pudiendo entenderse más bien como recurso de lucimiento que incorpora coreografía con cuerpo de baile, también como elemento que responde al gusto del público. Conviene recordar que el tema fue interpretado a comienzos de siglo XX por algunas cupletistas que fueron fuente de inspiración, aunque desde impulsos renovadores, del repertorio de Sara Montiel. La intérprete original del tema *Adiós Ninón*, Consuelo Vello, más conocida como La Fornarina, supondría quizás el referente más director para la manchega, por su modo tan peculiar de modular y de decir las canciones, bastante más pausado que el de otras cupletistas coetáneas, como La Chelito, La Goya o Raquel Meller⁸³⁹. Se trata de otra ilustración que muestra el acervo popular de las canciones incorporadas, conocidas por el público, algo que también se aprecia en el siguiente tema, perteneciente originariamente a la revista *Las Leandras*:

Por la calle de Alcalá,
con la falda almidoná
y los nardos apoyaos en la cadera,
la florista viene y va
y sonrío descará
por la acera de la calle de Alcalá.
Y el gomoso⁸⁴⁰ que la ve,
va y le dice: «Venga usted
a ponerme en la solapa lo que quiera.

⁸³⁹ La relación entre Sara Montiel y las cupletistas de los albores del siglo XX fue, como poco, compleja. Por ejemplo, Raquel Meller decía que Sara Montiel cantaba con voz de sereno. Pero, al mismo tiempo, la manchega fue responsable de que un género musical «pasado de moda» como el cuplé volviese a primera línea. Tanto es así que, un año antes del estreno de este filme, llegó a las pantallas españolas *Adiós, Ninón* (José Luis Madrid, 1960), película que narra la biografía de La Fornarina, interpretada por María Esquivel. Formaba parte del repertorio de La Fornarina el premonitorio tema *El último cuplé*, canción que estrenó un año antes de su prematuro fallecimiento en 1915. Como señalaba, La Fornarina destacó por su dicción más marcada y pausada en comparación con algunas intérpretes coetáneas como La Chelito o La Goya, quien por cierto solía interpretar *Tápame*, otro de los temas incluidos en esta cinta.

⁸⁴⁰ Coloquialismo que puede entenderse como sinónimo de hombre presumido, acicalado, pisaverde.

Que la flor que usted me da
con envidia la verá
todo el mundo por la calle de Alcalá».

Lleve usted nardos, caballero,
si es que quiere a una mujer.
Nardos, no cuestan dinero
y son lo primero
para convencer.
Llévelos, y si se decide,
no me he (de) mover de aquí⁸⁴¹.
Luego, si alguien se los pide,
nunca se le olvide
que yo se los di.

[Coros repiten los cinco primeros versos de la primera estrofa]

Y el gomoso que la ve,
va y le dice: «Venga usted
a ponerme en la solapa lo que quiera.
Que la flor que usted me da
con envidia la verá
todo el mundo por la calle de Alcalá».

[Coros repiten los cinco primeros versos de la segunda estrofa]

Llévelos, y si se decide,
no me he (de) mover de aquí.
Luego, si alguien se los pide,
nunca se le olvide
que yo se los di.

[Coros, seguidos de instrumental. Nueva repetición de la estrofa]

⁸⁴¹ La preposición «de» figura entre paréntesis porque, a pesar de encontrarse en la letra original y de ser necesaria para la coherencia del enunciado, no es cantada por Sara Montiel.

Una vez más, la principal justificación de la inclusión de *Los nardos* (a. II, s. 6, e. 15) es su componente de tradición popular, por tratarse de uno de los temas más conocidos, a ritmo de pasodoble, procedente del ámbito de la revista musical. En este caso, la diégesis fílmica emplea el asunto de la canción para reforzar el avance de la acción argumental narrativa, puesto que Magda baja del escenario, repartiendo nardos entre el público, y se lleva consigo el mechero de Ángel, quien se encuentra en una de las mesas del cabaré junto a su novia. Por ello, se observa nuevamente que el número musical dista mucho de resultar gratuito, siendo que la letra de la canción acompaña y subraya lo acontecido a nivel actancial: mientras canta la historia de un presumido caballero que accede a llevar en su solapa los nardos de una cautivadora florista, Magda, vestida según corresponde a una tradicional chulapa madrileña, va repartiendo nardos.

En las antípodas se encuentra *Flor del mal* (a. II, s. 7, e. 17), el último tema que entona Magda antes de un significativo hiato musical, motivado por el arco narrativo centrado en el asesinato de Gerardo Esquivel y en sus consecuencias. No es que el tema pierda el sempiterno carácter popular que caracteriza al repertorio montielesco, pues cuenta con una primera versión de Raquel Meller⁸⁴², sino que el tono interpretativo y el espacio en el cual se escenifica son radicalmente diferentes a los de aquellos números ubicados en El Molino de los 20. Exploraré las circunstancias de pobreza en las que se presenta este número musical, pero quisiera ofrecerles antes su letra:

Entre las sombras de mi pasado
hay una estrella sin redención,
que nunca supo llevar mis pasos
por el camino de una ilusión.

Mis ojos nunca miraron alto,
solo la tierra donde viví.
Y poco a poco quemé las horas
que a todas horas tiemblan en mí.

⁸⁴² La grabación que he podido escuchar pertenece a mediados de la década de 1920, en fórmula de cuplé clásico, y presenta unas estrofas completamente diferentes a las que Sara Montiel entona en el filme, no así el texto del estribillo, el cual se mantiene. Este cuplé formaba parte también del repertorio de Lilián de Celis, quien mantuvo en su grabación discográfica una letra y una sonoridad semejantes a las de la versión original de Raquel Meller.

Y por mi eterna tristeza,
y por mi sino fatal,
soy una flor sin aroma,
flor del mal.

Sueños de barro, todo es mentira,
fingen los labios una pasión,
y ahora que quiero borrar mi huella
no encuentro el alma, ni mi perdón.

La noche extraña no tiene aurora,
ni mis recuerdos amanecer.
Tal vez la vida con su condena
no tiene en cuenta que soy mujer.

Y por mi eterna tristeza,
y por mi sino fatal,
soy una flor sin aroma,
flor del mal.

Dejando de lado las variaciones de sonoridad del tema, alejado de la fórmula de cuplé clásico en su ritmo e instrumentación, conviene explicitar que, según consta en los créditos iniciales del metraje, la letra de esta canción fue adaptada por José María Arozamena, quien trabajó en el argumento, el guion y los diálogos de la película. Si bien Arozamena figura también como responsable de la traducción de *Serenata apache (Adiós Ninón)* al español, este caso resulta sustancialmente diferente, pues *Flor del mal* fue modificada acorde con el personaje de Magda y el argumento, manteniendo los versos del estribillo con respecto a versiones anteriores. Para entender dicha adaptación, conviene recordar que la artista interpreta estos versos en una modesta taberna, a la que ella se refiere como su escuela. Frente a la opulencia y el oropel del cabaré, este lugar es reflejo de la pobreza del Barrio de los Traperos, donde Adolfo Vega se encuentra como pez fuera del agua, enfundado en su caro traje a medida, al tiempo que Magda parece recobrar una conexión con su mundo que ya no es total, pues no cantaba allí desde hacía años. Y, a pesar de haber medrado profesionalmente, los versos del estribillo condensan

la profunda infelicidad que siente en lo personal, llegando a hablar de un sino fatal, un hado propio de la tragedia clásica que actúa de manera fatalista sobre su vida.

Además de hablar de sí misma como «una flor sin aroma, / flor del mal», los versos escritos para Magda Beltrán remiten a conceptos como la redención o la mentira, empleados en mi interpretación del personaje. En términos generales, la letra transmite un mensaje de desesperanza y desilusión, consecuencia de la mentira («Sueños de barro, todo es mentira») y causante de un profundo desasosiego existencial («no encuentro el alma, ni mi perdón»). No es necesario insistir más en el asunto, pero quisiera subrayar hasta qué punto los versos escritos para el film refuerzan mi lectura: «Tal vez la vida con su condena / no tiene en cuenta que soy mujer». Estas palabras muestran que una lectura en clave de género no es únicamente posible, sino pertinente, pues se asocia explícitamente el sufrimiento vital de Magda con su condición subalterna, derivada del hecho de ser mujer, enfatizándola desde una poética de la tristeza y el desamparo que toma la imagen de la flor marchita, sin olor, como símbolo de la mujer perdida.

Hemos de esperar secuencias para que Magda vuelva a cantar, agolpándose tres números musicales hacia el final del nudo. Tras salir de prisión, la mujer perdida está tan perdida que irá vagando por el mundo, recorriendo múltiples países de la mano del leal maestro Miranda y del empresario rumano Dupuic. En su primera parada en tierras francesas, la cancionista entona *Sous les toits de Paris* (a. II, s. 12, e. 33), *chanson* que funcionó como paradigmática apertura de uno de los primeros largometrajes sonoros franceses. Presento a continuación la letra y la traducción del fragmento modulado por Magda, tomando en consideración que lo repite de manera íntegra:

Sous les toits de Paris,	Bajo los tejados de París,
dans ma chambr', ma Nini,	en mi cuarto, mi Nini,
on s'aim'ra, c'est si bon d'être uni.	nos amaremos, es tan bueno estar juntos.
C'est quand on a vingt ans,	Es cuando tienes veinte años,
quand fleurit le printemps,	cuando florece la primavera,
qu'il faut s'aimer, sans perdre un instant.	que debemos amarnos sin perder un instante.
L'air était très pur	El aire era muy puro
et le ciel d'azur.	y el cielo azul.
Ell' se donna,	Ella se entregó,

ell' dit: «Je n'veux pas!» ⁸⁴³	ella dijo: «¡No quiero!»
C'est ainsi qu'en ce jour,	Así es como en este día,
la vainqueur, comm' toujours,	el ganador, como siempre,
sous les toits de Paris fut l'amour.	bajo los tejados de París fue el amor.

Este tema musical se dispone en la línea habitual de las canciones que interpreta Magda sobre el escenario, pues supone un canto al amor. La *chanson* refiere las delicias de la acuciante entrega romántica de dos amantes, en el privilegiado escenario de París. Frente a la victoria amorosa bajo los tejados de París que claman sus versos finales, más dubitativo es el tono de la siguiente canción, entonada por Magda en su primera noche en Atenas, tras romper el vínculo con Dupuic y continuar su *tournee* de la mano del incondicional maestro Miranda. Se atreve aquí con un tema cantado parcialmente en griego, que lleva por título *Ti na ine i agapi (Qué será el amor)* (a. II, s. 13, e. 37). Respeto la escritura del título según aparece en los créditos, la cual se correspondería con la transliteración fonética de la expresión «¿Ti na éinai i agápi?», cuya traducción habría de ser «¿Qué es el amor?». A continuación, ofrezco la letra en alfabeto griego, su transliteración no fonética en alfabeto latino y una traducción aproximada al castellano, seguidas por la estrofa final cantada en español⁸⁴⁴:

Τι να είναι,	¿Ti na éinai,	¿Qué es,
τι να είναι η αγάπη, τι να είναι;	ti na éinai i agápi, ti na éinai?	qué es el amor, qué es?
Τι να είναι,	¿Ti na éinai,	¿Qué es,
τι να είναι η αγάπη στη ζωή;	ti na éinai i agápi sti zóí?	qué es el amor en la vida?
Αρρώστια η μαρτύριο,	¿Arróstia i martýrio,	¿Enfermedad o tormento,
χαρά η δηλητήριο;	chará i dilitírio?	alegría o veneno?

⁸⁴³ En la versión original del tema, este verso y el anterior aparecen en orden inverso. Esta transposición de versos supone la alteración del orden de la acción narrada: mientras que en el tema original ella se resiste primero y luego se entrega al acto amoroso, en la versión de este filme sucede al contrario. En cualquier caso, no sé si dicha inversión de versos va más allá de ser un fenómeno casual, pues no altera en ningún modo el triunfo amoroso que enuncia la canción como conclusión.

⁸⁴⁴ Quisiera pedir perdón a la lectora por las posibles incorrecciones, especialmente en lo que respecta al texto en alfabeto griego. El punto de partida ha sido la interpretación de la canción por parte de Sara Montiel, concretada en un griego moderno aprendido fonéticamente. No ha ayudado tampoco la cita, en los créditos de la película, de un tal Mapkea como su compositor. Creo que puede referirse a Λυκούργος Μαρκέας, compositor heleno cuyos temas musicales fueron especialmente populares en los años sesenta, trabajando asiduamente con el letrista Θάνο Σοφό.

Κανένας δεν μπορεί	Kanénas den boreí	Nadie puede
ακόμα να το βρεί.	akóma na to vrei.	todavía encontrarlo.

Τι να είναι,	¿Ti na éinai,	¿Qué es,
τι να είναι η αγάπη στη ζωή;	ti na éinai i agápi sti zoí?	qué es el amor en la vida?
Κανένας άνθρωπος στη γη	Kanénas ánthropos sti gi	Ningún hombre en la Tierra
δεν βρήκε ακόμα να μας πει,	den vríke akóma na mas pei,	ha encontrado aún para decirnos,
δεν βρήκε ακόμα να μας πει,	den vríke akóma na mas pei,	ha encontrado aún para decirnos,
τι είναι η αγάπη.	ti na éinai i agápi.	qué es el amor.

[Coros: ¿Ti na éinai...?]

Mi secreto son tus ojos siempre inquietos,

[Coros: ¿Ti na éinai...?]

que se miran con los míos sin mirar.

Es un dulce martirio, es un triste delirio,

que tiembla, que llora sin llorar.

Mi secreto es oírte sin poderte contestar.

[Hablado] Tú sabes mi secreto.

Si no estoy del todo errado en mi traducción, a riesgo de perder algunos matices por el camino, el asunto de la canción sería la eterna duda sobre la naturaleza amorosa, sobre la esencia del amor. Dicho mensaje llegaría al público patrio a partir de la última estrofa, que mantiene los coros en griego pero presenta los versos de la cantante solista en castellano. Tras transitar por algunos lugares comunes de la representación amorosa en las canciones románticas, como el cruce de miradas, el martirio o el delirio, Magda alude a un secreto que es oído pero no puede ser contestado, rematando la canción con un hablado «Tú sabes mi secreto» que va dirigido a Adolfo, a quien localiza entre los espectadores. Hasta cierto punto, la eterna duda esbozada por la canción y la tentativa de respuesta sobre un amor que es resuelto como algo secreto hacen resonar su historia. Adolfo conoce todos los secretos de Magda, pues a él le ha revelado sus orígenes o la existencia de su hija, pero el grado de confesiones no es recíproco, pues Adolfo oculta a Magda tanto su condición de hombre casado como el paradero de su hija. Y es que la historia de Magda no se entendería sin esto, sin los desengaños a manos de otros, cuyos ecos se materializan en el tango *Madreselva* (a. II, s. 14, e. 40):

Vieja pared del arrabal,
tu sombra fue mi compañera.
De mi niñez, sin esplendor,
la amiga fue tu madreSelva.

Cuando temblando mi amor primero,
con su esperanza besaba mi alma,
yo junto a vos, pura y feliz,
cantaba así mi primera confesión:

«Madreselvas en flor, que me vieron nacer,
y en la vieja pared sorprendieron mi amor,
tu humilde caricia es como el cariño
primero y querido que siento por él.
Madreselvas en flor, que trepando se van,
es tu abrazo tenaz y dulzón como aquel,
¿si todos los años tus flores renacen,
por qué ya no vuelve mi primer amor?»

Pasaron los años y mis desengaños
yo vengo a contarte mi vieja pared.

En este tango, Magda cuenta sus penas a una frondosa madreSelva que trepa por un añejo muro. No es tampoco una composición realizada para la cinta, pues el tema contaba ya con gran éxito al otro lado del Atlántico, ganando relevancia a partir de su inclusión en el metraje argentino homónimo (Luis César Amadori, 1938) gracias a la prodigiosa interpretación de Libertad Lamarque. Sea como fuere, estos versos no podrían condensar mejor las tristezas que Magda ha sufrido en su vida; no se me ocurre una síntesis más apropiada que ese «Pasaron los años y mis desengaños / yo vengo a contarte mi vieja pared». Junto con *Flor del mal*, *MadreSelva* sería el tema que presenta un mayor carácter confesional, pues habla de los sentimientos de Magda; poco importa que no sean unos versos hechos a medida cuando el director de la película, al tiempo letrista del tango, sabe engarzar con certera precisión este número musical en un punto en el que la espectadora ya ha sido partícipe de las vicisitudes vitales de su desdichada

protagonista. Tal es la significación de los números musicales que la conclusión de la película toma forma cantada gracias a *Plegaria* (a. III, s. 18, e. 50). Su letra, como ya se indicó, fue compuesta expresamente por el poeta Rafael de León:

Señor, Señor, te pido
poder vivir en paz.
Misericordia, creo en ti,
¡oh, Señor! de amor y verdad.
Para mí, Dios mío, ten piedad.
Creo en ti,
¡oh, Señor! de amor y verdad.
Para mí, Dios mío, ten piedad.

Aunque, a simple vista, pudiera parecer una fórmula de rezo estandarizada, interesa observar cómo dicha oración se expresa en términos individuales, a modo de interpelación directa a Dios por parte de sor Belén. Y aquí Magda se nos desvela más Magdalena que nunca, aunque sea ya sor Belén, pues pide misericordia como la pecadora que ha sido y, en última instancia, alberga la esperanza de la paz del alma. Reaparece así el asunto de la tan ansiada libertad, en una coda en la cual la protagonista se muestra expuesta y vulnerable, tapada con los hábitos de religiosa pero desprovista de todo artificio. Esto conduce a preguntarnos hasta qué punto, gracias a momentos como *Flor del mal* o *Plegaria*, podemos trascender la simple compasión por Magda, alcanzando una conexión empática. Cabría esperar solamente un arrebato de pulsiones propio del melodrama, más cercanas a la catarsis de las tragedias clásicas de lo que uno pudiera pensar, pero creo que este metraje va más allá, permitiendo una comprensión compartida de los sufrimientos de Magda o, al menos, proporcionando los recursos necesarios para ello, siempre que sepan mirarse con ojos despiertos.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Si bien he encontrado la fecha del 14 de diciembre de 1961 como día de estreno de la película en el Cine Avenida de Madrid en las bases de datos consultadas, el vaciado de prensa invita a modificar dicha información, pues estoy en disposición de afirmar que se estrenó dos semanas antes en Barcelona, el día 28 de noviembre de 1961. Puede encontrarse un anuncio en la edición de la mañana de *El mundo deportivo* con fecha del domingo 26 de noviembre de 1961, una promoción a media columna que se hace eco del estreno que ha de acontecer el martes siguiente a las 10'30 de la noche en el Tívoli⁸⁴⁵, sala hoy convertida en teatro. Sobre los nombres asociados con el filme, se destaca en diversas ocasiones el de Sara Montiel, tomando como reclamo que aparezca «más seductora y elegante que nunca» y «terriblemente apasionada»⁸⁴⁶. A continuación, se incluye una ilustración suya, correspondiente al cartel del filme, sobre la cual se lee «Nadie podía comprender ni perdonar su gran “Pecado de amor”». Interesa además un breve pero intenso enunciado que busca hacer justicia a la esencia de la película: «Entre canción y canción se escondía el verdadero drama de su vida».

En la columna adyacente, se ubica un texto titulado «Un vestuario fuera de serie para una actriz excepcional»⁸⁴⁷, en cuyo cuerpo se indica que «Los espectadores y sobre todo las espectadoras van a sentir un especial deleite al admirar el magnífico vestuario, de época actual, que luce Sara Montiel en “Pecado de amor”». Se elogian los medios y el cuidado que la productora ha dispuesto en el vestuario de la intérprete, comparándola con Doris Day y citando la colaboración de Schubert, Balenciaga y Pedro Rodríguez. Además, se afirma que «Durante más de un mes la estrella visitó Roma, París, Madrid y Barcelona para encargarse el vestuario de acuerdo con la exigencias del guión», de ahí los óptimos resultados con respecto a una Sara Montiel que destaca por su «elegancia personalísima». Más allá del anuncio y de esta pieza periodística, no se encuentran otras noticias de la película en *El mundo deportivo*, algo que se explica parcialmente por el hecho de que, a pesar de ser un cine de estreno, el Tívoli no figuraba en la sección de cartelera publicada diariamente en este periódico.

⁸⁴⁵ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 11876, 1961, 26 de noviembre (I), p. 7.

⁸⁴⁶ Estas palabras aparecen en tipografía mayúscula y en mayor tamaño. Desde mi estilo unificado de redacción, es complicado reflejar este tipo de matices, siendo importantes en la medida en que fijan la atención del lector en determinadas informaciones.

⁸⁴⁷ Los fragmentos de este párrafo proceden de: Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 11876, 1961, 26 de noviembre (II), p. 7

Por ello, me traslado a Madrid, encontrando algunas noticias de la cinta previas a su estreno. Ya en julio de 1961 se comenta, en un anuncio de la revista *Gaceta Ilustrada* que incluye un reportaje con fotografías en exclusiva, que Sara Montiel interpretará a una monja en su próxima película, advirtiendo que la misma versa sobre «una joven zarandeada por la vida, que halla paz tras los muros de un convento»⁸⁴⁸. También el 16 de septiembre de 1961, esta vez en la revista *Blanco y Negro*, se localiza un extenso reportaje titulado «Sara Montiel en “su último film”: “Pecado de amor”, dirigida de nuevo por Luis César Amadori»⁸⁴⁹ a cargo de Guillermo Bolin, con reportaje gráfico de Simón López. Un total de siete fotografías en blanco y negro, sacadas del filme, ocupan la mayor parte del espacio, acompañadas por sugerentes pies de foto con apreciaciones como «tocas monjiles enmarcan el óvalo perfecto del rostro delicadamente bello de Sara Montiel»⁸⁵⁰ o «traje varonil [que] realza la extraordinaria esbeltez de la estrella»⁸⁵¹, esto último a propósito de la indumentaria de chulapo que luce al entonar el chotis *Pichi*. Entre anécdotas e informaciones del set de rodaje, Bolin explica que no pudo cumplir su deseo de ver a Sara Montiel vestida de religiosa, aunque recoge que la estrella accedió a fotografiarse con las profesas del Hospital Provincial, quienes alabaron a la actriz, «no encontrando otro pero a su caracterización que los altísimos tacones que llevaba bajo los hábitos»⁸⁵². Informa el redactor sobre la inminente partida del equipo de rodaje hacia Atenas, conversando además con Amadori, quien asevera que este metraje no se parece a los anteriores de Sara Montiel, aunque toma como denominador común la importancia de la canción: «Esa ha sido mi principal y única dificultad, la de dar a cada una de las que aquí canta un aire diferente de las de sus otras películas»⁸⁵³.

Ciñéndome a la edición madrileña del diario *ABC*, capta mi atención el potente despliegue de medios en las semanas anteriores al estreno, contándose varios anuncios a página completa que remiten a la grabación de las canciones de la película en discos Hispavox o que incluyen diferentes fotografías de la actriz, luciendo varios modelos del filme al tiempo que se alaba su condición de atractiva y fabulosa⁸⁵⁴. No obstante, hemos de esperar al viernes 15 de diciembre de 1961, jornada posterior al estreno del filme en

⁸⁴⁸ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 21 de julio, p. 38.

⁸⁴⁹ BOLIN, Guillermo, *Blanco y Negro*, n° 2576, 1961, 16 de septiembre, p. 73-77.

⁸⁵⁰ BOLIN, Guillermo, *Blanco y Negro*, n° 2576, 1961, 16 de septiembre, p. 73.

⁸⁵¹ BOLIN, Guillermo, *Blanco y Negro*, n° 2576, 1961, 16 de septiembre, p. 74.

⁸⁵² BOLIN, Guillermo, *Blanco y Negro*, n° 2576, 1961, 16 de septiembre, p. 73.

⁸⁵³ BOLIN, Guillermo, *Blanco y Negro*, n° 2576, 1961, 16 de septiembre, p. 76.

⁸⁵⁴ Entre otros: Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 20 de octubre, p. 29; Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 11 de noviembre, p. 25; Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 17 de noviembre, p. 7.

el Cine Avenida, para encontrar una crítica cinematográfica, de la mano de nuestro viejo conocido Donald⁸⁵⁵. Tras la preceptiva enumeración de los principales datos de esta coproducción hispano-italiana, el autor define la película como «Un melodrama musical [...] sin escatimar recursos en esa línea para conquistar vastos públicos populares», con la meta de «ir insertando en una historia sentimental constante momentos de lucimiento de la protagonista, Sara Montiel». De ahí que Donald señale su proximidad con los éxitos anteriores de la actriz manchega, que responden a la fórmula de una estrella que entona «canciones de épocas diversas, aunque no muy lejanas», correspondida aquí por el buen hacer de un director capaz de «captar con las cámaras a su estrella, realzándola en todo instante, valorizando su belleza». Aunque volveré sobre este asunto, quisiera subrayar cómo la apariencia física de Sara Montiel deviene reclamo promocional.

El éxito del metraje puede asegurarse, basándonos en su presencia en cartelera. Desde el sábado 16 de diciembre de 1961⁸⁵⁶ figura en la sección del Cine Avenida a razón de dos sesiones por jornada, añadiéndose una tercera en días de fin de semana hasta el 1 de febrero de 1962. Tal es su gloria que, en el ejemplar del día anterior, se anuncia a página completa su «Octava semana triunfal», ocupando la mayor parte de la plana una ilustración sombreada que reproduce el rostro de Sara Montiel según figura en el cartel del filme⁸⁵⁷. Por su parte, el reestreno de la cinta se produjo en los cines Amaya, Bulevar, Jorge Juan e Infantas, anunciándose el día 18 de marzo de 1962⁸⁵⁸ y concretándose al día siguiente, siendo significativo que su anuncio ocupe un tercio de página, con fotografía incluida. Por lo demás, es complicado reseguir su rastro, pues va pasando por diversos cines, entre los que pueden confirmarse: Becerra y Bécquer⁸⁵⁹; Granada, Metropolitano, Príncipe Pío y Sainz de Baranda⁸⁶⁰; y cines de segunda y tercera línea o salas de sesión continua como Postas, Chamberí, Apolo, Pez y Niza⁸⁶¹. A modo de curiosidad que ejemplifica su repercusión entre el público, Sara Montiel y Reginald Kernan figuran como una de las duplas a emparejar con su película en el juego «Cada oveja con su pareja», junto con nombres como Vivien Leigh y Clark Gable⁸⁶².

⁸⁵⁵ DONALD, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 15 de diciembre, p. 77.

⁸⁵⁶ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1961, 16 de diciembre, p. 83.

⁸⁵⁷ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 30 de enero, p. 15.

⁸⁵⁸ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 18 de marzo, p. 65.

⁸⁵⁹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 27 de abril, p. 83.

⁸⁶⁰ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 28 de abril, p. 84.

⁸⁶¹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 20 de mayo, p. 73.

⁸⁶² Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1962, 8 de abril, p. 122.

No quisiera alongar mi recorrido por la hemeroteca, ofreciéndoles únicamente un par de observaciones más, procedentes de la edición sevillana del periódico *ABC*. Remite la primera a una acotación realizada en la noticia sobre el estreno del metraje en el cine hispalense Los Remedios, con fecha del 22 de diciembre de 1961, definiéndose el largometraje como un «melodrama musical con vistas al sentimiento y a la capacidad mental de los apasionados por el género, que, como se sabe, forman una espléndida mayoría»⁸⁶³. La persona responsable de esta pieza periodística, A. S., no aporta ninguna especificación sobre esa «capacidad mental», pero presumiblemente la considera escasa. Por otra parte, resalto dos anuncios publicados por el Cine Los Remedios en forma de viñeta, en días consecutivos. En el primero, se observa una sala doméstica con un señor sentado y leyendo el periódico al tiempo que conversa con su hijo, mientras una mujer baja por las escaleras del fondo, figurando al pie las siguientes palabras: «Bien, hombre, bien. Con que otra vez a ver *Pecado de amor* en el Cine Los Remedios. ¿Y a mamá no se la puede usted llevar?»⁸⁶⁴. En el otro anuncio, una secretaria habla por teléfono, al tiempo que dos hombres conversan: «Es insoportable, chico. Es la tercera vez que se cita para ver a Sarita Montiel en *Pecado de amor* en el Cine Los Remedios»⁸⁶⁵.

La tan mencionada Sara Montiel habrá de reclamar mi atención en el empeño por resituar las principales subjetividades asociadas al filme en el tablero interpretativo, aunque dedico previamente algunas palabras a otros dos agentes: Benito Perojo, quien interviene aquí en calidad de productor, y Luis César Amadori, director de la película y letrista de una de las canciones. La lectora avezada quizás recuerde que la empresa Producciones Benito Perojo ya figuraba en la ficha técnica de *La hermana San Sulpicio* (1952). No obstante, reservé su comentario porque es entre finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta cuando se aprecia una labor productiva característica de Perojo. Siguiendo el monográfico que Román Gubern dedica a esta relevante figura de la escena cinematográfica patria, y quedando fuera de mi intención referir las labores de tan prolífico profesional en sus facetas de director y guionista, fijo mi mirada en las palabras que Gubern dedica a su labor como productor⁸⁶⁶. El investigador abre sus consideraciones de este modo:

⁸⁶³ A. S., *ABC Sevilla*, nº 18194, 1961, 22 de diciembre, p. 49.

⁸⁶⁴ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 18210, 1962, 10 de enero, p. 28. En esta cita y en la siguiente, la cursiva del título es mía, como recurso enfático en sustitución de la mayúscula empleada en el periódico.

⁸⁶⁵ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 18211, 1962, 11 de enero, p. 29.

⁸⁶⁶ GUBERN, Román, 1994a, p. 447-459.

Según Enrique Llovet, hacia 1949 o 1950 Perojo comprendió que lo que podía hacer mejor en el cine español de entonces era trabajar como productor «a la americana», controlando el guión, la elección de los actores, etc. (a diferencia de Cesáreo González) y potenciar la difusión de sus films en América Latina, para lo que contrató actores argentinos⁸⁶⁷.

Vista ya la labor como productor de Cesáreo González, en la cual me detuve pormenorizadamente en el capítulo anterior, considero que la diferencia entre González y Perojo no es tan irreconciliable, o no al menos en los términos que dispone Gubern. Cesáreo González y su aguerrida Suevia Films pugnaron por establecer un *star system*, con Lola Flores a la cabeza, que conquistara toda tierra de habla hispana. Establecí ya cierta semejanza entre González y Perojo al sugerir que ambos compartían una idea de la figura del productor que excedía las cuestiones puramente económicas, pues ambos se aproximaron a un modelo de producción próximo al de los estudios hollywoodienses. Si quiere establecerse un rasgo diferencial entre ambos, sería pertinente buscarlo en sus orígenes: me referí a González como alguien que llegó al mundo de la cinematografía sin formación y buscando oportunidades de negocio, mientras que Perojo, procedente de familia acaudalada, reunió un significativo bagaje como director y guionista antes de su inmersión en la actividad productiva. Quisiera retomar la ya citada valoración de Sara Montiel sobre González, sumándole algunas palabras sobre Perojo que la preceden:

En pleno 1958 rodé *La violetera*, la primera película que hice para Benito Perojo que, junto con Cesáreo González, era el más prestigioso productor de cine de aquellos años en España. Benito era un fascista. Un fascista completo. Él mismo lo reconocía, porque estaba orgulloso de serlo. La frontera que separaba el fascismo de Benito Perojo de Cesáreo González radicaba en que Benito era un hombre educado, en tanto que Cesáreo siempre fue un patán, quizá con un gran sentido comercial y buen ojo para los negocios, especialmente para su propio pecunio personal, pero vulgar y sin sensibilidad⁸⁶⁸.

Por ende, si se asemejan por desbordar las labores tradicionales que el productor había ostentado en España, Perojo se singulariza por «una gran participación creativa en sus proyectos y con un equipo de colaboradores de confianza y estables»⁸⁶⁹, entre los cuales destacó Miguel Tudela López como director general de producción. Volviendo a Gubern, el investigador señala la década de 1960 como momento de mayor auge en la actividad productiva de Perojo, período en el que cobran relevancia las coproducciones

⁸⁶⁷ GUBERN, Román, 1994a, p. 447. Sugiero que la lectora entienda «a la hollywoodiense» o «a la estadounidense» allá donde Gubern escribe «a la americana», porque aunque los estadounidenses se crean dueños de un continente entero (y nos lo hayan hecho creer), no lo son.

⁸⁶⁸ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 197.

⁸⁶⁹ TAIBO I, Paco Ignacio, 2002, p. 447.

de su empresa⁸⁷⁰, aunque los esquivos datos numéricos invitan a ser precavidos a la hora de enunciar generalizaciones⁸⁷¹. Montiel, Perojo y Amadori ya habían coincidido en *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), filme considerado el mayor éxito comercial de la manchega, tras el recordado triunfo iniciático de *El último cuplé*. Por ello, no resulta extraño que Perojo reincidiese en el filón comercial de Sara Montiel, pues su nombre como productor se encuentra también tras títulos que inmortalizaron algunos de los mayores éxitos en el celuloide de Carmen Sevilla, Marisol o Pili y Mili. En lo que respecta a Montiel, además de los dos títulos ya mencionados, han de añadirse *Carmen, la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959) y *Mi último tango* para completar el cuarteto de producciones que la vincularon con Perojo, mostrando que su labor no queda lejos de la de Cesáreo González en su concepción de la producción como actividad de rendimiento económico asociada con el éxito popular de determinadas estrellas, llegando a trabajar conjuntamente en diversas ocasiones, tal es el caso de la película que aquí examino.

En lo que respecta a Luis César Amadori, Claudio España firma el único estudio dedicado al cineasta argentino, centrado en su labor como director allende el Atlántico. Resulta una investigación relevante para familiarizarnos con sus particularidades como realizador, pues sus orígenes y su dedicación cinematográfica en ultramar condicionan ostensiblemente su producción española. Un primer aspecto que debe considerarse es el éxito de público que solía acompañar a los largometrajes de Amadori, referido como «el director de los grandes éxitos», pues logró extraordinarios resultados en taquilla tanto en Argentina como en México y España, los tres países en los que trabajó⁸⁷². En parte, el acervo popular de sus cintas se explica por su dedicación previa a la actividad teatral, concretamente al género de la revista, como autor y puestista⁸⁷³, sin renunciar por ello

⁸⁷⁰ No sé si por vocación internacionalista, por razones económicas o por un poco de ambas, pero resulta singular que 34 de los filmes producidos por Perojo sean coproducciones. Véase: GUBERN, Román, 1994a, p. 451.

⁸⁷¹ Las productoras contaban con comunes estratagemas para conseguir una mayor financiación estatal franquista: en tanto que la cuantía de subvención era asignada acorde con una base porcentual, llegando al 50% para las películas de Interés Nacional, no era extraño que los productores abultasen los presupuestos para obtener una subvención mayor, aunque después ellos invirtiesen una cantidad de dinero inferior a la estipulada en los documentos entregados a la administración. Mención aparte merecen las «falsas» coproducciones, movidas por subterfugios pecuniarios para obtener financiación española, beneficiándose al tiempo de evasiones fiscales mediante transacciones de divisas. Por ofrecerles un ejemplo cercano, a mi juicio, este sería el caso de la próxima película que estudiaré, *Sor Ye-yé*, rodada íntegramente en México pero contando con el español Vicente Escrivá como uno de sus productores ejecutivos. Véase: GUBERN, Román, 1994a, p. 447-448.

⁸⁷² Sigo aquí: ESPAÑA, Claudio, 1993, p. 7.

⁸⁷³ Este término se utiliza en varios países de América Latina para hacer referencia al oficio del director de escena. Aunque yo solamente lo había escuchado en referencia a las murgas uruguayas, interpretadas en el Carnaval, supongo aquí un sentido semejante.

en sus películas a «un cuidado visual extremo, de una atenta observación de caracteres humanos y de un seguimiento de las normas tradicionales de los géneros»⁸⁷⁴. Frente a la pervivencia de primitivismos en la cinematografía argentina, Claudio España señala cómo Amadori «se inclinaba por el primer plano con significado preciso, aprovechaba el cuadro de referencia con valor expositivo y para lucir la escenografía y entramaba la acción de las secuencias iniciales con las restantes»⁸⁷⁵. Apunta además su precisión para conjugar las raíces populares con una cuidadosa observación del cine hollywoodiense.

Amadori afirmó en una entrevista que «estoy con el cine del público. No me gustan esas obras realizadas para minorías. Me gustan los directores que saben ponerse en contacto con el espectador de manera efectiva»⁸⁷⁶. Alejado siempre por convicción del cine de autor⁸⁷⁷, el argentino llegó al mundo del espectáculo a partir de sus primeros pasos como periodista en este mismo ámbito, comprendiendo su potencial e incurriendo en el teatro como traductor y redactor de diálogos, aunque despuntando como letrista de tangos para revistas musicales. Con respecto a sus comienzos cinematográficos, Ángel Menasti, fundador de Argentina Sono Film, tentó a Amadori para filmar la que sería su primera película como codirector, *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936)⁸⁷⁸, escribiendo también su guion junto a Antonio Botta. La productora de Menasti se torna una pieza central para entender la actividad cinematográfica de Amadori, con marcado gusto por lo cómico y lo musical de la mano de actores como Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Niní Marshall o Pepe Arias. Según cuantifica Claudio España, el cineasta dirigió 43 películas en Argentina, 3 en México y 15 en España⁸⁷⁹.

De su producción en tierras latinoamericanas, resalto dos cuestiones específicas. La primera remite a tres de los melodramas rodados por Amadori, protagonizados por Arturo de Córdova y Zully Moreno, cónyuge del realizador. Tanto las cintas argentinas

⁸⁷⁴ ESPAÑA, Claudio, 1993, p. 7.

⁸⁷⁵ ESPAÑA, Claudio, 1993, p. 7.

⁸⁷⁶ BAUDRY, Carlos, s.n., 1968, 7 de noviembre, p. 53.

⁸⁷⁷ Signifique esto lo que signifique, pero habitualmente entendido de manera esnob.

⁸⁷⁸ Dicha oportunidad se concretó a partir de un desencuentro que, poéticamente, tuvo forma de tango. Ángel Menasti se presentó en el estreno de una revista musical dirigida por Amadori, alegando que su protagonista, Sofía «La Negra» Bozán, no podía cantar el tango *Cambalache*, compuesto por Enrique Santos Discépolo, según se anunciaba en el cartel del espectáculo, pues Menasti afirmaba contar con exclusividad sobre el mismo para incorporarlo en su próximo filme, *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935). En una conversación que se prolongó durante horas en un café próximo al teatro, el empresario quedó tan contento con el hecho de que Amadori accediese a rodar su primera película, con Pepe Arias a la cabeza del reparto, que se mostró conforme con permitir el estreno del tango. En cualquier caso, conforme o no, hacía ya horas que «La Negra» Bozán lo había interpretado frente a su público.

⁸⁷⁹ Véase: ESPAÑA, Claudio, 1993, p. 14-15.

Dios se lo pague (1948) y *Nacha Regules* (1950) como la mexicana *María Montecristo* (1951) «concluyen en la iglesia, el espacio reparador de todos los males, el lugar donde se limpian los pecados»⁸⁸⁰. No es que los pecados no hayan sido castigados, pero existe margen para la asunción de la propia culpa y la purga de las faltas. Este es también el caso de Magda Beltrán, quien termina buscando la paz interna desde la religión, aunque no con una confesión o un final feliz en forma de nupcias, sino mediante su conversión, física y espiritual, en sor Belén. De hecho, no conviene pasar por alto el potencial simbólico de espacios como la capilla o la iglesia, pues, a pesar de su breve presencia, tanto el inicio del filme como su conclusión se enmarcan en dichos lugares. Departí ya sobre la importancia de la madre superiora como redentora de Magda, atributo que encuentra en la capilla su concreción espacial como lugar de materialización salvífica.

La segunda cuestión remite al establecimiento, algo circunstancial, de cierto paralelismo entre Libertad Lamarque y Sara Montiel. Por mucho que ambas no pudieran tener perfiles más diferentes⁸⁸¹, resulta curioso que Lamarque protagonizase el filme *Madreselva*, dirigido por Amadori en 1938, en el cual interpretó el tango homónimo que Sara Montiel entona en *Pecado de amor*; no menos sorprendente es que la manchega protagonizase *Mi último tango* en 1960, *remake* de la popular cinta *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939), heredando así el papel que en su día encarnó Lamarque. A pesar del distintivo perfil de ambas estrellas, especialmente en sus dotes y estilo como cantantes, la elegancia y el saber estar montielesco y lamarquiano están menos alejados de lo que pudiera parecer, hallando terreno común en los filmes de Amadori, vehículos de lucimiento del gusto popular que, sin embargo, no renuncian a la sofisticación y a la presencia de sus protagonistas. En su viaje transatlántico, por cuestiones políticas⁸⁸², el cineasta argentino trajo consigo el gusto por la revista y el tango, géneros musicales que

⁸⁸⁰ ESPAÑA, Claudio, 1993, p. 34.

⁸⁸¹ La cancionista de origen argentino destacó por su tesitura de soprano ligera, con imponentes agudos sostenidos, acompañados por un vivo temperamento y una nada despreciable potencia vocal a la hora de interpretar los tangos, mientras que Sara Montiel imprimió un cambio significativo con respecto a las voces de tonadilleras a las que tan acostumbrado estaba el cine español, como Raquel Meller o Imperio Argentina, mostrando una tesitura más grave cercana a la de contralto, con gran sugerencia y personalidad en sus modos de interpretar. Célebre es el «Si usted quiere, podemos tocar debajo del piano» que le respondió el maestro Solano durante la grabación de los temas musicales de *El último cuplé*, pues la manchega insistía en continuar bajando el tono de las canciones. Ella misma lo cuenta en: MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 243-244.

⁸⁸² Con regusto a exilio, Luis César Amadori, Zully Moreno y su hijo en común pusieron rumbo a Madrid a comienzos de 1956, tras la caída del peronismo en 1955, la cual se concretó para Amadori en detención y apresamiento durante algunos meses, amén de la cancelación de varios proyectos cinematográficos. Ambos cónyuges lograrían fama renovada como director y actriz, contando Amadori con gran éxito entre el público gracias a las ya mencionadas colaboraciones con Sara Montiel y al no menos recordado título *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), protagonizado por Paquita Rico y Vicente Parra.

lo vieron nacer como profesional, ambos presentes en los números musicales de este filme: *El día que me quieras* y *Madreselva* son insignes tangos argentinos, al tiempo que *Pichi* y *Los nardos* remiten a la revista. No puede soslayarse el peso de un tercer género, el cuplé, indivisible de la idiosincrasia montielesca.

Si Amadori llevaba consigo tangos, argumentos y maneras desde su tierra natal, no menos copioso era el bagaje que Sara Montiel traía incorporado. Queda más allá de mis posibilidades glosar la apasionante vida de una estrella cuyo mito perdura todavía en la actualidad. Según acostumbro, tomaré sus memorias personales como punto de referencia para rescatar algunos aspectos relacionados con su subjetividad artística, indivisible por lo demás de sus coordenadas biográficas. En concreto, aunque pueda hacer mención a episodios anteriores, interesa particularmente aquella Sara Montiel que regresa a España a finales de los cincuenta tras el inesperado e inconmensurable triunfo de *El último cuplé*. El tono general de su autobiografía muestra una épica personalísima, una convicción desde la más humilde infancia de las grandes cosas que la vida guardaba para ella. Sin disfrazar la pobreza de su familia, mas al contrario dignificándola, resaltan todavía más por contraste las mieles del éxito, un éxito del que mucha gente ha querido hablar. Si bien recurro a otros textos, sus memorias parecen el modo más honesto de hacer justicia a su condición de creadora. Cada una se cuenta como quiere, y Sara Montiel lo tuvo claro: «Lo que soy no se lo debo a nadie, excepto a mi madre»⁸⁸³.

Una primera idea que quisiera plantear es la desmesurada importancia que tuvo *El último cuplé* como pieza definitoria de su carrera cinematográfica, o al menos del más refulgente período de la manchega en lo que respecta a su trabajo como actriz. Es común afirmar que con Sara Montiel se rompió el molde, pero, curiosamente, es posible hablar de una fórmula modélica que permaneció cuasi blindada durante una década, la del melodrama musical montielesco. Nadie hizo lo que ella, pero, al igual que existió la fórmula Fred Astaire o la fórmula Gene Kelly, también puede reseguirse la existencia de una receta Sara Montiel. No obstante, la significación concedida al filme dirigido por Juan de Orduña en 1957 se ha sobredimensionado en los estudios sobre la manchega, y esto me parece harto peligroso: es como si María Luján fuese el único papel de su carrera, añadiendo en ocasiones mención a *La violetera* por su excepcional éxito popular, lo cual supone incurrir en una riesgosa simplificación. Sin negar el interés

⁸⁸³ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 48.

iniciático del filme, creo que nos perdemos mucho al considerar la estela de melodramas musicales montielescos que lo siguen como simples variaciones, sin estudiarlos en su entidad fílmica individual. No voy a hablar de aquella película, porque ya lo han hecho, mucho y muy bien, otros investigadores⁸⁸⁴. De estas lecturas actuales, como también de otros textos que invitan a contemplar a Montiel como icono *camp*⁸⁸⁵, cuerpo mítico⁸⁸⁶ o desafío al ideal de feminidad franquista⁸⁸⁷, retengo un denominador común: frente a las lecturas clásicas de la filmografía y de la figura de Sara Montiel, orquestadas bajo ese polo atractor tan influyente llamado Román Gubern, estas aportaciones se inclinan por rescatar lo desafiante de Sara Montiel frente al paradigma franquista. Parafraseando a Jo Labanyi, sin hablar de una completa subversión, abrir la mirada hacia lecturas menos tradicionales implica dejar de contemplar a sus personajes como juguetes del destino, abogando por una interpretación «contestataria, en el terreno moral, por lo menos»⁸⁸⁸.

Y motivos no nos faltan, pues la manchega relata en su autobiografía, entre otras cuestiones, que fue poco asidua a ir a misa⁸⁸⁹ o que el régimen franquista mereció su eterna antipatía, especialmente a partir del desplante que Franco le hizo a su entonces marido Anthony Mann en una fiesta en el Palacio de La Granja⁸⁹⁰. Incluso afirmó, sin ningún tipo de reservas, que se sintió utilizada por parte de la dictadura para «vender una imagen de modernidad al exterior», apostillando que, tras convertirse sus películas en un fenómeno de masas en los países de la Unión Soviética, «a Rusia fui a cambio de petróleo, y a Rumanía a cambio de madera»⁸⁹¹. Pudieran parecer declaraciones a toro pasado, pero la sospecha queda fuera de lugar ante otra revelación: «En 1962, Manuel Vázquez Montalbán me hizo una entrevista y yo dije que era de izquierdas y venía de una familia socialista: pues no fuimos a la cárcel porque a Franco no le interesaba dar ese escándalo con Sara Montiel»⁸⁹². No vindico un estatus de revolucionaria política, pero quisiera explorar cómo la trayectoria de la más refulgente estrella cinematográfica del franquismo requiere una aproximación menos complaciente y más problematizada. Esto no es de extrañar si consideramos que Sara Montiel se refería a sí misma como abiertamente descreída en el terreno de lo religioso y subrepticamente manipulada en la

⁸⁸⁴ Entre otros: ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, 2019; VELASCO MOLPECERES, Ana María, 2019.

⁸⁸⁵ ORTIZ, Roberto Carlos, 2007.

⁸⁸⁶ SEGUIN VERGARA, Jean-Claude, 1992.

⁸⁸⁷ ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, 2020.

⁸⁸⁸ LABANYI, Jo; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos, 2009, p. 87.

⁸⁸⁹ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 43 y 70.

⁸⁹⁰ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 222.

⁸⁹¹ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 277.

⁸⁹² MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 278.

arena de la política internacional, por no mencionar el rechazo que sentía hacia una atrasada sociedad que se refería a ella como «la amante del americano», por estar casada por lo civil con un hombre divorciado, una sociedad a la que definió como «una España en la que me llegaron a tirar piedras por llevar pantalones»⁸⁹³. Si sabemos mirar, esto resuena en una Magda que no sabe rezar, que cobra ecos de estrella internacional⁸⁹⁴ y que es excluida por una sociedad anclada en sus herméticas convenciones. Quizás la diferencia sea que Sara Montiel nunca necesitó redimirse a ojos de nadie.

En otro orden de cosas, interesa la invención cultural de Sara Montiel por obra y gracia de María Antonia Abad Fernández, es decir, por ella misma, mucho más allá de la elección del nombre artístico⁸⁹⁵. Sara Montiel se inventó en muchos planos, pero en ninguno dio tan bien como en el primer plano fílmico. A mi entender, el primer gran paso de alguien que quiso considerarse más «trabajadora del cine»⁸⁹⁶ que estrella fue reconocer su complejo de ignorancia: apenas sabía leer de joven, por lo que tenía que memorizar las líneas de oído, y no tenía formación alguna sobre cine. Pero todos los que nos reconocemos como ignorantes intentamos hacer un esfuerzo, siempre inacabado, por enmendarlo. Por ello, aunque no quisiera obviar sus primeros contactos con el séptimo arte como espectadora, en los que decidió que del cine español solamente le gustaban Imperio Argentina y Amparo Rivelles, prefiriendo a Ingrid Bergman, Veronica Lake, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Dolores del Río o María Félix, en quienes veía modos de actuar nada exagerados que hizo suyos⁸⁹⁷, pongo el acento en el ahínco que mostró por aprender sobre iluminación, sonido, montaje, doblaje o dirección.

Una lectura atenta de sus memorias permite, entre otras muchas cosas, aprender sobre cine desde la autorizada voz de quien fue esmerada aprendiz de su oficio. Se

⁸⁹³ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 128. De todos modos, aunque sea una elocuente imagen sobre la sociedad de la época, no despliego una mirada altiva desde un contexto social en el que se asesina a jóvenes al grito de «maricón» o se viola a mujeres porque se dice que «van provocando». Cayendo en lecturas presentistas, voluntariamente, que no se entienda que hemos avanzado demasiado, porque la hegemonía estructural del patriarcado heteronormativo continúa vigente. Y sí, las notas al pie deberían ser un lugar tan bueno como cualquier otro para hacer activismo.

⁸⁹⁴ Pese a tratarse de una cuestión extradiegética, la utilización que el régimen franquista hizo de Sara Montiel es incorporada al discurso fílmico de algunas de sus películas, algo a contemplar también desde el potencial rédito económico que pudieran obtener de las mismas los productores y distribuidores. Así podría entenderse en *Pecado de amor* la inclusión de canciones en francés y griego, fonéticamente aprendidas por la actriz, con vistas a la exportación europea del metraje.

⁸⁹⁵ Montiel por los Campos de Montiel, en sus tierras manchegas, según sugirió el cartelista Enrique Herreros, y Sara por una de sus bisabuelas. En México la llamarían Sarita, y así figuraría en los créditos de sus filmes estadounidenses, porque para los productores Sara parecía nombre de negra y Sarah de judía. Curiosamente, Sara Montiel abandonaría Hollywood porque acabó harta de hacer de india.

⁸⁹⁶ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 77.

⁸⁹⁷ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 73-74.

instruyó en el montaje con Sara Ontañón, montadora de *Bambú*⁸⁹⁸, y en la fotografía con Gabriel Figueroa⁸⁹⁹, conocido cinefotógrafo mexicano, interesándose también por cuestiones como la selección del vestuario o la concreción técnica de los sistemas de sonido, escuchando y observando a otros tantos profesionales. Y fue Miguel Zacarías, director con quien trabajó en la cinta mexicana *Necesito dinero* (1951), quien le dijo que lo suyo eran los primerísimos planos: «Son difícilísimos, y sólo los hemos tenido Liz Taylor y yo. Soy la actriz de la historia del cine que más planos de 150 tengo»⁹⁰⁰. Al tiempo, supone un testigo de primera mano de las infames condiciones de la industria cinematográfica española de la época, haciéndonos partícipes de la aventura que supuso rodar *El último cuplé*: desde la absoluta desconfianza de unos productores que se preguntaban qué era aquello del cuplé hasta la posibilidad de rodar una única toma por plano, por no mencionar la ínfima calidad de los sistemas de sonido⁹⁰¹ o que ella terminase entonando las canciones por casualidad, ya que no podían pagar a la cantante que debía grabarlas las 200.000 pesetas comprometidas⁹⁰².

Otra cosa a alabar de Sara Montiel es que no comulgaba con los críticos de cine. Quizás el primer desencuentro señalado se produjo a raíz de *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951), título mexicano que le concedió la oportunidad de interpretar a un personaje de gran dramatismo, luciendo un deslavazado uniforme gris, un despeinado moño y la cara lavada. Puso en ella la ilusión de un posible reconocimiento de sus dotes interpretativas, pero la crítica respondió así: «Maravillosa Sarita Montiel. Se sale de la pantalla de bella que es»⁹⁰³. La manchega insistía en que, aunque le vino bien en sus comienzos, la belleza «fue un hándicap para mí, porque escondía a la actriz»⁹⁰⁴. Si la lectora ha estado atenta al recorrido por la hemeroteca, recordará cómo «atractiva» y «fabulosa» eran dos de los adjetivos empleados para referirse a la artista, al tiempo que se resaltaba su «rostro extraordinariamente bello» o la «extraordinaria esbeltez» de su

⁸⁹⁸ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 75.

⁸⁹⁹ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 194.

⁹⁰⁰ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 78.

⁹⁰¹ La mayor parte de películas españolas incorporaban los diálogos en postproducción, en tanto que el sonido directo era francamente deficiente. Los intérpretes solían grabar sus frases en estudio, lo cual explica la facilidad con la que eran incorporados actores y actrices de otras nacionalidades: ellos decían el texto en su idioma, y luego se les doblaba al español, no siendo un gasto adicional porque, por las mismas condiciones técnicas de rodaje, ya era necesaria esa grabación. En el caso del filme dirigido por Juan de Orduña, Sara Montiel elogió la profesionalidad de un ingeniero de sonido que, casi de forma milagrosa, logró evitar dicho trabajo de estudio, exceptuando el *playback* de las canciones.

⁹⁰² Véase el capítulo: MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 235-252.

⁹⁰³ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 195.

⁹⁰⁴ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 195.

figura. Y eso que Magda luce también uniforme de presidiaria o tocas de monja, ambos con maquillajes muy naturales en tonos rosados, pero ni siquiera así logró Sara Montiel que la mirada masculina del crítico ensalzase, por ejemplo, la sutil contención dramática con la cual afronta los últimos compases de la película.

La belleza fue el precio que Sara Montiel tuvo que pagar para llegar a hacer, simple y llanamente, aquello que ella quiso. Pudiera parecer una exageración, pero esta aseveración se comprende desde la inteligencia de una subjetividad creadora que supo aprovechar tanto su tirón popular y económico como los saberes acumulados en su infatigable labor de trabajadora del cine. No quiso permanecer en Hollywood bajo un contrato con Columbia Pictures que se le antojó más bien una condena de esclavitud⁹⁰⁵, como tampoco se interesó por interpretar a doña Jimena en *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Me gustaría tomar como singular botón de muestra lo acontecido en relación con este último metraje: si decidimos creernos la rumorología popular, Sara Montiel pugnó por interpretar a doña Jimena en el filme dirigido por su marido, hasta el punto de intentar sabotear la primera jornada de rodaje⁹⁰⁶; por el contrario, en una conversación con María Donapetry Camacho, la manchega declaró, tras reconocer que hay algo suyo en sus personajes de mujeres fuertes, solas y determinadas que salen adelante por sí mismas, que «yo no podía estar corriendo detrás de un caballo, ni con Charlton Heston ni con su padre. ¿Me explico?»⁹⁰⁷. Y después de conocerla mejor, más allá de su *appeal* de desbordante erotismo y con aires de mito, claro que se explica, por mucho que sea más jugoso creer, desde una narrativa de divismo revanchista que apela a la lógica de la pelea «de gatas», que Sara Montiel enfadó a Sophia Loren haciéndola esperar en un coche durante horas o que robó una peineta de una vitrina de la casa de Raquel Meller cuando la cancionista se negó a recibirla. La propia Donapetry Camacho comprende así su personalidad artística, su condición de icono, «bajo el marchamo de hacer y haber hecho desde muy joven lo que quería como mujer y como actriz»⁹⁰⁸.

Por si les faltan motivos para comprender por qué Sara Montiel se juró a sí misma que nunca más volvería a hacer de india o por qué se preguntó qué pintaba ella

⁹⁰⁵ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 139.

⁹⁰⁶ Se dice que quedó tan descontenta con la elección de Sophia Loren para el personaje que, mientras la italiana esperaba a Mann sentada en un coche, de madrugada, para acudir a la primera jornada de rodaje, Sara Montiel fingió encontrarse muy enferma. Cuando Mann dio con el engaño, visita del médico mediante, la espera de la italiana se había prolongado durante horas.

⁹⁰⁷ DONAPETRY CAMACHO, María, 2000, p. 230.

⁹⁰⁸ DONAPETRY CAMACHO, María, 2000, p. 233.

siguiendo en caballo a un señor, les ofrezco una breve aproximación a la privilegiada situación que ostentó tras su regreso triunfal a España. Recién estrenada en el rango de estrella, contó no únicamente con cuantiosos beneficios económicos, derivados tanto de sus contratos cinematográficos como de las ventas de los discos de las canciones de sus filmes, sino también con un significativo poder de decisión en lo que respecta a sus películas. En el terreno pecuniario, tras su éxito iniciático con Juan de Orduña, Montiel firmó un contrato con Benito Perojo por cuatro películas, la misma cantidad que acordó con Cesáreo González, añadiéndose otras tres pactadas con los hermanos Balcázar. Percibió por cada una 35 millones de pesetas, al cambio, un millón de dólares de la época⁹⁰⁹. De hecho, Sara Montiel se asombró frente a la noticia de que Elizabeth Taylor iba a ser la primera actriz en cobrar un millón de dólares por *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), pues ella venía ganando esa cuantía por filme desde hacía un lustro.

En cualquier caso, interesa en mayor medida la segunda precisión planteada, es decir, el poder que Sara Montiel llegó a ostentar como creadora de sus películas, pues

tenía derecho a elegir guión y a dármele con mucho tiempo por anticipado, para poder comprometerme yo y para que ellos se comprometieran a no jugar con mi tiempo, porque para mí perder el tiempo era como perder oro; también tenía que elegir las canciones que iba a interpretar, porque mi vocación era la del cine musical y ese era un aspecto que no podía tratar a la ligera. Lo mismo pasaba con el vestuario y el decorado: quería supervisarlos para que hubiese relación entre ellos, porque todo formaba parte de un conjunto y no podía ir cada uno por su lado; eso era algo que había aprendido en Méjico y Estados Unidos, donde había mucha más experiencia de hacer cine en color que en España. Por supuesto, elegía al director y al fotógrafo; y elegía también el horario de trabajo, porque me negaba a volver a madrugar⁹¹⁰.

Poca cosa puede añadirse a la rotundidad de estas palabras, que muestran la autoconsciencia de la autoridad que «la manchega universal» llegó a tener en la gestión de su carrera. Sobre el metraje que aquí analizo, explica en sus memorias que ordenó rectificar el color de uno de los decorados, pues las paredes del que sería su dormitorio se confundían con su tono de piel⁹¹¹. Poco más cuenta sobre esta última colaboración con Amadori, director al que tuvo en muy alta estima, salvo una curiosidad: la película iba a titularse *Cabaretera*, pero la censura ordenó un cambio de título, básicamente porque «decir “cabaretera” era como decir “puta”»⁹¹². Pero la cosa no acaba ahí, pues la

⁹⁰⁹ Sigo aquí: MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 265.

⁹¹⁰ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 269.

⁹¹¹ Véase: MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 355.

⁹¹² MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 356.

manchega relata que las prostitutas de Madrid bien supieron del estreno del metraje, hasta el punto que se añadió una sesión especial a las cuatro de la tarde que solía contar con público exclusivamente femenino, mujeres «que acudían a ver en la pantalla la vida de una de ellas»⁹¹³. Esta percepción del personaje de Magda permite reivindicar, una vez más, la idoneidad de su identificación como heredera de la mujer de Magdala.

Podría eternizarme en la aproximación a tan apasionante figura, pero prefiero concluirla con dos promesas. La primera es que la retomaré dentro de dos capítulos, mientras que la segunda promesa se encuentra inserta en *El último cuplé*: cuando el personaje de María Luján escucha cantar, antes de conquistar los escenarios, el tema *Tápame* a una cupletista llamada La Bella Charito, se dice a sí misma que ella también lo cantará, aunque de otra manera. Este augurio se torna real con su triunfo artístico, afirmando María Luján que el secreto de su éxito está en que una «nazca y muera en cada cuplé», pero también se cumple, quizás por simple casualidad, en la cinta que nos ocupa, pues Montiel hace suya dicha pieza del llamado «género ínfimo», y vaya si la canta de otra manera. *Tápame* es el primero de los temas que canta Magda, y es también la primera oportunidad con la que cuenta Sara Montiel en esta película para hacer aquello que siempre quiso: «hacer vibrar al público. Hacerle vibrar como a mí me hacían vibrar Ingrid Bergman o Bette Davis, como nos hacía vibrar Rita Hayworth»⁹¹⁴.

Llegados a este punto, planteo algunas consideraciones más sobre la relación de la cinta con su contexto extradiegético, aunque necesito hacer referencia a la diégesis. En el análisis fílmico insistí en contemplar los convencionalismos del melodrama, y retomo ahora una de las características expuestas en el capítulo dedicado a los géneros cinematográficos: los filmes de corte folletinesco que se producen durante las primeras décadas de la dictadura franquista, y en particular aquellos metrajes protagonizados por Sara Montiel, suelen responder al denominado melodrama histórico. Por lo general, el siglo XIX suele ser el contexto seleccionado en la diégesis para ubicar temporalmente la acción, decisión que queda plasmada en los decorados, en el vestuario o en los coches de caballos que aparecen como transporte. En este sentido, *Pecado de amor* sería una excepción, pues, a pesar de la ausencia de menciones explícitas a su marco temporal, creo poder razonar que el conflicto se plantea en su actualidad extradiegética.

⁹¹³ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 358. Ciertamente es que, aunque no tenga modo de contrastar su motivación, el Cine Avenida añadió una sesión especial en el horario señalado por Sara Montiel en días de fin de semana, según consta en la cartelera consultada en la prensa de época.

⁹¹⁴ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 399.

En primer lugar, aludí en mi recorrido por la hemeroteca al vestuario «de época actual», a partir de una pieza periodística que explicaba cómo Sara Montiel se encargó de seleccionarlo. En segunda instancia, la conversación que mantiene Gerardo Esquivel con los otros hombres presentes en la primera velada nocturna de El Molino de los 20 (a. I, s. 2, e. 3) permite descubrir que la decoración de este espacio se inspira en la Belle Époque, período europeo que concluye con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, apostillando el empresario que así «los señores de edad se sienten rejuvenecidos en este ambiente». Terceramente, el ferrocarril, el barco transatlántico, los rascacielos, el avión o los letreros con luces de neón que observamos durante la *tourné* internacional de Magda (a. II, s. 12, e. 34), junto con la constante presencia del automóvil, evidencian que la acción fílmica se ubica en el siglo XX. No obstante, la pieza clave para localizar temporalmente el conflicto argumental sería la intervención, en principio anecdótica, del sereno durante el juicio: cuando el magistrado le pregunta si no se alteró al escuchar un disparo, el vigilante responde ocurrentemente que «¿Para qué? Ha oído uno tantos en la guerra» (a. II, s. 10, e. 28). Al tomar en consideración que la acción sucede en el Madrid del siglo XX, el sereno debe estar refiriéndose a la guerra civil española.

Esta cuestión es interesante porque permite postular que nos encontramos ante una de las escasas representaciones de la prisión femenina franquista efectuada durante el franquismo. Se asemejaría así a la imagen del reformatorio para jóvenes descarriadas en *La hermana Alegría*, aunque aquí la prisión es atmósfera de unos pocos compases, mientras que el correccional fue escenario principal de aquella trama. En cualquier caso, quisiera esbozar algunas ideas al hilo de dos textos que posibilitan la aproximación a las cárceles de mujeres franquistas. El primero es un artículo de Ángeles Egido León sobre la condición femenina como fundamento del sistema represor carcelario, texto en el que la catedrática comienza incidiendo en una asignatura pendiente, a saber, la necesidad de

la evaluación de la represión sufrida por las mujeres encarceladas y por sus hijos, que las acompañaban en el interior de la prisión primero hasta los cuatro años y luego hasta los tres, y que a partir de esa edad les eran arrebatados para seguir un destino incierto [...] a merced del régimen: entregados a instituciones benéficas, religiosas o dados en adopción, a menudo con la huella previamente borrada de su origen biológico⁹¹⁵.

⁹¹⁵ EGIDO LEÓN, Ángeles, 2011, p. 19. Para una aproximación a las mujeres encarceladas durante el franquismo, recomiendo un estudio centrado en la maternidad de las presas políticas y otro que recoge testimonios de varias reclusas: VINYES, Ricard, 2002; CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa, 2004.

Aunque no es este el caso de Magda, pues su hija permanece a buen recaudo fuera de prisión, siendo Magda quien manifiesta a la superiora el deseo de no reunirse con ella en dicho ambiente (a. II, s. 9, e. 27), no hemos de olvidar que Esperanza acaba siendo víctima de una adopción que, en efecto, borra su origen biológico. De hecho, Magda llega a afirmar sobre el abogado que la convenció para firmar la adopción de que «¡Me engañó! ¡Me habló de condenas, de años y años!» (a. II, s. 11, e. 32), resonando aquí los casos de niños robados y entregados a familias pudientes, con complicidad institucional, durante el franquismo. Por otra parte, tal y como apunta Egido León tras enumerar las dificultades que han ocasionado un reconocimiento y un estudio tardíos de la represión en el universo penitenciario femenino franquista, «las cárceles de mujeres son concebidas como espacios de regeneración moral y de reeducación social. Y en ello jugarán un papel esencial las monjas encargadas de su custodia»⁹¹⁶. Tanto es así que las prisiones llegaron a convertirse en un purgatorio en el que las monjas se erigieron como personal experto en la misión de reeducación moral de aquellas mujeres perdidas.

En esta particularidad insiste Domingo Rodríguez Teijeiro en su aproximación al encarcelamiento femenino durante la dictadura franquista, estableciendo un componente diferencial de género: «En las prisiones de mujeres, más que en las de hombres, el tiempo se ocupará desde muy pronto con actividades de adoctrinamiento religioso: los rezos, el estudio del catecismo, las lecturas religiosas y la enseñanza moral»⁹¹⁷. Me viene a la memoria el empeño con el que la reverenda madre, María, invita a Magda a rezar. Seguramente la amabilidad mediante la cual lo hace no se encuentra próxima a la realidad del maltrato sufrido por las mujeres que habitaban las cárceles franquistas, pero poco queda por decir sobre esa evasión cinematográfica que todo lo dulcifica, censura mediante. Aunque, si bien lo piensan, el hecho de que veamos al comienzo del metraje a Aurora, una reclusa que ha intentado suicidarse y está atada a la cama, es una grieta de realidad, grieta que toma forma de venas abiertas.

⁹¹⁶ EGIDO LEÓN, Ángeles, 2011, p. 30.

⁹¹⁷ RODRÍGUEZ TEJEIRO, Domingo, 2017, p. 89.

Dicen que cambió el ritmo gregoriano por un cántico de los hermanos Beatles

Sor Ye-yé

(Ramón Fernández, 1968)

Ficha técnica⁹¹⁸

Año	1968
Fecha de estreno	11/III/1968 (Palacio de la Prensa, Madrid)
País	España / México
Duración	100 min.
Productora	Aspa P.C. (España); Filmex (México)
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Ramón Fernández
Guion	Argumento, guion y diálogos: Vicente Escrivá y José María Sánchez Silva
Reparto actuarial	Hilda Aguirre (María, sor Ye-yé), Manuel Gil (Juan), Enrique Guzmán (Enresto Nieva), Sara García (sor María de los Ángeles, madre fundadora), Carmen Montejo (superiora), Lina Canalejas (Susy), José Gálvez (Pepe Castaño), Ofelia Guilmáin (sor Emilia, madre maestra), Adriana Roel (sor Inocente), Margot Cottens (tía Emilia), Norma Mora (novicia), Enrique García Álvarez (obispo), Reina Montes (monja), Fanny Schiller (madre de Juan), Lucha Palacios (madre portera), Delia Magaña (monja con problemas de audición), Juan Antonio Edwards (niño), Álex Carrillo (niño), Los Yaki (Los Yakis Voladores) ⁹¹⁹ , Carlos Lico (Carlos Lico) ⁹²⁰ , Dolores Camarillo (monja), Celia Viveros (criada de tía

⁹¹⁸ Esta ficha técnica ha sido confeccionada principalmente a partir de la versión española del filme. Esta película cuenta con una versión mexicana, en la que los actores españoles fueron posteriormente doblados por intérpretes mexicanos, y con otra española, en la que sucede a la inversa; los números musicales mantienen una única versión, la mexicana, pues no fueron doblados. Manejo aquí la versión española, siendo importante señalar esta cuestión por cuanto, más allá de alteraciones relativas al léxico, existen otros pequeños matices, como sucede con el personaje interpretado por Enrique Guzmán: en la versión mexicana mantiene su nombre real, mientras que en la española su personaje se llama Ernesto Nieva.

⁹¹⁹ Los Yaki fueron una agrupación mexicana de rock, popular desde mediados de la década de 1960 a inicios de 1970, momento de su disgregación. Presentados en los créditos como «Actuación Especial de: Los Yaki», en el filme se hacen llamar Los Yakis Voladores.

⁹²⁰ Se lee en los créditos «Presentación del Cantante: Carlos Lico». Más que interpretar un personaje, el cantante participa haciendo de sí mismo en la película, a cargo de uno de sus números musicales.

	Emilia), Yolanda Ciani (representante de la televisión), Estela Núñez ⁹²¹
Fotografía	Jorge Stahl Color: Eastmancolor
Sonido	Estudios Exa
Música	Grabación canciones: Gaumont B. Kalee Canciones y música de fondo: Manuel Alejandro «Orquesta de la sección de filarmónica del s.t.p.c. de la r.m.»
Otros	Productores ejecutivos: Vicente Escrivá (España); Gregorio Walerstein (México) Jefes de producción: José María Rodríguez y Julio Guerrero Tello Ayudante de producción: Agustín Rodríguez Montadores: José Antonio Rojo y Rafael Ceballos Ayudante de montaje: Eduardo Biurrun Asistente de dirección: Julio Cahero Secretario de dirección: Jorge Busto Operador: Andrés Torres Técnico: Felipe Fernández Iluminación: Antonio Álvarez Vestuario: Rebeca Novias Maquillaje: Dolores Camarillo Peluquería: M ^a Teresa Sánchez Decorador: Manuel Fontanals Estudios: San Ángel (México) Laboratorios: Filmolaboratorios S.A. y Fotofilm-Madrid S.A. Depósito Legal: M 19532-1967

⁹²¹ Si bien vengo incluyendo nombres de intérpretes que no aparecen en los créditos, el caso de Estela Núñez es especial: siendo ella quien presta su voz a las canciones interpretadas por la protagonista, su participación en el metraje no se conocería hasta años después, cuando Enrique Guzmán desveló en una entrevista la verdadera identidad tras la voz cantada de María. Hasta entonces, se creyó (y se dejó creer) que Hilda Aguirre interpretaba las canciones, pero este error no puede perpetuarse, por lo que considero un acto de justicia que Estela Núñez figure en el reparto de la película. En España, la cantante Rachel, nombre artístico de la asturiana María del Carmen González Artime, grabó las canciones del filme para su edición en forma de disco, queriendo evitarse el litigio ocasionado en México a la hora de editar el correspondiente disco por el cruce de demandas entre Aguirre y Núñez, desconocido por el público.

Trama argumental

Al ritmo de *Quiero vivir*, acompañada por Los Yakis Voladores, María enamora al público de La Roca, club de música en el que pasa sus noches. Tras finalizar su actuación, le pregunta la hora a Ernesto, uno de los jóvenes presentes, indicando que deben marcharse de inmediato, citándose luego en La Ballena Loca con sus amigos. Montados en el coche de él, llegan al bloque de apartamentos en el que María reside junto a su tía Emilia, a cargo de ella tras quedar huérfana. Sigilosamente, María entra en el piso tras quitarse los zapatos de tacón, dirigiéndose a su dormitorio para cambiar el vestido de fiesta por un camisón. A continuación, la joven acude al dormitorio de su tía para administrarle una pastilla para el dolor de hombro. Por fuerte que pudiese parecer el achaque de su tía, al salir María del dormitorio, Emilia se levanta de golpe y se quita el camisón, luciendo un vestido de fiesta en amarillo chillón con ricas joyas. Después de atusarse el pelo y sacar su cartera de mano de la mesita, la señora sale del apartamento, procurando no causar ningún ruido que alerte a su sobrina, quien se está arreglando para volver a salir de fiesta. Mientras que la tía corre escaleras arriba, sumándose a la partida de naipes de unos vecinos en otro de los apartamentos, María vuela escaleras abajo, pues Ernesto la espera en su coche. En ambos casos, la conversación es la misma: «¿La dejaste dormida?», preguntan un jugador y Ernesto; «Como un tronco», responden tía y sobrina (a. I, s. 1, e. 3 y 4).

Dejando a Emilia inmersa en los juegos de azar, seguimos el trayecto en coche de María y Ernesto, hasta reunirse con sus amistades para presenciar la actuación de Carlos Lico, quien entona *Igual por igual*, canción melódica que aprovechan para bailar agarrados. En su diálogo, Ernesto no duda en confesar su amor por María, pero ella parece no estar interesada, corroborándolo con dos besos en la boca que no despiertan reacción alguna en ella. Los jóvenes toman su cuarta copa de la noche con su grupo de amigos, antes de que María insista en irse, para extrañeza de sus conocidos. Mientras amanece, el coche de Ernesto recorre las calles y se escucha *Esa campana*⁹²² al tiempo que se muestran algunos de los rincones más emblemáticos de Ciudad de México, como el Paseo de la Reforma. Los jóvenes charlan precisamente sobre una campana que, como dice Ernesto, «Todos los días nos saluda a la misma hora, como si nos esperara»

⁹²² Esta canción es interpretada por Enrique Guzmán, aunque no es un número musical performativo, pues pertenece a la banda sonora como parte del sonido extradiegético; no la interpreta su personaje y, además, María y Ernesto no la escuchan.

(a. I, s. 2, e. 6), causando estas palabras un efecto inmediato en María, pues solicita que detenga el coche delante del Convento de la Trinidad, lugar del cual procede el sonido de la campana. Al preguntarle Ernesto si tardará mucho en salir, ella parece resuelta a dilatar un poco su estancia en el mismo... unos treinta o cuarenta años, concretamente.

Vemos entonces a la madre superiora de la institución conversando con la madre portera, quien, sin poder evitar trabarse, intenta explicar cómo es la joven que acaba de llegar, reseñando su falda corta y su olor a aguardiente. Acto seguido, María charla con la superiora, mostrando su deseo de ingresar en el convento; mientras, Ernesto espera fuera del mismo, acompañado por sus recién llegados amigos, quienes llaman a gritos a María. Poco dispuesta a claudicar, María asevera haber descubierto un impulso por quedarse allí, sensación que se repite cada vez que pasa por la puerta del convento. La superiora le explica que la institución no pasa por su mejor momento, así que no puede permitirse el lujo de extrañarse ya por nada: «Para mí admitirla es tan natural como inscribirme yo como voluntaria para vuelos espaciales. Quién sabe, a lo mejor usted sin enterarse nos trae una luz, un mensaje...» (a. I, s. 2, e. 8). Tras saber que la joven es huérfana, la reverenda madre insiste en que debe conseguir el consentimiento de su tía para ingresar en la comunidad. Ante la insistencia de María, la superiora telefona a tía Emilia desde su despacho. Recién llegada de su velada nocturna, la señora se carcajea al escuchar que su sobrina desea convertirse en monja. No obstante, la joven se muestra firme, pidiéndole a su tía que le envíe una maleta con lo indispensable.

Entonces, María conoce a sor Emilia, la madre maestra. Seria en sus actitudes y parca en palabras, la maestra de novicias la conduce a su celda, explicándole el horario y las instrucciones del funcionamiento de la comunidad. Ataviándose con sus ropajes de novicia, compuestos por hábito azul, tocas blancas y crucifijo de madera, María arma cierto alboroto al comprobar que no tiene espejo en el que mirarse, algo que, según le advierte la madre maestra, responde a un olvido muy antiguo del padre fundador de la orden, san Elpidio; la profesora le recuerda que debe acudir al coro cuando escuche la campana. No demasiado contenta con sus zapatones negros, que lucen más bien poco al lado de los plateados zapatos de fiesta que acaba de descalzarse, parece ser que el menú que se sirve en el refectorio tampoco es de su agrado, a juzgar por los comentarios de sor María, quien explica a las monjas que solía cantar estilo «moderno, yeyé» (a. I, s. 3, e. 12). Tras la cena, regresa a su celda para deshacer la maleta que le ha mandado su tía, repleta de objetos inapropiados, como libros picantes, perfume, cajetillas de tabaco o un

pequeño transistor. Este último protagoniza el primer incidente de sor María, pues tras quedarse dormida escuchando música, a pesar de la dureza del colchón, el aparato cae al suelo y sube su volumen, alertando al resto de monjas. La superiora acude a su celda y lo apaga, pidiendo después a la madre maestra que no anticipe juicios sobre la joven.

No obstante, el segundo incidente no se hace esperar demasiado. Reunidas todas las religiosas en el coro, pues repica la campana, sor María, quien ha olvidado cubrir su cabello con las tocas, busca el coro a toda prisa, llegando tarde. Al encontrar la estancia, todas las religiosas la miran, riéndose al observar que se cuadra al estilo militar para saludar a la madre maestra, antes de salir corriendo. En el capítulo de la comunidad, celebrado en el refectorio, pide perdón por lo sucedido, aunque sin renunciar a ciertas gracietas sobre su inadaptación al horario conventual. Pero, nuevamente, las disculpas y la paz duran poco. Al unirse al ensayo de coro de las novicias, sor María aprovecha que sor Inocente, la religiosa que toca el órgano, ha de ausentarse para darle una vuelta de tuerca, instrumentación moderna añadida, al *Ave María* que están cantando, cambio que presenta del siguiente modo: «¿Por qué todo tiene que ser tan triste? Yo creo que acelerando un poco el ritmo... Miren» (a. II, s. 5, e. 16). María toma la voz cantante, aunque es sorprendida una vez más por la maestra de novicias. En este caso, la acción tendrá su castigo, pues sor María es enviada a pelar patatas bajo las órdenes de la madre cocinera, ya que, como nos desvela esta última, a sor Emilia no le gustó que cambiase «el ritmo gregoriano por un cántico de los hermanos Beatles» (a. II, s. 5, e. 17).

Sor María no tarda en tropezar con la misma piedra, pues la maestra de novicias la sorprende imitándola ante otras dos religiosas, cuando estas se disponen a enseñarle el manejo del instrumental quirúrgico que le permitirá asistir como enfermera. Tomando por suyas las palabras que puso en su boca al emularla (en una caricaturización, dicho sea de paso, buenísima), sor Emilia la castiga a limpiar escalones, tarea que realiza de manera un tanto desahogada al ritmo de *No vale la pena*. Más que barrer, la novicia se dedica a cantar y a bailar hasta que, al caérsele la escoba, escucha una voz procedente de una estancia cercana. Dirigiéndose hacia allí, María conoce a una anciana religiosa que se refiere a ella, por vez primera, como sor Ye-yé, pues así comienzan a llamarla en el convento. La profesora de avanzada edad, quien no puede salir de la habitación por su dificultad para caminar, muestra a sor María una ventana que comunica con la capilla, desde donde puede seguir el oficio religioso. Resta importancia a las trastadas y los castigos, mostrándose clara en su opinión sobre la joven: «No sé si llegarás a ser monja,

pero eres todo un ser humano» (a. II, s. 6, e. 20). Aunque se rumorea que María no durará ni dos meses en el convento, la profesora le explica que de ella también dudaron, desvelando que lleva más de 75 años en la orden y que es la fundadora del convento y del hospital, que ahora se encuentra al borde del cierre.

Tras despedirse de quien será una de sus principales valedoras, sor María encara con ánimos renovados su nueva labor como ayudante de Juan, el doctor que se encarga de los niños ingresados en la sala de enfermos. El médico, que afirma no ver en ella cara de monja, no congenia de primeras con la impulsiva novicia: si bien no puede hacerse nada por Marcos, un niño ciego al que no podrán operar hasta disponer de dinero para traer a un cirujano de Alemania, sor María se muestra poco conforme con que el doctor quiera dar el alta a un niño que no dispone de un hogar seguro al que volver, pues sufre la violencia de su padrastro. Resolutiva como nadie, la novicia calienta un termómetro con una cerilla, intentando convencer al doctor de que el niño tiene calentura. Poco dura el engaño, pues el médico se quema con el termómetro, iniciándose una discusión. Sor María habla entonces con la reverenda madre, exigiéndole que despida al médico. No obstante, la novicia acaba disculpándose de rodillas ante el doctor tras averiguar, por boca de la madre superiora, que Juan lleva trabajando dos años sin cobrar, pagando las medicinas de su bolsillo. Firman una paz duradera, aunque una nueva iniciativa de sor María pone a prueba el carácter del doctor: sin consultarlo con nadie, decide emplear como jardinero al niño sin hogar. La idea no resulta demasiado buena, pues el niño cae de una escalera, fracturándose el brazo y teniendo que ser ingresado durante veinte días. En su charla con el médico, sor María apunta que Juan suele llevar levantadas las puntas del cuello de la camisa, algo que pone nerviosas a las personas, asunto que el doctor aborda posteriormente con su madre, preguntándose ella por el repentino interés de su hijo por su aspecto, usualmente desastrado.

Por otra parte, sor María insiste en devolver el paquete que le mandó su tía de regreso, temiendo que sor Emilia encuentre tan inapropiados objetos, pero la maestra de novicias confisca el fardo. Esa misma noche, tras cenar las monjas agua caliente con perejil, pues el poco dinero del que todavía disponen ha de ir dedicado a los enfermos, se celebra un capítulo de la comunidad, acusándose sor María de su intento de hacer llegar un paquete y una carta al exterior, contraviniendo así las normas de la comunidad. La reverenda madre concede permiso a la maestra de novicias para leer la carta: tras unas primeras palabras dedicadas en clave de humor a su tía, la misiva muestra el firme

deseo de la novicia de permanecer en el convento, manifestando además su amor hacia sor Emilia, a pesar de no acertar su comportamiento con ella. Aunque la madre maestra insiste en que la falta cometida ha de ser castigada según valore la superiora, no duda en arrodillarse junto a sor María y acusarse de su falta de humildad, mostrando el impacto que le han causado las líneas que le ha dedicado la novicia: «Acabo de aprender que, por encima de las disciplinas, están el amor y la ternura» (a. II, s. 8, e. 28). Sor María, conmovida por esta manifestación de humanidad y agradecimiento, rompe en llanto.

En plena noche, suena el teléfono en casa de Juan. Inquieta por la dieta a base de agua y perejil a la que han de someterse, sor María le pregunta sobre la resistencia del cuerpo humano alimentado con tan frugales sustancias. El médico, enfadado por las horas, concede un margen de subsistencia posible de unos 40 días, dejando pensativa a la novicia. Ya en su lecho, sor María sueña con un curioso campeonato ciclista, con locutor incluido, en el que las monjas han conformado un equipo de corredoras para conseguir fondos. La novicia se pone en cabeza, lástima que acabe chocando con un camión y, tras caer de la cama, despertando de su sueño. La imposibilidad de esta idea motiva que se decante por otra solución más factible: tras prometer a la monja cocinera que llenará la despensa, sale corriendo en dirección al teléfono, realizando un abultado pedido de comestibles a un supermercado a nombre de la señora Emilia Valdés, su tía. Después, sor María visita a la madre fundadora, desvelándole los entresijos de su última travesura, al tiempo que la anciana profesora le cuenta que está tejiendo un suéter para el papa, labor que tuvo que recomenzar al morir Juan XXIII, puesto que el pontífice actual está mucho más delgado. Las interrumpe la monja portera, comunicándole a la novicia que le aguarda la visita de su amigo Ernesto. Pese a no querer recibirlo, María se acaba reuniendo con el joven en el jardín, comunicándole este último su inminente partida hacia Roma para perseguir su sueño como cantante, aunque lamenta hacerlo sin ella.

Mucho más risible resulta el episodio en que la criada de tía Emilia informa a su patrona de una factura del supermercado por valor de 40.000 pesetas, extrañándose de que se trate de un donativo al Hospital de la Trinidad. Enfadada, llama por teléfono al convento, motivo por el cual avisan a sor María, quien se encuentra cantando en el coro. Poco contenta ante la trampa y nada dispuesta a pagar la factura, su sobrina pretende convencerla de que les haga llegar otras 150.000 pesetas para operar a un niño ciego, negándose tía Emilia a participar de ese negocio tan poco lucrativo. Tomándose al pie de la letra la sugerencia de su tía, quien la manda a buscar financiación en un banco, la

novicia se presenta junto con la superiora en la reunión de la junta directiva de una entidad bancaria. Explicándoles la miseria del hospital y advirtiéndoles de sus cuatro hipotecas, solicitan un par de millones, aunque el director del banco les indica que han de marcharse y realizar su petición por escrito. Sin embargo, harta de mendigar por bancos, sor María se envalentona y les sugiere que, próximos a la muerte por lo viejos que son, deberían replantearse ser caritativos si quieren salvar sus almas.

Tras abandonar el banco, sor María se dirige a una cabina para telefonar a sus viejos amigos, Los Yakis Voladores, reunidos en el local donde suelen ensayar. Entre el alboroto, la novicia consigue la dirección de Pepe Castaño, un adinerado sinvergüenza a quien sorprende que dos monjas irrumpen en su casa. A la escena se añade Susy, una mujer vestida en salto de cama que guarda una dudosa relación con Castaño, aceptando sor María que les sirva dos ginebras. La novicia les plantea la necesidad de fondos para operar a un niño del hospital y, junto con la superiora, los camela para obtener el dinero, aludiendo a la ceguera y a la orfandad del pequeño y planteando que puedan obrar con él como si fuesen sus padres. Castaño se cierra en banda ante la propuesta, pero Susy se interesa por el niño y recibe un escapulario de regalo. Instantes después, al pasar ambas religiosas por delante del escaparate de una tienda, Juan, acompañado por su madre para comprar un traje nuevo, se esconde para evitar que sor María se percate de su presencia.

De regreso al convento, sabemos de la llegada de una carta que comunica la orden de la madre general de clausurar el hospital, disponiendo que las religiosas sean repartidas en otras casas de la orden. Es la madre fundadora quien comunica a sor María la noticia del inminente cierre, saliendo la novicia intempestivamente de la habitación de la anciana y cayendo por las escaleras. Mientras la curan en la enfermería, conversa con otras monjas, encargándole la madre maestra que sea ella quien ponga al tanto de la situación a los niños ingresados. Poco dispuestos a escuchar la noticia, los pequeños solicitan cantar con sor Ye-yé, ruego al que ella accede con alegría, entonando *Adivina adivinanza*. El júbilo invade la estancia, al menos hasta que llegan el resto de religiosas, alertadas por el ruido. Sor María, resistiéndose a aceptar el cierre del hospital, logra que la madre superiora le conceda media hora más para intentar llevar a buen término la situación. Llama entonces por teléfono a Susy, quien afirma haberlo arreglado todo para acudir mañana junto con Pepe, a quien sor María se refiere como su esposo, aunque nosotras estemos seguras de que no lo es.

Fiel a su palabra, Susy y Pepe Castaño llegan en coche a la mañana siguiente, aunque solamente ella desciende del automóvil y se interesa por conocer a Marcos, el niño ciego. Conmovida por la calurosa acogida de los pequeños, aleccionados por una de las monjas sobre cómo han de comportarse, Susy regala unos dulces a Marcos para que los comparta con sus compañeros y entrega a las religiosas un anillo para que lo empeñen, asegurándoles que obtendrán lo suficiente para costear la cirugía. Lejos de tratarse de un obsequio, Susy aprovecha para poner las cartas sobre la mesa: hasta ahora poco le importaba no estar casada con Pepe, pero ahora desea que las monjas intercedan al respecto. Al regresar al coche, Pepe intenta convencerla de recuperar la joya, pero ella se resiste a deshacer la acción. Poco tardamos en comprobar que, mientras Juan y sor María asisten al cirujano alemán en el quirófano, Pepe y Susy esperan noticias del resultado de la intervención en el pasillo del hospital, mostrándose él visiblemente nervioso hasta que son informados del magnífico desempeño de la cirugía.

Regresamos ahora al local de ensayos de Los Yakis Voladores, quienes reciben la llamada de una representante de la televisión que desea reunirse con ellos. En su encuentro, les comunica que quiere contar con el grupo, aunque para ello habrán de presentarse de nuevo ante ella en 48 horas con la joven que canta en la grabación. La joven es María, quien se encuentra velando por Marcos, acompañada momentáneamente por Juan. El médico alaba todo aquello que ha conseguido con su intempestivo carácter: dar de comer a la comunidad, operar al niño, acudir a los bancos e incluso hacer que él se vista mejor. El doctor desvela haber hablado sobre ella con su madre, preguntándole si realmente desea ser monja, pues afirma verla como una «muchacha moderna» (a. II, s. 17, e. 50). Ella corta tajantemente las dudas del médico, pero queda pensativa. Llegan entonces al convento Los Yakis Voladores, aposentándose en la sala de visitas con sus instrumentos y tocando el tema *Sor Ye-yé*, reuniéndose con ellos sor María. Además de elogiar la belleza de su amiga y de comunicarle que Ernesto está triunfando en Italia, la banda le hace saber que la canción que grabaron ha sido seleccionada para el Festival de San Remo. Pronto se suma la superiora a la conversación, atenta a cualquier fuente de dinero que pueda ayudar a la comunidad, apresurándose a telefonar a la empresaria, encantada con que la cantante sea monja.

Pepe y Susy salen de su casa para acudir al hospital, encariñados con Marcos y deseando saber el resultado de su recuperación. Al quitarle el vendaje, comprueban que Marcos ha recuperado la vista. El señor Castaño se muestra efusivo y decide llevar al

niño con ellos. Resuelto este frente, la comunidad discute sobre la idoneidad de tomar parte en la última empresa de sor María, accediendo a que Los Yakis Voladores puedan ensayar en el convento. Mientras una de las hermanas se anima a marcar corporalmente el ritmo de *No puedo estar en casa*, parece que el doctor Juan no recibe la noticia con alegría, solicitando que se guarde silencio hasta que termine de pasar consulta. Por orden del médico cesa un ensayo que cuenta incluso con la aprobación de la madre maestra, quien nos sorprende al recordar que bailó el charlestón en su juventud. Y, si el médico no es impedimento para lograr su empeño, tampoco sor María se amilana ante el obispo, haciendo uso de una chuleta que le escribió sor María de los Ángeles, la madre fundadora, sobre las bondades de Juan XXIII en la Iglesia, en alusión a la renovación y el retorno a la alegría que logró el pontífice. El obispo accede a pensar en la idea...

Y parece ser que la respuesta es afirmativa, pues acto seguido sor María y sor Inocente se preparan para partir hacia Italia. La madre fundadora le entrega a sor María las cartas que le mandó Ernesto durante su tiempo en el convento, pues la reverenda madre así lo ha consentido, pero ella no muestra interés alguno en leerlas. No obstante, sor María de los Ángeles parece temer por otro frente, el del doctor, a quien la novicia le dedica una sarta de improperios. Sea como fuere, no puede pasarse por alto el tema principal de la conversación, al menos para la anciana profesora, pues encarga a la novicia que le haga llegar el suéter que ha terminado de tejer al actual papa. Tras despedirse de la congregación, con especial cariño hacia la maestra de novicias y la madre superiora, sor María y sor Inocente se marchan en taxi, no sin que antes Juan entregue a la novicia un ramo de crisantemos que él, equívocamente, cree dalias.

Llegamos en avión al XVIII Festival de la Canción de San Remo, interpretando primeramente Ernesto el tema *Arrepentido*. Entre bambalinas, el joven se reencuentra con María antes de que ella salga a cantar *Ya me voy*, actuación que siguen desde sus respectivos televisores Juan y su madre, tía Emilia y sus amigos, la familia Castaño y las religiosas del convento. Después de tan aplaudido momento, la presentadora desvela el fallo del jurado en esa fase eliminatoria, quedando tanto Ernesto como sor Ye-yé entre los tres clasificados. La novicia acude al camerino de Ernesto, explicándole por quién compite: dice saber que él es mejor, pero quiere que deje pasar su oportunidad de ganar, pues el hospital necesita el dinero del premio. Asimismo, expresa que ya no está segura de su futuro como monja, aunque le aclara que esto no cambia la situación entre ellos. Tras otro veredicto, Ernesto y sor Ye-yé quedan como únicos finalistas, algo que

celebran efusivamente todos sus conocidos entre unos aplausos que, en el convento, animan a la madre fundadora a andar para acudir a la sala de enfermos, donde se ha dispuesto un televisor. En ese instante, María sale a interpretar *Andando de tu mano*, actuación que deviene un dueto al sumarse Ernesto, finalizando con un gesto del joven que reconoce el triunfo de la novicia.

En la última secuencia, iniciada con el coro de religiosas cantando el *Aleluya*, María entra en la capilla vestida de novia, avanzando por el pasillo central ante la mirada de rostros conocidos como los Castaño o su tía Emilia. En el altar la espera Juan, su futuro marido, y desde su ventana los observa sor María de los Ángeles, sonriente. Antes de que la acción concluya con los novios arrodillándose para dar comienzo la ceremonia nupcial, asistimos a un episodio que, a su manera, es un suceso milagroso: sor María de los Ángeles se frota los ojos al comprobar que el retrato del pontífice Pablo VI que cuelga en la pared ha sufrido un cambio, pues lleva puesto su suéter.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Partiendo de mi desglose del filme en 987 planos, destaco en relación con el sistema de la iconografía la función de los primeros planos y los planos medios cortos como principal vehículo de captación de las expresiones y las reacciones de los actantes. Teniendo en cuenta que esta cinta supuso el salto a la popularidad de la por entonces desconocida Hilda Aguirre, parece lógico que no pueda detectarse absoluta correlación entre la aproximación planimétrica y la protagonista, pues la actriz mexicana no ostenta el rango de estrella. Si bien María es la protagonista de la acción, no puede ignorarse la existencia de escenas e incluso subtramas que centran su foco en personajes como Juan (a. II, s. 7, e. 26; a. II, s. 12, e. 39), tía Emilia (a. I, s. 1, e. 3; a. II, s. 11, e. 34) o Ernesto (a. III, s. 22, e. 63), por mencionar algunos ejemplos. En diversas de estas escenas, María ni siquiera se encuentra presente, existiendo además números musicales que, tradicionalmente reservados a los personajes principales, son interpretados por algunas apariciones especiales a modo de cameos de destacadas figuras de la canción mexicana de los sesenta, como Carlos Lico o Los Yaki. Incluso pueden localizarse secuencias narrativas en las que, si bien aparece María, su papel resulta marginal, situándose la atención en subtramas como la visita de Susy a la habitación de los niños hospitalizados (a. II, s. 14) o la adopción de Marcos por parte de los Castaño (a. II, s. 19).

Con todo esto, se comprende que, no siendo pocos los primeros planos y los planos medios muy cortos con función expresiva del largometraje, Hilda Aguirre tenga que compartirlos con varios intérpretes secundarios o de reparto, aunque en muchos casos estos funcionan en contraposición con sus primeros planos. En su baile agarrado con Ernesto (a. I, s. 1, e. 5) y en sus conversaciones con el joven (a. I, s. 2, e. 5), con la superiora (a. I, s. 2, e. 8) o con Pepe y Susy (a. II, s. 12, e. 38), la aplicación de una lógica de tipo plano/contraplano se aproxima al uso de primeros planos que muestran, alternativamente, al emisor del diálogo en cada momento. De modo semejante, también permiten seguir las reacciones de sor María a los parlamentos de otros personajes: la atenta escucha de sor María en relación con las primeras palabras que le dedica la madre fundadora (a. II, s. 6, e. 20) o el gran impacto que le produce saber que el doctor Juan trabaja sin cobrar y costearo los medicamentos de su bolsillo (a. II, s. 7, e. 24) son dos buenas muestras de ello.

En otras tantas ocasiones, la novicia comparte primeros planos en dinámicas de plano/contraplano construidas en torno a diálogos: al despedirse de sor Emilia antes de su partida hacia Italia (a. III, s. 21, e. 61) o al intentar convencer a Ernesto de que la deje ganar en el certamen musical (a. III, s. 22, e. 66), los primeros planos y planos medios cortos de los dos personajes presentes en cada caso resultan parejos en número. No es casual que, en el segundo de los casos, hablemos de una de las jóvenes promesas del cine mexicano del momento, Enrique Guzmán, quien figura en los créditos al mismo nivel que Hilda Aguirre y Manuel Gil, pues el artista reclama para sí primeros planos en momentos de intensidad emocional, como su despedida antes de marchar a Italia (a. II, s. 10, e. 33). Sor Emilia, maestra de novicias a la que da vida Ofelia Guilmáin, también está presente en un clímax dramático clave, contando con un número de primeros planos similar al de la protagonista en la sesión del capítulo que muestra un punto de inflexión en la hasta entonces mala relación entre ambas (a. II, s. 8, e. 28), donde la lágrima de júbilo que resbala por el sonriente rostro de la novicia recibe su contraparte en la contenida expresión de emoción de la madre maestra, subrayada por la profundidad del tono de sus palabras. No me olvido de Manuel Gil, actor que desempeña el papel de Juan: en su despedida de sor María antes de su partida a Italia (a. III, s. 22, e. 64), la tensión amorosa no resuelta se materializa en el interior del taxi a partir de los primeros planos de ambos, como también del de una visiblemente incómoda sor Inocente; y, por supuesto, al llegar como novios al altar (a. III, s. 23, e. 68), los planos medios cortos que muestran su intercambio de miradas captan el sentimiento amoroso.

Las interpretaciones principales destacan por su gestualidad naturalista, alejada de efectos cómicos y manierismos melodramáticos. La actuación de Hilda Aguirre no únicamente cumple su cometido, sino que dota a la protagonista de una personalidad cargada de alegría y vivacidad, logrando cautivar al espectador. Por su parte, encuentro en algunas actrices secundarias y de reparto valores actanciales que las singularizan, aproximándose a interpretaciones de carácter que responden a estereotipos activados en favor de la comicidad. Este es el caso de la monja portera y de la monja con dificultades de audición, interpretadas respectivamente por Lucha Palacios y Delia Magaña, pues la tartamudez de la primera, quien paradójicamente se ocupa de atender a las visitas y de recibir los encargos, y la sordera de la segunda se articulan como rasgos que vehiculan algunos de los momentos cómicos del metraje. También por su componente cómico destaca tía Emilia, interpretada por la siempre solvente actriz uruguaya Margot Cottens,

pues su apariencia sofisticada choca con sus improperios y blasfemias, representando a una prototípica mujer que, por adinerada, resulta tacaña y descreída. Mención aparte merece sor María de los Ángeles, religiosa encarnada por Sara García, actriz conocida popularmente como «la abuelita del cine mexicano» por interpretar papeles que solían responder al modelo de bondadosa anciana; en dicho paradigma encaja la fundadora de esta comunidad religiosa, quien logra despertar, desde sus pocos primeros planos, una sonriente ternura al comprobar que, inexplicablemente, el retrato del pontífice Pablo VI que cuelga de la pared de su habitación lleva puesto su suéter (a. III, s. 23, e. 69).

Centrando mi atención en el sistema de hiperformalización de la fotografía, abordo la composición fílmica y las pautas generales de la planificación. Al hallarnos ante una película comercial de corte popular, advierto una serie de convenciones que ya habrán de sonar forzosamente a quienes leen estas líneas, comenzando por el clásico predominio del punto de vista heterodiegético: el transcurso de la narración se presenta desde un punto de vista externo, omnisciente y omnipresente, que no se identifica con ninguno de los personajes. No obstante, pueden localizarse algunos planos que podrían responder a una perspectiva homodiegética, resultando doblemente singulares: además de romper el punto de vista externo, a veces de modo evidente, resulta remarcable que en diversos casos no se esté tomando el punto de vista de la protagonista, sino de personajes de reparto. De hecho, el único ejemplo indiscutible por añadir un matiz de subjetividad a la homodiegesis se asocia al personaje de Marcos (a. II, s. 19, e. 54): al retirarle la venda de los ojos tras recuperarse de la operación que acaba con su ceguera, se presenta en pantalla un plano medio corto de sor María y Susy que destaca por su desenfoque y su falta de nitidez, ajustándose en la posterior repetición de este mismo plano hasta mostrar una imagen más precisa. Desde los ojos de Marcos, la espectadora contempla la primera imagen visionada por el niño tras años de ceguera.

Detecto otros casos en los que la cámara podría estar tomando el punto de vista de algún personaje, aunque esto no pueda afirmarse tajantemente ni lleve consigo un matiz de subjetividad: al presentarse algunos planos de Ciudad de México desde la ventanilla del coche de Ernesto (a. I, s. 2, e. 6)⁹²³ o al verse la capilla del convento desde cierto ángulo picado cuando sor María se asoma a la ventana de la celda de la madre

⁹²³ Momento en el que, además, la imagen proporcionada por la cámara se mueve, confirmando que la filmación se ha realizado desde el interior del vehículo, incluyendo algunos planos a través del cristal delantero que muestran el capó en primer término.

fundadora (a. II, s. 6, e. 20), estaría tomándose el punto de vista de la protagonista, aunque no implique ningún matiz de significado subjetivo. Del mismo modo, veríamos a través de los ojos de la superiora cuando contemplamos a María durmiendo desde la puerta de su celda mientras el transistor arma ruido en el suelo (a. I, s. 3, e. 13) o estaríamos situados en la posición de Susy al atisbar la diagonal que conforman las camas de los niños enfermos durante su visita (a. II, s. 14, e. 44). A pesar de ello, no puede confirmarse a ciencia cierta la homodiégesis salvo en otro caso concreto, a saber, los planos medios que muestran algunos rostros conocidos desde el pasillo de la capilla antes de dar comienzo la boda de Juan y María (a. III, s. 23, e. 68), pues la espectadora vería a los invitados desde el pasillo central, al tiempo que ellos contemplan el avance de María hacia el altar; en otras palabras, la cámara recorre el pasillo mientras lo hace María, alternando los planos medios de la novia con los planos medios que, tomados desde sus ojos, permitirían ver a los asistentes.

En lo referente a la construcción sintagmática de los planos y al montaje de los mismos, puede observarse la común articulación de las escenas a partir de una lógica que, si bien es susceptible de variaciones que rompen con la monotonía formal, se mantiene durante la mayor parte del metraje: los planos generales y generales cortos se utilizan para presentar el espacio en el que va a acontecer la acción, pudiendo usarse también a modo de planos de conjunto que muestran a los personajes que intervienen; por su parte, los planos americanos y medios largos exhiben los desplazamientos y los movimientos de los actantes, así como su disposición en los diálogos cuando, en vez de centrarse la atención en alguno de ellos, figuran varios en pantalla; de todos modos, la mayor parte de diálogos se desarrollan desde planos medios, guardando los intérpretes una posición estática, dando paso a planos medios cortos o primeros planos cuando se quieren presentar emociones o reacciones de algún actante concreto. A todos ellos se añaden, en caso de ser necesarios, los planos detalle, sirviendo para mostrar a la espectadora algún elemento que pueda resultar de interés, como el contenido de la caja que tía Emilia envía a María (a. I, s. 3, e. 13), el anillo que Susy entrega a las religiosas (a. II, s. 14, e. 45) o el retrato de Pablo VI que, efecto óptico mediante, luce el suéter de la madre fundadora (a. III, s. 23, e. 69).

A modo de ilustración de las gradaciones que manifiestan una mayor apertura en los planos, asociadas con el movimiento, destaco la llegada de María al apartamento en el que reside junto a su tía (a. I, s. 1, e. 2): tras el plano general que muestra a María y

Ernesto saliendo de La Roca en dirección a su coche, siguen otros dos planos generales, uno del automóvil avanzando por la calle y otro de la fachada del bloque de pisos. En plano americano, María sube por las escaleras, llegando a un nuevo plano general que figura su entrada en el apartamento, seguido de planos americanos y medios largos que exponen cómo la joven se conduce sigilosamente hacia su habitación para ponerse el camisón, yendo luego al dormitorio de su tía Emilia. Por el contrario, en escenas que presentan una mayor centralidad del diálogo y de la introspección emotiva, predomina la gradación entre el plano medio largo y el primer plano, como ejemplariza el segundo capítulo de la comunidad (a. II, s. 8, e. 28): utilizándose aquí los planos generales para crear sensación de espacio, mostrando a las diferentes monjas ocupando el refectorio y jugando, en ocasiones, con una imagen desde atrás que presenta a sor María arrodillada, de espaldas, abundan los planos medios y medios largos para mostrar, alternativamente, a sor María, a la superiora y a la madre maestra, dedicándose algunos planos medios largos a otras profesas que asisten a la reunión. Al iniciarse la lectura de la carta que sor Emilia interceptó, se activa el recurso del zoom para transitar paulatinamente a un plano medio corto de la maestra, el cual se intercala, mediante cambios de plano muy rápidos de acción-reacción, con otros tantos planos medios cortos de la novicia. Retrocediendo únicamente hasta un plano americano para observar cómo sor Emilia deposita la carta en la mesa y, en plano medio largo, avanza en dirección a sor María, predominan en la conclusión los primeros planos de ambas, en un momento de marcada emotividad.

Esta misma escena supone un magnífico ejemplo de la aplicación de una lógica del tipo plano/contraplano que, añadiéndose a la construcción sintagmática de lo general a lo particular, funciona para figurar alternadamente a los emisores y a los receptores de los parlamentos, cuyos roles son intercambiados, así como para mostrar las reacciones de algún personaje en relación con las acciones de otros. Por no demorarme, sirvan como botones de muestra dos situaciones que, pese a presentarse de forma inmediata en el metraje, resultan distintas a más no poder, a saber, la despedida de María y Ernesto (a. II, s. 10, e. 33), momento de marcada naturaleza emotiva, y la conversación que tía Emilia mantiene con su asistenta sobre la llegada de una factura del supermercado (a. II, s. 11, e. 34), uno de los momentos cómicos de la película. En el primer caso, tras los planos generales de Ernesto esperando en el jardín y de sor María aproximándose a él, se inicia una lógica de plano/contraplano que transita entre los planos medios y los primeros planos de ambos, con predominio del plano medio corto, mostrándose por lo

general al hablante. En el segundo ejemplo, ante la falta de expresión emotiva, el plano/contraplano se produce desde la alternancia de planos medios y medios largos de tía Emilia, recostada en la cama, y su criada, de pie frente a la puerta del dormitorio, utilizándose planos americanos para remarcar el desplazamiento de la asistenta al ir a recoger la factura y, posteriormente, al acercársela a su patrona.

Dejando a un lado los recursos de angulación y los movimientos de cámara de los números musicales, dedico ahora algunas palabras a estos elementos asociados con la planificación fotográfica. El punto de vista tiende a mantenerse a la altura de la mirada de la espectadora, siendo muy ligeros los ejemplos de picados y contrapicados que pueden localizarse, más por convención formal que por voluntad expresiva. Así sucede con los picados que muestran a María salir del coche de Ernesto para subir por las escaleras que conducen al edificio donde reside su tía (a. I, s. 1, e. 2 y 5), a la superiora y a la novicia conversando mientras suben por las escaleras del convento (a. I, s. 2, e. 8) o a sor María corriendo por las escaleras, llegando tarde a su ensayo en el coro (a. II, s. 4, e. 14). Algo semejante ocurre con los contrapicados que permiten atisbar la escultura del ángel que remata el obelisco del Paseo de la Reforma (a. I, s. 2, e. 6), al niño reconvertido en jardinero mientras poda las enredaderas desde lo alto de una escalera de mano (a. II, s. 7, e. 25) o al cirujano alemán, sor María y Juan mientras efectúan la operación de Marcos (a. II, s. 15, e. 47). En este último caso, el punto de vista tomado desde la altura de la camilla produce sensación de angustia, cobrando así el uso del contrapicado un valor expresivo que también se aprecia en su aplicación al plano general corto de la mesa del refectorio al comienzo del primer capítulo (a. II, s. 4, e. 15): la reverenda madre está sentada en el centro de la mesa que preside el refectorio, mientras que la madre maestra y otra monja ocupan sus extremos; sus figuras se antojan magnificadas, como si la mesa estuviese dispuesta sobre una tarima, aunque en los planos generales de la estancia descubrimos que está a la altura del suelo.

Los principales movimientos de cámara son el travelling y el zoom. El primero se aplica por norma general a planos generales y/o de conjunto, como demuestran el desplazamiento de la cámara por entre Los Yakis Voladores y el público presente en La Roca, para dirigirse hacia el grupo de jóvenes que acaba de entrar en el lugar (a. I, s. 1, e. 1), o el plano general que, partiendo de una farola y un letrero, transita en dirección a un rascacielos mientras contemplamos cómo amanece al tiempo que Ernesto y María efectúan el trayecto hacia el convento (a. I, s. 2, e. 6). Excepcionalmente, localizo un

travelling que se efectúa desde un primer plano: mientras sor Inocente presencia la primera actuación de María en el certamen musical (a. III, s. 22, e. 65), la cámara se desplaza hacia un lateral para pasar del rostro de la religiosa al de Ernesto, quedando casi en primerísimo primer plano el joven, también pendiente de la protagonista.

Con respecto al zoom, predomina el zoom de aproximación, aunque en habitual correspondencia con el empleo de zoom inverso, esto es, de apertura del plano: frente al plano general del convento que se cierra en dirección al campanario cuando María oye la llamada de la religión (a. I, s. 2, e. 6), existen dos momentos en los que, partiendo del campanario, el plano se abre progresivamente (a. II, s. 4, e. 14; a. III, s. 23, e. 68); esta contraposición de usos del zoom puede apreciarse también en los límites de una misma escena, tal y como sucede en el capítulo que marca el cambio de la relación entre sor María y la madre maestra (a. II, s. 8, e. 28), pues tras un zoom inverso en el que el plano general corto se abre para mostrar a todas las profesas allí reunidas, se usa un zoom de aproximación para transitar hacia los planos medios cortos que figuran a la novicia acusándose de sus faltas, así como a sor Emilia leyendo la carta y acusándose también. En este último caso, el zoom de aproximación cobra una función expresiva, rasgo que se produce también al pasar de un plano medio de la madre superiora y sor María en su conversación con los Castaño a un plano medio corto de la joven novicia explicando la necesidad de operar a Marcos (a. II, s. 12, e. 38) o en la pausada aproximación desde plano medio largo a plano medio corto de María y Juan durante la parcial confesión amorosa de él (a. II, s. 17, e. 50). En definitiva, el zoom de aproximación se utiliza como recurso de montaje en episodios de tensión emotiva o expresión sentimental.

Íntimamente ligados a la fotografía se hallan los sistemas de hiperformalización objetual de la iluminación y el cromatismo. A nivel lumínico, el filme presenta los valores de claridad y potencia de la comedia cinematográfica de estudio, aunque sin renunciar al naturalismo en los exteriores. La presencia de efectos teatrales es escasa, exceptuando el uso de focos que iluminan a los actantes que efectúan interpretaciones musicales sobre el escenario, justificándose desde la autorreferencialidad o metaficción del mundo del espectáculo, evidente en las escenas acontecidas en el garito La Roca o en el Festival de la Canción de San Remo. En esta línea, el cromatismo destaca por la contraposición entre los dos tipos de ambientes en los que se desarrolla el conflicto argumental: la opulencia de tía Emilia o el ambiente festivo de los clubes nocturnos y el mundo del espectáculo se refleja mediante una gama de colores vivos, como se aprecia

en el vestuario de María como seglar o en los atuendos de personajes como tía Emilia o Susy; por otro lado, la sobriedad del ambiente conventual se ve plasmada a partir de la limpieza del blanco de las paredes y de las gamas de grises y marrones que predominan en el mobiliario del convento-hospital, a tono con los hábitos en blanco y negro de las monjas o con el deslavado azul del ropaje de las novicias. En general, no se detectan rupturas significativas, aunque resulta reseñable un uso completamente moderno del color que recuerda a referentes internacionales como Blake Edwards o Jacques Tati⁹²⁴.

Pasando al sistema de hiperformalización objetual del sonido, identifiqué también un uso convencional del mismo, caracterizado por el predominio del sonido diegético en consonancia con el avance argumental verbocéntrico que descansa en la comunicación interpersonal de los diálogos. La fuente emisora de tales parlamentos suele figurar en el campo visual, salvo que la atención se dedique en dicho momento a la reacción de otro de los personajes. Sea como fuere, no existe vacilación alguna sobre el origen de dichos parlamentos, afirmación extensible al régimen de sonido aplicado en la película, con la notable excepción de la instrumentación extradiegética de algunos números musicales, que responden a convenciones del género musical que comentaré después. De manera puntual, pueden localizarse dos momentos en los que se emplea el recurso de la voz superpuesta, a saber, el instante en que se escuchan los pensamientos de María, quien se acuerda de su vida nocturna anterior antes de irse a la cama (a. I, s. 3, e. 13), y durante la carrera ciclista onírica, acompañándonos la voz de un locutor que se hace cargo de la retransmisión del evento, a quien hemos visto previamente (a. II, s. 9, e. 30)⁹²⁵. El otro ingrediente del sonido diegético son las voces y los instrumentos que forman parte de los números musicales. Sin embargo, existe una notable excepción: la canción *Esa campana* es interpretada por Enrique Guzmán mientras su personaje, Ernesto, maneja el coche que conduce a María hacia el convento en el que ingresará (a. I, s. 2, e. 6). No obstante, el tema no es interpretado como número musical, tratándose de una canción a la que Enrique Guzmán presta su voz de manera extradiegética. Este tema acompaña y se refiere al sonido de la campana que guía el descubrimiento de la vocación religiosa de María, pero es una canción que los personajes en escena no interpretan ni escuchan, correspondiendo por tanto a la banda sonora de la película.

⁹²⁴ Sobre el cromatismo en la obra de Jacques Tati, véase: CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A, 1995.

⁹²⁵ Si mi interés se aplicase puramente al plano de lo técnico, convendría distinguir entre el primer uso señalado, una voz superpuesta o *voice-over*, y el empleo en el caso del narrador del evento deportivo, que se correspondería más bien con un uso de la voz en *off*.

El resto de canciones son entonadas por los personajes a nivel diegético, aunque esto no siempre se corresponde con la naturaleza de su acompañamiento instrumental. En los números vinculados con el mundo del espectáculo, como la actuación de María y Los Yakis Voladores al ritmo de *Quiero vivir* (a. I, s. 1, e. 1) o las interpretaciones en el Festival de San Remo de *Arrepentido* (a. III, s. 22, e. 63), *Ya me voy* (a. III, s. 22, e. 65) y *Andando de tu mano* (a. III, s. 22, e. 67), los instrumentos hacen acto de presencia en pantalla⁹²⁶. También es diegético el acompañamiento de *Sor Ye-yé* (a. II, s. 18, e. 51) y *No puedo estar en casa* (a. II, s. 20, e. 56), temas entonados por Los Yakis Voladores en el convento. Mención aparte merece la interpretación de *Igual por igual* de Carlos Lico (a. I, s. 1, e. 5), pues su actuación sobre el escenario de La Ballena Loca cuenta con una base en *playback*, cuya fuente no se observa, aunque está discursivamente justificada. Otros números musicales transitan hacia un acompañamiento puramente extradiegético: la instrumentación moderna que acompaña a María en *No vale la pena* (a. II, s. 6, e. 19) y *Adivina adivinanza* (a. II, s. 13, e. 41), también en su versión del *Ave María* (a. II, s. 5, e. 16), es un añadido extradiegético, sin justificarse argumentalmente la aparición de un acompañamiento instrumental propio del rock clásico de los sesenta. En el último de los casos, el sonido diegético del pequeño teclado de órgano es sustituido repentinamente por la instrumentación extradiegética referida.

Más allá de la instrumentación de algunos números, el sonido extradiegético toma principalmente la forma de motivos y temas de corte instrumental. Advierto una sustancial diferencia con respecto a anteriores metrajés examinados: el predominio de las bandas sonoras clásicas de carácter orquestal habrá de verse modificado de aquí en adelante, según se avanza hacia cronologías más recientes en las que instrumentos de géneros como el pop o el rock se tornan habituales en las composiciones para el séptimo arte. Sin voluntad de dárme las de músico, delinearé algunos enunciados generales que caracterizan a grandes rasgos la banda sonora de este filme. Vaya por delante que la composición y el arreglo de las canciones y de la banda sonora recaen bajo la responsabilidad de Manuel Alejandro, garantía de calidad que asegura la condición de la música como un personaje más de la película, desde una cuidada complejidad a la que mi somera descripción no podría hacer justicia.

⁹²⁶ Si bien no se observan en todas las actuaciones acontecidas en el marco del Festival de la Canción de San Remo, a lo largo de dicha secuencia 22 aparecen varios planos de la orquesta dispuesta en uno de los laterales del auditorio, próxima al escenario, visualizándose eventualmente la fuente del acompañamiento. Según indico en la tabla de secuenciación, dichos planos serían imágenes de archivo del certamen.

Decantándome por puntualizar algunas regularidades significativas, comienzo aludiendo al tema *Sor Ye-yé*, tocado por Los Yakis Voladores en su reencuentro con sor María (a. II, s. 18, e. 51), pero que ya nos suena de antes y que habremos de volver a escuchar. En el primer plano general del largometraje, el cual muestra el exterior de La Roca (a. I, s. 1, e. 1) se oye el inicio instrumental del tema, como también se escucha a modo de sintonía identificativa al comienzo de otras escenas del filme (a. II, s. 12, e. 36 y 37; a. II, s. 16, e. 49; a. II, s. 20, e. 57). Lejos de resultar repetitivo, dicho tema se presenta desde variaciones de instrumentos, ritmo e intensidad, ajustándose a cada una de las situaciones planteadas argumentalmente. El proceder es semejante con respecto a otros temas: al inicio de la segunda escena se escucha una versión instrumental mucho más pausada, con predominio del saxo acompañado por otros vientos metales, de la canción *Quiero vivir*, cantada en la escena inmediatamente anterior; asimismo, la visita de Ernesto al convento (a. I, s. 10, e. 33) se inicia al ritmo de una versión instrumental a trompeta de *Esa campana*. Sería imposible listar todos los temas que profundizan en la caracterización de ambientes o personajes, por lo que solamente añado un ejemplo en el que la música resulta significativa hasta el punto de reforzar el montaje alterno de dos acciones: la intervención de Marcos en el quirófano se acompaña por un sutil motivo musical (a. II, s. 15, e. 47), mientras que la tensión de la espera de Susy y Pepe en el pasillo (a. II, s. 15, e. 48) es reforzada por otro motivo, con predominio de la percusión.

En definitiva, la intensidad y el tono musicales subrayan los distintos matices de la acción y los sentimientos o sensaciones que se pretenden despertar en la audiencia, desde la humanidad mostrada tanto por sor Emilia como por sor María al aproximar posturas (a. II, s. 8, e. 28) hasta la frenética velocidad con la que acontece la soñada carrera ciclista (a. II, s. 9, e. 30). Un último nivel se correspondería con los efectos sonoros que buscan potenciar la comicidad de determinados instantes, como aquel en el que sor Emilia pilla a sor María imitándola (a. II, s. 6, e. 18) o cuando Juan se pregunta si son sus coloridos calcetines los que ocasionan las críticas de la novicia en relación con su aspecto (a. II, s. 20, e. 57); dichos efectos también son empleados para remarcar alguna acción concreta, como la apertura de la caja repleta de tentaciones que envía tía Emilia (a. I, s. 3, e. 13), señalada por una campanita, o el choque de sor María con un camión en la carrera ciclista onírica, sustituyéndose la visualización de tan desagradable accidente por un golpe instrumental, al tiempo que la novicia cae de la cama y despierta de su sueño convertido en pesadilla.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

Interesan aquí los convencionalismos propios de dos géneros en los que, de modo escasamente problemático, puede enmarcarse *Sor Ye-yé*, a saber, la comedia y el musical. Sin ser experto en la comedia cinematográfica mexicana ni en sus referentes extracinematográficos, las conclusiones derivadas de mi análisis de los sistemas de hiperformalización objetual con respecto a la clara y potente iluminación, el vibrante cromatismo de algunos ambientes, la presencia de efectos sonoros humorísticos o la centralidad del diálogo como base de la planificación y del montaje permiten reconocer rasgos de la comedia cinematográfica de estudio. Al peso de lo verbocéntrico como hilo conductor de la comedia deben sumarse el empleo de gags y el humor de situación: los gags contribuyen principalmente a la caricaturización de ciertos personajes, siendo un magnífico ejemplo la imitación que, con unas simples tijeras y un cambio en el tono de voz, realiza sor María, emulando las adustas maneras de sor Emilia (a. II, s. 6, e. 18); también la novicia se convierte en material risible para los espectadores al mostrar en repetidas ocasiones su proceder impulsivo y destartalado, como evidencia su caída por las escaleras (a. II, s. 13, e. 40).

En lo que respecta al musical, la adscripción de este metraje a dicho género no resulta problemática, pues cumple, en calidad y en cantidad, los dos criterios fijados en mi definición genérica amplia. Primeramente, subrayo la significación de la música como motor en el desarrollo de la acción, pues no en vano viajamos al Festival de la Canción de San Remo (a. III, s. 22) para encontrar la solución definitiva a las penurias económicas del convento. Además, tanto en su vida seglar como al enfundarse los hábitos, María es definida por su estrecho vínculo con lo musical, sea para pasar sus noches de fiesta, para meterse en líos al modernizar el repertorio religioso o para cantar mientras cumple con los castigos impuestos por sor Emilia. Asimismo, aludí también a la participación en el filme de cantantes y grupos musicales populares en el México de aquellos años, como Enrique Guzmán, Carlos Lico y Los Yaki.

Por otro lado, aun sin contabilizar la canción *Esa campana* (a. I, s. 2, e. 6) por formar parte de la banda sonora extadiegética y el *Aleluya* cantado por las religiosas en las nupcias de María y Juan (a. III, s. 23, e. 68) en tanto que no se erige como foco principal de la escena, sino que es un simple acompañamiento de la ceremonia religiosa del matrimonio, destaca la abundante presencia de números musicales, sumando la nada

despreciable cifra de diez. Veremos enseguida cómo diversos de ellos cumplen con convenciones propias del género musical al estilo Hollywood⁹²⁷, pero quisiera razonar antes por qué no he considerado la escena 6 como una escena musical en el sentido que aquí empleo. Según anticipé, el tema *Esa campana* no se incorpora a la diégesis fílmica, pues no son los personajes en escena, Ernesto y María, quienes lo interpretan, sino que forma parte de la banda sonora. No obstante, es innegable que la canción aporta un sentido diferencial a la escena, tal y como analizaré al abordar la letra de los temas musicales. Por ello, aunque excluyo esta escena de la consideración de número musical por no estar dotada de naturaleza performativa, no niego su importancia conceptual como vehículo de expresión emotiva.

Pasando ya a los números musicales performativos, nada hemos de esperar para encontrar el primer ejemplo, pues la escena con los títulos de crédito sobreimpresos presenta a María acompañada por Los Yakis Voladores, interpretando el tema *Quiero vivir* (a. I, s. 1, e. 1). Entramos en el garito La Roca y en el número musical mediante un plano americano con función de plano de conjunto, viéndose a Los Yakis Voladores tocar sobre el escenario. Mediante un travelling, transitamos hacia un plano general del público presente en el establecimiento, irrumpiendo un grupo de jóvenes en el lugar; María se sitúa en el centro y es iluminada por un foco cuando comienza a cantar. Los planos medios de María, quien canta usualmente mirando a cámara, se alternan con planos americanos y medios largos que permiten seguir su desplazamiento por entre los asistentes, apareciendo también los músicos que la acompañan. Este número musical es una declaración de intenciones: las canciones del filme responden a un ritmo que la protagonista definirá como «moderno, yeyé», subrayado en este caso por la estética de su estilismo, pues María luce un corte de pelo *a lo garçon* y un minivestido en vibrante color amarillo, a tono con sus despreocupados movimientos.

Sin cambiar de secuencia, Carlos Lico brinda una magistral interpretación del tema *Igual por igual* (a. I, s. 1, e. 5). Cual cantante melódico de mediados de la pasada centuria, conviene poner en valor la gestualidad de sus manos y la extensión de sus

⁹²⁷ Pese a ello, críticos como David Ramón han considerado que el cine mexicano se ha caracterizado más por tomar canciones populares para crear filmes musicales en torno a ellas que no por el hecho de construir una filmografía musical al estilo hollywoodiense, esto es, contando una historia en la cual se integren de modo orgánico bailes y canciones. Véase: LOZOYA, Jorge Alberto, 2006, p. 41. En este sentido, este metraje se aproximaría más al cine musical español, en tanto que los temas musicales suponen la pausa del avance de la acción argumental como tal, empleándose como vehículo expresivo de emociones, siendo canciones con consciencia de serlo y abogando por la presencia de conocidos cantantes y grupos de la escena musical mexicana.

movimientos de brazos, rasgos que explican el predominio de los planos medios largos. De todos modos, tratándose de una actuación de un artista invitado que no volverá a aparecer en el metraje, no ha de sorprendernos que, más allá de los planos generales y los planos medios largos de Carlos Lico, las imágenes mostradas en pantalla durante el número musical se centren en María y Ernesto; los jóvenes bailan agarrados, dominando en este caso los planos medios cortos y los primeros planos de ambos desde una lógica del tipo plano/contraplano. En los momentos de diálogo entre la pareja, la canción pasa a situarse en un segundo plano sonoro.

Ya enfundada en sus hábitos de novicia, María nos regala los siguientes tres números musicales en el contexto conventual. El primero de ellos se concreta en su peculiar modernización del *Ave María* (a. II, s. 5, e. 16), observándose una convención propia del musical al estilo hollywoodiense: al comenzar a entonar el tema tras sustituir al teclado del órgano a la monja que se ha marchado a hablar con la superiora, se añade una instrumentación moderna de carácter extradiegético que resultaría inverosímil de no ser por el pacto tácito que la espectadora firma con el engaño del arte (o con el arte del engaño, según se mire) audiovisual. Desde un plano general corto, sor María sube a la tarima en la que se encuentra el órgano, iniciándose un zoom hasta plano americano de las novicias allí presentes, el cual concluye en un plano medio largo de la protagonista desde cierto contrapicado. Vemos después un plano general corto del conjunto de las jóvenes, justo cuando se añade la instrumentación moderna, plano desde el cual se inicia un pausado zoom de aproximación que conduce hasta un plano medio de María. Después, un plano medio largo la muestra de perfil, por entre las tocas de otras novicias, una de las cuales intenta prevenirla, sin demasiado éxito, de la entrada de sor Emilia en el lugar, entrada a la que nosotros asistimos desde un plano general subrayado por un motivo de órgano que funciona como recurso humorístico.

Poco después, y precisamente cumpliendo uno de los tantos castigos impuestos por la madre maestra, sor María nos deleita con *No vale la pena* (a. II, s. 6, e. 19), dando pie a un divertido número que, según veremos al hilo de su letra, resume la filosofía de vida de esta vivaracha novicia. Acompañada de nuevo por una instrumentación moderna extradiegética, la escena se inicia con un plano general que figura a sor María barriendo sobre una galería interior separada por una balaustrada de madera del piso inferior, desde el cual la observamos con cierto contrapicado. Más que barrer, pareciera que está jugando con la escoba, impresión que se ve confirmada al observar cómo, en plano

americano casi de figura, sus brazos asoman sosteniendo un cubo y una escoba por el hueco de la escalera. Sor María entra de un salto en el campo visual, pasando luego a un plano general corto en el que la cámara sigue su animado descenso por la escalera. En lo que resta de número, los planos generales cortos figuran sus desplazamientos y sus piruetas por la estancia, mientras que los planos americanos sirven para apreciar sus movimientos de piernas y sus saltos; a su vez, los planos medios y los planos medios cortos nos enseñan, por ejemplo, su rostro de resignación o cómo asoma su cabeza por debajo de una mesa, en una de sus divertidas poses. Pero, al caer la escoba, su canto y la música que lo acompaña cesan de repente.

Hemos de esperar bastante hasta el siguiente número musical, aunque su alegría resulte próxima al anterior. Me refiero a *Adivina adivinanza* (a. II, s. 13, e. 41), canción en la que sor María se ve acompañada, además de por la ya habitual instrumentación extradiegética, por unos *partenaires* de excepción: los niños de la sala de enfermos. Entrando en la misma para comunicarles el cierre del hospital, los pequeños convencen rápidamente a sor Ye-yé de que cante y dance con alborozo. El sonido de un xilófono da inicio al baile de la novicia, quien se desplaza en plano general hacia el centro de la habitación. Posteriormente, los planos americanos y medios largos, así como algún plano general corto, muestran a la religiosa aproximándose a las camas de diferentes niños, quienes cantan sus respuestas a las adivinanzas de animales que les plantea. No obstante, el júbilo que transmite el último plano general del número se ve interrumpido por la entrada de otras religiosas, corriendo los niños hacia sus camas y girándose sor María hacia ellas. Sin duda, la lectora se habrá percatado de la absoluta integración de muchos de los números musicales que vengo comentando, pues no resulta casual que buena parte de los mismos queden interrumpidos en su transcurso, subordinándose a la continuidad argumental del film.

Llegamos al ecuador de los números musicales presentes en la cinta, advirtiendo una importante concentración durante los últimos minutos del metraje, correspondientes con el final del nudo argumental y con el desenlace. Los dos siguientes números vienen protagonizados por Los Yakis Voladores, quienes ocupan la sala de visitas del convento con sus instrumentos al ritmo de *Sor Ye-yé* (a. II, s. 18, e. 51). En este caso, interesa la alternancia a nivel de montaje entre los planos protagonizados por los miembros del grupo, principalmente medios largos, y los planos medios de sor María, quien camina por los pasillos del convento en dirección a ellos, con una sonrisa y un brillo especial en

los ojos al escuchar aquellos versos. Escenas después, tras haber obtenido permiso para ensayar en el convento, el grupo canta *No puedo estar en casa* (a. II, s. 20, e. 56), otra de las piezas del maestro Manuel Alejandro, aunque en este caso se trate de un arreglo y no de una composición original: el tema, compuesto en origen para el dueto murciano Los Gemelos del Sur, cobra aquí un tono más garajero gracias a la instrumentación de corte roquero, incorporada diegéticamente mediante los instrumentos que manejan los integrantes del grupo. En este caso, partimos de un plano medio que va abriéndose hasta un plano medio largo según el vocalista avanza en dirección a sor María, mostrándonos después al grupo en plano americano. Los planos americanos y medios largos presentan conjuntos de varios integrantes de la banda, en alternancia con otros que recogen las reacciones de personal del convento: mientras que una monja baila, los jardineros se preguntan por tan extraño alboroto, al tiempo que Juan parece molesto por el mismo.

Los tres últimos números musicales acontecen en el Festival de la Canción de San Remo. Nuestra llegada a tierras italianas se produce al ritmo de *Arrepentido* (a. III, s. 22, e. 63), uno de los temas que dio a conocer a Enrique Guzmán como ídolo juvenil en México, interpretado por su personaje, Ernesto. Paradigma de la canción melódica romántica, la actuación transcurre entre planos generales cortos y planos americanos y medios largos, potenciándose la expresividad aportada por la extensión de brazos del artista, con gestos marcados en los estribillos. En cambio, al salir a escena sor Ye-yé para interpretar *Ya me voy* (a. III, s. 22, e. 65), los planos generales iniciales de ella y del auditorio abarrotado pronto dan paso a planos medios cortos de la novicia, alternados con planos generales cortos que muestran su descenso por las escalinatas, también con planos americanos y planos medios largos que permiten seguir sus desplazamientos; destaca una ligera aproximación desde plano medio a plano medio corto que, mediante un ligero contrapicado, recalca su contenida expresividad de manos y rostro. María vuelve al escenario, descendiendo por las escaleras en plano general hasta plano general corto, para defender *Andando de tu mano* (a. III, s. 22, e. 67). Prontamente se añade una voz masculina y, en plano medio corto, María se gira, sonriente; el plano general corto que sigue permite contemplar el motivo de su alegría: arriba de la escalinata aparece Ernesto, justo cuando se disponen a cantar el estribillo a dúo. Se suceden varios planos de conocidos que asisten a la conformación del dueto desde las pantallas de sus casas, regresando al lugar de la mano de planos medios cortos, casi primeros planos, de Ernesto y María, concluyendo la actuación musical con un plano medio corto de ambos.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Pasando al examen de la psicología y el temperamento de sor María, recorro una vez más al eneagrama de las pasiones que propone Claudio Naranjo. En este caso, me referiré indefectiblemente a la protagonista como María, pues su cambio de estatus de seglar a religiosa no supone un cambio de nombre de pila. Otro apunte que quisiera realizar me obliga a poner en suspensión por un instante la separación entre la diégesis y sus circunstancias externas: aunque examinaré después las particularidades propias de la coyuntura de producción del largometraje, conviene tener en cuenta que Agustín Rubio Alcover lo define como «un *remake* de *Sor Intrépida* con algo más de marcha»⁹²⁸. Si bien existen diferencias ostensibles en el tono de la acción, como también convendría advertir que la sombra de *La hermana San Sulpicio* (1952) es alargada, no podemos perder de vista que, en efecto, la película reaprovecha elementos pertenecientes tanto al metraje de Gil como al de Lucia, haciendo mía la hipótesis de que sor María presenta rasgos coincidentes con las religiosas protagonistas de aquellos; asimismo, existen otros personajes y situaciones en esta cinta que también guardan relación con los anteriores.

Conviene aclarar que Rubio Alcover refiere los paralelismos entre el metraje dirigido por Rafael Gil y esta película incidiendo en el papel de Vicente Escrivá como productor y guionista de ambos títulos. En el terreno diegético, queda en evidencia que dichas semejanzas son pretendidas, por lo que es pertinente desplegar una comparación entre sor María de la Asunción y sor María, apodadas por sus compañeras de convento, respectivamente, sor Intrépida y sor Ye-yé. No obstante, no únicamente el desenlace de ambas diverge en extremo, dado que la primera es asesinada en las misiones mientras que la segunda termina colgando los hábitos para casarse con un médico, al estilo de nuestras Glorias, sino que también existe una distinción clave al inicio del metraje: el espectador no llega a visualizar a sor María de la Asunción como Mercedes, mientras que María es presentada durante la mayor parte del primer acto como seglar. El hecho de mostrar su vida extramuros posibilita que, a mi juicio, esta película sea una de las que mejor justifica la decisión de su protagonista de meterse a novicia, pues queda explicitada su aspiración de trascendencia vital buscada en la senda religiosa, tras comprender que su cotidianidad no le proporciona satisfacción alguna.

⁹²⁸ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 311.

Por lo demás, el sincretismo argumental del que voy a echar cuenta mediante la teoría de los eneatis de Naranjo no está basado azarosamente en dichas películas, sino que toma un compendio de tópicos cuya eficacia cómica ya ha sido testada con respecto a las masas populares, esto es, su público potencial. Con respecto a las cintas de Lucia y Gil, aprecio como factor común la presencia de una protagonista que desea renunciar al mundo para seguir una supuesta vocación. En relación con la Gloria de Carmen Sevilla, sopeso que la María interpretada por Hilda Aguirre guarda un recorrido semejante, a grandes rasgos, por tratarse de una novicia enfermera que complica la vida de un serio doctor por el que acabará colgando los hábitos. No obstante, la trama sentimental queda aquí en segundo plano, hasta el punto de que el feliz desenlace en forma de sacramento matrimonial no resulta, por mucho que sea esperable, una acción del todo justificada. En otras palabras, la resolución del conflicto romántico resulta más atropellada que en el metraje de Lucia, pues el creciente sentimiento entre novicia y facultativo apenas recibe atención durante buena parte de la trama, observándose que el doctor Juan, a diferencia de lo que sucediese con Sanjurjo, cuenta con un protagonismo reducido.

Más sorprendentes y desarrollados resultan los paralelismos que guarda el filme con la cinta de Rafael Gil, aunque aquella presentaba un tono menos popular, salvo en su componente humorístico, decreciente según avanzaba su acción. En ambos títulos, la protagonista depende económicamente de su tía, aunque aquí la cesión de tutela parental se justifique por orfandad; se dedica al mundo de la canción, con muy distintos estilos musicales; y es quien toma las riendas frente a la situación de penuria que atraviesa la comunidad en la cual ha ingresado. Tomando una lente de mayor aproximación, las semejanzas resultan todavía más palmarias: es la tía, llamada Emilia en ambos casos, quien manda al convento un paquete de inapropiado contenido, como también es una carta de la novicia enviada a su tía e interceptada por la maestra de novicias aquel elemento que inicia el cambio de juicio sobre la joven en el espíritu de la adusta madre maestra. Logran, cada una a su manera, milagros: sor Intrépida hizo andar a Juan, al tiempo que sor Ye-yé consigue devolver la vista a un niño, intervención de un cirujano alemán mediante, y logra que la anciana madre fundadora se ponga en pie para ir a verla por televisión. También acuden ambas primero a su tía y después a los bancos para captar inversores que solucionen las miserias económicas de su convento-hospital. Pero, en ambos casos, frente a la rotunda negativa del capitalismo, la música ofrece la solución, que se vive de manera distinta: sor María de la Asunción tuvo que grabar un

disco en secreto, mientras que sor María hace partícipe de su aventura en el certamen italiano a toda su comunidad.

Luego incidiré en las diferencias, intentando explicarlas desde el contexto de producción y de recepción del filme, pero permítanme ahora retener las afinidades. En primer lugar, tomando el punto de vista de quienes la rodean, sor María es vista como una vanidosa contrapasional del subtipo E3 conservación⁹²⁹, ya que su repentina vocación religiosa sería entendida como la persecución de una virtud tan aparente como liviana. De hecho, cuando se presenta por vez primera en la comunidad religiosa, siendo descrita a la superiora por la madre portera como «Normal, joven, con la falda escasa, pero creo que huele un poco a aguardiente» (a. I, s. 2, e. 7), la reverenda madre le pregunta si no encuentra entre sus amigos «alguno que le convenga» (a. I, s. 2, e. 8), a lo que responde que sí tiene amigos que le convengan, pero no que le interesen. Esta es la primera manifestación de la principal lucha de María durante los primeros compases del filme: las personas de su entorno, sean seculares o religiosas, intentan convencerla de que no tiene vocación, cuestionando constantemente su decisión de hacerse monja. Pero ella no da su brazo a torcer, pues ignora las carcajadas de su descreída tía (a. I, s. 2, e. 9) e incluso resiste los envites de sor Emilia, evidenciándose desde su primera toma de contacto (a. I, s. 2, e. 10) que ambas no están predestinadas a entenderse.

Lo curioso de esta resistencia es que invalida la posibilidad de considerar a sor María como un personaje perteneciente al subtipo E3 social, esto es, una vanidosa que busca prestigio a partir de la manipulación de su propia imagen, cuya falsificación viene motivada por el deseo de ser admirable a ojos de los demás. No es que la joven parezca preocupada por impresionar a nadie, teniendo en cuenta que ya contaba con un séquito de admiradores en su vida anterior. ¿Qué la atrae, entonces, hacia la vida religiosa? La respuesta más inmediata supondría identificarla con un carácter contragoloso, esto es, una golosa del tipo E7 social que manifiesta su pasión a modo de contrafobia, en tanto que sus pulsiones narcisistas quedarían revestidas de un comportamiento desinteresado pero superficial de renuncia al mundo⁹³⁰. No obstante, esta respuesta tampoco convence. No niego que su renuncia a una vida regalada, de fiesta en fiesta nocturna, supone una ardua labor: en su primera noche como novicia, acostada en su incómodo catre, su voz interior le dirá aquello de «A las diez comenzaba mi vida cuando todo se ha acabado

⁹²⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 191.

⁹³⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 535 y p. 630.

aquí» (a. I, s. 3, e. 13). Poco antes, la comparación visual entre los zapatones negros de su hábito y el calzado de fiesta con el que llegó resulta también, sin el uso de la palabra, un elocuente recurso de contraste entre la vida que ha dejado atrás y aquella que ahora inicia, no sin dudas en su mirada.

Sin embargo, en última instancia, hay algo verdaderamente puro en esa renuncia, algo que no puede explicarse más allá de las palabras que Ernesto pronuncia, al volver de fiesta en coche junto a María, al escuchar la campana del convento: «¿Oyes nuestra campana? Todos los días nos saluda, a la misma hora, como si nos esperara» (a. I, s. 2, e. 6). Analizaré dentro de unas páginas la letra de la canción que antecede a dichas palabras, pero ya en este punto queda constancia de esa fuerza inexplicable, llamémosla fe o llamémosla destino, que impulsa a María a renunciar al mundo y a seguir la senda de la vida religiosa, a pesar de que, según le explica a la superiora poco después, no va a misa desde el colegio porque quedó «hasta la coronilla de las monjas» (a. I, s. 2, e. 8). La superiora no pone reparo alguno a su admisión, advirtiéndole que quizás ella pueda ser portadora de la luz que la comunidad necesita.

Podría argüir otras posibles causas aparentes que conducen a María a enfundarse los hábitos, todas próximas a las otras monjas cinematográficas a las que aludía. Por un lado, no son pocas las muestras que ofrece del carácter del subtipo E2 conservación, a saber, el de las personas orgullosas que presentan un ansia propia del carácter infantil, una impaciencia que requiere moderación⁹³¹. No es que quiera ser el centro de atención, sino que la novicia se toma la justicia por su mano de manera impulsiva, actuando primero y preguntando después, según se aprecia en sus conflictos con el doctor Juan: primero lo acusa de despreocuparse por el porvenir de los niños ingresados, quejándose frente a la superiora con un «¡Que vaya a robar su sueldo a otra parte!», pero tarda poco en averiguar por boca de la reverenda madre que lleva dos años sin cobrar y pagando los medicamentos de su bolsillo (a. II, s. 7, e. 24); después, emplea como jardinero al niño al que no quiere dar el alta, precipitándose el pequeño desde lo alto de las escaleras y teniéndolo que ingresar (a. II, s. 7, e. 25). Tampoco pueden obviarse sus actitudes infantiles, según muestra su parodia de sor Emilia, a quien se refiere como sor Berrinches, diciéndoles a dos de sus compañeras que solamente opina sobre ella «Lo mismo que están ustedes dos pensando, solo que yo no me lo callo» (a. II, s. 6, e. 18).

⁹³¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102-103.

Si no es por impulso, contragula o vanidad, podría pensarse que sor María viste las tocas por un sentimiento de contraenvidia, propio del subtipo E4 conservación⁹³². En los casos de Gloria y Mercedes, terminé por descartar esta pulsión, o al menos por no considerarla su principal motor. Por el contrario, sí creo que en María se activa una sensación de deficiencia relativa a su vida seglar, siendo que accede a sufrir por mérito con la esperanza de obtener una trascendencia vital que hasta entonces le ha sido ajena. Cuando Ernesto la besa tras confesarle sus sentimientos, por petición de ella, la joven afirma que «No, tampoco es esto» (a. I, s. 1, e. 5), aclarando después sus palabras: «Me pregunto si la vida puede darnos algo más, de lo contrario... sería una estafa tremenda». Explica también a la superiora que nunca ha estado enamorada (a. I, s. 2, e. 8) y, por si acaso queda alguna duda de que pretende que el amor más profundo inunde su vida, la carta a su tía que intercepta la madre maestra termina por disipar cualquier vacilación: «Yo la quiero porque me da la sensación de que nunca la ha querido nadie» (a. II, s. 8, e. 28). Estas son las palabras que la novicia dedica en su misiva a la severa sor Emilia, tras acusarse a sí misma, voluntariamente, de haber cometido una falta por su intento de mandar al exterior dicha epístola, acompañada de un paquete de tentaciones varias con el que su tía pretendía socavar su vocación. Frente a lo que sucedía con sor María de la Asunción en el filme de Gil, estas declaraciones no traslucen un temperamento sufridor próximo al masoquismo, sino la voluntad de querer conectar con la maestra de novicias, intuuyendo que bajo su hosca apariencia hay una mujer que nunca ha sido amada.

Corresponde dedicar en este punto unas pocas líneas a sor Emilia, la madre maestra interpretada por Ofelia Guilmáin, personaje cortado por el mismo patrón que su homóloga en *Sor Intrépida*, la adusta sor Lucía a quien dio vida Margarita Robles. Comparten su pertenencia al subtipo E1 conservación⁹³³, esto es, su caracterización como personajes que reprimen sus impulsos iracundos, con cuidado desmedido en obrar con la máxima rectitud y disciplina. El principal rasgo de ambas sería la autoexigencia, en tanto que la virulencia con la que juzgan las faltas de las novicias a su cargo es fruto y secuela de la sumisión propia a la que se ven sometidas. Quizás por la mayor levedad que muestra el tono de esta película, la primera impresión es que sor Emilia no alcanza la profundidad psicológica que antaño tuvo sor Lucía, pero sería desacertado efectuar la comparación en términos que traicionarían a la esencia propia de cada filme. Basta con

⁹³² NARANJO, Claudio, 2019, p. 248 y p. 252-253.

⁹³³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33-34.

señalar que la función de ambos personajes es la misma: poner en duda y oponerse a una vocación religiosa que consideran endeble, desde la rectitud de unos votos que prohíben las posesiones, como sucediese allá en el caso de la imagen de san Roque, y que se oponen abiertamente a cualquier vanidad personal, como evidencia aquí el olvido del santo fundador de la orden con respecto a la ausencia de espejos en las celdas (a. I, s. 3, e. 11). Eso sí, sor María logra ganarse más prontamente el cariño de una maestra de novicias menos dura, siendo que ambas madres maestras encuentran en un capítulo comunitario el momento álgido de su conversión. Aquí, sor Emilia se arrodilla al lado de sor María, reconociendo su falta de humildad y afirmando que, gracias a la joven, ha aprendido que el amor y la ternura están por encima de la disciplina (a. II, s. 8, e. 28). A partir de este instante, sor Emilia se entrega a su vertiente jovial, llegando a aseverar que «Yo, en rigor, debo confesar que me quedé en el charlestón» (a. II, s. 20, e. 55), despertando la sorpresa del resto de monjas al aceptar de buen grado que sor María y Los Yakis Voladores ensayen en el convento. Tal es el cambio vivido por la maestra de novicias que afirma estar segura, antes de la partida de sor María hacia Italia, «de que entre todas las madres soy la que más la va a echar de menos» (a. III, s. 21, e. 61).

El otro personaje que puede adscribirse al subtipo del iracundo preocupado es el doctor Juan, en lo que supone una sombra del Ceferino Sanjurjo de Jorge Mistral. No es esto a causa de la interpretación de Manuel Gil, actor de origen riojano, sino por la menor presencia en pantalla y el menor peso argumental del personaje. Anticipé que es en el conflicto romántico donde más pudiera notarse el efecto pastiche, en especial por las aportaciones tomadas de *La hermana San Sulpicio* (1952), con una resolución que termina por resultar atropellada. Quizás esta percepción se ve agravada por la abrupta elipsis temporal que media entre el triunfo de sor María en el Festival de San Remo y sus nupcias con Juan en la capilla: ¿qué ha sucedido entre medias?, ¿en qué punto la novicia ha decidido colgar los hábitos por Juan?

No puede decirse que el desenlace nupcial no sea esperable, pues existen varios indicios de que lo que tiene que ser, será. Por ejemplo, se intenta construir un triángulo romántico al uso, aunque esta clásica convención de la comedia romántica nazca herida de muerte por debilitar desde un comienzo a uno de sus vértices, pues Ernesto nunca es considerado por María como una opción romántica, aunque él redoble sus esfuerzos por conquistarla. La comparación más inmediata de cuantas he analizado es la terna Gloria-Ceferino-Daniel, por mucho que solamente el Daniel Suárez de Miguel Ligerero en *La*

hermana San Sulpicio (1934) se emplease a fondo por conseguir que la religiosa se alejase de Sanjurjo, malas artes mediante. Ya en la versión de Lucia quedaba Daniel Suárez como un adulador cuyas zalamerías no eran correspondidas por Gloria, aunque no puede acusarse a dicha película de intentar jugar al triángulo amoroso. En cambio, la cinta de Ramón Fernández reintroduce un incentivo amoroso que la protagonista ya ha rechazado tras los inusuales besos en la boca que comparte con Ernesto al inicio del filme, no logrando reflotarlo ni con la despedida del mismo antes de partir hacia Italia (a. II, s. 10, e. 33) ni con su reencuentro en el Festival de San Remo. En este último escenario, si bien la novicia suplica a Ernesto que le conceda la victoria, aclarando que «No pido por mí, he venido representando la esperanza de otros» (a. III, s. 22, e. 66) y confesando que no sabe si será monja, no duda en decirle al joven que «Aunque saliera del convento, no podría casarme contigo».

Lo contrario sucede con los encuentros entre Juan y María, pues la espectadora va reconociendo elementos que remiten a ecos lejanos. Me refiero, entre otras cosas, al «que no tiene usted mucha cara de monja» que el médico le dedica en su tardío primer encuentro (a. II, s. 7, e. 21) o a su «Es que, por mucho que lo intento, la veo como una muchacha moderna» (a. II, s. 17, e. 50) que verbaliza al encontrarse con la novicia por la noche en la sala de enfermos, ambos parlamentos nada alejados de aquel Sanjurjo que veía a Gloria cada vez más como mujer y menos como religiosa. En su encuentro en la sala de los pacientes, se genera un momento de intimidad entre el doctor y la novicia en el cual, tras resumir las peripecias de ella y reconocer que el tiempo le ha dado la razón pese a obrar con métodos poco ortodoxos, Juan invoca una potente imagen: «Me la imagino como una de esas chicas que esperan el autobús en una tarde de lluvia con su gabardina, su pañuelo... Seguro que me equivoco, pero...» (a. II, s. 17, e. 50). Y aunque sor María lo corta en seco y asegura que, en efecto, seguro que se equivoca, la elocuente analogía establecida por el facultativo no puede sino recordar al comienzo de *La hermana San Sulpicio* (1952), en el cual Sanjurjo se iniciaba como narrador mediante una hipotética historia en la que una joven moderna daba esquinazo a un hombre que la seguía, subiéndose a un autobús. En el terreno de los sistemas de hiperformalización objetual, esta escena nocturna en la sala de enfermos presenta elementos como el uso de un patrón lumínico concreto o la aplicación de ciertos ángulos distintivos, altos para empequeñecerla a ella y bajos para agrandar la figura de él, que indicarían un tímido viraje hacia la comedia romántica.

Otro elemento común con los precedentes de parejas conformadas por religiosa y médico es la habitual sucesión de desencuentros entre ambos, episodios en los que se manifiesta el temperamento iracundo del doctor, quien antepone su trabajo a cualquier distracción. Un buen botón de muestra es el conflicto generado por el ruido de los ensayos, el cual impide pasar consulta y revisar a los pacientes según Juan acostumbra (a. II, s. 20, e. 57). En cualquier caso, y a pesar de los desencuentros, la novicia logra causar un profundo impacto en el doctor, pues Juan comienza a prestar mayor atención a su apariencia poco aseada, según le indicaba su madre (a. II, s. 7, e. 26), llegando a comprarse un traje nuevo (a. II, s. 12, e. 39), seguramente con el fin encubierto de mejorar la impresión causada en la novicia. Los sentimientos nacientes en el médico son cristalinos, materializándose en un ramo de crisantemos que, acompañado por las palabras «Yo no sé si traer flores a una monja es correcto, pero caí cuando ya las había comprado» y por una confesión de una amistad de todo corazón, despierta turbación en sor María durante su partida hacia el Festival de San Remo (a. III, s. 21, e. 62).

Recapitulando lo dicho, parece fuera de duda que los sentimientos desarrollados por el doctor hacia la novicia se comprenden y, sobre todo, pueden ser comprendidos por la espectadora en tanto que van dosificándose durante las contadas apariciones de Juan. Sin embargo, llegar al mismo nivel de aprehensión desde el punto de vista de María resulta problemático. Recuerden que la joven decidió, de golpe, que Ernesto parase el coche a las puertas del convento, para quedarse allí unas cuantas décadas. Tal es su convicción que desoye todas las advertencias habidas y por haber sobre su ligereza vocacional, e incluso se empeña en refutarlas. Al hilo de estas consideraciones, resulta pertinente atender al personaje de sor María de los Ángeles, la madre fundadora, a quien Sara García imprime el poso de una agudeza resultante del paso del tiempo, tamizada tanto por las arrugas de una monja que sabe más por vieja que por religiosa como por la visión amable del clero que ofrece este metraje. Tiene este personaje su toque de irreverencia, en forma de suéter que quiere hacer llegar al nuevo papa: sor María de los Ángeles aclara que Juan XXIII se murió antes de que se lo hiciese llegar, aseverando que «los papas se me pasan volando», pero al nuevo cree que «llego segura, porque va a vivir más que yo» (a. II, s. 9, e. 32). En su primer acercamiento, María queda retratada en las palabras de la longeva profesora, quien reconoce en ella a un gran ser humano, sin poder asegurar que esté llamada a profesar (a. II, s. 6, e. 20). Pudiera parecer que la madre fundadora anticipa el fracaso anunciado por todos, pero nada más lejos de su

intención: además de afirmar que nunca se sabe, pues a ella le pronosticaron quince días y ha aguantado 75 años, la fundadora se lamenta de la falta de monjas con «suficientes arrestos» o «narices» para luchar y sacar a la comunidad de sus penurias.

Volveré luego sobre el ingrediente económico de la trama, pero interesa retener ahora cómo, según prelude la madre fundadora, a sor María se le abrirá una puerta, la de la sala de enfermos, que le permitirá demostrar su valía. Sus méritos no se concretan únicamente en sus capacidades como enfermera, apenas mostradas, o en la devoción que terminarán profesándole los niños, sino también en su condición de salvadora de la comunidad. Y, por el camino, arregla otras tantas cosas, pues es también la principal autora material y espiritual de la conformación de una nueva familia: además de lograr que Susy les entregue su anillo para costear la operación de Marcos, consigue que ella y Pepe Castaño adopten al niño, previo paso por el altar de esa pareja, tan mal vista a ojos de Dios, conformada por un mafioso y una mujer que recibe a las religiosas vestida en salto de cama. Gracias a episodios como este, también a la preocupación que siente por aquel niño al que emplea como jardinero para evitar que vuelva junto a un padrastro maltratador, sor María se siente algo cercana a otra religiosa cantarina: la hermana Consolación de *La hermana Alegría*. Del mismo modo que la hermana Consolación se preocupaba por encarrilar las vidas de las jóvenes internas del correccional, culminando su intervención con la integración de una familia, puede apreciarse en sor María un afán por ayudar auténtico, desde la viveza de sus heterodoxas formas.

Quisiera confesar que, hasta su despedida de la madre fundadora antes de partir a tierras italianas (a. III, s. 21, e. 60), guardaba la esperanza de verla profesando como religiosa de manera definitiva, si bien es cierto que el desenlace nupcial responde a las convenciones de las comedias que vengo analizando, adaptándose mejor al gusto de sus espectadoras. En dicha escena, antes de que la madre fundadora le entregue su suéter para el papa, la novicia llena de improperios al doctor, tras insinuar la anciana religiosa que María pudiera albergar sentimientos hacia él. La avispada madre fundadora, quien pronuncia un revelador «Ya veo que por ese frente no hay cuidado» al negarse María a leer las cartas que le envió Ernesto durante su estancia en el convento, y que hasta ese momento custodiaba la superiora, actúa como aquel don Sabino que parecía estar al cabo de la calle de los afectos entre Gloria y Ceferino en la adaptación de 1952. Frente al rechazo frontal por parte de la novicia a la posibilidad de sentir algo por el doctor, sor María de los Ángeles lanza otra premonición: «Te aconsejo que no confundas la paz

interior con la vocación religiosa», rematada con un «No hace falta estar en un convento para salvarse uno y salvar a los demás».

En otro orden de cosas, quisiera dedicar algunas palabras a un asunto temático global: la crítica a una sociedad capitalista que se mueve por el poder del dinero. Por mucho que las religiosas prediquen con el ejemplo al entregarse al cuidado de manera desinteresada, como también lo hace Juan, las necesidades del convento evidencian que, al menos en lo económico, no pueden vivir de espaldas al mundo, ese mundo del que María buscaba huir pero al que se verá obligada a volver. Varios son los personajes que encarnan los pecados mundanos, como los inmisericordes banqueros frente a los que sor María pronuncia este parlamento: «Poco a poco irán cayendo todos. Y luego la famosa esquelita en los periódicos: “Murió en el seno de la Santa Madre Iglesia Católica” blablablaba y tan contentos. ¿Creen que Dios es tonto? No. Ahora, ahora es cuando tienen que echar una mano a los que sufren por encima de las cuentas corrientes» (a. II, s. 12, e. 36). Estas palabras refuerzan el sentir desinteresado de la labor de las religiosas, por contraste a los viejos banqueros, movidos por los beneficios materiales.

Este mismo mensaje se continúa en su visita a casa de Pepe y Susy (a. II, s. 11, e. 38), presentados como un hombre de sucios negocios y una mujer cualquiera. Aquella casa parece ser un compendio de pecados: además de negarse a costear la operación de Marcos, se habla abiertamente de negocios ilícitos y se tiente, con éxito, a las profesas con ginebra de contrabando. En su visita a la comunidad para conocer a Marcos, Susy acude prevenida ante los halagos desplegados por las religiosas. Así, frente al «Es usted como un rayo de luz, el principio del milagro» (a. II, s. 14, e. 43), la mujer responde tajantemente que no vayan a creerse que ella es una entidad bancaria. No obstante, las monjas han orquestado una emotiva escena con los niños ingresados, de tal poder que Susy cae rendida: «¡Qué barbaridad! Es que son ustedes de miedo. Comienzan a trabajar la penita y la lágrima, y hala, hasta que se revienta» (a. II, s. 14, e. 45). Es entonces cuando les entrega el anillo que costeará la operación de Marcos, pese a que Pepe insiste en recuperarlo, refiriéndose a las profesas como «las panteras» (a. II, s. 14, e. 46). Esta expresiva metáfora da buena cuenta de las dotes de persuasión de las profesas, más sagaces que los grises banqueros. Por otra parte, teniendo en cuenta que Susy cumple su deseo de casarse y Pepe recibe con los brazos abiertos a Marcos como hijo adoptivo, podría decirse que resulta un negocio redondo para todos.

No son pocos los personajes que se dejan llevar por la atracción pecuniaria, pues incluso la superiora llama a la empresaria televisiva al oír hablar del dineral que puede ganar sor María en el Festival de San Remo (a. II, s. 18, e. 52). La reverenda madre está tan a favor de obra que suya es la divertida expresión «del cabaré a la residencia» (a. III, s. 21, e. 59), pronunciada para sobresalto de sor Inocente, quien ha de viajar a tierras italianas junto con la estrella de la comunidad. Pero, si hablamos de dinero, es tía Emilia quien reclama nuestra atención. Interpretada por una inmensa Margot Cottens, capaz de convertir en oro cada una de sus breves apariciones, la tía Emilia ilustra, de manera sorprendente, la lógica de la sociedad de consumo; digo de manera sorprendente porque es una mujer soltera, independiente y entregada, sin ningún tipo de remordimiento, a actividades como el consumo de bebidas alcohólicas y tabaco o los juegos de naipes. Ya en su primera aparición finge un dolor de hombro que la mantiene en cama, tomándose la medicina que su sobrina le facilita (a. I, s. 1, e. 3). Quizás ignore que María acaba de llegar de una velada festiva nocturna, cambiando su vestido de cóctel por un camisón a la velocidad de Superman, pero ella misma se zafa pronto de la joven para incorporarse a la partida de cartas que está teniendo lugar en el piso de arriba, siendo la única mujer presente. Esta introducción de tía Emilia es una declaración de intenciones, marcando un cambio de tono con respecto al papel homónimo de *Sor Intrépida* que interpretaba Julia Caba Alba, en el que presumiblemente se inspira: mientras que aquella tía Emilia costeaba los estudios de su sobrina Mercedes para asegurar el buen porvenir de ambas, desarrollando un afecto que desembocaba en llanto al sentirse sola y separada de su sobrina, la tía Emilia de Cottens no parece especialmente preocupada por su sobrina, de quien se ha hecho cargo únicamente por su condición de huérfana.

Ambas comparten su fina irreverencia hacia el clero, también su puño cerrado a la hora de entregar su dinero a los demás, pero la nueva tía Emilia es de apariencia más joven y moderna, y está entregada a los placeres y a los vicios mundanos. Es, en este sentido, una golosa de manual, del subtipo que Naranjo denomina «la gula mundana», el E7 conservación⁹³⁴, pues muestra ávidas inclinaciones por el dinero y los placeres hedonistas, así como un cinismo que la impulsa al descreimiento. Materialista, escéptica y sin ideales, la tía Emilia funciona como contrapunto perfecto de María. Según postulé, uno de los rasgos identificables en la joven sería la contragula, pretendiendo renunciar a los placeres del mundo para así abrazar la trascendencia de la vida espiritual; en cambio,

⁹³⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 534 y p. 540.

su tía quedaría retratada como el destino fácil pero poco deseable que María podría alcanzar, una vida regalada y colmada de lujos que resulta vacía de significado. Quizás el único rasgo que comparten tía y sobrina es su escaso afecto hacia lo religioso, pues allá donde María afirmaba estar hasta la coronilla de las monjas, Emilia protagoniza un gag telefónico con la superiora en el cual, tras pronunciar la monja un «Alabado sea el Señor» y aclararle que es «El que está arriba, hija mía», la señora se atreve a contestarle que «A ese lo acabo yo de dejar sin un duro, no está para pitorreos» (a. I, s. 2, e. 9), en alusión al vecino del piso superior al que acaba de desplumar en la partida de naipes.

La reverenda madre queda absolutamente espantada por el descaro de Emilia, y la situación entre las religiosas y la acaudalada tía de María no está llamada a mejorar. Tía Emilia vuelve a aparecer en escena con motivo de otra llamada telefónica, aunque se produce aquí en sentido inverso, pues es ella quien llama al convento para quejarse por el supuesto «donativo» que ha realizado en forma de víveres; obviamente, en el vocabulario de sor María, «donativo» significa «ardid». «¿Pero tú te has creído que yo soy la Alianza para el Progreso?», le espeta su tía, refiriéndose al programa de ayudas económicas que Estados Unidos destinó a América Latina entre los años 1961 y 1970. Al subrayar María que un gasto así nada supone para ella, por ser rica, Emilia aclara su máxima vital: «Por eso soy rica, porque no doy» (a. II, s. 11, e. 35). Es, en definitiva, un personaje que escapa a los cánones de normatividad pensados socioculturalmente para la mujer, encarnado por una Margot Cottens liberadora y divertidísima. No hay dobles lecturas ni cambios morales, no se obra permuta alguna sobre su fundamento egoísta: es primero ella, después ella y al final ella también, aunque la veamos arengar a su sobrina durante su participación en San Remo o dedicarle una sonrisa mientras va hacia el altar.

Explorados ya los personajes y las situaciones, otro componente para entender la psicología y las acciones de la protagonista son las canciones. Aunque como musical esta película sea otro cantar, según apunté al examinar sus números musicales en el análisis fílmico, no cambia la habitual importancia de las letras entonadas. De hecho, defiendo que los sentimientos y las inquietudes de la protagonista encuentran un mejor vehículo de expresión en el verso cantado que en la palabra hablada, siendo uno de los filmes de mi selección en los que mayor presencia y relevancia cobran las canciones con respecto a los sucesos narrados. Tanto es así que la carta de presentación de María es, como no podía ser de otro modo, *Quiero vivir* (a. I, s. 1, e. 1):

Hoy todo lo veo color de rosa,
mi mundo absurdo cambió de forma.
Quiero vivir, quiero ser libre,
quiero mil cosas y las tendré, y las tendré.

Porque la tierra la siento mía,
el mar y el cielo, la luz y el día.
Quiero bailar, quiero canciones,
quiero caricias y no pensar, y no pensar.

Quiero disfrutar de cada instante que pasa,
quiero acariciar lo que este mundo me da
y aprovechar esta noche hasta el minuto final.

Concluyendo esta primera escena musical con la repetición de las dos últimas estrofas, se subraya la situación inicial del personaje de María, su entrega al disfrute de los placeres mundanos, una libertad que se presenta color de rosa, sin preocupaciones. Ese desahogo se expresa en el contexto festivo del local nocturno La Roca, luciendo ella un vestido corto y cantando de una manera que ella misma definirá ya como religiosa: al preguntarle las monjas de la comunidad a qué se dedicaba, ella responde que cantaba un poco, pero no en estilo clásico, sino «moderno, yeyé» (a. I, s. 3, e. 12). He reproducido en diversas ocasiones estas palabras, pues me aproximan a una clave interpretativa que habré de tener en cuenta también extradiegeticamente: aunque desconocida en tierras españolas y debutante en México, tanto el ritmo y la sonoridad de las canciones como el vestuario y los movimientos acercan a Hilda Aguirre a referentes como Rocío Dúrcal o, especialmente, Marisol, quienes contaban con gran éxito en nuestro país y en América Latina, aunque quisiera recordar que la interpretación vocal de los temas corresponde a la cantante Estela Núñez. Por lo demás, el tema remite al desahogo que supone vivir alegremente, en contraste con la siguiente canción, entonada durante esa misma noche por Carlos Lico. Me refiero a *Igual por igual* (a. I, s. 1, e. 5), de temática romántica:

Quisiera, quisiera compartir la luz del mundo contigo.
Quisiera, quisiera compartir la brisa, el cielo y el mar.
La luna de agosto, la lluvia y el frío,
las hojas de otoño, igual por igual.

No tengo más, yo sé solo amarte.

No tengo más, yo sé solo amarte.

Y nada más.

[Baile lento, diálogo y besos entre María y Ernesto]

Quisiera, quisiera compartir todos mis sueños contigo.

Quisiera, quisiera compartir lo que la vida nos da.

Los grandes pecados, las grandes promesas,

lo bueno y lo malo, igual por igual.

No tengo más, yo sé solo amarte.

No tengo más, yo sé solo amarte.

Y nada más, y nada más.

El cantante repite varias veces el último estribillo, subrayando el asunto amoroso y resaltando su significación con respecto a la trama argumental, pues la canción sirve para expresar los sentimientos de Ernesto. El joven se confiesa totalmente enamorado de María, aunque los besos que ambos comparten le sirvan a ella para darse cuenta de que no alberga ese sentimiento. Por otra parte, no quisiera dejar pasar la oportunidad de comentar que tanto la intervención de Carlos Lico interpretándose a sí mismo, a modo de cameo estelar, como la construcción musical del personaje de Ernesto, nada alejado de la carrera de Enrique Guzmán como cantante, se prestan a una analogía en la música y la cinematografía españolas: los temas de asunto romántico y su estilo melódico al cantarlos recuerdan a Raphael, también su gestualidad, su dicción y su puesta en escena. No es de extrañar esta semejanza, pues conviene recordar que fue Manuel Alejandro, uno de los compositores de cabecera del cantante jienense, quien estuvo al cargo de la composición de las canciones y de la dirección musical del filme.

Es Enrique Guzmán quien interpreta el tema *Esa campana* (a. I, s. 2, e. 6), el cual no he considerado como escena musical. Opto por ceñirme a una definición de número musical ligada al concepto de performatividad diegética, es decir, incorporado a la acción argumental en tanto que el tema se desarrolla en el mundo de los personajes, siendo ellos quienes lo cantan, lo bailan o lo escuchan. Bajo este canon, *Esa campana*

habría de considerarse como parte de la banda sonora, externa a la diégesis, aunque esto no supone negar su importancia, pues resulta un tema capital para la expresión de las inquietudes de María:

Oye, esa campana
anuncia que otro día va a nacer.

Oye, esa campana
anuncia que otra noche ya se fue.

Quizás en esa luna ya se vayan
tus penas y tus dudas de una vez.
Quizás el nuevo sol que se levanta
te traiga todo aquello que quieres conocer.

Oye, esa campana
anuncia que otra noche ya se fue.

Quizás en esa luna ya se vayan
tus penas y tus dudas de una vez.
Quizás el nuevo sol que se levanta
te traiga todo aquello que quieres conocer.

Mira, esa campana
igual cada mañana sonará.

Pido a esa campana
que tú también me quieras siempre igual.

Acompañando al repicar de la campana que María y Ernesto escuchan todas las mañanas al regresar de sus veladas festivas nocturnas, esa mención a unas penas y unas dudas que se marchan con la llegada del nuevo día remite directamente a la vocación religiosa que María, repentinamente, cree descubrir. La inclusión de este tema ayuda a que la decisión de la protagonista parezca mucho más razonada a ojos de la espectadora, pues nos hace comprender que, por mucho que se presentase cantando sobre una vida de desahogo, María se encuentra insatisfecha por la imposibilidad de encontrar el amor en

su vida y, especialmente, ese «todo aquello que quieres conocer», el cual remitiría a la trascendencia vital a la que aspira. Tanto es así que toma la campana como una señal divina, una señal que la lleva a vestir las tocas.

No obstante, los hábitos de novicia no eclipsan su naturaleza vitalista y moderna. Así queda plasmado en los cánticos religiosos: mientras que el *Ave María* que ensayan en el coro o el *Aleluya* que suena durante su recorrido hacia el altar se articulan según convenciones tradicionales de la música religiosa, la particular modernización del *Ave María* (a. II, s. 5, e. 16) que improvisa sor María hará que la madre cocinera compare la canción con una versión de The Beatles, a quien se refiere como hermanos, aunque sor María responde que «¡No son hermanos, son superiores!» (a. II, s. 5, e. 17), subrayando así la genialidad del grupo británico mediante un juego léxico basado en la jerarquía clerical. Sea como fuere, si bien la sonoridad del tema deviene moderna gracias a la instrumentación extradiegética, la letra del *Ave María* improvisado por sor María toma forma de alabanza clásica:

Santa María, Reina del Cielo, no te olvides de mí.

Abre mis ojos para ver la verdad.

Haz que mis manos nunca abracen el mal.

Aléjame de aquel lugar, de aquel lugar que tú no estés.

A lo que es tuyo acércame y no me dejes nunca más.

Te ofrezco mis pobres lágrimas a cambio de un poco más de fe.

¡Oh, Reina de los Ángeles! ¡Oh, Reina del Amor!

Mientras que esta plegaria cantada a la moderna demuestra la voluntad de acercamiento de sor María a la trascendencia y al amor divino, el siguiente número musical, resultado de uno de los castigos que le impone sor Emilia, tiene un enfoque más mundano. Frente a las sanciones impuestas por la severa madre maestra, *No vale la pena* (a. II, s. 6, e. 19) invita a tomarse con buen humor la penitencia y la obediencia a las que una se ve sometida, recurriendo al canto como recurso de consuelo:

¿Para qué [coros: para qué],

para qué [para qué],

para qué enojarnos cuando nos castigan?

Es mejor cantar.

Es mejor cantar.

Si al final [si al final],

si al final [si al final],

hay que obedecer porque nos obligan.

¿Para qué llorar?

¿Para qué llorar?

No vale la pena discutir jamás.

No vale la pena, es mejor cantar

y poner carita de buena,

y poner carita de buena.

Tras una repetición de la primera estrofa y del estribillo, sor María retoma el interrogante inicial, aunque la caída de la escoba y la voz de la fundadora interrumpen el número musical que, a mi parecer y según el análisis formal del mismo, más se asemeja al de los filmes musicales hollywoodienses, al menos en lo que respecta a la articulación de su coreografía en escena. A nivel temático, la canción supone una demostración de la filosofía vital de la novicia: no vale la pena enfadarse ni discutir, es mejor tomarse las cosas con resignación y cantar. Hemos comprobado ya que muchas son las situaciones en las cuales la impulsividad de María le impide obrar de manera juiciosa, en especial en lo que respecta a sus confrontaciones con el doctor y la maestra de novicias, pero son otros tantos los casos en los que la religiosa sí respeta el mensaje. Quizás uno de los mejores botones de muestra se halla en la siguiente escena musical: al recibir la misión de comunicar a los niños de la sala de enfermos que el hospital se ve obligado a cerrar, sor María aborda su misión, a la postre fallida, en clave de sol. Es aquí cuando entona *Adivina adivinanza* (a. II, s. 13, e. 41):

[A coro] Lalalalalalalalalala

Cricricri, cuacuacua

[Repetición de las onomatopeyas]

A ver tú, naricillas, si me adivinas,

cuál es este animal.

Tiene patas muy largas, plumas y alas,

y no sabe cantar.

[Niño] Puede ser la cigüeña o el avestruz, tururú, tururú.

Puede ser la cigüeña o el avestruz, tururú, tururú.

[A coro] Lalalalalalalalalalala

Cricricri, cuacuacua

[Repetición de las onomatopeyas]

A ver tú, chiquitillo, cara de pillo,

si sabes contestar.

Es muy grande y muy feo, fuerte y muy fiero,

y vive por el mar.

[Niño] Puede ser la ballena o el tiburón, tororó, tororó.

Puede ser la ballena o el tiburón, tororó, tororó.

[A coro] Lalalalalalalalalalala

Cricricri, cuacuacua

[Repetición de las onomatopeyas]

No es extraño encontrar a una religiosa cantarina entonando una canción infantil y rodeada de niños, acorde con su habitual rol de cuidadoras concretado en ocupaciones como las de maestra o enfermera, pero advierto un cambio de modelo apreciable en la articulación de este número, tanto en lo que respecta a la puesta en escena como a su sonoridad. Sin despegarse de referentes ya mencionados como Marisol o Rocío Dúrcal, resulta adecuado contemplar el peso de los entonces recientes éxitos mundiales de Julie Andrews: *Mary Poppins* y *The Sound of Music*. Aun sin establecer comparaciones pormenorizadas, pues no he sometido dichos filmes a un análisis semiótico riguroso, no parece aventurado aseverar que la mágica niñera del primer título y la alocada novicia del segundo, la cual comparte nombre con nuestra protagonista, consolidan en el cine musical un tipo de animadas canciones infantiles, las cuales suelen entonar rodeadas de niños, muy del gusto del público. Esta influencia se deja notar en nuestras tierras, de la mano de un creciente éxito de canciones infantiles que no obedecen ya al rescate de temas de tradición popular, sino a nuevas composiciones que, como *Adivina adivinanza*, remiten a los juegos infantiles y muestran vocación didáctica, haciendo partícipes a los

niños mediante fórmulas de pregunta-respuesta. Estos temas ocupan un lugar destacado en las décadas de 1970 y 1980, tanto a nivel discográfico como cinematográfico, según atestigua el conocido *Veo veo* de Teresa Rabal, grabado en 1980 y de gran renombre ya antes de su incorporación a la película *Loca por el circo* (Luis María Delgado, 1982).

Hemos de esperar unas cuantas secuencias narrativas para encontrar el siguiente número musical, protagonizado por Los Yakis Voladores, trasunto cinematográfico de Los Yaki. Este grupo mexicano hace suya la referencia a los hermanos Beatles de la madre cocinera, pues la banda ganó notoriedad gracias a su versión del tema *Help!*, uno de los buques insignia del conjunto originario de Liverpool. Esto explica que sean ellos los encargados de imprimir un tono garajero a los dos siguientes temas musicales del filme, comenzando por *Sor Ye-yé* (a. II, s. 18, e. 51):

Con una sonrisa de ángel, sor Ye-yé sirve a Dios.
Con una alegría constante, sor Ye-yé sirve a Dios.
Con una mirada que calma, con una sencilla oración,
con una moderna plegaria, con una canción en su voz.

En un pequeño convento, enseña lo que es el bien.
Los niños gritan contentos cuando llega sor Ye-yé,
cuando llega sor Ye-yé.

La letra obedece a la habitual estructura de los pegadizos temas del rock clásico de los sesenta, repitiéndose por entero las dos estrofas y finalizando la canción con otra reiteración de sus primeros versos. No resulta baladí que veamos a sor María recorrer los pasillos del convento hasta reunirse con sus amigos roqueros mientras suena este tema, pues ofrece una enumeración de los atributos que caracterizan a la novicia: su sonrisa de ángel, su constante alegría, su modernidad a la hora de rezar, su amor por los niños, etc. Contrasta, en este sentido, con el siguiente tema musical interpretado por la agrupación, pues su inclusión parece redundar en lo anecdótico. *No puedo estar en casa* (a. II, s. 20, e. 56) aporta más a nivel argumental, por generar un nuevo conflicto entre el doctor Juan y sor María motivado por el ruido de los ensayos, que por su texto:

No puedo estar en casa,
tan solo, tan solo.
No puedo estar en casa,

pues lloro, pues lloro.

De noche solo en casa,
mis ojos, mis ojos,
te buscan y te llaman.
Te añoro, te añoro.

Cuando tenía tu amor,
de noche soñaba.
Hoy que no tengo tu amor,
¿qué quieres que haga yo sin ti?

No puedo estar en casa,
sin verte, sin verte.
Pues siento que me falta,
tenerte, tenerte.

La canción, de estructura sencilla y ritmo contagioso, remite a la vida licenciosa que caracteriza a los personajes más jóvenes del metraje. El título, *No puedo estar en casa*, toma la voz de un enamorado que se encuentra vacío sin la presencia de su amada, a quien añora, entre lloros, al sentirse solo en los confines de su hogar. ¿Es, acaso, una premonición de lo que sucederá entre sor María y el doctor Juan? No me encuentro en disposición de asegurar que así sea, aunque no sería descabellado, pues otros tantos temas se insertan en relación con la psicología de los personajes. Ya en el último acto, desplazándonos a tierras italianas, el tema *Arrepentido* (a. III, s. 22, e. 63) ofrece buena muestra de ello, pues sirve como vehículo del desamor sufrido por Ernesto:

¿De qué me ha servido tu amor?
¿De qué, si ya todo acabó?
Te di lo que nadie te dio.
Te amé como nadie te amó.

¿De qué me ha valido quererte?
¿De qué, si no puedo ya verte?

¿Por qué sin razón me has dejado?

¿Por qué de mi amor te has cansado?

Estoy arrepentido del tiempo que he perdido

creyendo en tu amor.

Estoy arrepentido del tiempo que he perdido

creyendo en tu amor.

Tras interpretar nuevamente la segunda estrofa, seguida por una triple repetición del estribillo, Enrique Guzmán remata la presentación de un tema que recuerda a sus éxitos como cantante solista melódico, cuyo éxito en México puede parangonarse con el de Raphael en España, al tiempo que recoge el sentir de su Ernesto, profundamente marcado, y ahora también arrepentido, por los afectos no correspondidos que le dedicó a María. A modo de réplica, el tema encuentra la horma de su zapato en *Ya me voy* (a. III, s. 22, e. 65), entonado por sor Ye-yé en la primera ronda del Festival de San Remo:

Ya, ya me voy, y jamás volveré.

Nunca más me verás, nunca más te veré.

Pero ya, ya me voy, y jamás volveré.

Nunca más me verás, nunca más te veré.

Porque tú me has dejado

lo que yo deseaba.

Porque tú no me has dado

un amor ideal, ideal.

Pero ya, ya me voy, y jamás volveré.

Yo ya sé que no soy ni tu amor, ni tu bien.

Solo soy para ti

una más en tu vida.

Solo soy un capricho.

Solo soy una más, una más.

Pero ya, ya me voy, y jamás volveré.

Por si no quedase claro el mensaje, la protagonista cierra su interpretación con diversas repeticiones del último verso, diluyéndose la conclusión entre aplausos. En estos versos, alejados del moderno rock en favor de una fórmula melódica similar a la de algunas canciones que Manuel Alejandro compuso para artistas como Rocío Dúrcal, queda subrayada la postura de María hacia los afectos de Ernesto: la joven se marcha de su lado porque no ha sabido darle un amor ideal y verdadero, creyendo que solamente supone un capricho para él. Mientras la novicia entona esta canción, la madre de Juan se muestra algo escandalizada por encontrar a una monja cantando en el festival, aunque su hijo pronto le aclara que no se trata de una monja. La buena mujer se pregunta qué es entonces, y la respuesta llega en forma de canción, a dueto con Ernesto, quien se une al tema *Andando de tu mano* (a. III, s. 22, e. 67) para reconocer a María como lo que es, toda una cantante y ganadora indiscutible del Festival de San Remo:

[María] Desde que voy junto a ti,
la tierra que yo piso es como espuma.

[Ernesto] Desde que voy junto a ti,
la noche más oscura tiene luz.

[María] Yo pienso que la vida no es tan dura,
pues todo en realidad me lo das tú.

[Dueto] Andando de tu mano,
qué fácil es la vida.
Andando de tu mano,
el mundo es ideal, amor.

[María] Desde que voy junto a ti,
mis ojos se han secado por completo.

[Ernesto] Desde que voy junto a ti,
no sé por qué los hombres llorarán.

[María] Yo solo en este mundo tengo miedo
del día que tú no volvieras más.

[María] Andando de tu mano,
qué fácil es la vida.
Andando de tu mano,
el mundo es ideal.

[Duetto] Andando de tu mano,
qué fácil es la vida.

[Ernesto] Andando de tu mano,

[María] andando de tu mano,

[Duetto] el mundo es ideal, amor.

El quid de la cuestión estaría en averiguar a quién canta María esta canción, o, mejor dicho, en quién piensa para entonarla. ¿Recita sus versos pensando en Dios? ¿O, quizás, ronda ya Juan por su cabeza? Desde luego, aunque la acompañe Ernesto sobre el escenario, María le ha expresado ya que no puede albergar hacia ella ninguna esperanza romántica, pese a no estar convencida de su futuro como religiosa. Si aquello que tenía junto a Ernesto no era amor, sí lo es un sentimiento que ilumina la noche más oscura y logra que la vida sea menos dura de lo normal. En este punto, he de confesar que, por mucho que no pueda estar sorprendido después de haber visionado el filme incontables veces con el propósito de efectuar su análisis, inicialmente pensé que las palabras de la canción iban dirigidas a Dios. ¿O es que acaso en ese «Desde que voy junto a ti, / no sé por qué los hombres llorarán» no resuena el poder del amor divino? Para más inri, la canción cuenta con múltiples versiones posteriores catalogadas como cántico religioso.

Quizás la protagonista comprenda que su amor a Dios no necesariamente ha de llevarla por el camino monástico, según indicó la madre fundadora antes de su partida. En cualquier caso, el amor humano no sustituye al amor divino y sor María ya cumplió su misión como religiosa. En su entrevista con el obispo (a. II, s. 20, e. 58), la novicia dice que «hay que renovarse», apostillando que «El milagro de Juan XXIII fue devolver a la Iglesia su juventud y su alegría». Tras aludir a las puertas que logró abrir y a las murallas que consiguió romper el pontífice con su determinación, siguiendo sor María una chuleta que le preparó la madre fundadora, el obispo coincide en que cantar no es pecado: «Yo no soy tan antiguo como la madre María de los Ángeles, y si ella ya está en la onda...». Sobre la onda expansiva del Concilio Vaticano II y sobre otros asuntos entre lo humano y lo divino departiré en mi interpretación culturalista extradiegética.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Quisiera señalar, antes de ofrecer referencias de hemeroteca, que la presencia del filme en la prensa escrita generalista es exigua. Sin embargo, prevengo con respecto a la formación de opiniones precipitadas sobre el rendimiento de la cinta en taquilla, pues nos equivocaríamos al establecer proporcionalidad directa entre su presencia en prensa y su recaudación. Contando con datos fiables sobre la taquilla, información de la que no disponíamos por norma general con relación a filmes anteriores, puede cuantificarse la recaudación de este metraje en 33.647.495 pesetas⁹³⁵, solamente en tierras españolas, siendo su inversión inicial de 10.106.800 pesetas, de las cuales 5.003.900 procedían de capital español, mientras que 5.102.900 eran de origen mexicano⁹³⁶. Estos datos invitan a contemplar cómo una recepción tibia de la crítica y una campaña de promoción pobre en los medios escritos no fueron óbice para su éxito en taquilla. Deberían introducirse en la ecuación otros elementos como el peso del boca a boca de las masas populares, la publicidad radiofónica o los carteles que se disponían en las vías públicas.

Ciñéndome a mis publicaciones de referencia, localizo la primera inclusión del filme en cartelera en la edición madrileña del periódico *ABC*, con fecha del 12 de marzo de 1968. No solamente aparece en el bloque de «Películas de estreno», anunciada para los cines Bilbao, Lisboa, Regio, Palacio de la Prensa, Progreso y Velázquez con una calificación apta para todos los públicos y sesiones a las 5 de la tarde en cada uno de ellos, con excepción de los pases a las 7 y 10'45 del Palacio de la Prensa⁹³⁷, sino que figura también una crítica en la sección «Informaciones teatrales y cinematográficas», firmada bajo el seudónimo de Harpo. Primero se destaca su condición de coproducción, iniciándose luego su recensión a partir de una aseveración que vengo considerando:

Las historias «con monja» han tenido, desde aquella primera versión de «La hermana San Sulpicio», una notable aceptación. Con ligeras variantes, la historia de la joven que, cansada del ambiente que la rodea, pretende encontrarse entre los muros de un convento se ha repetido. «Sor ye-yé» no es una excepción ni siquiera en las numerosas canciones –pegadizas y vivaces– que salpican su desarrollo⁹³⁸.

Además de delinear el itinerario de monjas cantarinas en el que indago, Harpo advierte que la cinta «cae en los tópicos habituales, con abundante utilización de chistes

⁹³⁵ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 413.

⁹³⁶ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 312.

⁹³⁷ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1968, 12 de marzo, p. 94.

⁹³⁸ HARPO, *ABC Madrid*, número suelto, 1968, 12 de marzo, p. 89.

blancos, de situaciones tiernas y de romanticismo autorizado para todos los públicos», subrayando la labor de Hilda Aguirre, a quien sitúa en la línea de Rocío Dúrcal, aunque advierte las limitaciones impuestas a su interpretación por encarnar a un personaje que responde a un «tipo absolutamente convencional, rígido». Tras admirar otras bondades del filme, como la presencia de Sara García, Harpo cierra su texto con una valoración global, estimando que «viene a construir una aceptable ración fílmica, sin mayores pretensiones que las de entretener durante el abundante tiempo de su proyección, lo que, sin duda, consigue para gran parte del público»⁹³⁹. Pese a la brevedad de esta reseña, quisiera señalar el atino con el que el escritor (o la escritora, por no caer en aquello de la presunción de masculinidad) juzga el metraje desde los códigos del cine popular patrio, tomando en cuenta la tradición cultural convencionalizada que existe con respecto a los filmes de monjas cantarinas y sin caer en valoraciones elitistas que lo menosprecien. Podrá parecer un halago desmedido, pues esta actitud se antoja natural, pero tras hallar valoraciones presentistas del filme en diccionarios y guías de cine español con supuesta perspectiva histórica, regalándonos perlas del estilo «Insufrible mixtura de catolicismo y música hortera»⁹⁴⁰, uno ya no quiere dar nada por sentado.

Volviendo a la prensa de la época, se anuncian pases de la película de manera ininterrumpida, aunque con ligeras variaciones en el número de sesiones y sus horarios, hasta el día 27 de marzo de 1968. No quiere decir esto que se mantenga solamente una quincena en cartelera, pues días después aparecen sesiones programadas en los cines Princesa⁹⁴¹, a razón de tres pases por jornada, contando con pases en días sueltos en cines de barrio como San Blas, Odeón o Vergara, así como en cines de sesión continua como Bellas Artes, Bristol, Ciudad Lineal o Delicias, prolongándose así la presencia de la cinta en la cartelera madrileña hasta comienzos de mayo. Resulta pertinente señalar que, junto al nombre de la película y al de algunos de los miembros del reparto entre paréntesis, aparece habitualmente el dibujo de una estrella. Obedece esto a la novedad de una cartelera que incorpora puntuaciones, distinguiendo entre una o dos estrellas.

Casi un año hemos de esperar para encontrar noticias sobre la llegada del filme a tierras barcelonesas, publicitándose mediante un anuncio en forma de recuadro en *El mundo deportivo*, con fecha del 24 de marzo de 1969, el cual ocupa buena parte de la

⁹³⁹ Todos los fragmentos proceden de: HARPO, *ABC Madrid*, número suelto, 1968, 12 de marzo, p. 89.

⁹⁴⁰ AGUILAR, Carlos, 2007, p. 963.

⁹⁴¹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1968, 9 de abril, p. 91.

mitad superior de la plana⁹⁴². Debajo de una ilustración de Jano en la que figuran dos monjas y una novicia montadas en bicicleta, en alusión al divertido sueño de sor María, se destaca el título del metraje. A continuación, se especifica que es una película en Eastmancolor, enunciado que comparte nivel tipográfico con los nombres de Hilda Aguirre, Manuel Gil y Enrique Guzmán, indicándose en un tamaño de fuente más reducido los nombres del director, los responsables del guion y de las canciones, y el nombre de la productora Aspa Films, sin alusión alguna a su homóloga mexicana. El anuncio cuenta con una segunda columna, en la cual figuran las dos salas de cine en las que podrá verse la película, Borràs y Bosque, advirtiendo que el estreno tendrá lugar esa misma tarde. La descripción promocional que acompaña al anuncio resulta de una potencia vivaz al referirse a la religiosa protagonista como «criatura angelical, dinámica y moderna, amiga de melencólicos y extravagantes jóvenes», también al resaltar que se trata de una película entregada a los líos, las diversiones, las carcajadas y las canciones.

En su edición del miércoles 26 de marzo, el periódico barcelonés incluye una crítica de la película, sin firmar, en el espacio de la sección «Espectáculos» dedicado a los estrenos. Tras unos datos en los que se ignora nuevamente la aportación mexicana en la producción, el texto comienza refiriéndose al guion de José María Sánchez Silva y Vicente Escrivá para señalar que «han gustado de mojar su experta pluma en almíbar para contarnos la historia de “María”», calificando al resultado de «una historia de tocas y canciones» cuya dirección, a cargo de Ramón Fernández, es loada por su «agilidad y simpatía; un relato amable y sentimental, gracioso y entretenido», apuntando que el film «gustará indudablemente al público sencillito [sic] e indiscriminado de corazón tierno y de manera muy especial a las aficionadas a la literatura de tono rosáceo»⁹⁴³. La crítica elogia la labor de Hilda Aguirre y Enrique Guzmán, refiriéndose a ellos como «pareja de cantantes azteca», por considerarlos perfectos en su faceta lírica, aunque discretos en lo dramático. Se destaca también la banda sonora, con canciones originales de Manuel Alejandro, de quien se dice que componía hasta hace poco en exclusiva para Raphael.

Al no exhibirse en salas que se anuncien regularmente en la sección «Cartelera barcelonesa» de *El mundo deportivo*, no he podido localizar más menciones al filme ni al número de sesiones programadas. No obstante, he confirmado que la cinta saltó a los cines de reestreno con fecha del 28 de julio de 1969, pues en el ejemplar del día anterior

⁹⁴² Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 14153, 1969, 24 de marzo, p. 37.

⁹⁴³ Fragmentos extraídos de: Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 14154, 1969, 26 de marzo, p. 24.

se anuncia su llegada a los Cines Goya⁹⁴⁴. Formando pareja con *L'invincibile Superman* (Paolo Bianchini, 1968), promocionada en España como *Superargo, el gigante*, la cinta contó con algunos pases hasta el día 30 de julio en los Cines Goya, aunque el lunes 4 de agosto, todavía formando dupla con el metraje italiano, es anunciada como reestreno en otras salas, Iris y Avenida⁹⁴⁵, manteniéndose en cartelera durante esa semana, según los ejemplares de días sucesivos. Su paso por salas de cine de reestreno, según enuncia el texto «Un formidable programa de vacaciones para todos los públicos», se enmarcó en «un programa de cine que quite preocupaciones y cause una impresión de recibir una corriente de aire que refriega al espectador» durante el periodo estival, describiéndose la cinta como «supersimpática comedia musical»⁹⁴⁶. Al pertenecer al circuito de salones Cadena-Cine, durante esa semana se realizaron proyecciones tanto en los Cines Goya como en los Cines Avenida, sesiones que presumiblemente se extendieron a las salas Dúrcal y Selecto, integradas también en dicho circuito, aunque la programación de estos locales de proyecciones no aparece especificada en la cartelera.

Tras mi recorrido por la hemeroteca, ofrezco ahora una aproximación a aquellas subjetividades artísticas que, a tenor de lo expuesto, resultan significativas. En primer término, conviene dedicar algunas líneas al variopinto reparto, advirtiendo que este fue una de las fuentes de conflicto entre la productora Aspa Films y la Dirección General de Cine del régimen franquista. Considerando que la financiación de esta coproducción se concretó en la aportación aproximada de la mitad del capital presupuestado por parte de cada uno de los países, de acuerdo con las cifras referidas, la administración española supeditó su crédito a la participación en el proyecto de una cantidad semejante de profesionales españoles y mexicanos, tanto delante como detrás de las cámaras. Si bien en la documentación oficial presentada constaba que cinco intérpretes principales y tres secundarios serían españoles⁹⁴⁷, las cuentas no cuadraban: salvo Manuel Gil, logroñés, Margot Cottens, uruguaya nacionalizada española, y Lina Canalejas, madrileña de toda la vida, solamente Ofelia Guilmáin, nacida en España pero afincada durante décadas en México, guardaba algún vínculo con el país. No únicamente sucedió esto con el elenco, mayoritariamente mexicano, sino también con el equipo técnico, algo natural teniendo en cuenta que el filme se rodó íntegramente en el país azteca.

⁹⁴⁴ Sin firma, *El mundo deportivo*, n.º 14259, 1969, 27 de julio, p. 20.

⁹⁴⁵ Sin firma, *El mundo deportivo*, n.º 14266, 1969, 4 de agosto, p. 25.

⁹⁴⁶ Sin firma, *El mundo deportivo*, n.º 14268, 1969, 7 de agosto, p. 21.

⁹⁴⁷ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 312.

Retomaré algunas cuestiones burocráticas, pero quisiera quedarme en compañía de Hilda Aguirre. La actriz mexicana, quien ha participado a día de hoy en más de medio centenar de cintas, a las que hay que sumar su desempeño en telenovelas, debutó como protagonista en este metraje. Por aquel entonces, tomando en consideración que acababa de iniciar sus andanzas en el celuloide con papeles secundarios en *Qué hombre tan sin embargo* (Julián Soler, 1967), *Arrullo de Dios* (Alfonso Corona Blake, 1967) y *Cómo pescar marido* (Alfredo B. Crevenna, 1967), Aguirre era una desconocida para el público mexicano, no digamos ya para el español, por lo que el papel de sor María fue su consagración como actriz. Más allá de su capacidad para dotar de viveza a la novicia, con esa *joie de vivre* que le es particular, resulta complejo valorar la posible existencia de un temperamento artístico que desborde la pantalla, según defendí para Sara Montiel, Carmen Sevilla o Lola Flores. La comparación no solamente sería capciosa por tratarse de los comienzos de Aguirre, frente a la consolidación profesional de las actrices y cantantes antes referidas, sino también porque no estoy familiarizado con la obra de la mexicana. Hemos de sumar a ello la ausencia de estudios o biografías, pero ello no ha de impedir el reconocimiento de su buen hacer. Según he apuntado ya, la proximidad de Hilda Aguirre, tanto en su estética como en su sonoridad, a Marisol o Rocío Dúrcal, ambas grandes triunfos del cine español de la época, fue arte y parte del éxito de este largometraje en tierras españolas, sin olvidar la contribución de Estela Núñez en la interpretación de los temas musicales, préstamo vocal que permaneció oculto⁹⁴⁸.

Por su parte, Enrique Guzmán, de ascendencia venezolana, es recordado como cantante, alcanzando la máxima popularidad en el México de los años sesenta, gracias a su faceta de vocalista en el grupo Los Teen Tops. Este conjunto musical se situaba en la misma estela que Los Yaki, por tratarse ambos de grupos pioneros en la introducción del rock en tierras mexicanas, viviendo su mayor popularidad durante un breve período de tiempo que comprende parte de la década de 1960⁹⁴⁹. En otro orden de cosas, el segundo y definitivo interés amoroso de la protagonista, el doctor Juan, fue interpretado por Manuel Gil, actor de origen riojano que contó con una producción cinematográfica

⁹⁴⁸ Este ocultamiento no resulta extraño en el cine musical, más bien al contrario: quizás quien lee estas líneas no reconozca el nombre de Marni Nixon, pese a ser quien prestó voz a la canciones entonadas por Deborah Kerr en *The King and I* (Walter Lang, 1956), Natalie Wood en *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) o Audrey Hepburn en *My Fair Lady* (George Cukor, 1964).

⁹⁴⁹ Los Yaki se mantuvieron activos entre 1965 y 1970, disolviéndose el grupo a continuación, mientras que Los Teen Tops, todavía existentes, perdieron popularidad con la desvinculación de Enrique Guzmán, quien se centró en su carrera como solista ya a finales de los años sesenta. Pueden encontrar información sobre el papel de estos grupos en la introducción del rock en México en: GONZÁLEZ VILLEGAS, Rafael, 2018.

prolífica durante los años sesenta, alcanzando la popularidad tras protagonizar *Botón de ancla* (Miguel Lluch, 1961), destacando en su haber metrajes como *Alegre juventud*, *El señor de La Salle* o *Simón Bolívar* (Alessandro Blasetti, 1969).

Entre la pléyade de secundarios, destacan algunos nombres consolidados en el mundo de la escena. En el caso del elenco procedente de España, resalta la participación de Margot Cottens, en el papel de tía Emilia. La actriz de origen uruguayo ya había trabajado con el realizador de este filme en la exitosa *Margarita se llama mi amor* (Ramón Fernández, 1961), siendo también colaboradora asidua de cineastas de primera línea como Lazaga o Sáenz de Heredia, si bien alcanzó su mayor prestigio gracias a una dilatada trayectoria sobre las tablas⁹⁵⁰. En el reparto mexicano, resulta paradigmática la participación de Sara García en el papel de sor María de los Ángeles. Su asociación con roles de mujer maternal de cierta edad se remonta a *Malditas sean las mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1936). Para evitar que se la cuestionase en aquel tipo de papeles, pues García rondaba los cuarenta años cuando rodó el filme de Bustillo Oro, la actriz encargó una peluca y se hizo extraer algunas piezas dentales, avejentando así su apariencia y convirtiéndose en la intérprete adecuada para encarnar un ideal maternal que desborda el rol de madre, asumiendo el de abuela o, aquí, el de madre fundadora⁹⁵¹.

Transitando ahora tras las cámaras, reconozco en Ramón Fernández, apodado en ocasiones Tito, la labor de un realizador de oficio apenas valorada por los estudiosos de la cinematografía⁹⁵². La filmografía de este cineasta de origen asturiano no supone un reclamo publicitario asociado con su nombre, si bien fue responsable de una serie de comedias, particularmente a comienzos de los años setenta, que contaron con gran éxito en taquilla por enmarcarse en la comedia del destape. Quizás sus largometrajes más conocidos sean *Cateto a babor* (1970) y *No desearás al vecino del quinto* (1970)⁹⁵³,

⁹⁵⁰ Véase: AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, 1992, p. 106-107.

⁹⁵¹ Sigo aquí: TUÑÓN, Julia, 1998, p. 179-180. Quisiera dejar constancia de que la autora esboza cómo la construcción de dicho arquetipo de mujer maternal, incondicional y entregada obedece a la mirada de una sociedad patriarcal que estereotipa de acuerdo con patrones culturales específicos.

⁹⁵² De hecho, incluso a nivel de textos periodísticos, solamente he encontrado referencias a su trayectoria en necrológicas, por aquello de que a algunos profesionales solamente se les presta atención cuando fallecen. Si me permiten la licencia, imagino las redacciones de los periódicos esperando a que la gente se muera. A veces, se conforman con experiencias cercanas a la muerte, como ha sucedido en el caso de Hilda Aguirre, quien recibió gran atención pública a raíz de dos accidentes automovilísticos, con más de veinte años de diferencia entre sí, en la misma carretera. La actriz ha declarado tener muy claro que morirá allí, algo que sin duda haría las delicias de los ávidos escritores de obituarios.

⁹⁵³ Para una aproximación a esta película, véase: JORDAN, Barry, 2003.

ambas protagonizadas por Alfredo Landa⁹⁵⁴, no siendo nada desdeñable su participación como realizador en las primeras temporadas de *Cuéntame* (Miguel Ángel Bernardeau, 2001-2023). En lo que respecta a esta investigación, interesa constatar que, previamente a sus grandes éxitos de comienzos de los setenta, Vicente Escrivá y su productora Aspa Films fueron responsables de su salto a la dirección, con títulos de marcado tono cómico como *¡Ahí va otro recluta!* (1960), *Aquí están las vicetiples* (1961) o la ya mencionada *Margarita se llama mi amor*, todos a partir de guiones escritos por Escrivá.

También Vicente Escrivá reclama aquí los papeles de productor y guionista, aunque la responsabilidad en ambos terrenos sea compartida. Antes de ahondar en su figura, tratándose a mi juicio de la personalidad artística y empresarial que marca la concreción de este largometraje, no quisiera dejar de mencionar la implicación, como contraparte mexicana en el terreno de la producción ejecutiva, de Gregorio Walerstein, elocuentemente conocido como «el zar del cine mexicano», quien se sumó al proyecto por la garantía de contar ya con dos nombres propios⁹⁵⁵: Enrique Guzmán, cuyo éxito en el país azteca ha sido ya mencionado, y José María Sánchez Silva, cuyas credenciales como guionista y escritor vienen avaladas por *Marcelino, pan y vino*, novela publicada en 1953 que cuenta con varias adaptaciones audiovisuales y que supuso la cúspide de una trayectoria literaria dedicada al público infantil y juvenil, reconocida en 1968 con el reputado Premio Hans Christian Andersen. Por añadidura, he referido previamente la implicación de otra figura de tamaño importancia, el compositor, arreglista y director musical Manuel Alejandro, otro de los habituales y estrechos colaboradores de Vicente Escrivá, especialmente en el caso de las películas protagonizadas por Raphael.

En definitiva, todos los nombres implicados parecen articularse en torno a una personalidad concreta. Me refiero a Vicente Escrivá, a quien ya dediqué algunas líneas relativas a sus labores de guionista y productor en *Sor Intrépida*, centrándome allá en su relación con Rafael Gil, materializada en la productora Aspa Films. A lo largo de las últimas páginas, he referenciado en algunas notas al pie la monografía *Vicente Escrivá. Película de una España* a cargo de Rubio Alcover, una aproximación por extenso a su trayectoria como guionista, productor y director de cine, sin descuidar otros aspectos vinculados con su persona como su estrecha ligazón con la Falange, su condición de ferviente creyente religioso o su actividad en ámbitos como la radio, la crítica teatral o

⁹⁵⁴ LÓPEZ GARCÍA, Pedro, 2013, p. 245.

⁹⁵⁵ Sigo aquí: RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 311.

la dramaturgia. Remitiéndoles a esta obra, pues queda fuera de mis intenciones abastar la totalidad de su subjetividad, recojo algunas ideas estrechamente vinculadas con sus labores de guionista y productor. El motivo para ahondar ahora con mayor ahínco en la figura de Escrivá es que, en calidad de productor ejecutivo de una coproducción, deviene central en la coordinación coherente de la labor colectiva cinematográfica, máxime si tenemos en cuenta que hizo las veces de coguionista.

En la que supone la última aparición de Vicente Escrivá en los créditos de mi tesis, conviene rescatar sus aportaciones al cine monjil, advirtiendo que la película que nos ocupa se sitúa en la órbita de las comedias musicales de directores como Luis Lucia, distanciándose del cine religioso de corte más solemne que su productora Aspa Films logró bajo la rúbrica de Rafael Gil. Acorde con la periodificación esbozada por Rubio Alcover, mientras que el film dirigido por Gil se ubicaría en la década de mayor éxito de la compañía Aspa Films (1951-1962)⁹⁵⁶, el metraje de Fernández es presentado como parte del acápite «Muros desmoronados (1963-1979)»⁹⁵⁷. El sentido inicial que el autor da a esta expresión remite a la irrupción del Nuevo Cine Español y a la displicencia con la que directores como Mario Camus, Miguel Picazo o Carlos Saura miraron al cine hasta entonces promocionado por el régimen franquista. Y digo hasta entonces porque, según apunta este monográfico, la Dirección General de Cine, con José María García Escudero al frente, comenzaría a impulsar con mayor tesón a los cineastas egresados de la Escuela Oficial de Cine, mostrando al tiempo un progresivo desinterés por un tipo de cine más tradicional que, ya en la década de 1960, se antojaba insuficiente e inadecuado para promocionar la imagen de mayor aperturismo que la dictadura pretendía mostrar.

Rubio Alcover examina con lente microscópica los aciagos vientos que Aspa Films atravesó entre 1962 y 1966, con sonados rechazos y cancelaciones a causa de la falta de liquidez y de inversores interesados en la productora. Más que detenerme en trámites paralizados y guiones que quedaron encerrados en un cajón, me preocupan los intentos de Vicente Escrivá por refloatar su negocio, entre los cuales pueden destacarse su apuesta por jóvenes cantantes que atrajeran a las masas, al estilo de la ya descubierta (desgraciadamente, por otros) Marisol, o su mirada hacia tierras mexicanas. En relación con ambos aspectos se comprende el interés de Escrivá por contar con el cantante Enrique Guzmán, de amplia audiencia en territorios hispanoamericanos y conocido en

⁹⁵⁶ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 145-297.

⁹⁵⁷ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 301-411.

España por sus apariciones en títulos como *15 bajo la lona* (Agustín Navarro, 1959) o *La casa de la Troya* (Rafael Gil, 1959).

A propósito de la cinta que nos ocupa, cuyas principales localizaciones se ubican en San Ángel (Ciudad de México), Rubio Alcover recopila los vericuetos de su rodaje, los cuales abarcan desde los ya mencionados problemas con la Dirección General de Cine hasta una valoración por parte de la censura oficial que tachó al filme de demasiado genérico y contrario al sentido común, si bien no dañino en su imagen de lo religioso⁹⁵⁸, pasando por dificultades derivadas de su condición de coproducción⁹⁵⁹. Formalismos e incidentes burocráticos aparte, los datos de recaudación evidencian el éxito logrado, cumpliendo con el objetivo de dar nuevo impulso a Aspa Films, gracias a una producción que se apartaba de su habitual sello, pero que supuso un salvavidas y un nuevo rumbo. Agustín Rubio Alcover estima que «*Sor Ye-Yé* supone la decantación, casi irreversible, de Escrivá por el pragmatismo»⁹⁶⁰, significando la recuperación de crédito económico para Aspa Films, crédito que Escrivá emplearía en el fichaje del ya exitoso Raphael para sus tres próximas películas. Firmando un convenio con Columbia Pictures para su distribución internacional, los títulos *El golfo* (1969), *El ángel* (1969) y *Sin un adiós* (1970) fueron grandes producciones en las que Escrivá sumaría la labor de director a sus habituales roles de productor y guionista, consolidándose el viraje de Aspa Films hacia un cine comercial hecho al gusto de las generaciones más jóvenes. En lo que respecta a la presencia de religiosos en sus producciones, esta senda tomó formas tan curiosas como *Johnny Ratón* (Vicente Escrivá, 1969), protagonizada por el actor de piel negra Robert Packer, o *Un curita cañón* (Luis María Delgado, 1974), en la que Alfredo Landa se enfundó las sotanas del padre Saturio⁹⁶¹.

Sea como fuere, no estaba todo dicho para Vicente Escrivá, tampoco para Aspa Films, aunque su nueva realidad en los últimos años de la dictadura les mostrase aquello de que los caminos del Señor son inescrutables, al tiempo que sus religiosos se tornaban menos beatíficos y más chirigoteros. También se aventuró Escrivá, en su faceta como guionista, en el destape setentero o en el cine quinqu ochentero, pero esto ya son otras

⁹⁵⁸ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 311.

⁹⁵⁹ Aunque a ojos de la administración española su director siempre fue Ramón Fernández, en el primer guion original, fechado en 1967, constaba Rafael Baledón, cineasta mexicano, como realizador.

⁹⁶⁰ RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 311.

⁹⁶¹ Esta película fue producida por Talía Films, a partir de un guion que Vicente Escrivá firmó bajo el seudónimo de Antonio Vies, cediéndolo a dicha productora. Ello se explica por la naturaleza del guion mismo, siendo rechazado inicialmente por la censura oficial, por considerar al cura protagonista zafio en extremo y con un sentido del apostolado harito elemental como para vestir los nobles hábitos de la Iglesia.

historias de un incansable trabajador del cine. Por mi parte, me gustaría enlazar esta aproximación al momento creativo vivido por Escrivá a finales de los sesenta con las consecuencias del Concilio Vaticano II en la cinematografía española, al hilo de unas palabras de Rubio Alcover:

En *Sor Ye-Yé*, la dialéctica entre tradición y presente, estirada hasta el paroxismo, oscila del cine a la religión. La película constata que el recogimiento en el claustro subsiste como una reliquia exótica, que pugna con demasiados estímulos atractivos como para convencer a las generaciones jóvenes. La senda de los que huyen del mundanal ruido conduce a un callejón sin salida a la propia Iglesia, que ha de testar nuevas estrategias y emplear las armas del enemigo –con el peligro de acabar uniéndose, o confundándose, con él. Simbólica y metadiscursivamente, el film ambiciona que se lo reconozca como eficaz herramienta evangelizadora, al imbuirse del espíritu popular para gustar. El planteamiento de la duda acerca de la pureza moral de la protagonista, extrapolable al Concilio Vaticano II (de ahí las referencias al Papa Juan XXIII) y a la claudicación como cineasta de Vicente Escrivá, resulta sumamente ambiguo⁹⁶².

Sin pasar por alto el tufo elitista de la valoración final, sintiéndome cada vez con menos fuerzas para explicar que entregarse a la realización de un cine comercial de corte popular que atraiga grandes masas a las salas de cine no es ninguna renuncia, especialmente si se toma en consideración que ese espíritu de entretenimiento se hallaba presente en los orígenes del séptimo arte, quisiera retener el ingrediente postconciliar al que se hace referencia. En su aproximación al cine confesional durante los años del desarrollismo en España, Jorge Pérez alude a la importancia del Concilio Vaticano II para comprender los cambios experimentados por la figura de la religiosa en el terreno cinematográfico:

Give how little we know about the actual situation of women religious in Spain during these years, nun films are a precious cultural document about how women religious experienced Vatican II and the post-conciliar crisis within Spain. [...] celluloid nuns embodied a marketable image of modern Catholicism. Most of all, as I set out to examine, nun films served as channels to reflect upon broader social issues. The hypothesis I want to propose here is that Spanish audiences did not massively consume nun films looking for answers to religious debates, but were enticed instead by the images of female subjectivity that these films fashioned against the backdrop of the shifting condition of women in the modernizing Spanish society⁹⁶³.

Son muchas las ideas que pueden extraerse de este pasaje, como la ausencia de fuentes que permitan acercarnos con garantías a la vida de las religiosas durante el

⁹⁶² RUBIO ALCOVER, Agustín, 2013, p. 313.

⁹⁶³ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 118.

período, pero resulta de capital importancia la hipótesis postulada por el investigador: frente al cambiante estatus de las mujeres en la España de los tecnócratas, especialmente en lo que respecta a su mayor grado de incorporación al mercado laboral como mano de obra no especializada demandada por la industrialización desarrollista, quizás pueda comprenderse mejor cómo las religiosas cinematográficas supondrían, en principio, un rol convencional vinculado con una imagen tradicional, un tipo de feminidad normativa que ya contaba con significativos referentes representativos. En esta línea, no resulta extraño que algunos autores sitúen a sor María en la estela de la hermana Consolación de Lola Flores, apodando a esta última por analogía como sor Olé⁹⁶⁴, al tiempo que otras investigadoras la asocian con el prototipo de joven rebelde que vuelve al redil mediante el sacramento del matrimonio⁹⁶⁵, situándose el filme en la senda de *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) o *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967). Títulos como estos buscaron «ofrecer versiones domésticas –y domesticadas– del imparable cambio social y cultural»⁹⁶⁶, contando con el beneplácito de los sectores más aperturistas del régimen, entre cuyos integrantes se encontraba el ya mencionado José María García Escudero, a la cabeza de la Dirección General de Cine desde el año 1962.

Interesa observar hasta qué punto dicha imagen de feminidad, algo modernizada pero en última instancia amoldada a la convención, deviene un canal de domesticación para las jóvenes rebeldes, restableciendo, hasta cierto punto, una construcción de roles de género tradicional. Estimo pertinente aludir al modelo de chica yeyé que propone Aintzane Rincón como imagen paradigmática del cine desarrollista de los sesenta y comienzos de los setenta, articulado con la significativa persistencia del modelo de feliz madre y ama de casa⁹⁶⁷. Pese a contemplar la mayor incorporación de las mujeres al mercado laboral, continuó siendo norma programática del régimen la «liberación a la mujer casada del taller y de la fábrica»⁹⁶⁸, observándose un cambio más significativo de los personajes femeninos en lo que respecta a la creación de un modelo que se apartaba del ideal de feminidad de la mujer de posguerra, cambio ya orquestado desde finales de los años cincuenta con títulos como *Las chicas de la Cruz Roja*. Rincón no se refiere únicamente a una permuta en el ideal de belleza física, asociado ahora a una mujer más

⁹⁶⁴ GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, 2002, p. 452.

⁹⁶⁵ Véase: KANOUSI, Dora, 2002, p. 130-131.

⁹⁶⁶ SÁNCHEZ RECIO, Glicerio, 2008, p. 184.

⁹⁶⁷ Sigo aquí: RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 179-230.

⁹⁶⁸ B.O.E, *LEY 56/1961, de 22 de julio, sobre los derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*, núm. 175, 24 de julio de 1961, p. 11004.

delgada pero con mayor explicitud sexual, sino también a un modelo de mujer joven más preocupada por las modas, la cosmética y las novedades tecnológicas, en la línea de un país que pretendía asemejarse a otras sociedades de consumo. Quien lee estas líneas reconocerá dichas preocupaciones en María, en los primeros compases de la película.

Según resume Rincón, las pantallas de aquellos años «se llenaron de figuras juveniles que ejercían una gran atracción en el público. Lo que se denominó como juventud *yeyé*»⁹⁶⁹. El pegadizo tema *La chica yeyé* que Concha Velasco interpretó en *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) pudiera entenderse como el manifiesto a seguir por aquellas chicas que hicieron del pelo alborotado y las medias de color sus emblemas, mirándose en Marisol o Rocío Dúrcal, según sucedió también en México con Hilda Aguirre. Pese a esa sensación de cambio y transformación del modelo de mujer, al ritmo marcado por el aperturismo desarrollista, conviene realizar varios apuntes que ayudan a matizar dicha impresión. En primer lugar, debe valorarse cómo la cinematografía logró una proyección de la rebeldía juvenil determinada, bajo el prisma de la domesticación, pues no llega a manifestarse un potencial plenamente transgresor o rupturista. Pensemos, por ejemplo, que *Sor Ye-yé* acaba en boda. Por otro lado, a su protagonista, María, no le basta con esa ansiada libertad de la falda corta y la música moderna, pues presenta un vacío existencial que intenta suplir mediante una supuesta vocación religiosa, concretándose así esa particular confluencia de una nueva imagen juvenil y de la necesidad de su inclusión bajo cánones convencionales. En suma, aunque la espiritualidad pugne en desventaja con el creciente atractivo de los impulsos mundanos, resulta significativo que el matrimonio triunfe como domesticación final.

Advertí ya la relativa sorpresa que supone el desenlace, sobre el cual postulo ahora que, más allá del pastiche argumental explicado, existe una posible interpretación en clave extradiegética. A partir de la evocadora radiografía que ofrecen Ramón Freixas y Joan Bassa sobre una España repleta de contradicciones, «de la peineta al bikini, sin dejar el tricornio»⁹⁷⁰, surge el siguiente interrogante: ¿cómo podía lograr el régimen franquista, presentándose a sí mismo como la reserva espiritual de Occidente, dar la bienvenida al consumismo capitalista? La respuesta no es sencilla, pero me aventuraría a expresar que bien lo ejemplifica aquel eslogan turístico del *Spain is different*, porque

⁹⁶⁹ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 222.

⁹⁷⁰ Reproduzco aquí el título del siguiente epígrafe de su obra: FREIXAS, Ramón; BASSA, Joan, 2005, p. 149-159. A continuación, resumo en el cuerpo del texto algunas de sus aportaciones.

vaya si lo era. A pesar de la epidérmica pátina de modernidad yeyé, de la creciente bonanza económica y de la apertura (interesada) en sectores como el turismo, España seguía siendo una, grande y libre. Según explican Freixas y Bassa, dicha modernidad quedó fijada cinematográficamente desde «la comedia desarrollista, rosa, edulcorada al servicio del franquismo, más digerible, cuyos actantes se mueven entre la juventud alocada y despendolada en la superficie pero en el fondo sana y de orden»⁹⁷¹. Así, el celuloide de aquellos años aparece poblado por jóvenes secretarias, chicos del Preu o religiosos chirigoteros, posibles desde ecos culturales de la difusión del capitalismo de consumo que encuentran también expresión en ámbitos como la publicidad televisiva⁹⁷².

Valorar la articulación sincrética de la religión en el cine con la llegada de los vientos modernos implica considerar las novedades del Concilio Vaticano II, concilio ecuménico convocado por Juan XXIII en 1959 y celebrado entre 1962 y 1965, también su aplicación a una sociedad moderna en lo aparente pero timoratamente decente como la España desarrollista. Conviene volver en este punto al estudio de Jorge Pérez sobre la cinematografía de corte confesional de aquella época, pues permite comenzar a tejer algunos vínculos entre el Concilio Vaticano II y los filmes de religiosas:

Cinema's mode of addressing the condition of post-Vatican II nuns was important because of the massive appeal of popular cinema among Spanish audiences, especially among women. Since some of the celluloid nuns were played by stars who drew a huge number of followers, such as Marisol and Rocío Dúrcal, this entailed that cinematic nuns could influence patterns of behaviour among young Spanish women who identified with those filmic roles and the values they stood for. Also, women religious were particularly suitable models to be appropriated by cinema to stimulate social debates on gender issues because they were bridge figures situated someplace between the private and the public sphere, and between traditional and emancipated models of female subjectivity⁹⁷³.

Pérez se sitúa aquí en la línea de autoras como Rebecca Sullivan, quien pondera el papel de la religiosa en la cultura cinematográfica estadounidense posterior a la Segunda Guerra Mundial como rol caracterizado por su potencial de disrupción con

⁹⁷¹ FREIXAS, Ramón; BASSA, Joan, 2005, p. 150.

⁹⁷² Según apunta la investigadora Araceli Rodríguez Mateos, «la publicidad equiparó el acto consumista individual a la pulsión modernizadora del desarrollismo económico y sus ecos culturales asociados. La televisión hizo este discurso aún más atractivo, tomando como referencia un perfil de consumidor urbano y abierto a influencias extranjeras». RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, 2015, p. 270.

⁹⁷³ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 119. Me gustaría advertir que Marisol no aparece como religiosa en ninguna de las películas incluidas en mi vaciado general porque, realmente, no interpretó a ninguna religiosa. Supongo que el autor se refiere a *Las cuatro bodas de Marisol*, filme en el que Pepa Flores encarnó a una joven actriz que, en una de las secuencias, interpreta a una religiosa, en lo que se desvela como un guiño humorístico orquestado por Luis Lucia al que me referiré en otro capítulo.

relación a los discursos de feminidad más tradicionales, articulándose al margen de la domesticidad heterosexual⁹⁷⁴. Refiero la yuxtaposición, hasta cierto punto paradójica, de que las monjas sean uno de los modelos de mujer más independientes, por no estar directamente sometidas en su cotidianidad a ninguna autoridad masculina, pero sean al mismo tiempo empleadas en el cine como un modelo de feminidad que permite, en esta década, la domesticación de jóvenes rebeldes.

Sobre el Concilio Vaticano II, resalto la significación de tres documentos⁹⁷⁵. En primera instancia, *Lumen Gentium*, una de las constituciones dogmáticas promulgadas por el Concilio, destaca por su definición de Cristo como la luz de los pueblos y, por extensión, de la Iglesia como el instrumento de unión de todas las gentes con Dios. Potencia además un nuevo sentido de pertenencia que permite asumir a los religiosos un papel más activo en la labor salvífica de la institución, sirviendo como puente entre lo humano y lo divino. En segundo lugar, la única constitución pastoral promulgada en el seno del Concilio Vaticano II, conocida como *Gaudium et Spes*, sobresale por alejarse de la atávica oposición hacia la modernidad que la Iglesia había presentado hasta el momento, buscando promover la justicia y la paz mundanas de forma activa, abogando por la alegría y la esperanza que dan título al texto como elementos clave del papel de la Iglesia en el mundo contemporáneo. No es esto una novedad en el caso de las religiosas, quienes ya venían ejerciendo sus labores como educadoras, enfermeras o misioneras. Terceramente, el decreto *Perfectae Caritatis* versa sobre la adaptación y la renovación de la vida religiosa, contemplando cuestiones prácticas, como la necesidad de ofrecer mejor preparación a las monjas desde la actualización pretendida en el funcionamiento de la institución. Según apunta Feliciano Montero, el Concilio Vaticano II supuso

un nuevo concepto y modelo de Iglesia como pueblo de Dios, que implicaba una cierta democratización de la estructura de la Iglesia, y sobre todo el reconocimiento del papel de los laicos; una nueva forma «positiva» de entender la relación de la Iglesia con el mundo moderno, tal como la definía la *Gaudium et Spes*; y la declaración de la «libertad religiosa» cuyo alcance, dentro y fuera de la Iglesia, quizás la convierte en el contenido más innovador de la doctrina del Vaticano II, en la medida en que rompía el frente intolerante e intransigente antiliberal atrincherado en el *Syllabus* y en el Vaticano I⁹⁷⁶.

⁹⁷⁴ SULLIVAN, Rebecca, 2005, p. 62.

⁹⁷⁵ Los textos a los que aludo a continuación pueden consultarse digitalizados de manera sencilla, aunque también pueden encontrarse impresos en: CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA, 1989.

⁹⁷⁶ MONTERO, Feliciano, 2009, p. 99.

Teniendo clara la teoría, más espinoso resulta aquilatar cuál fue el impacto real de dichos textos en la España franquista, pues sus propuestas resultaban especialmente innovadoras en contraste con los vetustos valores del catolicismo español. Además, con respecto al oficio de las religiosas, hemos de sumar la dificultad que supone la ausencia de una perspectiva de género en la documentación de la época. En su análisis sobre la Iglesia española contemporánea, Vázquez, Medín y Méndez señalan, tras ofrecer datos cuantitativos sobre las órdenes religiosas femeninas durante los años sesenta y setenta, que, pese a la ausencia de datos cualitativos, «la problemática y perspectivas de las comunidades religiosas femeninas creemos que representan aspectos, si no iguales, muy semejantes a los de los religiosos»⁹⁷⁷. Tratándose más de una creencia que de una hipótesis contrastable, formulada además en un texto sin distancia histórica con respecto al fenómeno que estudia⁹⁷⁸, estimo que esta aseveración resulta, como poco, atrevida.

Por otra parte, debe obrarse cautelosamente al trasladar dichas asunciones al ámbito de la ficción cinematográfica. ¿Cómo se dejan notar las novedades del Concilio Vaticano II en el cine español protagonizado por religiosos? Según apunta Gabriela Viadero Carral, quien toma en consideración films como *Canción de juventud*, *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967) o *Sor Citroën*, puede asumirse que «Bajo todas estas películas subyace una misma idea, que lo moderno no está reñido con los principios morales que rigen la Iglesia»⁹⁷⁹. En todas estas cintas se aprecia una confrontación entre la modernidad de algunos religiosos y la resistencia activa al impulso renovador por parte de sectores sociales más conservadores, viéndose un ejemplo de ello en el primero de los títulos, pues las monjas abogan porque las chicas de su colegio y los muchachos de otra institución educativa próxima se relacionen, siempre de forma decente, mientras que el director de aquella se muestra reacio. Por otro lado, la superiora de *Sor Citroën* acepta que las religiosas se muevan en coche, al tiempo que el tío del cura cantante que protagoniza *El padre Manolo* es partidario de que su sobrino grave discos para emplear los beneficios en quienes más los necesitan. Podrían citarse otros tantos botones de muestra que evidencian vientos de modernidad, como los filmes *Fray torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966), cuyo fraile protagonista sueña con convertirse en diestro, o *Un curita cañón*, en cuya acción el padre Saturio muestra su espíritu de justicia social.

⁹⁷⁷ VÁZQUEZ, Jesús María; MEDÍN, Félix; MÉNDEZ, Luis, 1973, p. 182.

⁹⁷⁸ Esta afirmación es la constatación de un hecho, no una crítica, pues también podría pensarse que, si acaso, aquellas personas que están más legitimadas para hablar de un determinado contexto histórico son quienes lo viven en presente. Esta cuestión es otro debate, en el cual prefiero no entrar.

⁹⁷⁹ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 225.

Pero, si tuviera que quedarme con un único metraje en el cual se concreta cómo la Iglesia puede abrazar la modernidad sin perder su esencia por el camino, el título seleccionado sería *Este cura* (Enrique Carreras, 1967). Si bien creo haber demostrado cómo metrajes anteriores ya inciden en la idea de justicia social, pues cintas como *La hermana Alegría* muestran a su monja protagonista velando por aquellos cuya situación moral se ha visto comprometida, resulta sugerente que el padre Juan, interpretado por Antonio Garisa, exprese que hubiese dudado en bautizar al hijo de una madre soltera antes de acudir al Concilio, pero que ahora no cabe en él la más mínima vacilación. Al intentar explicarle al alcalde de la localidad donde acontece la acción el revulsivo que supone el texto conciliar, el cura plantea una metáfora entre la renovación eclesiástica y la revolución agrícola: lo mismo que antes se araba con caballos y ahora se ara con tractores, corresponde a la Iglesia desempeñar ahora su labor de forma más moderna.

Volviendo a *Sor Ye-yé*, parece evidente que el impulso de la modernidad «lo representa la música, introducida en el convento por María, una joven cantante que ha cambiado las noches de fiesta por los votos»⁹⁸⁰, aunque sugiero una hipótesis algo más matizada sobre la representación de las religiosas (y, en particular, de las cantarinas) en el celuloide de aquellos años: los personajes de monjas y novicias, a pesar de la pátina de modernidad, mantienen un marcado anclaje con respecto a metrajes ya analizados, no pudiendo hablarse de un cambio radical en su representación cinematográfica. No niego transformaciones que, en lo epidérmico, nos hacen reír con las temerarias dotes de conducción de sor Tomasa en *Sor Citröen*, nada alejadas de las que presenta la hermana Sacrificio en la todavía pendiente de análisis *La novicia rebelde*, pero no puede obviarse que sor Tomasa culpa al personaje de Rosalía de que su marido la golpee, por no saber desempeñar adecuadamente su papel de obediente y laboriosa esposa.

En el caso que me ocupa, también sor María parece contar con gran libertad de acción, no pasándome por alto que elementos a simple vista anecdóticos, como el hecho de que la novicia y la superiora terminen bebiendo ginebra en casa de Pepe Castaño, hubiesen sido, en décadas anteriores, impensables. No obstante, poca variedad hay en el fondo de la trama argumental y del personaje de la novicia, pues ya se ha demostrado su continuidad con respecto a otros metrajes, fusionándose en la novicia dos recorridos de acción convencionalizados: su participación en actividades seculares, en este caso un

⁹⁸⁰ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 225.

festival musical, para lograr salvar a la comunidad religiosa de la ruina; y su cambio desde una vida regalada hasta la asunción del rol tradicional de esposa y, en un futuro, presumible madre en un contexto familiar heteronormativo.

Remitiéndoles de nuevo a la investigación de Jorge Pérez, una lectura global del personaje de María, al hilo de las novedades del Concilio Vaticano II, podría emitirse como sigue: «Ramón Fernández's *Sor Ye-Yé* had already cloistered the *chica ye-yé* in a convent on her way to becoming a submissive wife. But before changing her habit for bridal wear, Sor María shows her congregation the path to renewal and, thereby, survival within the modern world»⁹⁸¹. En otras palabras, si bien María acaba colgando los hábitos para encajar en el rol de esposa, lo interesante es el camino que recorre, cristalizando en ella un modo novedoso de afrontar los retos del mundo moderno, maneras que acaba contagiando incluso a la adusta madre maestra. Responde así al decreto conciliar *Perfectae Caritatis*, el cual invita a los religiosos a desempeñar un papel más activo en su apostolado. También en su toma de decisiones es sor María una monja postconciliar, con menos reparos que sor María de la Asunción o la hermana Consolación a la hora de aplicar sus particulares métodos de resolución de problemas: no actúa de espaldas a la superiora ni intenta buscar el apoyo de un capellán facilitador, sino que obra como un torrente de energía indispensable para la modernización de la comunidad de profesas, aunque ella acabe renunciando a dicho modelo de vida.

Resultaría inadecuado afirmar que en nada se notan las consecuencias del Concilio Vaticano II en los modelos de feminidad de la cinematografía española, pero pecaríamos de exageración al postular un cambio radical en los modelos vigentes. En el caso de las religiosas, la modernidad llega a los conventos, incluso con el beneplácito de aquellas superioras y obispos que se consideran «en la onda», aunque el paso de María de novicia a mujer casada ilustra a la perfección cómo los vientos de renovación, menos huracanados de lo que pudiera pensarse, dejan sin tocar la autoridad heteropatriarcal. Tampoco es que las profesas renuncien a la obediencia o la caridad, sino más bien que las alocadas y jóvenes novicias muestran a las religiosas más veteranas cómo pueden practicarse de otra manera, una manera más moderna y, si se quiere, menos castradora.

⁹⁸¹ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 137.

¿No me reconoce, madre? ¿Tanto me ha cambiado el mundo?

Esa mujer

(Mario Camus, 1969)

Ficha técnica

Año	1969
Fecha de estreno	12/V/1969 (Cine Eslava, València)
País	España
Duración	100 min.
Productora	Cesáreo González P.C.; Proesa
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Mario Camus
Guion	Argumento, guion y diálogos: Antonio Gala Diálogos adicionales: Fernando Vizcaíno Casas
Reparto actoral	Sara Montiel (Soledad Romero, madre Soledad de Jesús), Ivan Rassimov (Carlos Alcántara), Cándida Losada (madre Lucía de la Visitación, superiora), Marcela Yurfa (madre San Pablo), Hugo Blanco (Javier), José Marco Davó (Juan José), Jesús Aristu (Luis), Ricardo Díaz (Ramón), Patricia Nigel (Eugenia Guzmán), Marta Reves (madre Clara), Matilde Muñoz Sampedro (Eduarda Rodríguez), Fernando Hilbeck (abogado defensor), William Layton (presidente del tribunal), Vicente Vega (fiscal), Carlos Otero (abogado de Eugenia), Francisco Merino (Arturo Castro), Ángel Álvarez (ventero), María Vico (Dolores Castillo), José Segura (vicario), Elsa Zabala (modista), Antonio Pascual Costafreda (alguacil)
Fotografía	Christian Matras Color: Eastmancolor
Sonido	Sonorización: SonoEspaña Sistema de sonido: Westrex
Música	Gregorio García Segura «Canciones grabadas en discos Hispavox»
Otros	Director general de producción: Marciano de la Fuente Jefe de producción: Luis Berraquero Miril Ayudante de producción: Pedro Escuder

	<p>Montaje: José Luis Matesanz</p> <p>Ayudante de montaje: M^a del Pilar López Matesanz</p> <p>Foto fija: Simón López</p> <p>Regidor: Pedro Sopena</p> <p>Segundo operador: Hans Burmann</p> <p>Ayudante de cámara: Julio Leiva</p> <p>Auxiliar: Marciano Morales</p> <p>Ayudante de dirección: Andrés Vich</p> <p>Secretario de dirección: Antonio Betancort</p> <p>Vestuario de Sara Montiel expresamente confeccionado por: Vargas – Ochagavía según diseños de Roberto Comas</p> <p>Sastra: Carmen Hernández</p> <p>Vestuario general: Peris Hermanos</p> <p>Maquillaje: Julián Ruiz</p> <p>Ayudante de maquillaje: Dolores García Rey</p> <p>Peluquería: Esther Martín y Antonia López</p> <p>Decorados: Antonio Cortés</p> <p>Construcción de decorados: Tomás Fernández</p> <p>Figurista ambientador: León Revuelta</p> <p>Mobiliario y atrezzo: Luna, Mateos y Mengíbar</p> <p>Títulos: S. Film Pablo Núñez</p> <p>Estudios: Sevilla Films</p> <p>Exteriores rodados en: Bayona, Santa María de Oya y Pontevedra</p> <p>Laboratorios: Fotofilm Madrid</p> <p>Depósito Legal: M 24241-1968</p>
--	---

Trama argumental

En una sala de juicios abarrotada, diversos corrillos de personas murmuran ante la expectación que genera el proceso penal que va a celebrarse. Uno de los miembros del personal de sala hace sonar una campana para reclamar el silencio de los presentes, anunciando la decisión del tribunal de celebrar la vista a puerta cerrada. La sala se desaloja de inmediato, armándose gran jaleo por las quejas del gentío, entrando después aquellos que sí disponen de autorización para asistir al juicio. Más allá del personal del juzgado, solamente tienen acceso los abogados de la defensa, del ministerio fiscal y de la acusación particular, así como algunas personas que se acomodan en el espacio destinado al público. Entre ellos, destacan el dibujante de tribunales y una joven vestida de luto, acompañada de una religiosa. A estas últimas se acerca el abogado de la acusación particular, contratado por la joven enlutada, Eugenia, viuda de la víctima. El letrado insiste en que no debería asistir al proceso, pero la monja que la acompaña, la madre Clara, afirma que así lo ha querido la joven.

Se levantan entonces para recibir a los magistrados, indicando el presidente del tribunal que pueden volver a tomar asiento antes de ordenar al alguacil que se efectúe la entrada de la procesada. Todos se giran para observar la entrada de una mujer enlutada de profético nombre, Soledad, pues un extremo sentimiento de perenne soledad es el que habrá de desvelar la historia de su vida. De pie, ocupando el estrado que le corresponde, esa mujer de quien todos tendrán algo que decir escucha la lectura de cargos, clave no únicamente para iniciar el procedimiento, sino también para conocer algunos detalles que ya he anticipado: «El Rey contra Soledad Romero Fuentes, acusada de homicidio» (a. I, s. 1, e. 3). Después, el magistrado pregunta a la acusada por su culpabilidad y, aunque se resiste a contestar, acaba negando con la cabeza ante la exhortación del juez. Mientras el dibujante comienza a esbozar un retrato de Soledad, su abogado defensor expresa la total resistencia por parte de la acusada a la hora de colaborar con él, aunque ello no ha sido óbice para investigar lo sucedido por su cuenta.

El primero de los testigos en subir al estrado es don Arturo Castro, subjefe de la policía gubernativa, quien relata su llegada a la escena del crimen, donde encontró a Soledad sentada junto al cadáver de don Carlos Alcántara, escena que la espectadora presencia en la primera de muchas analepsis del filme. A ojos del fiscal, este testimonio es suficiente para no continuar con el proceso, pues muestra la evidente culpabilidad de

la acusada. Sin embargo, el abogado defensor insiste en la necesidad de escuchar al resto de testigos. Dando los magistrados la razón a este último, el fiscal llama a su único testigo, esto es, la madre Lucía de la Visitación, misionera pasionista y superiora del Convento de Monte Sión. La severa religiosa explica que la acusada profesó hace diecisiete años y fue destinada a una misión en Malanao, isla de Filipinas, destacando allí por su carácter alegre en la educación de los niños. Pero, según relata la superiora y se observa mediante un *flashback*, la madre Soledad, cuya pureza se realza por el blanco de los hábitos de misionera mientras educa a los pequeños de la misión al ritmo de *Cantando el A-E-I-O-U*, fue sorprendida por unos asaltantes que la forzaron tanto a ella como a las otras religiosas de la misión.

Acto seguido, la madre Lucía expone cómo se dirigió junto con el vicario de la diócesis, por orden de la entonces reverenda madre de su comunidad, a recibir a las religiosas al puerto tras su regreso de las misiones. El vicario, expresando que se las considera víctimas de lo sucedido, les comunicó que serían trasladadas a un convento excepcionalmente improvisado para acogerlas, haciéndoles saber que la madre Lucía sería su superiora. Tras el periodo de retiro espiritual, quedaría en manos de cada una decidir si quieren o no continuar su vida religiosa. Ya en el aislado convento, la madre Soledad trabaja, junto con otras religiosas, en el indómito jardín que ocupa el centro del claustro. Entre lluvia y ventolera, parece resistirse a acompañar a otra de las profesas, la madre San Pablo, al despacho de la reverenda madre. Finalmente ambas, embarazadas, acuden a la superiora, quien les informa de que, ante sus inminentes alumbramientos, serán trasladadas a otro pabellón. La madre San Pablo señala que no disponen de ropa ni de camas para los niños, a falta de tres meses para su nacimiento, y la madre superiora les concede permiso para que se encarguen de los preparativos. Mientras buscan entre los muebles viejos del trastero y rescatan unas cunas que requieren arreglos, se escucha el testimonio de la madre Lucía, preocupada por el sentimiento de humana esperanza que tanto parecía haber cambiado a la madre Soledad. Relata también la llegada del médico, quien ordena reposo total a la religiosa tras su poco aconsejable atareado ritmo de vida, pues habrá de presentarse un parto con dificultades. En efecto, Soledad da a luz con fuertes dolores, acudiendo la madre Clara al escuchar sus desgarradores gritos.

Lo siguiente que presenciamos es a Soledad, mucho más calmada, descansando en la cama, mientras la madre Clara le dispensa sus atenciones. Al preguntar por su hijo, la religiosa únicamente le indica que ha de guardar reposo, pues ha tardado más de dos

semanas en despertar. Esa noche, Soledad se aproxima a la ventana y observa cómo un pequeño féretro está siendo enterrado en el jardín. Cuando la madre Clara regresa para proporcionarle la cena, encuentra el lecho vacío, alertando a la superiora. Volvemos en este momento a la sala del tribunal, justo cuando la madre Lucía está explicando qué sucedió a continuación: «No la volví a ver hasta pasados muchos años. Fue a finales de un invierno. Celebrábamos la Vigilia de San José. Llegó al convento muy cambiada. Su aspecto era tan distinto que no la reconocí» (a. II, s. 7, e. 19). Solicita el abogado de la defensa que no figuren en acta las impresiones de la religiosa, solamente los hechos, apuntando además una circunstancia relevante, a saber, que la madre Lucía es tía carnal de Eugenia Guzmán, la viuda del difunto. El abogado de Eugenia interviene con el fin de aportar un documento como prueba, aunque finalmente declina hacerlo, quizás por la mirada que le dedica la superiora.

Tomando de nuevo la palabra, la reverenda madre insiste en que sus hábitos impiden parcialidad alguna, aunque reconoce haberse ocupado de Eugenia durante la mayor parte de su vida, pues la madre de la joven falleció cuando su sobrina contaba con tres años de edad, mientras que su padre, hermano de la religiosa, no podía ocuparse de ella por su edad y su carrera diplomática. Explica que su sobrina vivió con ellas en la comunidad hasta los dieciséis años, momento en que partió para casarse. En una nueva analepsis, ahora más breve, vemos a Eugenia, vestida de novia, conversando con su tía, la madre Clara y la madre San Pablo, quienes han asistido a su boda. En su charla, la joven asegura que las visitará tras regresar de su viaje de novios. De nuevo en el juicio, la reverenda madre indica que Eugenia cumplió con su promesa un día 18 de marzo, detalle que llama la atención del abogado defensor, en una coincidencia que corrobora la superiora: «Sí, exactamente. Fue el mismo día en que volví a ver a la madre Sol... a Soledad Romero» (a. II, s. 7, e. 21).

Tras abandonar la superiora el estrado, el abogado defensor se dispone a llamar a sus propios testigos, advirtiéndole que, gracias a ellos, ha podido conocer mejor la vida y el carácter de su defendida, sus sueños, sus fortalezas y sus flaquezas, pues Soledad se ha negado a hablar en todo momento. Apunta entonces el éxito que espera obtener como fruto de su costosa investigación, aunque el fiscal insiste en concluir el juicio cuanto antes por la abrumadora culpabilidad de la acusada, enzarzándose ambos letrados en un tenso rifirrafe. El fiscal no duda en referirse a la acusada en términos despectivos, tachándola de prostituta que asesinó a su amante; la protesta del abogado de la defensa

por tan despreciativa opinión es aceptada por los magistrados del tribunal, pues las conclusiones de la vista no han sido elevadas a definitivas.

El primer testimonio de la defensa lo brinda doña Dolores Castillo, antigua compañera de trabajo de Soledad en un taller de bordados. Alabando su laboriosidad y su disposición en el trabajo, explica que la acusada fue novia de Ramón, un empleado de la imprenta de enfrente del taller, aunque el joven acabó casándose con Dolores. En analepsis, observamos a Ramón intentando conducir a Soledad hacia su casa, con el objetivo de que conozca a sus padres, pero ella consigue aplazar tal encuentro hasta el día siguiente. Los encontramos después en una velada nocturna al aire libre, de corte castizo, aprovechando Ramón para preguntar por qué ha rehusado conocer a sus padres, siendo enigmática la respuesta de ella: «Porque a veces pienso que sabes muy pocas cosas de mí» (a. II, s. 9, e. 25). Ramón afirma quererla, sin existir nada que pueda separarlos; esta aseveración alienta a Soledad, pues decide explicarle parte de su vida pasada. Al saber que tuvo un hijo de alguien que la forzó, Ramón asegura sentirse engañado, pues planeaba casarse con ella. Más de una semana después, mientras Ramón trabaja en la imprenta, ella lo observa asomada por una de las ventanas del negocio. Al salir del trabajo, Soledad insiste en hablar con él, pero Ramón le expresa su deseo de no volverla a ver nunca. La voz de Dolores Castillo explica que Soledad no regresó por el taller y que anduvo buscando trabajo mientras pasaba por dificultades económicas.

Volviendo a la historia de su vida pasada, hallamos a Soledad trabajando como mariscadora en unas rocas próximas al mar. Después, mientras anda por las calles ya de noche, tres hombres se aproximan a ella con malvadas intenciones. La joven llama a la puerta de la pensión en la que se hospeda, pero no recibe respuesta, por lo que empieza a correr, topándose con otros dos hombres de la misma calaña. Afortunadamente, logra llamar la atención de un hombre que camina por una callejuela cercana, iniciando una conversación que ahuyenta a sus perseguidores. Luis, pues así se llama su rescatador, se ofrece a acompañarla, pero Soledad afirma no saber a dónde ir. Prometiéndole Luis que no habrá de intentar nada indecente, Soledad acepta el ofrecimiento de hospedarse en su casa tras algunas dudas. En su morada, ella descansa mientras él lee algunos libros.

Acto seguido, los encontramos tomando unos vinos en una venta, aunque la cita pronto se nos desvela algo más que un simple acontecimiento social. Con la llegada de un oficial rebelde, a quien el ventero da refugio, Luis se marcha con otros hombres a

una reunión clandestina. Pronto llega una brigada en búsqueda del oficial, a quien el ventero niega haber visto, registrando el establecimiento. Soledad se dirige rápidamente al piso superior acompañada por el guitarrista que ameniza el ambiente del local y, al entrar los brigadistas, comienza a interpretar el tema *Soledad* «*La Caracola*», pasodoble que consigue distraer a los oficiales y hacer pasar a los hombres que se encuentran allí reunidos, anarquistas o comunistas, por espectadores de tan inocente entretenimiento. Tras marcharse los oficiales, Luis indica a Soledad que debe abandonar de inmediato su casa. Promete que contactará con ella en un futuro, si es posible, pidiendo que deje sus señas al responsable de la venta. Sellan su despedida con un beso, conscientes, al menos ella, de que tal reencuentro nunca llegará a suceder.

Sola en la estancia en la que ha salvado la vida de varios hombres, un señor que la ha escuchado cantar desde el patio de la venta se aproxima y entabla conversación con ella, alabando sus dotes para el canto y diciéndole que podría ayudarla a perseguir una carrera artística. Aunque no lo hayamos visto subir al estrado, la voz que relata este episodio es la de Juan José, empresario que auspició el triunfo de Soledad como cantante. Asegurándole que no tiene otros intereses hacia ella, el empresario consigue que Soledad acceda a marcharse con él, y la vemos prepararse para salir al escenario, al tiempo que Juan José sueña con llevarla a la capital. Soledad interpreta *Canta guitarra*, haciendo sonar al inicio del tema el instrumento que da nombre al mismo. Sin cambiar de canción, sí cambiamos de espacio: lo que al comienzo resulta ser una actuación en un pequeño teatro pronto transita a una chocolatería madrileña, finalizando en la lujosa escalinata de un palacio. A su vez, ha aumentado la opulencia del vestuario y las joyas de Soledad, así como se aprecia su éxito ante un público de extracción social selecta. Al actuar ante la flor y nata de la sociedad madrileña, intercambia una mirada y una sonrisa con un apuesto caballero al que todavía no conocemos: se trata de Carlos, el futuro marido de Eugenia, el futuro difunto por el que están juzgando a Soledad.

Tras su enésima actuación, Soledad llega acompañada por Juan José a su lujoso apartamento, declinando cualquier invitación social por su empeño en encontrarse con Javier. A pesar de que el empresario lo califique como un jugador y un aprovechado, Soledad cree no merecer más, retando a su apoderado cuando afirma que debiera buscar a un hombre que la quiera por sí misma: «¿Y dónde está ese hombre? Yo sueño con él cada noche, y de día lo espero con toda mi alma, pero no ha llegado, ni nunca llegará. A mí no se me acerca nadie con buena voluntad» (a. II, s. 14, e. 38). Juan José se refiere a

sí mismo al hablar del hombre bueno que merece Soledad, dedicándole ella una sonrisa de comprensión. En su salida, el empresario se encuentra con Javier, uniformado de militar, a quien Soledad recibe cariñosamente. Al principio, ella sabe que él ha acudido para obtener dinero para sus partidas, aunque intente convencerla de lo contrario. Al expresar que quisiera que esto fuese verdad, que desearía que aquella casa se asemejase más a un hogar, incluso con hijos, Javier ríe como si de una disparatada ocurrencia se tratase. Pronto se confirman sus sospechas, pues él se marcha para acabar una partida que dejó a medias, no sin antes volver a la habitación para coger dinero de encima de la chimenea. Pero, al quitarse Soledad la ropa, Javier abandona la idea de irse.

En la víspera del Día de San José, Juan José llega a la residencia de Soledad acompañado por una modista, de acento francés, para la última prueba del vestido con el que la artista cantará ante dos decenas de nobles al día siguiente. En la planta baja se encuentra Javier junto con otros hombres, jugando a las cartas. Juan José, a escondidas, presencia cómo el amante de Soledad se apuesta a la carta más alta tanto la casa como a Soledad. Pronto descubrimos que Soledad ha asistido también a tan desagradable escena y, de hecho, ella es responsable de que no llegue a averiguarse cuál de los jugadores ha obtenido la victoria. Soledad irrumpe en la sala y atiza a Javier en la cara, echándolo junto a sus compañeros de partida. Juan José gira la carta, mostrando que Javier hubiese ganado, pero poco le importa a Soledad: tras el rechazo y el abandono de cuantos hombres han pasado por su vida, ha decidido regresar a la comunidad religiosa de la que antaño formó parte. Mientras, volvemos al juzgado, donde el empresario informa de la partida de Soledad esa misma madrugada.

Se arma entonces gran alboroto al irrumpir en la sala una vociferante señora que insiste en declarar, resistiéndose a los guardias, viéndose por vez primera desde que comenzase el juicio una ligera sonrisa en el rostro de Soledad. Tachando de locos a aquellos que la crean capaz de matar a nadie, la mujer es desalojada de la sala, aunque el abogado de la defensa solicita al magistrado que acepten escuchar su testimonio, pues se trata de Eduarda Rodríguez, una sirvienta que estuvo a las órdenes de Soledad durante un año, a quien el letrado había intentado contactar previamente sin éxito. De nuevo ante los magistrados, Eduarda explica que se abstuvo de presentarse como testigo por miedo a las repercusiones, pero sus remordimientos de conciencia la obligan ahora a hacerse escuchar. A pesar de la irregularidad procesal, el juez que preside el tribunal accede a oír su declaración. Ya en el estrado, Eduarda comienza a referirse a la bonita

pareja que conformaba Soledad con el difunto, declaraciones que parecen despertar los recuerdos de la acusada. En efecto, entramos en un *flashback* que, más que responder a las palabras de Eduarda, remite a las evocaciones de la protagonista.

Llamando a las puertas de aquel convento que abandonó años atrás, Soledad es atendida por la madre Clara, a cargo de la portería, solicitando reunirse con la superiora. La religiosa parece confundida al comprobar que aquella mujer, tan ricamente vestida, de un color púrpura intenso, conoce su identidad, al tiempo que se niega a desvelarle su nombre. Tampoco la reverenda madre la reconoce inicialmente, hasta que Soledad le pregunta lo siguiente: «¿No me reconoce, madre? ¿Tanto me ha cambiado el mundo?» (a. II, s. 17, e. 47). Sorprendida por volver a verla después de tantos años, más aún al saber que regresa con la intención de quedarse, la madre Lucía, mientras mira por la ventana en dirección a un carruaje que se aproxima, pone fin a sus esperanzas de volver a ingresar en el convento. La superiora se muestra tajante en su decisión, considerando que Soledad acude allí huyendo del mundo, no para buscar a Dios. Invitándola a que se dirija a otra orden, la despacha por encontrarse a la espera de una visita.

Entre lágrimas, Soledad se marcha mientras Eugenia desciende del carruaje en el que acaba de llegar, asegurándole Carlos, su marido, que la esperará allí. Al tiempo, la superiora reprocha a la madre Clara su curiosidad en relación con la visita que han recibido, aseverando que era «una mujer cualquiera». Después de tan hosca respuesta, la madre Clara acude velozmente a la puerta al volver a escuchar el timbre, sabiendo que ahora sí se trata de Eugenia. Corriendo esta última al encuentro con su tía, se cruza en el camino de acceso con Soledad, sin mediar palabra. Ya fuera del convento, Soledad se aproxima al cochero para preguntarle si podría acercarla al pueblo, pero este le explica que no se trata de un carruaje de alquiler, continuando ella el camino a pie. No obstante, el carruaje pronto la alcanza, pues su ocupante, Carlos, dispone acompañarla. Durante el trayecto, Soledad, con lágrimas en los ojos, se muestra distante con Carlos, afirmándose capaz de superar sola, como siempre, otra difícil situación vital. El caballero, tratando de animarla, le explica que tras los momentos amargos de la vida habrán de llegar las sonrisas, algo que ella se muestra poco dispuesta a creer. Carlos pregunta si han tenido ocasión de conocerse anteriormente, algo que Soledad niega. Quizás ninguno de los dos lo recuerde, pero nosotros sabemos que no es la primera vez que sus destinos se cruzan.

Carlos queda prendado de Soledad tras su enigmática conversación, entre medias palabras y medias verdades, pues sale a su encuentro semanas después, al reconocerla caminando bajo la lluvia desde la ventana de una cafetería. Insistiendo en volver a verla, Soledad accede a concertar con él un paseo al día siguiente. A raíz de esa primera cita surge un marcado afecto entre ambos, hablando Carlos con su esposa sobre lo sucedido y expresándole que su matrimonio de conveniencia no ha llegado a despertar el amor esperado en él. Aunque la joven se reafirma en que su compromiso con Carlos es de por vida, su marido confiesa no tener elección, pues ha nacido en él un sentimiento hacia otra mujer. Al tiempo, Soledad entona *Aquel amor* acompañada por un músico que toca el clave. En un nuevo encuentro con Carlos, ella expresa su disyuntiva entre el deseo de permanecer junto a él y el hecho de saber que está casado con otra, de quien siente celos. Carlos le comunica que ha hablado con Eugenia, sin voluntad de destruirla, por lo que pide a Soledad que aguarde hasta que consiga hacerla entrar en razón.

Sin embargo, el desánimo de Soledad es evidente, pues, a pesar de las atenciones que Carlos le dedica mientras cenan en un lujoso restaurante, ella insiste en marcharse a casa. Carlos la acompaña en su carruaje y, en su despedida, ella le indica que es mejor que no vuelvan a encontrarse. Tras partir el coche de caballos, Soledad se arrepiente al instante de su decisión, corriendo sin poder alcanzarlo. Pero Carlos aguarda escondido allí mismo, abrazándose con Soledad y pasando la noche en su casa. En otra ocasión, Eduarda es la encargada de abrirle la puerta a Carlos, explicándole que su señora ha organizado una velada especial, pues ha decidido volver a cantar esa noche. Siguiendo a los músicos, Soledad comienza a entonar *Contigo aprendí* desde la balaustrada del piso superior, iniciando su descenso por las escaleras en dirección a su enamorado. Soledad y Carlos se funden en un beso y bailan agarrados, volviendo a besarse apasionadamente.

Ante el tribunal, Eduarda no parece saber por qué ella y su señora regresaron a la capital, decisión que la criada asocia con la visita de una monja. En una breve analepsis, el espectador averigua que la religiosa en cuestión es la reverenda madre y que Soledad accedió a recibirla. Eduarda relata cómo su señora insistió en marcharse tras la visita de la religiosa, huyendo continuamente de Carlos, quien siempre lograba dar con ellas, por esquivas que fuesen. La sirvienta desvela que, ya en la capital, oyó una conversación a gritos entre Soledad y Carlos, preguntándole él por el motivo de su constante huida. Eduarda afirma que Carlos amenazó con quitarse la vida tras asegurarle Soledad que ya no lo quería, escuchándose después un disparo.

Cuando parece todo dicho, Soledad rompe su silencio: «No, esa no es la verdad» (a. III, s. 24, e. 63). Tras aseverar que Carlos no se quitó la vida, accede a declarar sin hablar antes con su abogado. En su interrogatorio, Soledad reconoce que fue amante de Carlos, explicando que huyó de su lado por un motivo que se niega a desvelar. Ante la insistencia del fiscal, termina confesando que supo que Eugenia, la esposa de Carlos, es hija suya. Se arma entonces gran barullo en la sala y Eugenia se levanta, sorprendida. En analepsis, vemos a Soledad sentándose tras descubrir dicho secreto por boca de la superiora. La madre Lucía le explica que el bebé que falleció fue el de la madre San Pablo y se justifica aduciendo que, al marcharse Soledad del convento sin avisar a nadie y sin posibilidad de contactarla, su hija fue entregada en adopción. El padre escogido fue el hermano de la reverenda madre, quien dio su apellido a la pequeña con la condición de que nunca se desvelase la verdad. Sin embargo, teniendo noticia de la relación entre Soledad y Carlos, la superiora acude a ella con el objetivo de descubrirle lo repulsivo de sus actos, dejando a cargo de su conciencia el modo de proceder.

Manteniéndonos en la dimensión retrospectiva a nivel visual, contemplamos a Soledad paseando por las calles mientras observa a su hija, al tiempo que escuchamos su testimonio en el juicio, síntesis de las arduas vivencias de un vida repleta de fracasos y desdichas, rematadas por la confesión de que «Carlos Alcántara no se quitó la vida» (a. III, s. 25, e. 66). Tras acceder a contar todo lo ocurrido, la última analepsis muestra la discusión entre Soledad y Carlos a la que antes se refirió Eduarda. Al asegurar ella que ya no lo quiere, Carlos saca un arma, dispuesto a dispararse. Sin embargo, ella reconoce su mentira y promete no volver a huir. Al abrazarlo e intentar que suelte la pistola, Carlos se dispara accidentalmente. Esta confesión hace que Soledad se muestre débil de fuerzas, solicitando su abogado que la saquen de la sala hasta el veredicto.

Mientras Soledad contempla a unos niños jugando en la calle, un reflejo en la ventana le permite saber que Eugenia acaba de entrar en la estancia. Al girarse, su hija se marcha sin dirigirle la palabra. De nuevo ante los magistrados, Soledad es declarada inocente y puesta en libertad, agradeciendo de inmediato a su abogado por haber creído en su inocencia. Y, justo cuando pensamos que se marcha sola hacia un destino incierto, Soledad se detiene al comprobar que alguien se aproxima. Se trata de su hija Eugenia. Andando juntas, madre e hija, nos preguntamos si quizás la soledad de Soledad, esa mujer de profético nombre, ha llegado a su final.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

En relación con los 1.097 planos que conforman mi desglose, conviene ahondar primeramente en el uso de los primeros planos y de los planos medios cortos, así como de algún primerísimo primer plano presente, de cara a mostrar la expresividad facial y la gestualidad icónica de los intérpretes. Dado que sería imposible dar cuenta de todos los planos medios cortos, pues casi todos los actantes disponen de ellos cuando aparecen en el campo visual individualmente, me centro en los primeros planos y los primerísimos primeros planos. Baste señalar en relación con los planos correspondientes al busto del actante que sirven como plano de referencia para presentar emisión de diálogo o de alguna reacción. Una buena ilustración de ello puede encontrarse ya en las escenas iniciales que muestran la llegada de los asistentes al juicio (a. I, s. 1, e. 2) y la entrada de Soledad como acusada (a. I, s. 1, e. 3): en ambas, observamos planos de busto del presidente del tribunal, el fiscal, el abogado defensor o Eugenia, los cuales se aproximan por momentos al primer plano, cumpliendo la doble función de presentar al personaje y de figurar alguna de sus reacciones, como sucede con las miradas de curiosidad que en ellos despierta la entrada de Soledad. Esta convención se cumple en la presentación de muchos de los personajes, especialmente de aquellos que intervienen como testigos, destacando por contraste la primera aparición en escena de la protagonista.

Remarcando desde un inicio el valor actancial de la melodramática teatralidad que acompaña a Soledad, su entrada en el tribunal se produce pausadamente y en el más absoluto silencio, partiendo de un plano general corto desde el que la acusada comienza a acercarse, ante la atenta mirada de los presentes, hasta un plano medio corto. También dispone de algunos planos de referencia que habrán de aparecer reiteradamente durante el procedimiento penal, a saber, unos perfiles en plano medio corto que destacan por una contrastada iluminación que remarca su rostro de piel marmórea, casi alabastrino. Pudiera parecer que estos comentarios sobre planificación e iluminación exceden el terreno de lo iconográfico, pero estimo importante señalar el contraste entre el tono más rosado que se aprecia en la Soledad joven y la tonalidad extremadamente blanca de su piel según avanza por entre las vicisitudes de su vida.

A nivel actancial, Sara Montiel y su Soledad Romero, un personaje de marcadas aristas y compleja construcción, son las primeras en reclamar mi atención. En el juicio,

Soledad se presenta como una mujer callada, fría, distante, vestida de un riguroso negro que endurece todavía más sus marmóreas facciones. Esta impresión se ve reforzada por la apatía que transmite su ausencia de expresividad, su palpable estoicismo, únicamente alterado en algunos primeros planos que presentan gestos contenidos, como el descenso de su mirada al escuchar a la madre superiora referirse a su labor en las misiones (a. II, s. 3, e. 7) o su mueca compungida al hablar Eduarda sobre la bonita pareja que formaba con Carlos (a. II, s. 16, e. 45). Sucede algo semejante con algunos planos medios cortos, destacando como única expresión alegre la media sonrisa que esboza al presenciar la impetuosa entrada de Eduarda (a. II, s. 16, e. 44).

De manera significativa, al aproximarse el desenlace argumental, se intensifica la presencia de primeros planos relativos a la protagonista en la vista judicial. De hecho, el último acto comienza con un primerísimo primer plano de Soledad, que rápidamente pasa a primer plano, mientras concluye el testimonio de Eduarda (a. III, s. 24, e. 61). Asimismo, al hablar por vez primera desde que comenzase el juicio, contemplamos desde plano medio corto a Soledad girarse en dirección al magistrado que preside el tribunal, afirmando que no es cierto que Carlos se suicidase (a. III, s. 24, e. 63). La parte más intensa de su interrogatorio a manos del fiscal se presenta desde primeros planos de ella, en rápida alternancia con planos medios cortos del letrado, que culminan con la confesión referida a la identidad de Eugenia, seguida de un primer plano de esta última, remarcando la sorpresa de saberse hija de la amante de su difunto marido. Finalmente, subrayo también el uso del primer plano en otros dos momentos clave del desenlace: el primero, al girarse Soledad en dirección a Eugenia, al descubrir por el reflejo de la ventana que la observa (a. III, s. 26, e. 70); el segundo, en la última escena (a. III, s. 28, e. 73), al emplearse dos primeros planos de Soledad, de frente, mientras abandona el juzgado, percatándose en el segundo de ellos de que alguien se acerca a ella.

No obstante, la mayor parte de la acción sucede en analepsis, pues se ciñe a la amarga vida de Soledad, contada a través del relato de algunos testimonios y de sus propios recuerdos. Interesarse por los valores actanciales de la protagonista supone realizar también un breve recorrido por los de algunos secundarios. Primeramente, los desengaños de Soledad remiten a aquellos hombres que, de uno u otro modo, estuvieron presentes en su vida. Con todos ellos comparte alternancia de primeros planos o planos medios cortos en momentos dramáticos, sea para mostrar el desengaño sufrido por el abandono de Ramón al saber que fue violada (a. II, s. 9, e. 25), la precipitada despedida

de Luis (a. II, s. 12, e. 34), la sutil insinuación amorosa de Juan José, un hombre que la quiere bien y al que ella responde con una sonrisa (a. II, s. 14, e. 38), o el tormentoso desencuentro motivado por la vil apuesta de Javier (a. II, s. 15, e. 42), el cual culmina con un latigazo, metafórico para Soledad y literal para Javier.

Pero es Carlos Alcántara, interpretado por Ivan Rassimov, actor italiano que se aleja del cine de explotación que habitualmente protagonizó, aquel que merece mayor atención. La espectadora avezada se habrá fijado en un primer plano de Carlos durante una de las actuaciones de Soledad en Madrid, que demuestra que ambos se habían visto anteriormente (a. II, s. 13, e. 37), tal y como lo cree Carlos en su primera conversación con Soledad (a. II, s. 17, e. 51). Este diálogo, en el interior del coche de caballos, se desarrolla en una escena de marcado dramatismo en la que Soledad, desde aquellos fotogénicos perfiles tan Montiel, se muestra esquiva, al tiempo que llora por el rechazo en su intento de volver a ingresar en el convento. En sus posteriores encuentros, se despliega una lógica de aproximación planimétrica para crear romántica intimidad entre ellos, destacando los primeros planos de Soledad al intentar poner distancia entre ambos (a. II, s. 22, e. 58) o, inmediatamente después, al compartir lecho (a. II, s. 22, e. 59). También en primer plano vemos cómo Carlos escucha a Soledad afirmar que ya no lo ama, justo antes de sacar de su bolsillo el arma que le dará muerte (a. III, s. 25, e. 68). Con el listado de estos ejemplos, pretendo delinear una regularidad: en sus relaciones con los hombres, tanto los sentimientos de amor como los de dolor, enfado y desengaño se muestran en momentos de clímax dramático que coinciden formalmente con una aplicación de los primeros planos y planos medios cortos que subraya el fatalismo y la amargura, con algunos fugaces contrapuntos de felicidad.

Echándose mano también de los primeros planos y los planos medios cortos para presentar las reacciones y emociones de los personajes femeninos, los resultados a nivel actancial no podrían ser más distintos. En primer lugar, refiriéndome nuevamente al personaje de Soledad, cabría apuntar que se observa en ella el padecimiento de todos los tipos de dolor posibles, sumando a los ejemplos emocionales que ya he mencionado la cruel fisicidad de la violación (a. II, s. 3, e. 9) y del alumbramiento (a. II, s. 5, e. 15). En este último episodio, la abundancia de primeros planos de Soledad se concreta desde una cuádruple repetición, mostrando los movimientos de su cabeza de un lado a otro sobre la almohada, culminando en la inclusión de un primerísimo primer plano de su rostro, desde ángulo cenital. Interesa aquí resaltar cómo la representación del dolor de

Soledad es acompañada por sendos primeros planos que muestran la compasión de la madre San Pablo y de la madre Clara, pues al oír sus gritos desde el refectorio ambas se preocupan genuinamente por Soledad. De hecho, es la madre Clara quien acude a atenderla y se hace cargo de ella hasta su repentina huida del convento.

Frente a la compasión de dichas profesas, los primeros planos de la superiora, interpretada por Cándida Losada, subrayan un carácter muy distinto durante todo el metraje: la madre Lucía de la Visitación es presentada desde su primera aparición en pantalla, al declarar en el juicio (a. II, s. 3, e. 7), como una persona severa, sin el más mínimo ápice de empatía por Soledad y su arduo devenir vital. De forma evidente, sus palabras y sus primeros planos al reencontrarse con Soledad tras muchos años sin saber de ella (a. II, s. 17, e. 47) destilan un rechazo que choca con la buena voluntad de la protagonista, dispuesta a todo por volver a formar parte de la comunidad. La lectora sabrá apreciar que esta no es la primera vez que topamos con una superiora (o, en su defecto, una maestra de novicias) estricta y rigurosa, en oposición a los planes de la protagonista, pero también se percatará de que sí resulta nueva esa inflexibilidad que Cándida Losada imprime en su madre Lucía de la Visitación.

Por contraste, quisiera referirme a la bondadosa Eduarda, interpretada por una de las grandes actrices de reparto del cine español: Matilde Muñoz Sampedro. En la línea de sus papeles de mujeres dotadas de enérgico carácter y férreos principios, la criada no duda en dar un paso al frente para defender la inocencia de Soledad, dejando atrás las advertencias de quienes le aconsejaron no inmiscuirse en aquel asunto tan feo. Si la reverenda madre parecía expresar más por lo que callaba que por lo que decía, prueba de ello es la fiera mirada que dedica al abogado de Eugenia cuando este intenta aportar como prueba un documento con el que presumiblemente saldría a la luz que no son familia carnal (a. II, s. 7, e. 19), Eduarda se caracteriza por compartir con el tribunal cuantos detalles conoce sobre lo sucedido. Es precisamente ella quien logra que Soledad reaccione y confiese cómo se produjo la muerte de Carlos, descubriendo también la conversación en la que la superiora le reveló la identidad de Eugenia. En definitiva, junto con el inherente dramatismo que destaca como valor actancial asociado con el personaje de Soledad, el contraste más poderoso se encuentra entre la intransigencia de la madre superiora y la benignidad de Eduarda, siendo Matilde Muñoz Sampedro quien dota a esta última de ese toque afable y, hasta cierto punto, cómico de los personajes de carácter, en representación de la humildad y la honradez de las clases populares.

En la fotografía, detecto el clásico predominio de la perspectiva heterodiegética en relación con la imagen en pantalla, dado que, por norma general, no toma el punto de vista de ningún personaje, sino del narrador externo omnisciente. No obstante, localizo algunos planos que podrían tomar un punto de vista homodiegético. Dos ejemplos innegables de ello se encuentran en el momento en que la madre Clara acude a auxiliar a Soledad durante los dolores previos al parto (a. II, s. 5, e. 15): tras un primer plano de la protagonista, sufriendo, sigue un primer plano de la madre Clara a través de los ojos de Soledad, pues vemos cómo la imagen desenfocada de la religiosa va ganando nitidez; del mismo modo, tras el primerísimo primer plano desde ángulo cenital de Soledad en esta escena, se observa una imagen borrosa del techo de la habitación, que funcionaría como una especie de plano nadir, contraplano del anterior, tomado desde los ojos de Soledad, quien baja posteriormente la mirada hasta mostrarnos, sin nitidez, la imagen del doctor y de una religiosa en la habitación. En otros casos, a pesar de que puede considerarse que el objetivo de la cámara toma la posición de algún personaje, no se hallan efectos que permitan apuntar subjetividad: podríamos estar viendo el entierro en el jardín desde el punto de vista de Soledad (a. II, s. 6, e. 17), al público expectante por entre la rendija del telón (a. II, s. 13, e. 36) o la partida de cartas en la que anda metido Javier (a. II, s. 15, e. 40) desde los ojos de Juan José, o la llegada del carruaje de Carlos y Eugenia tomando la mirada de la superiora (a. II, s. 17, e. 47), entre otros ejemplos.

Refiriéndome a la planificación y al encuadre fotográfico, quisiera apuntar tres regularidades. La primera de ellas obedece a la creación de sensación de espacio a partir de la inclusión de planos de situación al inicio de muchas escenas, fijándose desde el comienzo de la acción la disposición de los diferentes personajes presentes. El arranque del juicio es una buena muestra de ello: a lo largo de las tres escenas que componen la primera secuencia, no únicamente se aprovechan los planos medios largos para figurar los diferentes conjuntos de personajes que intervienen, sino que los planos generales de la sala permiten observar qué lugar concreto ocupan todos ellos. Esto viene reforzado por la entrada escalonada de los personajes tras quedar la sala vacía (a. I, s. 1, e. 2), momento en el que los planos medios en distinto grado de aproximación funcionarían como planos de referencia, en tanto que la espectadora establece cierta familiaridad con ellos. Así, vemos un plano medio largo del fiscal y su ayudante en su mesa y un plano medio largo de los tres magistrados en la mesa que preside la sala que habrán de repetirse de manera habitual al aparecer dichos personajes en futuras escenas, volviendo

a planos que el público conoce previamente. Adicionalmente, me gustaría señalar el repetido uso del gran plano general, esto es, un plano general largo que destaca por su función descriptiva, más centrada en los paisajes que en las personas. Al aparecer por primera vez el Convento de Monte Sión enmarcado en un adusto paisaje próximo al mar (a. II, s. 5, e. 11) o al subir Soledad al carruaje de Carlos tras pisar por última vez el convento (a. II, s. 17, e. 51) se localizan grandes planos generales que materializan la inmensidad de la costa gallega⁹⁸², quedando minimizada la presencia humana.

La segunda de las regularidades, referida a la planificación, invita a examinar sucintamente la construcción del montaje a partir de la funcionalidad general asociada con cada tipo de plano. Habiendo dado buena cuenta ya de la presencia de primeros y primerísimos primeros planos, completaríamos los planos de mayor aproximación con los planos detalle. Además de aquellos que nos muestran los retratos esbozados por el dibujante de tribunales de Soledad (a. I, s. 1, e. 3) y Eugenia (a. II, s. 7, e. 11), destacan aquellos que no están centrados en objetos, sino en las manos de ciertos personajes: vemos antes las manos nerviosas que el rostro de Dolores Castillo cuando comienza a testificar (a. II, s. 9, e. 23), también las manos del guitarrista de la venta protagonizan la imagen que se corresponde con los primeros acordes del tema *Soledad «La Caracola»* (a. II, s. 12, e. 33) y, por supuesto, son clave los planos detalle que muestran a Carlos sacando el revólver de su bolsillo y disparándose después, de forma no intencionada, en el abdomen (a. III, s. 25, e. 68). No obstante, sobresale la profusión de planos detalle en la partida de naipes de Javier (a. II, s. 15, e. 42), pues gracias a ellos seguimos las apuestas y el valor de las cartas.

También el uso de los planos medios respeta los convencionalismos habituales, a saber, el predominio de planos medios largos (y, en menor medida, planos americanos) para figurar desplazamientos o movimientos por parte de los personajes, como sucede con la entrada de Soledad en su regreso al convento (a. II, s. 17, e. 47), acompañada por la madre Clara, en la que los planos generales se alternan con algunos planos medios largos y americanos de ambas caminando; los planos medios y medios cortos resultan predominantes en aquellos diálogos o conversaciones en los que los personajes ocupan un lugar fijo, previamente mostrado al espectador, dominando los planos medios cortos

⁹⁸² Aunque me referiré a ello en mi examen culturalista, conviene señalar ya que la acción no se ubica explícitamente, ni espacial ni temporalmente. Sin embargo, las localizaciones del convento y el pueblo aledaño se corresponden con las costas de Pontevedra, mientras que temporalmente detecto varios indicadores (el vestuario, el coche de caballos, etc.) que ubicarían la acción hacia finales del siglo XIX.

cuando aparece un único personaje en pantalla, como sucede durante la conversación que mantienen Juan José y Soledad en los aposentos de ella (a. II, s. 14, e. 38). En otros casos, el diálogo entre dos personajes puede llegar a mostrarse desde primer plano, dada su abundancia, como sucede en la última conversación que mantienen Soledad y Ramón (a. II, s. 9, e. 25). Más complicado resulta establecer un único uso de los planos medios estándar, presentes tanto en diálogos como en números musicales en elevada cuantía. Eso sí, siempre se respeta una tercera y última convención: al descansar buena parte del avance argumental en la comunicación interpersonal, predomina la aplicación de una lógica del tipo plano/contraplano, mostrándose en pantalla al personaje que ostenta el rol de emisor, aunque se incluyan a veces planos de la reacción expresiva del receptor.

La angulación remite a la común complementariedad entre el uso de un punto de vista heterodiegético y el mantenimiento de ese mismo punto de vista a la altura de la mirada de la espectadora. El narrador omnisciente suele adoptar la misma altura que la de los personajes mostrados en pantalla: si ellos están de pie o sentados, la altura de la cámara hace lo propio para que puedan contemplarse sus rostros en ángulo recto. No obstante, de manera puntual, se incluyen algunos picados y contrapicados que rompen sutilmente dicha convención. Dejando de lado aquellos que aparecen en los números musicales y en la escena de agresión en las misiones, pues comentaré el montaje de dichos episodios en breve, quisiera apuntar algunos ejemplos que permiten apreciar la funcionalidad expresiva que, en ocasiones, llegan a cobrar estos ángulos. En el caso de los contrapicados, subrayo el marcado contrapicado que se aplica al plano medio largo que muestra la entrada del fiscal en la sala de juicios (a. I, s. 1, e. 2), transmitiendo una sensación de poder reforzada por la tensión musical con predominio de la percusión, así como el contrapicado ligero de Soledad llamando a la puerta de una pensión mientras es perseguida por unos asaltantes, quienes aparecen sobre la calle empinada, reforzándose así su presencia amenazante (a. II, s. 11, e. 29).

Por el contrario, los picados potencian la sensación de indefensión en los planos generales de Soledad en la tribuna de los acusados, empequeñecida ante quienes la observan (a. I, s. 1, e. 3), o en los planos de aproximación que la muestran sufriendo por los dolores del parto (a. II, s. 5, e. 14). En otros casos, el uso del picado interesa como recurso de composición formal, tal y como sucede con el plano general desde picado en el que la madre Clara se acerca a la puerta del convento, tomado desde la parte superior de la reja (a. II, s. 17, e. 46), al observar cómo Carlos cae muerto (a. III, s. 25, e. 68) o

en el último gran plano general de la película, en el que Eugenia y Soledad abandonan juntas el juzgado (a. III, s. 28, e. 73). Mención aparte merece la alternancia de planos medios cortos picados y contrapicados en la conversación entre Carlos y Soledad a las puertas de la casa de ella (a. II, s. 22, e. 58), creándose un interesante contraste de ángulos entre los planos picados de ella y los planos contrapicados de él, remarcando así la diferencia de altura entre ambos, probablemente al encontrarse él sobre un escalón. Por último, recuerdo la ya mencionada rareza del contraste entre un plano en ángulo cenital y otro en ángulo nadir en la escena 15, relacionados con la homodiégesis.

Ocupándome de los movimientos de cámara, apunto algunos ejemplos de la utilización del travelling y el zoom. Contrariamente a lo que he comentado sobre el empleo del travelling en algunos filmes analizados, no se aplica aquí únicamente para seguir los movimientos de los personajes, pues en los casos más evidentes se pretende lo contrario: cuando los personajes están quietos, este movimiento de cámara se utiliza para transitar entre varios de ellos. Así sucede al mostrarse, por ejemplo, la expresión en primer plano de las diferentes religiosas al escuchar atentamente las palabras del vicario tras volver de las misiones (a. II, s. 4, e. 10). Otra buena ilustración puede localizarse cuando Soledad descubre la apuesta de Javier en la partida de naipes (a. II, s. 15, e. 42), pues el travelling se utiliza para transitar desde el plano medio corto de Juan José, quien contempla la partida por entre el espacio abierto de unos cortinajes, al plano medio corto de Soledad, que hace lo propio desde otro espacio similar.

Frente a estos casos de travelling en línea recta, existen movimientos de cámara que, sin romper la regla de los 180°⁹⁸³, llegan a dibujar semicírculos alrededor de los personajes. Más allá del dinamismo que esto aporta al montaje, aspecto que ilustraré al comentar la escena 59, este recurso se utiliza para cambiar el foco de atención de un personaje a otro. Así, por ejemplo, se aplica para pasar desde el plano medio corto del abogado defensor hasta el plano medio largo del alguacil abriendo la puerta por la que ha de entrar la acusada, siguiendo el giro de la cámara al de la cabeza del letrado, quien gira sobre su torso para incluir la puerta, la cual queda detrás de él, en su campo visual (a. I, s. 1, e. 3). De manera muy sugerente, se aplica este movimiento en semicírculo para marcar algunas transiciones entre la acción en presente y la entrada en analepsis, encontrándose la mejor muestra en el breve primer *flashback* durante la declaración de

⁹⁸³ Mención aparte merecen algunos planos de los números musicales que, mostrando sucesivamente los dos perfiles de Soledad, sí plantean una ruptura de la regla de los 180°.

Dolores Castillo (a. II, s. 9, e. 23): tras un plano medio corto de Soledad mirando a Dolores, en el que ya se aplica el movimiento señalado, volvemos a un plano medio corto de Dolores en el que, análogamente, se dibuja este movimiento semicircular, en sentido inverso al anterior, para entrar en analepsis. Del mismo modo, al final de la escena, otro movimiento semicircular efectuado sobre un plano medio corto de Dolores sirve para regresar a la línea temporal pasada, esta vez de manera más prolongada.

En el caso del zoom, si bien habrá de interesar especialmente su aplicación en varios números musicales, les ofrezco algunas muestras de su uso para conectar varios planos, tanto de aproximación como de alejamiento. Quizás el mejor ejemplo de zoom de aproximación pueda encontrarse cuando Soledad escucha relatar a la madre superiora que no la volvió a ver hasta muchos años después de su partida del convento (a. II, s. 7, e. 19), pasando de un plano medio a un primer plano de la acusada. Otra demostración, cargada de significado, se halla al iniciar Eduarda su declaración (a. II, s. 16, e. 45): no interesa tanto el zoom lento desde plano general corto a plano americano de Eduarda, sino el ligero zoom de aproximación aplicado sobre el primer plano de Soledad, pues este recurso, al tiempo que la voz de Eduarda parece diluirse, indica que la analepsis que viene a continuación es fruto de la introspección en los recuerdos de Soledad. Un tercer caso de interés se ubica en el zoom de aproximación que posibilita ver el reflejo de Eugenia sobre el cristal de la ventana a través de la cual está mirando Soledad, a la espera del veredicto (a. II, s. 26, e. 70), recurso que me permite aludir al empleo de los reflejos en espejos y ventanas en muchas de las escenas de la película como elemento compositivo de interés. Menos son los casos de aplicación inversa del zoom, destacando el que se observa al transitar desde primer plano a plano medio de Soledad, según se levanta de la silla, tras escuchar el secreto de la superiora (a. III, s. 25, e. 65).

En lo que respecta a la iluminación y el cromatismo, íntimamente relacionados con la fotografía, vengo ofreciendo algunas pinceladas a propósito de los mismos, por lo que me limitaré a ordenar dichas impresiones. Destacando la magnífica factura lumínica en términos generales, sobresale especialmente la teatralidad melodramática como valor asociado con Soledad, contribuyendo a remarcar el peso de los años y de los desengaños en su vida. La imagen de la rígida Soledad enlutada durante el procedimiento penal se sitúa en las antípodas de la impresión que nos produce la joven y dulce Soledad que ejerce de misionera o aquella que, tiempo después, se encuentra trabajando en un taller de bordado. Además de las labores de peluquería, maquillaje y vestuario, cuyo papel en

la construcción del paso del tiempo es fundamental, la iluminación y el cromatismo se presentan como los principales recursos formales para remarcar dicha transformación.

En el caso de la Soledad joven, que conserva un carácter alegre y esperanzado a pesar de la traumática experiencia vivida en las misiones, destacan los tonos rosados del maquillaje, así como un color de cabello rojizo de apariencia natural, acompañados por un vestuario humilde de colores poco contrastados y una iluminación que, si bien resulta clara, no se excede en su potencia. Pero las vicisitudes vitales y los desengaños amorosos habrán de pasarle factura, generándose un endurecimiento psicológico que se halla reflejado en algunos de los momentos centrales del filme, apreciándose de modo evidente en la secuencia en la que es rechazada en el convento, más concretamente en la conversación que mantiene dentro del coche de caballos con Carlos (a. II, s. 17, e. 51): aquí, los primeros planos de Soledad, muchos de ellos desde los habituales perfiles de Sara Montiel, resultan inflexibles a ojos de la espectadora, gracias a la dureza generada por el contraste lumínico y cromático entre su alabastrina piel y la saturación de su rica indumentaria púrpura, color culturalmente asociado a la suntuosidad. Ha regresado al convento una mujer irreconocible, enriquecida en lo material pero empobrecida en lo espiritual, cuya apariencia se endurece mediante una iluminación y un cromatismo potentísimos por sus valores de contraste, cuasi expresionistas.

Respecto al cromatismo, habré de apuntar algunos interesantes juegos de color en los números musicales, así como un uso simbólico en ciertas ocasiones, siendo el mejor botón de muestra el empleo del blanco en el contexto de la misión religiosa: la blancura de los hábitos de Soledad y sus compañeras religiosas, color que también inunda las paredes del lugar, puede tomarse como símbolo de pureza, integridad que les será arrebatada a la fuerza por la violenta agresión sufrida. Por otra parte, se establece un contraste más general entre la exuberante paleta de colores propia de la lujosa vida de Soledad como cantante y la gama de colores grisáceos que predomina en contextos de mayor austeridad como el espacio conventual. En este sentido, quisiera resaltar el efecto atmosférico conseguido mediante el uso del gran plano general ya explicado en entornos como el convento y el paisaje natural escarpado que lo rodea, pues su inclusión subraya una iluminación con menor potencia solar y unos colores más crepusculares que transmiten la sensación de ascético retiro, en consonancia con la vida conventual.

Y esta última apreciación puede utilizarse para transitar hacia el último sistema de hiperformalización objetual que ha de centrar mi análisis: el sonido. A estas alturas, poco sorprenderá que el predominio del sonido diegético tome la forma de diálogos que articulan la comunicación interpersonal de los actantes, correspondiéndose visualmente con una lógica del tipo plano/contraplano. Sin embargo, la novedad con respecto al uso del sonido diegético no se encuentra en los momentos hablados, sino en la utilización de dos recursos que, hasta cierto punto, suelen pasar más inadvertidos: los silencios y los sonidos atmosféricos. Comenzando por estos últimos, y en vinculación con lo expresado sobre el cromatismo y la iluminación del convento, la inclusión de sonidos que figuran la potencia del aciago viento, la copiosa lluvia y las turbulentas olas del mar chocando contra la escarpada costa rocosa de los exteriores de la comunidad (a. II, s. 5, e. 11) o al ondear al viento las veladuras del atuendo púrpura que luce Soledad al ser rechazada en su regreso (a. II, s. 17, e. 51) contribuyen a crear ese efecto atmosférico ambiental que logra que el espacio se convierta en vehículo de expresión. Recordemos, además, que Carlos y Soledad se reencuentran bajo la lluvia (a. II, s. 18, e. 52). Por otra parte, mencioné ya el efectista silencio que guardan todos los presentes durante la entrada de Soledad en la sala de juicio (a. I, s. 1, e. 3), silencio absoluto que refuerza la expectación tanto de los asistentes como de las espectadoras ante la que será la primera aparición de la protagonista en pantalla. Un recurso similar se aplica durante los primeros instantes que comparten Carlos y Soledad en el coche de caballos (a. II, s. 18, e. 51), remarcando así la sensación de incomodidad y de distancia impuesta por Soledad.

Refiriéndome todavía al sonido diegético, destaco el empleo reiterado de la voz superpuesta de los testigos con respecto a algunas de las analepsis. La importancia de este recurso aparece glosada en las notas de la tabla de secuenciación del filme, en el anexo final, insistiendo en la oportunidad que nos brinda este elemento a la hora de dilucidar si un determinado episodio presentado en *flashback* se corresponde con el testimonio de alguien o si, por el contrario, responde a los recuerdos de Soledad. Otra particularidad del sonido diegético se encuentra relacionada con la presencia de instrumentos musicales en el campo visual que justifican el acompañamiento de los números musicales. Aunque estos serán analizados en breve, señalo una regularidad que se cumple en tres de ellos: el acompañamiento comienza de la mano de un instrumento que se observa en pantalla, una guitarra en *Soledad «La Caracola»* (a. II, s. 12, e. 33) y *Canta guitarra* (a. II, s. 13, e. 37) o un clave en *Aquel amor* (a. II, s. 20, e. 55), para

añadirse pronto, según convención del género musical, el resto de instrumentos a modo de sonido extradiegético. Los otros dos números musicales, el primero y el último de la película, se sitúan en los extremos opuestos de esta convención: mientras que al entonar *Cantando el A-E-I-O-U* (a. II, s. 3, e. 8) para enseñar las vocales al alumnado de la misión no se observa en pantalla ningún instrumento, en *Contigo aprendí* unos músicos acompañan a Soledad desde el comedor de su casa (a. II, s. 23, e. 60).

Por lo demás, el sonido extradiegético que no se asocia con el acompañamiento de los números musicales corresponde a la banda sonora. Teniendo en cuenta que el responsable de la música es Gregorio García Segura, quien ya se hizo cargo de la banda sonora del melodrama *Pecado de amor*, muchas de las apreciaciones realizadas con respecto a los motivos y temas musicales de aquel filme pueden hacerse extensibles al que ahora nos ocupa. Por ejemplo, aprecio el uso de breves motivos instrumentales que refuerzan transiciones en el plano visual, como sucede al entrar en analepsis durante el testimonio de Arturo Castro (a. I, s. 2, e. 5), mediante una intensificación musical en la que se añaden golpes percutidos de platillos a la sutil sintonía de cuerdas que venía escuchándose desde que el subjefe de policía inició su relato en la escena anterior. En la mayor parte de escenas prima la comunicación dialógica, quedando los motivos en la sutileza de un segundo plano, magnificándose su presencia y significación en los episodios de tensión dramática. Pueden encontrarse ilustraciones de ello al presenciar cómo Soledad se retuerce de dolor durante el parto (a. II, s. 5, e. 14 y 15) o al observar a Carlos sacar un revolver del bolsillo con la amenaza de matarse (a. III; s. 25, e. 68), destacando siempre la familia instrumental de la percusión, con especial predominio del sonido del bombo. Los sonidos instrumentales suaves actúan complementariamente, con marcada función emotiva, como se aprecia en la referida escena de la muerte de Carlos, pues sutiles violines subrayan su desesperación al decir que no podría vivir sin Soledad.

En otros casos, existen temas musicales que ostentan el protagonismo de una escena a nivel sonoro. Al observar a las personas que participarán en la vista procesal ocupando sus respectivos lugares en la sala (a. I, s. 1, e. 2), aparecen sobreimpresos en blanco los títulos de créditos, acompañados por una magnífica carta de presentación que demuestra la riqueza instrumental de la banda sonora: partiendo de un instrumento de viento en solitario, probablemente una trompa, prontamente se añaden la percusión y el resto de vientos metales, familias que llevarán el peso en los momentos de tensión instrumental a lo largo del filme. Sin embargo, al entrar en la sala Eugenia y la madre

Clara, acompaña a las mujeres un sonido mucho más dulce, de cuerdas, que suaviza la intensidad hasta quedar la música muy rebajada, en tanto que se hace necesario escuchar las palabras que intercambian ambas con el abogado de la acusación, reanudándose posteriormente la música y los títulos de crédito. En otras ocasiones, la música llega a sustituir a los diálogos, como puede observarse en el reencuentro de Carlos y Soledad bajo la lluvia (a. II, s. 18, e. 52), pues primeramente les observamos conversar desde el interior de la cafetería donde él se encontraba, sin escuchar sus palabras.

No obstante, por su relevancia, hemos de remarcar la existencia de un tema musical que puede reivindicarse como sintonía de la película, pues llega a escucharse hasta en cinco ocasiones entre el final del nudo argumental y el desenlace. Su primera escucha completa está pensada para que resalte a oídos del público, pues para ello se utiliza el episodio del paseo de Soledad y Carlos (a. II, s. 18, e. 53), caracterizado por la ausencia total de diálogos, presentándose el tema con un predominio de los sonidos dulces, principalmente de cuerdas y vientos madera, acorde con el romanticismo del momento. En pocos minutos, el tema se repite en cuatro ocasiones, incorporando variaciones de timbre instrumental y de intensidad que logran reproducir la sensación de familiaridad en el oyente sin caer en la reiteración exacta. Así, por ejemplo, al inicio de su cena en el restaurante (a. II, s. 22, e. 57) volvemos a escucharlo, interpretado aquí por un clave, instrumento al que se añadirán las cuerdas al volver sobre el mismo tema en la intimidad nocturna que la pareja comparte después (a. II, s. 22, e. 59). Los instrumentos de cuerda más agudos lo retomarán durante el encuentro entre Soledad y Eugenia mientras esperan el veredicto del juicio (a. III, s. 26, e. 70), imprimiendo cierta tristeza. Pero, sin duda, el gran despliegue del tema se reserva para el desenlace del filme (a. III, s. 28, e. 73): al acudir Eugenia en busca de Soledad, su madre, una tensión instrumental contenida acaba dando paso a una última variación del tema, interpretado aquí por toda la orquesta, comenzando justo en el momento en que ambas se miran.

En este punto, quisiera comentar el particular montaje de dos escenas del filme. En ambos casos, la impresión que pueda ofrecer haciendo uso del vehículo de la palabra escrita será imperfecta por necesidad, pues solamente remitiéndoles a un visionado en primera persona se podrá apreciar cómo los diferentes sistemas analizados se conjugan en la construcción de dos escenas que resultan redondas no únicamente por su factura formal, sino por su capacidad transmisora de carga emocional. En otras palabras, por mucho que desgranase sus diferentes sistemas de hiperformalización, la impresión del

todo resultante siempre habría de ser algo más que el agregado de sus partes, pues la percepción audiovisual del espectador produce una imagen de conjunto que va más allá del ensamblaje. La primera de estas escenas presenta la violación de las religiosas en las misiones (a. II, s. 3, e. 9): partiendo de la pureza transmitida por el blanco de los hábitos de Soledad y por las encaladas paredes, la sensación cambia por completo al aparecer, en plano medio largo, un primer asaltante, que le arranca las tocas y forcejea con ella. La tensión instrumental se concretiza mientras visionamos un primer plano de Soledad gritando, al tiempo que la imagen en pantalla se desenfoca, transitando después a un plano general en el que otras religiosas intentan resistirse al asalto. La dramática tensión instrumental, marcada por la percusión y los vientos metales, el dinamismo y la rapidez de los cambios planimétricos o el uso de ángulos picados y zooms de aproximación son recursos que potencian una sensación de inestabilidad, un desequilibrio que bien logra transmutar en sensación de cruda violencia, asociada con el acto de la violación.

El segundo episodio (a. II, s. 22, e. 59) presenta un tratamiento de la sexualidad diferente, desde un deseo que anticipa el aperturismo hacia la dimensión íntima del cine español de los setenta, al tiempo que mantiene la esencia del melodrama romántico. Se inicia con un plano detalle del fuego crepitando en la chimenea, anticipo de la pasión, viéndose a Soledad recostada en una silla, teatralmente iluminada con una blancura casi lunar, mirando en dirección a la cámara. O al menos eso pensamos, pues el siguiente plano medio largo muestra a Carlos en la cama, al tiempo que se escucha el tema musical de la película interpretado por un clave, al que se sumarán otros instrumentos de cuerda. Destaca la aplicación de un punto de vista homodiegético en uno de los planos medios largos de Carlos en el lecho, pues al levantarse Soledad de la silla que ocupaba vemos cómo se alza el punto de vista. Por lo demás, interesa el primer plano en el que Carlos la besa, pues la cámara comienza a dibujar un giro de casi 180° que nos permite intuir, desde el otro lado de los cortinajes del dosel, el comienzo de los pechos desnudos de Soledad. Siguen varios primeros planos que figuran la aproximación del rostro de ambos hasta fundirse en un apasionado beso, subrayado por un incremento de la intensidad musical. Gracias a los movimientos de cámara, los vemos besarse desde diferentes puntos, culminando la escena con una sucesión de planos medios largos en los que la cámara dibuja movimientos en semicírculo en direcciones alternas alrededor del lecho, acompañados por la alternancia de ligeros motivos de percusión y cuerda percutida, rematándose así una escena de contenido sexual velado de gran dinamismo.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

Más allá del análisis de los sistemas de hiperformalización objetual, quisiera apuntar en este acápite algunas regularidades generales que permiten situar el filme en relación con los géneros del melodrama y el musical. Comenzando por su adscripción al melodrama, conviene hacer notar, sin entrar todavía en asuntos como la construcción del personaje de Soledad basada en el sentimiento de fracaso sentimental y moral, que la sucesión de desengaños vivida por la protagonista en sus relaciones amorosas remite al referente del folletín romántico. Asimismo, esta película presenta otros episodios traumáticos, como la agresión sexual, nada ajenos a géneros como el folletín literario o la novela gótica, si bien es cierto que una representación cinematográfica tan explícita resulta singular en un filme español de aquellos años. También he mencionado ya elementos formales del género, como la teatralidad en la iluminación y el contraste cromático, la utilización de recursos efectistas a nivel musical y en la organización temporal de la acción o, por supuesto, la actancialidad de Sara Montiel.

Caracterizada por ese *savoir faire* tan suyo, la actriz manchega dota de gran altura dramática a su Soledad, personaje poliédrico donde los haya, prescindiendo de cualquier tipo de exageración gestual o expresiva al crear un manierismo propio desde la parquedad de palabra y la sobriedad gestual. Hasta el comienzo del último acto, Soledad no se digna a mostrar el más mínimo interés por su suerte como acusada en el juicio, y su intervención tardía no obedece tanto a la defensa de su honra como al empeño por no ver manchado el nombre de Carlos (a. III, s. 24, e. 63). Gracias a esa circunspección en los diálogos y en el gesto, sus palabras y sus ademanes logran calar hondo en la espectadora, revistiéndose de gravedad cuando la ocasión así lo requiere. Si antes alabé el efectismo de los silencios al mismo nivel en que consideré la tensión instrumental aportada por la banda sonora en momentos de clímax, pronto habremos de darnos cuenta de que, viéndose a modo de analepsis muchos recuerdos de Soledad que para ella se quedan, la protagonista hace suyo aquel refrán, quizás tan manido, pero al mismo tiempo tan cierto, de que una es dueña de lo que calla y esclava de lo que dice.

Por otra parte, la película puede caracterizarse como musical cinematográfico de modo escasamente problemático, presentando los dos criterios tomados como base en mi investigación. Conveníamos que la música fuese motor argumental que interviene en la construcción y en el avance de la acción. Aunque esta impresión habrá de reforzarse

al abordar el análisis de las letras de las canciones y su inserción en la trama, puede establecerse que la dedicación de Soledad al mundo de la canción interviene en la confección de su dimensión moral. Si bien pudiera discutirse la incidencia sobre su autopercepción, menos espacio para la duda queda al examinar cómo otros personajes establecen juicios sobre ella con base en dicha ocupación: «Porque tú eres un poco de todos, como el aire. Es tu vida y tu obligación» (a. II, s. 14, e. 39). Estas son las palabras que pronuncia Javier al intentar explicar a Soledad por qué le parece un disparate su idea de convertirse en madre, nada alejadas de la naturaleza prejuiciosa con la que el fiscal la señala como «esa mujer [...] una prostituta que por celos o ambición, o por otro motivo igualmente sucio, asesinó a su amante» (a. II, s. 8, e. 22).

Quisiera ofrecer ahora un exiguo comentario de las características de montaje y planificación fílmica a nivel formal de los números musicales. El primero, *Cantando el A-E-I-O-U*, es el único que interpreta Soledad en su faceta de religiosa dedicada a la enseñanza en las misiones (a. II, s. 3, e. 8), tomando forma de canción infantil⁹⁸⁴ con función pedagógica. Tras el gran plano general del paisaje en el que destaca el edificio de la misión, la madre Soledad de Jesús, vestida con hábitos y tocas blancas, inicia la interpretación del tema en plano medio largo, girando desde la pizarra en la que están escritas las vocales hacia los niños y niñas a quienes insta a repetir las, un atento público al que vemos en plano general. Se mantiene una lógica del tipo plano/contraplano, alternándose los planos medios de la religiosa⁹⁸⁵, quien recorre el pasillo central del aula recitando las estrofas y marcando los golpes de entonación con su vara de maestra, y los planos medios largos del alumnado, afanado en repetir las vocales a su debido tiempo, tomados estos últimos desde un ligero ángulo picado e incluyendo travelling de cámara, pudiendo suponerse un punto de vista homodiegético desde la mirada de Soledad.

Es en episodios musicales como este donde la expresividad y la gestualidad de Sara Montiel se acentúan pretendidamente, al imitar el llanto de una muñeca o las orejas de un burro, aportando un componente desenfadado e inocente a su interpretación. Al llegar al final del aula, la profesora da la vuelta y repite el recorrido en sentido inverso, en

⁹⁸⁴ Según rezan los títulos de crédito, los compositores del tema son Juan Solano y José Antonio Ochaíta. La labor de estos músicos y folcloristas se ubica principalmente en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, aunque mantienen una trayectoria dilatada hasta finales del siglo XX, por lo que es muy probable que nos encontremos ante una composición original para el filme.

⁹⁸⁵ Al cambiar la madre Soledad de la estrofa de una vocal a la de otra, se observa una especie de corte, disimulando el movimiento de la religiosa aquello que se intuye como un recurso de montaje aplicado en posproducción.

un plano medio corto que se convierte después en plano medio largo al llegar a la parte delantera. En este momento, interesa el peculiar recurso aplicado a dos planos medios cortos que muestran a los pequeños recitando las vocales, pues sus cabezas dibujan sendas diagonales compositivas al tiempo que se aplica un juego de (des)enfoque que permite ver con nitidez, enfocándolos alternativamente, los rostros de unas y otros; singularmente, el ritmo del cambio de enfoque va en consonancia con la cadencia del recitar de las vocales. Tras el fragmento cantado exclusivamente por la profesora, se repiten las cinco estrofas dedicadas a cada una de las vocales, aplicándose un cambio significativo: subrayando la función pedagógica, la maestra señala a una niña o un niño para que repita parte de los versos que antes cantó ella. Vuelve a aplicarse una lógica de plano/contraplano basada en una variada gama que transita desde el plano medio largo al primer plano, hasta que pasamos a un plano general según Soledad vuelve a subir a la tarima, concluyendo el número con un primer plano en el que Soledad ya escucha los gritos que enlazan con la siguiente escena.

No podría ser más diferente el contexto en el que Soledad despliega nuevamente sus dotes musicales, pues buscará camuflar una reunión clandestina en una venta ante las autoridades al interpretar Soledad «*La Caracola*»⁹⁸⁶ (a. II, s. 12, e. 33). La escena comienza con la llegada de los oficiales de la brigada a la estancia en la que, en plano general, el guitarrista de la venta toca, mientras Soledad permanece sentada, encima de un pequeño escenario. Tras un plano de las manos del guitarrista, los planos medios cortos y los primeros planos se suceden al comienzo de la interpretación de Soledad, acompañada por una guitarra a la que, en los estribillos, se añade la instrumentación orquestal extradiegética, a ritmo de pasodoble subrayado por unas castañuelas. Estos planos cuentan con esos perfiles tan Montiel, alternados a izquierda y derecha, que se mantendrán en su posterior acercamiento hacia una celosía. En un instrumental, desde plano medio, la observaremos quitarse el mantón que cubre su cabeza, parte de la indumentaria castiza que luce, acomodándose sobre los hombros antes de descender del escenario. Pronto regresa la alternancia de perfiles, desde primeros planos, viéndose después en plano medio corto cómo Soledad canta a los oficiales, jugando con la gestualidad de sus manos y ojos en consonancia con la letra: se abre el mantón al cantar «sintió su pecho latir» y juguetea en primer plano con uno de sus tirabuzones al referirse

⁹⁸⁶ Este pasodoble, compuesto por Alejo León Montoro y Juan Solano, dispone, al menos, de una versión anterior, probablemente la original. Me refiero a la grabación realizada en 1946, en la que Gracia de Triana, artista injustamente olvidada, presta su excepcional voz a las desventuras de *La Caracola*.

a los «caracoles de tu pelo». La interpretación concluye en plano general ligeramente picado, con el aplauso de todos los presentes.

Al finalizar este número, entra en acción un enigmático hombre que ha seguido con interés lo sucedido desde el patio de la venta. Se trata de Juan José, el empresario que lanzará a Soledad a la fama al ritmo de *Canta guitarra* (a. II, s. 13, e. 37)⁹⁸⁷. Como ya he señalado, uno de los principales atractivos de esta escena radica en observar cómo representa el meteórico ascenso artístico y económico de Soledad. Primeramente, en plano general corto, se abre el telón de un pequeño y lúgubre teatro, aproximándose la cámara hacia un plano americano de Soledad sentada y con una guitarra en las manos, incrementándose la iluminación escénica en paralelo a dicho zoom de aproximación. Bajo la atenta mirada del empresario, la protagonista comienza a cantar y a simular que toca la guitarra desde un plano medio corto que se mantiene en la primera estrofa. Al finalizar la misma, pasamos a un plano general según Soledad se levanta y deja a un lado la guitarra, añadiéndose al tiempo la instrumentación orquestal.

Precisamente durante esa transición instrumental hacia el estribillo se observa un plano general corto de camareros entrando con bandejas de churros, situándonos así en la chocolatería en la que transcurre la segunda parte de la escena, ya en Madrid. Gracias al movimiento de un camarero que lleva una jarra de chocolate llegamos a Soledad, quien canta desde plano medio corto, pasando rápidamente a uno de sus primeros planos de perfil que, abriéndose de nuevo a plano medio corto, vuelve a jugar con el contraplano del perfil inverso. Situándonos después en un plano general corto, la vemos bajar del mostrador en el que estaba sentada, con la ayuda de uno de los camareros, llegando a un nuevo momento instrumental que sirve para transitar hacia la tercera y última parte del número. En plano general, la cámara se desplaza desde la multitud congregada en una lujosa escalinata hasta una galería superior, asistiendo al avance de Soledad, primero por entre los arcos de las balaustradas y después, gracias a un plano general corto, casi de figura, tomado desde detrás de Soledad, girando la cámara para mostrar su descenso por la escalinata. Aproximándonos a un plano medio muy corto, la observamos cantar mientras mueve graciosamente su abanico, descubriendo de paso que

⁹⁸⁷ Se trata nuevamente de un pasodoble, en este caso de corte aflamencado, figurando en los créditos la autoría de Alfonso Jofre de Villejas y Mariano Bolaños, ambos letristas, pero obviándose el nombre de Ángel Ortiz de Villajos, responsable de su partitura musical. Una vez más, puede aseverarse que no es una pieza musical compuesta para la película, pues se conserva, al menos, una grabación anterior, cuya datación se ubicaría entre finales de los años veinte e inicios de los treinta, con interpretación vocal a cargo de María Aixelá, acompañada en los estribillos por Jaume Planas i Simó.

Carlos se encuentra presente. Tras un intercambio de miradas entre ambos, regresamos a un plano general corto mientras ella culmina su descenso, destacando la extensión de brazos y de abanico, en paralelo al ascenso de la cámara, cerrándose el número con un plano detalle de la lámpara de araña del palacio. Huelga decir que, paralelamente a los cambios de escenario y público, apreciamos también una mayor riqueza en las joyas y el vestuario. En resumidas cuentas, se trata de una variante de secuencia de montaje, la cual queda unificada por el *raccord* sonoro, resolviendo así las elipsis temporales y los cambios espaciales.

Transcurre mucho tiempo hasta que Soledad vuelve a cantar (a. II, s. 20, e. 55), precisamente tras (re)aparecer Carlos en su vida. Sin hacer mía la labor del crítico, creo de justicia remarcar una flaqueza a cambio de cuantas virtudes he señalado, a saber, la menor sutileza con la que este número musical se integra en el argumento de la película, sintiéndose menos orgánico y más prescindible que el resto. Salvando el encaje algo abrupto de esta secuencia, que por lo demás se corresponde con la sucesión de varias secuencias cortas hacia el final del nudo argumental, la magnífica construcción formal del número, sumada al significado de la letra que comentaré, bien merece atención. Lo más destacable en *Aquel amor*⁹⁸⁸ son, indudablemente, los juegos cromáticos. Tras comenzar el número con un zoom de aproximación desde plano medio largo a plano medio con ligero picado lateral, sobrepasamos al músico que hace sonar un clave y queda Soledad en pantalla, con cortinas y vidrieras al fondo. Es entonces cuando comienza a cantar, manteniéndose este plano durante buena parte de la primera estrofa, hasta que se añade la instrumentación extradiegética. En este punto, se aleja de espaldas y pasamos a un primer plano de perfil, comenzando los juegos cromáticos. Se aplica el uso del travelling al desplazarse Soledad junto a las vidrieras, deteniéndose la cámara cuando ella hace lo propio para mirar en dirección al espectador, al tiempo que su alabastrina piel transmuta de color según refleja los tonos rojo, verde, azul y amarillo de los cristales, acompañado por el centelleo de sus ojos y sus pendientes de brillantes. Al concluir su recorrido y girar, pasamos a un plano medio largo que va cerrándose a plano medio durante el instrumental, según ella se aproxima al clave. Concluye el número mediante un zoom inverso, con una apertura paulatina hacia el plano general, en un

⁹⁸⁸ Este tema, más conocido como *No volverá aquel amor*, es una composición de Rafael Cárdenas, letrista de origen mexicano, y del ya mencionado Juan Solano. Coetáneamente al filme que nos ocupa, el tema fue popularizado por De Raymond, cantante de origen barcelonés que imprimió al tema la por entonces tan popular fórmula de la canción romántica de corte melódico.

instante en el que Soledad envuelve su cuello con una boa de plumas, viéndose además de cuerpo entero su elegante vestido negro y amarillo, con *bustier* de terciopelo.

Quizás ese penúltimo número musical pueda tomarse como ensayo o anticipo del último que habrá de protagonizar Soledad, a modo de remate del nudo argumental (a. II, s. 23, e. 60). Tras llegar Carlos a casa de Soledad, Eduarda le informa de que su señora ha decidido volver a cantar. Desde un plano general muy corto que va cerrándose hasta plano medio, pasando por plano americano, vemos aparecer a Soledad en el descansillo superior de la escalera, luciendo un elegante vestido negro acompañado por ampulosas joyas de perlas y brillantes. Ha comenzado la instrumentación de *Contigo aprendí*, bolero del mexicano Armando Manzanero, entonando Soledad sus románticos versos al tiempo que la cámara sigue su descenso por la majestuosa escalera. Este descenso se articula mediante planos que van desde el plano medio al plano americano, reclamando Carlos para sí un primer plano que resalta el brillo en sus ojos. Al finalizar ella su descenso en plano medio, viéndose los músicos que la acompañan al fondo del comedor, el campo visual se cierra hasta un perfil en primer plano de Soledad, pasando después a otro primer plano que muestra su aproximación a Carlos.

Al comenzar la parte instrumental, un primerísimo primer plano nos permite presenciar su beso mientras bailan agarrados, al tiempo que la cámara realiza dos giros completos alrededor de la pareja. No menos interesante es el siguiente recurso visual, pues, durante un breve diálogo entre ambos, pasamos de un plano general con ángulo picado tomado desde el piso superior a un plano general que nos sitúa en el espacio inferior al cuerpo de la escalera. Esta transición se consigue gracias a un travelling lateral, tornándose el campo visual negro al pasar tras una cortina, antes de aparecer en el segundo espacio referido. Soledad, todavía bailando con Carlos, retoma la canción en primer plano, siendo ahora ellos quienes efectúan los giros, hasta detenerse en plano medio corto. La cámara bordea un candelabro de mesa para figurar a ambos enamorados fundiéndose en un beso, justo en el instante en el que concluye la canción y desciende la intensidad lumínica.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Retomando el eneagrama de las pasiones de Claudio Naranjo, invierto algunas líneas en el examen del temperamento de Soledad Romero, antaño la madre Soledad de Jesús, siempre con la intención de proponer una mejor comprensión de las motivaciones que mueven a la protagonista. Si bien se trata de un personaje complicado de definir a partir de la teoría del investigador chileno, y en breve explicaré por qué, he identificado algunos rasgos de carácter que se corresponden con subtipos concretos del eneagrama naranjiano. En cambio, conviene remarcar que el resto de roles no presentan suficiente desarrollo psicológico como para merecer un estudio individualizado, puesto que sus entradas y salidas argumentales dependen de su relación con la protagonista. Si bien Eduarda encarna la honradez de las clases populares, el fiscal materializa los prejuicios y el señalamiento hacia las mujeres de la sociedad heteropatriarcal y la madre superiora consigue cierta profundidad en su representación de la rigidez institucional eclesiástica gracias a la interpretación de Cándida Losada, estos y otros personajes entran en escena y participan en la acción con el objetivo de ir descubriendo el pasado de Soledad y, más particularmente, su supuesta implicación en el asesinato de Carlos. El abogado defensor verbaliza dicha función situacional y circunstancial de los testigos, al aseverar que «A través de ellos he seguido paso a paso la vida de mi defendida. Sé de su carácter, de su fuerza, de sus flaquezas y, casi me atrevería a decir, de sus sueños» (a. II, s. 8, e. 22).

Con respecto a los rasgos eneatópicos que pueden identificarse en el personaje de Soledad Romero, quisiera señalar que la presencia de unos u otros se ve condicionada por los diferentes momentos vitales por los que atraviesa el personaje, pues la narración fílmica abarca diversas décadas en analepsis. Por ejemplo, tanto en su desempeño inicial como religiosa en las misiones como durante su noviazgo con Ramón se observa una contrapasión propia del E3 conservación. Este subtipo, considerado por Naranjo como un temperamento vanidoso contrapasional que se identifica con el trabajo eficiente⁹⁸⁹, se concreta en el despliegue de un carácter esforzado en comportarse de manera virtuosa en el desempeño de sus actividades. Así, la superiora alaba su labor de maestra en las misiones, a pesar de reconocer en ella comportamientos poco ortodoxos, los cuales no llega a enunciar: «Tenía entonces un carácter alegre y una gran facilidad para atraerse a

⁹⁸⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 191.

los pequeños, por eso le confiamos la educación de los niños. Ella lo hizo siempre a su manera» (a. II, s. 3, e. 7). Esta laboriosidad se ve confirmada por Dolores, compañera de Soledad en el taller de bordados tras su abandono de la vida religiosa: «Ella era la más laboriosa, la que más disposición tenía para el trabajo» (a. II, s. 9, e. 23).

Pudiera esconder dicha diligencia en el trabajo su deseo de superar un sentido de vacío o falta interior, agravado por la agresión sexual que sufre en las misiones. Todavía de carácter confiado e inocente, a pesar de su experiencia traumática, Soledad considera oportuno contarle a Ramón, su novio por aquel entonces, la violación sufrida y la maternidad resultante, aunque obviando su condición de monja. Ramón, quien afirmaba estar seguro de querer casarse con ella (a. II, s. 9, e. 25), es el artífice del primero de muchos rechazos que Soledad habrá de sufrir en la vida. Según explica Dolores, actual esposa de Ramón, Soledad abandonó su trabajo en el taller, viviendo a continuación importantes dificultades económicas. No obstante, convendría precisar que los aprietos de Soledad van más allá del ámbito económico, pues pronto encuentra trabajo como mariscadora, pero no evita su nueva condición de paria social: en su regreso nocturno a una pensión en la que se niegan a abrirle la puerta, pese a que las altas horas de la noche se justifican por la extensión de una dura jornada de trabajo, Soledad sufre el acoso de unos hombres con malas intenciones (a. II, s. 11, e. 29), salvándose del aprieto gracias a la intervención de Luis, quien le ofrece cobijo en su casa. Tampoco Luis dura mucho en su vida, pues su actividad política, presumiblemente anarquista, lo conduce a alejarse de Soledad a causa de la persecución de las fuerzas del orden, formulando una promesa, «Recibirás pronto noticias, si es que vivo» (a. II, s. 12, e. 34), que nunca llega a cumplir.

Si bien Luis parecía un hombre bueno, quien obra un verdadero cambio en la vida de Soledad es Juan José, empresario que la conoce instantes después de que Luis se haya marchado. En su testimonio, Juan José declara haberla encontrado sola, «con la misma expresión que puede tener una niña que se ha perdido» (a. II, s. 12, e. 35). Verbaliza esta descripción el viraje de Soledad hacia el subtipo del envidioso sufridor, el E4 social⁹⁹⁰, cuya personalidad tímida e insegura gira en torno a la pasión satélite de la autodesvalorización, bajo la premisa de que el prado del vecino es siempre más verde que el propio. Sirva de ilustración la desconfianza que Soledad siente ante la oferta del empresario de convertirla en cantante de éxito, creyéndose falta de capacidades, aunque

⁹⁹⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248-249 y p. 306.

el mejor ejemplo se halla en relación con el personaje de Javier, su amante: por mucho que Juan José insista en que «ese militarcito se acerca para sacarte lo que puede, porque lo que no puede se lo das tú» (a. II, s. 14, e. 38), Soledad parece tener asumido que «tampoco puedo aspirar a un santo». Inundan al personaje una falta de autoestima y una tristeza que presentan un asunto argumental central: la paradoja del éxito. Por mucho que haya conseguido triunfar como cantante, Soledad es cada vez más infeliz en su vida personal, y ello se alimenta de ese sentimiento de vergüenza, injusta pero existente, y de esa convicción de que a ella no se le acerca nadie con buena voluntad.

En su relación con Javier, es posible descubrir otro de los rasgos transitorios del temperamento del personaje, el más próximo al habitual repertorio de mujeres fatales que encarnó Montiel en su filmografía: la desdichada Soledad, movida en parte por el convencimiento de merecer poco, despliega su potencial de seducción para mantener al militar cerca de ella. Sabiendo que ha acudido a ella porque se ha quedado sin dinero para apostar, Soledad llega a desnudarse para conseguir que Javier permanezca en su habitación, en vez de volver a la partida de cartas. Combinaría aquí la caracterización del E2 sexual⁹⁹¹, plasmación del orgullo en el ámbito sexual desde el deseo de sentirse irresistible, con una importante carga de vanidad del tipo E3 sexual⁹⁹², esto es, el deseo de gustar y complacer mediante el cultivo de aquello que Naranjo denomina *sex appeal*, buscando encajar en una imagen de feminidad sexualizada que funciona como solución frente a la sed de amor frustrada. Esto se adereza con la autodesvalorización, potenciada por las palabras de Javier, quien parece querer ridiculizarla cuando Soledad sugiere la posibilidad de tener un hijo: «¿Tú, madre de un niño? Es lo último que se me ocurriría pensar» (a. II, s. 14, e. 39), apostillando a continuación que ella es un poco de todos y está obligada a complacer a los demás.

Sin embargo, Soledad también tiene un límite: al escuchar cómo Javier, durante una partida de naipes, no solamente apuesta su casa, sino también a ella, lo atiza y lo echa con un imperturbable «Fuera de aquí» (a. II, s. 15, e. 42). Creo reconocer en esta escena el punto de inflexión definitivo del personaje, pues desde aquel momento deja de acudir a los hombres para intentar suplir su falta de amor o para intentar subsanar el miedo que siente hacia la soledad y el abandono, temor que hasta entonces la había

⁹⁹¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96-97.

⁹⁹² NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 205.

acercado ligeramente al conformismo de un E6 conservación⁹⁹³: «Se acabó, Juan José. He querido de distinta manera a varios hombres, y solamente he recibido de ellos golpes y golpes. No sería capaz de aguantar ni uno más. Hace años me marché de un lugar, y nunca debí hacerlo. Solo me queda volver» (a. II, s. 15, e. 42). Pero, como bien saben, su regreso al convento supone un nuevo revés.

Y es que Soledad se reencuentra con aquella superiora que, pese a considerarla años antes como víctima «de un martirio quizás más doloroso que la muerte» (a. II, s. 4, e. 10), advirtió en ella un aire de esperanza que era, a su entender, «un sentimiento demasiado humano» (a. II, s. 5, e. 13). Tras regresar a España después de la violación sufrida en las misiones, las religiosas fueron recluidas en un recóndito convento, a la espera de que cada una de ellas decidiese cómo resolver una situación compleja que, para la institución eclesiástica, se concretó en la suspensión provisional de los votos de las profesas: «No cabe duda de que las que luego decidan seguir en religión se habrán encontrado a sí mismas» (a. II, s. 4, e. 10), les dijo entonces la superiora. Y, a juzgar por las palabras que Soledad pronuncia años después, su abandono de la vida religiosa bien puede entenderse como una decisión personal errónea. Se esboza así otro de los temas transversales, a saber, la construcción de un relato de caída y redención que, a diferencia de lo acontecido con otras de religiosas, como la hermana Consolación o sor Belén, se resuelve de manera negativa: el retorno al convento con el que Soledad pretendía redimir las múltiples desgracias que le había deparado la vida extramuros le es negado.

La autora de dicha negativa es la madre Lucía de la Visitación, quien asevera encontrar en Soledad a una mujer muy distinta a la que se había marchado años atrás de la comunidad, hasta el punto de no reconocerla. La madre Clara, quien ejerce de portera cuando Soledad regresa al Convento de Monte Sión, tampoco es capaz de identificarla, recibiendo como escueta respuesta por parte de aquella desconocida un «No importa el nombre, madre Clara» (a. II, s. 17, e. 46). Ya frente a la superiora, Soledad se interroga sugerentemente sobre el cambio que el mundo ha obrado en ella, antes de expresar su deseo de quedarse «como la última de las hermanas» (a. II, s. 17, e. 47). Pero también la reverenda madre rechaza a la mujer de profético nombre, condenándola. En esa melodramática escena, Soledad afirma que «Ha pasado mucho tiempo. ¿Y quién puede

⁹⁹³ NARANJO, Claudio, 2019, p. 462 y p. 467. Soledad no acaba de encajar en aquello que Naranjo denomina un temperamento cálido, aunque se aproxima parcialmente a dicho subtipo de miedosos en la medida en la que intenta solventar su sentimiento de desprotección a costa de acercarse a los demás.

recordar si hice algo que no debía haber hecho?», culpabilizándose desde su atávico sentimiento de inferioridad, pero la reverenda madre se erige representación de una institución eclesiástica que no obra siguiendo el ejemplo del valor de aceptación universal que tanto se afana en predicar: «No es Dios quien la rechaza. Soy yo. En nombre de mi orden, por prudencia», rematando la negativa con un «usted no viene en busca de Dios, sino huyendo del mundo». No puede ignorarse que, cuando la madre Clara se interesa por la identidad de la mujer que acaba de marcharse, la madre Lucía se refiere a ella como «una mujer cualquiera» (a. II, s. 17, e. 49).

Estos términos no se muestran nada lejanos de la manera en la que Javier y el fiscal veían a Soledad, refiriéndose el primero de ellos a la cantante como una mujer de todos, mientras que el segundo no dudaba en tildarla de prostituta al señalarla como presunta asesina de Carlos. Por el contrario, es precisamente el malogrado Carlos quien, con una simple mirada, la juzgó de modo diametralmente opuesto: «Usted tiene aspecto de mujer fuerte, de persona a la que es difícil vencer» (a. II, s. 18, e. 51). Si bien detecta en ella profunda tristeza, sentimiento que confirma Soledad al indicar que está «Siempre sola», afirma que la vida pronto le sonreirá. Elocuentemente, la protagonista desestima la idea con un «Este paisaje forma parte de lo que yo venía a buscar», rechazando así que la vida pueda depararle nada bueno tras la negativa recibida en el convento. Pero en esto Soledad se equivoca, al menos en parte: volverá a sonreír gracias a Carlos, quien acabará confesándole a su esposa que no puede vivir sin Soledad (a. II, s. 19, e. 54).

Asume aquí el personaje interpretado por Sara Montiel un papel que no le era extraño, el de «la otra» en un triángulo amoroso. Quizás el papel de Eugenia no recibe toda la atención que merecería, pese a que sus palabras condensan una comprensión muy profunda del rol que, como mujer casada, la sociedad le tenía reservado. Frente a las ilusas palabras de Carlos, diciéndose víctima de un enamoramiento extramatrimonial que no puede evitar, Eugenia aporta una perspectiva distinta y poco explorada: «¿Que yo puedo elegir? El amor solo puede ir por caminos muy limpios, esa es mi confianza» (a. II, s. 19, e. 54). En oposición al optimismo de Carlos, un hombre privilegiado, la joven muestra bastante menos confianza con respecto a las opciones de una mujer que es engañada por su marido en un contexto indeterminado, probablemente a finales del siglo XIX, imperando los valores conservadores de una España que se lee moralmente cercana al conservadurismo del régimen franquista: ¿puede Eugenia abandonar a su marido, por mucho que él se considere subyugado a un amor del que no puede escapar?

Quisiera introducir, llegados a este punto, el que es para mí el principal motor de la acción: el destino. Si avanzamos algunas secuencias, tras superar los intentos fallidos de Carlos y Soledad por separarse, asistimos al último revés que la vida tenía reservado a la protagonista: Eugenia no solamente resulta ser la esposa de Carlos, sino la hija fruto de la violación sufrida en las misiones a la que dio por muerta. Exceptuando el rol activo que hubiese podido desempeñar la madre Lucía, quien miente por omisión hasta que se ve obligada a confesar la identidad de Eugenia, ninguno de los personajes hubiese podido anticipar aquello que la mala fortuna les deparaba. Todo ello tiene una lectura simbólica, desde el retirado Convento de Monte Sión que prefigura el intento de renuncia al mundo, cuyos vientos y oleajes son casi un personaje más, hasta la muerte de Carlos, solución dura pero necesaria para que resultase posible la reconciliación final entre madre e hija. Sin menospreciar referentes como el folletín cinematográfico o la radionovela, diría que el último acto de la película tiene algo de tragedia griega, al hilo de ese hado que expresa la propia Soledad:

Era para mí como el final de una vida en la que todo fue un fracaso. Quise ser religiosa, y a la fuerza me hicieron ser madre. Quise hundirme en lo más bajo, y había algo en mí que se resistía. Encontré a un hombre y, cuando intenté ser feliz, el mundo se hundió ante mis propios ojos. He callado porque nada me importa ya lo que me pase, pero me hiere que manchen su memoria: Carlos Alcántara no se quitó la vida (a. III, s. 25, e. 66).

Este parlamento, fundamental para la comprensión del personaje, acontece poco después de que Soledad haya decidido romper su silencio en el juicio al que está siendo sometida. Tal y como ella indica, estaba callada porque poco le importaba ya su destino, pero el relato de Eduarda, según el cual Carlos se suicidó, es una mancha en el nombre de su difunto amado que no está dispuesta a consentir. Hasta dicho momento, en el que accede a declarar, Soledad se mantiene impassible desde la máscara propia del actor de la tragedia clásica, explicitando también en su monólogo cómo el determinismo de un destino fatal ha marcado su vida. Reconozco aquí el principal obstáculo a la hora de definirla: el filme en su conjunto puede ser entendido como un estudio de personaje, pero su condición de relato multifocalizado, que combina la omnisciencia narrativa del presente con la rememoración subjetiva de los recuerdos de los testigos, dificulta que lleguemos a conocer la verdadera naturaleza de Soledad. Existen hechos narrados desde varias perspectivas, como un retorno al convento que es referido por la madre Lucía, Juan José y Eduarda, y todas ellas son verdad pero solamente lo son parcialmente, por faltar la voz de la principal parte implicada.

La interrelación de voces y tiempos, conjugándose libremente recuerdos de los testigos con analepsis que, realmente, no podría relatar nadie salvo Soledad, participan en la confección del enigmático carácter de una callada acusada que, según apunta su abogado defensor, resulta difuso: «He sido designado de oficio para defender a la acusada y he encontrado una total resistencia por su parte para colaborar conmigo» (a. I, s. 1, e. 3). El letrado está convencido de su inocencia, según aclara, pero se ve obligado a recurrir a los testigos frente a su rotunda negativa a declarar. Hasta el último acto, la narración de los hechos y la caracterización de Soledad resultan circunstanciales y situacionales. En este sentido, el personaje protagonista se ve definido más por las situaciones de las que es víctima y por las visiones y prejuicios de los demás hacia ella que por su propia voz. No puede obviarse que hay cierto determinismo fatalista del destino que parece moverlo todo, escapando al control de los personajes, y que el tipo de interpretación tan cuidadosamente elaborado por Sara Montiel durante más de una década deviene tanto o más determinista con respecto al resultado final, desde una contención dramática que lleva los manierismos montielescos al extremo.

Quisiera recoger aquí uno de los estereotipos que identifica Virginia Guarinos con respecto a los lugares comunes en la representación de las mujeres en el séptimo arte. Entre la chica buena, la «solterona», la *femme fatale* o la Cenicienta, se halla «La *turris eburnea*. La mujer torre de marfil, inalcanzable y por ello más deseable. Es fuerte, fría e inflexible, fácilmente fetichizable»⁹⁹⁴. Pese a no prolongarse en su descripción, dicha caracterización resulta vívida y, en algunos de sus aspectos, próxima a Soledad. Adicionalmente, es de justicia señalar que no he llegado a dicha imagen de feminidad por cuenta propia, sino mediante una referencia que me ha permitido descubrir un significativo dato en relación con la película: José Luis Sánchez Noriega, cuyos textos serán centrales para aproximarnos a la figura de Mario Camus, establece que la película es una adaptación de la novela *Turris Eburnea*, escrita por el autor uruguayo Rodolfo L. Fonseca y ganadora en 1948 del Premio Internacional de Primera Novela entregado por el editor José Janés. Tomando como base una entrevista magnetofónica realizada a Mario Camus en agosto de 1996⁹⁹⁵, Sánchez Noriega explica que la sugerencia de dicha adaptación vendría dada por Sara Montiel, siguiendo una recomendación de Luis García Berlanga. No obstante, no existe mención alguna al referente literario en los títulos de

⁹⁹⁴ GUARINOS, Virginia, 2007, p. 108.

⁹⁹⁵ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1998, p. 112-113.

crédito del largometraje, como tampoco en los escritos promocionales y de reseña que he podido encontrar en la hemeroteca⁹⁹⁶.

No estamos frente al primer caso de libre adaptación literaria, pero quisiera dedicar algunas palabras al argumento de la novela y, en especial, a las diferencias del filme con respecto a aquella, pues así se comprende que el guion de la cinta casi podría tildarse de original. En el libro de Fonseca, la acción comienza con una madre superiora y otras religiosas que abandonan China en barco, regresando a su país de origen, Italia, tras sufrir una violación que se da a entender mediante sutiles imágenes literarias que plantean, por boca de la superiora, que nada ha cambiado en ellas, pues no es suya la fuente del pecado: «Como el cristal atravesado por el rayo de luz, así han quedado de incambiadas. Desaparecido el rayo, conservan la misma tersura y limpidez de antes»⁹⁹⁷. Tras desembarcar en Nápoles y arribar a Roma se les concede un levantamiento de los votos, conminándolas a decidir su futuro después de algunos días de retiro espiritual en Villa Cesi, emplazamiento que acaba convirtiéndose en su nuevo convento, al que se alude bajo la metáfora de torre de marfil que da título a la novela, por su condición de lugar de cobijo, refugio retirado del mundo. Al tiempo, moralistas y especialistas en derecho canónico debatirán su particular situación, concluyendo con el ungimiento de las profesas como mártires.

En adelante, por ceñirme a aquellos elementos que resultan de interés, departiré sobre la historia de cuatro de las religiosas. La primera de ellas es la madre Gabriela de la Visitación del Corazón de María, superiora de la comunidad que es definida por su vocacional afán de conquista, así como por el convencimiento de que todas renovarán sus votos tras el periodo de reflexión. No obstante, tres de las profesas supondrán importantes desafíos. La primera de ellas es sor Hilaria, por ser una de las dos religiosas que resulta embarazada a causa de la violación. Definida por su tendencia al desánimo y

⁹⁹⁶ Remontándome a la década anterior, he localizado una entrevista a Rodolfo L. Fonseca en la edición madrileña del diario *ABC*, con fecha del 17 de marzo de 1956. En dicha entrevista, es presentado como el ganador del Premio Internacional de Primera Novela entregado por Janés, mencionándose algunos de los integrantes del jurado internacional que se lo concedieron (Eugenio d'Ors, Somerset Maugham, José María de Cossío o Walter Starkie), y recogiendo después la noticia de la traducción de la obra a cinco idiomas. Por lo demás, la entrevista permite averiguar que el novelista uruguayo era en realidad ingeniero durante la mayor parte de la jornada, interesándome también una sugerente valoración con respecto a aquellos valores que no han de perderse en un clima intelectual que Fonseca consideraba turbulento: «El sentido de la buena fe, que es lo que los enemigos de la civilización occidental más en peligro han puesto; el sentido de la palabra dada, la lealtad de los grandes valores que se crearon con el cristianismo». CÓRDOBA, Santiago, *ABC Madrid*, número suelto, 1956, 17 de marzo, p. 48.

⁹⁹⁷ FONSECA, Rodolfo L., 1948, p. 11.

al ensimismamiento, sentirá aversión por su hijo recién nacido, negándose a verlo. Pero después de morir el pequeño, por nacer hidrocefalo, sor Hilaria perderá la razón y vivirá cuantos años le quedan encerrada en un pabellón de la villa, sufriendo episodios de esquizofrenia que la conducirán a intentar desenterrar a su bebé o, por momentos, a creerlo todavía vivo. A nivel fílmico, este personaje se correspondería con la madre San Pablo, cuyo hijo recién nacido muere, si bien su presencia en el casamiento de Eugenia, años después, no desvela ningún tipo de problema psicológico.

Sin embargo, son sor Juana y sor Práxedes aquellas religiosas que reclaman mayor atención, pues el papel de Soledad Romero, escrito por Antonio Gala, estaría a mi juicio parcialmente confeccionado por recomposición a partir de rasgos de ambas. En lo que respecta a sor Juana, es la única profesa de la que se dice que miraba y veía el mundo ahora con otros ojos, sintiéndose la superiora especialmente preocupada por el impulso de indisciplina y resistencia a la vida religiosa que la benjamina del convento comienza a desarrollar. Aún en Roma, antes de retirarse a Villa Cesi, Juana abandona a sus compañeras y deja atrás la vida espiritual. Años después, tras sufrir un accidente automovilístico en Francia junto a uno de sus amantes, en un contexto en el que todo el mundo la llama Carla y es conocida por su naturaleza caprichosa, su convalecencia en un hospital la llevará a confesar su anterior vida como monja, aunque desde una actitud profundamente descreída. Manifestará que albergó antaño la esperanza de quedar embarazada como fruto de la violación, realidad que le fue negada, igual como lo fue su capacidad de mantener la vocación religiosa, por lo que su nueva resolución consistió en vengarse de cuantos hombres pudiera.

Juana intentará regresar a su antigua comunidad, dirigiéndose a la superiora con las siguientes palabras: «Vuelvo, Madre, como María de Magdala, a implorar perdón, olvido y un lugar... el último... el máspreciado, al lado vuestro»⁹⁹⁸. Pero la reverenda madre rechazará sus intenciones, alegando que va buscando la felicidad terrena que no ha logrado encontrar, no el sacrificio de la vida religiosa. En todo caso, si se mantiene firme en sus intenciones, la conmina a pedir refugio en otro convento, explicándose mucho mejor en la novela el cataclismo que la madre superiora teme a consecuencia de su regreso en una comunidad que ha superado ya su tragedia asiática, velando porque aquellas heridas no vuelvan a reabrirse. Juana afirma ir buscando su torre de marfil,

⁹⁹⁸ FONSECA, Rodolfo L., 1948, p. 229.

pero la superiora le indica que no la encontrará entre esas paredes, hábitos y rosarios: «La Turris Eburnea está hecha de voluntad, de amor, de sufrimiento, de esperanza, de gracia... Ya ve qué inmaterial es, pero qué resistente. Pero eso hay que conquistarlo, Juana»⁹⁹⁹. La reverenda madre dice sentirla muy lejos de ellas y Juana estalla, tomando aquel rechazo como señal de desprecio, refiriéndose a las religiosas como agriadas fracasadas y viejas «solteronas». En su intempestiva salida pasa por el lado de una joven, Addolorata, a cuyo destino se verá irremediabilmente vinculada.

Pero Juana desconoce en aquel momento que Addolorata resulta ser la hija de sor Práxedes, la última de las religiosas a las que he de referirme. En su regreso a tierras italianas, tras descubrir que está embarazada, sor Práxedes materializa el dilema entre el amor materno y el amor hacia Dios, preguntándose si será capaz de armonizar ambos. Deseosa de permanecer en la orden, nacerá de sus entrañas una hija que será bautizada como Addolorata, bebé que, a pesar de su doliente nombre, deviene en la comunidad de religiosas el renacimiento de las ganas de vivir. Será educada en el convento hasta los ocho años, cuando, frente a la ausencia de una madre constantemente reclamada por la niña, se resolverá que sea adoptada por un matrimonio cristiano de buena posición. Para evitar cualquier tipo de mácula en su reputación, la adopción será llevada en secreto, explicándole a la niña que sus padres biológicos la dejaron a cargo de las religiosas con motivo de un largo viaje. No es este lugar para explayarme en los vericuetos internos de una sor Práxedes que se siente madre de entrañas pero virgen de alma, por lo que habrá de bastar con apuntar que la profesora accede, con gran sufrimiento, a aquella adopción.

Addolorata se traslada entonces a Roma con los condes de Tomacelli, al tiempo que la triste sor Práxedes procede a encerrarse en su particular torre de marfil. Poco más de una década después, Addolorata contraerá matrimonio con Filippo Altieri, aunque, por una suerte de conexión que va más allá de lo comprensible, madre e hija lloran simultáneamente por un futuro que se antoja desdichado. Ya en su luna de miel por toda Europa, los irremediabiles celos de ella y la irrefrenable galantería de él muestran un anticipo de lo que habrá de venir: el destino quiere que la pareja de recién casados acuda a visitar el convento de las religiosas que educaron a Addolorata en la misma jornada que escoge Juana para intentar reincorporarse al mismo. Cruzándose ambas mujeres en el acceso a Villa Cesi, Juana logra que Filippo la acompañe al pueblo, por no haberse

⁹⁹⁹ FONSECA, Rodolfo L., 1948, p. 233.

provisto de medio de transporte por su intención de permanecer allí, estableciéndose un juego de seducción entre ambos que conduce a una aventura. Juana es retratada como una mujer que recurre a la cosmética para intentar retener los últimos hábitos de su juventud, creyendo ver en Filippo su enésima oportunidad para lograr ese amor que la vida le ha negado en todas sus facetas.

Resuelta a separar a Filippo de Addolorata, quien sabe de la relación por una misteriosa carta, Juana intenta averiguar cualquier información sobre la joven con el objetivo de desembarazarse de ella. Y una anciana y decaída sor Práxedes, que se presenta en su casa tras saber por una carta de Addolorata sobre el adulterio, le brinda la oportunidad perfecta, pues Juana descubre que la religiosa es la verdadera madre de su rival. Dispuesta a desvelarle a Filippo el engaño sobre los orígenes de su esposa, Juana retrocede frente a una sor Práxedes que se aproxima, creyéndola con intención de agredirla, y acaba cayendo fatalmente por la ventana. Una pareja de policías encuentra a la desfallecida religiosa, acusada por la doncella de Juana de asesinato, si bien la profesora aclara la situación en privado frente a un juez. El veredicto es favorable a la monja, pero toda la verdad sale a la luz, por lo que sor Práxedes se dirige a casa de Addolorata tras ver levantado su arresto. Encuentra a la joven guardando cama, aunque parece revivir al tener ocasión de abrazarla y llamarla, por vez primera, madre. Abandonada por Filippo y viendo las escasas fuerzas de las que dispone sor Práxedes, Addolorata la acompaña de regreso a Villa Cesi, con intención de permanecer allí. La novela concluye con ambas en la capilla, acompañadas por el resto de la comunidad, relatando cómo sor Práxedes deja atrás, ligera, las vivencias de este mundo.

Regresando a las bobinas de celuloide, interesa constatar que Soledad Romero, sin ser coincidente con ninguno de los personajes de la novela, presenta elementos de carácter y tramas argumentales tanto de sor Juana como de sor Práxedes. Sin embargo, el guion del filme potencia el componente folletinesco y el fatalismo trágico al fusionar a la mujer madre y a la mujer amante en una sola. Soledad es la mujer que abandona el convento y, como aquella Juana que se refería a María de Magdala, regresa buscando refugio en el mismo tras una vida entregada a los placeres de la carne, pero también es quien da a luz a Eugenia, la esposa de Carlos, su amante. Este cambalache argumental, por poco transparente, obedece a la permuta de otro de los personajes, el de la madre superiora. Mientras que la literaria madre Gabriela obra con total honestidad, sin que ello vaya en perjuicio de su rectitud, al hacer partícipe en todo momento a sor Práxedes

de la adopción de su hija, la fílmica madre Lucía no solamente oculta dicha realidad a Soledad, quien ha huido del convento tras creer muerta a su hija, sino que entrega a la niña a su propio hermano de sangre.

Soledad aúna las historias de ambas profesas, con desdicha añadida, también la endeble humanidad de sor Juana y el férreo corazón de sor Práxedes. Y quizás por ello el personaje resulta tan complejo, por una suerte de resortes internos que la empujan en direcciones contradictorias, queriendo encontrar el amor negado, pero resolviendo, al final, convertirse a sí misma en una torre de marfil, por no querer dañar a nadie, mucho menos a su hija. Se añade el ingrediente musical, en una convención cinematográfica propia de Sara Montiel: la mujer pecadora se convierte en artista de éxito, con el repertorio de canciones que ello supone. Más allá de las semejanzas y las diferencias planteadas sucintamente con respecto a la novela, pues mi objetivo no es realizar crítica literaria ni aquilatar la fidelidad del proceso de adaptación, quisiera retener la imagen de la torre de marfil como emblema de aislado refugio. En efecto, Soledad termina siendo una mujer fría y distante, una *turris eburnea* que se concreta en el plano de lo visual, pues resalta la palidez de su piel en contraste con el vestido negro que luce durante el procedimiento penal, en oposición a los tonos rosados de sus mejillas en los recuerdos de su juventud como misionera y bordadora. El largometraje es un relato en perspectiva múltiple que muestra el progresivo endurecimiento de su protagonista, su encierro en una torre, pues Soledad permanece totalmente callada, incluso en relación con aquellos que, como su defensor, solamente pretenden ayudarla. Así, por ejemplo, Eduarda llega a aseverar que «Yo le puedo contar lo que pasaba por fuera, pero las cosas de dentro nadie me las explicó» (a. III, s. 24, e. 61).

El aislamiento que Soledad desarrolla como protección hacia los reveses de la vida, la torre que ese mundo que tanto la cambió le obligó a levantar como autodefensa, comienza a desplomarse durante los últimos compases de la película. Mientras espera el veredicto del juicio, Soledad observa en silencio por la ventana a unos niños que juegan en la calle (a. III, s. 26, e. 70), viendo reflejada en el cristal a su hija, Eugenia, quien acaba de descubrir sus orígenes. Esta sutil pero potente imagen poética remite a la inocencia arrebatada, a la hija perdida, suponiendo la primera grieta que permite atisbar un cambio en su ventura. El filme finaliza con Soledad y Eugenia marchándose juntas, en silencio, pues abren la boca, pero realmente no saben qué decirse (a. III, s. 28, e. 73). No menos reveladoras son las palabras que escucha instantes antes la espectadora,

dando forma al agradecimiento de Soledad hacia su letrado. Dicho agradecimiento es «No por lo que ha hecho, sino por lo que ha creído» (a. III, s. 27, e. 72).

A riesgo de entrar en consideraciones sacrílegas, exploro las implicaciones de la imagen de *turrís eburnea* desde sus antecedentes religiosos. Considerando quizás que la impavidez de Soledad tiene algo de inmanente y de sagrado, invoco el atributo de torre de marfil que se incorpora como epíteto mariano en las letanías dedicadas a la Virgen María a partir del siglo XV, si bien los orígenes del término se remontan al *Cantar de los Cantares*¹⁰⁰⁰. En la tradición cristiana, en asociación con imágenes más difundidas como el *hortus conclusus*, la torre de marfil deviene imagen de la pureza de la Virgen, aunque no es este el único sentido literario que puede darse a la torre de marfil desde una perspectiva religiosa, siempre que estemos dispuestas a abrir la mirada. Pienso en las voces de poetisas españolas contemporáneas como Juana Castro o Ana Rossetti. En el caso de la gaditana Ana Rossetti, la imagen es empleada, puntualmente, con sentido subversivo, pues «Turrís eburnea», poema incluido en la antología *Yesterday* (1988), supone una referencia al falo erecto del dios Príapo¹⁰⁰¹.

No obstante, interesa más su empleo por parte de Juana Castro, en tanto que se aproxima al uso del sentido católico original procedente de la letanía lauretana, la cual incluye cortas invocaciones dirigidas a la Virgen (*gratia plena, Regina pacis, stella matutina, rosa mystica, turrís eburnea,...*) que proceden tanto de textos bíblicos como de otras letanías litúrgicas. La escritora ecofeminista cordobesa dedica su poemario *Narcisia* (1986)¹⁰⁰² a una antigua diosa madre. Interpretada por estudiosas de Castro como Candelas Gala, esta deidad es entendida como el principio del todo, un ser con atributos masculinos y femeninos que encarna la autosuficiencia negada por la cultura heteropatriarcal, una Narcisia que está sola y basta de mirarse porque es la totalidad¹⁰⁰³.

¹⁰⁰⁰ «Tu cuello, como torre de marfil» (Cant 7, 4). Conviene recordar que el *Cantar de los Cantares* es una *rara avis* como parte de los textos bíblicos, pues se articula a modo de búsqueda de dos amantes, un pastor y una sulamita, que pugnan por encontrarse. Hay en su contenido un matiz sensualista y una sugerente sensorialidad que se tornarían, en manos de religiosos como Bernard de Clairvaux, una nueva mirada hacia el amor divino, desde un sentido alegórico que comprendería que los amantes del cantar llegan a encontrarse como Dios se encuentra en matrimonio místico con su Iglesia.

¹⁰⁰¹ Véase: MERINO MADRID, Antonio, 2015, p. 264.

¹⁰⁰² El poemario en cuestión es susceptible de definirse como «un libro en el que el mito de Narciso sirve a esta poeta que gusta de los espejos para pensar la ausencia de la experiencia femenina, afirmando dicha experiencia desde un pensar a lo grande». MURIEL GARCÍA, Nieves, 2017, p. 360.

¹⁰⁰³ Sigo aquí: GALA, Candelas, 2020, p. 49-51. Interesa especialmente el análisis del poema titulado «Belle de jour», el cual destaca por sus referencias intertextuales tanto al ya mencionado *Cantar de los Cantares* como al filme homónimo de Buñuel (1967), inspirado a su vez en una novela de Joseph Kessel (1928), y al género de plantas *Hemerocallis*, conocido popularmente como «lirio de día».

Así, en el poema «Regina Pacis», que recibe por título otro epíteto mariano, Castro refiere cómo la Diosa, Ella, la Providencia Impasible, se peina reposadamente a pesar de un caos del entorno que define como «bosque sangrando», en actitud calmada que ni siquiera zeus (escrito por Castro en minúscula, como todos los masculinos, frente a las mayúsculas del femenino que también son suyas) alcanza a comprender. Es una deidad imperturbable y conocedora de la energía que es y emana, una autopoiesis, esto es, una organización autónoma y autorreferencial vampírica sobre sí misma, también por la introspección que supone la reclusión en la torre de marfil del poema «Turris Eburnea».

Sin caer en la tentación de elevar a Sara Montiel al estatus de diosa, estimo que hay algo de ese mundo-cuerpo femenino, completo en sí mismo, en el sentir creador que «la manchega universal» aporta a Soledad. Si bien sus idas y venidas a lo largo del filme se articulan a fuerza de los aciagos golpes del destino, remitiendo al hado fatal de la tragedia clásica, existe una renuncia al mundo, abandono enunciado en el parlamento que reproducía más arriba, que supone el acto más radical de creación/negación de cuantas religiosas han desfilado por estas páginas. A partir de su desistimiento vital, desde su firme desesperanza, Soledad alzó su torre.

En otro orden de cosas, no quisiera pasar por alto la vertiente maternal que existe en Soledad, casi inmanente: empieza siendo madre en lo religioso, educadora en las misiones; después, tras ser madre carnal de una hija que cree muerta, la experiencia de un rol materno que va más allá de la maternidad la lleva a cuidar de cuantos hombres pasan por su vida, sin importar que la vía de escape que ofrece a Luis o el sustento económico que proporciona a Javier sean recompensados con el abandono, tomando a Soledad como aquella falsa moneda que, según cantaba Imperio Argentina, de mano en mano va, y ninguno se la queda; y, finalmente, la reinserción de Soledad en el mundo, su absolución, vendrá acompañada por la restauración de la maternidad carnal, de la mano tendida por una hija educada por otros pero nacida de las entrañas propias. En la hermética Soledad hay algo de esa maternidad mariana, por mucho que ella no sea *tota pulchra*, algo que la aproxima a ese sentimiento demasiado humano que la madre Lucía creyó atisbar en ella tras el trauma de la violación. No me atrevo a juzgar la humanidad como algo malo, tal y como hiciese la superiora, si bien el precio que Soledad ha de pagar por la misma resulta demasiado alto.

Hechas estas consideraciones, les pediré que las recuerden al ahondar en la interpretación extradiegética, a modo de prevención a la hora de creerse a pies juntillas aquellas críticas y estudios que se refieren al filme con expresiones tan elogiosas como «cúmulo de despropósitos»¹⁰⁰⁴, obviando cualquier profundidad que pueda imputarse a su protagonista. No obstante, antes de aludir a estas inclementes críticas, pues no puedo obviar que la cinta recibió varapalos por doquier, completo mi aproximación a su compleja e incomprensible protagonista desde un nuevo enunciado: siendo cierto que, en el juicio, Soledad dice más por lo que calla, en gran parte porque son otros quienes hablan por ella, no debería ignorarse que también vale más por lo que canta que por lo que habla. En contraposición con la ausencia de un carácter ahogado por múltiples silencios, estimo que Soledad sí se expresa haciendo uso del verso entonado. Algunas de las canciones, consideradas por la crítica como una simple licencia para mayor gloria de Sara Montiel, pueden interpretarse como el vehículo de expresión más auténtico de Soledad, rebatiéndose así su supuesto anecdotismo. Ya se lo advertí: no son «películas con canciones», sino películas musicales, por el peso que ostenta la música como tema y como vehículo expresivo diegético.

De las cinco canciones que aparecen en la cinta, cuantía muy inferior al recuento habitualmente próximo a la decena de números musicales que poblaban los éxitos de «la manchega universal» a finales del decenio anterior, conviene advertir que no todas ellas cumplen un mismo cometido. Por ejemplo, *Cantando el A-E-I-O-U* (a. II, s. 3, e. 8) se sitúa en la línea de aquellas canciones que las monjas emplean con finalidad didáctica, en su labor de maestras y cuidadoras de infantes:

A-E-I-O-U

[Niños] A-E-I-O-U

Los niños en la escuela dan su lección,
un angelito vela en un rincón.

A-E-I-O-U

¹⁰⁰⁴ En concreto, esta expresión procede de: SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1998, p. 119. En su aproximación a la obra de Mario Camus, Sánchez Noriega considera este filme como una especie de mancha en la filmografía del realizador cántabro, tildándolo de folletín acumulativo e inverosímil. Recoge además una selección de las más inmisericordes valoraciones, firmadas por críticos de cine de cuyo nombre no quiero acordarme, procedentes de revistas especializadas que se tienen a sí mismas como el evangelio canónico del séptimo arte. Creo, no obstante, que una interpretación menos misógina y esnob de la película permite descubrir nuevas lecturas de su protagonista.

[Niños] A-E-I-O-U

La A [Niños: La A].

La A es como un perrito que dice «gua, guaguá».

La E [Niños: La E].

La E es un borreguito que dice «beeee».

La I [Niños: La I].

La I es una muñeca que llora «iiii».

La O [Niños: La O].

La O es una rosquilla, la quiero yo.

La U [Niños: La U].

La U es de caña verde, caña bambú.

A-E-I-O-U

[Niños] A-E-I-O-U

Padre Nuestro, maestra y maestro.

Ave María, la noche con el día.

El burro tiene orejas y cuatro patas.

La niña que no estudia, al cuarto de las ratas.

Tras la última estrofa transcrita, cantada en solitario por la madre Soledad, se repiten las vocales, retomándose después la estrofa larga en la cual van desgranándose una por una. En esta repetición, la religiosa indica una letra de la sucesión, señalando a un niño o niña con su vara, quien, a modo de respuesta, canta el verso correspondiente. Por tanto, la canción responde a una intención didáctica, mostrando, según señalaba la madre superiora, que los métodos docentes de la profesora eran poco ortodoxos, si bien conseguía los mejores resultados posibles con los alumnos a su cargo. Este número musical se distancia de forma evidente del resto de canciones, pues luce aquí Soledad unos hábitos blancos que materializan su pureza y su inocencia, elemento simbólico que resalta frente a la violación inmediatamente posterior, agresión que supone la primera de muchas desgracias que habrán de cambiar el rumbo de su vida. Tanto es así que el segundo número musical, *Soledad «La Caracola»* (a. II, s. 12, e. 33), acontece en una venta, a modo de subterfugio que permite huir a Luis y al resto de rebeldes políticos:

Nadie sabe por qué la llamaban

Soledad «La Caracola»,
la que en sus ojos tenía
gracia de bata de cola.

En aquel cafetín de marinero
que estaba junto a la mar,
envuelta en olé(s)¹⁰⁰⁵ y en vino,
bailaba La Caracola, poniendo por marco el mar.

Y dicen que un marinero,
borracho de caña y ron,
en una noche de juerga,
la dijo en una canción:

«¡Ayyyyyy!, ¡ay, mujer de tierra adentro!,

Soledad “La Caracola”,
caracoles de tu pelo
me piden a mí las ola(s).

¡Ay, mujer de tierra adentro!,

Soledad “La Caracola”,
vente a mi barco que tiene
castillo(s) para ti sola.

¡Ay, que yo sin ti me muero!,

Soledad “La Caracola”».

Del café marinero, una noche,

Soledad «La Caracola»
se fue blanca de almidone(s),
muy recogida la cola.

¹⁰⁰⁵ Señalo algunas consonantes que se omiten en su interpretación, resultando más dificultoso transcribir otras particularidades de pronunciación («armidone» en vez de «almidones», «Soleday» en vez de «Soledad», ciertas «ch» arrastradas...). Sara Montiel, caracterizada por su dicción a la madrileña, imposta giros y pronunciaciones que resaltan la condición de tonada andaluza, también en la siguiente canción.

Un marino de estrella dorada
la dio su brazo al salir
y en esa noche sin coplas,
sin vino y sin alegría, sintió su pecho latir.

Y cuentan que er' marinero,
borracho de caña y ron,
heri(d)o por cien puñales,
moría con su canción:

[Repetición completa del estribillo]

Como es habitual en coplas, cuplés y pasodobles, la canción, perteneciente al tercero de estos géneros, relata una historia, cuya protagonista se llama Soledad. Concretamente, podríamos referirnos a todo un subgénero, el de las historias de amores de puerto, en el que los marineros buscan a su amada en cada puerto o intentan olvidarla en el fondo del vaso de la taberna, tal es el caso de piezas tan conocidas como *Tatuaje*. En este caso, el punto álgido se articula en torno a un marinero ebrio que parece haberse enamorado de una cantante de taberna, Soledad «La Caracola». Debe considerarse que Soledad Romero se gana la vida en aquel momento como mariscadora, tras el desamor sufrido a causa del rechazo de Ramón. Lejos de considerar la elección del tema como casual, y más allá de la idoneidad del nombre coincidente de su protagonista, el número musical y la letra del tema sirven para introducir a Soledad en el mundo del espectáculo, aquel mundo donde será un poco de todos, pues Juan José la descubre interpretando dicha canción. Aquello que cambiará rápidamente serán los ambientes en los que la protagonista desempeñará su labor artística, figurándose su ascenso profesional mientras entona los versos de *Canta guitarra* (a. II, s. 13, e. 37):

Bajo el marco plateado
de un sombrero calañés,
unos labios van brindando
las promesas de un querer.

Una guitarra moruna
deja sus notas sonar

y unos ojos agarenos
te fascinan al mirar.

Canta, canta guitarra,
canta guitarra mía.

Canta guitarra agarena,
canta guitarra bravía.

Canta, canta guitarra,
canta guitarra mía.

Canta guitarra siempre,
que yo en tus notas pongo mi vi(d)a.

[Repetición desde «Canta guitarra agarena»...]

En continuidad con el corte andaluz del tema anterior, no únicamente se subraya aquí el andalucismo a nivel fonético, sino también en el asunto mismo de la canción: el instrumento que da nombre a la tonada, la guitarra, se erige como imagen de lo español, sumándose el sombrero calañés, un tipo de sombrero tradicionalmente fabricado en la localidad onubense de Calañas, empleado comúnmente por labriegos y otras gentes de provincias. Nuevamente, la música se asocia al sentimiento amoroso, plasmado en esta ocasión por las notas de la guitarra y por los ojos de quien la toca. A su manera, el tema reconoce el poso hispanomusulmán en la historia de la guitarra española, al tiempo que sus adjetivaciones «moruna» o «agarena» pueden leerse como aportes orientalizantes y exotistas en la letra de esta tonada. Junto con el tema previo, este número musical marca la introducción de Soledad en el mundo del espectáculo, perdiéndose la oportunidad de ilustrar dicha dedicación con otros tantos temas, al estilo de los melodramas musicales montielescos de los años anteriores. Hemos de esperar mucho para volver a escucharla cantar, en lo que supone un ensayo del tema *Aquel amor* (a. II, s. 20, e. 55):

No volverá aquel amor que tú me diste,
aquel amor que te di ya no volverá.

No te quisiera perder y, aunque es muy triste,
es necesario poner el punto final.

No volveremos jamás a ser felices
y ahora que todo acabó, qué pena me da.

Fuimos torrentes de amor que para unirse
se desbordaron los dos de su caudal.

Hoy somos ríos que al mar van a morir,
en una noche negra de tempestad.
No volveremos jamás a ser felices
y ahora que todo acabó, qué pena me da.

Subrayando el mensaje pesimista de la canción mediante una repetición de la última estrofa, conviene valorar el momento preciso en el que se inserta esta secuencia. La elección del tema no parece casual si se tiene en cuenta el momento que atraviesa la relación que Soledad ha establecido con Carlos, un hombre casado. En un encuentro inmediatamente posterior al ensayo de esta canción, Soledad le dedica a su enamorado las siguientes palabras: «Me muero por verte, pero no puedo olvidar que... estás con otra mujer» (a. II, s. 21, e. 56). Aunque Carlos le pide algo de tiempo para solucionar en buenos términos su situación con Eugenia, Soledad se reafirma en su intención de no volver a verlo, si bien terminan pasando la noche juntos. Los versos evocan la tristeza de un amor pasado que está condenado a no repetirse, desde una tónica melodramática que halla paralelismos en parlamentos tan trágicos como el que sigue: «He conocido a muchos hombres, pero ahora comprendo que siempre te he estado esperando a ti. He procurado evitar nuestro encuentro, quería no hacer daño a nadie y quería que te fueras lejos. Y que, sin haberme conocido, me olvidarás» (a. II, s. 22, e. 59).

Mientras que *Aquel amor* expresa la resolución de convertir el amor en pasado, la rendición de Soledad frente a la evidencia de sus sentimientos, frente a su condición de mujer condenada a amar, cristaliza en el bolero *Contigo aprendí* (a. II, s. 23, e. 60). En oposición a quienes defienden la inserción de las canciones por puro lucimiento de la estrella, quisiera manifestar que nunca unos versos replicaron de manera tan exacta el sentimiento de quien los cantaba, y por eso nadie ha entonado esta canción como lo hizo Sara Montiel. Su Soledad se los canta con entrega a Carlos, explicándole al oído durante el instrumental que «solo te echo de menos a ti, por eso tú eres mi único invitado»:

Contigo aprendí que existen nuevas y mejores emociones.
Contigo aprendí a conocer un mundo nuevo de ilusiones.
Descubrí que la semana tiene más de siete días,

a hacer mayores mis contadas alegrías
y a ser dichosa yo contigo lo aprendí.

Contigo aprendí a ver la luz del otro lado de la luna.
Contigo aprendí que tu presencia no la cambio por ninguna.
Descubrí que puede un beso ser más dulce y más profundo,
que puedo irme mañana mismo de este mundo,
las cosas buenas ya contigo las viví.

Y también aprendí que yo nací
el día en que te conocí.

Descubrí que puede un beso ser más dulce y más profundo,
que puedo irme mañana de este mundo,
las cosas buenas ya contigo las viví.

Y también aprendí que yo nací
el día en que te conocí,
que yo nací
el día en que te conocí.

Los dos últimos números musicales, y particularmente *Contigo aprendí*, suponen la recuperación de la habitual dicción montielesca, con una pronunciación consonántica y una cadencia idiosincráticas en su resolución del fraseo. Soledad canta a Carlos como único receptor, logrando una intimidad comparable con la de su escena nocturna en el lecho (a. II, s. 22, e. 59), de sugerente potencia sexual¹⁰⁰⁶. El texto de la canción alude al descubrimiento de un nuevo amor que produce un nacimiento de emociones, ilusiones y alegrías hasta entonces desconocidas por Soledad. Carlos ha supuesto, como ella misma aseveraba en el parlamento que reproducía más arriba, el hombre al que siempre estuvo esperando, aquel hombre bueno que antaño pensó que nunca llegaría a conocer.

¹⁰⁰⁶ Tanto es así que la censura oficial exigió que se cortase la escena de cama entre Soledad y Carlos en el momento en que cesaba su conversación y comenzaban a besarse, eliminando aquello que era definido en el expediente como «efusiones posteriores tomadas desde distintos ángulos». HEREDERO, Carlos F. (ed.); Monterde, José Enrique (ed.), 2003, p. 73. Sin embargo, en la versión restaurada de la película que he manejado y puede visionarse actualmente, sí aparecen dichos momentos.

El bolero deviene un canto al amor dulce y trascendente, a la entrega absoluta e incondicional, a un sentimiento que todo lo puede. O al menos así lo considera Soledad hasta descubrir que Eugenia es su hija biológica. El descubrimiento de esa verdad, revelada por una monja que pecó por omisión, pues bien podría haberlo confesado todo durante aquel aviso del destino, nada casual, que fue la visita de Soledad y Eugenia al Convento de Monte Sión en la misma jornada, impondrá una separación por fuerza definitiva a ojos de Soledad. Ella huirá, él la perseguirá. Él amenazará con quitarse la vida tras afirmar que ella no lo quiere. Y al final todo comenzará a resolverse mediante un disparo tan accidental como necesario, un disparo que sumirá a Soledad en el más profundo silencio hasta que Eduarda irrumpa cual torbellino en la sala del tribunal en el que se juzga a su señora por asesinato. La buena mujer explicará que se ha decidido a declarar porque obrar contrariamente «era dejar sola a esta infeliz, que nada malo ha hecho» (a. II, s. 16, e. 44). Sobre culpas sentidas e infortunios impuestos continuaremos hablando en la interpretación extradiegética.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Comienzo mi interpretación contextual extradiegética mediante un breve repaso a la hemeroteca de época, aludiendo primeramente a ciertas particularidades relativas a la fecha de estreno de la película. La fecha indicada en la ficha técnica, 12 de mayo de 1969, es aquella que aparece en la entrada dedicada al filme en el catálogo de Filmoteca Española, fijándose la celebración del estreno en los Cines Eslava de València. No he hallado evidencias que confirmen dichas informaciones, mientras que sí puedo presentar con certeza una noticia sobre la primera proyección internacional del metraje. Según recoge la edición madrileña del periódico *ABC* en su «Noticiero Cinematográfico», con fecha del domingo 25 de mayo de 1969, «El domingo pasado, en el cine Le Regent de Cannes, se presentó la película “Esa mujer”, de Mario Camus, cuya protagonista es Sara Montiel»¹⁰⁰⁷. Supone esto una confirmación del estreno de la cinta con fecha del 18 de mayo de 1969 en tierras francesas, aunque sin noticia alguna de su recepción crítica.

Poco han de esperar las espectadoras madrileñas para visionar el metraje en las pantallas de las salas Carlos III, Consulado y Princesa, con sesiones a las 7 y las 10’45 de la tarde en todos ellos a partir del viernes 30 de mayo de 1969¹⁰⁰⁸, sumándose al día siguiente sesiones con ese mismo horario en los Cines Roxy A de Fuencarral¹⁰⁰⁹. En la cada vez más extensa cartelera cinematográfica, ni siquiera encontramos el filme en las salas de estreno que cuentan con clasificación de las películas basada en un sistema de tres estrellas, cuyas puntuaciones en orden descendente obedecen a su consideración como muy buenas, buenas o discretas, sino que la cinta entra en el bloque de «Películas de estreno sin clasificar». Hemos de esperar al martes 3 de junio para disponer de una evaluación del metraje según la escala referida, mereciendo una sola estrella, al tiempo que mantiene su presencia a razón de dos pases por jornada en los cines señalados¹⁰¹⁰. A pesar de las malas críticas, de las que doy cuenta a continuación, persiste en cartel hasta el día 15 de junio de 1969, proyectándose en los Cines Regio durante diversas jornadas.

Su incorporación al sistema de puntaje por estrellas con fecha del 3 de junio de 1969 obedece a la publicación de una crítica como parte de la sección «Informaciones teatrales y cinematográficas». Antonio de Obregón firma una reseña relativamente

¹⁰⁰⁷Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1969, 25 de mayo, p. 73.

¹⁰⁰⁸Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1969, 30 de mayo, p. 86.

¹⁰⁰⁹Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1969, 31 de mayo, p. 99.

¹⁰¹⁰Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1969, 3 de junio, p. 83.

extensa, iniciando su texto con la habitual retahíla de nombres asociados con la cinta. El hecho de que su publicación sea algunos días posterior al estreno, realidad contrastante con la cada vez mayor presencia de noticias cinematográficas en el diario *ABC*, puede entenderse como un elemento indicativo del menor interés despertado por esta película, la cual mereció los más fieros varapalos de la crítica. Antonio de Obregón expresa su extrañeza por el hecho de que Camus, egresado de la Escuela Cinematográfica¹⁰¹¹, se haya decantado por el género del folletín, advirtiendo su cuidada factura y el añadido de las canciones, si bien considera que el filme responde a «un género narrativo popular que intenta prender la atención de los lectores o espectadores con temas dramáticos o sentimentales de mucha acción, casi inverosímiles»¹⁰¹². En los exteriores y en los juegos de cámara encuentra el crítico los aspectos más destacables, mientras que señala como mediocres tanto «el diálogo excesivo y a veces sin recortar, pueril e innecesario» como «las escenas de juicio, tantas veces vistas». Tampoco guarda buenas palabras para Sara Montiel, pues, tras destacar su condición de atractiva estrella, imputa a su divismo el recargamiento de sus atavíos y peinados, responsabilizándola de excesos «que no van con el público ni con la juventud actual, natural y desenfadada».

Retomando el asunto de la fecha de estreno, apunto que, si bien no estoy en disposición de confirmar el día indicado para tierras valencianas, sí puedo asegurar que el filme llegó antes a las pantallas hispalenses que a las madrileñas. La edición sevillana del periódico *ABC* presenta, con fecha del viernes 16 de mayo de 1969, un anuncio que ocupa la primera columna completa de una de sus planas¹⁰¹³. Se proclama el retorno de una Sara Montiel «más bella y atractiva que nunca», en la línea del reclamo asociado con la manchega desde una mirada heteronormativa, siendo más originales las palabras que se recogen bajo el encabezado «Sara Montiel habla a la mujer»: «Me dirijo a ti para pedirte que juzgues como mujer el caso de Soledad Romero, personaje que interpreto en la película *Esa mujer*. Piensa que ella, a pesar de que la vida le negó todo lo que para nosotras constituye la felicidad, el amor de los hijos y el amor de un hombre, fue capaz de renunciar a su única oportunidad de ser feliz». Dichas líneas resultan llamativas por diversos aspectos, empezando por la claridad con la que apelan al público femenino

¹⁰¹¹Posteriormente me referiré a esta institución con las denominaciones oficiales que recibió: Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, desde su fundación en 1947 hasta 1962, y Escuela Oficial de Cinematografía, hasta su desaparición tras la conclusión del curso 1975-1976.

¹⁰¹²Los entrecomillados de este párrafo corresponden a: OBREGÓN, Antonio de, *ABC Madrid*, número suelto, 1969, 3 de junio, p. 79.

¹⁰¹³Fragments extraídos de: Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 20496, 1969, 16 de mayo, p. 62.

como nicho de consumo del melodrama. Por lo demás, las palabras atribuidas a Sara Montiel remiten a una visión convencionalizada de la felicidad desde roles de género normativos: a las mujeres les corresponde cosechar el amor de su esposo e hijos. Sin embargo, debajo de una ilustración a cargo de Jano que muestra un busto de Soledad, se esbozan algunos interrogantes y declaraciones, planteados todavía desde la voz de la estrella protagonista, los cuales ofrecen una posibilidad de lectura menos conformista:

¿Crees que hizo bien en renunciar al hombre amado?

¿Había razón para que la llamasen esa mujer?

¿Podía juzgarla un tribunal compuesto solo de hombres?

Quisiera conocer tu opinión sobre su caso, un drama que sólo las mujeres podemos juzgar¹⁰¹⁴.

Aseverando luego, ya en voz omnisciente, que se trata del papel más desgarrador y humano de la carrera cinematográfica de Sara Montiel, resuena en nosotras esa lectura íntima y profundamente humana de un personaje que, según reza el anuncio, solamente las mujeres podían juzgar. A nivel diegético, exceptuando el caso de la madre Lucía de la Visitación, quizás por su condición de superiora, señalé ya el hostil señalamiento al que se ve sometida Soledad por parte de personajes masculinos como Ramón, Javier o el fiscal, quien llega a identificarla con una prostituta. Haciendo míos los interrogantes de este reclamo publicitario, supuestamente nacidos de la propia Sara Montiel, estoy en disposición de completar una lectura menos acomodaticia del metraje, a saber, la crítica hacia las convenciones de una sociedad machista y patriarcal, resultando víctima aquella mujer que es señalada como diferente y (pre)juzgada por los hombres.

Este jugoso anuncio especifica también que el estreno en tierras sevillanas habrá de producirse esa misma noche, viernes 16 de mayo de 1969, en la sala de proyecciones Florida, apuntando además que la película está autorizada para mayores de edad. Si bien el recorrido de la película es escaso por aquellos lares, pues solamente se mantiene en cartelera hasta el miércoles 28 de mayo¹⁰¹⁵, pudiendo encontrarse después en cines de reestreno como Emperador o Calatrava en los primeros meses de 1970, interesa rescatar la crítica a cargo de A. C., publicada la mañana posterior al estreno. La reseña incluye aseveraciones que muestran una profunda comprensión del metraje, sin que ello impida la valoración de algunos aspectos negativos. Ya el comienzo da en el clavo, expresando

¹⁰¹⁴ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 20496, 1969, 16 de mayo, p. 62.

¹⁰¹⁵ Sin firma, *ABC Sevilla*, nº 20506, 1969, 28 de mayo, p. 65.

la condición de relato situacional construido a partir de distintas voces: «A través de un juicio vamos conociendo la vida de una mujer. Son las declaraciones de los testigos las que componen, a retazos, el cuadro de una existencia desgraciada»¹⁰¹⁶. Presentadas las vicisitudes vitales de Soledad de forma amable, refiriéndose a su violación como «un episodio brutal», se tilda el argumento de melodramático y folletinesco, advirtiendo que «Mario Camus, el joven realizador, maneja de forma teatral: huele a teatro en todo, quizás por el mismo corte del guión», aunque se alaba la excelencia técnica de recursos como los expresivos primeros planos o el ritmo que logra mantener el metraje. Menor estima merece la interpretación de Sara Montiel: «siempre guapa, siempre sugestiva» pero «rebuscada y reiterativa», en una dirección que se considera «totalmente agotada, que la ha estereotipado en un tipo convencional, del que debería huir a toda costa». A pesar de criticar también la labor de modistas y peluqueros, afirmando que ahogan su belleza «en un ridículo mar de rizos, tirabuzones, perifollos y lazos», la crítica acaba recomendando el filme «por su línea melodramática, tiene cierta garra popular, que se revaloriza con las canciones y el gancho de Sarita».

Existen escasos datos sobre el recorrido del filme en tierras barcelonesas, aunque quisiera rescatar un par de menciones en *El mundo deportivo*. Varios meses antes de su estreno, una breve nota con fecha del 25 de noviembre de 1968 informa de que Sara Montiel ha contratado a la actriz Cándida Losada para su nueva película, de la cual se desvelan tanto el título como los nombres de los responsables de la dirección y el guion, advirtiendo en este último caso que se trata de un guion original de Antonio Gala¹⁰¹⁷. Además de obviar el fenómeno de adaptación literaria no reconocida, interesa el rol activo que se confiere a Sara Montiel en la selección del elenco de una cinta que, a efectos de redacción, es presentada como suya. Por otra parte, hemos de esperar al 7 de septiembre de 1969 para encontrar noticia de su estreno en los cines Tívoli y Regio-Palace, primicia que viene acompañada de una demoledora crítica que comienza así:

Parece mentira que el buen escritor que es Antonio Gala sea el autor del argumento de «Esa mujer», un folletín que haría palidecer de envidia a Luis del Val, Xavier de Montépin y los más ilustres fabricantes de lágrimas a tanto alzado del pasado siglo, o a Guillermo Sautier Casaseca y Doroteo Martí, que todavía permanecen fieles al género¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ Este fragmento y los que siguen han sido extraídos de: A. C., *ABC Sevilla*, nº 20497, 1969, 17 de mayo, p. 132.

¹⁰¹⁷ Sin firma, *El mundo deportivo*, nº 14052, 1968, 25 de noviembre, p. 36.

¹⁰¹⁸ Sin firma, *El mundo deportivo*, nº 14295, 1969, 7 de septiembre, p. 24.

Por si no hubiese quedado en evidencia el odio que destila al emparentar, casi a modo de insulto, este filme con la novela folletinesca o la radionovela, la crítica hacia Camus sigue una línea semejante, pues afirma que parece mentira que el cineasta «haya aceptado la tarea de transcribir en imágenes el “serial” con el que sin duda se pretendía dar ocasión a Sara Montiel de lucir sus dotes de actriz dramática»¹⁰¹⁹, apostillando que «se le ve obsesionado por lograr una película comercial». La reseña acusa también al filme de presentar «los tópicos inevitables en todo folletín que se precie de serlo», por ambientarse en un juicio en el que su protagonista resulta ser una mujer que acumula todas las desgracias habidas y por haber. Se trataría, pues, de un «melodrama a todo gas, con algunas canciones y su poquito de “sexy”», reprochándose que Sara Montiel sea encasillada en un papel que nada aporta a sus éxitos de antaño.

Recalo finalmente en Las Palmas de Gran Canaria, disponiendo de interesantes informaciones y de un conocimiento detallado del recorrido que allí tuvo la película. Mi fuente es aquí *El Eco de Canarias*, publicación activa entre junio de 1963 y febrero de 1983 que, tomando el relevo de *Falange*, se mantendría hasta mediados de los setenta como prensa del movimiento, esto es, impulsada desde el régimen franquista. Con fecha del 10 de julio de 1969, Francisco del Valle, enviado especial a Moscú de la Agencia EFE, informa de la presencia del metraje en el marco del VI Congreso Internacional de Cine de Moscú, proyectándose fuera de concurso y contando con la asistencia de Sara Montiel¹⁰²⁰. Algo más tardó en llegar el metraje a Las Palmas, pues hemos de esperar a un anuncio de media columna, publicado el 16 de abril de 1970, para saber de su estreno en las salas Avenida y Rialto¹⁰²¹. La campaña promocional es semejante al anuncio madrileño, reproduciendo las supuestas declaraciones de Sara Montiel sobre Soledad, añadiéndose un sugerente enunciado: «Un tribunal de hombres la juzgó fríamente... Muchas mujeres la defenderán apasionadamente»¹⁰²². En el ejemplar de aquel domingo, como parte de la columna «Cine Crítica», se publicó una reseña a cargo de Francisco Rodríguez López, la cual comienza refiriéndose a Sara Montiel como principal atractivo de la cinta, aconsejándola a aquel público que guste de «ver su personalidad y su estilo de estrella tan española» en

¹⁰¹⁹ Los fragmentos de este párrafo proceden de: Sin firma, *El mundo deportivo*, nº 14295, 1969, 7 de septiembre, p. 24.

¹⁰²⁰ VALLE, Francisco del, *El Eco de Canarias*, nº 12101, 1969, 10 de julio, p. 3.

¹⁰²¹ La lectora avezada reconocerá estos nombres por la existencia de cines con idéntica denominación en Madrid. Una ojeada a los nombres de las salas de proyecciones de Gran Canaria de aquellos años desvela tanto su proliferación como el hecho de que las mismas toman sus nombres de las existentes en la capital.

¹⁰²² Sin firma, *El Eco de Canarias*, nº 12339, 1970, 16 de abril, p. 4.

un filme hecho a su medida, donde la Montiel (todavía guapa a sus 42 años cumplidos, aunque ella, como toda mujer, diga que tiene menos) exhibe su belleza exuberante, cargada de valiosas joyas, con grandes escotes, peinados y vestidos de época exagerados; donde canta con su voz cálida nuestros cuplés sentimentales, entre escenarios suntuosos, palacios espléndidos, mientras su hermoso rostro permanece en primer plano; y donde a la vez salen preciosos paisajes de Galicia. Para este marco ideal, se ha confeccionado un guión cinematográfico que es un folletín perfecto¹⁰²³.

En principio, podría atribuirse el sentir más elogioso de dichas palabras al gusto clásico que demuestra esta publicación afín al régimen, aunque advierto, en contraste, que es la única pieza periodística localizada en la que se emplea la expresión «violación de monjas», sin disfraces eufemísticos que camuflen dicho episodio. Si bien desconozco cuánto tiempo se mantiene el filme en estos cines, los resultados se antojan favorables, a juzgar por su temprano reestreno en los Cines Scala con fecha del 10 de diciembre de 1970, en un anuncio que asevera que las dos palabras que componen su título pueden entenderse como muestra de desprecio o de admiración¹⁰²⁴, oponiendo el señalamiento de Soledad con el fenómeno Montiel.

En líneas generales, las valoraciones de la película son ampliamente negativas, pasando a la historiografía del cine patrio como ejemplo de filme retardatario de una estrella en sus años de decaimiento. Sirva como botón de muestra una entrada dedicada al mismo en una guía de cine español, texto que llega a referirse al argumento con los adjetivos «delirante» y «divertido», sin preocuparse por comprender el conflicto de la protagonista; la producción es tachada de fracaso total, «destrozada por la inadecuada realización de Camus, tediosa y falta de pasión, y la mala interpretación de una Montiel pendiente únicamente de su mejor perfil»¹⁰²⁵. No se trata de una opinión aislada, pues, como ya tuve ocasión de comprobar en el anterior filme protagonizado por la manchega, las cintas de este perfil han sido frecuentemente rechazadas por la crítica, sin efectuarse previamente unas labores de análisis e interpretación rigurosas que argumenten unas estimaciones que redundan más en la voluntad de ofensa que en el examen crítico.

Volveré en breve sobre la figura de Sara Montiel, quizás la subjetividad creadora más significativa de cuantas intervienen en esta cinta, pero antes presto atención a otros nombres propios. Más allá de Cesáreo González, cuya labor como productor he revisado

¹⁰²³ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Francisco, *El Eco de Canarias*, nº 12342, 1970, 19 de abril, p. 13.

¹⁰²⁴ Sin firma, *El Eco de Canarias*, nº 12543, 1970, 10 de diciembre, p. 4.

¹⁰²⁵ AGUILAR, Carlos, 2007, p. 407-408.

ya, reclaman aquí su espacio Mario Camus y Antonio Gala. En el caso de Gala, el célebre escritor reconoció haber aceptado el encargo del guion por un interés puramente económico, creando «una especie de antología de los disparates de las películas de Sara Montiel»¹⁰²⁶, por lo que su posicionamiento se aproximaba al de aquellos que reprueban este tipo de cine folletinesco. Por aquel entonces, Gala finalizaba una colaboración con Mario Camus al coescribir, junto a Horario Guisado y Miguel Rubio, el guion de *Digan lo que digan* (Mario Camus, 1968). Con respecto a *Esa mujer*, cuyo título explica Gala no por el señalamiento hacia Soledad, sino por su voluntad de aludir al documental conmemorativo *Franco, ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), el escritor se hizo cargo de la mayor parte del guion, contando con diálogos adicionales de Fernando Vizcaíno Casas en las escenas del juicio. Al hilo de sus memorias¹⁰²⁷, conviene señalar que, aunque algunas novelas y obras teatrales suyas han sido adaptadas al cine, como *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994) o *Los buenos días perdidos* (Rafael Gil, 1975), su labor como guionista cinematográfico se reduce a los dos títulos dirigidos por Camus ya mencionados y al filme *Pepa Doncel* (Luis Lucia, 1969).

Más compleja resulta la implicación de Mario Camus en el proyecto, pues no puede aseverarse que sus motivaciones fuesen exclusivamente de carácter económico, si bien el realizador cántabro no dudó en reconocer que existía dicho componente: «El rendimiento de mis películas con Raphael hizo que me contrataran para hacer un folletín con Sara Montiel. Todos éramos conscientes de que estábamos haciendo un folletín, y afortunadamente para mí, también resultó un éxito económico»¹⁰²⁸. En dicha entrevista, recogida en la publicación de Antonio Castro que ya he manejado, es de halagar que Mario Camus reconozca sinceramente sus motivaciones, sin ningún tipo de prejuicios o renuncias, sin renegar de este tipo de cine de masas. Todo ello bajo una premisa muy esclarecedora, desde una mirada sin aprensiones hacia el cine popular: «Pienso que el director debe ser por encima de todo un narrador, y se pueden narrar maravillosas historias que no tengan que ver con la filosofía ni con la sociología»¹⁰²⁹.

¹⁰²⁶ Sin firma, *Qué leer*, nº 2, 1996, julio-agosto, p. 48.

¹⁰²⁷ GALA, Antonio, 2000.

¹⁰²⁸ CASTRO, Antonio, 1974, p. 117.

¹⁰²⁹ CASTRO, Antonio, 1974, p. 119. Me atrevería a señalar que en una tesis doctoral también ha de primarse esa faceta de buen narrador, sin que uno se vea rebajado por estudiar religiosas cantarinas cinematográficas en vez de retratos de una dinastía de reyes irresponsablemente endogámicos. Al final, la tesis es en sí misma un universo omniabarcante en el que uno se queda a vivir durante unos cuantos años para poder narrarlo vívidamente, algo que espero estar consiguiendo.

Pero, si bien Camus afirma retrospectivamente que «me gusta y me conformo con el papel de artesano»¹⁰³⁰ en relación con su labor cinematográfica, he de dar cuenta brevemente de su trayectoria, cuyos orígenes se encuentran en las antípodas del cine al servicio de estrellas como Raphael o Sara Montiel. Un primer punto de aproximación es el particular mosaico de relatos inscritos en su infancia y adolescencia que suponen sus *Apuntes del natural*, una respuesta poco convencional al encargo de una autobiografía. Interesa subrayar sus primeros contactos como profesional con la cinematografía¹⁰³¹, más allá del refugio de una sala de cine en las tardes de lluvia que Camus rescata de entre las densas aguas de la memoria: tras su llegada a Madrid para estudiar Derecho, Mario Camus fue seleccionado, junto con otros jóvenes de complexión atlética, para aparecer como figurante en la cinta *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). Algunos meses más tarde participó también, en calidad de soldado macedonio, en el rodaje de algunos exteriores de la producción internacional *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956), con Richard Burton y Fredric March a la cabeza del reparto. Camus relata cómo, entre inclemencias climatológicas y farragosos ensayos, acabó participando en la batalla más corta de la historia¹⁰³².

Más allá de sus pinitos actorales, José Luis Sánchez Noriega examina la diversa y amplia trayectoria de Camus tras las cámaras. En sus primeros pasos como realizador, el autor atiende al particular contexto cinematográfico de los años cincuenta en España, momento en el que comenzó a desarrollarse un movimiento de disidencia interior en los márgenes de nuestra cinematografía¹⁰³³. A partir de fenómenos como el cineclubismo o la aparición de nuevas revistas cinematográficas surgió una nueva sensibilidad, en un contexto de lucha política antifranquista, que abogó por el realismo. Entre otros asuntos, destaca la influencia del neorrealismo italiano y su complejo acoplamiento en relación con las barreras impuestas por la censura oficial, siendo títulos como *Surcos* o *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Beleta, 1953) aquellos que mejor ilustran la difícil articulación entre la voluntad de denuncia social y los límites de una censura que devino más política que nunca.

¹⁰³⁰ CASTRO, Antonio, 1974, p. 117.

¹⁰³¹ CAMUS, Mario, 2007, p. 70-80.

¹⁰³² Durante el rodaje de la batalla de Queronea, todos los extras, fatigados, tuvieron la feliz idea de tirarse al suelo al mismo tiempo, fingiendo una muerte que supuestamente no habría de notarse entre la presencia de otros tantos actores. Pero, por acumulación de dichas iniciativas individuales, el fenómeno desembocó en la sorprendente mortandad súbita de griegos y macedonios, enfureciendo al director de la película.

¹⁰³³ Sigo aquí: SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1998, p. 37-52.

Sin tiempo para detenerme en las seminales aportaciones de García Berlanga y Bardem, pertenecientes a una generación anterior a la de Camus¹⁰³⁴, recalco ahora en la fundación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1947, llamado Escuela Oficial de Cinematografía a partir de 1962, nombre que mantendría hasta su cierre en 1976. Su reglamento constitutivo, el cual siguió a pies juntillas el modelo del Centro Sperimentale de Roma, la composición del profesorado, con insignes nombres como Ana Mariscal, Antonio del Amo o Enrique Alarcón, y la promoción de un debate que cristalizó en las Conversaciones de Salamanca muestran su modernidad, si bien es cierto que la infradotación fue moneda corriente durante sus primeros años de vida. Tanto es así que en el curso de 1958-1959 aconteció una huelga de estudiantes motivada por la falta de medios y por la ausencia de estabilidad en el profesorado y su consiguiente repercusión sobre el plan de estudios, protesta encabezada por los entonces alumnos Basilio Martín Patino, Mario Camus, Miguel Picazo, Francisco Molero o José Luis Borau, entre otros. Como consecuencia, Sáenz de Heredia fue nombrado director de la institución, suponiendo su vínculo con el régimen una mejoría sustancial en la dotación material de recursos, la estabilización del profesorado, la institucionalización de cortometrajes de prácticas y el aumento de la conexión entre formación e industria.

Otra personalidad a tomar en consideración, ya nombrada en el capítulo anterior, es José María García Escudero, al frente de la Dirección General de Cine entre 1962 y 1967. Su participación en las Conversaciones de Salamanca y su comprensión de un sector que conocía de primera mano supusieron un cambio de rumbo concretado en el establecimiento de un código de censura menos arbitrario y tímidamente aperturista, la subvención automática más allá de la arbitrariedad de las clasificaciones o la apertura de la Filmoteca Nacional, entre otras iniciativas. Interesa cómo dichas medidas supusieron, junto a las aportaciones de cineastas como García Berlanga o Bardem, las condiciones de posibilidad para el surgimiento del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona, aunque dichos fenómenos (multicausales, como todos) tampoco se comprenderían sin el clima creciente de renovación cultural en España durante los años sesenta, fenómeno que se extiende más allá de los límites de la cinematografía.

¹⁰³⁴ Mientras que Mario Camus trabajó como figurante a las órdenes de Juan Antonio Bardem, como ya se ha dicho, Luis García Berlanga formó parte del tribunal que examinó al cántabro en sus pruebas de acceso al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

Si bien la obra cinematográfica de Mario Camus puede enmarcarse en el Nuevo Cine Español durante buena parte de los sesenta, la caída de dicha pulsión renovadora, en paralelo al cese de García Escudero, lo alejó de esta tendencia en pro de filmes de recorrido comercial. Por ello, no departiré aquí sobre las heterogéneas características del Nuevo Cine Español, alejadas de la naturaleza de este largometraje, remitiéndoles a la magnífica aproximación editada por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde¹⁰³⁵, la cual contempla también el alcance de la Escuela de Barcelona. En lo que respecta a Mario Camus, es presentado en dicha monografía como caso emblemático de cineasta que logra mantener una sólida trayectoria más allá de los límites de dicha tendencia¹⁰³⁶, impresión que mantiene Sánchez Noriega en el estudio monográfico sobre Camus¹⁰³⁷ que acompaña a su autobiografía. Apasionado del cine y la literatura por igual, Camus se incorporó a la Escuela Oficial de Cine tras acabar sus estudios en Derecho, logrando establecer cercanas amistades con personalidades como Basilio Martín Patino o Carlos Saura, colaborando con Saura y con Daniel Sueiro en el guion de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959). Lamento no poder extenderme en los últimos coletazos de los cincuenta, pero he de avanzar rápidamente hasta comienzos de la siguiente década, momento en el que Camus se diplomó con el cortometraje *El borracho* (1962).

A lo largo de su trayectoria, Camus compaginó sus trabajos como director y guionista, alcanzando la posteridad gracias a una película en la que asumiría ambos roles: *Los santos inocentes* (1984). No obstante, ello habría de acontecer años después del filme que nos ocupa. En la década de 1960¹⁰³⁸, gracias a la creciente conexión entre ámbito formativo e industria que supuso la dirección de José Luis Sáenz de Heredia en el Instituto, el joven Camus pasó rápidamente de ejercer de ayudante en la escritura de diálogos a lanzarse a las labores de guion y dirección, contando con la confianza del productor barcelonés Ignacio F. Iquino. El primer título resultante de dicha colaboración fue *Los farsantes* (1963), si bien sería *Young Sánchez* (1963) aquel que consolidaría su estatus profesional, llevándolo hasta festivales de alcance internacional. Este decenio repleto de títulos dispares, desde *Muere una mujer* (1964), intento de aproximación a la manera hitchcockiana que el propio director consideró un metraje fallido, hasta *Con el*

¹⁰³⁵ HEREDERO, Carlos F. (ed.); MONTERDE, José Enrique (ed.), 2003.

¹⁰³⁶ HEREDERO, Carlos F. (ed.); MONTERDE, José Enrique (ed.), 2003, p. 217-218.

¹⁰³⁷ Con relación al mismo, sintetizo algunas informaciones recogidas en: SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2007.

¹⁰³⁸ Véase: SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2007, p. 45-49 y p. 61-67.

viento solano (1968), notable decepción por la inmisericorde recepción de la crítica, culminaría con el éxito popular gracias a tres filmes protagonizados por Raphael.

Inusitadamente elevada para un cineasta recién egresado fue su producción en los sesenta, siendo *Esa mujer* el último metraje que Camus estrenaría en ese decenio. En su análisis de la cinta¹⁰³⁹, Sánchez Noriega considera que este «melodrama desmedido» forma parte de las incursiones de Camus en el cine de género. Explica que el realizador se encontraba en Barcelona, con el objetivo de filmar la entrada de un barco en el puerto para *Digan lo que digan* (1968), y tuvo ocasión de acercarse al rodaje de *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968) cuando todavía Jorge Grau, destacado nombre de la Escuela de Barcelona, se hacía cargo de su dirección. Volveré sobre el incidente protagonizado por Montiel y Grau que llevó al despido de este último, pero interesa ahora señalar que Marciano de la Fuente, entonces director general de Suevia Films, ofreció a Camus continuar con la realización de aquel filme, proposición que el cántabro rechazó. Pero Sara Montiel se mostró interesada en rodar una película con él, aunque la manchega rechazó títulos como *La Regenta* o *Doña Perfecta*, ambas novelas decimonónicas de gran peso, como material para su adaptación. Como ya apunté, el material escogido finalmente fue la novela *Turris Eburnea*, por recomendación de García Berlanga.

Por lo demás, Sánchez Noriega señala el componente marcadamente folletinesco de la película, situándola, más allá del referente inmediato que suponen los melodramas musicales montielescos, en la estela de las populares radionovelas que conquistaron a millones de españolas, siendo de obligada mención el nombre de Guillermo Sautier Casaseca, quien, en colaboración con otros escritores como Luisa Alberca o Rafael Barón, dio vida a clamorosos éxitos en las ondas como *Lo que no muere* (1952) o *Ama Rosa* (1959). Estos folletines radiados formaron parte de la educación sentimental de varias generaciones, valor que puede imputarse al título que nos ocupa, según evidencia un singular botón de muestra incluido en un afamado film patrio: en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), vemos a los niños Enrique e Ignacio yendo al Cine Olympo a ver esta cinta de Mario Camus, y los acompañamos en su visionado de parte de la escena en la que Soledad es rechazada por la madre superiora en su regreso al convento. Uno de ellos, Ignacio, se confiesa ferviente admirador de la belleza de Sara Montiel, transportándonos a aquel cine que Almodóvar tuvo ocasión de visionar de niño, aunque

¹⁰³⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 1998, p. 111-122.

en sí mismo el visionado que protagoniza su *alter ego* infantil sea imposible, puesto que la acción se ubica en 1964 y *Esa mujer* se estrenó en 1969. Cosas de la autoficción.

Sobre el proceder de Mario Camus en los rodajes¹⁰⁴⁰, Sánchez Noriega señala su sistema de selección de tres ángulos únicos desde los cuales filmar una escena, siendo poco partidario de los movimientos de cámara en exceso y prefiriendo la espontaneidad actancial a la interpretación resultante de un ensayo exhaustivo, por lo que se decantaba frecuentemente por la selección de primeras tomas en el montaje final. Todas estas condiciones, partícipes de un modo de comprender el cine que prefiere el realismo a la teatralidad, se aplicaron al trabajo del realizador con actores como Manuel Alexandre, Paco Rabal, Ana Belén o Fernando Fernán Gómez, pero dudo que sea asumible su predominio en un rodaje en el que Sara Montiel se erigió como personalidad artística absoluta. Frente al gusto de Camus por la alusión a realidades sociales, este filme se ubica en un contexto de temporalidad indeterminada. Frente a los riesgos del cántabro en sus filmes más personales, críticos como Fernando Méndez-Leite se lamentan, desde ese tufo elitista que tanto aborrezco, por el hecho de que Camus se doblegase ante un proyecto de encargo que es definido, a manera de halago envenenado, como la menos mala (que no mejor) película de Sara Montiel¹⁰⁴¹. En este sentido, en una carta a modo de homenaje póstumo a la manchega que Camus publicó en *El País*, el cineasta explicó que sus intenciones iniciales de rodar una película con Sara Montiel diferente a sus habituales melodramas con canciones se esfumaron en dos comidas:

En la primera me aseguraron que deseaban hacer una película diferente y descubrí que Antonia (nunca recuerdo haberla llamada Sara) conocía el oficio. En la segunda Antonia refuló y explicó sus dudas: «Si el cine donde he tenido éxito sigue aún dando dinero, no veo por qué abandonar mis melodramas con canciones»¹⁰⁴².

Camus se refiere a la intérprete manchega como cumplidora en extremo, lejos de la imagen de diva complicada y caprichosa, reconociéndola como una gran trabajadora del cine que «Sabía cómo fotografiarse, cómo se montaban los filmes, dominaba los *playbacks*... Porque, como ella misma decía, lo suyo no era ser actriz o cantante, sino otra cosa. Estrella». Estas palabras responden a la imagen de Sara Montiel que defendí al hilo de mi interpretación de *Pecado de amor*, si bien las circunstancias de la actriz a finales de los años sesenta eran singularmente diferentes. Más de una década después de

¹⁰⁴⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, 2007, p. 137-142.

¹⁰⁴¹ MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Film Ideal*, nº 213, 1969, p. 99-103.

¹⁰⁴² Véase el enlace en el listado de hemeroteca: CAMUS, Mario, *El País*, 2013, 9 de abril.

su regreso triunfal a España desde tierras hollywoodienses, el esquema del melodrama musical montielesco comenzaba a decaer en interés, fenómeno del que Sara Montiel no fue desconocedora: la estrella probó distintas fórmulas, llegando a desempeñar el papel de productora en algunas, aunque no todas resultaron de la misma manera. Meses antes de comenzar a rodar su colaboración con Camus, pues me resisto a emplear la expresión «a las órdenes de», Sara Montiel participó en el rodaje de *Tuset Street*, responsable quizás del cambio de opinión de la manchega con respecto a su voluntad de renovación.

El despido de Jorge Grau como director de aquella película adquiere un matiz diferente según la versión de cada implicado. En sus memorias, Sara Montiel, quizás intentando orillar polémicas innecesarias, se limitaba a afirmar que aquel filme fue un desastre, expresando que no llegó a conectar personalmente con Jorge Grau y que fue Marciano de la Fuente quien, tras comprobar que el material filmado y positivado en laboratorio apenas contaba con escenas protagonizadas por ella, se percató de que Grau no estaba rodando la película acordada a nivel de guion: «Entonces no sé cómo sería la cuestión legal, pero Jorge Grau desapareció y no lo volví a ver»¹⁰⁴³. Explica también, por cierto, que García Berlanga interpretaba un pequeño papel en la película, pese a ser un actor malísimo, por lo que fue una de las opciones valoradas para sustituir a Grau, rechazando la oferta como también lo hicieron otros cineastas, por no querer concluir un metraje problemático realizado a medias por un compañero al que había despedido un productor. Se hizo cargo del embrollo Luis Marquina, elegante y correcto en su labor, aunque el resultado distó mucho del guion que se había planteado en un principio.

Por el contrario, si atendemos a otras personas implicadas, parece ser que ese «no sé cómo sería la cuestión» resulta ser un desconocimiento bastante oportuno. Teresa Gimpera, otra de las actrices que participaron en la película, insinuaba en una entrevista reciente que la estrella manchega y la modernidad estaban reñidas, llegando a tachar de analfabeta a Sara Montiel¹⁰⁴⁴. Dicha apreciación, poco afortunada, es resultado de la valoración que le merece la metodología empleada por Montiel durante el mencionado rodaje: Gimpera considera que una actriz profesional es capaz de rodar los diálogos dando la réplica en persona a sus compañeros, estando presente aunque la cámara no la enfoque; en cambio, Sara Montiel grababa su parte y se ausentaba, con lo cual Gimpera debía conversar de cara a la pared, sin la presencia de su interlocutora. En realidad, la

¹⁰⁴³ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 364.

¹⁰⁴⁴ Incluyo en el listado de hemeroteca el enlace a: ROMO, Luis Fernando, *El Mundo*, 2021, 22 de abril.

manchega traía aprendida dicha mecánica del sistema de estudios de Hollywood, siendo habitual que los más reputados actores rodasen así sus diálogos¹⁰⁴⁵; así, imputa Gimpera el defecto del analfabetismo a toda una profesional que conocía otros modos de trabajar, antiguos para quienes se pretendían adalides de la vanguardia cinematográfica. Sobre el despido de Grau, la actriz catalana ubica el conflicto entre director y estrella durante el rodaje de una escena en la discoteca Bocaccio, ambiente liberal asociado al movimiento de la Gauche Divine barcelonesa, apuntando que Sara Montiel se negaba a aceptar el enfoque lumínico contrapicado con el que Grau pretendía grabarla sobre el pódium de los bailarines, llegando a hundirse dicha estructura mientras la actriz estaba encima.

En esta misma línea, un reportaje de la edición española de la revista *Vanity Fair* ahonda en los vericuetos de tan accidentado rodaje, interesándome algunos fragmentos del testimonio de Jorge Grau que recoge dicho texto¹⁰⁴⁶. El director reconoció que, lejos de su acostumbrada corte de admiradores, Montiel recibía un trato cortés pero con aires de superioridad por parte de intérpretes que, como Gimpera, consideraban a Saritísima parte de la España de antaño. Comenzó a tornarse entonces el ambiente en una situación enrarecida nada alejada de aquella que el personaje de Violeta Riscal, interpretado por Montiel, vivía en *Tuset Street*: retratada como una artista en decadencia dedicada a las variedades, la juventud barcelonesa se refería a ella y a sus acompañantes como «las momias», si bien Violeta respondía con el calificativo de «petardos» a aquellos jóvenes pijoprogres de la burguesía catalana. El testimonio de Grau confirma que, al intentar grabar a Sara Montiel bailando sobre un pódium desde la angulación que él consideraba adecuada, la actriz manchega respondió negativamente: «Pues a mí no me retratas así. Tú no puedes hundir a Sara Montiel». Teniendo en cuenta que Montiel intervino como productora del filme, algo que también hizo en *Esa mujer* pese a no constar en los créditos, no cuesta comprender el despido del director.

El caso es que tanto las palabras de Grau, desde un medido respeto, como las de Gimpera, desde un desprecio sin cortapisas, permiten concluir, fueran cuales fuesen los pormenores del incidente, que la incursión de la manchega en el cine experimental se

¹⁰⁴⁵ En sus memorias, Sara Montiel relata que, durante el rodaje de *Serenade* (Anthony Mann, 1956), tuvo que solicitar a Joan Fontaine que estuviese presente para rodar sus líneas mirándola a los ojos, pues todavía no estaba acostumbrada a «el negro». Así se denominaba a la pizarra de color negro con una cruz a la altura de los ojos de la otra intérprete, lugar al cual debía mirar como punto de referencia para que el posterior montaje del diálogo en postproducción, desde la lógica plano/contraplano, resultase correcto. MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 216.

¹⁰⁴⁶ Véase el enlace en el listado de hemeroteca: BRAVO, Edu, *Vanity Fair*, 2018, 30 de diciembre.

resolvió de modo insatisfactorio, mostrándose poco dispuesta a lidiar con las novedades sugeridas por un grupo formado por un realizador escasamente experimentado y unos actores que la miraban por encima del hombro, por ser la imagen de una España ya *demodé*. Lejos de entenderlo como una falta de profesionalidad por parte de la estrella, pues ya razoné sus conocimientos técnicos y artísticos sobre los diversos departamentos que participan en la creación de un filme, la lectura más plausible es que, acostumbrada a un lenguaje audiovisual propio, el cual comprendía desde una determinada estética en el vestuario, el maquillaje y la peluquería hasta una sintaxis planimétrica concreta que potenciase su fotogenia, Sara Montiel no consintió que nadie trastocase los fundamentos fílmicos del éxito por el que tanto había luchado. Su elevado grado de control sobre la creación y la representación de su imagen en pantalla bien merecerían que la manchega figurase como codirectora de muchas de sus películas, al modo en que García Berlanga sugirió, con su característica sorna, que el cura que intervino como censor en su cinta *Los jueves, milagro* (1957) apareciese como coguionista en los créditos.

Es de justicia admitir que, pese a su profesionalidad como estrella, Sara Montiel no logró entenderse con las nuevas corrientes estéticas y temáticas del cine patrio. Tanto es así que, tras sus rodajes con Luis Marquina, en calidad de sustituto de Grau, y Mario Camus, solamente protagonizó dos películas más, con tímidos resultados tanto a nivel de crítica como de público: *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971) y *Cinco almohadas para una noche*. Los nombres propios de los directores asociados con esta última etapa cinematográfica de Montiel desvelan su empeño por trabajar con nuevos profesionales, alejándose así de colaboradores clásicos como Luis César Amadori o Tulio Demicheli, si bien aquellos intentos no cristalizaron en los resultados esperados. Tras su mala experiencia con el destape, definiendo el trabajo de Lazaga en *Cinco almohadas para una noche* como vulgar y descuidado, la manchega resolvió que «como podía elegir, elegí no hacer más cine»¹⁰⁴⁷. Inició entonces una dilatada trayectoria sobre las tablas escénicas y en los platós de televisión, sin abandonar nunca esa profesionalidad que podía tomar formas tan diversas como una media número 9 de Christian Dior¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁷ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 370.

¹⁰⁴⁸ Varias personalidades públicas que coincidieron con ella en televisión, como José Bono o Javier Gurruchaga, atestiguan que Sara Montiel exigía, siempre que concedía alguna entrevista, que dispusiesen una media de color sobre el objetivo de la cámara, para así «ensuciar» la imagen. Generaba esto un efecto de desenfoque que mitigaba la huella del paso de los años sobre su rostro, invención que permitiría considerar a Saritísima como creadora de aquellos filtros que cuentan hoy con tanto predicamento en redes sociales. La famosa media, o una de ellas, se conserva en el Museo de la Televisión de Sant Cugat.

No obstante, resultaría impreciso meter en un mismo saco los últimos filmes de Montiel, al menos en lo que respecta a la opinión de su protagonista. Mientras que la manchega se mostraba descontenta de sus trabajos con Grau y Lazaga, quedó satisfecha con los metrajes realizados por Bardem y Camus. Centrándome en *Esa mujer*, la actriz expresa en sus memorias que ella logró imponer en Suevia Films a Mario Camus y Antonio Gala como nombres vinculados con el proyecto, en su interés por renovarse, estimando muy positivamente el resultado conseguido: «Tanto funcionó, que es una de mis mejores películas. En lo que sí me empeñé fue en cantar menos y que la historia fuese más importante que las canciones; que el peso de la película recayese en los personajes. Y así fue»¹⁰⁴⁹. Por lo demás, consideraba más acertada la labor de Camus que la de Gala, resaltando también la música compuesta por García Segura y su propia interpretación como Soledad, marcada por una frialdad que exploró desde la contención.

Efectuadas estas consideraciones, quisiera apuntar cómo el recorrido de Soledad presenta un camino inverso al de Magda, personaje protagonista de *Pecado de amor*. Si allá asistíamos a una historia de redención al más puro estilo de la mujer de Magdala, aquí la historia se antoja sustancialmente distinta, si bien el referente novelístico del cual bebe menciona a María Magdalena en sus líneas. Soledad cae en desgracia a la fuerza, por ser víctima de una violación, pasando de ser religiosa a mujer, negándosele la oportunidad de redimirse siempre que la busca, al ser rechazada por Ramón, su novio, o al impedir la superiora su retorno a la comunidad. A propósito de la reverenda madre, figura presente en los dos filmes protagonizados por Montiel, la superiora que era allá lugar de refugio y fundamento de la conversión de una seglar pecadora en religiosa redimida deviene aquí, desde una visión francamente negativa del apostolado de la Iglesia, responsable directa de que Soledad no pueda redimirse. Así, no puedo estar de acuerdo en este punto con el investigador Jorge Pérez, quien afirma que «*Esa mujer* was made with no intention to contribute to ecclesiastical or ethical debates, since the only devotion it fostered was Sara Montiel's popular appeal»¹⁰⁵⁰.

Por el contrario, propongo que, gracias en parte a una ambientación de época indeterminada, la película plantea imágenes poco conformistas con respecto a diversas instituciones sociales, distando mucho de resultar un filme aporoblemático. Insisto en la necesidad de distanciarnos del tópico que contempla a Sara Montiel como figura estrelar

¹⁰⁴⁹ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 366.

¹⁰⁵⁰ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 149.

adepta al régimen franquista, pues departí ya sobre los posicionamientos de esa mujer a la que tiraban piedras por llevar pantalones. Lejos de ser una intérprete apolítica, aunque su trabajo fuese intentar gustar a todo el mundo, su apuesta por guiones como el de Antonio Gala muestra la voluntad de interpretar papeles femeninos nada acordes con el ideario del régimen, y en este caso de manera más rompedora que nunca: sus artistas, mujeres de mala vida, habían pagado hasta entonces su libertad con el alto precio de la muerte o el abandono, pero renace en Soledad una humana esperanza que nunca la ha abandonado del todo, al concluir la película andando de la mano de su hija Eugenia.

Por otra parte, no puede obviarse que, entre los personajes de la película, aparece representado Luis como un educado rebelde político que se opone exitosamente a las fuerzas del orden, en un triunfo de los forajidos que solamente resulta posible gracias al tamiz de la evasión de unas coordenadas históricas difusas. Tampoco la censura hubiese consentido que el episodio de la violación de una misión de religiosas, acontecimiento presentado desde una explicitud sorprendente, se materializase en el marco de la España franquista. En relación con dicha secuencia, la más potente de la película a nivel visual, quisiera remarcar la interesada (re)introducción de las coordenadas contextuales, pues no parece casual que el comienzo de la acción se ubique en Filipinas, país que fue colonia española. En un momento en el que España estaba inserta en complejos procesos de independencia colonial, en calidad de metrópolis debilitada, la ansiedad de aquella descolonización parece concretarse aquí en forma de nativos primitivos e incivilizados, entregados a la violencia y a los bajos instintos, torpedeando el impulso modernizador y civilizatorio que supondría la misión educativa religiosa.

Incluso tomando en consideración la mirada colonialista, la representación de la violencia sexual en la cinematografía franquista se antoja inédita. Virginia Guarinos o Aurora Ducellier, entre otras¹⁰⁵¹, han ahondado en la representación de fenómenos como la violación o la violencia de género en el cine español, aunque dichos estudios toman como materiales, por norma general, filmes de la década de 1990 o posteriores. En algunos casos, se abordan títulos que retratan realidades de violencia sexual durante la dictadura, pero son películas del siglo XXI que se ambientan, a nivel diegético, en el régimen franquista. En definitiva, la escena de violación de este filme reclama para sí la condición de *rara avis*, potenciada por el desconocimiento de cuantos han enjuiciado

¹⁰⁵¹ Tómense en consideración: GUARINOS, Virginia; SÁNCHEZ-LABELLA MARTÍN, Inmaculada, 2021; DUCELLIER, Aurora, 2020; OGANDO DÍAZ, Beatriz; TEJERA TORROJA, Eduardo, 2015.

los melodramas montielescos sin dedicarles siquiera un visionado. Sorprende que la censura quisiera limitar la representación del adulterio, no así de la violación, asumible desde dos variables explicativas: la indeterminación temporal de la acción, ubicada en tiempos pasados, y su perpetración por parte de una colectividad alterizada, vista como salvaje, en el contexto de las misiones coloniales. Se planteó así un conflicto maniqueo en términos de barbarie/civilización e infiel/religioso, digerible desde el ideario del régimen, aunque, en la realidad, las violaciones en términos de Derechos Humanos en las misiones religiosas solían producirse en la dirección opuesta.

La situación de violación planteada por el filme, agravada por la nada habitual imagen de dos monjas que lucen el embarazo bajo sus hábitos, solamente me parece comparable a la de otro filme español de la época, estrenado dos años antes. Me refiero a *Encrucijada para una monja*, el cual figura en los capítulos introductorios de la tesis. Esta coproducción hispano-italiana recoge la historia de una misionera de origen belga llamada María, interpretada por Rosanna Schiaffino, violada en el Congo durante el caos resultante de su proceso de independencia. Rechazada por su egoísta e insensible familia, la Iglesia dispone que la profesora pueda escoger entre entregar al bebé fruto de la violación para poder permanecer en la orden o, por el contrario, conservarlo a costa de abandonar la vida conventual. Sorprende en este caso el modo en que se resuelve el conflicto: aunque el doctor Pierre Lemmon, médico que la conoce desde la más tierna infancia, se ofrece a casarse con ella para facilitar su transición a la vida secular, en lo que supondría un final convencionalmente feliz, la protagonista rechaza la propuesta, convirtiéndose así en madre soltera por decisión propia. Aquilatar la modernidad de esta propuesta es una cuestión que queda fuera de mis propósitos, pues conviene advertir que aquella monja rechaza la proposición del médico por no querer cargarlo con una responsabilidad que considera suya.

No quisiera concluir este capítulo sin despedirme, al menos hasta los corolarios de esta tesis, de Sara Montiel en todas sus facetas. Antonia como mujer de orígenes paupérrimos, pero tenaz en sus propósitos de triunfo económico y profesional. «La manchega universal» como estrella, también como incansable trabajadora del cine. Sara Montiel como arquetipo de mujer fatal sometido indefectiblemente a la condena moral de la dictadura franquista, aunque no dejase de ser desde sus insinuantes susurros de olvidadas tonadas un particular caso de resistencia con respecto al ideal de feminidad imperante. Y, por último, Saritísima, un personaje en tonos épicos que se crea a sí

mismo, cuya fantasía inherente provoca que, me van a perdonar las lectoras, dedicarnos a averiguar qué hay de cierto sobre lo que de ella se dice y sobre cómo ella misma se cuenta se antoje más capricho que necesidad. Lo que sí parece certero es aseverar que Sara Montiel formó y continúa formando parte de la memoria de varias generaciones de españoles. Ya advertía uno de aquellos pretéritos cuplés que tantas veces entonó la manchega, *Tatuaje*, que no seríamos capaces de olvidarla, y que iríamos marcados, para siempre, con este nombre de mujer.

¡Usted no se puede imaginar el entusiasmo con que vivimos en este convento lo de la sociedad de consumo!

La novicia rebelde

(Luis Lucia, 1971)

Ficha técnica

Año	1971
Fecha de estreno	13/III/1972 (Madrid)
País	España ¹⁰⁵²
Duración	95 min.
Productora	Cámara P.C.
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Luis Lucía
Guion	José Luis Colina, Luis Lucía y Manuel Tamayo «Versión libre de “La Hermana San Sulpicio” de Armando Palacio Valdés»
Reparto actoral	Rocío Dúrcal (Gloria Alvargonzález, la hermana Sacrificio), Guillermo Murray (Ceferino Sanjurjo), Isabel Garcés (hermana Estefanía), Ángel Garasa (don Sabino), Maruchi Fresno (superiora del sanatorio), Teresa Gimpera (Berta), Máximo Valverde (José Luis), José Sazatornil (paciente), Rafael Guerrero (Mario), Isabel Pradas (madre provincial), Julio Riscal (empleado de la gasolinera), Antonio Pica (presidente del patronato), Valentín Tornos (paciente), Pilar Bardem (monja enfermera), Enrique Navarro (apoderado), Fernanda de Utrera (cantaora), Eulalia del Pino (bailaora), Pepe Montoya (guitarrista), Elmer Modlin (Martínez)
Fotografía	Antonio L. Ballesteros
Sonido	Ingeniero de sonido: Ángel González Sonorización: Estudios Roma S.A.

¹⁰⁵² Acorde con la nacionalidad de la productora y, por tanto, de la financiación, el film es exclusivamente español. Así figura en bases de datos como la de Filmoteca Española, algo que parece contradecirse con el comienzo de la explicación que el personaje de Gloria ofrece en la primera escena sobre el origen mexicano del galán, interpretado por Guillermo Murray: «Sin contar con que esto es una coproducción y el galán tenía que venir de América...». Por mucho que la película fuese un éxito de público en varios países de América Latina bajo el nombre de *La novicia soñadora* (pues el título de *La novicia rebelde* se asociaba allí a la película *The Sound of Music*, que en España fue titulada *Sonrisas y lágrimas*), no es estrictamente una coproducción. Por otra parte, conviene señalar que muchas reediciones de la película en España han mantenido indistintamente un título u otro, siendo esto poco relevante al tratarse de una misma versión, sin diferencias de doblaje.

	Mezclas estereofónicas: Estudios Exa
Música	Música y dirección musical de Gregorio García Segura «Músicas grabadas en los Estudios Columbia de Madrid»
Otros	<p>Productor ejecutivo: Luis Sanz</p> <p>Jefe de producción: Ángel Quintana</p> <p>Ayudante de producción: Ángel Masó</p> <p>Montaje: José Antonio Rojo</p> <p>Ayudante de montaje: Conchita Pino</p> <p>Auxiliar de montaje: Rafael de la Cueva</p> <p>Foto fija: Felipe López</p> <p>Regidor: Manuel Rincón</p> <p>Segundo operador: José G. Galisteo</p> <p>Ayudante de cámara: Carlos de las Heras</p> <p>Auxiliar de cámara: Rafael Cortés</p> <p>Ayudante de dirección: Sinesio Isla</p> <p>Secretaria de rodaje: Marisol Villanueva</p> <p>Efectos especiales: Molina</p> <p>Vestuario de Rocío Dúrcal: Pertegaz</p> <p>Sastrería: Esperanza Luzón y Peris Hermanos</p> <p>Maquillaje: Carlos Paradela</p> <p>Ayudante de maquillaje: Rafael Berraquero</p> <p>Peluquería: Romana González</p> <p>Coreografía: José Granero</p> <p>Ambientador: León Revuelta</p> <p>Decorados: Wolfgang Burmann</p> <p>Atrezo: Mengíbar</p> <p>Estudios: Roma S.A.</p> <p>Títulos: S. Film – Pablo Núñez</p> <p>Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.</p> <p>Material eléctrico: Mole – Richardson</p> <p>«Los interiores naturales de esta película han sido rodados en Madrid, y los exteriores en Granada, Sevilla y Madrid»</p> <p>Depósito Legal: M 28860-1971</p>

Trama argumental

Mirando a cámara mientras se dirige a la espectadora¹⁰⁵³, Gloria Alvargonzález invita a reflexionar sobre por qué nuestra vida es de un modo y no de otro. Tras añadir a la conversación cierto hilo musical, cortesía de su tocadiscos, y atender una anecdótica llamada telefónica en la que preguntan por un fontanero, anuncia que se dispone a contar una historia que conoce bien y que, precisamente, comienza con una llamada telefónica bastante cara, de Granada a México. Acto seguido, presenciamos aquella llamada entre el doctor Ceferino Sanjurjo y el presidente del Patronato de San Onofre, recibiendo el primero una oferta laboral como director de sanatorio en Granada. Aunque Sanjurjo no se explica inicialmente el motivo por el cual buscan al director en un lugar tan lejano como México, pronto averigua que lo ha recomendado un médico de Madrid con el cual trabajó tras licenciarse en la Universidad de Valladolid. Queda entonces reflexionando sobre la posibilidad de aceptar un contrato por tres años con opción a prórroga, mientras que nosotras volvemos sobre las palabras de Gloria, las cuales han ido intercalándose paralelamente a la llamada telefónica. La protagonista tiene claro que la verdadera fuerza motora de esta historia es el destino: «Allá arriba, los que se ocupan de velar por el destino amoroso de la gente acababan de dar un toque maestro al botón de las recomendaciones. Y como precisamente es un invento español... Miren ustedes lo bien que funcionó la cosa» (a. I, s. 1, e. 1).

En efecto, hemos de asistir al desarrollo de una de aquellas historias románticas destinadas a concluir felizmente (bueno, en boda), relato que comienza de la siguiente manera: «Al lado del nombre del doctor Sanjurjo, que acaban ustedes de conocer, al destino ese se le había ocurrido poner el de una servidora: Gloria Alvargonzález, ganadera de reses bravas, y natural de Sevilla» (a. I, s. 1, e. 1). Dicho y hecho, Gloria aparece toreando una becerro en su dehesa, mientras su voz anuncia el gran cambio que habría de acontecer al día siguiente. Mientras los hombres congregados en la barrera, entre los que destaca el sacerdote don Sabino, alaban su faena, todo el público presente también jalea su magnífico desempeño en el ruedo. En contrabarrera, los acompañantes

¹⁰⁵³ Como ya sabrá la lectora, opto por aplicar indistintamente los géneros gramaticales masculino y femenino cuando ello resulta posible y coherente, buscando una mayor inclusión (o, si se prefiere, una menor neutralización) lingüística. Sin embargo, el género gramatical femenino usado en la presentación de esta película no es resultado de este posicionamiento, sino que contribuye a arrojar luz sobre un aspecto muy interesante: además de ser Gloria la narradora, queda claro que se dirige a una espectadora potencial, a un público de mujeres, al preguntar si han reflexionado sobre quién es su marido entre tantos hombres posibles.

del capellán parecen querer sonsacarle qué hay de cierto en los rumores que vienen escuchándose sobre Gloria, aunque don Sabino se muestra reticente a confirmar nada. Tras los aplausos que recibe la joven, transitamos a otra escena campestre, en la que cabalga a lomos de su caballo, animal al que va dedicada la canción *Otelo*, toda una oda a las virtudes del equino. Al concluir el animado paseo, Gloria y su corcel se cruzan con uno de los vecinos de la finca, José Luis, quien ya la venía observando anteriormente. El joven pregunta a Gloria si la decisión que va a tomar es por su culpa, pero ella responde que todo cuanto allí tiene en posesiones no alcanza para lograr su felicidad y que, con mucha alegría, está dispuesta a dejar atrás todas esas cosas.

No tardamos en descubrir cuál es la drástica decisión de Gloria por la que todo el mundo parece interesarse, pues abandona el cortijo en coche junto con don Sabino, pidiéndole al sacerdote que la despida de todos los empleados y residentes en el mismo. En este momento, presenciamos por vez primera las indescriptibles dotes de Gloria Alvargonzález como conductora. En la medida en la que don Sabino es capaz de dejar a un lado el temor por su vida, el capellán se interesa por la disposición de la joven a la hora de tomar los hábitos. Las opiniones de ambos chocan, pues Gloria insiste en que ahora las cosas han de hacerse con prisa, mientras que don Sabino la invita a tomar siempre las cosas con calma, sabio consejo acompañado por las chuflas del religioso, en alusión a la endemoniada velocidad de conducción de Gloria. Poco exagera el sacerdote, pues, ya en Sevilla, Gloria está a punto de atropellar a un grupo de monjas en la puerta del convento al que se dirige, religiosas que, de no ser por sus buenos reflejos, pronto se hubiesen reunido con Dios. Tampoco acierta con el estacionamiento, pues una de las profesas, la hermana Estefanía, le muestra una señal de prohibición, aunque Gloria se queje por encontrarse la señalización escondida tras la rama de una palmera.

La protagonista accede a dar marcha atrás, rematando su accidentada llegada al convento al derribar el busto de la santa benefactora de la comunidad. Acude entonces la madre provincial a su encuentro, alertada por el estrapalucio, quien parece tomárselo mejor de lo que pudiera esperarse, aludiendo a la necesidad de alegría y savia nueva en su orden religiosa (a. I, s. 4, e. 7). Siempre con buena voluntad, Gloria dispone que don Sabino se encargue de costear la reparación del monumento, pues el sacerdote ha sido nombrado administrador de sus bienes, ganadería de toros incluida, hasta que tome los votos perpetuos, momento en el que serán entregados a la congregación. El destrozo del busto de la benefactora le cuesta otro disgusto, pues la reverenda madre dispone cuál

habrá de ser su nuevo nombre: «¡Ya está! Se llamará como se llamó en vida nuestra benefactora, la bienaventurada Sacrificio del Santo Sepulcro» (a. I, s. 4, e. 8). La última precaución de don Sabino antes de marchar es dejarla a cargo de la hermana Estefanía, por ser la única religiosa del convento que parece todavía ajena a los encantos de lo moderno. Mal ojo, don Sabino, mal ojo.

Quedando encantada con la blancura de sus hábitos, algo que no es de extrañar si se tiene en cuenta que fueron confeccionados a medida por Pertegaz, una felicísima hermana Sacrificio interpreta *Alegría del Señor* en el primero de los números musicales que acontecen en el mundo de sus fantasiosas ensoñaciones. Tornándose sus hábitos de color rosa, no falta un cuerpo de baile conformado por otras religiosas con hábitos en tono rosado pálido, danzando y jugando con ella a la gallinita ciega. Físicamente, la novicia no se ha movido de su celda, pues allí se encuentra rezando, convencida de haber encontrado su ventura, al llegar la hermana Estefanía. Además de poner fin a las dubitaciones que la joven pudiese tener sobre la inadecuación de su carácter moderno en un contexto religioso, la hermana Estefanía se interesa por sus amores, afirmando la hermana Sacrificio no haber encontrado a ningún hombre que merezca la pena. En otro orden de cosas, la hermana Estefanía le explica que ha de acudir a hablar con la madre provincial, pues en aquella comunidad no basta con dedicarse a ser monja, sino que hay que desempeñar alguna otra ocupación: «¡Usted no se puede imaginar el entusiasmo con que vivimos en este convento lo de la sociedad de consumo!» (a. II, s. 5, e. 11).

Mientras Ceferino Sanjurjo desembarca en el aeropuerto y recoge su coche de alquiler, la hermana Sacrificio se halla reunida con la madre provincial y don Sabino. Si bien la novicia quisiera servir como misionera en el Amazonas, la madre Encarnación, pues así se llama la reverenda madre, le explica que ninguna novicia puede marchar a las misiones. Sea como fuere, la voz superpuesta de Gloria nos aclara que, según disposición del destino, no era ella quien había de cruzar el charco. Interesándose por su condición de enfermera diplomada, siendo don Sabino quien informa de la habitual atención que Gloria dispensaba a los familiares de sus empleados en el cortijo, la reverenda madre dispone que se dirija a uno de los sanatorios asistidos por la orden, en Granada. La hermana Estefanía habrá de acompañarla, encargándole a la novicia la conducción de una furgoneta que ha de llegar al mismo sanatorio.

No obstante, el primer (des)encuentro entre Ceferino y la hermana Sacrificio acontece en Sevilla, pues el médico está a punto de ser atropellado por la furgoneta de las religiosas mientras hace turismo. Por consejo de la hermana Estefanía, la novicia decide moderar su genio, pidiendo disculpas antes de reanudar su viaje. Tampoco por la carretera parece frenar su ritmo de conducción, seguida no de muy lejos por el coche del doctor. De hecho, ambos vehículos se detienen a repostar en la misma gasolinera y, en un nuevo ejemplo de su particular uso de la marcha atrás, la novicia golpea el coche de Sanjurjo. No tardan en reconocerse y el médico se marcha precipitadamente, enfadado, aunque pronto se ve obligado a detenerse por una avería. Precisamente las religiosas van detrás, hablando sobre él, y, al encontrarlo detenido en un lateral de la carretera, deciden parar a auxiliarlo. La hermana Sacrificio se ofrece a reparar el vehículo al tiempo que la hermana Estefanía regala a Sanjurjo una estampita de san Cristóbal, protector de los viajeros. Tras presentarse con nombres y apellidos, el médico parece haber cambiado su opinión sobre las religiosas, mostrándose agradecido, al menos hasta que el coche, en vez de arrancar, explota. Sin poder siquiera rescatar su equipaje, Ceferino se marcha haciendo autoestop, dejando allí a las religiosas.

Ya en Granada, las hermanas se dirigen al sanatorio, encontrándose de nuevo con Ceferino Sanjurjo a las puertas del mismo. Las monjas optan por esconderse debajo de la furgoneta, al observar que el doctor se dirige hacia allí, evitando por el momento volver a encontrarse con él. Al conversar Ceferino con el portero de la institución y presentarse como el nuevo director, las monjas parecen temer por su destino, aunque la hermana Sacrificio sugiere intentar camuflarse entre tanta monja como allí debe haber, esperando que no las reconozca. Tomando ya posesión de su despacho, Ceferino conoce al presidente del patronato y a los jefes de servicio, ofreciéndose la superiora del lugar a presentarle a las religiosas. Sanjurjo declina la invitación, prefiriendo familiarizarse con las instalaciones. Justo entonces se aproximan por el pasillo las hermanas Sacrificio y Estefanía, quienes se esconden tras una monja enfermera de voluptuoso cuerpo para evitar, por segunda vez con éxito, el encuentro con su jefe. Ambas son conducidas al despacho de la superiora, mientras el doctor Sanjurjo visita las avanzadas instalaciones tecnológicas, las salas de enfermos y las habitaciones individuales del hospital.

Tras concluir la inspección de todas las instalaciones, Ceferino acepta la copa de bienvenida y el aperitivo que unos camareros están preparando en el despacho de la superiora. Advirtiendo que no se trata de un obsequio dirigido a ellas, las hermanas

Sacrificio y Estefanía se disponen a salir del despacho, pero han de esconderse ante la inminente llegada de la comitiva. Atrincheradas detrás del sofá, las religiosas escuchan cómo el doctor relata la mala experiencia vivida con dos monjas durante su viaje, antes de abandonar la estancia junto con el resto de jefes de servicio. Las recién llegadas salen de su escondite al quedar solas en el despacho, recibiendo un rapapolvo de la superiora. Mientras, en el cortijo, don Sabino lidia con algunos empresarios del mundo de las corridas de toros. Gestionando los asuntos con el mejor empeño posible, el sacerdote insiste en que los toros no han de ser capados, pues así lo dejó dispuesto Gloria Alvargonzález, defendiendo la bravura de los sementales de su ganadería.

Ya ataviadas como enfermeras, la madre superiora asigna a la hermana Estefanía labores de servicios generales en la planta de quirófanos, mientras que la hermana Sacrificio habrá de ocuparse primeramente, a modo de prueba, del instrumental en una operación de vesícula, asistiendo al doctor Ceferino Sanjurjo en su primera intervención quirúrgica en el hospital. Creyendo que el director no aceptará tenerla a su lado, la madre superiora dispone que la novicia se esconda tras una mascarilla y unas gafas que impidan su reconocimiento. Al lavarse las manos tras concluir la intervención, el doctor le indica que, por su buen desempeño, habrá de acompañarlo en todas sus operaciones. Su sorpresa es mayúscula al descubrir quién se esconde tras la mascarilla, aunque ello no ocasiona que se desdiga de su decisión. Al reunirse con la hermana Estefanía en el pasillo y hacerle saber la buena noticia, comienzan a marchar, a bailar y a cantar *La marcha de la paz*. De nuevo, transitamos al terreno de lo onírico, pues tras las puertas cristaleras del hospital aparecen una glorieta repleta de músicos y un cuerpo de baile muy yeyé, luciendo ambas religiosas hábitos amarillos con notas musicales bordadas en el bajo. La evocación concluye con su regreso al pasillo del hospital, por el que las monjas continuarán marchando ya con sus hábitos blancos.

En la sala de traumatología, las hermanas curan a un paciente, al tiempo que otros enfermos conversan sobre una corrida de toros que va a celebrarse. Al sugerir uno de ellos que los toros de la ganadería Alvargonzález probablemente irán «afeitados», la novicia le indica que no será así, riéndose el enfermo ante los comentarios de una religiosa sobre un tema como aquel. La hermana Sacrificio está a punto de desvelar su identidad, evitándolo en último momento la hermana Estefanía, quien sugiere hablar de fútbol al grito de «¡Viva el Betis!» (a. II, s. 12, e. 25). Atónitos ante la intervención de la religiosa, novicia y paciente siguen conversando sobre corridas de toros, demostrando

ella sus conocimientos sobre toreo en medio de la sala. Por mucho que la hermana Estefanía insista en que se detenga, la novicia toma un batín por capote y continúa su demostración de pases taurinos, siendo sorprendida a mitad de la faena por el doctor Sanjurjo. Entre el enfado y la media sonrisa, el médico solicita hablar en privado con la novicia, expresándole que no ha entendido todavía su forma de ser. Sorprendentemente, el doctor Sanjurjo sabe que ella es Gloria Alvargonzález, conocida ganadera, y duda de sus motivos para servir como enfermera y religiosa. Más allá de su vocación, el médico advierte a la joven de que ha de obedecerlo, como miembro de su personal que es.

Prevenida por las palabras del director, la hermana Sacrificio desempeña sus labores de enfermera en varias estancias del hospital, quedando claro que ella y Sanjurjo se niegan a dirigirse directamente la palabra, ejerciendo en una de tantas la hermana Estefanía como intermediaria. Después, la novicia se reúne con Mario, un paciente, y algunos de sus amigos, quienes han ido a visitarlo antes de marcharse de gira por Mallorca. Indispuesto para efectuar la gira con su grupo debido a las quemaduras de su cuerpo y su rostro, Mario afirma que su carrera como cantante ha acabado, pues cree que el público no querrá ver nunca más su cara. Por otra parte, por mucho que no logre comprenderlo, cuenta que su novia desea casarse de inmediato. La religiosa pronto le explica que poco importa su aspecto físico, pues continúa siendo el mismo, y, en alusión al título de su canción más conocida, *Vivir, vivir, vivir*, la hermana Sacrificio asevera lo siguiente: «No sería justo que la alegría que has llevado por todas partes sirviese para todos menos para ti» (a. II, s. 13, e. 28). Al preguntar sus amigos si pueden hacer sonar esa canción como despedida, la novicia accede, a pesar de las consecuencias que pueda comportar. El grupo canta *Vivir, vivir, vivir*, acompañándose con sus guitarras, y pronto pasan a hacerle los coros a la hermana Sacrificio. Como no podía ser de otro modo, el doctor Sanjurjo descubre la escena, retirándose la novicia. Mario explica al médico que, pese a la ruptura de la disciplina, él se encuentra mejor de ánimos.

Mientras Ceferino examina unas radiografías, la hermana Sacrificio solicita su atención, expresándole que ha llegado a la conclusión de que no sirve para trabajar en la planta de quirófano y que se lo comunicará a la superiora, aunque no quisiera despedirse sin pedirle perdón. No obstante, el médico le enseña la radiografía de Diego, un niño al que ha estado tratando ella y al que se dispone a operar de inmediato, pidiéndole que lo asista una última vez en quirófano. En la operación, la conexión entre las miradas de ambos es evidente y, después, la hermana Sacrificio insiste en quedarse velando al niño,

acudiendo también el doctor Sanjurjo a la sala de enfermos. El director del sanatorio se anima a confesar que han merecido la pena todos los desencuentros para conocerla tal como es. Por su parte, la hermana Sacrificio aprovecha para pedirle que acuda mañana, domingo, a la misa de once que se celebra en la capilla del sanatorio, pues quisiera rezar por el niño. Sanjurjo cumple su promesa, pues entra en la capilla mientras la hermana Sacrificio canta desde el coro el *Ave María*. El director reconoce de inmediato la voz de la novicia y logra, a su vez, que una sonrisa se dibuje en los labios de ella. Asistimos de nuevo a una de las ensoñaciones musicales de la protagonista, en la que ella y el resto de religiosas lucen una túnica blanca con velo y tocas en tul de seda, en el caso de Gloria con aplicaciones bordadas. La novicia canta mientras una blanca paloma, procedente del interior de una jaula, se posa sobre su mano.

Lo siguiente que vemos es un coche de color rojo avanzando por las calles de Granada, hasta que se detiene y baja del mismo el doctor Sanjurjo, quien resulta ser el propietario del automóvil, acompañado por don Sabino y las hermanas Sacrificio y Estefanía. La novicia se ofrece a realizar un pequeño ajuste en el coche, pero entre todos consiguen que olvide sus pretensiones. Mientras se observan distintos rincones de la Alhambra, escuchamos la conversación entre Ceferino y la novicia, quienes departen alternativamente sobre la belleza de Granada y el estado de algunos de sus pacientes. Su paseo, seguido de cerca por don Sabino y la hermana Estefanía, acaba conduciéndoles a una pequeña muestra flamenca con la excepcional participación de la cantaora Fernanda de Utrera, el guitarrista Pepe Montoya y, entre otras bailaoras, Eulalia del Pino. El doctor Sanjurjo graba el espectáculo con su cámara ayudado por la hermana Estefanía, al tiempo que don Sabino aprovecha para hablar con la hermana Sacrificio. El capellán asevera haber acudido a Granada alarmado por la carta de cuatro caras de hoja que le hizo llegar, afirmando que estuvo a punto de solicitar a la madre provincial el traslado de la joven a Sevilla. Finalmente, el sacerdote optó por conversar con ella, interesándose por la mejora de su relación con Sanjurjo. La hermana Sacrificio, además de aclarar que está ganándose al médico para la empresa del catolicismo, explica a don Sabino que, frente a la confrontación de temperamentos, ha acabado por dejarse domesticar.

La novicia conduce de regreso al sanatorio, causando sobresaltos por allá donde pasa, aunque asegurándose de llegar a tiempo al hospital para poder cumplir con sus obligaciones. La joven insta a don Sabino a que, en caso de llegarle alguna oferta de compra referida a su ganadería, se la comunique por telegrama. Si bien el sacerdote

insiste en esperar a que los votos sean perpetuos, ella afirma tenerlo claro y querer donar el dinero resultante a la orden. La novicia y el doctor entran en el sanatorio, al tiempo que la hermana Estefanía queda hablando con don Sabino. La religiosa elogia la gran vocación que ve en la hermana Sacrificio, a lo que el cura responde: «En cuestión de ojo clínico, me parece que usted y yo andamos por el estilo. Yo por haberla nombrado a usted ángel tutelar de Gloria y usted por lo que acaba de decir» (a. II, s. 17, e. 35). La profesora afirma no entenderlo, a pesar de que el sacerdote cree verlo todo muy claro. Don Sabino se sube a un coche para que lo lleve a la estación, vehículo del que justamente acaba de bajar una señora que pregunta a la hermana Estefanía por el doctor Sanjurjo, aseverando que en adelante habrá de pasar mucho tiempo junto a él.

En el despacho del director, la hermana Sacrificio sorprende a la recién llegada fumando y bebiéndose el whisky de Sanjurjo mientras inspecciona unas radiografías. La novicia apaga su cigarrillo y se ofrece a conducirla a la sala de espera, aunque la mujer insiste en permanecer allí. La religiosa da cuenta de lo sucedido a Ceferino, quien la invita a entrar nuevamente en su despacho para presentarle a Berta. Las confianzas entre ambos y la desatención hacia ella hacen que la novicia desaparezca, para desconcierto del doctor. Berta señala no haberle caído en simpatía y las palabras que el médico pronuncia sobre la hermana Sacrificio hacen que la recién llegada se percate de la especial relación que los une. Por el intercomunicador, de forma áspera, la novicia alerta al doctor sobre las complicaciones de un paciente, acudiendo de inmediato Sanjurjo y Berta, quien resulta ser una antigua compañera de facultad de Ceferino que ha llegado al sanatorio para hacerse cargo de sus servicios clínicos. El director permanece atento a la reacción que dichas palabras puedan ocasionar en la novicia, quien se limita a aceptar tal decisión sin emitir valoración alguna.

Por su parte, la hermana Estefanía se descubre envuelta en un problema al comunicarle una de las monjas enfermeras, encargada de atender los teléfonos, que se requiere la presencia de una ambulancia en el aeropuerto, pues llegará en helicóptero un paciente que se ha accidentado en Sierra Nevada. La religiosa parece desolada: «¡Ay, Dios mío! Y yo que les había dado permiso a los dos conductores de guardia para ir a presenciar el partido de la máxima rivalidad regional, entre el Granada y el Atlético de Bilbao» (a. II, s. 18, e. 39). Mejor servida de buena voluntad que de conocimientos en geografía, la hermana Estefanía emplea a la hermana Sacrificio como conductora de ambulancia, llegando a tiempo para recibir al accidentado. El paciente resulta ser José

Luis, viejo conocido de Gloria, quien parece gratamente sorprendido por reencontrarse con ella. Ahorrándonos el viaje de regreso en ambulancia, que con la hermana Sacrificio nunca se sabe, vemos ya a José Luis con la pierna escayolada y en alto, mientras la novicia le proporciona unas pastillas para dormir. Al mostrarse el joven poco dispuesto a dejar de llamarla por su nombre seglar, galanteos incluidos, la hermana Sacrificio le comunica al doctor Sanjurjo que no volverá a tratar con dicho paciente. Ajeno a la relación que los une, Ceferino entra en la habitación de José Luis y, tras averiguar que se trata de un viejo conocido de la hermana Sacrificio (o un medio novio, según afirma el paciente), lo amenaza veladamente. La novicia regresa y pide perdón a José Luis, dispuesta a atenderlo, expresando que nada que provenga de su vida pasada puede interferir en sus ocupaciones.

Mientras Berta acompaña a Sanjurjo en su despacho, la hermana Sacrificio se retira a rezar en la capilla, siendo interrumpida por la hermana Estefanía: «¿Y qué, no hay respuesta de allá arriba? Cuando tenía su edad, yo que soy tan tonta, me creía que bastaba ponerle un cirio a san Antonio para que hiciese horas extraordinarias y resolviese mis problemas. Luego me he dado cuenta de que Dios tiene muchas maneras de resolverlos, incluso cuando se calla es que está diciendo algo» (a. II, s. 19, e. 45). La hermana Sacrificio asegura no estar buscando respuestas, sino la capacidad de definir lo que siente en su interior. Su fiel compañera de trastadas se percata de lo que sucede: «Hermana, el otro día me dijo don Sabino que yo tengo una plaza reservada en el limbo. ¿Y sabe una cosa? Que me parece, me parece, que a este paso me voy a perder la plaza, porque lo estoy viendo todo de una transparencia...» (a. II, s. 19, e. 45). La novicia, apenada, entiende a qué se refiere la hermana Estefanía, quien insiste en que Dios no se alejará de ella, decida lo que decida.

De regreso al despacho, Sanjurjo solicita a Berta que disponga el traslado de José Luis, haciéndole ver su colega lo exagerado de la medida y la opinión que dicho traslado pudiera despertar, especialmente en la hermana Sacrificio. Al referirse Ceferino a la novicia con el nombre de Gloria, Berta confirma sus sospechas, animándolo a que tome alguna iniciativa con respecto a sus sentimientos. Estas dudas no se encuentran únicamente instaladas en los pensamientos del director del sanatorio, pues, tras concluir sus rezos y dejarse caer en la cama, la hermana Sacrificio se ve inmersa en un sueño que toma la forma de número musical en homenaje a Agustín Lara, con fragmentos de las canciones *Granada*, *María bonita* y *Solamente una vez*. Siendo demasiado compleja

para dar cuenta aquí de tal ensoñación musicada, baste con señalar que la protagonista luce un vestido blanco y que la última imagen que vemos antes de su despertar muestra a la pareja conformada por Gloria y Sanjurjo frente al altar de una capilla, cual pareja de novios en una iglesia.

A la mañana siguiente, la hermana Sacrificio comunica a la hermana Estefanía su decisión de regresar de inmediato a Sevilla. Mientras se encarga de preparar la furgoneta para su partida, la novicia se encuentra con el doctor Sanjurjo en el garaje del sanatorio. Lejos de revelarle sus verdaderas intenciones, la religiosa explica de forma poco convincente que está cambiando el aceite de la furgoneta, aunque peor resulta la excusa de él, pues afirma primero estar buscando en el coche unas gafas de sol que lleva puestas, cambiando después su versión al aseverar que quería dejar un maletín de instrumental quirúrgico en el automóvil. El médico intenta confesarle sus sentimientos, sin arrancarse del todo, a pesar de las palabras de la novicia en esa misma sintonía. Finalmente, él se marcha en su coche, quedando Gloria desolada.

Ya en la carretera, la hermana Sacrificio descubre que don Sabino y la hermana Estefanía se han colado a escondidas en el asiento trasero de la furgoneta. Además de averiguar que don Sabino regresó a Granada tras ponerse al día de todo lo sucedido mediante una llamada telefónica de la hermana Estefanía, Gloria se muestra sorprendida al saber que el doctor Sanjurjo también se ha marchado del sanatorio con la intención de no regresar. Por aquello de que «A veces Dios escribe recto con renglones torcidos»¹⁰⁵⁴ (a. III, s. 21, e. 50), según remarca don Sabino, Gloria ha tenido que vestir hábitos para conocer al hombre de su vida, dispuesto también a renunciar a su carrera por respetar la vocación de ella. Llevando consigo el documento firmado por la madre provincial para consentir que abandone su vida como religiosa, don Sabino le entrega un vestido al último grito que Gloria, ya sin nombres feos de monja, no tarda en lucir. El caprichoso destino quiere que a Sanjurjo se le haya vuelto a averiar el coche, esta vez por una buena causa: Gloria acude a su rescate y se abrazan, viéndose cómo sellan su amor con un beso frente al altar de la soñada capilla, al son de *Solamente una vez*.

¹⁰⁵⁴ No es este lugar todavía para comparaciones, pero quizás la lectora recuerde estas palabras de otra de las películas de Luis Lucia, *La hermana Alegría*, pronunciándolas allá su monja protagonista, la hermana Consolación.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Partiendo de mi examen del desglose del filme en 831 planos, presto atención en primer lugar al sistema de hiperformalización objetual de la iconografía actancial de los intérpretes, desde una gestualidad subrayada por la abundancia de primeros planos y planos medios cortos. El uso de planos medios cortos resulta generalizable en relación con las intervenciones individuales de personajes, esto es, cuando un único actante se encuentra en el campo visual. Por ello, habré de centrarme prioritariamente en el uso de primeros planos, incluso primerísimos primeros planos, capitales en la configuración expresiva y emocional, atesorados por los intérpretes Rocío Dúrcal y Guillermo Murray en sus respectivos papeles de Gloria Alvargonzález y Ceferino Sanjurjo. En el caso del galán, la mayor parte de sus primeros y primerísimos primeros planos suelen aparecer acompañados por otros análogos de la protagonista femenina, exceptuándose algunas ocasiones en las que la acción se centra en él: al atender la llamada telefónica que habrá de traerlo hasta España al inicio del filme (a. I, s. 2, e. 2) lo observamos desde un primer plano, aunque sin duda el momento más destacado es la aproximación desde un primer plano de perfil hasta un primerísimo primer plano al percatarse de los posibles celos que la hermana Sacrificio pudiera sentir ante la llegada de Berta (a. II, s. 17, e. 38).

Gloria reúne para sí tantos primeros planos que pueden contarse por decenas, en consonancia con la fotogenia y el estatus estelar de Rocío Dúrcal, sin necesidad de equipararse con los de ningún otro personaje. Dejando a un lado los números musicales, no cuesta localizarlos en momentos de felicidad sentida por la protagonista, durante su presentación como narradora (a. I, s. 1, e. 1), al torear una becerro (a. I, s. 3, e. 3) o al enfundarse por vez primera los hábitos (a. II, s. 5, e. 10). La pletórica sonrisa de Dúrcal logra impregnar a su Gloria de gran viveza y desenfado, valores actanciales que quedan perfectamente plasmados en algunas de las escenas más divertidas del filme, como sucede al presentar en diversas ocasiones su singular manejo del volante. No obstante, lejos de resultar una interpretación plana, no faltan instantes en los que la expresividad se torna ligeramente dramática, según aumenta el componente romántico hacia el desenlace. Por su potencial expresivo, resalto episodio en el que Sanjurjo acude a la capilla, cumpliendo con la petición que le hizo la hermana Sacrificio (a. II, s. 15, e. 32). Aunque Ceferino también cuenta con primeros planos al comienzo de dicho episodio,

destacan especialmente los primerísimos primeros planos de Gloria, siendo excepcional un plano detalle de su mirada, más allá del primerísimo primer plano, que presenta una aproximación absoluta a la vívida emoción plasmada en sus ojos. De manera más contenida, la novicia logra también hacernos partícipes de sus dudas al verla rezar en primer plano (a. II, s. 19, e. 45) antes de su conversación con la hermana Estefanía.

En un metraje de marcado componente romántico resultan centrales aquellas escenas en las que Gloria y Ceferino comparten primeros y primerísimos primeros planos, por la tensión emocional que contribuyen a expresar. Singularmente, dos de los mejores ejemplos se localizan cuando el diálogo destaca por su ausencia, ambos en un mismo escenario: el quirófano. En el primer caso, resalta el suspense generado por la decisión de la superiora del hospital, quien ha dispuesto que la hermana Sacrificio cubra su rostro con una mascarilla y unas gafas para ayudar en una intervención quirúrgica al director del hospital sin que la reconozca¹⁰⁵⁵ (a. II, s. 11, e. 23). Durante la operación, los primeros y los primerísimos primeros planos de ambos muestran un intercambio de miradas que, acompañado por una tensión instrumental contenida en lo musical, denota un entendimiento profesional que va más allá del engaño orquestado por la profesora. También en primer plano veremos la reacción de Sanjurjo, quien no se desdice en sus alabanzas a pesar de la identidad de su asistente, culminando la escena con un primer plano que muestra la sonrisa de la novicia ante su pequeño triunfo. La segunda ocasión remite a la operación de Diego (a. II, s. 14, e. 30), última intervención conjunta del doctor y la novicia antes de que esta última decida abandonar la planta de cirugía. En este caso, tras ver al niño intubado, destacan sendos primerísimos primeros planos de ambos, en un juego de miradas subrayado por el travelling de cámara.

La aproximación a primeros planos desde una lógica plano/contraplano de los dos protagonistas puede encontrarse en aquellas escenas en las que bien resaltan los divertidos desencuentros entre ambos, como sucede al sorprenderla Sanjurjo toreando en la sala de enfermos (a. II, s. 12, e. 25), o bien se subraya el naciente sentimiento amoroso que habrá de unirlos, tal y como figuran los primeros planos del intento de confesión por parte de Ceferino tras la operación de Diego (a. II, s. 14, e. 31) o, por supuesto, los primeros y primerísimos primeros planos de su último encuentro, que nos muestran cómo se abrazan y se besan (a. III, s. 21, e. 51 y 52).

¹⁰⁵⁵ Esto les sonará, en lo que parece ser una nueva versión del engaño ya presenciado en *Sor Intrépida*, aunque en aquel caso fuese una iniciativa pensada para engañar a la severa maestra de novicias.

Con respecto a los intérpretes secundarios y de reparto, entregados al avance de la trama argumental principal, conviene señalar que conforman un elenco de excepción, como viene siendo costumbre en los metrajes dirigidos por Luis Lucia. A pesar de la ausencia de subtramas, algunos de los actores y actrices de esta pléthora de secundarios de lujo atesoran varios de los momentos de mayor comicidad. Con el permiso de Ángel Garasa, en la piel del amable, comprensivo y avisado don Sabino, decisivo a la hora de lograr el feliz reencuentro final entre los protagonistas, no resulta exagerado afirmar que es Isabel Garcés quien carga con el peso cómico. La veterana actriz, acostumbrada a funcionar como contrapunto humorístico de jóvenes protagonistas como Marisol, Pili y Mili o Rocío Dúrcal, dota a la hermana Estefanía de esa esencia entrañable y despistada tan propia de las interpretaciones de carácter. Memorables son la gran mayoría de sus intervenciones, como atestiguan los fragmentos de diálogo que reproducía en la sinopsis argumental, siempre con una vis cómica que, por inefable, va más allá de la palabra, pues su entonación, sus pausas y sus expresiones faciales solamente pueden entenderse por completo si recurrimos al audiovisionado. No son pocos sus primeros planos, entre los que sobresalen su entusiasta abrazo a la sociedad de consumo (a. II, s. 5, e. 11) y su expresivo discurso en la capilla, destinado a la hermana Sacrificio (a. II, s. 19, e. 45).

Por norma general, los personajes secundarios y de reparto intervienen como roles facilitarios y permisivos con respecto a las actitudes desenvueltas de la hermana Sacrificio. Incluso la madre provincial, interpretada por Isabel Pradas, resta importancia al incidente con el busto de la benefactora de la comunidad (a. I, s. 4, e. 7), de la misma manera en que la superiora del hospital, dotada del temperamento que Maruchi Fresno infundía a sus personajes con su corpórea voz, supera rápidamente su enfado con las religiosas por el incidente en el despacho (a. II, s. 9, e. 20), ayudándola a infiltrarse en el quirófano para ganar la confianza del doctor Sanjurjo. Así pues, no faltan los personajes de reparto que dan alas a la protagonista en sus diversos impulsos, para disgusto del doctor Sanjurjo, como sucede con el paciente interpretado por José Sazatornil, principal responsable de que se improvise una falsa corrida de toros en la sala de enfermos (a. II, s. 12, e. 25), o con el personaje de Mario, paciente al que da vida Rafael Guerrero, a quien la hermana Sacrificio anima cantando con la ayuda de sus compañeros de grupo (a. II, s. 13, e. 28). Interesa constatar en esta última escena el empleo de primeros y primerísimos primeros planos tanto del paciente como de la novicia, destacando el brillo especial en los ojos de él al conmovearse por su canción, en uno de los momentos de

clímax emocional más sentidos de la película. En definitiva, se observa un despliegue actoral al servicio del conflicto argumental central, encontrándose otra buena ilustración en los personajes de José Luis y Berta, pues funcionan como una suerte de catalizador que precipita que salgan a la luz los sentimientos mutuos entre Gloria y Ceferino.

Pasando al sistema de hiperformalización objetual de la fotografía, señalo el predominio total del punto de vista heterodiegético, pues no es posible encontrar ningún ejemplo de plano tomado desde un punto de vista homodiegético, desde la mirada de algún personaje. Sin embargo, sí pueden detectarse pequeñas rupturas con respecto a la omnisciencia del narrador externo, aunque el sistema de hiperformalización objetual que se emplea para ello es el del sonido, tomando Gloria el rol de narradora interna al aplicarse el recurso de la *voice-over* o voz superpuesta. Análogamente, tampoco se observan lógicas de montaje que intenten priorizar la inclusión del espectador en el marco espacial. Así pues, mientras que en el desglose de otros metrajes se apreciaba el uso de encuadres y ángulos que buscaban potenciar la creación de un espacio diegético inclusivo en el que algunos personajes se disponían en un primer término de espaldas, creando la sensación de que la espectadora se encontraba tras ellos, la lógica de montaje de esta cinta se decanta por reducir la descriptividad como función planimétrica y la fragmentación aportada por recursos como los fundidos en negro o las transiciones entre planos, prefiriéndose un mayor dinamismo en el avance de la trama.

De modo excepcional, destaca la belleza de los planos generales dedicados a los rincones más emblemáticos de Sevilla (a. II, s. 4, e. 7; a. II, s. 7, e. 14) y Granada (a. II, s. 9, e. 17; a. II, s. 16, e. 33), aunque su potencial descriptivo espacial se conjuga con el dinamismo aportado al montaje por movimientos de cámara como el travelling, también con una gran variedad de cambios de plano. Otra magnífica ilustración de este rasgo puede localizarse cuando Gloria torea en su cortijo (a. I, s. 3, e. 3): los planos generales de la plaza de toros se combinan de manera muy dinámica con los planos medios que permiten seguir los movimientos de la joven, al tiempo que los primeros planos captan sus sonrisas y sus expresiones faciales de concentración. La construcción de esta escena resulta adecuada para explicar las líneas generales que siguen la planificación y el montaje en la película: los cambios de plano, por lo general rápidos, se articulan muy orgánicamente gracias a recursos como el travelling y el zoom, en los que después me detendré. Además, se emplea aquí el movimiento del capote que sujeta Gloria como elemento que permite transitar entre un plano y otro; por ejemplo, tras un plano general

en el que vemos a Gloria toreando en el centro de la plaza, un barrido de capote pasa por delante del objetivo de la cámara y permite transitar a un plano medio que muestra a la joven toreando frente a la misma.

Interesa subrayar cómo se potencia a nivel planimétrico la continuidad orgánica y dinámica de la narración, reduciendo la importancia de recursos que contaban con mayor peso en anteriores películas. Atendiendo a los convencionalismos propios del cine comercial, el avance de la acción descansa en los diálogos y las acciones de los personajes, mostrados gracias al predominio de planos medios cortos, medios y medios largos. Según se ha dicho, la expresividad gestual y el desempeño de aquellos diálogos que incluyen de manera alternativa a un único actante en el campo visual se articulan desde primeros planos y planos medios cortos. Singularmente, es en las situaciones que involucran principalmente a los protagonistas en aquellas en las que puede observarse la aplicación de una lógica plano/contraplano asociada con planos de mayor aproximación, desde el intercambio de miradas durante una intervención quirúrgica y la conversación en la que se desvela que la novicia ha ejercido como asistente (a. II, s. 11, e. 23) hasta la incómoda situación de su velada despedida en el garaje (a. II, s. 20, e. 49), pasando por su íntima confesión nocturna junto a la cama del convaleciente Diego (a. II, s. 14, e. 31).

Por lo demás, los desplazamientos de los actantes se remarcan a partir de planos medios largos y planos americanos, abundantes en las escenas que muestran paseos en exteriores o trayectos en coche, al tiempo que los planos generales responden al uso expresado en relación con las localizaciones espaciales. Por lo demás, los planos detalle se limitan a la necesidad de mostrar rótulos como las señales de tráfico o el cartel del sanatorio, también algunas acciones que resultan argumentalmente relevantes, como el impacto de la furgoneta de las religiosas sobre la parte delantera del coche de alquiler de Sanjurjo al parar a repostar en una gasolinera (a. II, s. 8, e. 15). Estos planos detalle se encuentran integrados de forma muy orgánica en el montaje, sin romper el ritmo entre los cambios de plano, mediante el uso de recursos como el zoom de aproximación o los cambios de enfoque. Un buen ejemplo se observa en la primera escena del filme, en la que un plano detalle de un ramo de rosas, en primer término, se convierte en un primer plano de Gloria, sentada al fondo del plano, al aplicarse una interesante reversión en el enfoque, pasando de la nitidez del ramo de flores en primer término a la del rostro de la protagonista. De manera similar, algunos planos detalle se emplean como transición entre la realidad y los números musicales en tono onírico.

Por otra parte, me gustaría apuntar la diversidad de lógicas aplicadas a la hora de mostrar los diálogos. Al margen de la habitual lógica plano/contraplano, predominante en los diálogos que involucran a la pareja protagonista, despunta aquí la diversidad de soluciones alternativas. Según defiende, la reducción de la importancia de la lógica plano/contraplano se debería a la elevada fragmentación planimétrica que esta supone, al mostrar de modo alternado las intervenciones del rol intercambiable del emisor o, en ocasiones, las reacciones del receptor. Si bien he aportado dos ejemplos de aplicación convencional de dicha lógica, existen otros casos en los que se utiliza de manera menos clásica. Es el caso del episodio en el despacho de la superiora (a. II, s. 5, e. 11), en el que la lógica plano/contraplano se emplea con el fin de contraponer la conversación que la madre superiora del sanatorio mantiene con Sanjurjo y su seguimiento por parte de las hermanas Sacrificio y Estefanía desde su escondite tras el sofá. Así pues, de manera muy original, la aplicación de la lógica plano/contraplano se utiliza para entrelazar dos situaciones diferentes en el interior de una misma escena, en vez de la clásica asociación de los roles intercambiables de emisor y receptor en una única conversación.

Por el contrario, en diálogos en los que podría aplicarse esta misma convención, el montaje se decanta por otras soluciones menos evidentes pero más dinámicas en su construcción. Sirva como primer botón de muestra la charla entre la hermana Sacrificio y la hermana Estefanía tras la llegada de la primera al convento (a. II, s. 5, e. 11), en la que se aprovechan los andares de ambas por la celda de la novicia para transitar entre planos medios y planos medios cortos que, según la posición de las religiosas a cada momento, incluyen a una o a ambas en el campo visual, quedando la hermana Estefanía en primer plano al ser ella quien se aproxima a cámara. En esta línea, la articulación de la conversación que mantienen en la capilla (a. II, s. 19, e. 45) también se resuelve mediante la continuidad en la construcción planimétrica: tras un plano americano que muestra cómo la hermana Estefanía se sitúa en el banco posterior al que ocupa la hermana Sacrificio, un zoom de aproximación permite transitar a un plano medio de ambas, dispuestas hacia la parte delantera de la capilla. Aunque posteriormente sí se aplica una lógica de aproximación a primeros planos alternos de ambas, las fluidas transiciones entre planos medios cortos y primeros planos se alejan ostensiblemente de la habitual posición enfrentada que supondría el cambio entre un plano y su contraplano, pues las religiosas no se hallan la una enfrente de la otra, por lo que no dibujan una conexión de mirada paralela con relación a un eje recto.

A propósito de la angulación, existe una configuración general de los planos a la altura del punto de vista de la espectadora, siendo la aplicación de ángulos picados y contrapicados un recurso muy puntual, siempre de forma ligera. Pueden identificarse sutiles picados y contrapicados que funcionan de manera complementaria en episodios como el que muestra a Gloria toreando en su cortijo (a. I, s. 3, e. 3), según el campo visual muestre la arena de la plaza de toros con la joven en el centro o, por el contrario, a los espectadores tras una balaustrada elevada, filmados desde el interior de la plaza. Por lo general, el uso de ambos tipos de angulación responde a diferencias espaciales de altura similares al ejemplo que hemos visto, detectándose otro caso análogo del uso del picado al mostrarse cómo Sanjurjo avanza por el centro de la capilla del hospital en un plano general desde la altura del coro (a. II, s. 15, e. 32), o también al contemplar a Gloria rezando en solitario en esa misma capilla (a. II, s. 19, e. 45). La ilustración más interesante del uso del ángulo picado, mucho más habitual que el contrapicado en esta película, se encuentra en el plano general que figura a Sanjurjo según se aproxima a la hermana Sacrificio al entrar en la sala de enfermos, pues la novicia se halla velando a Diego tras su intervención quirúrgica (a. II, s. 14, e. 31). En este caso, pasamos de un plano medio largo de la religiosa a un plano general que permite ver la aproximación del médico, a partir de la apertura de plano desde un zoom inverso que se acompaña del comienzo de un tema musical interpretado por las cuerdas, funcionando estos recursos de forma conjunta para anticipar la intimidad entre ambos.

Más allá de los múltiples casos de travelling empleados a la hora de reseguir los movimientos de algún personaje, sobresalen por su dinamismo aquellos que participan de las escenas rodadas en exteriores, en especial durante la llegada a Granada de los protagonistas (a. II, s. 9, e. 17) y a lo largo del paseo que acontece por la Alhambra y el Sacromonte (a. II, s. 16, e. 33). En la primera de estas escenas, la cámara se desliza por entre los chorros de una fuente y los rosales que la adornan, efectuando cambios de plano que van desde el plano general de la fuente y la columna contigua con una Virgen en la parte superior hasta planos detalle de las rosas y los chorros de agua. Por su parte, el recorrido por los patios de la Alhambra aprovecha los planos generales de ambiente, que se tornan gran plano general o panorámico por momentos, para ilustrar la belleza del lugar, mostrándonos después el paseo de los actantes. En ambos casos, se aplica también el recurso del zoom, tanto de aproximación como inverso.

Insistía en la continuidad orgánica del montaje, potenciada por el cuantioso empleo de zooms de aproximación, recurso de uso (y abuso) habitual en el cine de los setenta, transitando entre planos e incluso entre personajes sin rupturas en el *raccord*. Un magnífico botón de muestra puede encontrarse cuando Sanjurjo aparece en la capilla durante la misa (a. II, s. 15, e. 32), empleándose tres zooms de aproximación al inicio de la escena para ir transitando desde un plano medio largo de la imagen de la Virgen que preside la estancia hasta un plano detalle de su rostro, desde un plano general que muestra a Sanjurjo avanzando por el pasillo hasta un plano medio del mismo según se gira al identificar la voz de la hermana Sacrificio proveniente del coro, o para lograr la efectista aproximación desde el primer plano de una Gloria que sonrío al percatarse de su presencia hasta un primerísimo primer plano centrado en su mirada. Por su parte, el zoom inverso, esto es, de alejamiento, suele presentarse en menor medida y casi siempre en contraste con el anterior, hallándose una buena muestra de ello en el viaje dirección a Granada (a. II, s. 8, e. 15): tras pasar la furgoneta de las religiosas en plano general, un zoom de aproximación cierra el campo visual hasta una señal que indica «A Granada 38 km», produciéndose inmediatamente un zoom inverso que permite volver al plano general para mostrar ahora el coche de Sanjurjo.

A continuación, dedico algunas palabras a los sistemas de hiperfomalización objetual de la iluminación y el cromatismo. No sorprende encontrar una iluminación en clave alta o *high key*, de acuerdo con los valores de claridad y potencia típicos de las comedias cinematográficas de evasión de corte clásico, sin renunciar a la naturalidad lumínica en los exteriores. Dejando poco espacio para los juegos de luces y sombras, solamente en algunos números musicales, la potencia lumínica se convierte en la tónica general, en sintonía con el tono desenfadado del argumento. Estas mismas apreciaciones se hacen extensibles al cromatismo, pues poca cabida tienen las gamas apagadas u oscuras, destacando la riqueza de una paleta cromática repleta de coloristas tonalidades saturadas, la cual no se traduce en la creación de un sistema de texturas complejo o expresionista. Por norma general, los colores son brillantes y planos, siendo la mejor manifestación los hábitos monocromáticos que lucen las religiosas. Habitualmente, las monjas visten de blanco, en una lustrosa tonalidad nuclear que funciona en consonancia con la pujante iluminación, pero también he apuntado la sustitución de dichos hábitos por otros en colores como el rosa o el amarillo en números musicales de carácter onírico. En definitiva, se aprecian un vestuario y una ambientación que hacen uso de

una brillante paleta de colores, en consonancia con una iluminación basada en los tonos blancos y en la naturalidad diurna de los exteriores.

En última instancia, hemos de atender al sistema de hiperformalización objetual del sonido. Partiendo de un uso convencional del mismo, predomina el sonido diegético en forma de diálogos, en relación con la comunicación verbal entre los actantes. Puede identificarse de manera sencilla la fuente emisora del sonido, en tanto que el actante que ostenta a cada momento el rol de emisor suele localizarse en el campo visual, aunque esta convención se conjuga con la presencia de primeros planos y planos medios cortos que pueden centrarse también en la reacción ocasionada en el receptor. En todo caso, queda fuera de duda quién es el emisor dialógico, siempre presentado anteriormente: cuando escuchamos a la hermana Sacrificio y al doctor Sanjurjo conversar mientras observamos imágenes de la Alhambra y sus alrededores (a. II, s. 16, e. 33), no cabe la menor duda de que son ellos, por mucho que no aparezcan en pantalla durante gran parte del diálogo. Por otra parte, el empleo del sonido diegético fuera de campo radica en la superposición de la voz de Gloria como narradora, establecida desde el inicio de la cinta: tras presentarse a las espectadoras, seguimos oyendo su voz en momentos en los que, en montaje paralelo, presenciemos la llamada telefónica recibida por Sanjurjo (a. I, s. 2, e. 2), así como también la escuchamos al comenzar a presentarnos su vida en el cortijo (a. I, s. 3, e. 3). No son demasiadas las veces en las que se hace uso de la voz superpuesta, volviendo a aparecer durante el montaje alterno de la sexta secuencia (a. II, s. 6, e. 12 y 13) para poner en relación la llegada de Sanjurjo al aeropuerto y el deseo frustrado de la novicia de cruzar también el charco, aunque en dirección opuesta, para marcharse a las misiones. Este recurso no se aprovecha para presentar las reflexiones internas de la hermana Sacrificio, como sí ha sucedido en otras películas examinadas.

Forman parte del sonido diegético las voces y los instrumentos que intervienen en algunos de los números musicales. Las voces siempre se enmarcan en el ámbito de la diégesis, en tanto que la voz solista suele correr a cargo de Rocío Dúrcal, mientras que los coros o la presencia de otras voces solistas se asocian a actantes en escena: en *La marcha de la paz* (a. II, s. 11, e. 24) Isabel Garcés guarda para sí algunos versos solistas, al tiempo que acompaña a la protagonista en la parte final de la canción; los coros de *Vivir, vivir, vivir* (a. II, s. 13, e. 28) son interpretados por los amigos de Mario, al tiempo que los integrantes del cuerpo de baile masculino corean el comienzo de *María bonita* antes de retomar Rocío Dúrcal la voz cantante (a. II, s. 9, e. 47). Con respecto a los

instrumentos, parte del acompañamiento de *Vivir, vivir, vivir* está justificado a nivel diegético, pues los amigos de Mario disponen de dos guitarras, una de las cuales llega a manos de Gloria, aunque se reconocen como parte del acompañamiento extradiegético otros instrumentos, como la batería, que no se hallan en escena. En esta misma línea, al interpretarse el *Ave María* durante una misa en la capilla (a. II, s. 15, e. 32), el órgano podría considerarse instrumentación justificada diegéticamente, prefigurada por unos tubos transparentes al trascender al plano de lo onírico, no así el acompañamiento de cuerdas que se añade para sumar intensidad emotiva. De modo excepcional, la pequeña fiesta flamenca a la que asisten los dos protagonistas junto con don Sabino y la hermana Estefanía en su excursión por Granada (a. II, s. 16, e. 34) supone un episodio en el que el sonido vocal e instrumental respondería a una grabación en vivo.

Con relación al sonido extradiegético, pueden reconocerse dos usos principales, ambos referidos a la instrumentación musical: la gran mayoría del acompañamiento de los números musicales, y los motivos y temas orquestales que forman parte de la banda sonora. Me ocupo ahora del segundo grupo, advirtiendo que ya en la secuencia de créditos de la película suenan varios de los temas que se escucharán a lo largo del filme, destacando la versión exclusivamente instrumental de *Solamente una vez*, canción con la que concluye el último número musical (a. II, s. 19, e. 47) y que se retoma al mostrar a la pareja protagonista frente al altar (a. II, s. 21, e. 52). Frecuentemente, se emplean temas instrumentales para remarcar acciones que implican cierto incremento en el ritmo de movimientos o cierta sensación de velocidad, tal y como sucede cuando Gloria torea al ritmo de pasodoble (a. I, s. 3, e. 3), tema que se retoma al aparecer posteriormente los toros mientras don Sabino conversa con unos empresarios (a. II, s. 10, e. 21), o cada vez que la joven echa mano de sus peculiares dotes en el manejo del volante (a. I, s. 4, e. 6 y 7; a. II, s. 8, e. 15 y 16; a. II, s. 16, e. 33; a. III, s. 21, e. 51).

Destaca también el empleo de temas orquestales en escenas que incorporan planos generales dedicados a exteriores, como la llegada a la ciudad de Granada o la visita a la Alhambra y sus alrededores, cuyas referencias ya proporcioné al comentar el uso de dichos planos. De manera similar, existen otros casos, esta vez en interiores, en los cuales la música reemplaza al diálogo, observándose buenas ilustraciones en parte del recorrido que Sanjurjo realiza por el sanatorio tras su llegada (a. II, s. 9, e. 19) o durante su primera operación (a. II, s. 11, e. 23), empleándose en este último caso el sonido instrumental de los vientos como recurso de suspense que subraya el engaño

dispuesto por parte de la superiora. Sucede lo mismo con la intervención quirúrgica del pequeño Diego (a. II, s. 14, e. 30), en una escena en la que los primerísimos primeros planos que muestran la conexión de las miradas entre el facultativo y la novicia no se acompañan por diálogos, totalmente ausentes, sino por una de las muchas variaciones instrumentales de *Solamente una vez* que suenan a lo largo del largometraje. En otras ocasiones, la instrumentación se emplea para subrayar episodios de tensión emotiva, jugando las cuerdas un papel esencial. En la línea de su uso convencional para imprimir sensaciones románticas o de nostalgia, los instrumentos de cuerda se dejan oír cuando Ceferino intenta confesar sus sentimientos (a. II, s. 14, e. 31), durante los rezos de la novicia en la capilla (a. II, s. 19, e. 45) o en la despedida de los dos protagonistas en el garaje del sanatorio (a. III, s. 20, e. 49), resaltando en este caso los agudos violines.

En otro orden de cosas, existen fragmentos de temas musicales y motivos que pueden localizarse al inicio de diversas escenas, cesando al dar comienzo el diálogo. Por ejemplo, mientras Sanjurjo visita Sevilla (a. II, s. 7, e. 14) escuchamos primeramente parte del tema musical que acompaña a los viajes en automóvil, dando paso después a un pequeño fragmento instrumental perteneciente a *Otelo*, que cesa al producirse el intento de atropello involuntario por la hermana Sacrificio. No pueden obviarse aquellos motivos que subrayan la comicidad, encontrándose el mejor ejemplo al verse la novicia sorprendida por el facultativo mientras improvisa una corrida de toros imaginaria en la sala de traumatología (a. II, s. 12, e. 25): muy a su pesar, tal y como la música enfatiza, Ceferino no puede evitar una sonrisa. Podría eternizarme en mi voluntad de dar cuenta de los motivos instrumentales identificados, pero me conformo con apuntar dos líneas generales. La primera invita a escuchar cómo, igual que se apostaba por un *raccord* de continuidad a nivel visual, existen sutiles motivos instrumentales que funcionan como transición entre los números musicales y las partes habladas. Las mejores ilustraciones se localizan en las transiciones hacia los episodios oníricos: antes del comienzo y tras finalizar *Alegría del Señor* (a. II, s. 5, e. 10), se oyen transiciones musicales en las que se destaca un sonido que emula al de pequeñas campanas, sonido que también se percibe antes de iniciarse el último número musical (a. II, s. 19, e. 47). En segundo lugar, identifiqué otros motivos musicales breves, a modo de golpes instrumentales, que subrayan acciones que se desarrollan durante un instante concreto, como pudiera ser la explosión del motor del coche de alquiler de Ceferino (a. II, s. 8, e. 16) o al descubrir este último quién se esconde tras la mascarilla de su asistente (a. II, s. 11, e. 23).

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

Antes de abordar la adhesión del filme al género cinematográfico del musical, conviene dedicar algunas líneas a fijar su pertenencia con respecto a un modelo de comedia cinematográfica con el que ya nos hemos familiarizado. Aludiendo una vez más a la diversidad de influencias de la comedia cinematográfica patria, no resulta costoso rastrear la herencia de la comedia teatral con humor de corte popular, conjugada con el humor de situación de las comedias cinematográficas de evasión y de temática romántica. Quizás la hermana Estefanía y sus astracanadas, con ese toque de despiste idiosincrático de Isabel Garcés, sean la mejor ejemplificación de esa comicidad popular basada en los estereotipos y en la exageración, aunque encontramos otras ilustraciones en personajes como el empleado de gasolinera tartamudo al que interpreta Julio Riscal (a. II, s. 8, e. 15). Si bien su intervención es anecdótica, muestra de modo paradigmático ese humor basado en la hipérbole de los defectos. En esta línea, la película cuenta con escenas de digresión humorística: si bien la conversación entre la hermana Estefanía y la monja enfermera que atiende el teléfono (a. II, s. 18, e. 39), un pequeño papel interpretado por Pilar Bardem, tiene como objetivo último informar de la necesidad de ir a recoger en ambulancia a un paciente, lo cierto es que el encanto del episodio reside en el despliegue de (des)conocimientos geográficos por parte de la hermana Estefanía al que aludí antes. Sin duda, Isabel Garcés reúne para sí la mayor parte de situaciones en las que se activan mecanismos de comicidad, desde la gracieta del comentario ingenioso a la desenfadada caricatura, aunque la caracterización formal del género de la comedia cinematográfica se extiende al filme en su conjunto, tanto por la amabilidad y el ingenio de sus diálogos, que fijan un avance argumental verbocéntrico, como por la existencia de regularidades formales como la iluminación en clave alta y el vistoso cromatismo.

Por otra parte, vengo insistiendo en la necesidad de aplicar un doble criterio para definir lo musical, desde una conceptualización inclusiva del género cinematográfico musical que contemple tanto la presencia de números musicales como la trascendencia de la música como motor argumental. En referencia a este segundo criterio, cito un fragmento del primer diálogo entre José Luis y Gloria; al preguntarle él por qué cantaba, pues el joven la estaba observando mientras interpretaba *Otelo* a lomos de su caballo, la protagonista responde: «¿El cantar necesita motivo?» (a. I, s. 3, e. 5). Comprobaremos a lo largo del metraje que la respuesta a esta pregunta es negativa: sea para celebrar una pequeña victoria tras una intervención quirúrgica, para alegrar a un paciente decaído o

para plantearse las dudas amorosas que la asaltan, Gloria llega a la conclusión de que siempre es mejor cantar. Enunciada ya la influencia de la música en su temperamento alegre y desenvuelto, me centraré ahora en ofrecer un sucinto análisis de los números musicales, reservando la letra de las canciones para el siguiente acápite.

Por mucho que quieran evitarse (de momento) las comparaciones, me acuerdo del corte andalucista de las anteriores cintas dirigidas por Luis Lucia, abordables desde la discutida categoría de lo folclórico. No aludo gratuitamente a ellas, pues dan pie a comprender un episodio de este metraje de singular planteamiento: durante la excursión por Granada, la espectadora presencia una fiesta flamenca inserta en una de las casas-cueva del Sacromonte (a. II, s. 16, e. 34). Conviene apuntar que la grabación sonora de dicha escena probablemente se realizase en vivo y que su contenido, que aglutina cante, baile y toque de guitarra, representa las tres disciplinas pilares del flamenco. Desde las clarificaciones terminológicas efectuadas, podría decirse que estamos ante una viñeta que se invoca discursivamente como ilustración folclórica, aunque estrictamente no se trata de folclore, sino de flamenco. Prueba de ello son las subjetividades autorales que intervienen, tratándose del único episodio en el que Rocío Dúrcal no canta o danza. Por su anecdotismo, este número no influye en la caracterización de la novicia protagonista y no habrá de preocuparnos en exceso al abordar el ámbito del significado, pues apenas resulta un contexto sobre el cual continúa avanzando la acción. Pero no quisiera ignorar la autenticidad de una escena que, en cierto modo, preludia los homenajes al flamenco que llegarían de la mano de Carlos Saura en la década de 1980. Se ocupa del cante Fernanda de Utrera, acompañada por Pepe Montoya a la guitarra y rodeada por un cuerpo de baile en el que destaca Eulalia del Pino. La cantaora utrerana nos deleita con un ramillete de cantes, esto es, una combinación de versos procedentes de varios textos. Aunque algunos fragmentos fueron interpretados en otras ocasiones por la portentosa Fernanda de Utrera por soleares, cobran aquí un ritmo acelerado a compás de bulerías. No sorprende que las bulerías sean el estilo escogido, pues se trata de uno de los palos más populares y animados, en consonancia con el tono festivo de la escena¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ Quisiera llamar especialmente la atención sobre unos versos que dicen «[...] que viene vendiendo flores, / las tuyas son amarillas, / las mías de dos colores», pues remiten al cantaor Enrique Morente, quien los incluye en su soleá *Tú vienes vendiendo flores*, uno de los múltiples homenajes a *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca con los que nos ha obsequiado el cante jondo. En el ramillete de la escena, preceden a estos versos otros que no he podido identificar, mientras que van seguidos por la estrofa inicial de una popular soleá que arranca con el verso «Yo te quiero más que a nadie».

Al margen de esta viñeta flamenca, pueden localizarse seis números musicales contruidos en torno a la Gloria de Rocío Dúrcal. Siguiendo su orden de aparición, comienzo analizando *Otelo* (a. I, s. 3, e. 4): tras un plano general que muestra a Gloria cabalgando sobre su corcel por las tierras de su finca, momento en que el pasodoble que acompañaba a la anterior escena de toreo cede protagonismo al acompañamiento del número, transitamos a un plano medio largo de la joven según comienza a cantar. La construcción de la escena destaca por un dinamismo a tono con el trote del caballo, mediante un esquema de planificación que alterna planos medios cortos y primeros planos de Gloria, planos medios de las piernas del caballo y planos generales del avance de ambos por las tierras del cortijo, acompañándose por la aplicación de un travelling de cámara que permite seguirlos. Quizás el elemento de montaje que más resalta a la hora de fomentar la continuidad es el zoom, resultando de interés la aplicación consecutiva de un zoom inverso, que abre el campo desde un primer plano de Gloria acariciando las crines de Otelo a un plano medio largo que nos muestra a ambos durante un descanso, y de un zoom de aproximación que permite volver a un primer plano de la protagonista; parte de su significación radica en que el alejamiento y la posterior aproximación visual marchan en paralelo a la estructura musical de las estrofas. No son pocos los ejemplos de zoom de aproximación, aplicados tanto a las patas del caballo como al rostro de Gloria, así como también a José Luis, vecino que la observa atentamente en su aventura ecuestre. Por otro lado, me gustaría mencionar también la belleza de los últimos planos generales, que presentan al caballo realizando dos movimientos en corveta.

El siguiente tema es *Alegría del Señor* (a. II, s. 5, e. 10), canción que mantiene una instrumentación orquestal clásica¹⁰⁵⁷. Este es el primero de diversos números que acontecen en el ámbito onírico a modo de fantasías, cavilaciones y sueños de Gloria. En esta ocasión, el sentido del número radica en la profunda felicidad que siente al verse por primera vez con hábitos de novicia. El sonido de campanas que marca la transición

¹⁰⁵⁷ Las dos primeras canciones, *Otelo* y *Alegría del Señor*, son composiciones de Rafael de León y Juan Solano, ambas con una instrumentación de corte orquestal clásico, de ritmo más épico en el primer caso y de corte más pausado en el segundo. Por el contrario, las dos siguientes, *La marcha de la paz* y *Vivir, vivir, vivir*, responden a un sonido más moderno, siendo también composiciones originales, firmadas en este caso por Manuel González, bajo eléctrico de Los Brincos, y Junior, nombre artístico del cantante y guitarrista Antonio Morales, quien contrajo matrimonio con Rocío Dúrcal en 1970. Lejos de resultar algo anecdótico, esto evidencia el cambio de gusto musical a nivel popular: mientras que los primeros temas vienen firmados por afamados compositores que dejan atrás sus habituales sonidos de copla y cuplé, a pesar del mantenimiento de una base instrumental de orquesta sinfónica clásica, la tercera canción apuesta por la instrumentación de viento metal y percusión propia de las marchas, siendo *Vivir, vivir, vivir* aquella que muestra un sonido pop moderno con guitarra, bajo y batería.

entre el plano de lo mundano y de lo espiritual se escucha mientras observamos un plano general de Gloria corriendo por el patio del convento, seguido de un plano medio de la joven que conduce a un nuevo plano general, presentándose aquí una ambientación con escasas referencias espaciales, por su fondo neutro, sobre la que destacan tres campanas, en torno a las cuales aparece dispuesto un cuerpo de bailarinas con hábitos en tonos rosados. Serán ellas quienes inicien el balanceo de las campanas antes de que, en primer plano, Gloria salga de detrás de una de ellas y comience a cantar, viéndose que sus hábitos se han tornado de un potente color rosa. El dinamismo del número se consigue mediante el habitual uso de movimientos de cámara como el travelling, así como por la alternancia entre planos generales que destacan las composiciones y los movimientos de brazos arqueados de las bailarinas, dispuestas posteriormente en un entorno con sillas al tiempo que fingen coser unos velos, y una gradación desde planos medios a primeros planos de la novicia, resiguiéndose sus desplazamientos en plano americano. Jugarán después a la gallinita ciega y llegarán a una fuente con cisnes y una galería de arcos, transitando entre un espacio y otro en los momentos instrumentales. El episodio concluye cuando regresan a las campanas, cerrándose con un zoom hasta llegar a un primer plano de la religiosa. Este número presenta varias de las convenciones hollywoodienses del género musical: la inclusión de un cuerpo de baile profesional con movimientos coreografiados, una escenografía y un vestuario que singularizan los números musicales con respecto al resto de escenas del filme, situándolos en un marco de realidad diferente, y, sobre todo, la expresión emocional de sentimientos mediante la sustitución de la palabra hablada por el verso cantado sin justificación argumental.

Lo mismo sucede con *La marcha de la paz* (a. II, s. 11, e. 24), pues las hermanas Sacrificio y Estefanía comienzan a cantar y se trasladan en el acto a un plano de fantasía escondido tras las puertas cristaleras del pasillo del hospital, sustituyéndose el diálogo por la palabra cantada de modo repentino. La protagonista comienza a cantar delante de la puerta en plano americano, aproximándonos a plano medio corto según la hermana Estefanía se sitúa junto a ella, entonando algunos versos solistas. De nuevo en plano americano, las religiosas se giran para abrir la puerta, entrando a un plano general en el que destaca una glorieta repleta de músicos, al tiempo que el cuerpo de baile, mixto en este caso, danza ocupando el espacio inferior, semejante a un parque con árboles. El atavío militar de la banda contrasta con los atuendos yeyé de los bailarines, en tonos marrones y verdes. En plano medio largo y a grito de «¡Zasca!», como si quisiera

ahuyentar a los danzantes, reaparece la hermana Estefanía, vestida con hábitos amarillos chillones, a tono con los de una hermana Sacrificio que entra abriéndose paso por entre los músicos de la glorieta. Los siguientes planos generales, algunos con ligeros picados, permiten contemplar la coreografía de los bailarines y la marcha de los músicos, con apariciones estelares de la hermana Estefanía tocando los platillos o intentando seguir la coreografía con poco atino, mientras que la joven novicia sigue con mayor fortuna los pasos, simulando tocar una corneta como el resto de bailarinas. Tras varios planos de ambas monjas cogidas del brazo, encabezando la marcha conformada por los figurantes, las vemos salir de nuevo al pasillo del hospital, luciendo ya sus hábitos blancos aunque sin abandonar el paso de marcha, hasta que el acompañamiento musical se extingue.

Diametralmente opuesta es la concepción del número musical *Vivir, vivir, vivir* (a. II, s. 13, e. 28), tratándose de una interpretación musical que la protagonista efectúa en la habitación de Mario, acompañada a la guitarra y a los coros por los amigos del paciente. Aunque se añade instrumentación pop extradieгética, como es el caso de la batería, aquí los personajes son plenamente conscientes del cambio entre la palabra y el verso cantado, pues no en vano la novicia habrá de verse sorprendida una vez más por el doctor Sanjurjo al concluir la canción. En este sentido, la lógica de montaje aplicada al número musical no dista demasiado de la presentación de los diálogos de la escena en la que se integra: alternadamente, vemos en el campo visual a los músicos, en planos medios y medios largos, mientras que Gloria reserva para sí varios planos medios cortos y primeros planos según toma la voz solista. Lo más sobresaliente es la aplicación de primeros planos, incluso primerísimos, al rostro de Mario, quien había asumido que no volvería a los escenarios por las quemaduras sufridas en su rostro, pero que parece cobrar nuevas esperanzas al oír aquella canción con la que alegraba a sus admiradores. También la hermana Sacrificio reclama algún primerísimo primer plano, despuntando aquel que se mantiene durante una estrofa completa. Igual que si estuviésemos en una conversación, se dibujan alternancias entre los planos medios de los coristas y los planos centrados en Gloria, al cantar las partes en solitario del estribillo.

A medio camino entre la realidad mundana y la elevación espiritual se encuentra la interpretación del *Ave María* (a. II, s. 15, e. 32), una composición en latín sobre la tradicional oración católica dedicada a la Virgen, en una versión decimonónica del compositor romántico Charles Gounod. Más allá de su condición de clásico en las ceremonias religiosas, el tono de exaltación emotiva que aportan el acompañamiento de

órgano y los coros, rematado en los momentos de mayor intensidad por la familia de las cuerdas, se adecúa a la conexión que transmiten los primeros planos de Sanjurjo y la hermana Sacrificio: el primero embelesado al escucharla cantar, la segunda satisfecha al comprobar que ha asistido a la misa. El número transita entre dos aguas, desarrollándose la primera parte en el interior de la capilla, con una riqueza planimétrica que va desde un plano general en picado de Sanjurjo avanzando por el pasillo hasta los primeros planos de ambos, pasando por gradaciones de planos medios y medios cortos, así como por zooms de aproximación que conducen a un primerísimo primer plano que acaba tornándose plano detalle de la mirada de la novicia. Entramos a la segunda parte del número gracias a la alternancia de primeros planos ya comentada: tras un primer plano de ella en el coro, sigue un primer plano de Sanjurjo, volviendo después a un primer plano en el que la novicia que se nos muestra ya con un velo de aplicaciones bordadas que no se corresponde con su habitual toca. En efecto, la cámara se irá abriendo hasta un plano general en el que la veremos cantar con un vestido blanco con velo, a medio camino entre la estética monacal y la nupcial (quizás por aquello de que las novicias son las novias de Dios), semejante a los que lucen las religiosas que la acompañan. En la escenografía, destacan unos tubos transparentes que prefiguran el órgano, así como una gran jaula repleta de palomas, siendo que la protagonista toma una de ellas en plano medio. La lógica de montaje de esta parte de la escena destaca por su bella simplicidad, teniendo especial interés un travelling por entre los tubos transparentes que acaba conduciendo a un perfil en primer plano de la novicia protagonista.

El último número musical es un homenaje a Agustín Lara (a. II, s. 19, e. 47), articulado a partir del arreglo de fragmentos de tres temas del conocido compositor e intérprete mexicano. Un primer plano de la hermana Sacrificio reposando su cabeza sobre la almohada nos conduce, acompañado por ese sonido de campanillas que marca la transición hacia lo onírico, hasta un plano detalle de un cabecero forjado de una cama, que va ganando en nitidez. Gracias a un zoom inverso, pasamos a un plano americano de la joven sobre el lecho, continuando la apertura hasta un plano general tomado desde un lateral que figura la cama con dosel sobre una plataforma, sin contexto espacial concreto. Tras levantarse, la novicia comienza a dar vueltas sobre sí misma hasta salir de plano, asomándose por el arco lobulado de un balcón, corriendo con un velo que toma entre sus manos y llegando, a través de elementos de atrezzo como un círculo gigante o una cortina de velos, hasta un patio con estanque de inspiración

andalusí. Comienza entonces a entonar *Granada*, tema compuesto en 1932 por Lara, en homenaje a una ciudad española que no visitaría hasta dos décadas después. Entre planos generales de los correteos de la protagonista y planos medios largos que destacan sus extensiones de brazos y la ondeante falda de su vestido blanco se desarrolla este fragmento, concluyendo en un primerísimo primer plano que permite pasar a un plano medio largo de Gloria en la proa de un barco.

La embarcación se llama *María bonita*, en alusión al título del segundo de los temas¹⁰⁵⁸, el cual comienzan a entonar los bailarines que hacen las veces de coro, destacando sus balanceos sobre cuerdas. Los primeros planos de Gloria hacen acto de presencia cuando esta se sitúa al timón, con una nueva conclusión en primerísimo primer plano que permite transitar al último fragmento, preludiado por varios planos generales que figuran al cuerpo de baile efectuando una coreografía. El tercer fragmento procede de *Solamente una vez*, canción estrenada en 1941 por Ana María González. Durante la película ya se han escuchado variaciones instrumentales de este tema, el cual se retomará en la última escena, por lo que resulta reconocible para la espectadora. En el número musical, la protagonista llega a una capilla vacía, viéndose primeramente su sombra sobre la pared del fondo. En planos generales se aproxima al altar, mientras que se observa entrar a Sanjurjo en plano medio largo. Al girarse Gloria, se encontrarán en un plano medio de perfil, viéndose después en plano americano cómo la joven sale corriendo, instante en el que despierta de su sueño.

¹⁰⁵⁸ Agustín Lara compuso y grabó este tema en 1946. Se dice que está inspirado en María Félix, actriz mexicana apodada La Doña y esposa de Lara, a modo de reconciliación tras una disputa entre ambos.

Análisis culturalista

a. Análisis culturalista en el plano diegético

Aunque este epígrafe está dedicado al examen de los personajes y las canciones del filme examinado, no conviene pasar por alto que nos encontramos ante la tercera de las adaptaciones sonoras de la conocida novela *La hermana San Sulpicio*, por lo que las páginas que siguen habrán de verse impregnadas de una dimensión comparativa que posibilite el establecimiento de un diálogo con las anteriores versiones cinematográficas de aquel texto. Particularmente, habrá de interesar el elevado grado de semejanza que une a esta adaptación con su precedente de 1952, ambas dirigidas por Luis Lucia, quien también participó en la escritura de sus guiones. Aquellos elementos de distinción que ya planteé entre el filme de los años cincuenta y su antecesor republicano, dirigido por Florián Rey y protagonizado por Imperio Argentina, pueden hacerse extensibles a la cinta que ahora me ocupa, situándose la misma del lado de la película protagonizada por Carmen Sevilla, si bien remarcaré algunos elementos de novedad.

Un primer punto de semejanza puede hallarse en la definición de los personajes protagonistas, esto es, Gloria Alvargonzález y Ceferino Sanjurjo. Desde la teoría de los eneatis, puede establecerse una marcada continuidad en el caso del doctor Sanjurjo, si bien los orígenes del personaje ya no se ubican en tierras gallegas, sino en México. Conociendo el gusto de Luis Lucia por las referencias metacinematográficas y su alto grado de autorreferencialidad, no quisiera pasar por alto que, en la primera escena de la película, el personaje de Gloria, al interpelar a la espectadora sobre el funcionamiento caprichoso del destino amoroso, pronuncia las siguientes palabras: «¿Dificultades? Ya puede haberlas, pero si el destino se empeña en que usted se case con un tenedor de libros de Santiago de Compostela, tenga usted la seguridad de que el destino se saldrá con la suya» (a. 1, s. 1, e. 1). Aunque luego asevere que dicho destino quizás sea el que le espere a una mujer japonesa, llama mi atención que se aluda al origen gallego, siendo este propio de Sanjurjo tanto en la novela como en las adaptaciones cinematográficas anteriores. Tampoco es demostrable, aunque no por ello resulte menos curioso, que Gloria se refiera a ese hipotético sujeto gallego como «tenedor de libros», es decir, responsable de los libros de contabilidad de un negocio, en alusión al anterior Sanjurjo, pues esta era la ocupación que Ceferino desempeñaba en el filme de 1934 con el objetivo de aproximarse a don Óscar, siguiendo el argumento de la novela.

Aunque Sanjurjo tenga que ser mexicano por aquello de la coproducción que menciona la protagonista femenina, condición que no se cumple de facto por el origen español de la financiación de un filme que funcionó muy bien comercialmente en los países americanos de habla hispana, no pueden detectarse cambios significativos en la psicología del personaje. Acorde con la teoría de los eneatis, Ceferino Sanjurjo se correspondería con el subtipo del iracundo preocupado, esto es, el E1 conservación¹⁰⁵⁹, caracterizado por la autonegación contrapasional de quien canaliza su ira desde un proceder serio y disciplinado. La voluntad de mostrar públicamente la vertiente más virtuosa de su personalidad, según corresponde al director de un sanatorio, supone que la ira se presente disfrazada de autoridad, asemejándose así el Sanjurjo de Guillermo Murray a aquel que antaño interpretase Jorge Mistral. En este sentido, no resulta nada lejana la dinámica de desencuentros que se establece entre el facultativo y la novicia protagonista, si bien el punto de partida no se encuentra aquí en la pérdida de unas maletas, sino en un intento de atropello que sufre mientras fotografía monumentos en Sevilla (a. II, s. 7, e. 14), aumentando la escala de desgracias al ser responsable la novicia de la explosión del coche que había alquilado Sanjurjo. Por supuesto, el médico pierde entonces su equipaje, manifestando vehementemente su furia (a. II, s. 8, e. 16).

Es en momentos como estos en los que Sanjurjo baja la guardia, sustituyendo su seriedad y parquedad de palabra por un genio rabioso, incluso colérico. Sin embargo, al condenar verbalmente el particular proceder de la hermana Sacrificio como enfermera, vuelve a alzarse esa imagen de extrema preocupación por el trabajo bien hecho: «Aparte de llevar unos hábitos, usted se encuentra bajo mis órdenes. Que guarde o no a esos hábitos el respeto que merecen, ese es un problema suyo. Pero mis órdenes, en este sanatorio, se obedecen» (a. II, s. 12, e. 26). Estas líneas forman parte de una reprimenda en la cual se incorporan elementos de novedad, pues Sanjurjo expresa que conoce la identidad de Gloria sin que haya tenido que desvelársela don Sabino, a quien todavía tardará en conocer, y afirma que «Para mí usted no es una ganadera ni una señorita bien de esas que bailan flamenco en una caseta de la feria sevillana». Quisiera subrayar que, leyendo conjuntamente ambos fragmentos, se comprende que Ceferino la considera una religiosa, contraponiéndose esto con aquel Sanjurjo que decía verla más como mujer que como monja. Volveré sobre este asunto, pues dicho respeto hacia los hábitos de la hermana Sacrificio supone en esta adaptación una pesada losa para el doctor.

¹⁰⁵⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33.

Por lo demás, los desencuentros entre director y enfermera aparecen cortados por el mismo patrón que en el filme de 1952, pues tras dicha reprimenda, resultado de una capea improvisada en la sala de traumatología, no tarda en producirse una nueva confrontación, motivada por su espontánea actuación musical en la habitación de Mario (a. II, s. 13, e. 28). No asistimos aquí a una arrebatada escena en la que la hermana consuela al son de la guitarra española a un guitarrista que acaba de quedar manco, sino a un canto vitalista en el que la novicia, acompañada por un grupo de melenudos, busca restablecer las ganas de vivir en un cantante cuya cara ha resultado parcialmente desfigurada por un incendio. Sabiendo que las quemaduras se arreglan «con trasplantes de piel y todo eso», la novicia parece más preocupada por la sanación del alma, si bien Sanjurjo no entiende dicha intención hasta que el paciente le explica lo acontecido.

Comienza entonces un cambio en el personaje de Sanjurjo que, como sucediese en las versiones anteriores, encuentra en Gloria a su Pigmalión. Así, se establece entre ambos esa conexión de pensamiento que ya existía en los años cincuenta, cristalizando aquí en significativos intercambios de miradas que hablan más allá de sus palabras, como se observa durante la operación de Diego (a. II, s. 14, e. 30). Destaca el momento de intimidad nocturna que comparten el médico y la novicia, mientras ella vela al niño recién operado (a. II, s. 14, d. 31), en un episodio que recuerda profusamente a la escena nocturna en la sala de enfermos que también compartían Juan y sor María en el filme *Sor Ye-yé*. Tanto es así que Ceferino manifiesta que «Vale la pena que haya sucedido todo eso a cambio de conocerla tal como es», acercándose ya al sentimiento de aquel Sanjurjo que veía a la hermana San Sulpicio cada vez más como mujer y menos como religiosa, o al de ese doctor Juan que reconocía en sor María a una muchacha moderna. También aquí la hermana Sacrificio pregunta al facultativo si tiene por costumbre acudir a misa, reconociendo él que no asiste más de una o dos veces al año, respuesta que sustituye a la de aquel Sanjurjo al que le costaba ser médico a la par que practicante. Como ya lograra la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla, la hermana Sacrificio de Rocío Dúrcal es responsable de que acuda a la capilla en domingo, supuestamente para dar gracias por los buenos resultados de la operación de Diego, si bien la escena, que se corresponde con el canto del *Ave María*, muestra una singular conexión entre ambos.

Pero no solamente de aparente devoción se nutre el cambio experimentado por Ceferino, pues Andalucía, un personaje más, es también arte y parte de su permuta. No se explota aquí el filón cómico regionalista que tenían en común las versiones de 1934 y

1952, por no ser Sanjurjo de origen gallego, descansando así toda la comicidad asociada con la relación de los protagonistas en un humor de situación que remite a los ya referidos desencuentros, los cuales obran al tiempo como motor de cambio. Si bien la primera parada del doctor en tierras españolas es Sevilla, es la magia de Granada aquella que logra contagiar el relajo y el tronío de lo andaluz al facultativo. Volveré en mi interpretación extradiegética sobre esta suerte de postal turística, viñeta flamenca incluida, tamizada por la aporreada pátina de la evasión desarrollista.

Transito al personaje de la hermana Sacrificio, advirtiendo tanto los elementos de continuidad como de variación con respecto a las anteriores Glorias/hermanas San Sulpicio cinematográficas. Desde luego, su temperamento demandante, impaciente e impulsivo bien pudiera presentar rasgos del carácter orgulloso e infantil del subtipo E2 conservación, si bien expuse que no era esta la pulsión predominante en tan vivaracha novicia. En esta ocasión, conviene advertir que el personaje de don Sabino imputa el carácter alocado e impetuoso de su protegida al modo de vida de la juventud de aquellos años. Nos encontramos frente a una novedad, a saber, la irrupción de la juventud como discurso y como grupo social relevante, siendo esto un elemento extradiegético propio de los años sesenta y setenta que cristaliza también a nivel interno de la diégesis fílmica, como demuestra el siguiente fragmento de diálogo entre la joven y el párroco, ambos de camino a la comunidad en la cual Gloria habrá de tomar los hábitos (a. I, s. 4, e. 6):

Don Sabino: Oye, Gloria, ¿tú crees que estás en la necesaria disposición espiritual para tomar los hábitos?

Gloria: Le entiendo a usted, don Sabino. Ya sé que antes una chica tenía que estar cuatro años encerrada, rezando todo el día, antes de decidirse a tomar los hábitos.

Don Sabino: Ahora en cambio para ser monja lo mejor es la Fórmula 1.

Gloria: Es que ahora las cosas hay que hacerlas con mucha prisa.

Don Sabino: Las cosas, ahora y siempre, hay que hacerlas sabiendo lo que se hace y con mucha calma.

Estas palabras se comprenderán mejor al relacionar, en el terreno extradiegético, las novedades de este filme con las lecciones aprendidas del Concilio Vaticano II. No obstante, interesa constatar la introducción a nivel diegético de una nueva visión sobre la juventud, partícipe de la idea de aceleración de la modernidad que parece avivar el temperamento ya de por sí impetuoso que siempre fue propio del personaje de Gloria.

Buena concreción son sus temibles modos de conducción, causantes de una accidentada entrada en el convento que se salda con la ruptura del busto de su benefactora, además de con el potencial, pero finalmente evitado, atropello de varias monjas (a. I, s. 4, e. 7). Más allá de las cómicas alusiones a un *rally* o al histórico terremoto de San Francisco para definir la llegada de la joven, remarco las palabras con las que la madre provincial quita hierro al asunto: «Ya han pasado los tiempos en que las monjas nos asustábamos de todo. En nuestra orden, y en todas, se precisa decisión, alegría, savia nueva».

Pese a esta declaración de intenciones de la madre provincial, quisiera prevenir a la lectora de que dichas palabras, de marcado tono conciliador, no deben conducirnos a ignorar el conflicto entre los valores tradicionales y los valores asociados a la juventud, choque que resulta determinante en la imagen que se forma de la hermana Sacrificio. Así, la novedad asimilada no ha de ser óbice para el compromiso y el reconocimiento de las faltas cometidas, tal como muestra la reverenda madre al asignar a Gloria el nombre de la benefactora: «No quiero hacer hincapié en lo ocurrido hace unos minutos, pero el que derriba, erige» (a. I, s. 4, e. 8). Esta asunción parece pugnar con la premisa vital que reconoce la protagonista en aquella secuencia introductoria en la que rompe la cuarta pared para dirigirse a la espectadora (a. I, s. 1, e. 1): «ya les he dicho antes que, para el destino, cuanto más difícil es, más emocionante resulta». Esta declaración se pronuncia en un tono que podría concretarse en aquella expresión de atribución shakesperiana de «lo que sucede, conviene», mostrando una predisposición a la hora de dejarse llevar por aquello que el destino pueda tenerle preparado.

Sin embargo, Gloria no escapa a cierta contradicción en lo que respecta al binomio de tradición y modernidad/juventud; si bien en la secuencia inicial podemos llegar a plantearnos si el personaje no se confunde con la actriz, pues parece ser Rocío Dúrcal, símbolo indiscutible junto a Marisol de la juventud española de aquellos años, quien se dirige a la espectadora, no tardamos en toparnos con una Gloria que torea una becerro y es alabada tanto por sus dotes de figura como por su belleza (a. I, s. 3, e. 3). Sobre el primero de estos extremos, conviene atender al elemento de novedad que supone la inversión absoluta del discurso de presentación de la película con respecto a su antecedente de 1952, quizás más en la forma que no en el fondo: mientras que allá era Sanjurjo quien hablaba a un espectador potencial en masculino, aquí es Gloria (y no Rocío Dúrcal, pues habla con acento andaluz y se presenta como ganadera sevillana con nombre y apellidos) quien se dirige a una espectadora potencial en femenino; aunque,

en el fondo, el protagonista del discurso no deja de ser aquel destino misterioso del que no se puede escapar, por mucho que una se empeñe.

Pero pronto esa secuencia, de estética setentera tanto a nivel sonoro como visual, da paso a la narración de un relato de corte más convencional, no solamente por el hecho de restaurarse la cuarta pared, sino porque la protagonista viene a recordarnos, a nivel de construcción psicológica, a la alegre hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla. En esta línea, resulta pertinente establecer que el personaje no viene caracterizado por la articulación de un juego de seducción y enredo romántico con Ceferino Sanjurjo, según sucedía en el filme republicano, sino que hereda de los cincuenta esa supuesta vocación religiosa que se traduce en un intento de renuncia al mundo, también en una marcada ceguera hacia los afectos que desarrolla por el médico. Quizás lo más complejo sea compatibilizar esa faceta jaranera que la lleva a preguntarse si el cantar necesita motivo con una renuncia al mundo basada en que «se echa la suma de todo eso [sus posesiones] y no llega a la mitad de lo que yo necesito para ser feliz» (a. I, s. 3, e. 5). En esa misma escena, Gloria concluye que «Yo creo que sí se puede decir adiós a las cosas con mucha alegría», si bien su adaptación a la vida religiosa resultará problemática.

En la medida en la que se potencia su impetuosa vivacidad, no sabría decirles si, comparada con las anteriores, el noviciado de esta Gloria no resulta algo más artificioso o, si se quiere, menos justificado. Podría agarrarme a algunos rasgos de carácter del subtipo E3 conservación¹⁰⁶⁰, en tanto que Gloria se esmera en comportarse, a modo de subtipo contrapasional, con la menor vanidad posible, potenciando escasamente una imagen de abnegada religiosa entregada a su causa. La causa en cuestión, como ella se encarga de aclarar en una conversación que mantiene con don Sabino mientras Ceferino y la hermana Estefanía graban la actuación flamenca, sería el catolicismo, pues afirma que a Sanjurjo «me lo estoy ganando para lo nuestro» (a. II, s. 16, e. 34). Pierden fuerza estas palabras, no obstante, por el hecho de que tanto los espectadores como el cura, quien ha acudido a Granada alertado por una carta de cuatro folios por las dos caras, son conscientes de que predomina en ella un interés personal hacia el facultativo. Pero, en este caso, el canónigo solamente le comenta a la hermana Sacrificio que había pensado en solicitar a la madre provincial que la trasladase a Sevilla, acción que acontece en el filme de 1952 a espaldas de la novicia, mientras que aquí queda únicamente dicha.

¹⁰⁶⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 191.

El aplacamiento de la vanidad y del genio de Gloria solamente se cumple a ratos. Así, pese a ser la culpable del casi atropello de Sanjurjo, la hermana Estefanía ha de intervenir con un «No se me ponga usted flamenca, hermana. Acuérdesse de los hábitos que lleva» (a. II, s. 7, e. 14) cuando la novicia parece resuelta a encararse con el médico, como también se siente obligada a ovacionar al Betis (a. II, s. 12, e. 25) cuando está a punto de revelar su identidad al poner un paciente en duda que una monja pueda opinar sobre toros. En estos momentos asoma el temperamento de Gloria, si bien su *alter ego* de la hermana Sacrificio continuará empeñándose, por ejemplo, en comportarse como una profesora más tras la llegada de José Luis al hospital. Es entonces cuando el doctor Sanjurjo pronuncia aquel profético «Pero usted no es una más, usted es usted», a lo que la religiosa responde que se trata «de una novedad en la que yo no había pensado hasta ahora» (a. II, s. 18, e. 41). Abren camino dichas palabras hacia una toma de consciencia, por parte de ambos, de los sentimientos que los unen.

El recorrido del personaje tiene su correspondencia en la idiosincrasia de un E7 social¹⁰⁶¹, sumando así la última capa que completa el abanico de semejanzas que une a esta hermana Sacrificio con su homóloga de posguerra: la gula mundana se manifiesta como contrafobia, desde una voluntad de renuncia al mundo que aspira a un ideal de pureza que no sabe cómo abrazar, porque ella es cante, baile, toros y otras cosas poco compatibles con los votos. Después de decirle a la hermana Estefanía sobre la acción de rezar que «Lo que sé es que hace falta, se siente una tan feliz» (a. II, s. 5, e. 11), tarda exactamente medio minuto en preguntarse «si no seré demasiado moderna para ser monja». Y aunque la hermana Estefanía se empeñe en convencerla de que eso no es así, la espectadora ya se ha dado cuenta de que una alegre novicia que se imagina cantando oraciones vestida con unos hábitos a medida confeccionados por Pertegaz tiene poco recorrido en aquello del voto de pobreza.

Nada tardaré en aludir a los secundarios, pero los protagonistas reclaman todavía mi atención en un nuevo momento de clímax dramático próximo al desenlace que, perdonen por la definición improvisadamente valorativa, es «muy novelero». ¿Cómo conseguir que una novicia de vocación intermitente y un doctor cada vez más andaluz se resistan a huir juntos de buenas a primeras? La respuesta es diferente a la que ofrecía el guion de 1952: allá, don Sabino solicitaba a la superiora del convento que reclamase a la

¹⁰⁶¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 534 y p. 540.

hermana San Sulpicio en Sevilla, orquestando una separación que les hiciese percatarse de sus sentimientos, gracias a un obstáculo impuesto que, paradójicamente, terminaba por convertirse en un elemento facilitador; en esta versión, la decisión de separarse nace de los implicados. Creyendo Sanjurjo que la hermana Sacrificio siente vocación, al tiempo que la novicia parece no ser consciente de los sentimientos desarrollados por él, el médico decide pedir el traslado y la religiosa se muestra dispuesta a renunciar a los hábitos, no para declararle su amor a Ceferino, sino por la repentina(mente anunciada) toma de consciencia de su falta de vocación.

En lo que supone un giro melodramático en toda regla, chocante en una película que se ha mantenido alejada de los tintes del folletín, asistimos a una peculiar escena en el garaje del sanatorio, cuando ambos se preparan para marcharse, en la que ninguno de los dos se decide a hablar claro, si bien Sanjurjo insinúa que «hay personas que pasan por la vida de uno y jamás volvemos a acordarnos de ellas. Otras, en cambio...» (a. III, s. 20, e. 49). Será necesaria la intervención de don Sabino y de la hermana Estefanía, contagiada de la clarividencia del anterior, para que esa lectura romántica y romantizada del sufrimiento y del sacrificio no acabe en tragedia, recordándole a Gloria «que a veces Dios escribe recto con renglones torcidos. Y has tenido que vestir esos hábitos para que conocieras al hombre de tu vida» (a. III, s. 21, e. 50). Informarán ellos a la joven de que Ceferino ha renunciado a su cargo de director en el sanatorio, definiéndolo el párroco como «un hombre que prefiere perder su carrera y su porvenir antes de ofenderte». Acompañadas de un documento firmado por la madre provincial que anula los votos y por un vestido al último grito, estas palabras suponen el regreso al mundo de una Gloria que nunca supo abandonarlo, y que pronto habrá de reencontrarse con su enamorado en el arcén, tal es su desventura con los automóviles.

Regresaré en breve a don Sabino y la hermana Estefanía, pues los secundarios que reclaman primero mi atención son Berta y José Luis. Como sucediese en la mayor parte de los filmes ya analizados, los personajes secundarios se prodigan en el relato acorde con la función que cumplen con relación al hilo argumental principal, esto es, la historia de amor que acaba uniendo el destino de Gloria y Ceferino. En este sentido, si bien no puede considerarse que existan verdaderos antagonistas, los personajes de José Luis y Berta desempeñan la función de obstaculizadores, aunque la aparente amenaza que representan nunca llega a concretarse del todo, más bien al contrario: gracias a la intervención de ambos, planteada hacia el final del nudo argumental, los protagonistas

se dan cuenta de sus sentimientos. José Luis, pretendiente de Gloria al comienzo de la acción, en lo que supone un rol heredado del personaje de Daniel Suárez en la versión de 1952, reaparece tras sufrir un aparatoso accidente, siendo ingresado en el sanatorio. Sus camelos molestarán a la hermana Sacrificio, llegando esto a oídos de Sanjurjo, quien se encara con José Luis (a. II, s. 18, e. 43). No resulta casual que el actor escogido para interpretar a José Luis fuese Máximo Valverde, de evidente atractivo físico¹⁰⁶².

No menos relevante es el personaje de Berta, interpretado por Teresa Gimpera, toda una musa del Nuevo Cine Español en su foco barcelonés que, como ocurriese en el caso anterior, se convierte en potencial objeto de deseo por su atractivo. Berta es una doctora, vieja amiga de Ceferino, que se incorpora al hospital como directora de sus servicios clínicos, caracterizada por su capacidad para generar cierta sensación de alerta, incluso de celos, en la hermana Sacrificio. Poseedora de aquello que podríamos llamar sexto sentido, Berta se percata del vínculo existente entre la novicia y el director del sanatorio, tras una nada amistosa primera toma de contacto con la religiosa (a. II, s. 17, e. 36). Al quedarse a solas con su viejo amigo, Berta pronuncia las siguientes palabras, con la voluntad de aquilatar la reacción de Ceferino: «Es una lástima que chicas así, y además tan monas, se metan a monjas» (a. II, s. 17, e. 37). Por otra parte, al asistir en vivo y en directo a la confrontación entre José Luis y Sanjurjo, sonrío al presenciar la amenaza velada que el doctor dedica al antiguo pretendiente de Gloria, aunque luego reprende a su colega en la privacidad de su despacho. En este lugar, al escuchar cómo Ceferino se refiere a la joven con su nombre secular, Berta señala que seguramente le resulta más bonito al no ir precedido por la palabra «hermana», advirtiendo que «Hay que mirar las cosas frente a frente» (a. II, s. 19, e. 46).

En resumidas cuentas, mientras que en José Luis está presente la intención de recuperar su vínculo con quien consideró medio novia en el pasado, Berta no parece albergar intención romántica alguna hacia Ceferino, si bien el esplendor físico de uno y de otra dotan de verosimilitud a esa sensación de peligro que parece cernirse sobre la relación de los protagonistas. No obstante, dicha amenaza nunca llega a materializarse, aunque los celos que parecen despertar en ambos protagonistas acaban por resultar determinantes en la toma de consciencia de sus sentimientos. José Luis no representa un

¹⁰⁶² Se trata de uno de aquellos casos en los que la elección del intérprete condiciona, ostensiblemente, la mirada del espectador hacia el personaje. Máximo Valverde fue, en el cine de aquellos años, uno de los tres «guaperas nacionales», junto a Juan Luis Galiardo y Sancho Gracia. Acompañado por su fama de simpático caradura donjuanesco, su popularidad traspasaba la gran pantalla.

interés romántico para Gloria en ningún momento, pues tras ingresar como novicia confiesa a la hermana Estefanía que no ha conocido a ningún hombre que valga la pena (a. II, s. 5, e. 11). Por su parte, Berta no solamente dista de albergar sentimientos hacia su colega, aunque su atrayente personalidad parezca sugerirle lo contrario a la hermana Sacrificio, sino que representa un modelo de mujer que, desde la óptica dominante, no se corresponde con los valores deseables en una potencial esposa, sino con la imagen de mujer seductora que puede conducir al pecado.

Al tiempo que Berta y José Luis permiten que la creciente atracción entre los protagonistas se resuelva de manera creíble, aportando el necesario contrapunto de *sex appeal* que toda película setentera parece demandar, don Sabino y la hermana Estefanía desempeñan roles facilitadores con mayor grado de continuidad con respecto a la anterior adaptación de Lucia. Ángel Garasa encarna a un don Sabino que, como ya es costumbre, no desea cargar sobre sus hombros con una monja sin vocación. Provisto de cierto toque de irreverencia, también de acento andaluz, el canónigo es la voz de la paciencia y de las cosas bien hechas, siendo partícipe de ese sexto sentido que permite intuir el singular vínculo que une a su protegida con el facultativo. Convencido desde un principio de que la vocación de Gloria no es tal, encomienda su vigilancia a la hermana Estefanía, advirtiéndole que la joven «pertenece a una generación muy particular» que actúa sin pensar en las consecuencias (a. I, s. 4, e. 9). En esta misma escena, las palabras del cura albergan cierta crítica hacia la pretendida modernidad de la madre provincial, confiando en la hermana Estefanía por ser «lo único que queda de aquel convento que yo conocí, ¿recuerda? Cuando la plática se decía sin altavoces». La misión que le encomienda a la hermana Estefanía es clara, pues quiere que le recuerde a la hermana Sacrificio que «Las cosas pasan, pero solo Dios permanece».

Don Sabino se ve obligado a intervenir nuevamente hacia el final del nudo, pues escoger a la hermana Estefanía para acompañar y vigilar a Gloria fue la menos acertada de sus decisiones (a. II, s. 16, e. 35). La hermana Estefanía afirma no haber conocido nunca a una novicia con tanta vocación en todos los años que lleva en la orden, visión que contrasta con lo observado por el canónigo. Y es que, más allá de los protagonistas, esta religiosa es la única que parece permanecer ajena al sentimiento naciente entre Gloria y Ceferino, haciendo gala de un despiste humorístico, próximo a la astracanada, que demuestra cómo la hermana Estefanía de Isabel Garcés es la encargada de tomar el relevo de la hermana Guadalupe antaño interpretada por Julia Caba Alba, pues de

grandes secundarias se llenan los conventos de nuestra cinematografía. Al hilo de la interpretación extradiegética, insistiré en el discurso de modernidad que incorpora dicho personaje («con los tiempos, hija», como diría ella), interesándome ahora por su papel en el conflicto central de la acción.

Encontramos presente a la hermana Estefanía cuando la hermana Sacrificio, en la capilla, parece abrir los ojos ante su nueva realidad; la veterana profesora advierte a la novicia que Dios tiene muchas maneras de resolver los problemas, incluso cuando calla (a. II, s. 19, e. 45). Pese a que Gloria insista en que desconoce la naturaleza de sus sentimientos, preguntándose si se está negando a ver aquello que resulta tan claro, la hermana Estefanía pronto afirma haber perdido la plaza en el limbo que don Sabino le tenía reservada, pues se presenta ahora todo de modo transparente. No quisiera pasar por alto sus palabras de consuelo a la novicia, quien parece atormentarse al darse cuenta de que no vestirá los hábitos durante más tiempo: «¿No comprendes que, se llame como se llame eso que tú sientes, Dios no te va a dejar de su mano?» (a. II, s. 19, e. 45). Al final, la monja cumplió con la encomienda de don Sabino, pues se encarga de recordarle a Gloria que Dios es quien permanece, pudiendo tomar su amor diversas formas.

Reservando algunos parlamentos y situaciones para el estudio extradiegético, pues habrán de ilustrar las conexiones del largometraje con su contexto de producción, corresponde ofrecer ahora la letra de las canciones, junto con un breve comentario que permita aproximarse a su inserción en la trama argumental. El primero de los temas, *Otelo* (a. I, s. 3, e. 4), lleva por título el nombre del caballo de Gloria, a quien va dedicada su letra. No parece casual que el nombre escogido para el corcel sea Otelo, emblemático personaje de Shakespeare, considerado arquetipo de personalidad celosa, autoritaria y vehemente. Así presenta la tonada a tan gallardo equino:

Es mi caballo hermoso, fino de pelo,
por noble y por celoso le puse Otelo.
Por noble y por celoso le puse Otelo,
es mi caballo hermoso, fino de pelo.

¡Qué bien bracea! ¡Qué bien bracea!

Y al verme cariñoso caracolea,
caraco, caracolea.

Viene siempre conmigo, manso y ufano,
y el azúcar y el trigo come en mi mano, come en mi mano.

Y aunque os asombre, y aunque os asombre,
su mirar es humano como el de un hombre, como el de un hombre.

¡Olé mi Otelo! ¡Olé mi Otelo!
Con sus crines al aire de terciopelo.
¡Olé mi Otelo! En tu silla montada
voy hasta el cielo, voy hasta el cielo, voy hasta el cielo,
voy hasta el cielo.

Si ve que con agrado miro a un potrillo,
se pone enfurruñado como un chiquillo.
Se pone enfurruñado como un chiquillo
si ve que con agrado miro a un potrillo.

¡No aguanta un pelo! ¡No aguanta un pelo!
Le va que ni pintado llamarse Otelo,
llamarse, llamarse Otelo.

Cuando baja hasta el río por los jarales,
dicen «¡Vaya trapío!»¹⁰⁶³ mis mayores, mis mayores.
Parece un rayo, parece un rayo,
tan veloz como el mío no hay un caballo, no hay un caballo.

¡Olé mi Otelo! ¡Olé mi Otelo!
Con sus crines al aire de terciopelo.
¡Olé mi Otelo! En su silla montada
voy hasta el cielo, voy hasta el cielo, voy hasta el cielo,
voy hasta el cielo.

¹⁰⁶³ El término «trapío», habitualmente empleado en referencia al toro de lidia o toro bravo, remite a su gallardía y buena planta.

Este primer tema supone una tonada de marcado corte regionalista, siendo una de las canciones en la que se deja notar de modo más evidente el acento andaluz de su protagonista, exigencia del personaje pues Rocío Dúrcal era de origen madrileño. Tanto *Otelo* como la siguiente pieza, *Alegría del Señor* (a. II, s. 5, e. 10), se explican desde el gusto de Luis Lucía por la inclusión de fórmulas clásicas de la canción española en sus películas, siendo, al menos en su sonoridad, dos tonadas que se ubican en la línea de los temas musicales presentes en su anterior adaptación del clásico de Armando Palacio Valdés. Tanto es así que *Alegría del Señor* supone un rezo de pensamiento que, si bien novedoso por su puesta en escena a modo de episodio onírico, recuerda en su contenido a la oración cantada de pensamiento que la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla dedicaba a la Virgen María. En el caso que ahora nos ocupa, es el amor hacia Dios y el sentimiento de vocación religiosa aquellos que reclaman el protagonismo:

¡Aaaa, aaaa, aaaaaaa!

Alegría del Señor.

Cuando viene la mañana
y en la torre la campana
va anunciando paz y amor,
yo saludo al nuevo día
con el nombre de María.

Alegría, alegría, alegría del Señor.

En el claustro del convento
tan dichosa yo me siento
rodeada de fervor,
que hasta el traje de novicia
me parece una caricia.

Alegría, alegría, alegría del Señor.

Alegría, alegría, alegría,
que sube a los cielos como una oración.

Alegría, alegría, alegría,
de Dios en mi alma y en mi corazón,

de Dios en mi alma y en mi corazón.

Alegría, alegría, alegría.

Huele el aire mañanero
a naranjas y a romero,
todo el patio es una flor,
y en el mármol de la fuente
canta el agua dulcemente:
«Alegría, alegría, alegría del Señor».

Entre rezos y campanas
van pasando las hermanas,
blancas tocas de candor,
y repiten a porfía¹⁰⁶⁴
en su dulce letanía:
«Alegría, alegría, alegría del Señor».

Alegría, alegría, alegría,
que sube a los cielos como una oración.

Alegría, alegría, alegría,
de Dios en mi alma y en mi corazón,
de Dios en mi alma y en mi corazón.

Alegría, alegría, alegría.

¡Aaaa, aaaa, aaaaaaa!

Alegría del Señor.

Remite el contenido de estos versos al arbolado candor de una vocación que se supone cierta, motivada por el más puro amor a Dios. Este mensaje parece prodigarse también por entre las estrofas de la siguiente canción, aunque el mensaje optimista de *La marcha de la paz* (a. II, s. 11, e. 24) dirige su mirada hacia el reflejo que dicho fervor

¹⁰⁶⁴ No debe confundirse el significado de la palabra «porfía», referido a la acción de discutir tenazmente o importunar reiteradamente, con el sentido propio de la expresión «a porfía», locución adverbial que remite a la realización de una determinada acción con emulación y competencia.

puede conseguir en el mundo terreno, quedando en segundo término la trascendente vocación a la que apelaba el tema anterior. Aunque la canción se articule desde el compás binario de la marcha militar, su letra trae consigo un anuncio de verdad, amistad y felicidad como ejes de comportamiento para lograr la paz en el mundo. Bien mirado, el ritmo de marcha militar cobra sentido, pues las dos religiosas encabezan, con sus hábitos de fantasía, el ilusionado y virtuoso ejército de Dios:

Vamos siempre con la verdad,
vamos unidas por la amistad.
Quisiera dar mi felicidad
a todos los demás.

Hay que cantar [H. Estefanía] sin desafinar,
y trabajar [H. Estefanía] sin exagerar.
Tenemos siempre que procurar
reír mejor que llorar.

[H. Sacrificio y h. Estefanía] Siempre felices serán
los que alcancen algún ideal.
Ahora el nuestro tan solo es
que en el mundo se viva en paz.

[H. Estefanía] ¡Zasca! ¡Hermana Sacrificio!

[H. Sacrificio y h. Estefanía] Si el mundo va del revés,
del derecho lo debes poner.
Solo piensa en los demás:
no recibas, tan solo da.

[H. Estefanía] Quien se queja de vicio,
[H. Estefanía] ya me saca de quicio.
Coja el paso o lo perderá
como siga mirando atrás.

[H. Sacrificio y h. Estefanía] Siempre felices serán

los que alcancen algún ideal.

Ahora el nuestro tan solo es
que en el mundo se viva en paz.

La canción, interpretada principalmente por la hermana Sacrificio pero con sendas intervenciones de la hermana Estefanía, termina con una serie de onomatopeyas que subrayan su compás binario, al tiempo que las religiosas abandonan la dimensión de lo onírico para regresar a los pasillos del sanatorio. Pero no pierden ese vitalismo y ese temperamento animoso, pues la siguiente canción interpretada por la hermana Sacrificio se contagia de los mismos. Me refiero a *Vivir, vivir, vivir* (a. II, s. 13, e. 28):

[Grupo] La esperanza siempre en el alma debes sentir.

Es importante comprender
que en la vida hay que luchar
y no darse por vencido.
Mas todo tiene su valor
y los malos ratos no,
no merecen el olvido.

[Todos] No conocemos nuestro fin,
pero siempre sonreír,
a la gente hacer feliz.
Darle a la vida un color,
si es el rosa es mejor,
y vivir, vivir, vivir.

Por eso debes encontrar tu sonrisa,
debes encontrar tu alegría,
debes olvidar la soledad.

Y cuando sientas el dolor muy lejos,
y la pena es un recuerdo,

todo vuelve a ser distinto como ayer.

[Grupo] La esperanza siempre en el alma debes sentir.

Es como el sol que da calor,
como el aire alrededor
que acaricia suavemente.
No, no la dejes escapar,
no es fácil de encontrar,
pues se esconde como un niño.

[Todos] Si alguien con su juego
hiere tus sentimientos,
no hagas caso porque en ti
no habrá tal sufrimiento
si das al tiempo, tiempo
para vivir, vivir, vivir.

Por eso debes encontrar tu sonrisa,
debes encontrar tu alegría,
debes olvidar la soledad.
Y cuando sientas el dolor muy lejos,
y la pena es un recuerdo,
todo vuelve a ser distinto como ayer.

[Grupo] La esperanza siempre deberás sentir.

Los estribillos cuentan, más allá de la voz solista de la hermana Sacrificio, con la participación de los integrantes del grupo musical a modo de coristas. Nos hallamos en aquella escena en la que Mario, ingresado tras haber sufrido severas quemaduras en su rostro, se muestra bajo de ánimos, dispuesto a abandonar su carrera musical y resuelto a no casarse con su prometida, por creer que existe lástima tras su ímpetu por mantener su compromiso. El sonido del tema fue concebido acorde con el gusto musical juvenil del momento, en la línea de The Beatles, con grupo de melenudos incluido para acompañar

a la religiosa en pantalla. Como ya se ha indicado, no es casual que los compositores de este tema, también de la marcha anterior, sean Manuel González, bajista de la primera formación de Los Brincos, y Junior, integrante del grupo y recién estrenado marido de Rocío Dúrcal. Demostrando que todo quedaba en familia, el músico que aparece en la escena luciendo un chaleco resulta ser Miguel Morales Barretto, hermano del anterior e integrante de la tercera formación de Los Brincos.

La sonoridad garajera, popera y vitalista de esta pieza no podría contrastar más con el siguiente tema musical escogido. Se trata del *Ave María* (a. II, s. 15, e. 32) de Charles Gounod, compositor decimonónico que superpuso la letra en latín de la oración al Preludio nº 1 en do mayor, BWV 846, del Libro I de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. A continuación, les presento la letra en latín entonada por Rocío Dúrcal, acompañada por una traducción propia al castellano:

[Coro] Ave Maria.	[Coro] Dios te salve María.
Ave Maria, gratia plena,	Dios te salve María, llena eres de gracia,
Dominus tecum.	el Señor es contigo.
Benedicta Tu in mulieribus,	Bendita tú eres entre todas las mujeres,
et benedictus fructus ventris Tui, Iesus.	y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.
Sancta Maria, sancta Maria, Maria,	Santa María, santa María, María,
ora pro nobis, nobis peccatoribus,	ruega por nosotros, pecadores,
nunc et in hora, in hora mortis nostrae.	ahora y en la hora de nuestra muerte.
Sancta Maria, sancta Maria, Maria,	Santa María, santa María, María,
ora pro nobis, nobis peccatoribus,	ruega por nosotros, pecadores,
nunc et in hora, in hora mortis nostrae.	ahora y en la hora de nuestra muerte.
Ave. Amen.	Dios te salve María. Amén.

A pesar de la temática religiosa de la canción, la hermana Sacrificio presenta una indumentaria próxima a la de una novia. Si bien esto podría deberse a su condición de novia del cielo y de Dios, por tratarse de una novicia, no conviene ignorar que esta misma escena presenta un juego de miradas entre la hermana Sacrificio y Ceferino Sanjurjo, marcado por la presencia en la capilla de él antes de la incursión en el mundo onírico, manifestándose su sólida conexión. En el siguiente y último número musical, los hábitos de posible inspiración nupcial dejan paso a un vestido de novia en toda

regla, pues la ensoñación musicada concluye con Gloria visualizándose junto a Ceferino frente a un altar. Previamente, la protagonista entona un popurrí a modo de homenaje al compositor Agustín Lara (a. II, s. 19, e. 47) que dice así:

Granada, tierra soñada por mí,
mi cantar se vuelve gitano cuando es para ti.

Mi cantar hecho de fantasía,
mi cantar flor de melancolía que yo te vengo a dar.

Granada, moruna, cantada en coplas preciosas,
no tengo otra cosa que darte que un ramo de rosas.
De rosas de suave fragancia que le dieran marco a la Virgen morena.
Granada, tu tierra está llena de lindas mujeres de sangre y de sol.

[Coros] Acuérdate de Acapulco, de aquellas noches,
María bonita, María del alma.

[Coros] Acuérdate que en la playa con tus manitas
las estrellitas las enjuagabas.

Tu cuerpo del mar juguete nave al garete
venían las olas lo columpiaban.

[Coros] Y cuando yo te miraba,
Lo digo con sentimiento,
mi pensamiento me traicionaba

[Coros] María, María bonita.

Solamente una vez se entrega el alma,
con la dulce y total renunciación.

Y cuando ese milagro realiza
el prodigio de amarse,
son campanas de Gloria que cantan en mi corazón.
Son campanas de Gloria que cantan en mi corazón.

Las dos primeras estrofas corresponden al tema *Granada*, composición lírica que Agustín Lara dedicó a la ciudad andaluza, en la línea de otras ciudades españolas como

Madrid o València que también se convertirían en protagonistas de otras canciones suyas. Siguen unos versos de *María bonita*, pieza compuesta originariamente a ritmo de vals que, según indiqué en una nota al pie, Lara dedicó a su esposa, María Félix, estrella del cine mexicano. Por el contrario, no les había hecho partícipes de la historia que se esconde tras *Solamente una vez*, bolero que el compositor y letrista dedicó al actor José Mojica, tenor y estrella de la cinematografía azteca, quien decidió consagrar sus últimos años a la vida religiosa, ordenándose fraile. Mojica interpretó dicho tema en el metraje argentino *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1942), meses antes de su ingreso en un seminario franciscano de Cuzco, adoptando el nombre de Fray José de Guadalupe Mojica. No obstante, no sería su última incursión fílmica, pues volvería a ponerse frente a la cámara, sin desprenderse de sus hábitos, en títulos como la cinta española *El pórtico de la gloria* o las mexicanas *Yo, pecador* (Alfonso Corona Blake, 1959), película basada en su autobiografía en la que fue interpretado por Pedro Geraldo, y *Seguiré tus pasos* (Alfredo B. Crevenna y Félix A. Ramírez, 1967).

A propósito de la última canción, quisiera señalar que «Son campanas de Gloria que cantan en mi corazón» sustituye al original «Hay campanas de fiesta que cantan en mi corazón». Siendo precavido, pues múltiples cantantes han versionado este bolero, no parece casual que el cambio coincida con el nombre de la protagonista. Precisamente, dicho verso vuelve a sonar en la conclusión del metraje, al concretarse la boda de Gloria y Ceferino. Instantes antes, los dos enamorados pronuncian al unísono las palabras «Ya lo tenemos todo» (a. III, s. 21, e. 51), en consonancia con esa total felicidad que ambos parecen lograr, remitiendo a esas campanas que voltean en su corazón. No quisiera cerrar este epígrafe sin comentar que este homenaje cantado a Agustín Lara fue uno de los primeros contactos de Rocío Dúrcal con la música mexicana, casi se diría que de manera profética, antes de que cantase a Juan Gabriel. Es, además, una inmejorable muestra de las conexiones culturales allende el Atlántico, en un sentido bidireccional: así como Agustín Lara convirtió en protagonistas de sus canciones a varios enclaves españoles, La Señora pasó el resto de sus días cantando a México, mereciendo por ello la consideración de «la española más mexicana».

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Comienzo mi aproximación a la interpretación extradiegética del metraje a partir de un sucinto recorrido por la prensa generalista de la época, con varias menciones en prensa durante los meses anteriores a su estreno que demuestran el entusiasmo con el que fue recibido. Con fecha del 25 de julio de 1971, la edición madrileña del diario *ABC* incluye, en el «Noticiero cinematográfico» de la sección «Informaciones teatrales y cinematográficas», una breve pieza titulada «Nueva “Hermana San Sulpicio” con Rocío Dúrcal e Isabel Garcés»¹⁰⁶⁵. Además de la participación de estas dos actrices, el texto apunta que la dirección corre a cargo de Luis Lucia, mencionándose también el nombre del intérprete mexicano Jorge Rivero, quien no figuraría en el reparto definitivo de la cinta. Algunos días más tarde, en tierras barcelonesas, hallamos una nueva referencia en *El mundo deportivo*. Aparece de nuevo el nombre de Jorge Rivero, galán que habría de interpretar presumiblemente el papel de Sanjurjo, junto con el de otro actor, el español Antonio Garisa, quien tampoco habría de ver cumplido el anuncio de su participación en la película. No obstante, esta pieza centra su atención en el regreso a la gran pantalla de Rocío Dúrcal. Señala el texto que «la bonita actriz lleva ya más de un año inactiva»¹⁰⁶⁶, achacándolo a la recepción de guiones que no le habrían gustado, aunque su éxito *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969) todavía seguía proyectándose, al tiempo que Dúrcal dedicó buena parte del año 1971 a realizar una gira junto a su marido Junior y otros solistas, *tournée* que se inició el día 11 de marzo en el Teatro Principal de València.

Hemos de esperar hasta comienzos del mes de septiembre para obtener noticias del inicio del rodaje, gracias a una pieza del periódico *ABC* en su edición de Madrid que emplea la palabra «novia» en vez de «novicia» como parte del título de la cinta. Por lo demás, el escrito ofrece un listado cerrado y extenso de los intérpretes que componen el elenco, subrayando también que se trata de «la primera película que rueda Rocío Dúrcal en dos años»¹⁰⁶⁷. En el ejemplar del día siguiente, se localiza una foto de la actriz con el hábito de religiosa en uno de los descansos del rodaje, recibiendo la visita de su marido y de su hija de ocho meses, Carmen María¹⁰⁶⁸. También la prensa barcelonesa presenta, con algunos días de demora, la confirmación del comienzo del rodaje, recordando las anteriores versiones de Imperio Argentina y Carmen Sevilla de la novela de Armando

¹⁰⁶⁵ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1971, 25 de julio, p. 57.

¹⁰⁶⁶ Sin firma, *El mundo deportivo*, nº 14888, 1971, 5 de agosto, p. 25.

¹⁰⁶⁷ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1971, 9 de septiembre, p. 68.

¹⁰⁶⁸ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1971, 10 de septiembre, p. 93.

Palacio Valdés, así como reproduciendo la extensa lista de nombres que conforman el reparto definitivo¹⁰⁶⁹. Por su parte, la edición hispalense del *ABC* permite postular que, a fecha del 16 de diciembre de 1971, el rodaje había concluido, pues anuncia que Rocío Dúrcal, junto con Junior y Víctor Manuel, marchaba a México para realizar una gira que llevaría al matrimonio a actuar en diversos programas televisivos, al tiempo que ella ofrecería, en solitario, varias veladas en clubs nocturnos de la capital mexicana¹⁰⁷⁰.

Hasta el estreno del esperado metraje, el cual se produjo en la ciudad de Madrid con fecha del 13 de marzo de 1972, pocas son las noticias que trascienden, destacando una fotografía en la que vemos a Dúrcal montando a caballo junto al diestro Palomo Linares, quien, según informa el pie de foto, prestó su finca en Aranjuez para el rodaje de los exteriores de la ganadería¹⁰⁷¹. La víspera del estreno, el periódico *ABC* publica un anuncio a página completa confeccionado a partir de un montaje fotográfico en el que la protagonista aparece por partida quíntuple, perteneciendo dos imágenes a fotogramas de la película. También Isabel Garcés y Guillermo Murray son retratados como parte del reclamo que publicita «La comedia musical más alegre y divertida que ha protagonizado Rocío Dúrcal»¹⁰⁷², cuyo estreno se anuncia en los cines Palacio de la Prensa, Velázquez, Vergara, Bilbao y Progreso. Más allá de las preceptivas referencias a su dirección y reparto, se advierte a la espectadora que podrá encontrar «un maravilloso espectáculo musical» con «¡Una Rocío Dúrcal que le deslumbrará en una sinfonía de colores!».

Este mismo anuncio vuelve a aparecer con fecha del domingo 26 de marzo¹⁰⁷³, aportando nuevas informaciones que confirman el triunfo en cartelera de la película: no únicamente pudo seguir viéndose en los cines Palacio de la Prensa, Velázquez, Bilbao y Progreso por tercera semana consecutiva, calificando su éxito como clamoroso, sino que se añadieron los cines Regio y Liceo a la lista de salas de exhibición. Adicionalmente, esta versión del anuncio recoge un fragmento de la crítica firmada por Lorenzo López Sancho, la cual ensalza el tono limpio, bello y popular del filme. El largometraje puede localizarse en la programación de dichas salas durante varias jornadas, con múltiples sesiones o en programa de sesión continua, manteniéndose en cartelera, según la prensa consultada, hasta el día 31 de marzo de 1972.

¹⁰⁶⁹ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 14931, 1971, 24 de septiembre, p. 30.

¹⁰⁷⁰ Sin firma, *ABC Sevilla*, n° 21301, 1971, 16 de diciembre, p. 63.

¹⁰⁷¹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1971, 29 de octubre, p. 127.

¹⁰⁷² Fragmentos extraídos de: Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 12 de marzo, p. 121.

¹⁰⁷³ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 26 de marzo, p. 113.

La crítica de López Sancho aparece publicada tres días después del estreno. «“La novicia rebelde”, buen camino para la comedia musical cinematográfica española»¹⁰⁷⁴ es el extenso texto que abre la sección «Informaciones cinematográficas» del periódico *ABC* con fecha del 16 de marzo de 1972, suponiendo una marcada alabanza hacia el filme. Se elogia la construcción de un guion pensado «para una película moderna, muy de nuestros días», reseñándose con énfasis el cambio vivido por su protagonista:

La encantadora Gloria, aherrojada por su madre y su tutor, escondida en los hábitos monjiles, ya no podía ser de este tiempo. Han hecho, pues, una Gloria que torea, que conduce bóldos a gran velocidad, que gobierna sus cortijos y sus mayores con energía, que baila y que canta lo mismo una seguidillas que un «rock» y que, con todas esas y otras cualidades de fémina al día, es lógico que enamore no ya al apacible Ceferino Sanjurjo, que aquí en lugar de ser gallego es mejicano, sino al espectador que más presume de coriáceo y resistente a las seducciones femeninas¹⁰⁷⁵.

Por supuesto, buena parte del enamoramiento del que es víctima el espectador es imputado a «la luminosa belleza» de Dúrcal, quien dota a Gloria de «irresistibles gracia y autoridad». López Sancho menciona la acertada labor de intérpretes como Murray o Sazatornil, destacando la comicidad de una Isabel Garcés que «con su naturalidad y su fuerza, arrancó aplausos en algunas de sus escenas al brillante público de estreno». En líneas generales, alaba la sencillez y la fluidez de un argumento de escasa complicación, destacando sus números musicales «finos de color, suaves y armoniosos de coreografía» cuyo tono de ensoñación funciona en consonancia con el carácter dulce y asainetado de la película. De esta manera, la cinta es considerada como un espectáculo pensado para satisfacer los ojos y el oído de sus espectadores, profetizando López Sancho el éxito de un metraje que conjuga los valores de la comedia musical patria con la música en boga, conformándose «una película limpia, grata, que hace reír o sonreír, y al terminar deja un grato sabor: el de que la vida puede ser bella e inocente»¹⁰⁷⁶.

Antes de abandonar Villa y Corte, quisiera hacerme eco de dos informaciones cinematográficas más. Por una parte, en el ejemplar del 18 de marzo de 1972 del diario *ABC* puede encontrarse un reportaje a doble página que lleva por título «Una comedia musical llena de espiritualidad»¹⁰⁷⁷, el cual incluye fotografías del filme, centradas en su protagonista. El texto adyacente, firmado por Santiago Castelo, resume el argumento y

¹⁰⁷⁴ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 16 de marzo, p. 92.

¹⁰⁷⁵ LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 16 de marzo, p. 92.

¹⁰⁷⁶ Todos los fragmentos de este párrafo proceden de: LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 16 de marzo, p. 92.

¹⁰⁷⁷ CASTELO, Santiago, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 18 de marzo, p. 130-131.

aplaude la llegada a la pantalla de «una película de fondo religioso, llena de idealismo y espiritualidad», contrastante con «la ola de erotismo y pornografía» de la que acusa a la cinematografía española de comienzos de los setenta. Castelo elogia a Lucia porque «ha conseguido una película grata, sencilla, luminosa, que sabe arrancarnos la sonrisa más amplia del corazón para llevárnosla a los labios», aderezada por números musicales a todo color y alegres canciones que cobran vida gracias a la «ingenua y llena de gracia y belleza» Rocío Dúrcal, escoltada por la «graciosísima» Isabel Garcés. Valora también la correcta actualización del guion o la elección de un galán mexicano, afirmando que dicho elemento internacionaliza el alcance de la producción. Más allá de los defectos de guion o de factura técnica, Castelo concluye con la impresión de que el filme «consigue llenarle a uno el corazón de fantasía, arrancarle una sonrisa sincera y ayudarle a caminar, siquiera sea un poco ficticiamente, por este mundo cada vez más sucio»¹⁰⁷⁸.

La revista *Blanco y Negro* dedica también algunas palabras al filme, como parte de una página de la sección «El cine» que recibe por título «Vuelven Juana de Arco y La hermana San Sulpicio»¹⁰⁷⁹. La crítica de ambos metrajes viene firmada por un viejo conocido, Donald, quien se limita a estimar, en el caso del largometraje de Luis Lucia, la capacidad del realizador de «atemperar el tema a los días que corren» en esta nueva versión libre del clásico de Palacio Valdés. Remarca la necesidad de valorar el filme como una película sin pretensiones, caracterizada por la voluntad de «hacer pasar un rato entretenido dotando a sus imágenes de un ambiente agradable y siempre alegre, y sirviendo unas canciones populares para lucimiento de la protagonista, Rocío Dúrcal».

Sin voluntad de exhaustividad, quisiera rematar mi recorrido por la hemeroteca con dos pinceladas adicionales, alusivas al paso de la cinta por las ciudades de Sevilla y Barcelona. En el caso de la urbe andaluza, se tiene noticia del estreno del metraje con fecha del 23 de marzo de 1972, anunciándose como un acontecimiento excepcional en la mítica sala Palacio Central¹⁰⁸⁰. Dicho anuncio explicita la autorización para todos los públicos de la película, calificándola de «adorable» y «divertida», al tiempo que indica su proyección a partir de las 5 de la tarde, en sesión continua. La cartelera hispalense incluida en el diario *ABC* permite asegurar su presencia en la gran pantalla durante, al menos, dos semanas más.

¹⁰⁷⁸ Los fragmentos de este párrafo han sido extraídos de: CASTELO, Santiago, *ABC Madrid*, número suelto, 1972, 18 de marzo, p. 130-131.

¹⁰⁷⁹ Los entrecorchetados pertenecen a: DONALD, *Blanco y Negro*, n° 3127, 1972, 8 de abril, p. 63.

¹⁰⁸⁰ Sin firma, *ABC Sevilla*, n° 21383, 1972, 23 de marzo, p. 52.

Mayor es la espera del público barcelonés, pues su estreno no es reseñado hasta el día 13 de noviembre de 1972, publicando *El mundo deportivo* una extensa crítica, firmada por J. López Español, la cual da a entender que se proyectó en los cines Regio, Vistarama y Palace¹⁰⁸¹. El redactor encuentra esta versión de *La hermana San Sulpicio* «en verdad afortunada» por «hacer desaparecer del relato de Palacio Valdés todo lo que de decimonónico y antañón pudiera tener». También aplaude que su protagonista no se acoja a las tocas por huir de una madre y un tutor tiránicos, tratándose de «una alegre y dinámica joven de nuestro tiempo que torea, hace deporte, conduce automóviles y lo mismo se “arranca” con “rock” que con unas bulerías». Por ello, afirma que no es «una película de monjas timorata y un tanto gazmoña, sino una desenvuelta historia de amor en el ambiente de una Andalucía luminosa, moderna y sin demasiados tópicos». López Español cierra su crítica con las habituales alabanzas hacia la plasticidad de Lucía como realizador, elogiando también el encanto y la simpatía de Dúrcal o la gracia de Garcés y Garasa. Desafortunadamente, no he podido conseguir información adicional sobre el recorrido del filme en cartelera, pues las salas en las que se exhibió no formaban parte de aquellas que se anunciaban en *El mundo deportivo* u otras publicaciones generalistas.

Finalizado mi recorrido por la hemeroteca, no sin antes mencionar que el triunfo del filme en tierras españolas se saldó con una recaudación de 40.421.002 pesetas¹⁰⁸², delinearé algunos apuntes sobre las principales subjetividades artísticas que intervienen en su proceso de producción. Les remito al capítulo dedicado a la anterior versión de *La hermana San Sulpicio* para conocer con detalle la trayectoria del director y guionista Luis Lucía, responsable ya de la adaptación fechada en 1952. Conviene recordar que el realizador de origen valenciano, el cual se consideraba a sí mismo como un director de oficio, un artesano al servicio del público, reivindicó el papel de descubridor de varios cantantes que harían las veces de actores¹⁰⁸³. Más allá de sus trabajos con algunas de las estrellas más destacadas de los cincuenta, según tuve ocasión de analizar a partir de sus colaboraciones con Carmen Sevilla y Lola Flores, Lucía mencionaba en su «testamento cinematográfico» el papel crucial que jugó al traer a la palestra algunos de los nombres más populares del cine comercial de las décadas de 1960 y 1970:

¹⁰⁸¹ Las informaciones y los fragmentos entrecomillados incluidos en este párrafo proceden de: LÓPEZ ESPAÑOL, J., *El mundo deportivo*, nº 15285, 1972, 13 de noviembre, p. 46.

¹⁰⁸² VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 412.

¹⁰⁸³ Véase: CASTRO, Antonio, 1974, p. 253.

No, no me olvido de Marisol, Rocío Dúrcal y Ana Belén, las tres paridas por mí. Tres muchachas que de la nada, «de la absolutamente nada», las convertí en rutilantes estrellas.

A mi casa vinieron las tres para enseñarles cómo tenían que hacer, decir y moverse en «Un rayo de luz», «Canción de juventud» y «Zampo y yo». Poco agradecimiento en general, destacando en ello Marisol que renegó del cine que hizo conmigo y con el fallecido y estupendo director Fernando Palacios¹⁰⁸⁴.

Cierto es que Pepa Flores, quien renegaría de esa invención infantilizada que fue Marisol, supone el caso de renuncia más evidente a las fórmulas del cine popular tan explotadas durante los años del franquismo. En lo que a mí respecta, quisiera llamar la atención sobre una de las estrategias preferidas por Luis Lucia a la hora de encumbrar o mantener en el candelero a sus rutilantes estrellas femeninas: vestir las con hábitos de monja. Pudiera parecerles una exageración, pero es el realizador valenciano, desde ese humor paródico autorreferencial del que hizo gala al reírse de las películas folclóricas desde el corazón de las mismas¹⁰⁸⁵, quien incorpora un guiño hacia sus inclinaciones monjiles en *Las cuatro bodas de Marisol*. En esta cinta, Marisol interpreta a una actriz homónima que, al encontrarse en el rodaje de su segundo largometraje, pronuncia las palabras que he incluido en la portada de este Acto II de mi tesis: «Tengo un poco de miedo todavía. Es mi segunda película, y hacer de gran vedete española que triunfa en Nueva York se las trae. Porque la primera, haciendo de monja y cuidando negritos en África, siempre se queda bien». Al margen de vericuetos argumentales, interesa cómo Lucia participa de un socarrón sentido del humor que, en alusión a sus largometrajes, vuelca sobre sí mismo la responsabilidad de haber enfundado en hábitos de religiosa a algunas de las estrellas más destacadas del firmamento cinematográfico hispano.

No parece casual tampoco que quien interpreta en dicha cinta a la madre y fiel acompañante de Marisol sea Isabel Garcés, actriz madrileña imprescindible en el elenco de casi cualquier comedia comercial que se preciase durante los años sesenta y setenta. De gran popularidad sobre las tablas, gracias a sus papeles cómicos en la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra y su posterior rol de primera actriz en el Teatro Infanta Isabel durante más de tres decenios, interpretando como nadie las obras de Mihura, Jardiel Poncela o Benavente, Isabel Garcés irrumpió en la cinematografía a la edad de 59 años. Incrementaría aquí su fama mediante títulos para todos los públicos,

¹⁰⁸⁴ GANTES, Pablo, 2006, p. 19.

¹⁰⁸⁵ Recuerden aquel «¡Pues vaya una alabanza, hijo!» que responde la Gloria de Carmen Sevilla al invitado de su fiesta que compara la velada con una escena de película folclórica.

convirtiéndose en una de esas secundarias de lujo que daban la réplica, en su condición de robaescenas, a actrices ya consolidadas de la talla de Sara Montiel y Marujita Díaz o a emergentes estrellas juveniles como Pili y Mili o Marisol. Con Rocío Dúrcal ya había coincidido en los largometrajes *Cristina Guzmán* (Luis César Amadori, 1968) y *Las Leandras*, encadenando así tres filmes de manera casi consecutiva¹⁰⁸⁶.

Si bien centraré mi atención en Rocío Dúrcal, no quisiera dejar de reseñar, en pocas líneas, la intervención de otros actores con una personalidad artística definida. Este es el caso de Ángel Garasa, actor madrileño que guardaba conexiones con México, pues obtuvo la doble nacionalidad y destacó por iniciar su carrera en aquellas tierras, colaborando de modo asiduo en los filmes encabezados por Cantinflas y compartiendo cartel con figuras de primera línea de la cinematografía azteca como Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix o Sara García. Allá donde Isabel Garcés destacaba por su ingenuo despiste, Ángel Garasa aportaba toques de irreverencia y chispeantes réplicas, no siéndole extrañas tampoco las sotanas, pues ya había interpretado a un sacerdote, don Jesús, en la cinta española *El niño de las monjas* (1958). También de tierras mexicanas llegó Guillermo Murray, si bien por nacionalidad y lugar de nacimiento era argentino. Murray realizó la mayor parte de sus trabajos cinematográficos en México, debutando con *El mundo de los vampiros* (Alfonso Corona Blake, 1961), desarrollando una posterior trayectoria que tampoco resulta nada desdeñable en televisión y sobre las tablas. No quisiera olvidarme de Maruchi Fresno, José Sazatornil o Pilar Bardem, todos ellos en papeles de duración reducida, que no pequeños por su desempeño.

Aunque es Rocío Dúrcal quien reclama la condición de estrella de la función, me van a permitir que haga mención a otra figura, poco estudiada, que resulta arte y parte fundamental en el éxito cinematográfico de Marieta. Me refiero a Luis Sanz Santiago, quien aparece identificado, con nombre de pila y primer apellido, como productor ejecutivo en los créditos iniciales. Siendo uno de esos profesionales a los que solamente se les ha prestado atención a causa de su fallecimiento, podemos conocer ciertos datos referidos a este representante de actores, productor, director y guionista cinematográfico a partir de sus obituarios en prensa¹⁰⁸⁷. Entre sus títulos como productor figuran *Más*

¹⁰⁸⁶ Véase la ficha biográfica de Isabel Garcés en: AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume, 1992, p. 156.

¹⁰⁸⁷ Más allá de las necrológicas, interesa un texto que José Aguilar publicó con motivo del sexto aniversario de su muerte, en alusión a la mala gestión de su herencia, asunto que no nos incumbe, y a la existencia de un libro de memorias que nunca llegó a publicarse. Véase en el listado de hemeroteca el enlace a: AGUILAR, José, *El Mundo. La otra crónica*, 2018, 26 de febrero.

bonita que ninguna (Luis César Amadori, 1965), *Marianela* (Angelino Fons, 1972), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), en el que también fue responsable de la dirección artística, o *Yo soy ésa* (Luis Sanz, 1990), ejerciendo aquí de director y guionista. No es casual que los dos primeros estén protagonizados por Rocío Dúrcal, pues, en su faceta de representante de actores, podríamos reconocerle a Sanz el papel de descubridor de Marieta, interviniendo como productor ejecutivo de sus primeras películas. En su cartera de clientes descollaron nombres como Aurora Bautista, Carmen Sevilla, Jorge Mistral o Lola Flores, entre otros.

Luis Sanz supone una pieza clave para aproximarnos a los comienzos artísticos de Dúrcal, con especial interés en su trayectoria frente a las cámaras. Emplearé para ello dos publicaciones a cargo de José Aguilar, teniendo en cuenta que ninguna de ellas es una biografía autorizada, pues el temprano fallecimiento de Rocío Dúrcal impidió que participase en la confección de sus memorias. Sintetizo aquí informaciones recogidas en *Rocío Dúrcal, volver a verte*¹⁰⁸⁸ y *Rocío Dúrcal. Acompáñame*¹⁰⁸⁹, si bien ambas obras, especialmente la última, se centran en relatos y testimonios de conocidos de Dúrcal, prestando atención desigual a las diversas facetas de su trayectoria, pues se prioriza su dedicación al mundo de la canción. De nombre María de los Ángeles, conocida como Marieta en su entorno familiar, la creación de su personalidad artística comienza por la elección del nombre Rocío, por la frescura que transmite, al parecer sugerencia de su abuelo, y del apellido Dúrcal, fruto de señalar en un mapa de España un pueblo cuya sonoridad resaltase, escogiendo una localidad granadina que años más tarde le dedicaría una calle y le concedería el título honorífico de hija adoptiva.

Fue Luis Sanz quien ayudó a seleccionar dicho nombre artístico tras escucharla y verla cantar en el programa televisivo *Primer aplauso*, contando la joven con quince años de edad. Fue esta su segunda incursión, aprobada por su familia, en el mundo del espectáculo, pues un lustro antes había cantado ya en el programa de radio *Conozca a sus vecinos*. El caso es que en 1959, tras dar con ella en televisión, Sanz contactó con Televisión Española para conseguir las señas de quien habría de convertirse en su nueva representada. Siguiendo de cerca a Marisol, la fórmula empleada para su debut fílmico sería semejante a la de los populares éxitos de la pizpireta malagueña, pues *Canción de juventud* supuso un salto inmediato a los papeles protagonistas, un éxito tanto en España

¹⁰⁸⁸ AGUILAR, José, 2006.

¹⁰⁸⁹ AGUILAR, José, 2021.

como en diversos países latinoamericanos. Luis Lucia y Luis César Amadori fueron, cuantitativa y cualitativamente, los dos directores responsables de la consolidación de la imagen cinematográfica de una joven estrella de agradable presencia y potente voz que, al estilo de Raphael, conseguiría el favor absoluto del público. Y, también como en el caso del linarense, los principales roles cinematográficos de Rocío Dúrcal habrían de concentrarse entre la década de 1960 y comienzos del siguiente decenio, heredando a la par que modernizando el papel de «novia de España» que antaño se asoció con Carmen Sevilla. Terceramente, compartían ambos artistas el componente de internacionalización de sus trayectorias, pues tras los éxitos de Dúrcal al otro lado del Atlántico, tanto por la repercusión de sus largometrajes españoles como por sus giras por platós de televisión y escenarios, no sería extraño verla compartir cartel con intérpretes como el mexicano Enrique Guzmán, en *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966), o el argentino Palito Ortega, coprotagonizando *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967).

Este es el estatus de celebridad ya alcanzado por Rocío Dúrcal cuando interpretó a la novicia más afamada del cine español, siendo comprensible que, no únicamente a causa de su matrimonio y su recién estrenada maternidad, sino también por su mayor dedicación a la música, el volumen su trayectoria cinematográfica se redujese; tanto es así que solamente protagonizaría tres películas más antes de su retirada de la pantalla. No es este lugar para glosar cómo Rocío Dúrcal reclamaría para sí el título de «reina de las rancheras» o el sobrenombre de La Señora, pues los nuevos aires que la madrileña logró imprimir a uno de los principales géneros de la música mexicana merecen un capítulo aparte. Sea como fuere, nos quedaremos aquí con aquella Rocío Dúrcal que tan bien daba en cámara, aquella que interpretó, con nuevos matices, el papel que antaño mereció grandes reconocimientos para Imperio Argentina y Carmen Sevilla. En vez de las tres Gracias, podría hablarse de las tres Glorias, aunque departiré en las siguientes líneas sobre el grado de modernidad que muestra esta adaptación, y particularmente su protagonista, en relación con los nuevos tiempos vividos por tan popular religiosa.

Primeramente, quisiera advertir que la mayor parte de recursos humorísticos, comentados con anterioridad, obedecen a una comicidad de evasión. Resulta así la película próxima a la adaptación de 1952, no solamente por su continuidad argumental, sino por la dificultad de hallar referencias contextuales que remitan a la España de comienzos de la década de 1970, en especial en lo que respecta a su clima político o al modo de vida de las clases menos pudientes, diferenciándose así del componente de

crítica y sátira humorística hacia la realidad sociopolítica que sí advertí en el filme de 1934. Como sucediese ya en el metraje de los años cincuenta, se observa un lavado de cara epidérmico que introduce una idea de modernidad muy concreta, vinculada con el modelo de sociedad capitalista de consumo. No me refiero solamente a la presencia de coches y helicópteros o a la incorporación de las últimas tecnologías hospitalarias (a. II, s. 9, e. 19), semejantes a la aparición del ferrocarril o de esas novedades médicas en la adaptación anterior, sino también a la sustitución parcial de la canción española por una sonoridad acorde con los nuevos gustos de la juventud del momento. Detecto también la incorporación de escenas y líneas de diálogo que son hijas del contexto desarrollista, por mucho que la evasión evite mención alguna al mismo: la secuencia en la cual los dos protagonistas, acompañados por don Sabino y la hermana Estefanía, realizan una visita turística por varios enclaves iliberitanos (a. II, s. 16) supone una postal turística que muestra las bondades de Granada y, por extensión, de España¹⁰⁹⁰; no hemos de pasar por alto que Sanjurjo realiza dicha excursión cámara de vídeo en mano, haciendo presente una vez más la idea de modernización tecnológica. Durante su grabación de la actuación flamenca, el doctor Sanjurjo dirige momentáneamente su objetivo hacia una mujer afrodescendiente que danza y toca las palmas animada por una de las bailaoras, representación a medio camino entre el exotismo y la internacionalidad.

Sin llegar a ser comparable con el fenómeno de las suecas y Alfredo Landa, puede apuntarse cierta tendencia a la internacionalización de la producción, al menos en lo que respecta a sus referencias culturales. Más allá del origen mexicano de Sanjurjo y del actor que lo interpreta, cuestión ya señalada, resalta la constante mención a gentes de otros países en varios de los parlamentos, asociados con imágenes estereotipadas. La primera ilustración de ello la encontramos en la escena de la capea, en la cual uno de los jóvenes en la barrera del ruedo, un fotógrafo, llama frío a don Sabino y lo remata con un «¡Ustedes los curas de ahora se les está poniendo una cara de ingleses!» (a. I, s. 3, e. 3). Podría quedar la cosa en algo anecdótico de no ser porque, sin contar con la preceptiva y esperable mención a las misiones, localizo otras dos peculiares alusiones a países nada asiduos en nuestra cinematografía: Rusia y China. La mención al primero de ellos corre a cargo del empleado de la gasolinera, quien indica a Sanjurjo que vaya «Todo seguido y no pare hasta llegar a Rusia» (a. II, s. 8, e. 15) al preguntar el doctor por un surtidor en

¹⁰⁹⁰ En su evocadora descripción de la España desarrollista, Freixas y Bassa inciden en la importancia del turismo como base de aquella España diferente, en estado de bonanza económica y con voluntad de aperturismo internacional. Véase: FREIXAS, Ramón; BASSA, Joan, 2005, p. 149-159.

el que no haya monjas, en medio de su accidentado viaje. Puede entenderse dicha indicación como una referencia humorística al comunismo, pues la Unión Soviética sería el territorio más cercano sin religiosas. Por otra parte, la hermana Estefanía suelta un «¡Ni que fuéramos chinos, hermana!» (a. II, s. 9, e. 17) como respuesta a la sugerencia de la hermana Sacrificio de que, ya en el sanatorio, quizás Sanjurjo no las reconozca entre tanta monja. Obedece este comentario al (por lo visto, viejo) tópico de que «los chinos son todos iguales», sin realizarse aquí ningún amago de referencia a su sistema comunista. Como último botón de muestra, ya en el hospital, el paciente interpretado por José Sazatornil alude a la llegada a Granada de ese torero «que gusta tanto a las suecas» (a. II, s. 12, e. 25).

Mención aparte merece la modernidad de unos religiosos que avanzan con los tiempos. Podría referirme a cuantos ejemplos aparecen en la película, pues incluso en sus escasas apariciones la superiora de la sanatorio apura de un trago una copa de vino manzanilla al creerse sola en su despacho (a. II, s. 9, e. 20) u orquesta el ya explicado engaño a Sanjurjo en el quirófano (a. II, s. 11, e. 22), actitudes que las reverendas madres de antaño hubiesen sancionado. No obstante, me centro en la hermana Estefanía, adalid de la modernidad desde su primera aparición. Al preguntarse Gloria si no será demasiado moderna para ser monja, la veterana profesora responde lo siguiente:

¡Andas con los tiempos, hija! Cuando yo entré aquí, todo era pecado, y ahora solo nos quedan media docenita justa. Claro que las de entonces pues tampoco éramos tontas. Una servidora, en secreto, antes de tomar los hábitos, pues ha tenido novio, ha montado en bicicleta y hasta se ha bañado en Alicante (a. II, s. 5, e. 11).

Aunque la hermana Estefanía seguramente entrase en las aguas del Mediterráneo en bañador, estas palabras pueden evocar la poderosa imagen que supone el bikini como símbolo de aparente renovación en la España desarrollista. Siguiendo la descripción de la España yeyé que realiza Gabriela Viadero Carral¹⁰⁹¹, los síntomas de modernidad que la hermana Estefanía plantea para sí misma y, especialmente, aquellos que vemos en la hermana Sacrificio pueden comprenderse en relación con la voluntad de mejora de la situación de España en el plano internacional, estableciéndose una nueva dictadura de la divisa que permitió la introducción de novedades, algunas condenadas como pecados por parte de los sectores eclesiásticos y políticos más conservadores. No debe olvidarse la condición de reserva moral de Occidente que el régimen franquista había reclamado,

¹⁰⁹¹ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 332-360.

discurso que entraba ahora en contradicción con los tímidos intentos de aperturismo en sectores como el turismo, pero también con el despertar de una adormecida sexualidad o la llegada de novedades en terrenos artísticos como la música, asuntos que comienzan a reclamar su espacio de representación en el celuloide.

Dejando a un lado que la profesora se percata de que la hermana Sacrificio no es tan moderna como aparenta, interesa reproducir también las palabras que pronuncia la hermana Estefanía para aclararle que allí no se puede dedicar una en exclusiva a la vida religiosa: «Hay que ser monja, pero además profesora de geografía, o fontanero, o perito agrícola, o astronauta. ¡Usted no se puede imaginar el entusiasmo con que vivimos en este convento lo de la sociedad de consumo!» (a. II, s. 5, e. 11). Existe en estas palabras una posible referencia velada a una sustancial novedad, fruto de las reformas legales del desarrollismo: según fijaba el Boletín Oficial del Estado en 1961, el estado civil de la mujer no podía suponer ya un impedimento para su ocupación profesional¹⁰⁹², si bien, como indica Aintzane Rincón, dicha ocupación se vio restringida a ciertos sectores, al tiempo que «continuó siendo “norma programática del Estado” la “liberación a la mujer casada del taller y de la fábrica”»¹⁰⁹³. Obviamente, nada dice la legislación sobre la ocupación mundana de las religiosas, refiriéndose el texto a la realidad de las mujeres solteras, quienes pudieron comenzar a desarrollar un camino para la realización de sus aspiraciones profesionales, si bien el matrimonio y la economía doméstica, con el marido como principal sostén económico de la unidad familiar, continuaron suponiendo un importante freno a dicha autonomía.

La hermana Estefanía abraza con ahínco los vientos de esa nueva pretensión de modernidad, concretados también en unos aires de irreverencia que llevan a don Sabino a intentar dirigir la atención de la religiosa hacia el paisaje natural que les rodea, aunque parezca más interesada en contemplar los cariños que se dedican Gloria y Ceferino al reencontrarse (a. III, s. 21, e. 51). Pese a su preocupación por el ritmo acelerado de vida de la juventud y por la falta de vocación de su protegida, don Sabino es un sacerdote moderno que participa de esa nueva religión con media docenita justa de pecados, emitiendo comentarios próximos a lo sacrílego: «Yo admito diálogo sobre la encíclica *Humanae Vitae* y si me apura sobre el celibato, pero afeitar un Alvargonzález... ¡eso ni

¹⁰⁹² B.O.E, *LEY 56/1961, de 22 de julio, sobre los derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*, nº 175, 1961, 24 de julio, p. 11004.

¹⁰⁹³ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 207.

se discute!» (a. II, s. 10, e. 21). Estas son las palabras con las que el sacerdote responde al empresario que sugiere castrar a uno de los toros de la ganadería antes de la próxima corrida. No se limita ya a proferir comparaciones canónico-taurinas como hiciese su homólogo de los cincuenta, sino que antepone, fraseológicamente, la bravura de dichos bovinos a la más reciente encíclica de la Iglesia Católica, publicada en 1968 y marcada por la controversia de oponerse a cualquier tipo de anticoncepción, o incluso a la disciplina del celibato eclesiástico, mucho más consolidada en el seno de la Iglesia. Pero es un comentario inocente de la hermana Estefanía aquel que, por su anecdotismo, más definitorio resulta para formar una imagen moderna de don Sabino. En su excursión por Granada, tras decirle la religiosa que habla como un canónigo, recordándole don Sabino que tal es su condición, la monja profiere esta exclamación: «¡Ah, claro, es verdad! Es que como ahora van ustedes vestidos de hombre... Vamos, quiero decir, que no llevan sotana» (a. II, s. 16, e. 33). Efectivamente, vemos a don Sabino luciendo pantalones durante toda la película, por moverse enteramente fuera del contexto del oficio litúrgico.

Retomando el personaje de la hermana Sacrificio, el investigador Jorge Pérez, cuyo estudio sobre el cine confesional durante los años del desarrollismo he empleado ya en capítulos anteriores, establece un paralelismo entre la novicia y el personaje de sor Tomasa, protagonista de la popular *Sor Citroën*:

The car that Sor Sacrificio is given to drive to Granada is a Citroën 2CV AK250, which is an almost identical model to the 2CV that Sor Tomasa drives in *Sor Citroën*. Another similarity between Sor Sacrificio and Sor Tomasa is that both cause car wrecks and other physical disasters. In my view, with the choice of the car and the insistence on the novice's wild driving, Luis Lucia seeks to imitate Pedro Lazaga's film for commercial purposes. And it worked, as *La novicia rebelde* attracted 1,346,691 spectators to the movie theatres¹⁰⁹⁴.

Siguiendo esta aseveración, resulta innegable que Lucia se hace eco de esos aires cómicos con respecto a las dotes de conducción femeninas. Ninguna de las dos películas incide en la burla hacia la ineptitud de las mujeres al volante, apostando por dicho recurso como elemento de comicidad que pone en serios aprietos a quienes las rodean, en este caso particular al doctor Sanjurjo. Sea como fuere, y a pesar de que las mujeres han conducido automóviles desde la invención de los mismos, el estereotipo subyacente obedece a aquello que el investigador social Dick Hebdige denomina *mechanical*

¹⁰⁹⁴ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 128. El investigador no especifica la temporalidad y el alcance espacial con relación a la cuantificación exacta de espectadores que ofrece, por lo que no puede saberse si incorpora, por ejemplo, los cines de reestreno, en los cuales esta película contó con un significativo recorrido.

sexism, en tanto que se (re)producen diferencias de género con respecto al manejo de maquinarias tecnológicas, en general, y de los vehículos automóviles en particular¹⁰⁹⁵.

Otro elemento común a ambos largometrajes, también presente en la anterior adaptación de *La hermana San Sulpicio* o en filmes coetáneos como *Sor Ye-yé*, es la ubicación de buena parte de la trama argumental en el marco de un hospital que aparece dotado de las más avanzadas tecnologías médicas. Adicionalmente, quisiera resaltar dos particularidades de *La novicia rebelde*, a saber, la condición de enfermera diplomada de Gloria, pues don Sabino informa a la madre provincial de que la joven atendía a la gente de su cortijo (a. II, s. 6, e. 13), y el nombre de la institución hospitalaria, cuyo rótulo es mostrado en varias ocasiones: Hospital San Onofre. Siendo habitual que los sanatorios llevasen por nombre el de un personaje religioso, un santo eremita en este caso, esta realidad supone elemento de vínculo entre ciencia y religión, subrayando la idea del médico que también puede ser hombre de fe. De hecho, religión y ciencia participan de la modernidad: el milagroso «botón de las recomendaciones» de invención española que decide el destino (a. I, s. 1, e. 1) se conjuga con un discurso científico positivista que se concreta en la prosperidad de los avances tecnológicos y en el alcance internacional de sus recursos humanos; si aquí el director del sanatorio llega desde México, en *Sor Ye-yé* resultaba necesario contar con un cirujano alemán para operar a un niño invidente.

Manteniendo su interés en el filme protagonizado por Dúrcal, Jorge Pérez apunta para el personaje de Gloria una caracterización próxima al arquetipo de la Cenicienta, imagen que la aproximaría a la previamente estudiada sor María de Hilda Aguirre: «As I have argued elsewhere, Rocío Dúrcal embodied a specific type of Cinderella of the development years, modern yet decent, usually of a low class origins, and who can move up in society through marriage if she proves her qualities (purity being the most important one)»¹⁰⁹⁶. Salvo los orígenes humildes, que no se cumplen en el caso de la rica ganadera Gloria Alvargonzález, los elementos definitorios del personaje ubican a la hermana Sacrificio como uno de los más tardíos ejemplos, sino el último, de aquellos personajes que Rocío Dúrcal interpretó en sus películas de juventud antes de abrazar la gramática del destape en títulos como *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977). Sin embargo, juzgo que el filme de Lucia presenta un elemento particularmente

¹⁰⁹⁵ Véase: HEBDIGE, Dick, 1988. Concretamente, el autor ahonda en cómo la motocicleta deviene una máquina sexuada en términos masculinos, como signo y expresión material de poder.

¹⁰⁹⁶ PÉREZ, Jorge, 2017, p. 139.

diferenciador: cuando Sanjurjo acude a misa (a. II, s. 15, e. 32), el realizador introduce unas miradas recíprocas de marcada sugerencia entre el médico y la novicia, mucho más evidentes que las existentes en el episodio homólogo del filme de 1952, a modo de subtexto potencialmente erótico que, quizás, es más legible desde la mirada actual que desde los ojos de una espectadora de la época. Teniendo en cuenta la visión desenfadada del oficio religioso, bajo la forma de luminosos y oníricos números musicales con coreografías dinámicas, letras optimistas y hábitos alta costura, sumada al impulso del destape cinematográfico, no parece aventurado afirmar que dicha lectura resulte posible, si bien es complejo estimar hasta qué punto hay una intención explícita por parte de Lucia a la hora de introducir una sexualidad que, concretándose en un espacio como la capilla, tendría algo de sacrílega.

Llevaría esto a sopesar que la Cenicienta en cuestión no es tan cándida como cabría suponer, apartándose también del modelo por su extracción socioeconómica. Del mismo modo en que María, la protagonista de *Sor Ye-yé*, disfrutaba de una vida de lujos a expensas de la fortuna de su tía, también Gloria se caracteriza, en las dos adaptaciones de Lucia, por poseer una situación acomodada y una libertad de acción y movimiento que no parece coartada por nadie. No hay aquí ninguna madrastra (ni ningún don Óscar, ni ninguna maestra de novicias) que la obligue a fregar los escalones con vinagre, por expresarlo llanamente. Tampoco hay hada madrina, pues son ellas mismas, con su temperamento resolutivo y su impulsividad, quienes resuelven la concreción de una supuesta vocación religiosa que es presentada como algo deseado. Por el contrario, si desean encontrar cierta similitud entre las novicias rebeldes y la Cenicienta, puede dirigirse la mirada hacia las convenciones sociales heteropatriarcales: no es solamente que todos los relatos acaben en boda, sino que la hermana Sacrificio llega a pronunciar unas palabras que invierten la imagen indómita del personaje.

Frente a un sorprendido don Sabino, la hermana Sacrificio se expresa en estos términos al referir sus tira y afloja con Sanjurjo: «Pero si usted supiese lo bien que se pasa cuando a una la domestican» (a. II, s. 16, e. 34). Desvelan estas declaraciones que, bajo la imagen de esa joven moderna que narra su historia, subyace un modelo de feminidad anacrónico. Puede que esta Gloria continúe conduciendo tras ingresar en el convento, a diferencia de la Gloria de Carmen Sevilla, pero no abandona la convención de la joven rebelde progresivamente domesticada, concretándose el último estadio del proceso mediante la institución del matrimonio. En esto, aunque también concluyese en

boda, la adaptación dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina en 1934 resultaba rompedora, gracias al recorrido de un personaje que deseaba escapar al conventualismo impuesto, siendo el matrimonio con Sanjurjo una meta explícitamente deseada. Puede que, al compararla con la hermana San Sulpicio de los cincuenta, esta religiosa resulte más moderna por sus hábitos de fantasía y sus tonadas yeyé, pero en el fondo sigue siendo una joven que, tras ver fracasada su vocación, acaba viéndose sometida al rol convencional de esposa, bajo una figura masculina de autoridad. Para ofrecer una lectura interpretativa de este camino, interesa incorporar la nueva visión de la juventud manejada por el discurso oficial (y no oficial) del régimen franquista:

Los años sesenta fueron vividos como una época de cambio y transformación colectiva. La evolución resultó al mismo tiempo efectiva, en un sentido de legitimación política del régimen, pero al mismo tiempo presentaba una cara amenazadora, extranjerizante y peligrosa desde un punto de vista moral. En este sentido, el auge de lo juvenil ofrecía una lectura política. Tradicionalmente la juventud representa un colectivo situado en una posición fronteriza y en transición. La adolescencia suele imaginarse como una comunidad caracterizada por su inocencia y rebeldía y tiende, así, a proyectarse simultáneamente «en peligro» y «peligrosa». Así parece que observó el franquismo al conjunto social. En este sentido, las figuras cinematográficas resultaron tan útiles como peligrosas. [...] Y así, la representación filmica de la juventud rebelde osciló entre una imagen negativa con respecto a las actitudes de protesta o de indiferencia y los comportamientos considerados improductivos, y la proyección positiva de una rebeldía domesticada¹⁰⁹⁷.

Quizás esto se comprenda mejor a la luz de la conceptualización de *ideological antioxidant* propuesta por el filósofo esloveno Slavoj Žižek en su capital *Did somebody say totalitarianism? Five interventions in the (mis)use of a notion*:

On the «Celestial Seasonings» green tea packet there is a short explanation of its benefits: «Green tea is a natural source of antioxidants, which neutralize harmful molecules in the body known as free radicals. By taming free radicals, antioxidants help the body maintain its natural good health». *Mutatis mutandis*, is not the notion of totalitarianism one of the main *ideological* antioxidants, whose function throughout its career was to *tame free radicals*, and thus to help the social body to maintain its politico-ideological good health?¹⁰⁹⁸

Continúa el filósofo aludiendo a las prohibiciones y reglas no escritas del mundo académico posmoderno, entendidas como ejemplo palmario de forma de totalitarismo oficialmente no establecido pero con consecuencias más que tangibles. Sin atreverme a

¹⁰⁹⁷ RINCÓN, Aintzane, 2014, p. 225.

¹⁰⁹⁸ ŽIŽEK, Slavoj, 2001, p. 1.

continuar explorando la cercanía que entrevé entre el funcionamiento del fascismo y de los estudios culturales, interesa el propósito que guía su libro: ofrecer una revisión del totalitarismo según la cual, lejos de fomentarse el pensamiento crítico, el uso académico del término como etiqueta para hacer referencia a ciertos contextos supone un recurso que, en vez de permitir pensar con matices la realidad histórica que pretende describir, acaba por prevenir que pensemos sobre ella. En otras palabras, tachar algo de totalitario, como ha ocurrido con el régimen franquista, ha supuesto en muchas ocasiones una especie de pasaporte para pasar a pies juntillas sobre una realidad histórica que queda sin describirse, relevándonos de la obligación de pensar su particularidad.

Asumiendo dicho discurso, y siguiendo las interpretaciones propuestas en el ya mencionado estudio de Jorge Pérez, considero que filmes como *La novicia rebelde* y su representación de una idea de rebeldía juvenil tolerable suponen una de esas bolsitas de té verde a las que alude Žižek, uno de esos antioxidantes ideológicos que funcionan en el seno de una realidad definida como totalitaria. He insistido ya en la necesidad de desembarazarnos de aquellos tópicos que han convertido a los filmes populares del franquismo, a lo largo de sus diversas etapas, en manifestaciones socioculturales que no merece la pena investigar. A estas alturas del relato, poco puedo decir ya a quien no esté convencido de la importancia de estudiar estas películas, consideradas por muchos adeptas a la ideología del régimen sin pararse a examinar detenidamente si, en efecto, cumplían dicha adhesión. No pretendo desligar los metrajes de unas coordenadas de producción afines a la dictadura franquista, sino más bien problematizar la lectura de sus mensajes culturales: es cierto que se ofrece un modelo de feminidad acorde con el ideario tradicionalista de la mujer como esposa, pero ello no es incompatible con la introducción de otras miradas, en relación con la sociedad deseable por los tecnócratas establecidos en el gobierno durante los últimos compases del régimen, emergiendo así matices que complican su interpretación.

Puede que la hermana Sacrificio de Rocío Dúrcal no esté alejada del todo del referente de Carmen Sevilla, pero tampoco se muestra tan próxima como una lectura conformista, bajo la etiqueta del totalitarismo, pudiera hacernos suponer. No son la misma religiosa ni la misma mujer, porque el contexto ya no es el mismo. *La novicia rebelde* ilustraría, junto con otros títulos hijos del Concilio Vaticano II y del paradigma desarrollista, la voluntad de acomodar los roles tradicionales de género a la nueva realidad del régimen, como antioxidantes ideológicos que introducen elementos de

modernidad, pero que al tiempo aseguran la estabilidad del cuerpo social y político. El cuerpo de la chica yeyé, disimulado bajo las tocas, deviene símbolo de un aperturismo vehiculado desde la inocua cultura pop. La base sociopolítica de carácter masculino y heteropatriarcal permanece inalterada, tal es la expresión de una joven que quiere que la domestiquen. La película coquetea con el onirismo musical, capitaliza el clero, idea posibles monjas astronautas, coloca a las profesas al volante y permite a los curas llevar pantalones, pero su variación global es más de forma que no de fondo.

A modo de conclusión provisional, quedando su discusión en el horizonte de los capítulos finales, lanzo una propuesta interpretativa: cuanto más actual es la adaptación de la famosa novela de Palacio Valdés, menos moderna resulta en su fondo. No apunto en dirección a los cambios estéticos a nivel visual o sonoro, que, como diría la hermana Estefanía, andan con los tiempos, sino a la percepción de creciente anacronismo desde una perspectiva comparativa históricamente fundada. La domesticación de la novicia protagonista, que es un invento del profundo cambio argumental de la adaptación de 1952, ya se antojaba conservadora en el contexto de la posguerra, pero todavía lo es más bajo el paraguas de un cine desarrollista que, tanto en la dulcificada fórmula de los iconos pop como en su afán por mostrar el cuerpo en el cine del destape, moderniza en lo visual pero no se actualiza en lo ideológico. En otras palabras, la Gloria de Rocío Dúrcal, pese a su apariencia a la última moda y su carácter desenfadado, deja sin tocar las bases propias del discurso hegemónico heteropatriarcal, al menos en lo que respecta al ideal de feminidad de las fierecillas que terminan siendo domadas. Los trastornos de este discurso de domesticación femenina, como comprobarán en breve, vienen de la mano de mis dos próximas y últimas películas.

Mi único pecado es quererte demasiado

Entre tinieblas

(Pedro Almodóvar, 1983)

Ficha técnica

Año	1983
Fecha de estreno	03/X/1983 (Cine Proyecciones, Madrid)
País	España
Duración	96 min. (versión original sin cortes: 110 min.)
Productora	Tesauro S.A.
Formato	35 mm.
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Pedro Almodóvar
Guion	Pedro Almodóvar
Reparto actoral	Cristina Sánchez Pascual (Yolanda Bel), Julieta Serrano (superiora), Marisa Paredes (sor Estiércol), Carmen Maura (sor Perdida), Mary Carrillo ¹⁰⁹⁹ (marquesa), Lina Canalejas (sor Víbora), Manuel Zarzo (capellán), Chus Lampreave (sor Rata de Callejón), Berta Riaza (madre general), Laura Cepeda (Lina), Marisa Tejada (Lola), Eva Siva (Antonia), Cecilia Roth (Merche), Concha Gregori (Sofía), Ángel Sánchez Harguindey (periodista), Flavia Zarzo (novicia), Miguel Molina («Tarzán»), Will More (Jorge), Miguel Zúñiga («madero» ¹¹⁰⁰), Rubén Tobías (policía), Sol Pilas ¹¹⁰¹
Fotografía	Ángel L. Fernández Color: Kodak Eastmancolor
Sonido	Martín Muller y Armin Fausten Registro de estudio: Eduardo Fernández Repicaje: Antonio Illán Sonorización: Estudio Exa
Música ¹¹⁰²	Cam España, S.A. – Ediciones Musicales

¹⁰⁹⁹ En los créditos, tanto iniciales como finales, la actriz aparece como «Mari Carrillo». Sin embargo, su nombre artístico se escribe habitualmente con «y» al final.

¹¹⁰⁰ Mantengo la referencia despectiva de los créditos a este personaje de un policía, pues ilustra el espíritu subversivo y contracultural de Pedro Almodóvar en aquellos años de la Movida.

¹¹⁰¹ Los créditos recogen la labor de Sol Pilas como intérprete de *Dime* y *Salí porque salí*, prestando su voz al personaje de Yolanda.

¹¹⁰² Aunque me referiré después a las canciones y a sus autores, señalo ahora dos particularidades en los títulos de crédito. En primer lugar, aparece referenciado el tema *Dime*, canción que no puede encontrarse en la versión de la película que he tomado como base para mi análisis, esto es, la edición española

Otros	<p>Producción: Luis Calvo</p> <p>Director de producción: Tadeo Villalba</p> <p>Jefe de producción: Luis Briales</p> <p>Administrador: José Astiárraga</p> <p>Montaje: José Salcedo</p> <p>Ayudantes de montaje: Rosa Ortiz y Blanca del Rey</p> <p>Foto fija: Ana Muller</p> <p>Operador: Ángel Luis Fernández</p> <p>Ayudante de cámara: José María Civit</p> <p>Auxiliar: María Cruz Cores</p> <p>Steadicam: Andrés Valles</p> <p>Jefe de maquinistas: Ernesto Pérez</p> <p>Maquinista: Enrique Bello</p> <p>Operador de grúa: Santiago Gordo</p> <p>Jefe de eléctricos: Rafael G. Martos</p> <p>Eléctricos: Carlos Miguel y Francisco Durán</p> <p>Ayudantes de dirección: Terry Lennox y José María de Cossío</p> <p>Secretaria de dirección: Obdulia Beringola</p> <p>Trajes «Boleros de Yolanda y Vírgenes»: Francis Montesinos</p> <p>Vestuario: Teresa Nieto y Peris Hermanos</p> <p>Sastra: Carmen Velasco</p> <p>Decoración y ambientación: Pin Morales y Román Arango</p> <p>Construcción de decorados: Antonio López</p> <p>Mobiliario y atrezzo: Mateos Hermanos</p> <p>Títulos: Story Film – Pablo Núñez</p> <p>Laboratorios: Madrid Film</p> <p>Depósito Legal: M 2533-1983</p>
-------	--

disponible en DVD. El montaje original duraba algunos minutos más, aunque solamente llegó a emitirse íntegro en su pase por cines de estreno, conservando algunas de las escenas hoy eliminadas en su edición en VHS. Singularmente, en ediciones de la película en otros países, las escenas eliminadas son diferentes, probablemente por cuestiones de censura nacional. Así, por ejemplo, he encontrado en YouTube la escena musical eliminada, que sí aparece en la edición italiana. Sin tratarse del único episodio suprimido, sí tiene para mí un interés especial, por lo que señalaré en qué punto de la secuenciación se hallaría inserto; aunque no lo contabilice en el recuento de escenas, lo consideraré excepcionalmente cuando llegue el momento de comentar los números musicales. En segunda instancia, en los créditos aparece mencionada la canción *Suck it to me*, compuesta por Bernardo Bonezzi, que fue interpretada por Pedro Almodóvar y Fabio McNamara en *Laberinto de pasiones* (1982). En *Entre tinieblas*, el tema suena en la radio de Lola, tomando forma de una de esas microconexiones que conforman el universo almodovariano.

Trama argumental

Una panorámica de la transitada noche madrileña nos conduce hasta Yolanda Bel, en su llegada al portal de un bloque de apartamentos. En uno de los pisos se encuentra con Jorge, quien obtiene la dosis de droga que tanto ansiaba al esparcir el contenido del bolso de Yolanda. En su charla, casi un monólogo, Yolanda desvela que ambos son pareja sentimental, mencionando también su anterior empleo de maestra, dedicación que abandonó para ganarse la vida como cantante. A continuación, toma entre sus manos un cuaderno, preguntando a Jorge si ha vuelto a escribir sobre ella, aunque el joven se lo arrebatara. Mientras Yolanda utiliza el aseo, escucha un golpe que la hace regresar al salón. Encuentra a Jorge tirado en el suelo, con una jeringuilla. Yolanda se apresura a reunir todo el contenido de su bolso, recupera las gafas de sol que llevaba puestas y el cuaderno perteneciente al fallecido, marchándose de inmediato.

En su camerino de El Rojo Molino, Yolanda luce un llamativo vestido rojo de lentejuelas con guantes a conjunto. La cantante acude al camerino de Lina, compañera de oficio, en busca de fuego para encender su cigarrillo y con intención de relatarle el problema en el que se ha visto inmersa. No obstante, Lina se ausenta para ir al baño, coincidiendo con la llegada de dos hombres, de aspecto amenazante, que preguntan por el camerino de Yolanda. Sin desvelar su verdadera identidad, Yolanda les dice que el camerino está justo enfrente, aunque asegura que la susodicha está en los lavabos. Aprovechando que los hombres se dirigen hacia los aseos, recoge su gabardina y su bolso, saliendo de inmediato del local. Pasea por la calle, fumando, antes de tomar varios autobuses, sin una dirección clara. Es en una cafetería, después de beberse varios cafés, donde Yolanda encuentra una tarjeta en su bolso, la tarjeta de las Redentoras Humilladas. «Venid a mí, yo soy vuestro refugio» (a. I, s. 2, e. 5), reza la cartulina, justo encima de la dirección del convento. Recuerda entonces cómo dos religiosas, después presentadas como la superiora y sor Estiércol, entraron en su camerino para pedirle un autógrafo. Encantada con el hecho de firmar su primer autógrafo a una monja, pues la superiora se declaró gran admiradora, Yolanda no dudó en cortar una foto privada, en la que aparecía junto con Jorge. En contrapartida, la reverenda madre le regaló un bolso confeccionado en su comunidad, entregándole también la tarjeta que ahora sujeta entre sus manos e invitándola a acudir a ella si lo necesita.

La espectadora se adentra en el hogar de las Redentoras Humilladas, asistiendo a una conversación entre la madre superiora y una marquesa que, hasta el momento, ha actuado como su benefactora. Tras el fallecimiento de su esposo, quien dotó de una asignación económica al convento en el que antaño se encontraba interna su única hija, la marquesa se expresa liberada. Dispuesta a vivir de la forma más placentera posible, la marquesa se ha inscrito en un curso de esteticista, mostrando los resultados a partir de su excesivo maquillaje, alabado por la reverenda madre, sin reparo, por lo visto, en saltarse el octavo mandamiento. Pero la actitud de la religiosa cambia al saber que la marquesa no piensa proporcionarles la renta mensual que su marido les asignó; si bien el difunto prometió que continuarían recibéndola, no quedó fijado en su testamento. Resolviendo que «Se le olvidaría. Al final estaba muy gagá» (a. I, s. 3, e. 7), la señora se muestra insensible hacia las preocupaciones de la superiora, quien afirma no poder disponer la venta del solar que la marquesa sugiere, sumando a ello la agonía por la que pasa la madre general. Al tiempo que se retoca el maquillaje, la marquesa recomienda que se marchen a Albacete, pero la profesora insiste en que la juventud las necesita.

En ese mismo instante, sor Víbora y el capellán de la comunidad se encuentran conversando en la sacristía. La religiosa ayuda al sacerdote a colocarse sus vestiduras para la misa, mientras que él insiste en que deberían ir a ver juntos al cine la reposición de *My Fair Lady*. A juzgar por su charla, el interés de la profesora radica en el vestuario del filme, a cargo de Cecil Beaton, pues el capellán se lo describe con todo lujo de detalles. Ella se contenta con tal reseña, afirmando que no pueden permitirse gastar dinero en frugalidades, dada la mala situación del convento. En esa tesitura piensa la superiora, quien, tras no lograr que la marquesa dé su brazo a torcer, impide que pruebe la tarta que sor Estiércol ha preparado en su honor. Tras insinuarle a la reverenda madre que debería cuidar más de su aspecto, la señora marquesa se cruza con sor Perdida en su salida del convento. Parece ser que el cariño entre ambas es mayor, pues entrega un regalo a la profesora, quien, con la mayor ilusión del mundo, lee las palabras que figuran en la caja: «Detergente biodegradable. Para todo uso. Abrir aquí. ¡Qué maravilla!» (a. I, s. 3, e. 10). Adicionalmente, la marquesa se interesa por el estado de El Niño, de quien sor Perdida asevera que no logra que deje de perseguir a gallinas y conejos.

Marchándose la benefactora con la intención de no volver, asistimos ahora a la celebración de la misa, sorprendiendo que el capellán fume durante la Eucaristía. Sor Víbora hace sonar el pequeño órgano, entonando junto con el resto de monjas la oración

cantada *Dueño de mi vida*. Solamente se hallan presentes otras cuatro profesas, quienes se dirigen hacia el altar para comulgar, justo cuando se abren las puertas de la capilla. La superiora queda encandilada al contemplar, cual aparición mariana, la entrada de Yolanda, dirigiéndose hacia ella, con paso firme pero pausado, por el pasillo central. Tras darle la bienvenida, la reverenda madre la acoge encantada y la acomoda en una habitación ricamente decorada en suaves tonos rosados y azules empolvados. Yolanda se sorprende ante tal despliegue, insistiendo la superiora, al percatarse de cómo la artista observa un pequeño altar con una imagen pintada de la Virgen con el Niño, en que «Si no te gusta lo quitamos, y ponemos un póster de... Mick Jagger» (a. I, s. 4, e. 12), en alusión al que tenía en su camerino. La profesa, obnubilada al observar el vestido que Yolanda muestra al quitarse el abrigo, invita a la joven a descansar antes de decidir sobre su permanencia en la comunidad.

Mientras Yolanda descansa, la madre superiora se reúne con las otras monjas en un pabellón vacío, añorando a las asesinas, prostitutas y drogadictas que se refugiaban en el lugar. A sor Víbora, sor Perdida y sor Estiércol, previamente conocidas por el espectador, se añade sor Rata de Callejón. La reverenda madre da cuenta de lo sucedido con la marquesa, sumándose a ello la agonía de la madre general, uno de los pocos apoyos con los que han contado: «El momento es difícil, pero yo no estoy dispuesta a renunciar. Hace mucho que no conseguíamos redimir a nadie, pero hoy ha llegado una chica que nos necesita» (a. II, s. 5, e. 13). Aunque les ofrece regresar a la sede de la orden en Albacete si alguna lo desea, las religiosas se muestran dispuestas a quedarse, sorprendiéndose al saber que la recién llegada ha sido instalada en la lujosa celda de Virginia, la difunta hija de la marquesa; Yolanda se ha fijado también en este nombre, escrito al pie de la lámina de la Virgen. La superiora entrega ropas cómodas a Yolanda y, para evitar su marcha, quiere administrarle heroína para que se relaje, inyectándose antes ella misma para que no desconfíe. Yolanda accede y, después, en soledad y con su nueva ropa, lee el cuaderno de Jorge, añadiendo unas últimas palabras que escuchamos por voz de él: «Estoy muerto. Yolanda me ha suicidado» (a. II, s. 5, e. 15). Tras cerrar el diario, se aproxima a la ventana, alertada por unos ruidos extraños, observando que hay un tigre en el patio, aunque probablemente lo considere fruto de los efectos de la droga. Por vez primera, El Niño aparece en pantalla.

A la mañana siguiente, sor Rata de Callejón conversa con Antonia, su hermana, en el zaguán del convento. La mujer le entrega un paquete con una novela y una reseña

de la misma en su interior, guardándolo la monja con premura antes de ser descubierta por la superiora, quien atiende a un hombre al que está vendiendo algunas pertenencias de la comunidad. Sor Rata parece decidida a abandonar la vida en el convento, aunque su hermana insiste en que es mala idea efectuar un cambio de tal magnitud a los 48 años (bueno, 47, corrige la religiosa), convenciéndola de que nada ha cambiado en el mundo exterior. La naturaleza curiosa de sor Rata la conduce a la habitación de Virginia, donde Yolanda pinta sobre un lienzo que la difunta dejó inacabado. Al interesarse la cantante por Virginia, sor Rata explica que era la hija del antiguo benefactor de la comunidad, quien dispuso para ella una habitación exactamente igual a la que tenía en su casa, por mucho que la joven no quisiera recordar su desdichada vida anterior. De allí se marchó a las misiones en África y, según parece, se la comieron los caníbales. Por otra parte, sor Rata relata su hastiosa ocupación en el huerto, desesperada porque las plantas no se comunican, asombrándose al descubrir que Yolanda fue profesora de ciencias naturales. Queda una última sorpresa: la religiosa se saca del refajo el paquete que le hizo llegar su hermana, cuyo contenido es la novela rosa *Largo de aquí, canalla* de Concha Torres, y se lo entrega a Yolanda. La religiosa se marcha, cruzándose con sor Estiércol en el pasillo, a quien saluda de manera protocolaria.

Fiel a la devoción que siente por la superiora, sor Estiércol acude a ella para informarla de que sor Rata de Callejón ha establecido contacto con Yolanda, pero la reverenda madre está ocupada atendiendo a Lola, su proveedora de drogas. Sabiendo de su interés por Yolanda, aunque sin conocer su paradero, Lola le explica que encontraron muerto a su novio tras tomar una dosis de heroína adulterada con estricnina y que la policía anda buscándola en su empeño por averiguar quién ha puesto en circulación dicho material. Haciéndose la sorprendida al escuchar por boca de Lola que Yolanda ha huido, la superiora adquiere una dosis de heroína, quizás la última que pueda comprar, obteniendo también algunos ácidos para sor Estiércol. Por mucho que la traficante le ofrezca entrar en negocios turbios para ganar dinero, la madre superiora desecha la idea. Mientras tanto, Yolanda lee el recorte de periódico que reseña la novela de Concha Torres, descubriendo en el reverso una noticia sobre la muerte de su novio. Asomándose a la ventana, Yolanda presencia parte de la conversación entre la superiora y Lola. Al entrar sor Estiércol en la estancia, la profesora explica a Yolanda que la joven en cuestión es una antigua redimida, como también lo es ella, pues antes de ser monja asesinó a un hombre a cuchilladas. Sor Estiércol se confiesa en deuda con la superiora, quien mintió

en el juicio para librarla de la cárcel. Tras advertir a Yolanda de que no la desilusione, la invita a cenar con ellas en el refectorio.

Durante la cena, aunque estén realizando penitencia, sor Rata forcejea con sor Estiércol, poco dispuesta a permitir que ninguna sobra quede en su plato. La reverenda explica a Yolanda el origen de sus nombres, presentándole a las religiosas: «Además del apostolado, una de las bases de nuestra comunidad es la mortificación y la humillación. Por eso llevamos nombres que te parecerán estrambóticos» (a. II, s. 8, e. 20). Por mucho que dispongan de una tarta para celebrar la llegada de Yolanda, la superiora se niega a tomarla, algo que las otras profesas asimilan a su condición de santa, por mucho que sor Rata insista en que las santas también comen. Quizás por el origen que sor Estiércol reclama para la tarta, pues dice que se le apareció Jesús chorreando sirope mientras la preparaba, la reverenda madre accede a tomar una pequeña porción, aunque se marcha rápidamente a vomitar. Yolanda la sigue, devolviendo ambas por una ventana que da al jardín, a causa de la mala gana ocasionada por una adicción a las drogas de la que, según afirma la superiora, el resto de profesas no son conscientes. No obstante, la atención de Yolanda pronto se centra en la presencia de un tigre en el patio, alertando al resto de religiosas con sus gritos. De nuevo en el refectorio, mientras sor Rata libra una ardua batalla con sor Estiércol para obtener más pastel, Yolanda averigua que el animal, El Niño, ha sido criado por sor Perdida desde que era un cachorro.

Con excepción de la superiora, las Redentoras Humilladas acuden a un rastro en el que venden tartas, flores y pimientos. Al observar cómo un faquir ambulante realiza un espectáculo con fuego, sor Estiércol atraviesa su mejilla con una puntiaguda varilla de madera sin inmutarse. Mientras, en el convento, Yolanda entra en la celda de la superiora, estancia que hace las veces de su despacho, atraída por el son del bolero *Encadenados*. La cantante y la profesa lo interpretan sobre la voz de Lucho Gatica, admirando Yolanda la colección de vinilos de la superiora, integrada por esa música que habla sobre los sentimientos y la verdad de la vida, según acuerdan ambas, por tratar los amores y los desengaños. La reverenda madre alaba la belleza del deterioro físico, antes de explicar a Yolanda las fotografías que cuelgan de su pared: desde Brigitte Bardot a María Jiménez, allí figuran mujeres a las que considera las grandes pecadoras del siglo XX, criaturas imperfectas por las que siente inmensa gratitud, pues por ellas Dios muere y resucita cada día (a. II, s. 10, e. 24). Tras esnifar ambas heroína, la superiora expresa su deseo de hacer feliz a Yolanda, por mucho que no dependa de ella.

En su habitación, la boherista retoma la lectura del cuaderno de su novio, aunque es interrumpida por sor Rata de Callejón, quien trae consigo un centro floral de parte de la superiora. Yolanda devuelve la novela que le prestó, observando sor Estiércol, quien las espía por el ojo de la cerradura, cómo sor Rata esconde algo debajo de su delantal de jardinería. La adusta religiosa no tarda en comunicarle lo sucedido a la superiora, en voz baja, mientras todas las hermanas se encuentran rezando en la capilla. Lo hace mientras sor Rata comienza a leer un fragmento que versa sobre las grandes ofensas, tras concluir la lectura en voz alta de otro texto, dedicado a los tipos de besos. Al enterarse de lo sucedido, la reverenda madre corta la lectura e invita a la reflexión, marchándose para registrar la celda de sor Rata, sin encontrar nada. Tras concluir la reflexión en la capilla, sor Perdida se dedica a alimentar a su tigre mientras se acompaña por unos bongos, aprovechando sor Rata, quien trabaja el huerto, para obtener un par de trozos de carne destinados a alimentar al animal, con el fin de asarlos y comérselos. Por su parte, sor Víbora y el capellán practican la costura, asombrándose Yolanda por las vestimentas para las Vírgenes que la profesa ha diseñado. Animada por el halago, sor Víbora explica su dedicación: «El culto de la Iglesia ha evolucionado en todo menos en el aspecto de sus imágenes. Y yo creo que el elemento ornamental está muy vinculado a la piedad» (a. II, s. 12, e. 29). Sor Víbora renueva cada temporada los ropajes de las imágenes, que lucen ahora su colección de otoño-invierno, de aparatosos volúmenes y vistosos tejidos de lúrex. Menos afable es la escena en la cocina, pues sor Estiércol sorprende comiendo a sor Rata, según ella, espinacas. Insistiendo en que debe sacrificarse, y predicando con el ejemplo, sor Estiércol rompe una botella y camina sobre los cristales rotos. Se suma sor Perdida, cuya obsesión por la limpieza la apremia a recoger, aunque sor Estiércol pide quedarse sola. También la superiora, quien le comunica que su registro ha sido infructuoso, accede a dejarla sola al saber que está experimentando un trance espiritual.

Sin previo aviso, la reverenda madre regresa a la celda de sor Rata de Callejón, quien intenta esconder sin éxito su cuaderno de escritura. La superiora descubre que la profesa anota algunos pensamientos en el mismo, al tiempo que sor Rata se desplaza en dirección a su cama para esconder un libro que asoma debajo del colchón. Al levantarlo, la superiora descubre un alijo de novelas rosas, con variopintos títulos como *La llamada de la carne* o *Las secretarias también lloran*, que no duda en confiscar. Al día siguiente, en la celda de la madre superiora, ambas conversan sobre el hallazgo. La confesión de sor Rata de Callejón es sorprendente: no es que tenga mal gusto literario, es que ella es

la autora de los libros, bajo el seudónimo de Concha Torres, editándolos su hermana. La reverenda se indigna al saber que sus argumentos son historias personales de antiguas redimidas, temiendo que escriba sobre Virginia o Yolanda. Tras manifestar su intención de marchar a las misiones, sor Rata dice que no debe preocuparse: «Estate tranquila. Yo como escritora y como religiosa estoy en crisis. He decidido no escribir sobre nadie más» (a. II, s. 13, e. 32). Ante la amenaza de informar a la madre general, sor Rata, quien se refiere a la superiora como Julia por ser amigas desde su noviciado, insinúa que ella también podría contarle ciertas cosas. Al salir de la estancia, sor Rata se encuentra con Yolanda, acusándola de delatarla, aunque acaba suponiendo que fue sor Estiércol. La superiora se dispone a quemar los libros cuando la cantante entra en su despacho. Broma de la Inquisición mediante, afirma ser admiradora de la escritora y de sus novelas basura, disponiendo la superiora que pueda leerlas antes de lanzarlas a la estufa. Yolanda recibe su dosis de droga, sin que la religiosa disponga de suficiente cantidad para tomarla ella misma.

Encontrándose nuevamente las religiosas en el rastro, Yolanda retoma la lectura del cuaderno de su novio en el patio del convento. La superiora le desvela que está al tanto de todo lo sucedido con la muerte de su pareja, expresando que no está dispuesta a entregarla a la policía. A pesar de que le regala una bolsa con ropa nueva, Yolanda responde con tono áspero y malas palabras a sus desmesuradas atenciones. Más tarde, encontrándose las religiosas en la capilla, la reverenda madre acude a atender el timbre. Entra en escena Merche, joven que ha recibido una paliza y solicita refugio, besando las manos de la superiora, implorando de rodillas y mostrándose insinuante. La charla que mantienen trasluce una historia de desamor entre ambas que la superiora le echa en cara, aunque accede a que pueda pasar allí esa noche. La situación se complica cuando, a la mañana siguiente, vuelve a sonar el timbre. La reverenda madre, quien se encontraba durmiendo con Merche, atiende la llegada de dos policías que acuden en busca de la joven. Por miedo a que descubran a Yolanda, la monja entrega a Merche, quien intenta huir sin éxito. Temiendo que fuesen a por ella, Yolanda rompe el cuaderno de Jorge.

Solucionada la cuestión de los policías, la superiora se reúne con Yolanda, quien asegura estar dispuesta a romper con su pasado, así como a dejar las drogas. Anima a la reverenda madre a hacer lo mismo, por mucho en que esta insista en que «Los recuerdos y las drogas no son fáciles de evitar» (a. II, s. 16, e. 40). Aunque la monja no se muestra dispuesta a dejar la heroína, Yolanda logra convencerla de que se sume a su propósito,

invitándola a que ofrezca su sufrimiento como pago por sus pecados. La respuesta de la religiosa resulta turbadora: «Mi único pecado es quererte demasiado» (a. II, s. 16, e. 40). Acto seguido, contemplamos a Yolanda retorciéndose en la cama por los efectos de la abstinencia, al tiempo que la madre superiora permanece durante días arrodillada frente al altar, sin ingerir ningún alimento. Sor Estiércol intenta convencerla de la misericordia de Dios, por mucho que la reverenda madre crea que la ha abandonado.

Ya en mejor estado, Yolanda se incorpora a trabajar en el huerto. Sor Víbora y sor Perdida sugieren que cante en la fiesta que están organizando con motivo del santo de la superiora, accediendo Yolanda al sumarse sor Rata a la petición. Por su parte, sor Estiércol atiende al cartero, quien trae una misiva llegada de África. Acto seguido, se la entrega a la superiora, desvelándole además que Yolanda actuará en la fiesta celebrada en su honor. Entre ideas para salvar a la comunidad de sus penurias de la mano de sor Estiércol, dispuesta a realizar espectáculos de automortificación cual diversión circense, la superiora abre el sobre, que contiene una única hoja de papel y una foto de un joven con un mono y vestido con pieles, al estilo de Tarzán. La superiora afirma no poder quedarse a la misa en honor a la difunta madre general, pues ha de salir de inmediato. La monja accede a comer, recobrando sus ánimos y solucionando con sor Rata el enfado que las distanciaba. Desvela entonces parte del contenido de la epístola: sor Rata ha recibido el permiso para marcharse a las misiones africanas. El resto de información habrá de compartirla con la marquesa, chantaje mediante.

No obstante, la visita a casa de la marquesa no cumple con sus expectativas. Logrando la atención de su antigua benefactora durante un instante, pues tiene prisa por marcharse a una exposición, la superiora la invita primeramente a asistir a la fiesta en su honor, acontecimiento al que la marquesa parece poco dispuesta a acudir. Es entonces cuando la reverenda aborda el verdadero motivo de su visita: desea vender información que ha obtenido sobre la estancia de Virginia en África, accediendo a entregarle la carta a cambio de 100.000 pesetas. La marquesa se niega en redondo, echándola de su casa. Antes de regresar al convento, la superiora se presenta en el piso de Lola, solicitando droga y un préstamo de dinero. Desesperada por obtener liquidez, accede a efectuar una operación de tráfico de drogas en un viaje a Tailandia, programado para después de su santo. Averiguamos que parte del dinero va destinado a un vestido que Yolanda halla sobre su cama, acompañado por una nota que la invita a lucirlo durante la fiesta.

Resueltas a obtener dinero, las monjas cargan varios objetos en un taxi para su venta en el rastro; mientras, Yolanda acompaña a sor Rata a casa de Antonia. Apartando a un lado a Esperancita, su molesta sobrina, sor Rata encuentra a su hermana con unos periodistas, en una casa repleta de lujos. La profesora descubre que su hermana se hace pasar por la escritora Concha Torres, apropiándose de los beneficios obtenidos con sus novelas. Al abrir un armario lleno de comida, dispuesto en una estantería de falsos libros de pega, la religiosa comprende lo sucedido: «¡Mira, la literatura, para lo que da! Vamos a ver: Cervantes, Góngora. Mira, mira Góngora cómo suena. Y a ver por aquí. Igual. Cervantes, repetido, cuatro *Otelos*, allí cuatro de lo que sea...» (a. II, s. 21, e. 51). Comprueba después, gracias a unos recortes de periódico, que Antonia le hacía llegar solamente malas críticas, ocultándole las excelentes opiniones que, entre otras cosas, la comparan con Gabriel García Márquez o la tildan de fenómeno sociológico. Sor Rata interrumpe la entrevista de su hermana, espetando que no piensa escribir nada más.

Llega el momento de la fiesta en honor a la superiora, evento que sorprende por su despliegue de medios a la marquesa, quien ha decidido asistir para obtener la carta. Pese a sus amenazas, la superiora no accede a entregársela, insistiendo en que la madre general desconoce su existencia. Sin embargo, la señora idea otra manera para hacerse con la misiva: tras averiguar que alguien ocupa la habitación de su difunta hija, se dirige a hablar con Yolanda y la ayuda a maquillarse para su actuación. Al tiempo que muestra su mejora como esteticista, con un magnífico maquillaje en tonos cobrizos, la marquesa se gana su confianza, explicándole que su hija ingresó en el convento tras el suicidio de su novio, pues el marqués prohibió su boda. Ajena al chantaje, Yolanda se ofrece para conseguir la carta. Al descubrirla la superiora en su celda, explica que buscaba cocaína para calmar sus nervios antes de actuar, esnifándola juntas. Se presenta entonces la madre general, llegada de Albacete, insistiendo en departir con la superiora, molesta por la extravagancia de la comunidad y por la desaparición de las imágenes y el mobiliario de la capilla. Poco después, la nueva madre general desvela a la marquesa su intención de clausurar el convento, habiendo recibido una suculenta oferta de una inmobiliaria por el terreno, aunque, según aclara, este no sea el motivo principal para el cierre. Sor Rata desplanta a la madre general, negándose a servir como su espía en las misiones. Tras llevarle un trozo de tarta a Yolanda, sor Rata entrega la carta a la marquesa, quien se retira a la celda de sor Perdida para leerla con tranquilidad. Descubrimos entonces que el joven de la foto es el hijo de Virginia, esto es, su nieto, a quien criaron unos monos.

En la fiesta, sor Rata presenta la actuación de Yolanda Bel. Acompañada por unos instrumentos que hacen sonar las religiosas, encargadas también de los coros (y, en el caso de sor Perdida, de disimular los rugidos del tigre), la boquerista interpreta *Salí porque salí*, en una actuación dedicada a la entregada superiora de la comunidad. La reverenda madre observa embelesada la actuación, acudiendo después a la habitación de Yolanda para elogiar la obscenidad de su número y devolverle el guante que dejó caer. Poco parece importarle que Yolanda no luciese el vestido que le regaló, prefiriendo un magnífico vestido en dorado confeccionado por sor Víbora. Al aproximar la superiora un paño al rostro de la boquerista para retirar su maquillaje, la efigie de Yolanda queda estampada sobre el mismo, cual milagroso paño de la Verónica. Se retira entonces la superiora para que la cantante pueda cambiarse, no sin contemplar sus pechos desnudos.

La madre general ordena a las Redentoras que recojan sus pertenencias, mientras ella aguarda su conversación con la superiora. Sor Víbora insiste en confesarse con el capellán antes de marcharse a Albacete, al tiempo que sor Rata pasea con la marquesa y le desvela su identidad como escritora, maravillándose la señora al saber que Concha Torres, de quien se reconoce gran fan, es una monja. Al reunirse con ellas Yolanda, la marquesa agradece su ayuda, ofreciéndose a acogerla en su casa y haciendo extensible su invitación a sor Rata. La superiora afronta la conversación con la madre general, explicándole que tiene pensado fundar su propia orden. Sin embargo, la madre general concede únicamente tres días para que las religiosas organicen su partida. Sor Perdida parece preocupada por limpiar los restos de la fiesta mientras que sor Víbora confiesa al capellán el amor que siente por él, sentimiento correspondido, pues él reconoce que tomó clases de confección para pasar más tiempo juntos. Sor Perdida irrumpe con su tigre en la capilla, evidenciando que todas se habían percatado de su amor: ella se marcha a Albacete y desea dejar a cargo de ambos a su querido tigre.

Ajena al dolor del mundo, sor Estiércol se deja caer sobre su cama de clavos. No obstante, no tarda en levantarse, pues ha de consolar a la reverenda madre. La superiora entra en la habitación de Yolanda para despedirse antes de su viaje a Tailandia, pero descubre que se ha marchado. Rompe entonces en llanto, alertando sus gritos a sor Estiércol, su redimida más fiel, quien le ofrece un hombro sobre el que llorar. Al son de Lucho Gatica y su *Encadenados*, comienzan los créditos finales.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Partiendo de mi desglose de la película en 528 planos, examino primeramente el sistema de hiperformalización objetual de la iconografía, valorando la iconicidad de los actantes. En líneas generales, vengo considerando la expresividad y la gestualidad como sus principales manifestaciones, aunque añadiendo consideraciones sobre el potencial expresivo de unos primeros planos que, en este filme, resultan de capital importancia. No es este el lugar para detenerme en la caracterización pormenorizada de las religiosas, pero sí debo delinear el carácter que Almodóvar imprime a cada una de las Redentoras Humilladas, partiendo de la premisa de que el cineasta, como espléndido director de actrices que es, aprovecha siempre de manera intensiva las cualidades interpretativas de todas y cada una de ellas. Si bien es complicado discriminar entre roles protagonistas y secundarios, considero protagonistas a los personajes de Yolanda y la madre superiora, mientras que el resto de profesas serían catalogables como personajes secundarios que, eso sí, disponen de subtramas o episodios narrativos propios. Fuera de mis intenciones queda examinar el resto de personajes que componen el reparto, aunque el capellán al que da vida Manuel Zarzo resultará de interés al abordar una lectura en perspectiva de género, siempre relacional, en el terreno de lo cultural.

En el caso de Yolanda y la reverenda madre, estimo que un análisis por analogía de su actancialidad resulta provechoso, en tanto que su vínculo deviene central en la trama. Siguiendo la tónica general del largometraje, las actuaciones de Cristina Sánchez Pascual y Julieta Serrano no muestran un gran despliegue gestual, articulándose desde una contención y una naturalidad solamente alteradas en personajes pretendidamente exagerados, dentro de la concepción estrambótica de esta película, tal es el caso de la marquesa interpretada por Mary Carrillo. Si bien la cinta resulta estrafalaria por la intrínseca peculiaridad de sus personajes y por la construcción de unos diálogos que rozan el humor surrealista, estos elementos son tratados desde la absoluta naturalidad: cuando la madre general señala que no consentirá que se prolonguen las excentricidades de las Redentoras Humilladas (a. III, s. 22, e. 55), la espectadora ya se ha habituado por completo a su extraordinaria (a)normalidad.

Yolanda reúne para sí primeros planos y planos medios muy cortos, a la altura del busto, que figuran acciones cotidianas, como fumar asomada a la ventana de su

habitación o seguir con interés las conversaciones de las profesas. Podría aseverarse que, a pesar de ser el personaje con más minutos en pantalla, Yolanda no destaca por sí misma, sino en contraste con la madre superiora. Es Julieta Serrano, a quien Almodóvar definió como una potencial «Gena Rowlands española»¹¹⁰³, la responsable de cargar con el peso de los hábitos de la reverenda madre, un personaje de construcción redonda que destaca por una compleja lucha interna, repleta de contradicciones. Aunque me referiré a ello al abordar los sistemas de la fotografía y la iluminación, me gustaría apuntar ya un personaje que funciona como referente cinematográfico para la construcción de los inclementes primeros planos que, desde la penumbra, muestran a la monja, por ejemplo, al recibir a Merche (a. II, s. 15, e. 37). Son unos primeros planos oscuros, sombríos, que acentúan la severidad de su rostro, encarnando las dudas y la lucha interna de una profesa más dispuesta a obrar por pasión que por vocación, por ello semejante a la hermana Ruth de *Black Narcissus* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1947). La fotografía de esta propuesta almodovariana bebe de la labor de Jack Cardiff en aquel filme británico, de la misma manera en que el contraste entre la luz y la oscuridad que se asocian allá a los personajes de la hermana Clodagh y la hermana Ruth, interpretadas respectivamente por Deborah Kerr y Kathleen Byron, parecen contagiarse aquí a la construcción del contraste psicológico de Yolanda y la superiora: la primera, cantante y adicta a las drogas, logra poner su vida en orden al final de la película, renunciando a la tentación, mientras que la segunda, religiosa y también adicta a las drogas, no es capaz de dejar atrás el desenfreno y el pecado.

Sin embargo, es muy posible que aquellos personajes que más han cautivado a quienes leen estas líneas sean, por una originalidad que comienza a quedar patente en sus estrambóticos nombres, las otras cuatro profesas que forman la comunidad de las Redentoras Humilladas. Si bien el desarrollo de su psicología no es comparable en complejidad al de la madre superiora, todas las monjas son tremendamente humanas, aunque extrañas, gracias a ciertos aspectos anecdóticos que impregnan su existencia. Ninguna espectadora podrá evitar sonreírse al recordar la manía por la limpieza que

¹¹⁰³ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 82. Cito aquí, por vez primera, una publicación en la que se recogen las conversaciones entre Frédéric Strauss y Pedro Almodóvar a propósito de varias de las películas del director manchego. Excepcionalmente, el cineasta responde aquí a cuestiones relacionadas con diversos temas, como la elección del reparto, algunas cuestiones técnicas o ciertos sentidos simbólicos. Siendo el único caso en el que dispongo de cierto análisis reflexivo por parte del creador de la película, habré de considerar sus afirmaciones con respecto a asuntos que irán demandando mi interés. De todos modos, la distancia temporal de casi dos décadas entre el rodaje de la película y la publicación hace que tratemos, por decirlo de alguna manera, con dos Almodóvares distintos.

singulariza a sor Perdida, con quien se acierta al regalarle una caja de detergente, al tiempo que los restos sin recoger de una aparatosa fiesta pueden llegar a desesperarla. La cándida monja interpretada por Carmen Maura se deshace en atenciones con su no menos singular mascota, su tigre adoptivo, El Niño¹¹⁰⁴. Sorprenderá también al público que sea sor Víbora, grandilocuente y vanguardista en su faceta de maestra de la aguja, pero comedida en sus actitudes gracias a la sobria actuación de Lina Canalejas¹¹⁰⁵, quien acabe colgando los hábitos por estar enamorada del capellán.

Por su parte, sor Estiércol pasa el tiempo entre automortificaciones y trances místicos ocasionados por el consumo de ácidos. Esta profesa, una antigua redimida que guarda fidelidad absoluta a la superiora, por ser ella quien la salvó de una condena de cárcel por asesinato, cobra vida mediante la modulada severidad que Marisa Paredes imprime desde la parquedad de su expresión y la firmeza de su voz de contralto. De manera excepcional, esta monja rompe con una convención planimétrica: los primeros planos, habituales en Yolanda y la superiora, suelen tornarse planos medios cortos en el resto de religiosas, indispensables para fomentar la identificación de su rostro, dado que todas ellas lucen los mismos hábitos; no obstante, sor Estiércol reclama para sí uno de los dos únicos planos que, a modo de detalle, se centran en la mirada de un personaje. Mientras que el otro se emplea para mostrar el ojo cerrado de Yolanda al ser maquillado por la marquesa (a. III, s. 22, e. 53), el plano detalle dedicado a sor Estiércol figura esa mirada felina, entre tonos verdes y azulados, con la que espía a sor Rata y Yolanda por el ojo de una cerradura (a. II, s. 11, e. 25).

No podemos olvidarnos de sor Rata de Callejón, personaje que no sería lo que es sin el buen hacer de Chus Lampreave¹¹⁰⁶. Resulta imposible hacer justicia por escrito al trabajo de esta actriz, a quien Almodóvar se ha referido en varias ocasiones como «una especie de Buster Keaton en femenino»¹¹⁰⁷; estas son palabras mayores, si se tiene en cuenta que podríamos estar refiriéndonos al mejor actor cómico de todos los tiempos,

¹¹⁰⁴ ¿Quizás una referencia en homenaje a *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938)? No sería de extrañar, conociendo la admiración de Almodóvar por las comedias clásicas hollywoodienses. Es más, allá el leopardo se llamaba Baby y aquí el tigre se llama El Niño.

¹¹⁰⁵ El nombre de esta actriz no nos es extraño, pues interpretó a Susy en *Sor Ye-yé*.

¹¹⁰⁶ Esta afirmación cuenta más de lo que dice: Chus Lampreave, hasta el momento actriz aficionada, rechazó participar en las dos primeras películas de Almodóvar por tener que someterse a operaciones de visión. Impresionada por la insistencia del director, Lampreave accedió a interpretar a sor Rata al abandonar el proyecto a última hora la actriz que tenía que interpretar este papel. Un papel que, pequeño en su inicio, fue creciendo a la sombra de Chus. Véase: STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 46-47.

¹¹⁰⁷ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 46.

con permiso de Totò, Charles Chaplin y Jacques Tati. Por mucho que las otras religiosas hayan puesto alto el listón, Rati, tal y como la llama Yolanda, es la más singular de todas: aficionada al buen comer y curiosa por naturaleza, esconde bajo sus hábitos (a veces, literalmente) el talento literario de la novelista Concha Torres. Para confeccionar al personaje, desde una naturalidad pasmosa, Chus Lampreave no requiere de primeros planos o planos medios cortos; realizando sus intervenciones desde planos medios, logra una expresividad que, en palabras de Almodóvar, «es fruto de una ausencia total de interpretación [...] pertenece a la tradición de los grandes cómicos del cine que expresan un máximo de cosas con un mínimo de medios»¹¹⁰⁸. En efecto, la intérprete no necesita grandilocuentes planos de aproximación, ni siquiera ser la única que aparece en el campo visual. No hace falta. El director manchego afirmó también que «en España, la gran revelación de *Entre tinieblas* fue Chus Lampreave»¹¹⁰⁹. En buena parte, esto se debe al *je ne sais quoi* con el que pronuncia su «¿Yo? Espinacas» con la boca llena, al preguntarle sor Estiércol qué está comiendo (a. II, s. 12, e. 30), o, por supuesto, a esa deliciosa escena en la que lee en voz alta unas reflexiones sobre los tipos de besos, con una entonación prosódica inconfundible (a. II, s. 11, e. 26).

Pasando ya a la planificación, quisiera comenzar recordando la importancia de los primeros planos y los planos medios cortos de las protagonistas, especialmente en el caso de la reverenda madre. La superiora atesora para sí algunos de los primeros planos más emotivos y sobrecogedores, como aquel en el que derrama algunas lágrimas al emocionarse por las palabras que le dedica sor Rata de Callejón (a. III, s. 22, e. 58) o al enfrentarse cara a cara, aunque nosotras las veamos de perfil, a la madre general (a. III, s. 23, e. 62)¹¹¹⁰. Por lo demás, comparte primeros planos con Yolanda en episodios en los que se encuentran solas, de marcado peso dramático, presentados habitualmente a partir de una lógica del tipo plano/contraplano, como sucede al entregarle la ropa nueva a la boherista, instante en el que Yolanda se muestra hastiada (a. II, s. 14, e. 35), o al conversar ambas sobre los recuerdos y la dificultad de abandonar el consumo de drogas que las aprisiona (a. II, s. 16, e. 40).

¹¹⁰⁸ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 46.

¹¹⁰⁹ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 46.

¹¹¹⁰ Pedro Almodóvar dijo esto refiriéndose a los primeros planos de Julieta Serrano en la película, subrayando la fuerza que transmiten, al tiempo que desnudan tanto a la intérprete como al director: «es una especie de radiografía del personaje y no permite engaños. [...] Quiero insistir en el descubrimiento del primer plano porque nunca lo había utilizado antes de rodar *Entre tinieblas* y la experiencia fue muy fuerte. Tuve que vencer una especie de pudor». STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 43.

Los planos detalle, exceptuando los dos casos en los que se muestra un ojo de Yolanda o de sor Estiércol, obedecen a la necesidad de mostrar objetos desde la máxima aproximación, como el cuaderno de Jorge (a. I, s. 1, e. 1), la tarjeta de las Redentoras Humilladas que Yolanda sujeta entre sus manos (a. I, s. 2, e. 5 y 6), la foto personal que Yolanda recorta y firma para la superiora (a. I, s. 2, e. 6) o el recorte de periódico que contiene la crónica sobre la muerte de Jorge (a. II, s. 7, e. 19). En otros casos, los planos detalle figuran acciones aplicadas sobre objetos, como sucede al observar a la marquesa besando la fotografía de su hija (a. I, s. 3, e. 7), a Yolanda repasando con el dedo la firma de Virginia (a. II, s. 5, e. 14), a la madre superiora encendiendo una cerilla sobre la pila de novelas de Concha Torres (a. II, s. 13, e. 34) o a la boherista rompiendo el diario de su novio (a. II, s. 16, e. 39). No es casual que, exceptuando el último caso, estos planos sean los encargados de abrir sus respectivas escenas, funcionando como transición, seguidos de una apertura de plano. Por otra parte, destaca un primerísimo primer plano que muestra, desde un inmisericorde y pronunciado picado, el reflejo del espejo que utiliza la marquesa para retocarse su vistoso maquillaje (a. I, s. 3, e. 7).

No se observan rupturas con respecto al empleo de los planos medios, en todas sus variantes, usados principalmente para reseguir la presencia de los personajes que se hallan dentro del campo visual, priorizando al emisor comunicativo. De manera puntual, se utilizan algunos planos americanos para mostrar imágenes de conjunto, localizándose un gran botón de muestra en aquellos que incluyen al amenazante grupo de religiosas encabezado por la madre general, esperando a la superiora (a. III, s. 23, e. 62). En otro orden de cosas, resalto la aplicación de algunos recursos de transición entre planos que logran sensación de temporalidad o elipsis: se utilizan efectos de sobreimpresión y superposición de varios planos para insinuar el tiempo que pasa Yolanda vagando entre autobuses (a. I, s. 2, e. 5), también para mostrar cómo la superiora se inyecta una dosis de heroína (a. II, s. 5, e. 14) o para contraponer los primeros planos de una Yolanda sufriendo por el síndrome de abstinencia con primeros planos del tigre o planos detalle de una imagen siendo descolgada del altar, confrontando la voluntad de la cantante con el desenfreno de las acciones de la superiora. Otro efecto singular se halla al comienzo de la única analepsis, momento en el que el plano detalle de la tarjeta de las Redentoras Humilladas que sujeta Yolanda comienza a moverse con cierta ondulación. Por último, otros efectos de transición entre planos que forman parte de una misma escena se consiguen mediante movimientos poco convencionales de los personajes: en la primera

cena en el refectorio, sor Estiércol se encarga de recoger los platos de todas y, en sus idas y venidas, pasa por delante del objetivo de la cámara, tornándose negro el campo visual debido a sus hábitos; este recurso permite cambiar de plano, de modo original.

He omitido antes el comentario sobre los planos generales, pues requieren un tratamiento especial por su atractivo al combinarse con pronunciados ángulos picados. En su coloquio con Strauss, Almodóvar señaló el interés de estos planos generales picados, en conjugación con los hábitos negros de las religiosas: «Suele decirse que este tipo de plano representa la mirada de Dios y, en este caso, me venía de perlas: las escenas picadas clavan a las religiosas en el suelo, como si fueran bichos furtivos y trepadores»¹¹¹¹. En efecto, cuando vemos a las profesas en la oscura capilla antes de que la superiora se retire a atender el timbre (a. II, s. 15, e. 36), el único plano que compone este episodio es un plano general con pronunciadísimo ángulo picado, acompañado de una música operística en voz de soprano que remarca la sensación de recogimiento, anticipando el dramatismo de la historia de Merche. El plano general de la superiora de rodillas frente al altar (a. II, s. 17, e. 42), en su particular penitencia, se acompaña también de música operística y de una teatral iluminación que potencian el dramatismo y la sensación de pequeñez, como si fuese un insecto visto desde arriba. Otros planos generales, independientes del uso del picado, cuentan con sugerentes composiciones, destacando aquel que muestra a Yolanda y a la superiora conversando, cada una tras una de las ventanas de la pared del convento (a. II, s. 16, e. 40). Por contraste, el empleo de ángulos contrapicados es mucho más limitado, ubicándose la mayoría de los ejemplos al comienzo de la película (a. I, s. 1, e. 1 y 3), en planos generales de Yolanda subiendo por las escaleras del edificio en el que vive Jorge, o ya dentro del salón de su piso.

En otros planos generales, sin tratarse de un ángulo contrapicado, la cámara se coloca en el suelo, rompiendo una convención: exceptuando los cambios de ángulos señalados, el punto de vista suele disponerse a la altura de la mirada del espectador. En realidad, solamente existe un episodio que ilustra esta ruptura de manera marcada, con voluntad de enfatizar la sensación de tensión que genera la llegada de los dos policías que acuden al convento buscando a Merche (a. II, s. 16, e. 39): los vemos a ellos y a la superiora desde el suelo, en la penumbra del vestíbulo, pasando después sus piernas por

¹¹¹¹ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 43. Aunque a mí no se me hubiese ocurrido comparar a las religiosas con insectos, es conveniente recoger esta apreciación de Almodóvar porque ilustra la razón de ser de mis análisis fílmicos: la capital importancia de la forma, esto es, el significante, para dotar de sentido al contenido o significado.

delante de la cámara al adentrarse en el laberíntico convento. Esta sería la excepción que confirma la regla, pues la tendencia de mantener el punto de vista a la altura de los ojos de la espectadora se manifiesta en muchos movimientos de cámara que siguen los desplazamientos ascendentes y descendentes de los personajes: al sentarse la superiora y Lola en una de las camas del pabellón (a. II, s. 7, e. 18) o al sentarse la superiora junto a Yolanda en el patio (a. II, s. 14, e. 35), la cámara desciende con ellas, mientras que al salir sor Perdida al patio por una ventana para calmar a su tigre (a. II, s. 8, e. 21) o al levantarse la superiora y Yolanda, antes agachadas junto con el montón de novelas de Concha Torres (a. II, s. 13, e. 34), la cámara asciende. En definitiva, la cámara se mueve respetando un punto de vista a la altura de los personajes, siendo menos habitual que sea el personaje quien entre en plano, sin movimiento de cámara, como sucede al levantarse la reverenda madre, en primer plano, tras calzar los zapatos a Merche (a. II, s. 16, e. 39).

Otra convención vinculada con el punto de vista se refiere a su externalidad, ya que se mantiene la mirada de un narrador omnisciente externo. En momentos concretos, pueden detectarse algunos planos en los que la cámara se sitúa en la posición de algún personaje, estableciéndose cierta homodiégesis: el plano general en ángulo picado que muestra por vez primera al tigre en el jardín toma la mirada de una Yolanda asomada a la ventana (a. II, s. 5, e. 15), así como el plano detalle de sor Rata y Yolanda hablando, tomado por el ojo de la cerradura, nos sitúa en la mirada de espía de sor Estiércol (a. II, s. 11, e. 25). De manera destacada, el episodio que presenta el desencuentro entre la superiora y la madre general tras la fiesta comienza mediante un zoom de aproximación que cierra el plano americano de conjunto de las profesas hasta plano medio, según la superiora y sor Estiércol se aproximan por el pasillo (a. III, s. 23, e. 62). No obstante, por su singularidad, la innovación en la aplicación del punto de vista homodiegético está en la subjetividad que cobran aquellos planos vistos a través de los ojos de una sor Estiércol en estado de trance alucinógeno. En los planos detalle de la tarta servida en el refectorio (a. II, s. 8, e. 20) y de la col cortada en la cocina, también en el plano medio corto de sor Rata comiendo a hurtadillas (a. II, s. 12, e. 30), se aplica una distorsión cromática, como si se tratase de una visión infrarroja, que da pie a saturadas tonalidades de múltiples colores, siempre en relación dos a dos, que figuran dicho trance.

Este largometraje cuenta con un número de planos relativamente reducido, en comparación con otras cintas de duración semejante ya analizadas. En buena medida, ello se debe a una construcción de montaje continuista y orgánica, la cual favorece el

mantenimiento de planos y la aplicación de lógicas que evitan la fragmentación. Si bien pueden observarse diálogos desde una lógica plano/contraplano, alternando la presencia en pantalla de los actantes según el rol de emisor comunicativo, como sucede al charlar Yolanda y la superiora al entrar en la habitación de Virginia (a. II, s. 5, e. 14) o en la conversación entre sor Rata y su hermana (a. II, s. 6, e. 16), existen otras soluciones en las que la cuantía de planos decrece. Por ejemplo, la escena en la que sor Víbora ayuda al capellán a colocarse sus vestiduras (a. I, s. 3, e. 8) se compone únicamente de dos planos, pasando de plano americano a plano medio gracias a un zoom de aproximación lento. Las dos siguientes escenas están formadas también por dos planos: al entrar sor Estiércol con una tarta a la reunión entre la superiora y la marquesa (a. I, s. 3, e. 9), transitamos de un plano general corto que permite ver la entrada de la profesora a un plano americano, de frente, según la marquesa se levanta para coger la tarta, aunque la reverenda madre acabe impidiéndolo; lo mismo sucede al encontrarse sor Perdida con la marquesa (a. I, s. 3, e. 10), pasando aquí de un plano medio corto de la monja a un plano medio en el que ambas, de perfil, nos regalan el divertido episodio del detergente.

Habría de eternizarme si quisiera glosar la variedad de mecanismos formales que posibilitan dicha continuidad planimétrica, por lo que ofrezco someramente algunas muestras. En primer lugar, expuse ya el uso del zoom de aproximación, al que debe sumarse el no menos habitual zoom inverso, presente al pasar del plano medio corto de Yolanda pintando al plano medio de la entrada de sor Rata en su habitación (a. II, s. 6, e. 17) o al abrirse el plano medio largo de sor Perdida recogiendo los restos de la fiesta hacia un plano general de la monja llorando por la disgregación de la comunidad (a. III, s. 23, e. 63). En segunda instancia, postulo un profuso uso del travelling, viéndose el ejemplo más evidente al pasar por entre las plantas del asilvestrado jardín para entrar al refectorio por la ventana (a. II, s. 8, e. 20). Terceramente, quisiera incidir en la variedad aportada por los cambios de posición y colocación de las actrices. Una buena ilustración es la primera conversación entre Yolanda y sor Rata (a. II, s. 6, e. 17), pues, en vez de dibujarse una alternancia de plano/contraplano, el episodio se resuelve al seguir los movimientos de sor Rata, quien primero se dirige al tocador para echarse por encima el vestido de Yolanda, aproximándose después a ella y sentándose a su lado.

Incluso cuando se apuesta por una lógica convencional de plano/contraplano, la disposición de los personajes introduce cierta variedad planimétrica. Así, en la cena celebrada en el refectorio (a. II, s. 8, e. 20), no se observa una lógica convencional

aplicada al diálogo de dos actantes, sino que la presencia de seis actrices en escena posibilita una diversidad de planos que van desde el general, que muestra el conjunto de las mesas con una disposición de las actrices de dos en dos, a los planos medios cortos o planos medios, según aparezcan una o dos intérpretes en el campo visual. Además, los movimientos de cámara permiten seguir las idas y venidas de sor Estiércol, encargada de servir y recoger los platos, como también la precipitada salida de la reverenda madre, seguida de cerca por Yolanda. Muchas otras escenas, como aquella en la que sor Víbora y el capellán muestran a Yolanda los diseños para las imágenes de la capilla (a. II, s. 12, e. 29) o cuando sor Rata conversa con la marquesa tras la fiesta (a. III, s. 23, e. 61) continuarían ilustrando la tendencia general de la aplicación de movimientos actanciales que permiten la construcción fílmica desde la escasa fragmentación planimétrica, llegando a efectuar la cámara giros de casi 180° en su eje para seguir la dirección de los movimientos de los personajes, situándose frente a los mismos.

Mención aparte merece, por su excepcionalidad, la escena en la que sor Rata realiza una lectura en voz alta sobre las clases de besos (a. II, s. 11, e. 26). Al margen del lucimiento de Chus Lampreave, antes mencionado, y del contenido de la lectura, que después analizaré, resalta la aplicación del recurso del plano secuencia, probablemente rodado con steadicam, como lógica constructiva¹¹¹². Mediante un travelling lateral, se efectúa una única toma sin cortes en la que, partiendo de un plano general corto de la capilla, se observa a sor Víbora en plano medio corto, a sor Rata de Callejón en plano medio largo, a sor Perdida en plano medio y, finalmente, a sor Estiércol y la reverenda madre en primer plano. Dicha variedad se obtiene gracias a la disposición de las monjas en diferentes bancos de la capilla, más próximos o más alejados, pues no existen cortes. Además, al llegar a la superiora, la cámara se levanta según la religiosa hace lo propio, en plano medio corto, para invitar a la reflexión mientras ella se retira a escudriñar la celda de sor Rata. De nuevo, el movimiento de la cámara permite que no se rompa la toma única de la escena, magistralmente acompañada durante la lectura de sor Rata por

¹¹¹² El plano secuencia es quizás, por la coordinación de los múltiples elementos que se requieren a la hora de efectuar una toma sin cortes, una de las técnicas de planificación más complicadas. Su aplicación puede entenderse en consonancia con las palabras del propio Almodóvar, quien afirma que *Entre tinieblas* fue su primera película enteramente profesional, tratándose además de un encargo, aunque con bastante libertad creativa, del conocido productor Luis Calvo. Al disponer de los recursos humanos y técnicos de los rodajes de cine profesionalizados, el cineasta empleó un lenguaje cinematográfico mucho más variado y maduro del que puede observarse en sus dos primeras películas. Por ejemplo, por mucha que fuese la frescura de su mirada en *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón* (1980), bien es cierto que el manchego llegaba, por momentos, a «cortar las cabezas» de sus protagonistas, a causa de una dudosa selección del encuadre. Véase: STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 42-43.

un afectado violín, en consonancia con la sensación de recogimiento que transmite la penumbra de la capilla.

Si bien he anticipado ya algunos rasgos sobre los sistemas de hiperformalización objetual de la iluminación y el cromatismo, indivisibles de la fotografía, profundizo en ellos ahora. Por norma general, aunque el film cuenta con escenas rodadas en exteriores que apuestan por una luz naturalista, la iluminación cobra una función expresiva al potenciar la sensación de enclaustramiento asociada no solamente con la vida religiosa del convento, sino también, a nivel simbólico, con la prisión de las pasiones mundanas y de su negación. Retomando la metáfora de los insectos con la que Almodóvar identifica los hábitos, la oscura iluminación de la capilla, conjugada con los planos generales en picado, permite trascender a esa mirada contemplativa de un Dios que, de manera muy cruda, observa a sus siervas desde una inclemente superioridad. Sobre este lienzo de sombras y penumbras, la luz crepuscular que acompaña la entrada de Yolanda, cual aparición divina (a. I, s. 4, e. 11), o el descarnado foco que ilumina a la superiora en su penitencia frente al altar (a. II, s. 17, e. 42) manifiestan un potencial cuasi expresionista. Este código lumínico, extensible por lo general al convento y sus profesas, incrementa su sombría crudeza al emplearse en los primeros planos de la superiora, mientras que la iluminación que se aplica a Yolanda, quizás la única pecadora con verdadera intención de redención, cobra matices suavizados, jugando con los tonos crepusculares rosados y azules. Pienso en el plano general corto que, desde un escorzo, la muestra sufriendo los efectos de la abstinencia en cama, iluminada por una azulada luz nocturna que contrasta con los tonos rosados de la habitación de Virginia (a. II, s. 17, e. 41).

El cromatismo se impregna de esa oscuridad lumínica, aunque sin renunciar a una variada paleta. Al margen de los llamativos colores de los vestidos que Yolanda luce en su faceta de cantante, destacando un vistoso diseño de lentejuelas en vibrante color rojo que impacta a la superiora, me refiero a unas paredes del convento que, en tonalidades desvaídas, se tiñen de ocre en el despacho de la superiora o de rosa en la cocina. El edificio presenta un estado de deterioro acorde con las penurias económicas de la comunidad, mostrando unos muros, por lo general blancos, que, tal y como señala sor Perdida, bien necesitarían una mano de pintura. Siendo que el color no está reñido con la vida religiosa, piensen sino en el vanguardista vestuario, firmado por Francis Montesinos, que sor Víbora confecciona para las imágenes de culto, sí es cierto que la penumbra del convento y la sensación de inestabilidad aportada por los ángulos picados

se ven reforzadas por una gama de colores oscuros¹¹¹³. Este convencionalismo desborda las paredes del convento, como atestigua el ajedrezado de las baldosas del recibidor de la marquesa (a. II, s. 20, e. 47), cuyo carácter, ridiculizado desde la extravagancia, encuentra buena manifestación en el colorido de su desusada indumentaria. Mención aparte merecen las alteraciones cromáticas asociadas con los planos homodiegéticos y subjetivos que figuran la mirada alucinatoria de sor Estiércol, ya comentados.

Cierro este epígrafe con algunas consideraciones referidas al sonido. Quizás este sea el sistema de hiperformalización que responda de manera más evidente a un uso convencional, respetando el predominio del sonido diegético en forma de comunicación interpersonal de los actantes. El guion del filme fija un esquema verbocéntrico de la acción, concretándose en diálogos cuya construcción renuncia por momentos a mostrar al emisor de los parlamentos en el campo visual, como sucede al observar cómo sor Rata pelea con sor Estiércol para aumentar su porción de tarta mientras escuchamos a la superiora conversando con Yolanda sobre el origen del tigre que ha descubierto (a. II, s. 8, e. 22). Sea como fuere, en ningún momento dudamos de la identidad del personaje que ostenta el rol de emisor. Puntualmente, se localiza el uso de la voz superpuesta, asociada especialmente con Jorge, el difunto novio de Yolanda. Cuando la boherista lee su diario (a. II, s. 5, e. 15; a. II, s. 11, e. 25; a. II, s. 14, e. 35), escuchamos el texto a través de la voz de su malogrado escritor, destacando el uso que se aplica en la primera de estas escenas: siendo Yolanda quien escribe de su puño y letra «Estoy muerto. Yolanda me ha suicidado», es él quien las pronuncia. También pueden considerarse diegéticos las voces y los instrumentos que intervienen en todos los números musicales, sin excepción. A las interpretaciones de *Dueño de mi vida*, *Encadenados* y *Salí porque salí* se suma *Dime*, escena eliminada en la versión española en DVD que sí se ha mantenido en otras ediciones. Bien por la representación de instrumentos en el campo visual, bien por la presencia de un tocadiscos, la procedencia de las voces y del

¹¹¹³ Es en este punto donde puede considerarse que la fotografía, la iluminación y el cromatismo del filme de Almodóvar son deudores de *Black Narcissus*. La magistral fotografía de esta película, firmada por Jack Cardiff, muestra una iluminación y una paleta de colores que inciden sobre la definición de la psique de los personajes. La hermana Clodagh atesora una brillante luz que ensalza su creencia y su pureza, mientras que el uso de la penumbra figura la descontrolada perversión de la hermana Ruth. En este sentido, *Entre tinieblas* aborda también la temática de un deseo movido por los más primarios instintos, y juzgo que su fotografía busca, como sucede en el filme británico, activar, incluso trastornar, los sentidos de la espectadora, generando una sensación de desazón e inestabilidad. Salvando las distancias, los recursos lumínicos y cromáticos aplicados a Yolanda y a la superiora podrían funcionar análogamente a los más arriba referidos, así como los marcados picados de la capilla recordarían a esos inolvidables picados en los que la hermana Ruth se sitúa al borde de un precipicio para tocar la campana de aquel inhóspito paraje del Himalaya, donde encontrará su trágico final.

acompañamiento musical está siempre justificada a nivel argumental, por mucho que su verdadera fuente corresponda a un trabajo de posproducción¹¹¹⁴.

En lo que respecta al sonido extradiegético, destaco la banda sonora del filme. En primer lugar, me gustaría señalar que las canciones de los números musicales son utilizadas también en este orden sonoro, pues se escuchan fragmentos instrumentales de las mismas en diversos momentos. En el caso de *Salí porque salí*, el motivo musical que acompaña la conversación de Yolanda con Lina y su posterior salida de El Rojo Molino (a. I, s. 2, e. 4), así como también la entrada en analepsis a sus recuerdos (a. I, s. 2, e. 6), se corresponde con la percutida base musical de dicha salsa. Por su parte, la primera vez que Yolanda entra en la habitación de Virginia, acompañada por la superiora (a. I, s. 4, e. 12), se produce al son del comienzo instrumental de *Encadenados*. En este caso, postulo una función concreta del tema musical a nivel de significado, pues esta será la canción que concrete la particular relación emocional que se establece entre la bohemiana y la reverenda madre. Así, no ha de sorprender que, en su versión íntegra cantada por Lucho Gatica, el tema sea escogido para acompañar los créditos finales, tras el grito escalofriante de la superiora al descubrir que Yolanda se ha ido (a. III, s. 23, e. 64).

Sin embargo, la mayor parte de la banda sonora toma forma de temas y motivos instrumentales. Un tema que ha quedado asociado por siempre con esta cinta es *Valse crépusculaire*, pieza para piano compuesta por Miklós Rózsa en 1977¹¹¹⁵ que, a pesar de no tratarse de una composición realizada expresamente, encaja cual diseño a medida con el tono intimista que Almodóvar imprime a su metraje. Además de acompañar a la secuencia de créditos inicial, sobre la panorámica de las transitadas calles nocturnas de Madrid, el tema se retoma en varios momentos, destacando su reaparición al inicio de la escena en la que sor Víbora y el capellán se confiesan su amor (a. III, s. 23, e. 63). Los instrumentos de cuerda reclaman buena parte del protagonismo en la banda sonora, pues esta familia instrumental cuenta con dos usos muy extendidos en la música para cine: fomentar los sentimientos dulces como la nostalgia o el íntimo romanticismo y, en sus registros más agudos, construir atmósferas de tensión. Aquí predomina este último

¹¹¹⁴ Obviamente, la espectadora sabe, por ejemplo, que no son las religiosas quienes hacen sonar los instrumentos en la actuación final de Yolanda. Es más, según indiqué en la ficha técnica, no es la actriz Cristina Sánchez Pascual quien pone voz a las interpretaciones vocales, sino la cantante Sol Pilas.

¹¹¹⁵ Esta pieza formó parte originariamente de la película *Providencia* (Alain Resnais, 1947), cuya banda sonora es responsabilidad del mencionado Miklós Rózsa, compositor de ascendencia húngara que fue candidato hasta en dieciséis ocasiones a los Premios de la Academia de Hollywood, alzándose con tres galardones por las bandas sonoras de *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), *A Double Life* (George Cukor, 1947) y *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

empleo, pues el agudo violín acompaña a esa Yolanda que vaga sin rumbo por las calles tras huir (a. I, s. 2, e. 5), al tiempo que suenan las cuerdas al confesarle a la superiora que la utiliza como instrumento y la odia por momentos (a. II, s. 15, e. 35).

No faltan otros instantes en los que las cuerdas se emplean para fomentar esa sensación de recogimiento que comentaba en relación con los episodios ubicados en la capilla, siendo un violín el encargado de acompañar la lectura de sor Rata de Callejón en plano secuencia (a. II, s. 11, e. 26). Otros timbres y familias instrumentales se incorporan para remarcar los momentos de mayor tensión y dramatismo, con golpes o repuntes de intensidad musical que subrayan, por ejemplo, la inyección de heroína de la superiora (a. II, s. 5, e. 14) o el instante en que Yolanda rompe el diario de Jorge (a. II, s. 16, e. 39). A lo largo del filme pueden identificarse múltiples motivos musicales, asociados con sensaciones que van desde la dulzura del arpa o la flauta travesera al efectismo de los vientos metales, así como el uso de motivos operísticos de soprano, pero prefiero referirme a un último ingrediente: el silencio. Al rebuscar en la celda de la superiora para obtener la carta de África (a. III, s. 22, e. 54), sorprende el silencio que envuelve las acciones de Yolanda. Esto deja en evidencia dos cosas: por un lado, caemos en la cuenta de que toda la película se encuentra magistralmente musicada; por otra parte, la traición que marca el comienzo de la separación definitiva entre Yolanda y la reverenda madre es materializada desde un silencio que resulta atronador.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

Siguiendo el orden habitual, comienzo este acápite prestando atención a aquellas convenciones que permiten establecer los géneros cinematográficos a los que pertenece el metraje, más allá de su caracterización como película narrativa en tres actos. En este caso, contamos con una valoración de Almodóvar: aunque reconoce que *Entre tinieblas* se ha presentado como comedia de situación, advierte que no debe olvidarse la tragedia amorosa sufrida por la superiora, problematizando dicha adscripción. En este sentido, el cineasta manchego apunta que «no soy un director que respete los géneros. Aunque me encantan, no me satisfacen del todo»¹¹¹⁶. En efecto, esta película resulta difícilmente clasificable, pues ningún modelo genérico agota su complejidad. Recordando siempre la necesidad de una visión fluida y permeable de los géneros, tal y como apuntaba ya Rick Altman, me atrevo a pecar de anacrónico, sumando la falta del empleo de anglicismos, y sugiero que nos encontramos ante una *dramedy*, esto es, una comedia (melo)dramática. La lectora habrá constatado que ya he analizado filmes en los que comedia y melodrama se entremezclan, pero hasta ahora siempre ha predominado uno de los ingredientes. En este caso, la construcción de personajes como las Redentoras Humilladas o la marquesa y la centralidad del humor verbocéntrico llevarían a identificar una comedia, mientras que el sistema de iluminación o el empleo de la música como recurso potenciador de la tensión dramática invitarían a definir esta propuesta como un melodrama intimista.

Si bien el director reconoce que el tono cómico predomina, es él mismo quien apunta también la base melodramática del filme¹¹¹⁷, materializada en la vibrantemente trágica historia de amor vivida por la reverenda madre. Quizás la mejor ilustración de la fluidez o hibridez entre géneros sea el hecho de que el cineasta cambió el final, pese a tener rodado un desenlace mucho más divertido. Cuenta Almodóvar que, en principio, la película concluía en casa de la marquesa: mientras la señora relataba a sor Rata sus memorias, con el objeto de que esta escribiese una de las novelas de Concha Torres, Yolanda acababa enamorándose del nieto de la marquesa, esa especie de Tarzán al que habían mandado traer de África¹¹¹⁸. A pesar de tan adecuado final, en la línea del tono desenfadado imperante, Almodóvar prefirió un desenlace que rompiese con la

¹¹¹⁶ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 49.

¹¹¹⁷ Así sucede, al menos, en su entrevista con Strauss. Sin embargo, en sus anteriores encuentros con Nuria Vidal durante el año 1987, el manchego afirmaba que el filme es un melodrama, explicando que «se está hablando del amor como fuente de inspiración, como motor, como energía que te empuja a hacer las cosas más extraordinarias». VIDAL, Nuria, 1990, p. 73.

¹¹¹⁸ Véase: STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 49-50.

convención tradicional de la pertenencia a un único género, decantándose por la imposición de un momento que resulta profundamente dramático: «cuando oí el grito de Julieta Serrano en la secuencia que es hoy la escena final de la película, comprendí que ese era el final y no podía haber otro»¹¹¹⁹.

En lo que respecta a la adscripción de la película al musical, nos encontramos una vez más ante un largometraje que difícilmente encaja en las convenciones de este género. Resulta totalmente válido aseverar que este filme no es un musical, asunción con la que estoy de acuerdo, pero la aplicación de la categoría fílmica de lo musical posibilita otro nivel de análisis: la música como realidad diegética resulta fundamental en la definición de los personajes y de la acción argumental. En particular, me interesa cómo las descontroladas pasiones de la madre superiora son vehiculadas mediante la palabra cantada. Al concluir la interpretación a dúo con Yolanda de *Encadenados* (a. II, s. 10, e. 24) sobre la grabación de Gatica, la profesora explica el amplísimo repertorio de vinilos que despierta la admiración de la cantante: «Adoro toda la música que habla de los sentimientos: boleros, tango, merengue, salsa, rancheras». Y Yolanda responde así: «Es que es la música que habla, que dice la verdad de la vida. Porque, quien más y quien menos, siempre ha tenido algún amor o algún desengaño». Según veremos en el análisis de la letra de las canciones, el tema interpretado en esta escena y la canción *Salí porque salí* (a. III, s. 22, e. 58), actuación de la fiesta en honor al santo de la superiora, resultan paradigmáticos ejemplos de cómo la trágica dependencia amorosa, incluso obsesión, que une a la superiora con Yolanda se expresa mejor mediante las canciones que haciendo uso de los diálogos. En la medida en la que estos temas juegan un papel esencial en la construcción de la trama, puede concluirse que sí existe un significativo componente musical¹¹²⁰ que influye en la construcción de la imagen de la religiosa.

Pasando al análisis de las escenas con números o momentos musicales, quisiera comenzar por el tema *Dime*¹¹²¹, el cual se ubicaría previamente a la entrada de Yolanda

¹¹¹⁹ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 49.

¹¹²⁰ Conviene señalar que esto no es un elemento que se dé de manera aislada en este filme, pues toda la filmografía de Almodóvar se ha caracterizado por el empleo de las canciones como recurso narrativo, con especial atención a géneros como el bolero. Existe una tesis doctoral que aborda esta cuestión: TOVAR VICENTE, Mónica, 2016.

¹¹²¹ Este tema es creación del brasileño Morris Albert, quien lo grabó como sencillo en el año 1974, incluyéndolo un año después en un álbum de estudio. El tema cuenta con versiones en inglés y castellano, bajo los títulos *Feelings* y *Sentimientos*, respectivamente, aunque su versión en español también es conocida como *Dime*, por ser esta la palabra con la que comienza su letra. Mantiene, también en la película, una base instrumental propia de la balada melódica próxima al rock suave.

en su camerino (a. I, s. 2, e. 4). Esta escena no se incluye en la versión española editada en DVD con la que he trabajado, pero he podido acceder a la escena correspondiente de la versión italiana. Su ubicación exacta puede saberse gracias a que su inicio, un plano medio que presenta la silueta de un hombre tocando una pianola a través de una cortina, se ha mantenido a modo de transición con respecto al inicio del siguiente episodio, que ubica a Yolanda en los camerinos de El Rojo Molino. Tras este plano, transitamos a un plano general que permite ver a Yolanda cantando, mientras se sienta en las escaleras que conducen al escenario, tras cuyo telón semitransparente resaltan las figuras de los músicos que la acompañan. A nivel lumínico, un potente foco centra la atención en la bolerista, destacando el potente rojo de su vestido de lentejuelas. Mediante un zoom, la cámara se aproxima a un plano general corto, mostrándose después un plano medio corto de un espectador que la observa atentamente, antes de regresar a Yolanda, también en plano medio corto. Después de otro plano medio de una señora que fuma mientras presencia la actuación, regresamos a Yolanda en plano general corto, viéndose cómo, ya de pie, juega con una estola, al tiempo que el plano va abriéndose. Se observa después un plano medio largo del músico de la pianola, seguido por un plano medio de un hombre con corbata y americana que observa a la cantante. Volviendo al músico de la pianola, este parece tocar el telón con la mano para hacerle llegar alguna indicación a Yolanda, quien concluye la actuación en plano general y se retira. Sigue un fragmento en el que, mientras el misterioso hombre le habla, la cantante se marcha a su camerino.

En otro orden de cosas, *Dueño de mi vida* (a. I, s. 4, e. 11) es el cántico religioso que entonan las Redentoras Humilladas durante la celebración de la Eucaristía, en aquel episodio que culmina con la aparición de Yolanda. Tratamos aquí con un texto propio de la liturgia católica que fue musicalizado en España por Nemesio Otaño, con una base de órgano que interpretaría diegéticamente sor Víbora. Al abordar su letra, veremos cómo esta pieza, dedicada en principio al Sagrado Corazón de Jesús, ese que llevan las religiosas bordado sobre sus hábitos, cobra nuevos matices al interrelacionarse con la entrada de Yolanda en la capilla, iluminada como si se tratase de una aparición mística. Por lo demás, es presentada como una oración cantada que comienza con un bello plano medio de sor Víbora, con la sombra de una celosía en forma de rombo que aparece habitualmente para figurar el intimismo y la clausura de la capilla. Sigue un plano medio largo del capellán, celebrando la Eucaristía sin dejar de fumar, que encuentra su contaplano en un plano general de las profesas caminando en dirección al altar, sin cesar

en su cántico. Después, la acción se centra en el (re)encuentro de la madre superiora con Yolanda Bel.

Si bien la interpretación del tema *Encadenados* (a. II, s. 10, e. 24) se aproxima en mayor medida a un número musical al uso, pues la acción continúa mediante el desarrollo de una escena en buena parte cantada, no puede considerarse que se trate de un ejemplo convencional, ya que es una interpretación efectuada por los personajes de Yolanda y la reverenda madre sobre el vinilo del artista chileno Lucho Gatica¹¹²². Tras un plano general de la boherista avanzando por el pasillo en dirección a la celda de la superiora, al tiempo que comienza a escucharse la base instrumental del popular bolero, la cámara gira con ella el recodo del pasillo, llegando en plano medio largo a la puerta. Ya desde el interior, vemos entrar a Yolanda en plano general corto, transitando luego a un plano medio que figura a la reverenda madre sentada en su escritorio, cantando. En una lógica del tipo plano/contraplano, los planos medios de la superiora se alternan con planos americanos, medios largos y medios de Yolanda, según camina hacia la profesora. Despliega aquí el montaje una lógica de aproximación, pues los planos van cerrándose hasta plano medio corto según concluye la interpretación, acompañándose por sutiles movimientos de cámara que sugieren cierto grado de ocularización interna, pues podríamos estar mirando a través de los ojos de la una y de la otra, dotándose dicha aproximación no únicamente de un sentido físico, sino también de connotación moral.

El episodio de la fiesta en el que Yolanda interpreta *Salí porque salí* (a. III, s. 22, e. 58), acompañada por las Redentoras Humilladas, refleja en su letra la inminente ruptura de la relación entre Yolanda y la superiora. Se trata de un tema compuesto por Tite Curel Alonso, interpretado aquí a ritmo de salsa por Sol Pílas, asemejándose a la popular versión que cantaba el músico puertorriqueño Cheo Feliciano a comienzos de los ochenta. Se trata de una actuación diegéticamente justificada, una *performance* con vocación de serlo, contando incluso con una presentación por parte de sor Rata de Callejón, en la que los planos generales muestran los cortinajes de fantasía hechos con tiras de plástico, flores y hojas pintadas en dorado, así como el diseño en ampulosos volúmenes y refulgente tonalidad dorada que luce Yolanda. Este vestido, obra de sor Víbora, parece una modificación de las vestiduras que la profesora había elaborado en

¹¹²² Esta canción de origen mexicano, perteneciente al género del bolero, fue compuesta por Carlos Arturo Briz Bremauntz y grabada inicialmente por los Hermanos Reyes en 1955, aunque su versión más popular es la del intérprete chileno Lucho Gatica, también de la segunda mitad de los años cincuenta.

lúrex para la Virgen de los Desamparados, de la cual se confiesa muy devota. Casi de manera sacrílega, me atrevería a afirmar que esa gama de dorados en conjunción con la iluminación aplicada sobre Yolanda encarnan en la cantante una expresión de lo divino, a tono con la fascinación de los primeros planos de la superiora. Entre medias, se hallan algunos planos de conjunto del público presente, todas profesas a excepción de la marquesa y el capellán, aunque la escena avanza mediante planos medios de Yolanda, quien mueve graciosamente los brazos y la capa del diseño, así como desde planos medios que permiten ver a sor Estiércol a la guitarra, sor Rata haciendo sonar la botella de anís y sor Perdida marcando el ritmo con los bongos, al tiempo que intenta disimular los ruidos de El Niño. Por otro lado, ciertos planos generales permiten observar cómo, tras un panel decorado, sor Víbora las acompaña a la pianola. Sin duda, la atención recae en Yolanda, pues suyos son la mayor parte de planos medios, moviéndose la cámara con la intención de seguir sus desplazamientos tanto en sentido horizontal como vertical. Hacia el final, destaca un plano medio largo de Yolanda realizando sugerentes movimientos, enseñando la pierna y arqueando su cuerpo, seguido de un plano medio corto de una poco agraciada monja, encantada con la obscenidad de la propuesta.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Haciendo uso una vez más del eneagrama de las pasiones de Claudio Naranjo, planteo un estudio de los personajes que conforman este universo almodovariano. Si bien acabaré centrando mi atención en la superiora, en relación con Yolanda, conviene realizar previamente algunos apuntes sobre el temperamento de las otras Redentoras, pero también de personajes seculares, como la hermana de sor Rata o la marquesa, que permitirán aproximarnos con mayor certeza al funcionamiento de este microcosmos. En sus encuentros con Nuria Vidal, Almodóvar advirtió que *Entre tinieblas* es uno de sus metrajes donde «las emociones están expuestas de un modo más claro, tienen más importancia en la narración y los personajes están motivados por ellas»¹¹²³. Así, incluso los papeles secundarios o de reparto presentan pasiones singularizadas, resultando de evolución redonda con apenas algunas pinceladas. En su faceta de guionista, Almodóvar seleccionó uno o dos rasgos de carácter propios de cada personaje, basándose en dichos elementos para desarrollar su humanización. Como ya he advertido, la asociación de su temperamento con alguno de los subtipos naranjianos no agota su complejidad, si bien supone una herramienta útil para comprender mejor la motivación de sus acciones.

En el caso de sor Perdida, su obsesión por la limpieza y su rol de cuidadora con respecto a su tigre adoptivo, El Niño, que hace las veces de representación simbólica del pecado idiosincrático de la comunidad, son seleccionados para la caracterización básica del personaje, situándola casi como un prototipo de ángel del hogar pero con tocas. Ya en su primera aparición, ambos rasgos quedan establecidos, pues en su conversación con la marquesa no únicamente se alude a El Niño, sino también se muestra la ilusión de la profesora al recibir como regalo una caja de detergente (a. I, s. 3, e. 10). Del mismo modo, la escuchamos afirmar que «La limpieza no es un lujo» (a. II, s. 5, e. 13) cuando apunta la necesidad de pintar las paredes, a pesar de la delicada situación económica que atraviesa la comunidad, como también la observamos preocuparse en extremo por el desorden al reñir a sor Estiércol por romper botellas de vidrio para automortificarse en la cocina (a. II, s. 12, e. 30) o al ser incapaz de esperar a que la madre general acabe de hablar para comenzar a recoger los restos de la fiesta (a. III, s. 23, e. 60). Pudiera parecer que la adscripción lógica de sor Perdida es la de algún subtipo caracterizado por

¹¹²³ VIDAL, Nuria, 1990, p. 67.

el control obsesivo, pero postulo que su metódico y cuasi maníaco proceder obedece a otra motivación, a saber, la forma de miedo del inseguro E6 conservación¹¹²⁴. Según Naranjo, el miedo a la soledad y al abandono dispone que este subtipo se comporte de manera entregada y cálida, haciendo gala de una benevolencia y una preocupación por el cuidado hacia los demás que es fiel reflejo de la necesidad de protección. A pesar de la escasa vocación que demuestra, más preocupada por la limpieza mundana que por el orden divino, sor Perdida decide marchar a Albacete, por ser una sierva de Dios que no conoce otra forma de vida. La vida en comunidad es el antídoto contra la soledad de una monja que se preocupa por encontrarle una familia a su querido tigre antes de marchar con su congregación, dejándolo a cargo de sor Víbora y el sacerdote: «Como vosotros vais a formar una familia, podéis ofrecerle un hogar» (a. III, s. 23, e. 63).

Sor Víbora parece ser la última en percatarse de su enamoramiento, pues esta religiosa muestra una absoluta ceguera hacia los sentimientos que ha desarrollado por el párroco. Quizás esta profesora sea la que presente un temperamento más indefinido, puede que por aproximarse al sempiterno esquema narrativo de un amor imposible que al final no lo es tanto. Pero, al margen de esos afectos que ella define acertadamente como «un tigre que ha ido creciendo dentro de estos muros sin darnos cuenta» (a. III, s. 23, e. 63), ¿qué es aquello que define a sor Víbora? La singularidad radica en su entrega a la renovación estética, a la moda, pues mantiene conversaciones sobre vestuario con un cura que bebe los vientos por ella (a. I, s. 3, e. 8) y anestesia su gusto por lo mundano desde la sublimación religiosa de lo estético, según corresponde a la golosa del subtipo E7 social¹¹²⁵. No resulta nada clara la adscripción de sor Víbora al subtipo mencionado, pero, al afirmar que le es suficiente con escuchar las vívidas descripciones del párroco sobre el vestuario de Cecil Beaton, reconozco ciertos toques de renuncia a los placeres mundanos, desde un esfuerzo por no parecer aprovechadora y mostrar una imagen de abnegación acorde con los duros momentos que atraviesa el convento. A excepción de la íntima confesión que sor Víbora y el capellán comparten, afirmando él que «Eso no es pecado. Dios es amor, y nos ha hecho para amarnos» (a. III, s. 23, e. 63), la única escena que permite profundizar en sor Víbora es aquella que acontece en el taller de costura; quedando Yolanda impactada por los vanguardistas diseños de la profesora (a. II, s. 12, e. 29), sor Víbora explica sus vestidos de temporada para las Vírgenes como la

¹¹²⁴ NARANJO, Claudio, 2019, p. 462 y p. 467-468.

¹¹²⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 535 y p. 630.

necesaria evolución de un elemento ornamental que se halla vinculado con la piedad. Volveré después sobre la dimensión estética que Almodóvar aprecia en lo religioso, pero no está de más señalar que dicha inquietud se encuentra plasmada en sor Víbora. Por otra parte, conviene mencionar la particular lectura que realiza el manchego con respecto a la idea de familia: son una monja diseñadora, un irreverente sacerdote que fuma durante la Eucaristía y un tigre quienes acaban formando un hogar.

En el caso de sor Estiércol, su sentimiento de falsa deficiencia funciona como fijación clave en la construcción de un temperamento que la adscribe al eneatipo de los envidiosos, existiendo una profunda tristeza y una minusvalorización que la conducen a la autoflagelación, por sentir que no merece nada. En líneas generales, la personalidad masoquista de sor Estiércol la aproximaría al E4 conservación¹¹²⁶, aceptando sufrir por creerse merecedora de ello. Sin dejar escapar el detalle de la idoneidad del nombre, pues se considera poco más que un montón de estiércol, puede interpretarse el temperamento de dicha profesa como representación del sentido de culpa cristiano, altamente opresor. Así, hace suyos comportamientos como la mortificación corporal o el ayuno, prácticas comunes entre los sectores religiosos ortodoxos, aderezadas con alucinaciones fruto del consumo de sustancias enteógenas que ella asimila con episodios místicos visionarios. No es nada desdeñable su magnificación manipulativa del sufrimiento, que la acercaría a otro tipo de carácter envidioso, el E4 social¹¹²⁷, empeñada en exhibir el sufrimiento al que se somete, como puede observarse en el gesto de romper una botella para caminar sobre ella (a. II, s. 12, e. 30) ante la atónita mirada de sor Rata, que profiere un «¡Jesús, María y José!», o, particularmente, al establecer un marcado sentido de competencia con el faquir que actúa en el rastro (a. II, s. 9, e. 23), atravesando su mejilla con una puntiaguda vara después de mirar al artista de circo con cara de «eso que tú haces no es nada, ahora verás». Hay en ello cierto aire de frivolidad, verbalizado en la sugerencia que sor Estiércol realiza a la superiora como posible solución a las penurias económicas del convento: la profesa propone montar un circo de monjas, ofreciéndose a crucificarse en pleno rastro por los pecados de la humanidad (a. II, s. 19, e. 45).

Pero, al margen del componente performativo y del regusto sacrílego, manifiesto al afirmar que Cristo se le apareció y le ofreció las llagas para que se las chupase (a. II, s. 8, e. 20), existe una razón que dota de propósito a los sufrimientos de esta profesa. Al

¹¹²⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248 y p. 253.

¹¹²⁷ NARANJO, Claudio, 2019, p. 248-249 y p. 306.

hablar con Yolanda sobre la superiora, sor Estiércol pronuncia las siguientes palabras: «A mí también me redimió. Llevaba poco tiempo en Madrid y maté a un hombre a cuchilladas. Ella declaró en el juicio una mentira y me salvó. La debo todo, sería capaz de cualquier cosa por defenderla» (a. II, s. 7, e. 19). Se comprende que sor Estiércol permanece en la comunidad no por vocación, sino por un fanático sentimiento de deuda hacia su redentora. Encajaría así el personaje en la estela de pecadoras que se redimen profesando como religiosas, si bien existe una diferencia en el grado y en el fondo de tal acción: no es una adúltera o una mujer de mala vida, sino una asesina; no profesa por haber descubierto la vocación, sino para convertirse en seguidora de su redentora, como si hubiese contraído una deuda de por vida. Asoma la eterna culpa cristiana, en forma de una asesina drogadicta que ha hecho suyo el papel de espía al servicio de la superiora.

En las antípodas se sitúa sor Rata de Callejón, monja que tampoco parece contar con auténtica vocación, resuelta a no renunciar a los placeres terrenales por mucho que sus pesados hábitos inviten a lo contrario. Sor Rata es cotilla, mentirosa, lenguaraz y mundana como ella sola, además de muy graciosa sin pretenderlo, gracias al buen hacer de Chus Lampreave. Mientras sor Estiércol se ocupa en mortificarse, llegando a dormir sobre una cama de clavos (a. III, s. 23, e. 64), sor Rata es presentada como una monja vitalista, respondiendo con un «¡Dios la oiga!» (a. II, s. 5, e. 13) a la invocación de la superiora de nuevas asesinas, drogadictas y prostitutas que habiten el pabellón de las redimidas. Y es que, como ella se encarga de recordarnos en varias ocasiones, «Me voy a sentar un poco, estoy aburrida» (a. II, s. 11, e. 25). El aparente anecdotismo esconde la auténtica naturaleza de una golosa perteneciente al subtipo E7 conservación¹¹²⁸, deseosa de emociones mundanas e interesada por realidades materialistas como la comida o el dinero. Suyas son expresiones como «las santas también comen» (a. II, s. 8, e. 20), en alusión al ayuno que guarda la madre superiora, o «Es una mortificación comer verduras siempre» (a. II, s. 12, e. 28), también líneas de diálogo del estilo «Oye, pues a mí las plantas no me gustan, me aburro con ellas. Además, es mentira eso de que se comunican con nosotras» (a. II, s. 6, e. 17), a propósito de su labor de jardinera. Prefiere relatar cómo los caníbales se comieron a Virginia o escribir novelas bajo el seudónimo de Concha Torres, aunque finalmente acabe confesándose como escritora y religiosa en crisis, negándose a escribir más.

¹¹²⁸ NARANJO, Claudio, 2019, p. 534 y p. 540.

La importancia de la ficción dentro de la ficción, una constante en la filmografía de Almodóvar, toma forma de una novelista rosa con hábitos de monja cuya identidad pública, una Concha Torres que recuerda a la prolífica Corín Tellado, es usurpada por su aprovechada hermana carnal. Resulta interesante la lectura que plantea de ello Jean-Claude Seguin Vergara, quien iguala la escritura de novela rosa por parte de una monja con una burbuja de aire, cuasi masturbatoria¹¹²⁹, y añadiría yo también catártica, la cual permite que la profesa respire en un ambiente opresor y se libere del mismo, de manera similar a la necesidad que siente la madre superiora de consumir drogas o sor Perdida de limpiar. En el caso de sor Rata de Callejón y su prometedor carrera literaria, la mentira se halla inserta como tema, desde la identidad variable de una profesa que se esconde tras un seudónimo. Títulos como *Las secretarias también lloran*, *Perdida en la calle* o *Llamada de la carne* son su peculiar vehículo de escape a una vida conventual, si bien no impuesta, poco ambicionada.

Abordaré enseguida la relación de sor Rata con el mundo exterior, canalizada a través de las mentiras de su hermana, pero quisiera llamar la atención sobre el hecho de que la superiora prohíba ya no la escritura de dichas novelas, sino su lectura. Tolerando la presencia de un tigre o de las drogas que ella consume, resulta sorprendente que la reverenda madre no únicamente acuse a sor Rata de Callejón de falta de imaginación, escandalizándose al saber que los argumentos de sus novelas se corresponden con las vivencias de antiguas redimidas (a. II, s. 13, e. 32), sino que se plantee su quema en un acto que es comparado por Yolanda con la labor de la Inquisición (a. II, s. 13, e. 34). Mi hipótesis de lectura es que las novelas rosas establecen un puente entre mundos, entre el interior y el exterior, poniendo en entredicho los límites de la comunidad, siendo que las otras actividades, aunque poco ortodoxas, plantean modos de evasión que no rompen la frontera del universo intramuros celado por la superiora. Por mucho que la superiora se refiera a sus libros como «basura», los mismos suponen una válvula de escape para una monja que concibe la escritura como práctica terapéutica que la conecta con el mundo. Sor Rata no vive su crisis existencial desde los mecanismos de la evasión alucinógena, la anestesia o la anulación, como las otras monjas, sino que asume autorreflexivamente dicha crisis identitaria y la expresa mediante una ficción literaria pensada desde, por y para el mundo, significándose en oposición al rol de censora de la superiora.

¹¹²⁹ SEGUIN VERGARA, Jean-Claude, 2009, p. 128-129.

Más allá de su decisión de marchar a las misiones de África, más motivada por ver mundo que por pretensiones proselitistas y evangelizadoras, el contacto de sor Rata con el exterior toma forma concreta en su hermana Antonia, quien usurpa su identidad literaria. Siendo la única profesa que parece recibir visitas, sor Rata le expresa a su hermana el deseo de abandonar la congregación frente al cambio que ha experimentado el mundo, en posible alusión a la sociedad española en sus primeros años de democracia postfranquista, pero Antonia le quita la idea de la cabeza de manera cortante: «Eso son fantasías de monja, que estáis locas, porque como no pisáis la calle os pensáis que en la calle pasan cosas. En la calle no pasa nada, todo, todo, todo, todo sigue exactamente igual que cuando tú entrastes aquí» (a. II, s. 6, e. 16). Sin embargo, al visitarla para anunciar su partida a las misiones, sor Rata descubre una realidad muy diferente: la casa de Antonia, culmen del materialismo *kitsch* de los nuevos ricos, es prueba fehaciente de que su hermana la ha convencido de mantenerse encerrada para seguir explotando los beneficios económicos que producen sus novelas sin que ella lo sepa, creándose una sugerente relación de vampirismo en la que Antonia vive a su costa. Además de resultar un personaje grotesco, Antonia se encuentra completamente vacía, pues, al preguntarle un periodista por sus libros, se ve obligada a hablar de su carísima fuente por no ser capaz de responder a dichas cuestiones, afirmando absurdos del estilo «Yo creo que la casa es el espejo del alma» (a. II, s. 21, e. 50). Existe un expresivo eco simbólico del vacío y la superficialidad de Antonia en los clásicos literarios de sus estanterías, los cuales, según comprueba sor Rata, son falsos libros de madera completamente huecos.

Junto con Antonia, la marquesa es la mejor muestra de la vanidad mundana, con toques de gula, tacañería y mucho maquillaje. En su estudio sobre la representación femenina en la filmografía de Pedro Almodóvar, Ana María Manrubia Pereira reconoce en la marquesa un «caso ejemplar de cómo las cualidades negativas del monstruo se desplazan de la mujer heterodoxa a la representación de una feminidad tradicional y represora»¹¹³⁰, destacando su condición de mujer aparentemente liberada de un marido al que ella misma tilda de fascista y monstruoso en su desempeño como padre y marido. La marquesa exclama que «¡Al fin mi vida es mía!» (a. I, s. 3, e. 7), en velada alusión a un rol tiránico en el que podría resonar la imagen de Franco, nunca mencionado en los filmes de Almodóvar pero muy presente en diversos de ellos. Si bien se confirma la mezquindad del difunto marqués, pues sabremos que Virginia marchó a las misiones

¹¹³⁰ MANRUBIA PEREIRA, Ana María, 2013, p. 181.

tras suicidarse un novio con el que su padre le prohibió casarse, su alegre viuda no sale mejor parada: su asumida feminidad, pues asevera que «Yo solo he sido marquesa, esposa y madre» (a. III, s. 22, e. 53), es grotescamente caricaturizada bajo la mascarada de su exagerado maquillaje. En contraposición, las profesas, pese a responder a un rol de feminidad supuestamente tradicional, resultan mucho más libres que la marquesa, aunque no todas resuelvan con éxito sus vínculos con el pecado, la tentación o la culpa. El conservadurismo moral es una losa que a todas les pesa, pero existen resoluciones valientes desprovistas de afeites, al tiempo que las alhajas de Antonia o los cosméticos de la marquesa representan una feminidad que, de tan maquillada y adornada, resulta antinatural y vacía. Ya lo deja claro la marquesa: «Lo más importante para una mujer es su aspecto» (a. I, s. 3, e. 9).

La marquesa se niega a aportar más dinero a las Redentoras Humilladas, pues considera que de nada sirve una labor redentora destinada a una juventud que solamente quiere que se la deje en paz, justificándose además por su situación de crisis económica. Cuando la reverenda madre la acusa de ser millonaria, su respuesta es lapidaria: «Para sobrevivir hoy día hay que serlo» (a. I, s. 3, e. 7). Sumando exabruptos e irreverencias, pues llega a aseverar que la superiora y Dios le perdonarán por no ir a misa de tantas veces como ha ido ya, no es de extrañar que la superiora decida convertir a la marquesa en víctima de una extorsión al recibir una suculenta carta llegada de las misiones. Al margen de la folletinesca tragedia de Virginia, en tono de humorística referencia al cine de salvajes y misiones, interesa constatar que la monja justifica en términos económicos su determinación: «Usted tiene dolor, pero también mucho dinero» (a. II, s. 20, e. 47). Pero la marquesa no entrega el dinero reclamado, presa de la tacañería y la avaricia, vicios de los que tampoco escapan las altas esferas eclesiásticas, pues la madre general confiesa a la marquesa que pretende vender el convento de las Redentoras como solar, aunque insista en que la suculenta oferta de una inmobiliaria no es el principal motivo del cierre de la comunidad (a. III, s. 22, e. 55).

Exploro ahora la relación tóxica que se establece entre la superiora y Yolanda, refiriéndome en primer lugar a la cantante. Su historia es la de una mujer pecadora que busca refugio en un convento, aunque no vaya a refugiarse a una comunidad religiosa al uso. Yolanda es presentada como cantante por voluntad propia, pues desde un comienzo expresa que ha abandonado la seguridad de una plaza de docente en un centro educativo para ganarse la vida en el mundo del espectáculo: «Mira, yo no quiero llegar a ningún

sitio, lo que yo soy es una aventurera, y lo que pasa es que tú no me entiendes porque no tienes el menor sentido del humor» (a. I, s. 1, e. 1), afirma con relación a las palabras de una amiga que le ha sugerido regresar al colegio. No obstante, sus planes cambian por la repentina muerte de Jorge, pues Yolanda se ve obligada a buscar refugio en el convento de las Redentoras Humilladas. Además de compartir el consumo de drogas, ella y la superiora protagonizan diversas escenas conjuntas, alguna en clave musical, aunque la mayor parte ayudan a esclarecer principalmente cuál es el temperamento de la reverenda madre. ¿Qué sucede, entonces, con Yolanda? Sin tratarse de un personaje plano, parece sensato afirmar que la vemos a través de los ojos de otras: es un nuevo proyecto de redimida para las Redentoras; un nuevo objeto de deseo, casi un fetiche, para la madre superiora. Ella misma parece participar de este juego al responder a la pregunta «¿Tú no eres monja?» de Esperancita, la sobrina de sor Rata, con un rotundo «No, nena, yo soy puta» (a. II, s. 21, e. 51), invocando así la frecuente asociación entre la mala vida y el mundo del espectáculo.

En función del vínculo que establece con la reverenda madre, Yolanda Bel pertenecería a un subtipo de carácter sexual, si bien albergo dudas entre su adscripción al subtipo E2 sexual¹¹³¹, siendo una orgullosa seductora que se sabe irresistible en el juego de conquista erótica, o al E3 sexual¹¹³², en cuyo caso predominaría la pasión de gustar propia de una vanidosa, vehiculándose la misma desde una imagen de feminidad conjugada a partir de elementos como su vistoso vestido rojo de lentejuelas o la caída del guante al estilo *Gilda* (Charles Vidor, 1946) que nos regala en el último número musical. Yolanda manifiesta una mayor fuerza de carácter que la superiora, sabiéndose deseada por aquella y sintiéndose capaz de doblegarla a sus voluntades. En particular, existe una línea de diálogo que explicita la consciencia de este dominio: «Usted solo es un instrumento que yo estoy utilizando» (a. II, s. 14, e. 35). Además, Yolanda Bel está dotada de una fortaleza de la que vuelve a hacer gala al manifestar su deseo de cambio: mediante frases como «Pero es que nos estamos haciendo mucho daño, madre» o «Con usted estoy repitiendo lo mismo que me hacía Jorge, y no quiero» (a. II, s. 16, e. 40), verbaliza su deseo de abandonar las drogas, también su empeño por dejar atrás el tóxico vínculo con la profesora. La secuencia 17 resulta expresión contrapuntística de la fortaleza de Yolanda y la debilidad de la madre superiora, pues la cantante padece en cama el

¹¹³¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96-97.

¹¹³² NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 205.

síndrome de abstinencia como condición necesaria y previa a su anhelado cambio de vida, concretado en su reinserción como jardinera del convento (a. II, s. 18, e. 43).

No solamente el análisis de las letras contribuirá a arrojar luz sobre el personaje de Yolanda, también lo hace la aproximación que esbozo a propósito de la superiora interpretada por Julieta Serrano. Con el permiso de la Soledad de Sara Montiel, nos hallamos ante la religiosa con mayor profundidad psicológica de cuantas he examinado, aunque intentaré ofrecer un análisis que haga justicia a su carácter multidimensional. Como sucediese con Yolanda, es un personaje propio de subtipos sexuales, acorde con sus instintos pasionales, si bien pertenecería a eneatispos diferentes a los de la cantante. Allá donde la boquerista convertía sus impulsos en fortalezas, en la reverenda madre las pasiones se tornan debilidad. A pesar de su modo heterodoxo de comprenderla, la madre superiora parece ser la única de las Redentoras Humilladas con auténtica vocación, definiéndola Almodóvar como un personaje «que está lleno de piedad, y todos sus actos son piadosos»¹¹³³. Recordémoslo: sor Rata quiere salir al mundo, sor Estiércol actúa movida por un sentimiento de deuda hacia la reverenda madre, sor Perdida ansía una vida segura y ordenada, sor Víbora acaba descubriéndose enamorada de un hombre... Por el contrario, la reverenda madre encuentra su razón de ser en la redención de otras mujeres pecadoras, planteándose la fundación de una nueva orden como respuesta al cierre de la comunidad ordenado por la madre general: «He escrito al papa, quiero fundar mi propia orden. Sé cómo encontrar dinero y seguidores. Mañana mismo salgo de viaje de negocios» (a. III, s. 23, e. 62).

Los métodos de la reverenda madre distan mucho de los cánones marcados por la regla, pues el viaje de negocios al que se refiere es una excursión a Tailandia de la que habrá de volver cargada de droga, según ha pactado con Lola (a. II, s. 20, e. 48). Si bien este hecho es ignorado por la madre general, la adusta religiosa sí testimonia el expolio del convento, desprovisto de bienes a causa del desvalijamiento orquestado por la superiora, reprobando también los estrambóticos nombres y comportamientos de las Redentoras Humilladas: «No apruebo la humillación. No hay nada más parecido a la soberbia que el exceso de humildad» (a. III, s. 22, e. 55). En efecto, la tan mal recibida

¹¹³³ VIDAL, Nuria, 1990, p. 69. Un buen ejemplo de la naturaleza piadosa de la superiora estaría en la detención de Merche: no consiente que los policías se la lleven descalza, a pesar de haberla entregado ella misma, queriendo aminorar la indefensión de la pecadora mediante el gesto de calzarla. En oposición a la superiora, el manchego señaló que el resto de Redentoras no tienen un sentido religioso inspirado por Dios, acercándose cada vez más a su naturaleza humana.

madre general, víctima de los desaires de sor Rata y de la madre superiora a lo largo de la penúltima secuencia, juzga la extravagancia de las Redentoras como síntoma próximo a la soberbia, y no se equivoca por cuanto dicho pecado capital podría aplicarse a la conducta de una superiora que sublima sus más bajos deseos al funcionamiento de una supuesta vocación redentora. Y el poder de dicha vocación está en que, aunque supuesta para otros, es muy real para ella. Esta realidad se expresa mediante códigos particulares, diferentes a los del mundo exterior, como declaraba Julieta Serrano: «[las Redentoras Humilladas] viven libremente en una especie de utopía al margen de la sociedad en la que todo es posible y todo es comprensible»¹¹³⁴.

Ciñéndome a los eneatis tipos naranjianos, la superiora podría presentar toques propios del iracundo E1 sexual¹¹³⁵, por la vehemente autoridad que muestra al erigirse como celosa, punitiva e inquisitorial guardiana del convento, llegando a oponerse a la policía o censurando la lectura y la escritura de novela rosa. No obstante, predomina en ella un temperamento débil, por ser esclava de sus deseos e instintos. En este sentido, conjugaría elementos del E5 sexual¹¹³⁶ y del E8 sexual¹¹³⁷, esto es, de los subtipos del mezuquino hipersensible y el lujurioso histriónico. En lo que respecta a la mezuquindad hipersensible, esta pasión se caracteriza por una idea de posesividad invasiva que exige entrega excesiva. Al afirmar la superiora que «Mi único pecado es quererte demasiado» o que «Dios está al lado de los que aman» (a. II, s. 16, e. 40), la profesora expresa en voz alta una tóxica asociación entre el mal entendido amor y el sentido de posesión. Mayor evidencia supone incluso la entrega de Merche a la policía: después de dejarle claro a la joven drogadicta que ha acudido a ella por necesidad, pero que ella la ha olvidado (a. II, s. 15, e. 37), y a pesar de pasar juntas la noche, la reverenda madre no duda en entregar a Merche con el objetivo de salvar a la también prófuga Yolanda, quien se ha convertido en su nuevo objeto de deseo¹¹³⁸.

Esta última consideración lleva a contemplar a la superiora como una lujuriosa del subtipo histriónico, pues su orientación hacia lo sensualista y lo erótico queda en evidencia al identificarse varios de sus comportamientos como viscerales, fetichistas y

¹¹³⁴ VIDAL, Nuria, 1990, p. 69.

¹¹³⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30-31 y p. 54-55.

¹¹³⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 336 y p. 363.

¹¹³⁷ NARANJO, Claudio, 2019, p. 656 y p. 685.

¹¹³⁸ Quisiera apuntar que, desde el discurso verbalizado por el propio Almodóvar, no se trataría tanto de una traición como de un momento de flaqueza por parte de una superiora a quien él considera poco menos que una heroína trágica, quien antepone el bienestar de Yolanda. Véase: VIDAL, Nuria, 1990, p. 76-77.

dionisiacos. El concepto de deseo, central en la filmografía de Pedro Almodóvar¹¹³⁹, se expresa desde su primera aparición: la religiosa acude al camerino de Yolanda Bel para pedirle un autógrafo (a. I, s. 2, e. 4), siendo esta fotografía firmada una primera muestra del fetichismo que marca su relación con la bolerista. No parece casual que Almodóvar presente el reencuentro entre ambas como si se tratase de una aparición divina: el tema *Dueño de mi vida* que entonan las monjas queda resignificado al irrumpir Yolanda en la capilla, cual aparición envuelta por la luz del exterior, resolviéndose el episodio con la aproximación de la superiora por el pasillo central de la capilla, a modo de comunión o matrimonio místico (a. I, s. 4, e. 11). La irrupción de Yolanda durante la celebración de la Eucaristía no es profanación de lo sagrado, sino subversión de la categoría, pues la cantante se adueñará de la vida de una religiosa que habría de entregarse a Dios.

Desde ese instante, no hay vuelta atrás para la reverenda madre. Aloja a Yolanda en la habitación de Virginia, hasta el momento cerrada cual santuario incorrupto, y se ofrece a cambiar la pintura de la Virgen con el Niño realizada por aquella por un póster de Mick Jagger (a. I, s. 4, e. 12). Yolanda declina la oferta, pero el sacrilegio ya ha sido pronunciado. No dejemos pasar tampoco las libidinosas miradas que la superiora dedica a Yolanda en esta escena, tras descubrir su sugerente vestido rojo de lentejuelas, pues el vestuario deviene otro elemento de fetichización. Al acudir a su habitación tras la fiesta para devolverle el guante que dejó caer a lo Rita Hayworth, se lamenta de que Yolanda no haya lucido el vestido que ella le regaló, aunque aplaude su actuación: «Gracias por haber cantado en mi fiesta. Estuviste... ¡tan obscena!» (a. III, s. 23, e. 59). Acontece aquí la particular revisión de la Verónica propuesta por Almodóvar: «Que Dios me perdone si me siento una nueva Verónica», ruega la superiora tras lograr que la efigie de Yolanda quede milagrosamente estampada sobre un lienzo. En palabras de Almodóvar:

La estética *kitsch* aparece en todas mis películas y es inseparable de la práctica religiosa. [...] me serví de la religión para hablar de sentimientos típicamente humanos. Lo que me interesa, me fascina y me emociona de la práctica religiosa es su capacidad para crear una comunicación entre la gente, e incluso entre dos personas que se aman. Para mí, lo más interesante de la religión es la teatralidad¹¹⁴⁰.

¹¹³⁹ ¿Se ha planteado acaso la lectora por qué la productora fundada por los hermanos Almodóvar se llama El Deseo? No existía todavía en el contexto de esta película, pero no parece casual que el deseo, en sus más diversas expresiones, sea un elemento constante que impulsa a actuar a los personajes del manchego. Y por eso son tan humanos, porque desean.

¹¹⁴⁰ STRAUSS, Frédéric, 2001, p. 45.

En efecto, tanto los vestidos que sor Víbora diseña para las imágenes de culto como esta revisión de la Verónica remiten a una concepción teatral de la religión cristiana, como lo hace la escenificación de la comunión entre la superiora y la cantante arriba comentada. Se activa aquí un humor próximo a la ridiculización de lo religioso, apuntando el propio cineasta esta impía acción: «que el pañuelo tenga el rostro de Yolanda es tan *gag* como que el rostro de Cristo esté en la Sábana Santa»¹¹⁴¹. Estas asociaciones no están exentas de cierto toque de irreverencia, incluso de emocionante descaro, pues como indica Ernesto Acevedo-Muñoz,

The scene creates an analogy between the religious devotion of the Catholic legend and Mother Julia's «sinful» love for another woman. It equates romantic or sexual love with piousness in the form of a «queer Veronica», initiating Almodóvar's use of Catholic symbols or artifacts in gender- and meaning-bending versions, such as the «queer *pietà*» at the ends of both *Dark Habits* and *The Law of Desire*¹¹⁴².

Asistimos a una secularización de la iconografía religiosa que se entrega a la representación del deseo humano, dotando de elegancia al sensualismo asociado con el lesbianismo¹¹⁴³; su razón de ser escapa a lo puramente argumental, pues estudiosos de Pedro Almodóvar como Mark Allison han subrayado el potencial estético desde el cual el cineasta manchego aborda lo religioso:

Por lo que Almodóvar valoriza realmente la religión es por su potencial estético. Esto se interpreta cómicamente en *Entre tinieblas*, en la que Sor Víbora diseña el vestuario de las imágenes religiosas en la última moda [...]. Almodóvar cita, como su representación más extravagante de la iconografía religiosa, la secuencia de *Entre tinieblas* en la que la Madre Superiora coloca un pañuelo sobre el rostro de Yolanda y su maquillaje deja una imagen perfecta de su cara. La Madre Superiora dice en éxtasis: «Dios me perdone si me siento como una nueva Verónica». Para Almodóvar esta idea disparatada está a la altura de otras que la iglesia católica espera que la gente crea¹¹⁴⁴.

Retomaré la importancia de la religión en la biofilmografía almodovariana, pero interesa retener aquí el sentido de disparatada teatralidad que el manchego imputa a lo

¹¹⁴¹ VIDAL, Nuria, 1990, p. 91.

¹¹⁴² ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, 2007, p. 47.

¹¹⁴³ Viendo la película, uno se pregunta por qué, frente a la crudeza con la que son representadas realidades como el consumo de drogas, aunque sin juzgarlo moralmente, o la superficialidad de las clases altas, vista como más condenable, el deseo homoerótico toma una forma más sutil, incluso pudorosa. Si bien pueden influir factores extradieгéticos, propios del contexto de la Movida pero también de los sectores sociales más conservadores de la Transición, definiendo que la asociación entre el amor lésbico y el amor divino, vehiculada mediante la iconografía religiosa, es el recurso pero también el motivo principal de dicha diferenciación de tono.

¹¹⁴⁴ ALLISON, Mark, 2003, p. 49.

religioso, puesto que este valor actancial se encuentra íntimamente ligado al personaje de la superiora. Su lema «Hay que continuar junto al pecado» y su desacertada previsión de que «Dentro de poco este pabellón estará lleno de asesinas, drogadictas y prostitutas, como en otra época» (a. II, s. 5, e. 13) muestran indicios de esa vocación entendida de manera heterodoxa, aunque con un trasfondo altamente cierto en lo que respecta al funcionamiento de la religión católica y su Iglesia: para que haya salvación, debe haber pecadores confesos, ansiosos por redimirse; en caso contrario, su negociado está condenado al fracaso. Lo interesante de todo ello es que el personaje de la superiora puede interpretarse desde una lectura cristológica. No me refiero a la ortodoxa imagen que, texto bíblico en mano, pude identificar en la protagonista de *Sor Intrépida*, sino a una interpretación poco convencional que potencia la debilidad de lo humano, pues no conviene olvidar la doble naturaleza de Cristo. No se activa el poder de obrar milagros, sino el peso de la naturaleza humana del pecado sobre una superiora que, como diría la madre general, se considera capaz de redimir a las pecadoras desde una humildad muy próxima a la soberbia: «El hombre no se salvará hasta que no comprenda que es el ser más despreciable de la Creación» (a. II, s. 8, e. 20). Estas palabras son pronunciadas por la superiora en el refectorio, con una pintura que muestra la Última Cena presidiendo la estancia y desde una disposición compositiva y unos recursos lumínicos que recuerdan al barroco de la Reforma católica de Francisco de Zurbarán¹¹⁴⁵.

Pero, sin duda, la escena que concreta la elevada misión de la superiora acontece en su celda, tras interpretar junto a Yolanda el tema *Encadenados* (a. II, s. 10, e. 24). Además de explicitarse, metafóricamente en la canción y literalmente en el consumo de drogas, la tóxica dependencia entre ambas, la reverenda madre manifiesta su particular sentido de martirio y entrega hacia las mujeres a quienes pretende redimir, a modo de velada comparativa con el sacrificio cristológico: «En las criaturas imperfectas es donde Dios encuentra toda su grandeza. Jesús no murió en la cruz para salvar a los santos, sino para redimir a los pecadores. Cuando miro a alguna de estas mujeres siento hacia ellas una enorme gratitud, pues gracias a ellas Dios sigue muriendo y resucitando cada día» (a. II, s. 10, e. 24). Se refiere a las fotografías de grandes pecadoras del siglo XX que cuelgan en la pared, aunque también en ese muro, ocupando un espacio marginal, se localizan la imagen de un Cristo crucificado y de una Virgen con el Niño.

¹¹⁴⁵ Mark Allison apunta que «Las referencias visuales que Almodóvar le dio a su director de fotografía, Ángel Luis Fernández, fueron Douglas Sirk y el pintor del siglo XVII Francisco de Zurbarán». ALLISON, Mark, 2003, p. 221. Así lo recoge, en palabras de Almodóvar: VIDAL, Nuria, 1990, p. 73.

A excepción de la representación mariana, todas esas mujeres se asocian con la idea de pecado, lo cual despierta cierta contradicción con respecto a la compleja lectura de género de esta cinta, pues no solamente hallamos las más diversas connotaciones de sororidad, sino que se manifiestan pasiones íntimamente femeninas, aunque los sentidos de pecado y culpa, de mortificación y necesidad de redención, también se asocian con estos mismos personajes femeninos. Aunque no se rompa con la convención de asociar a la mujer con Eva, con la pecadora, sí resulta novedosa la colocación del pecado, y no de su prohibición masculinizada, como elemento central. Y su corazón es una superiora que, en palabras de sor Rata de Callejón, «se ha entregado en cuerpo y alma a nuestra obra redentora» (a. III, s. 22, e. 58), sometiendo su cuerpo al ayuno y a la mortificación física, pues «Las únicas joyas que han de adornar a las esposas de Jesús son las espinas y la cruz» (a. II, s. 17, e. 42), y sintiendo que su alma se ha visto abandonada por Dios, convirtiéndose así en una redimida más.

Esta superiora presa de sus pasiones, sometida a una intensidad que la destruye pero que la dota de un sentido trágico casi tan ridículo como clásico, deviene la piedra angular de cuanto acontece en el metraje. La naturaleza de otros personajes resulta más liviana, tamizada por el amable surrealismo de Vírgenes vestidas al último grito, tigres educados, visiones psicodélicas o novelas rosas. Pero en la superiora se dan la mano dos realidades que, pese a su antinatural vínculo, no pueden funcionar la una sin la otra: la elevada seriedad de la vocación religiosa cristiana y la grotesca comicidad resultante de su teatralización, en comunión bajo la categoría estética de lo *camp*¹¹⁴⁶. Definida fundacionalmente por Susan Sontag y delineada por Richard Dyer como categoría estrechamente vinculada con el universo homosexual masculino¹¹⁴⁷, entendido (no sin estereotipos) como ámbito de exuberancia y excesos, postulo dos aparentes rupturas en la aplicación que de ella realiza Almodóvar en este film¹¹⁴⁸. Frente a otros de sus títulos ochenteros como *Laberinto de pasiones* o *La ley del deseo* (1987), con relaciones homosexuales masculinas como asunto central, el manchego ofrece aquí una de sus primeras incursiones en el universo femenino. Junto con *Mujeres al borde de un ataque*

¹¹⁴⁶ Como señala Susan Sontag, el amor por lo antinatural, el artificio y la exageración serían los fundamentos de esta categoría. Véase: SONTAG, Susan, 2001 (ed. orig. 1961), p. 275.

¹¹⁴⁷ «[Camp] is just about the only language and culture that is distinctively and unambiguously gay male». DYER, Richard, 1999, p. 113.

¹¹⁴⁸ Simplemente apunto aquí la relación entre el cine de Almodóvar y la categoría estética de lo *camp*, cuestión que escapa a los objetivos de mi estudio y que ya ha sido abordada por otros investigadores. Resulta de particular interés el vínculo entre la obra del manchego y la del cineasta John Waters, estudiada de modo pormenorizado en: DRUMMOND, Brett Jessie, 2013.

de nervios (1988) y *Volver* (2006), no parece exagerado afirmar que nos encontramos ante uno de los repartos corales femeninos más potentes, en estado de gracia divina, de cuantos pueblan su filmografía.

En otro orden de cosas, si bien Almodóvar aprovecha lo *camp* para potenciar la comicidad, existe un trasfondo de dignidad y de respeto hacia las profesas, y ello sucede porque la estética *camp* supera la exuberancia de la forma y profundiza en el cuestionamiento de los contenidos. Aunque se espectacularicen sus martirios, el filme invita a la espectadora a ponerse del lado de unas mujeres que convierten el deseo prohibido en su motor de subsistencia, pero también en la fuerza interna que les permite avanzar. Nos reímos, pero también padecemos, en el microcosmos de un convento que, a pesar de no contar con jóvenes internas en su pabellón, nunca ha dejado de estar lleno de mujeres pecadoras, las propias religiosas, que por esto mismo resultan radicalmente humanas. No deviene la categoría de lo *camp* una herramienta formal de desmitificación de la masculinidad normativa, pues dicha masculinidad se encuentra completamente ausente, sino que, desde su tono humorístico e irónico, teatral y *kitsch*, se entrega a formas tan diversas como la cursilería de las novelas de Concha Torres, las particulares formas de automortificación de sor Estiércol, la peculiar imagen de una familia «como Dios manda» pero que surge en la capilla y está formada por una monja, un párroco y un tigre o, cómo no, los estrambóticos nombres de las Redentoras Humilladas.

Por supuesto que la provocación y la exageración están presentes, son esencia del primer Almodóvar, pero van más allá de la forma y dotan de sentido estético al contenido religioso, sacralizando lo *camp* al tiempo que frivolizando la sacralidad de las instituciones sociales y religiosas. Lo *camp* sería un recurso más al servicio de un filme que, según Allison, «es una comedia melodramática que transfiere el lugar de la acción melodramática de la familia al convento, permitiendo una exploración de la situación anacrónica de la religión institucionalizada en la sociedad española contemporánea»¹¹⁴⁹; sería un recurso que permite apuntar la degeneración de dicha sociedad hacia el exceso y la caricatura, chocando abiertamente el mundo interior del convento con la sociedad externa. Aunque, bien mirado, los pecados mundanos se encuentran presentes en los dos ámbitos, evidentes al constatar que ninguna de las mujeres redimidas lo es realmente, pues Merche huye de la policía y Lola continúa ejerciendo de traficante de drogas.

¹¹⁴⁹ ALLISON, Mark, 2003, p. 44.

Como espejo social, aunque aparentemente alejado del mundo, el convento es santuario de la inmoralidad, a tono con el déficit espiritual de las monjas que lo habitan. Al tiempo que entre sus muros se escuchan palabras malsonantes o se consumen drogas, en las salidas al rastro sor Estiércol comercia con tartas que dice milagrosas, hechas con la sangre y el cuerpo de Cristo. También se pronuncian con levedad los protocolarios saludos religiosos, rituales vacíos que se encarnan en un clima de sospecha, como el «Alabado sea Dios. Sea por siempre bendito y alabado» que enuncian al unísono sor Rata y sor Estiércol al encontrarse en el pasillo (a. II, s. 6, e. 17) o el «Vaya con Dios» / «Quede usted en su compañía» que intercambian fríamente la superiora y sor Rata tras uno de sus desencuentros (a. II, s. 13, e. 32). Y no nos olvidemos del salvaje jardín, casi una selva invasora en el patio del convento, el cual muestra simbólicamente desde la centralidad del claustro el dominio de las indómitas pulsiones de las profesas¹¹⁵⁰.

Resulta sugerente contemplar el convento no como un espacio, sino como un personaje más. Siguiendo a Jean-Claude Seguin Vergara en su aproximación ensayística a la filmografía de Almodóvar, interesa el diálogo entre las clausuras y las aberturas, los interiores como espacio de intimidad, también de claustrofobia, y los exteriores como espacio público, si bien escenario de conflicto¹¹⁵¹. Desde la sensación de constante tensión, estimo que el convento puede interpretarse como espacio que a duras penas resiste los instintos, las pulsiones llegadas desde el exterior, siendo que su decadencia material y su desvalijamiento permiten una lectura simbólica. Antes de la llegada de Yolanda, el cine hollywoodiense que comentan sor Víbora y el capellán o, desde un posicionamiento más activo, las novelas de Concha Torres escritas por sor Rata ya asolan la comunidad, agrietando sin prisa pero sin pausa sus vetustos muros. No son gratuitos tampoco, según apunta Seguin Vergara, los sugerentes planos presentados a través de las ventanas, leídos por el autor como un recurso formal para la captación de una profunda desesperanza, cuestión palmaria al mostrarse el desgarrador grito final de la superiora a través de uno de estos vanos¹¹⁵².

¹¹⁵⁰ Tal y como apunta Nuria Triana-Toribio, la función del jardín es melodramática y simbólica, pues refuerza la imagen de naturaleza indomable propia de las Redentoras Humilladas, así como el (des)orden caótico de la comunidad. Véase: TRIANA-TORIBIO, Nuria, p. 182. Yo añadiría que el jardín funciona de manera *punk*, por subvertir la habitual imagen del claustro como centro espiritual ordenado de una comunidad religiosa, con una fuente o pozo en su centro cuya forma circular remite a la infinitud divina.

¹¹⁵¹ Véase: SEGUIN VERGARA, Jean-Claude, 2009, p. 47.

¹¹⁵² Sigo aquí: SEGUIN VERGARA, Jean-Claude, 2009, p. 56.

Recuerden que Yolanda irrumpe intempestivamente en la capilla en su llegada al convento (a. I, s. 4, e. 11), acompañada por la misma luz que se observa mientras los créditos se presentan sobre el nocturno cielo de Madrid (a. I, s. 1, e. 1). La penetración de esta luz, que se antoja nocturna al tiempo que crepuscular, pone de manifiesto cómo la oscura capilla se ve profanada por el mundo exterior, mediante un cegador contraste que, además de envolver a Yolanda cual aparición, materializa la idea del aislamiento de la Iglesia, así como la irrupción de unos cambios acontecidos en la sociedad española que la institución no puede seguir ignorando. Tanto es así que Mark Allison señala, en un capítulo dedicado a las estructuras sociales en el cine de Almodóvar, que «Las jerarquías del convento crean una tensión que imita las relaciones de poder en una estructura familiar, completada con los celos habituales y los enconos personales»¹¹⁵³, estableciendo así un interesante símil entre la religión y la familia como instituciones sociales. Alude el autor al peso de los celos como elemento destructor de la amistad entre sor Rata y la superiora, a los mecanismos de chantaje que esta última aplica y al abuso de su posición de autoridad a la hora de ver satisfechos sus deseos. Este abuso de autoridad, comparable con el canibalístico funcionamiento de la institución familiar como reflejo de los mecanismos de una sociedad patriarcal, contribuye a la ruptura de la sororidad (literal, por el vínculo de hermandad imaginada entre las religiosas) y al establecimiento de un claustrofóbico clima de sospecha, en el que llega a presenciarse cómo sor Estiércol espía a sor Rata por encargo de la superiora.

Si en ello pudieran resonar los estertores del recién depuesto franquismo, cuyos mecanismos de coerción social se encontraban más vivos durante la Transición de lo que habitualmente se ha reconocido, más se atisban todavía en la representación de las fuerzas del orden, concebidas como externas y poco deseables desde la perspectiva del convento como cosmos social autónomo. La policía es retratada como un conjunto de matones inútiles, amenazantes pero incapaces de detener a Yolanda (a. I, s. 1, e. 3), una impresión que reafirma Lola al apuntar que «ya se sabe cómo es la pasma. Querrán localizarla, y de paso soltarle cuatro hostias» (a. II, s. 7, e. 18). Los agentes del orden solamente son capaces de detener a Merche porque la superiora así lo dispone, no sin antes resistirse al cumplimiento de la ley desde una velada intimidación: «Les advierto que aquí hay cincuenta celdas y varias criptas, pueden perderse» (a. II, s. 16, e. 39). Tras haber presenciado cómo la superiora asevera que «No me gusta la policía» (a. II, s. 14,

¹¹⁵³ ALLISON, Mark, 2003, p. 62.

e. 35), falta de estima que parecen compartir el resto de profesas, puede deducirse que, en la medida en la que el convento es un lugar de refugio para prófugas, los policías se convierten en el enemigo natural de las monjas. Por ello, parece menos casual que casi les caiga un trozo de convento encima cuando cruzan el patio para ir a buscar a Merche, aunque la reverenda madre lo impute al mal estado del edificio.

Antes de analizar la letra de las canciones, así como otras líneas pronunciadas por los personajes, comento la relación que guarda este largometraje con el mencionado filme *Black Narcissus*. Almodóvar señaló, en una pieza publicada en el suplemento *Radar* del periódico argentino *Página/12*, que dos son las influencias principales de su particular incursión en el convento de las Redentoras Humilladas. El cineasta refiere estas influencias como «pequeños robos»¹¹⁵⁴, apuntando un componente de apropiación en beneficio de sus propias historias que va más allá del homenaje, convirtiéndose en una especie de préstamo no autorizado. Me he ocupado ya de una de estas influencias, pues se trata de una vieja conocida: *Esa mujer*, de la cual el manchego se apropia no solamente por relatar las desventuras de una monja, sino por tratarse de un «melodrama hiperbólico, lleno de canciones, antología del kitsch español». La otra de ellas es el film de Powell y Pressburger, con relación al cual señala que su iluminación y su paleta de colores fueron referencia para su director de fotografía, Ángel L. Fernández. Interesa aquí cómo dichos recursos formales, ya comentados, inciden en la construcción a nivel psicológico de la tóxica relación de dependencia entre la superiora y Yolanda.

El filme británico aborda también la confrontación entre el deseo sexual y las creencias religiosas, surgiendo su principal conflicto argumental a partir de la aparición del personaje de Mr. Dean, interpretado por David Farrar. Sin ser su intención, este hombre pone a prueba la fe de dos religiosas que enfrentarán un deseo sexual cada vez más notorio, si bien lo harán con diferentes actitudes: la hermana Clodagh de Deborah Kerr, comprometida en el pasado con un hombre solamente preocupado por la riqueza material, conoce de antemano el desengaño amoroso y busca salvaguardar su entrega a la vida religiosa en las misiones; por el contrario, la hermana Ruth, interpretada por Kathleen Byron, resulta turbadora por sus sentimientos descontrolados, excesivos y marcados por la lujuria y los celos. Representan, de manera especialmente clara en su enfrentamiento final, el choque entre la comedida cordura y la visceral locura.

¹¹⁵⁴ Para corroborar lo expuesto en este párrafo, véase en el listado de hemeroteca: ALMODÓVAR, Pedro, *Radar. Página/12*, 2006, 30 de julio.

Regresando a la propuesta almodovariana, conviene recordar que Yolanda Bel no es religiosa ni obra de manera virtuosa en sus actitudes. No obstante, la boquerista está resuelta a cambiar de vida, abandonando las drogas y separándose abruptamente de la reverenda madre. Sumando estas consideraciones a los explicados contrastes lumínicos, asevero que el tratamiento formal y psicológico asociado con el personaje de Yolanda la sitúa del lado de la hermana Clodagh, resultando todavía más evidente que la superiora interpretada por Julieta Serrano, víctima de sus bajas pasiones, se aproximaría a la hermana Ruth. Ambas películas abordan, desde sensibilidades estéticas diferentes, la represión del erotismo bajo el encorsetamiento religioso, materializándose en una lucha de poderes, a nivel interno pero también social, que acaba siendo favorable al personaje que obra con cordura y deseo de reforma. Los instintos primarios devienen victimarios de las monjas entregadas a la lujuria, conformando un escenario histórico, según plantea Moor para la obra de Powell y Pressburger¹¹⁵⁵. Dicho escenario se concretaría en el filme británico en la confrontación entre sororidad y sexualidad, polarización que Moor considera dramatizada mediante la separación de la figura protagonista en dos cuerpos: la «Madonna frígida» y la «puta inquieta». En el metraje de Almodóvar, si bien en el terreno formal se aprecia la dicotomía en el tratamiento lumínico diferencial de ambos roles, a nivel psicológico la boquerista cede terreno frente a la complejidad de la profesora. Es la superiora quien encarna el choque entre lo mundano y lo divino, entre el erotismo de la carne y el sensualismo de una vocación heterodoxa pero verdadera. Y es, además, quien representa la decadencia de una comunidad que, como en *Black Narcissus*, está conformada por cinco monjas atrapadas en un microcosmos negador del mundo, aunque repleto de grietas que pugnan por romper dicho aislamiento.

Expresadas mediante varios canales, las rupturas se concretan singularmente en las canciones y en algunos textos de naturaleza religiosa y/o aleccionadora. El primero de los temas musicales, *Dime*, presente en el montaje original entre las escenas 3 y 4 de la versión manejada, es interpretado vocalmente por Sol Pílas, quien presta su voz a las canciones entonadas diegéticamente por Yolanda Bel. La versión del tema no mantiene la letra original de Morris Albert, desarrollándose los versos de la canción como sigue:

Pero dime que aún es tiempo,
que yo nunca te he perdido.
Porque siento que sin ti, mi vida,

¹¹⁵⁵ Véase: MOOR, Andrew, 2005, p. 185.

amor, yo, yo, yo pierdo la razón.

Dime, por fin, ¡ay!, dime,
no pienses, dime que regresarás.

Dime, por fin, ¡ay!, dime,
no pienses, dime que regresarás.

Dime, wo-o-o dime, wo-o-o dime,
wo-o-o, dime que regresarás.

Presentada como actuación en *El Rojo Molino*, esta canción apela a un receptor desconocido: ¿a quién puede estar dirigiéndose Yolanda? Tomando como referencia el asunto romántico de sus versos, así como el hecho de que la cantante lo interpreta tras testimoniar la muerte de su novio, puede entenderse que su funcionamiento argumental obedece al anhelo del reencuentro con el amor perdido. Es complejo ofrecer una lectura con garantías del tema, máxime si se tiene en cuenta que no se incorpora en el montaje que manejo. Distinto es el caso de la oración cantada *Dueño de mi vida* (a. I, s. 4, e. 11), entonada en un momento que, si bien no obedece al sentido de número musical al uso, responde a la categoría de lo musical desde la resignificación del verso cantado con la aparición de Yolanda en la capilla. Originados como alabanza hacia el Sagrado Corazón de Jesús, la irrupción de la bolerista durante la Eucaristía y la posterior aproximación entre seglar y profesa dotan a estos versos de un sentido nuevo, totalmente dependiente de su concreción en escena: «Dueño de mi vida, vida de mi amor / ábreme la herida de tu corazón. // Corazón divino, dulce cual la miel, / tú eres el camino para el alma fiel».

Repetidas casi íntegramente por las religiosas mientras la superiora camina hacia la cantante, estas palabras cambian el receptor aparente y reconocido públicamente por una receptora futurible en la esfera de lo íntimo y lo secreto, Yolanda, pues anticipan el sufrimiento que la superiora habrá de sentir en su entrega hacia la bolerista. Este mismo mensaje es transmitido por el siguiente tema, ahora profano. Me refiero a *Encadenados* (a. II, s. 10, e. 24), cuya significación resulta más evidente, por no obrarse un cambio de intencionalidad con respecto a la versión original del bolero. Interpretada a dos voces por la superiora y Yolanda sobre la grabación de Lucho Gatica, esta canción refiere explícitamente el castigo que supone una relación de dependencia sentimental entre dos amantes, mencionando el tormento, el delirio o el desconsuelo entre sus consecuencias:

[Superiora] Tal vez sería mejor que no volvieras.

Quizás sería mejor que me olvidaras.

Volver es empezar a atormentarnos,
a querernos para odiarnos, sin principio ni final.

[Yolanda] Nos hemos hecho tanto, tanto daño,
que amar entre nosotros es un martirio.

[Superiora] Jamás quiso llegar el desengaño,
ni el olvido ni el delirio, seguiremos siempre igual.

[Yolanda] Cariño, como el nuestro es un castigo
que se lleva en el alma hasta la muerte,

[Superiora] mi suerte necesita de tu suerte
y tú me necesitas mucho más.

[Yolanda] Por eso no habrá nunca despedida,
ni paz alguna habrá de consolar.

[Superiora] Y el paso del dolor ha de encontrarnos
de rodillas en la vida, frente a frente y nada más.

Habremos de esperar al último número musical de la película para saber cómo se resuelve dicha relación de dependencia, aunque me detengo previamente en dos textos leídos que aportan matices sobre las mundanas pasiones de las profesas. Pronunciados y escuchados exclusivamente por las Redentoras Humilladas, en episodios en los que Yolanda no se halla presente, ambos pasajes se comprenden mejor al hilo de una idea planteada por Mark Allison en su aproximación a la película: «En *Entre tinieblas*, el convento funciona como metáfora del deseo suprimido»¹¹⁵⁶. La pasión sexual emerge por momentos como necesario recordatorio de su existencia, pues la tentación ha de tenerse presente para poder suprimirse, como muestra el siguiente pasaje leído por sor Rata de Callejón (a. II, s. 11, e. 26):

Hay tantas clases de besos como clases de amor: el beso sobre la frente, paternal; el beso sobre los ojos, lleno de paz; el beso sobre la nariz, gracioso; el beso en la mejilla, amistoso. Todos ellos algo anodinos, pero que sirven de tentadora invitación a otros más pérfidos, como el

¹¹⁵⁶ ALLISON, Mark, 2003, p. 136.

indiscreto beso en la garganta o el arrullador beso en el oído, semejante a la confidencia de un secreto. Y existe, por fin, el beso en los labios. Un beso no compromete a nada, piensan las alocadas. Tal vez, si eres fría como el hielo y si tu compañero poco fogoso te deja escapar fácilmente de sus brazos. Pero si el beso te ha conmovido deliciosamente, ten en cuenta que a él le conmueve más imperiosamente que a ti, y despierta toda la fuerza de su deseo. No des un beso, amiga mía, más que con la alianza en el dedo. Es un recatado consejo que canta en *Fausto* el mismo diablo.

Investigadores como Paul Julian Smith apuntan que estas líneas no son creación de Pedro Almodóvar¹¹⁵⁷, algo que el cineasta confirma en sus encuentros con Nuria Vidal: «Es un texto maravilloso de un libro de consejos y ejemplos que se llama *La doncella cristiana*. A pesar de su origen reaccionario encuentro que esos consejos son literalmente muy bonitos y tan anacrónicos que resultan divertidos»¹¹⁵⁸. Sin embargo, quisiera hacer partícipe a la lectora de una encrucijada: en su entrevista con Vidal, Almodóvar cita de memoria otros fragmentos que sí he podido localizar en un librito anónimo de 1874 que lleva por título *La doncella cristiana*, pero no sucede lo mismo con el texto sobre el beso leído en la cinta¹¹⁵⁹. Sin ser la procedencia de dichas palabras cuestión de vida o muerte, interesa constatar cómo la pronunciación de sor Rata dota de un tono altamente libidinoso al tiempo que frívolo a tan serias advertencias de peligro dirigidas a las jóvenes cristianas. Además, ¿qué sentido tiene que sor Rata lea un pasaje de estas características, dedicado al peligro del beso en los labios, cuando sus únicas oyentes son religiosas? Es, a mi juicio, una admonición construida sobre el telón de fondo de los deseos de las profesas, los cuales pugnan por salir. Y el control de esos deseos toma forma también en la lectura de un pasaje de los *Salmos* durante otra escena acontecida en la capilla (a. II, s. 15, e. 36): «Coloca Señor una guardia en mi boca, un

¹¹⁵⁷ SMITH, Paul Julian, 1996, p. 30-31.

¹¹⁵⁸ VIDAL, Nuria, 1990, p. 102.

¹¹⁵⁹ *La doncella cristiana o consejos y ejemplos a las jóvenes instructoras y alumnas que frecuentan las escuelas dominicales*, librito anónimo publicado por vez primera en España en 1874, si bien cuenta con reediciones hasta 1998, es indudablemente el texto al que Almodóvar se refiere en su entrevista con Nuria Vidal. Al no dar con el pasaje en cuestión, amplí mi búsqueda a otras publicaciones contemporáneas de corte aleccionador-religioso que pudiesen formar parte de las lecturas habituales del modelo de educación femenina franquista de base nacionalcatólica, sin éxito. Al no hallar ninguna referencia coincidente, comencé a manejar la hipótesis de que pudiera ser una reimpresión de un texto anterior, perteneciente al ámbito de la literatura moralizante dieciochesca. Consideré que pudiera tratarse de un pasaje extraído de *Virginie ou la vierge chrétienne*, afamada publicación en varios tomos fechada en el siglo XVIII del religioso marsellés Michel-Ange Marin, traducida al idioma toscano y al español, en este último caso por Cayetana de Aguirre y Rosales en la década de 1860, con el título *Virginia ó La doncella cristiana: historia que se propone por modelo á todas las señoras que aspiran á la perfección evangélica*, pero tampoco aquí se encuentra el texto. ¿Existen varias versiones del texto de 1874, siendo que yo solamente pude consultar sus dos ediciones más recientes? No parece que el texto esté recortado, y las palabras de sor Rata no encajan por su tono, estilo y forma en la publicación. Es, verdaderamente, un misterio en cuya resolución he fracasado.

centinela a la puerta de mis labios, no dejes inclinarse mi corazón a la maldad, a cometer crímenes y delitos, ni que con los hombres malvados participe en banquete» (Sal 141, 1-4). Aparte de cuestionar el interés puramente estético que se ha imputado a Pedro Almodóvar con respecto a lo religioso, resalta la lectura refrescante y sugerente, incluso sensualista, que de estas palabras se aporta. La religión deviene, una vez más, sublimación de los deseos de las monjas.

¿Cómo escapar a todo ello? La clave viene facilitada por la canción que Yolanda entona, acompañada por las Redentoras Humilladas, en la fiesta que celebra el santo de la superiora. Así dicen los versos de *Salí porque salí* (a. III, s. 22, e. 58):

Lalalalala lala lalalalala lala lalalalala [Monjas lo corean]

Otra vez sin decir nada de mí,

otra vez voy pasando por ahí.

Donde voy procurando sin hallar,

puede ser que te vuelva yo a encontrar.

Otra vez, por aquello de soñar,

echaré ilusiones a volar.

Amaré todo cuanto pueda amar

y dejar en el olvido cuanto yo deba olvidar.

Para ti ni siquiera yo tendré

ni quizás la limosna de un mirar.

Fue mejor sepultar en el ayer

tu lejano amor prohibido, que jamás debió de ser.

Otra vez voy pasando por ahí,

otra vez con mi cara tan feliz.

Si a tu amor yo llegué porque llegué,

de tu amor yo salí porque salí.

Lalalalala lala lalalalala lala lalalalala [Monjas lo corean]

[Monjas] Aquí¹¹⁶⁰ llegué porque llegué, y salí porque salí,
amo cuanto puedo amar, sigo andando por ahí.

Por ahí voy yo caminando,
camino por donde quiera.
A mí no me digas nada, madre,
en esta quédate afuera.

[Monjas] Aquí llegué porque llegué, y salí porque salí,
amo cuanto puedo amar, sigo andando por ahí.

Ahora todo es diferente,
la cosa no es como era.
Voy solita, voy contenta,
ahora me la gozo entera.

[Monjas] Aquí llegué porque llegué, y salí porque salí,
amo cuanto puedo amar, sigo andando por ahí.

Pero la vida es una comedia,
esta es la universidad.
No va para ningún lado
quien no sabe dónde está.

[Monjas] Aquí llegué porque llegué, y salí porque salí,
amo cuanto puedo amar, sigo andando por ahí.

Allá donde *Encadenados* subrayaba la tóxica dependencia, creada a nivel visual mediante el uso del plano/contraplano asociado con la ocularización interna, *Salí porque salí* sugiere la liberación de Yolanda tras romper sus lazos con la superiora. En ambas escenas musicales, la profesora permanece sentada, siendo Yolanda quien se aproxima o toma un rol activo. En clave de performatividad de género, podría considerarse que la

¹¹⁶⁰ La letra original del tema dice «A ti», pero las Redentoras Humilladas cantan «Aquí».

atracción lésbica funciona desde los códigos de la heteronormatividad: en *Encadenados*, Yolanda, objeto de deseo, se aproxima a la monja, quien haría suyo el rol masculinizado atractor que seduce y atrapa a la mujer; en *Salí porque salí* es Yolanda quien se exhibe obscenamente, según valora la reverenda madre, para su contemplación y disfrute. Se añade aquí un público poco esperable para ese amor prohibido y asfixiante, un conjunto de monjas, excepción hecha del párroco, entre las cuales destacan la madre general, con expresión reprobatoria, y una profesora que parece gozar con tan escandaloso espectáculo.

Remarcados por la caída del guante a lo Rita Hayworth y por el vestuario obra de sor Víbora, los versos juegan con la idea de teatralidad, insertando lo frívolamente performativo en el convento: «la vida es una comedia, / esta es la universidad». Las canciones, sean religiosas o profanas, devienen actos de seducción homoerótica¹¹⁶¹, transmutando en boleros también las canciones religiosas o las oraciones, en tanto que todas ellas funcionan como canto al amor prohibido y a las obsesiones sexuales de una España que está despertando, incluso entre los muros del más inhóspito convento. Pero, al tiempo, *Salí porque salí* marca el final de un enclaustramiento y de una subordinación que no son deseados. Con su «A mí no me digas nada, madre», Yolanda interpela a la superiora, advirtiéndola del abandono que pronto habrá de sufrir. «Aquí llegué porque llegué», pero también «salí porque salí». Y es que Yolanda se irá sin previo aviso, del mismo modo en que llegó. Pudiera pensarse que el grito final de la superiora supone uno de los desenlaces más trágicos de cuantos habitan en los filmes de Almodóvar, pero conviene advertir que dicha fatalidad cae únicamente sobre la reverenda madre, primera y última de las Redentoras Humilladas. Yolanda y el resto de profesas, cada una a su manera, logran desembarazarse del clima claustrofóbico de un convento que se cae a pedazos. Algunas, como sor Víbora o sor Rata, son lo suficientemente valientes para asumir sus deseos; otras, como sor Estiércol o sor Perdida, no saben escapar de la culpa y del miedo que, respectivamente, han marcado sus vidas. Para ellas, si se entiende que permanecer junto a la superiora es el anhelo de sor Estiércol y que un retorno a los orígenes de la congregación en un entorno rural se asemeja deseable para sor Perdida, el desenlace parece ser ventajoso, incluso optimista.

¹¹⁶¹ Como apunta Smith, no es casual que el comienzo instrumental de *Encadenados* se escuche cuando la superiora muestra por vez primera a Yolanda la habitación de Virginia, en la cual habrá de hospedarse. Supone una anticipación del deseo prohibido, también de la sustitución de un antiguo objeto de deseo por uno nuevo. Véase: SMITH, Paul Julian, 1992, p. 184.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Inicio mi aproximación a la interpretación extradiegética a partir de un sintético repaso a la hemeroteca contemporánea al estreno de la película. La primera noticia que he localizado, meses antes del estreno, viene de la mano de la edición madrileña del periódico *ABC*, más concretamente del reportaje «El cine que veremos» a cargo de José Alejandro Vara, incluido en el suplemento dominical *Los domingos de ABC* con fecha del 9 de enero de 1983. Dedicado al próximo filme de Pedro Almodóvar estas líneas:

Pedro Almodóvar, «enfant terrible» de la cinematografía mesetaria, cambia de rumbo en su tercer intento. Se aparta ligeramente de la modernidad caiga-quien-caiga de sus anteriores títulos para adentrarse en un mundo cerrado y un tanto insólito: un convento de monjas de clausura. «Entre tinieblas» se llama el filme y tiene, según su autor, las necesarias dosis de pasión, diversión y vistosidad para resultar agradable. Carmen Maura, Cristina Sánchez Pascual, Lina Canalejas, Chus Lampreave y Marisa Paredes son, entre otras, las animadoras de este singular concilio¹¹⁶².

Si bien considero equivocada la caracterización de las Redentoras Humilladas como monjas de clausura, pues en varias ocasiones salen del convento, el texto acierta al subrayar la singularidad del film, caracterizándolo de «claustrofóbico y conventual» en el pie de foto de una imagen en blanco y negro en la que puede verse a sor Rata de pie frente al escritorio de la superiora. Aún sin haberse estrenado, volvemos a tener noticias de la película el día 24 de abril, en una de las viñetas de la sección «Gente» del mismo diario. El apunte habla de Carmen Maura, incorporando una fotografía en blanco y negro de la actriz, vestida con hábitos y junto al tigre de Bengala que aparece en el largometraje. En el texto, se resalta la aparición de tan valiosa intérprete como principal mérito y reclamo, informando de que el film irá al Festival de Cannes, «donde la Maura tiene muchas posibilidades de que le reconozcan lo meritorio de su trabajo. Sobre todo teniendo en cuenta la peculiar afición de los franceses por los animales»¹¹⁶³.

Sin embargo, el estreno en el certamen francés no llegó a concretarse¹¹⁶⁴, pues la película de Almodóvar fue proyectada por vez primera frente al público de la sección

¹¹⁶² VARA, José Alejandro, *ABC Madrid*, suplemento *Los domingos del ABC*, número suelto, 1983, 9 de enero, p. 21.

¹¹⁶³ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 24 de abril, p. 106.

¹¹⁶⁴ Según apunta Pedro Almodóvar, «[el filme] se presentó primero a Cannes, pero allí se asustaron mucho y la rechazaron. En Venecia la aceptaron, pero a regañadientes. La Democracia Cristiana estaba muy metida en el Festival y se pasaron un mes dilucidando si admitían la película». VIDAL, Nuria, 1990, p. 106.

Venezia Giorno del Festival Internacional de Cine de Venecia¹¹⁶⁵. La cuadragésima edición de la Mostra albergó el estreno, del cual se hace eco el periódico *ABC* con fecha del 7 de septiembre, siendo su enviado especial al certamen, José Alejandro Vara, quien firma el artículo titulado «Éxito de la jornada española y gran acogida a la película de Pedro Almodóvar»¹¹⁶⁶. Tras dar cuenta del homenaje dedicado a Luis Buñuel, con la presencia de Carlos Saura y Pilar Miró, la pieza se centra en la cinta, señalando que se proyectó «en la sala grande, con el aforo completo y una notable expectación». Vara da noticia de la ovación de más de tres minutos que el director y las intérpretes recibieron tras el pase de un metraje que define como «un pequeño retablo descarado y frívolo sobre la vida de unas monjitas –“las redentoras humilladas”– en un convento travestido de refugio de pecadoras». En la sección «Gente» del 12 de septiembre puede localizarse una fotografía del cineasta en Venecia, acompañado por Julieta Serrano, Carmen Maura, Cecilia Roth, Cristina Sánchez Pascual y Marisa Paredes. En alusión al título de su primer largometraje comercial, la viñeta se titula «Pedro, el triunfador, y las chicas del montón»¹¹⁶⁷, informando de los aplausos que ha cosechado su nueva película, los cuales motivaron que el realizador y las actrices tuvieran que presentarse y saludar al público.

A modo de contrapunto, quisiera referirme al texto «La crítica italiana es menos entusiasta con “Entre tinieblas” que el público veneciano»¹¹⁶⁸, publicado por Octavi Martí, enviado especial de *El País*, periódico español fundado en 1976. Con fecha del 8 de septiembre de 1983, Martí explica que el filme logró el mayor número de aplausos de cuantas cintas se habían proyectado hasta el momento en la Mostra, pues «sorprendió al público, que, si durante los diez primeros minutos parecía desorientado, luego comenzó a descubrir el sentido del humor del pintoresco melodrama conventual». Tras lamentarse de que este metraje no fuese admitido a concurso, cuestión que imputa a «los escrúpulos democristianos del equipo dirigente del festival», advierte que la crítica especializada recibió la película con mayores reservas. En palabras de Octavi Martí, *Il Gazzettino* de Venecia señaló que el filme «no va más allá del espectáculo narrativo», al tiempo que *La Stampa* consideró que «su lentitud ahoga el placer del escándalo» y *Corriere della Sera* alabó «su ataque a la concepción formal e hipócrita de la religión que sólo atiende a la represión».

¹¹⁶⁵ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 31 de agosto, p. 49.

¹¹⁶⁶ VARA, José Alejandro, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 7 de septiembre, p. 60.

¹¹⁶⁷ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 12 de septiembre, p. 75.

¹¹⁶⁸ Los fragmentos que siguen proceden de: MARTÍ, Octavi, *El País*, número suelto, 1983, 8 de septiembre, p. 28.

Hemos de esperar al lunes 3 de octubre de 1983 para encontrar mención al film en la cartelera madrileña, sin una estrategia promocional previa en prensa generalista. Como parte de las salas de cine de sesión numerada, *Entre tinieblas* se anuncia en el Cine Proyecciones con sesiones a las 4'30 y las 7 de la tarde, vendiéndose como «Una película inclasificable de Pedro Almodóvar» para mayores de catorce años¹¹⁶⁹. Después de proyectarse durante poco más de un mes en dichos cines, la cinta pudo visionarse durante el resto del año, incluso hasta comienzos de 1984, en otros cines de la capital española, como Azul, Minicine-3 de Fuencarral o los Alphaville. En estos últimos, especializados en películas en versión original, todavía pueden encontrarse sesiones en diciembre de 1984. No obstante, en contraposición a lo que sucediese con los metrajes anteriores, no se publicitó ningún reestreno de la película.

Pocas horas después de su estreno, César Santos Fontenla firma una crítica en la edición madrileña del periódico *ABC*, cuyo pasaje resaltado es ya toda una declaración: «Disparate iconoclasta que no llega a alcanzar la categoría de “esperpento” por culpa de una puesta en escena tímida en relación a la historia narrada»¹¹⁷⁰. Considera el crítico que el manchego continúa sin superar su primer largometraje comercial, por echarse en falta la naturalidad de aquel, técnicamente más descuidado. Afirma que el argumento «no está suficientemente distorsionado por una realización que resulta chata, tímida, pacata incluso», lejos del nivel de «barbaridades» de la irreverencia del relato. Por otra parte, acusa al filme de falta de ritmo, pues, aunque tenga elementos melodramáticos incrustados, el crítico considera que la cinta exigía la vivacidad propia de la comedia, apuntando que «le falta “garra”, insolencia, mordiente». Por lo demás, resalta la labor de Mary Carrillo por interpretar a su marquesa «al estilo de las actrices de carácter de la mejor comedia americana», seguida en acierto, por este orden, de Chus Lampreave, Julieta Serrano y Lina Canalejas.

En otro orden de cosas, «La arruga bella y Vicente Parra», página de la sección «Gente» firmada por Jesús María Amilibia en el ejemplar del 5 de octubre de 1983 del periódico *ABC*, aporta otra visión del estreno en el Cine Proyecciones, focalizando su atención en las singulares características de los asistentes. También Pedro Almodóvar es definido de manera peculiarmente grotesca en esta pieza, la cual reproduzco de manera íntegra, pues no tiene desperdicio:

¹¹⁶⁹ Sin firma, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 3 de octubre, p. 60.

¹¹⁷⁰ SANTOS FONTENLA, César, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 4 de octubre, p. 75.

Eloy de la Iglesia saca al hijo de un guardia civil heroinómano en «El pico»; Pedro Almodóvar ofrece en «Entre tinieblas» la simpática escena de una monja, madre superiora, inyectándose heroína en vena. ¿Qué pasa, que estamos en una promoción otoño-invierno?

Claro que lo fascinante está en adivinar hasta dónde pueden llegar en la próxima película. Mucho me temo que a Pedro no le queda mucho más allá de un Tarzán que mantenga relaciones oníricas con un hipopótamo y que de paso viole alguna que otra misión africana. Por lo que se refiere a Eloy, creo que está a punto de echar mano de la vieja idea de llevar al cine «Vida sexual sana en un campo guerrillero», siempre, naturalmente, que el agente de la CIA infiltrado –tiene que haber un agente de la CIA infiltrado– se inyecte morfina cada cinco minutos.

Poco más o menos.

Mucho ambiente «punk» en el estreno de Almodóvar en el Proyecciones. Mucho anillo en la oreja, mucho cinturón claveteado, mucha pluma, mucho pelo cortado al cero y con mechón en el medio, cosa que a mí siempre me recuerda a los indios mohicanos, y bastante olor a humanidad, que ya se sabe que para muchos, lo «moderno» está reñido con la ducha. Me preguntan los de la radio, que siempre están preguntando en todas partes:

–¿Y qué te parece Pedro Almodóvar?

–Un Corín Tellado al que le ha dado por el «rock», la escabrosidad y el morbo. Pero tiene una gran virtud: su mal gusto es absolutamente insoportable, deleznable.

Lo digo como un piropo. Sé que le encantan estas cosas. A la salida se comenta que antes de iniciarse la proyección hubo una amenaza de bomba, y que la Policía anduvo mirando por pasillos y butacas, entre telones y en los lavabos, por todas las partes, por lo que la película comenzó media hora más tarde de lo anunciado.

–¿Crees que ha sido un terrorista?, me preguntan.

–Mucho me temo que ha podido ser cualquier apasionado del buen cine¹¹⁷¹.

Aunque aquilataré en breve la relación de Almodóvar con la Movida madrileña, temo no poder ofrecer un mejor retrato sociológico de la percepción de este movimiento contracultural ochentero por parte de los sectores sociales más tradicionalistas que la vívida imagen compuesta por estas líneas. Al tiempo que ofensivas, estas aseveraciones, desde la percepción de quien las escribió, son sustancialmente verídicas. También lo es el éxito que se granjeó *Entre tinieblas* entre los cinéfilos de corte más alternativo: en su paso por el Festival de Sevilla, José Alejandro Vara advierte que «habrá que reseñar el gran éxito de Pedro Almodóvar –también por aquí– y su “Entre tinieblas”, con todas las

¹¹⁷¹ AMILIBIA, Jesús María, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 5 de octubre, p. 106.

butacas vendidas desde anteaer y hasta con amagos de reventa en los círculos de la modernez sevillana»¹¹⁷². No faltan tampoco los pases del film en salas de proyección barcelonesas, según informa *El mundo deportivo*. Con fecha del lunes 17 de octubre de 1983, el largometraje cuenta con pases, en sesión continua, a las 11'20, 1'55, 4'30, 7'05 y 10'25 en los Cines Publi 1¹¹⁷³. Su paso por los cines de la Ciudad Condal se prolongó hasta el 22 de enero de 1984, jornada en la que localizo la última mención en cartelera, con cuatro pases en el Cine Arkadin 2¹¹⁷⁴. El hecho de que el filme no contase con un gran estreno en las salas de exhibición de primera línea de la urbe catalana, tampoco con una reseña crítica en este periódico generalista, indica que, a pesar de su prolongada presencia en salas, se trató de una película destinada a un público joven y contracultural.

A propósito de las subjetividades artísticas involucradas, comienzo señalando una particularidad: Pedro Almodóvar es, sin asomo de dudas, el director y guionista que más atención ha recibido por la historiografía de cuantos han desfilado por estas páginas y, junto con otros ilustres nombres como Luis Buñuel o Luis García Berlanga, es quizás el cineasta español más reconocido internacionalmente. Bien es cierto que perfiles como los de Rafael Gil, Mario Camus, Florián Rey o Luis Lucia han resultado relevantes en la aproximación a sus películas, pero en muchos casos he discutido una noción autoral que escapaba a los realizadores, imponiéndose productores, guionistas o estrellas. A mi juicio, aquello que diferencia el caso de Almodóvar, más allá del volumen de estudios dedicados a su figura, es su entidad pública, máxime en aquellos años de la Movida en los que actuaba y cantaba. Perdonarán mi irreverencia, pero, dejándome contagiado del espíritu transgresor del Almodóvar ochentero, me atrevería a versionar el término «mocatriz», resultante de la canción homónima de Ojete Calor y empleado actualmente para referirnos a aquellas famosas de turno que se presentan como modelo, cantante y actriz, para referirnos al manchego como «dicador», esto es, director, cantante y actor, al menos en sus años más experimentales.

No quisiera pasar por alto el componente autoral que aportan cada uno de los agentes individuales que intervienen, tanto delante como detrás de las cámaras, pues nunca debe perderse de vista la autoría colectiva que caracteriza al séptimo arte. En el caso de las actrices, departí ya sobre las singularidades actanciales de cada una de las

¹¹⁷² VARA, José Alejandro, *ABC Madrid*, número suelto, 1983, 12 de noviembre, p. 74.

¹¹⁷³ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 18766, 1983, 17 de octubre, p. 54.

¹¹⁷⁴ Sin firma, *El mundo deportivo*, n° 18861, 1984, 22 de enero, p. 50.

intérpretes que, creando algo que escapa a la suma individual de todas ellas, componen un reparto coral excelso. Del mismo modo, me he referido a varios de sus colaboradores tras las cámaras, en ámbitos como la música que tan significativos resultan en este film, aunque me gustaría apuntar un nombre que no aparece en los créditos. Hablo de Iván Zulueta, director de *Arrebato* (1979), quien diseñó el magnífico cartel que incorporo en la portada del capítulo. Curiosamente, Cecilia Roth y Will More, actores que aparecen interpretando a Merche y Jorge, respectivamente, son dos de los protagonistas del más afamado filme de Zulueta, título admirado por Almodóvar. En definitiva, si bien voy a centrarme en la figura de Almodóvar, no quisiera caer en el discurso de un cine de autor que lo aisle subjetivamente, pues su producción no se comprende sin las aportaciones de colaboradores asiduos que el manchego comenzó a granjearse en aquellos años. Así pues, aunque reconozco que las filias y las fobias de Pedro Almodóvar se dejan sentir vívidamente en esta película, desde su experiencia como músico y cantante hasta su admiración por el género vodevilesco de la revista de variedades, no puedo desestimar detalles como el hecho de que la presencia de Cristina Sánchez Pascual, actriz que interpreta a Yolanda, fue una imposición del adinerado productor de Tesouro S.A. que financió la película, Luis Calvo, por aquel entonces pareja de la actriz¹¹⁷⁵.

Tanto es así que Almodóvar llega a definir el filme, ya a finales de los ochenta, como «frustrado», explicando que le causa inmenso dolor volver a visionar la película a causa de la interpretación de Cristina Sánchez Pascual: «[...] tengo la impresión que ha destrozado el personaje, ya no lo reconozco como mío»¹¹⁷⁶. Frente a las alabanzas que pronuncia sobre Julieta Serrano, «el monstruo de la película»¹¹⁷⁷, o Carmen Maura, aseverando que rodar con ella es «hipnótico» (o, al menos, lo fue hasta que vinieron posteriores desavenencias), resulta evidente que faltó entendimiento entre el cineasta y una de sus protagonistas en este largometraje por encargo. A modo de contraste, resulta interesante apuntar cómo Nuria Vidal, pasando de la condición de entrevistadora a la de investigadora, propone una contralectura del personaje de Yolanda: en la medida en la que Sánchez Pascual no fue capaz de conectar con el nivel emocional que Almodóvar

¹¹⁷⁵ SHULMAN, Liliana, 2020, p. 38. Es cierto que Cristina Sánchez Pascual ya había aparecido, siempre en papeles pequeños, en algunos títulos anteriores de Almodóvar. No obstante, el cineasta no volvería a contar con ella, como sí sucedió con Carmen Maura, Chus Lampreave, Marisa Paredes o Julieta Serrano. Las malas lenguas dicen que parte del argumento de *Los abrazos rotos* (2009) se inspira en dicha relación entre una actriz de limitado talento y un hombre de negocios que desea ejercer de productor con el único objetivo de controlarla.

¹¹⁷⁶ VIDAL, Nuria, 1990, p. 94.

¹¹⁷⁷ Como respuesta, resulta conmovedor leer cómo Julieta Serrano expresa también su confianza absoluta en el director y su grado de implicación en el proyecto. Véase: VIDAL, Nuria, 1990, p. 97-98.

pretendía para Yolanda Bel, el personaje acaba ganando autonomía como una especie de «mueble sin sentimientos, sin afectos y sobre el que las cosas no dejan huella»¹¹⁷⁸, escapándose de las manos y de las intencionalidades de su creador. Señala, además, que Almodóvar reconoce su parte de culpa, pues quiso insinuar una especie de posesión del personaje por parte de Virginia, anterior objeto de deseo de la superiora, alojándola en su habitación, pero dicha idea no llega a concretarse ni a comunicarse con acierto.

En cualquier caso, el letrero inicial «Una película de Pedro Almodóvar» (o, en ocasiones, «Un film de Pedro Almodóvar») puede entenderse como una advertencia de la singular poética que la espectadora encuentra en sus propuestas, también como una invitación que permite entrar en su universo particular, por lo que resulta importante conocer algunas coordenadas biográficas que permiten dotar de mayor sentido a cuantas realidades se proyectan. Siempre celoso en relación con su vida personal, sobre la cual ni confirma ni desmiente¹¹⁷⁹, sigo la citada publicación de Mark Allison, sintetizando algunas cuestiones que el investigador aborda como contexto cultural y biográfico de Almodóvar¹¹⁸⁰. Allison comienza estableciendo la importancia de sus orígenes en La Mancha, así como su partida hacia Madrid, a tiempo de presenciar tanto los últimos años del régimen franquista como los primeros pasos de la España democrática, dejando ambas realidades una marca importante en sus filmes. Conservadurismo moral y nuevas libertades, el pasado rural frente a la bulliciosa vida urbana o el paso de un primer contacto autodidacta con el cine a unas condiciones de producción profesionales fueron fundamentales en su recorrido cinematográfico durante los años ochenta.

Tras abandonar su pueblo natal, Calzada de Calatrava, a la edad de ocho años, Almodóvar permaneció en un colegio religioso regentado por los salesianos en Cáceres hasta los dieciséis años. La misma calle en la que se encontraba dicho colegio disponía de una sala de cine, recurso con el que el manchego no había contado en su más tierna infancia, algo que atestigua el monólogo que escribe para Alberto Crespo, interpretado

¹¹⁷⁸ VIDAL, Nuria, 1990, p. 288.

¹¹⁷⁹ A día de hoy, existe una única publicación que aborda la vertiente más personal de Almodóvar, frente al interés que siempre ha despertado su obra. No voy a desviarme en esa dirección, si bien les remito a dicho texto, escrito por un periodista deportivo heterosexual que no figura entre sus habituales filas de devotos, por si quieren profundizar en un asunto que sí trataré, a saber, cómo su educación escolar a cargo de los salesianos supuso una experiencia personal que el manchego ha plasmado en varios de sus filmes. Siempre según esta publicación, autorizada por El Deseo (lo máximo a lo que un libro sobre el manchego puede aspirar, pues Almodóvar no lee personalmente nada escrito sobre él), el cineasta representa su desprecio hacia los preceptos morales corruptos de la Iglesia Católica, algo que no es óbice para su utilización de la iconografía religiosa desde una mirada heterodoxa. Véase: GARCÍA, Ladis, 2019.

¹¹⁸⁰ Sigo a continuación: ALLISON, Mark, 2003, p. 15-33.

por Asier Etxeandia, en *Dolor y gloria* (2019). Este parlamento menciona el muro encalado sobre el cual se proyectaban los metrajes que tuvo ocasión de ver durante su infancia, probablemente como parte de esos cines populares improvisados, en contextos rurales, a los que llegaban desgastadas bobinas de celuloide pertenecientes a películas clásicas al tiempo que casi olvidadas, fuera de circulación en las salas de proyecciones. Como evoca poderosamente Mark Allison, la educación de Almodóvar «tuvo lugar en una sola calle. Cantaba en el coro y creía que su deseo de ver las películas basadas en las obras de Tennessee Williams era un auténtico pecado»¹¹⁸¹. El papel de los hermanos salesianos y la visión de una moral religiosa arcaizante no son desdeñables en su obra, como tampoco lo son estrellas del celuloide tan diversas como Doris Day, Lola Flores, Natalie Wood o Sara Montiel, a quienes disfrutó en pantalla durante esos mismos años.

A finales de su adolescencia, al cumplir la mayoría de edad y durante los últimos compases de la dictadura franquista, Almodóvar se estableció en Madrid. Paralelamente a un trabajo en la Compañía Telefónica que ocupaba sus mañanas, el joven manchego reservó sus tardes para la realización de cortometrajes experimentales, echando mano de su círculo de amistades y de una cámara Super 8. Escribió en revistas alternativas y frecuentó los ambientes de la Movida, movimiento sintomático del cambio vivido en España: las transformaciones políticas y culturales marcharon a destiempo, pues las primeras se llevaron a cabo de forma lenta y paulatina, mientras que la mutación de lo sociocultural se vio asociada con un grupo demográfico joven y urbano que protagonizó rupturas tan radicales como minoritarias, en parte fruto de una posmodernidad que irrumpió de golpe y sin previo aviso. Cristalizaron así nuevas tendencias en ámbitos como la moda, la pintura, la música, el diseño o el cine que, en manos de unas élites también deseosas de sumarse a la modernidad, terminaron siendo aceptadas de modo tan rápido como superficial por parte del sistema oficial¹¹⁸². Todo ello alimentó, según sugiere Peter Evans, que Almodóvar fuese de los primeros en aprovechar, tras concluir la dictadura y abolirse la censura cinematográfica, la oportunidad de representar temas vinculados con cuestiones como la religión, la sexualidad o la familia¹¹⁸³.

¹¹⁸¹ ALLISON, Mark, 2003, p. 17.

¹¹⁸² Recomiendo una publicación que recoge, a modo de guía ilustrada, la memoria de los espacios de aquellos años y aquellas gentes, desde el recuerdo de sus dos autores. Aparte de incorporar una ruta asociada con Almodóvar, destaca por no ser uno de los muchos estudios académicos de este movimiento contracultural, que quizás llega a comprenderse mejor callejeando con guía en mano: ORDOVÁS, Jesús; GODES, Patricia, 2020.

¹¹⁸³ EVANS, Peter, 1995, p. 326.

Regresaré a la presencia de lo religioso en el universo almodovariano, pero prosigo mi recorrido con sus primeras experiencias cinematográficas. Previamente a su incursión en el largometraje comercial, rodó largometrajes experimentales en 16 mm. Tal es el caso de *Folle... folle... fólleme, Tim!* (1978), melodrama al estilo de las fotonovelas que evidencia el interés de un realizador en ciernes por la narración de historias, alejándose así del cine experimental de corte más conceptual, al tiempo que mostrando su gusto por el homenaje, personalísimo, hacia géneros de corte clásico. No es este lugar para detenerme en los vericuetos de sus dos primeros contactos con el cine comercial, entendiendo como tales los ya mencionados *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón* y *Laberinto de pasiones*, por contar con el apoyo de las productoras Figaró Films¹¹⁸⁴ y Alphaville S.A., respectivamente. Eso sí, Pedro Almodóvar no abandonó la estabilidad de su trabajo en Telefónica hasta el comienzo del rodaje del segundo título. Con respecto a *Entre tinieblas*, su tercer largometraje comercial, Allison señala que Almodóvar «empezó a experimentar más ampliamente con la tecnología que tenía ahora a su disposición y prescindió de la cantidad de personajes que había utilizado en su película anterior»¹¹⁸⁵. Sin embargo, aunque apunte un hilo del cual no tiraré, por tratarse de un fenómeno posterior al film, las obligaciones poco deseadas que generó la película de encargo de Tesauro S.A. así como la nueva oportunidad ofrecida por la llamada Ley Miró harían que Pedro Almodóvar rodase únicamente dos películas más antes de fundar en 1986, junto a su hermano Agustín, la productora El Deseo.

De deseos y pasiones habla la investigadora italiana Daniela Aronica en su aproximación a la filmografía de Almodóvar, haciéndose eco de unas declaraciones del cineasta: «La passione è un'energia necessaria, anche se non riesco a stabilire se sia un'energia positiva o negativa. Ma è un tipo di energia senza la quale la vita non avrebbe senso»¹¹⁸⁶. Estas palabras evidencian el vínculo que Almodóvar establece entre pasión y necesidad, quizás el eslabón que faltaba para completar la cadena que, en *Entre tinieblas*, une sentimiento pasional y sentimiento religioso. Recurriendo de nuevo a las palabras del realizador, interesa reproducir un apunte sobre la religión:

¹¹⁸⁴ He incorporado la tilde acorde con la acentuación del nombre de dicha productora en algunos carteles promocionales de sus películas («Figaró»), pero también he hallado menciones a la misma como «Fígaro» o «Figaro». Ya saben, la acentuación y los rupturistas posmodernos se llevan regular.

¹¹⁸⁵ ALLISON, Mark, 2003, p. 26.

¹¹⁸⁶ ARONICA, Daniela, 2007, p. 10, citando este fragmento como perteneciente a la publicación *Los fantasmas del deseo*, editada por Aula 7 y fechada en 1988. Conviene señalar que la publicación de Aronica cuenta con una versión anterior de 1994, pero no estamos ante una reimpresión, sino frente a un texto diferente, por actualizarse al incorporar los filmes rodados por Pedro Almodóvar en los años que separan ambas ediciones.

La religione è un elemento strettamente vincolato alla cultura spagnola e, benché noi giovani ce ne preoccupiamo molt meno, è certo che esiste. Suppongo di utilizzarla per questo: sebbene non sia praticante né mi senta cattolico, in fondo è presente nella mia vita. Quando parlo di Dio – presente, assente o necessario – non lo faccio da un punto di vista critico perché, tra l'altro, a me piacerebbe che tutto ciò che si dice di Dio, come soluzione ai problemi dell'uomo, fosse vero. Ma non ci credo, benché mi sembri un'invenzione meravigliosa¹¹⁸⁷.

Más allá del ateísmo personal de Almodóvar, el cineasta encuentra en la religión una maravillosa invención plenamente consolidada en el contexto sociocultural hispano, también un motor de acción que, entrelazado con las pasiones íntimas de sus personajes, puede resultar tan trascendente como humano. Aronica habla de *etica della passione* para referirse a este elemento de la poética almodovariana, estableciendo un cordón umbilical entre su explotación en *L'indiscreto fascino del peccato*, título que recibe *Entre tinieblas* en tierras italianas, y aquello que podría considerarse la prehistoria de la cinematografía del manchego, aquel cine experimental en Super 8 en el cual ya exploró elementos pasionales vinculados al género del melodrama¹¹⁸⁸. Me referiré en breve a la contaminación entre géneros fílmicos que apunta la investigadora, pero interesa ahora recordar la extraordinaria fuente de energía que suponen las pasiones de los personajes, volcadas más hacia la dimensión de lo humano que hacia la sublimación de lo divino. La peculiaridad está en que, si bien «L'autenticità, la profondità, l'ineluttabilità della passione assimilano la Madre Superiora alle eroine dei melodrammi»¹¹⁸⁹, dicha construcción hace recaer los rasgos de la heroína del melodrama en una religiosa.

Entra en juego una lógica que opone la moral tradicional y sus convenciones a la inevitabilidad de las pasiones y los deseos, no a la simple pretensión de escándalo. Podría establecerse cierta continuidad con relación a otra de las vacas sagradas de nuestra cinematografía, Luis Buñuel, también crítico con la moral religiosa desde un surrealismo que no resultaría del todo ajeno a personajes como sor Estiércol o sor Rata de Callejón. Sin embargo, la película de Almodóvar no es herética ni iconoclasta, no niega la existencia de Dios ni realiza un ataque hacia el imaginario de lo religioso; lo abraza y lo subvierte, resignificándolo en formas tan peculiares como los diseños de sor Víbora. Para Almodóvar, la religión católica, desde una visión poco canónica, deviene una realidad cultural propia de la sociedad española, también de su cinematografía, pues

¹¹⁸⁷ ARONICA, Daniela, 2007, p. 10-11. Este extracto pertenece a un texto periodístico de 1983.

¹¹⁸⁸ Véase: ARONICA, Daniela, 2007, p. 20-27 y p. 44-52.

¹¹⁸⁹ ARONICA, Daniela, 2007, p. 46.

Yolanda es una mujer necesitada que acude al convento como necesitado fue el niño protagonista de *Marcelino, pan y vino*. Ciertamente es que la relación entre Yolanda y Julia se resuelve en términos diferentes a la del pequeño Marcelino y el Cristo crucificado, pero resulta común la idea de acudir a la religión por necesidad, enmarcándose las pasiones en el microcosmos de un convento, mundo en el cual tanto Yolanda como Marcelino devienen nuevo centro de gravedad.

Por otro lado, Arónica apunta cierta filiación con respecto al cine franquista protagonizado por religiosas¹¹⁹⁰, elemento reconocido y declarado previamente por Almodóvar, según recoge Nuria Vidal en sus encuentros con el cineasta:

A mí me hace mucha gracia ver a Rocío Dúrcal cantando y bailando con un grupo de monjas que son como *go-gos*, con los hábitos rosas, ceñidos para marcar el pecho y las notas cosidas en las faldas. También me divierten las películas de monjas de Sara Montiel. La monja es casi un género cinematográfico que nunca ha funcionado cuando se toma en serio. La idea de las monjas me motivaba mucho, tenía en la cabeza un montón de estrellas que han hecho de monjas y han sufrido muchísimo¹¹⁹¹.

También confieso admirador de Sara Montiel, Lola Flores y Carmen Sevilla, no resulta descabellado establecer que el gusto de Yolanda por géneros populares como el bolero, central en los números musicales, guarda filiación con dichos referentes, desde una estética vodevilesca. También lo juzga así Ernesto Acevedo-Muñoz, quien clasifica *Entre tinieblas* como parte de una serie de experiencias propias de la cinematografía de Almodóvar en los años ochenta, considerándolo uno de los films con los que el director manchego «revised and reinvented the Francoist and Republican-era images of a nation of toreadors, flamenco dancers and Catholicism, revealing and deconstructing its ideological function of cultural homogenisation»¹¹⁹². La sugerente lectura de Acevedo-Muñoz invita a comprender el filme como plasmación de una realidad que ubica a sus personajes «in a moral quagmire between devotion, religion and the pleasures of the lay world, very much suggesting Spain's own situation in the transition to democracy and moral freedom»¹¹⁹³. Este postulado permite asociar esta cinta con el componente de (inter)contextualidad e identidad nacional tan presente en la filmografía de Almodóvar, al interpretarse que la decadencia moral del destartado convento simboliza los últimos

¹¹⁹⁰ ARONICA, Daniela, 2007, p. 48.

¹¹⁹¹ VIDAL, Nuria, 1990, p. 74.

¹¹⁹² ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, 2007, p. 2.

¹¹⁹³ ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto, 2007, p. 37.

estertores de la moral franquista. Pero, sumadas a todas estas consideraciones, estimo oportuno recalcar el distanciamiento de este metraje con respecto a los lugares comunes del cine de sacerdotes y religiosas producido durante la dictadura. Tal y como señala Gwynne Edwards, la función de propaganda político-religiosa que solían tener aquellos filmes, buscando por lo general reafirmar el sentido de unión entre Iglesia y Estado, no únicamente es subvertido, sino negado¹¹⁹⁴: aunque no ponga en duda la existencia de Dios, Almodóvar imposibilita cualquier lectura positiva de aquella moral religiosa que se concreta en las más variadas formas de mortificación. Si las religiosas escapan a ello es gracias a su humanidad, a su condición de pecadoras mundanas.

Liliana Shulman establece una interesante comparación entre esta película y *La mala educación*, por incorporar ambas la religión y el clero como asuntos temáticos. La imagen bebe en aquella película de la tierna infancia del manchego, desde una mayor dosis de realismo. Las Redentoras Humilladas resultan cercanas, desde una respetuosa excentricidad, allá donde los curas son opresores, más desde el brochazo que desde el tratamiento individualizado. El elemento común, como señala Shulman, se encuentra en el hecho de que «Almodóvar, educado en el rígido marco religioso de la dictadura, echa por tierra toda perspectiva dogmática»¹¹⁹⁵, siendo que la vocación religiosa brilla por su ausencia en el caso de las Redentoras Humilladas, al tiempo que el seminario jesuítico de *La mala educación* es crudo escenario para la hipocresía y los abusos sexuales infantiles perpetrados por el clero masculino. Si se escoge potenciar esta lectura, resulta plausible aseverar que, junto con *La hermana San Sulpicio* (1934), este largometraje es el que presenta un mayor componente anticlerical, que no antirreligioso, de cuantos componen mi selección. Y esto nos dice mucho de su contexto, permitiendo establecer puentes entre periodos tan distantes como la Segunda República y la Transición¹¹⁹⁶, con un hiato de por medio en forma de dictadura nacionalcatólica.

No obstante, echando mano de las entrevistas que Pedro Almodóvar concede a Nuria Vidal a finales de los ochenta, advierto que el realizador señaló lo siguiente: «En esta película no hay ningún ataque a la religión católica como se ha querido ver. Si hubiera querido hacer una película anticlerical habría hecho otra cosa»¹¹⁹⁷. Después, el

¹¹⁹⁴ Véase: EDWARDS, Gwynne, 2001, p. 34-39.

¹¹⁹⁵ SHULMAN, Liliana, 2020, p. 21.

¹¹⁹⁶ A finales de la década de 1980 solamente un 27% de los españoles se consideraban católicos practicantes, frente al 64% de la década anterior. Véase: LONGHURTS, Alex, 2000, p. 21.

¹¹⁹⁷ VIDAL, Nuria, 1990, p. 70.

cineasta manchego establece como referentes para la construcción de las Redentoras Humilladas al fundador de los salesianos, san Juan Bosco, y al novelista Jean Genet¹¹⁹⁸. Desde su perspectiva, ambos resultan figuras con motivaciones semejantes, íntimamente ligadas con los jóvenes descarriados, siendo que el santo pretendía redimirlos, mientras que el escritor acabó convirtiéndose en uno de ellos. Ambos están insertos en una madre superiora que se siente abandonada por Dios, próxima a las mujeres necesitadas de redención: «Yo soy como ellas. De tanto admirarlas, me he convertido en una de ellas» (a. II, s. 17, e. 42).

¿Las palabras de Almodóvar obligan a descartar una interpretación anticlerical? Les he invitado a valorar, ya en muchas ocasiones, la diversidad de miradas subjetivas que componen el texto fílmico. Una vez Almodóvar da a luz su película, la película es del mundo. Yo, como espectador e investigador, sí aprecio tintes de crítica hacia el clero, especialmente en figuras de autoridad como la madre general, por mucho que hayan de tomarse con precaución, desligándose de las intenciones verbalizadas por el autor primario del metraje. Para Almodóvar, debe potenciarse una lectura que incida sobre «la anatomía de un grupo de mujeres que se enfrentan de un modo visceral, natural e inconsciente al orden establecido»¹¹⁹⁹, sin pretender condenarlas moralmente, convirtiéndolas en pecadoras: «Separarte de Dios te sume en grandes tinieblas. Para un pecador lo peor es que no puede ver a Dios, no puede comunicarse con Él, está perdido. Ésta es una de las partes más crueles de la religión católica»¹²⁰⁰.

Esta intención no es incompatible con una visión crítica hacia la institución y sus códigos morales represores, ya presente en películas internacionales que propusieron transgresoras y polémicas representaciones del clero en la década anterior: el filme británico *The Devils* (Ken Russell, 1971), inspirado en la figura histórica del clérigo Urbain Grandier, condenado a la hoguera por brujería en la Francia del siglo XVII tras la supuesta posesión diabólica colectiva de las ursulinas de Loudun, o la ya mencionada cinta italiana *Interno di un convento*, ambientada en un convento del siglo XIX y protagonizada por unas jóvenes religiosas que dan rienda suelta a su sexualidad, son destacables ejemplificaciones de visiones críticas con la moral católica, aunque no necesariamente con la fe religiosa o, a nivel individual, con los siervos de Dios.

¹¹⁹⁸ Véase: VIDAL, Nuria, 1990, p. 72.

¹¹⁹⁹ VIDAL, Nuria, 1990, p. 81-82.

¹²⁰⁰ VIDAL, Nuria, 1990, p. 80.

Podría recrearme en cuantas circunstancias rodean a la filmografía de Pedro Almodóvar sin llegar nunca a agotarla, pero cierro el capítulo con un último ingrediente: la contaminación entre géneros cinematográficos, carente de complejos, de la que el manchego hacía gala en sus primeras cintas. Cuando todavía no existía una reputación que mantener y el cine suponía poco más que un reverenciado juego, sus películas se alejaban del purismo y presentaban particulares mezclas e influencias, homenajes y robos. Me he referido a los elementos propios del melodrama, la comedia y el musical, pero no me resisto a recopilar vínculos que he descubierto gracias a otros autores. Más allá del tigre de *Bringing Up Baby*, el guante de *Gilda* o la mención al vestuario de *My Fair Lady*, existen referencias menos evidentes que, desde mi óptica, obedecen a una justificación común: frente a otros cineastas experimentales de los ochenta, interesados en lo conceptual, Almodóvar presentaba un marcado gusto tanto por el cine popular español como por el cine clásico hollywoodiense, conjugado con la admiración sentida hacia cineastas convencionalmente considerados como más autorales, tal sería el caso de Buñuel. Quizás suene presuntuoso afirmar que en Almodóvar «hay mucho cine», pero utilizo esta expresión tan manida no como juicio valorativo hacia la calidad de su película, sino para indicar que hay mucho cine en un sentido literal, esto es, que el manchego demuestra gran conocimiento de títulos y profesionales que lo precedieron.

De gran interés resulta la aproximación de Enrique Mora Díez a la cuestión de los géneros fílmicos en Almodóvar, desde el señalamiento de la habitual disolución de fronteras¹²⁰¹. Una primera línea a explorar son los paralelismos con la comedia clásica, pues Yolanda Bel recordaría a la bailarina de cabaret interpretada por Barbara Stanwyck en *Ball of Fire* (Howard Hawks, 1941), si bien aquella se refugiaba entre un grupo de estafalarios y solteros académicos, mientras que la bolerista recalca en una peculiar comunidad de religiosas. No descuida tampoco el parentesco directo que guarda el filme con el melodrama, tanto en su uso intimista de los boleros como por la expresión de ocultos sentimientos en los interiores del convento. Además de la influencia de *Black Narcissus*, Mora Díez menciona la estima del realizador manchego hacia maestros como Douglas Sirk o King Vidor. Aunando ambos géneros, Mark Allison considera *Entre tinieblas* como una comedia con incipiente componente de melodrama, frente a la etiqueta «comedia pop», empleada para referir sus dos largometrajes anteriores¹²⁰². En

¹²⁰¹ MORA DÍEZ, Enrique, 2018.

¹²⁰² Véase: ALLISON, Mark, 2003, p. 195-196.

su examen, Allison amplifica el espectro de referencias del metraje, considerando que, desde su espíritu delirante, la acción conecta con referentes como la comedia surrealista *Le charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel, 1972): en un gesto similar al de Florence, la superiora reclama de vuelta la tarta preparada para la marquesa¹²⁰³.

Volviendo al texto de Enrique Díez Mora, restaría incorporar la influencia del género policíaco. Según apunta el investigador, en *Entre tinieblas* aparece por primera vez la muerte en la filmografía del manchego, siendo que el fallecimiento de Jorge, el novio de Yolanda, será tomado como caso a investigar por parte de un cuerpo de policía que despierta pocas simpatías. También estimo posible apuntar la idea de vigilancia casi policíaca con relación al clima de sospecha existente en el convento. Retomando aquel plano por el ojo de la cerradura que nos posiciona en la mirada de sor Estiércol, adusta guardiana y espía de la superiora, aprecio ciertos toques hitchcockianos en la conformación psicológica del enrarecido convento de las Redentoras Humilladas.

En palabras de Vicente Sánchez Biosca, el cine de Almodóvar resulta, al menos hasta finales de los años ochenta, irresponsable, destacando «la ligereza con la que el realizador recoge restos de una tradición audiovisual cualquiera y los coloca unos junto a otros, despreocupándose a continuación de los nexos que los unen, de su integración en un texto coherente»¹²⁰⁴. Añade el investigador pinceladas excéntricas y matices de heterogeneidad en la concreción de una mirada gozosa, juguetona y desenfadada, mucho más irrespetuosa y menos vanguardista de lo que en principio pudiera parecer. Quisiera hacer extensibles estas consideraciones a su abordaje de lo religioso, también a la construcción de cuantas profesas conforman las Redentoras Humilladas. Por mucho que sean partícipes de los pecados de las mujeres del siglo, o precisamente por esto, el respeto con el que son tratadas hace que el espectador se contagie de su humanidad, y que con una sola mirada quede en su compañía. Pero, al final, muchas son las realidades que muestran y muchas las pasiones que las conforman, por lo que esa mirada única no basta para agotar la complejidad de unas religiosas tan populares como buñuelianas, melodramáticas y hitchcockianas a ratos. Quizás lo explicaría mejor haciendo mías unas palabras de Agustina, personaje de *Volver*, afirmando que estas monjas están hechas de fragmentos, vivencias y recuerdos «de ayer, de hoy y de siempre».

¹²⁰³ Véase: ALLISON, Mark, 2003, p. 209-210.

¹²⁰⁴ SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, 1995, p. 61.

¿Qué, me estáis grabando, no? «Ha venido la monjita nueva, le vamos a hacer un YouTube, lo colgamos y nos cachondeamos de ella»

La llamada

(Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017)

Ficha técnica

Año	2017
Fecha de estreno	29/IX/2017
País	España
Duración	108 min.
Productora	Apache Films; Lo hacemos y ya vemos; Sábado Películas
Formato	Cine digital-DCP
Emulsión fotográfica	Color
Dirección	Javier Ambrossi y Javier Calvo
Guion	Javier Ambrossi y Javier Calvo
Reparto actuarial ¹²⁰⁵	Macarena García (María Casado), Anna Castillo (Susana Romero), Belén Cuesta (Milagros), Gracia Olayo (sor Bernarda de los Arcos), Richard Collins-Moore (Dios), María Isabel Díaz (Janice), Secun de la Rosa (Carlos), Víctor Elías (Joseba), Esty Quesada (Marta), Henry Méndez (colaboración especial), Chos (sor Chelo), Loli Pascua (sor Loli), Llum Barrera (sor Jesusa), Olga Romero (sor Gladys)
Fotografía	Migue Amoedo (AEC)
Sonido	Sonido directo: Tamara Arévalo Montaje sonido y mezclas: Eduardo Castro
Música	Banda sonora original: Leiva Producción temas musicales: Nigel Walker Supervisora musical: Marta Crespo
Otros ¹²⁰⁶	Producción: Enrique López Lavigne Coproducida por: Toni Carrizosa, José Corbacho, Jorge Javier Vázquez y Kike Maíllo

¹²⁰⁵ Este filme se basa en un musical teatral homónimo en el que solamente intervienen cinco personajes. Al margen del reparto actuarial recogido en esta ficha técnica, aparecen en los créditos de la película otras tantas actrices en papeles de figuración, haciendo de niñas y monjas del campamento, muchas de las cuales han interpretado alguno de los personajes principales sobre las tablas. No faltan otros guiños: el personaje del productor musical es Enrique López Lavigne, productor de la película; una de las gogós es Noemí Cabrera, responsable de coreografía; del caso de Loli Pascua, sor Loli, hablaré después.

¹²⁰⁶ Los créditos de este filme atienden tanto al detalle que no se olvidan de recoger a becarias, auxiliares, refuerzos, limpieza, músicos, agradecimientos especiales a marcas de vestuario y cosmética, mención pormenorizada a los equipos de producción y posproducción de cada una de las entidades productoras, etc. Yo menciono a los encargados titulares de cada departamento, no queriendo eternizarme demasiado en reproducir una lista que puede consultarse en los créditos finales del metraje.

	<p>Producción ejecutiva: Enrique López Lavigne, Toni Carrizosa, Javier Ambrossi, Javier Calvo, Marta Pastor y Clara Nieto</p> <p>Producción delegada: Javier Carneros Lorenzo</p> <p>Directora de producción: Pilar Robla (APPA)</p> <p>Jefa de producción: Belén Sánchez</p> <p>Coordinadora de producción: Purificación García</p> <p>Distribuidora: DeAPlaneta</p> <p>Con la participación de: RTVE, Orange y TV3</p> <p>En asociación con: Film Factory</p> <p>Montaje: Marta Velasco</p> <p>Operador de cámara: Javier García</p> <p>Microfonistas: Guillermo Soler y Alfonso Gil</p> <p>Ayudante de dirección: Csilla Szigeti</p> <p>Script: Sandra Serna</p> <p>Story board: Francis Díaz</p> <p>Dirección de arte: Roger Bellés</p> <p>Vestuario: Ana López Cobos</p> <p>Maquillaje: Sylvie Imbert</p> <p>Peluquería: Pablo Morillas</p> <p>Coreógrafa: Noemí Cabrera</p> <p>Ambientadora / regidora: Carmen Agulló</p> <p>Atrecistas de rodaje: Juanan Santos y Bernat Pascual</p> <p>Atrecistas de avance: Martí Flotats y Maxi Ariel</p> <p>Diseño y pintura de murales: Amanda Portillo</p> <p>Jefa construcción de decorados: Carmina Pardo</p> <p>Supervisor VFX: Isidro Jiménez y Daniel de Madrid</p> <p>FX Mecánicos: Raúl Romillos</p> <p>Jefe de eléctricos: José Reboul</p> <p>Jefes maquinistas: Ángel Gómez Alcoholado y Alfredo Arcos</p> <p>Iluminación de espectáculos: David Mínguez</p> <p>Localizadora: María Gómez de Liaño</p> <p>Entidades financiadoras: MECD, ICAA e ICO</p> <p>Depósito Legal: M 15843-2017</p>
--	---

Trama argumental

Una titilante luz, encargada de iluminar durante la noche la cruz que preside el Campamento La Brújula, nos da la bienvenida. Mediante su linterna, sor Milagros se asegura de que todas las niñas y jóvenes del campamento se encuentren en sus literas, tapándolas bien con las mantas para evitar que pasen frío. Una de estas jóvenes, María Casado, despierta al escuchar los primeros versos del tema *I will always love you*. La pared del fondo de su cabaña se abre sin previo aviso, apareciendo unas escaleras que ascienden hasta el cielo, desde las que canta un señor vestido con un traje negro con aplicaciones brillantes. María queda asombrada ante esta aparición, sin saber muy bien cómo reaccionar. La joven decide salir al exterior, momento en el que cesa la música, volviendo a entrar después en la cabaña, sin quedar rastro alguno de lo sucedido.

María se sobresalta cuando Susana Romero, su amiga y compañera de litera, enciende una luz. Entre susurros y quejas de sus compañeras de cabaña, las jóvenes descubren que son las once y media de la noche, alterándose al comprobar que se han dormido, pues planeaban escaparse a un concierto. María admite que olvidó poner la alarma, porque «estaba muerta con la puta gincana de los cojones» (a. I, s. 1, e. 3), mientras que Susana intenta contactar con su novio, de quien tiene varias llamadas perdidas. Mientras Susana continúa llamando sin éxito a Joseba, quien debía estar esperándolas, María se asoma por entre las tablas de la pared, buscando explicación a la inexplicable aparición de la que antes fue testigo. Acto seguido, la joven se quita el camisón y descubre un vestido de lentejuelas metalizadas, muy apañado, del Bershka, y coge la botella de vodka que escondía debajo de la almohada.

Al tiempo que Susana grita por teléfono a su novio, preguntándole si ya ha comenzado el concierto, ambas se dirigen a los aseos. Allí, mientras se maquillan y fuman, María propone llamar a un taxi, pues Joseba se ha negado a ir a buscarlas. Ante la perenne falta de megas que parecen sufrir, Susana rescata el número de una compañía de taxis que le dio su madre, aunque la carencia de una dirección exacta para indicar al taxista dónde se encuentra el campamento da pie a un problema. Entre tanto, Marta, una de las compañeras que se quejaba del ajetreo en la cabaña, llega al baño y resulta ser, al tiempo que hace pis, una pieza clave para ayudarlas a resolver su falta de entendimiento con el taxista: «Dile que es un campamento de monjas súper conocido, que no es Nueva York» (a. I, s. 1, e. 4), sugiere Marta con su particular forma de hablar, entre el hastío y

la desgana¹²⁰⁷. Apremian al taxista, pues llegan tarde a un concierto de Henry Méndez, aprovechando la espera para consumir drogas. Ya en el concierto, Henry Méndez canta *Mi reina* ante un público entregado, entre el que se encuentran María y Susana, aunque la primera parece absorta. Después, mientras el artista continúa actuando, las jóvenes toman unos chupitos en la barra y allí se encuentran con Joseba, el novio de Susana. La pareja comparte droga y Joseba les cuenta que ha hablado sobre ellas con el productor de Henry Méndez, quien está dispuesto a conocerlas. Susana parece decidida y se dirige hacia él, pero María queda rezagada, pensativa. María resuelve marcharse, caminando mientras los faros de un coche iluminan, de manera cuasi mística, sus piernas.

A la mañana siguiente, el rótulo de entrada al Campamento La Brújula permite adentrarnos en un ajetreado inicio de jornada, pues niñas y jóvenes del campamento se preparan, con ayuda de las monjas, para irse de excursión. Mientras una de las hermanas se empeña en untar a las niñas con protector solar, otra levanta las piernas de una anciana monja que parece haber sufrido un bajón de tensión; dos profesas cargan una piragua en el maletero del bus, al tiempo que sor Milagros reparte los bocadillos y sor Jesusa pasa lista. Sor Bernarda de los Arcos, nueva coordinadora del campamento, comprueba que faltan dos jóvenes. Al son de un aviso por megafonía que convoca a sor Paquita (desesperadas, porque no la encuentran y se tiene que pinchar la insulina), sor Bernarda y sor Milagros se dirigen hacia la cabaña en la que María y Susana siguen durmiendo, ajenas al barullo exterior. La nueva coordinadora no duda en despertarlas, haciendo sonar un silbato y al ritmo de fuertes palmadas, alabando la originalidad de sus camisones, los cuales resultan ser los conjuntos que lucieron en su escapada nocturna. La religiosa se presenta como la sustituta de la madre Magdalena, accidentada en la gincana del día anterior. La mención del percance causa una risa mal disimulada en las chicas, algo que enerva todavía más a la coordinadora. Entran entonces sor Chelo, sor Loli¹²⁰⁸ y sor Gladys, preocupadas por el efecto invernadero que comienza a afectar a las niñas que ya esperan en el autobús. La madre Bernarda resuelve que se marchen a

¹²⁰⁷ Este es el primero de varios cameos en la película. El personaje de Marta es interpretado por Esty Quesada, conocida por su faceta de *youtuber* con el nombre artístico Soy Una Pringada. Por expresarlo sintéticamente, ella y sus vídeos (entre los que recomiendo «Carlota Corredera, gorda traicionera») suponen una oda al mamarrachismo desde el desencanto *millennial*, siendo ella una especie de Da Vinci a lo moderno, sin ganas de vivir, que lo mismo actúa en series, escribe un libro, realiza tutoriales de maquillaje con pinturas del bazar chino o, directamente, te insulta.

¹²⁰⁸ Loli Pascua, fan del musical *La llamada*, asistió más de doscientas veces como espectadora al Teatro Lara (y esto antes de rodarse la película, supongo que el número se incrementaría posteriormente). Ambrossi y Calvo le prometieron que, hábito mediante, saldría como figurante en la película, pero su naturalidad en el rodaje acabó por tomar la forma de un pequeño papel con diálogo, la entrañable sor Loli.

las jornadas de piragüismo y reflexión en Palazuelos de Eresma, disponiendo que María y Susana se queden en el campamento castigadas, en su compañía y en la de Milagros. Esta última queda al cargo de las jóvenes, aprovechando para informar a María de la escena que montó su amiga esa misma mañana, pues Susana se presentó borracha en la cabaña de las monjas para pedir dinero con el que pagar un taxi.

En su nueva habitación, sor Bernarda deshace la maleta, sacando orgullosa su foto junto a Juan Pablo II, que pasa a ocupar un lugar privilegiado en la pared, y su viejo radiocasete, acompañado de algunas cintas entre las que destaca el tema *Viviremos firmes en la fe*. Desde su ventana, la profesora despide el autobús, repleto de jóvenes, cuya partida presencia también María, quien saluda con la mano a la niña que la mira desde el cristal trasero del autocar. Todavía en la cabaña de las jóvenes rebeldes, sor Milagros ayuda a Susana a hacer las camas. La monja apenas resiste en su intento por mantenerse severa, pues Susana le cuenta que conoció a un productor musical y ella comienza a interesarse por el tema. La joven le cuenta que ella y María forman un grupo llamado SuMa Latina, «Su de Susana, Ma de María. SuMa, que eso me lo inventé yo» (a. II, s. 4, e. 13), y que su sencillo se titula *Lo hacemos y ya vemos*. Ya sonriente, sor Milagros pregunta por el estilo del grupo, pero desconoce qué es el electrolatino, así como los cantantes de referencia citados por Susana. Desde su timidez, la profesora confiesa que ella cantaba, años atrás, haciendo versiones de grupos como Presuntos Implicados, siendo ahora Susana quien no parece conocer el popular grupo encabezado por Sole Giménez, al menos hasta que la religiosa menciona *Cómo hemos cambiado*.

Por mucho que la hermana Milagros insista de palabra en mantener su enfado, se muestra contenta cuando Susana le dice que no aparenta los 28 años de edad. En ese momento, entra María con una escoba, pero ambas jóvenes se echan en sus camas y es sor Milagros quien acaba barriendo. Las amigas se enzarzan en una discusión por lo sucedido la noche anterior, llegando a un punto de ruptura: Susana confía en reunirse con el productor musical esa misma noche, mientras que María considera que aquello de inventarse un grupo musical fue un pasatiempo de niñas. Las jóvenes llegan a las manos, marchándose Susana de la cabaña. Quedan entonces conversando María y sor Milagros, reflexionando la primera sobre las bondades de cambiar en la vida, aunque la monja no tenga claro si, a veces, no vale la pena que una se quede como está. La charla acaba derivando hacia la identidad de «la negra esa que cantaba», a lo que la profesora responde que se trata de «la hermana Carmela, que vino de Uganda» (a. II, s. 4, e. 15).

Tras un pequeño malentendido, pues María afirma que se trata de «una que se murió» y que era cantante de profesión (y no, no es la hermana Carmela, que para alivio de sor Milagros sigue viva), la monja asevera saber de quién se trata, pero, incapaz de recordar su nombre, sale de la cabaña tras recibir un grito de María.

Quedando sola en la cabaña, María salta de la litera y cierra la puerta. Apoyada sobre la misma, sentada en el suelo, comienza a cantar *Si esto es fe*, mirando hacia la pared sobre la que cuelga una cruz, lugar de la aparición nocturna. De repente, surge una luz y María observa cómo se abre la pared y aparece aquella escalera que vio la noche anterior. Al concluir su canción, se oyen unos sutiles coros y el señor que ya se le apareció anoche y le cantó por la negra esa que se murió responde a la pregunta por su identidad: «Yo soy la luz del mundo. El que me siga a mí no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida. El que beba del agua que yo le dé no tendrá sed jamás. Yo soy pan de vida, el que venga a mí no tendrá hambre, porque mi carne es verdadera comida y mi sangre verdadera bebida. No temas María, porque has hallado gracia ante mí» (a. II, s. 4, e. 16).

Al tiempo, en el comedor, la madre Bernarda intenta que sor Milagros aprenda la coreografía del tema *Viviremos firmes en la fe*, aunque su empeño cae en saco roto. La joven profesora, por mucho que reconozca la modernidad de la coordinadora y recuerde aquello que le enseñó de que «la música hace milagros, Milagros» (a. II, s. 5, e. 17), duda de que el espectáculo que le montó al papa en el Camp Nou en 1984 sea un buen referente para encarrilar a las niñas del campamento. Sor Bernarda admite desconocer la canción del verano, de un tal Juan Mangraín (Magán, en realidad es Magán, pero sor Milagros cambia el apellido del cantante que le mencionó Susana), algo que reafirma la opinión de sor Milagros, a saber, que no están al día de los gustos de los adolescentes. La monja expresa su preocupación por María y se muestra baja de ánimos. Resuelta a levantarle la moral, sor Bernarda comienza a recordarle el tema *Estoy alegre*, montando ambas su particular número musical con toques roqueros y partes rapeadas. Al final, sor Milagros valora que la música puede ser el camino para acercarse a las niñas.

En la cocina, Janice, la encargada de las comidas del campamento y de algunas labores de limpieza, prepara lentejas y conversa con Susana. Averiguamos que ella fue la proveedora de la droga que las jóvenes consumieron anoche, también que la cocinera desearía anotarse a clases de salsa con un novio que ya no tiene... porque pasó a mejor

vida, ahora vive en Alicante. Entran entonces las dos religiosas y sor Bernarda envía a Susana a limpiar y a ducharse, porque huele fuerte. Empeñada en enderezarlas con su música, sor Bernarda descubre que las dos jóvenes castigadas tienen un grupo musical y decide aprovecharlo, sobresaltando a María al colarse en su cabaña con el radiocasete. Admitiendo que no conecta con los cantantes que le gustan, como Juan Marigrán (que vuelve a cambiar de apellido), la profesora la invita a imaginarse un *flashmob* con monjas y niñas en el que, por supuesto, sonará el insigne *Viviremos firmes en la fe*. La religiosa efectúa una demostración de la coreografía, rompiendo a llorar María tras la misma. Creyendo sor Bernarda que la emoción se debe a la infalibilidad de su éxito musical, no se sorprende al escuchar esta confesión: «Bernarda, que veo a Dios» (a. II, s. 7, e. 21). La religiosa atribuye el cambio en la joven al poder de su canción, que la ha ayudado a aclarar su confusión, pero María desespera ante su falta de comprensión y le explica que se le aparece un señor vestido de negro que le canta. Entonces es sor Bernarda quien cambia de actitud, creyéndose víctima de una broma, bajo la premisa de que «ha venido la monjita nueva, le vamos a hacer un YouTube, lo colgamos y nos cachondeamos de ella» (a. II, s. 7, e. 21). La profesora se muestra enfadada con María, ordenándole que se marche a fregar los baños. A pesar del mandato, la joven se dirige a la piscina.

Al tiempo que Susana fuma un cigarrillo apoyada en la pared exterior de un viejo trastero, sor Milagros entra en el mismo y rescata su vieja maleta, la cual contiene su ropa de seglar, un CD de Presuntos Implicados y un discman, así como algunas fotos. Emocionada, entre sollozos, se desprende de sus ropas de religiosa para enfundarse un vestido rojo con estampado de flores, pintándose los labios de carmín frente a un espejo y tomando entre sus manos un peine que hace las veces de micrófono para cantar *Todas las flores*. Aunque se imagina con un micrófono entre sus manos, con la iluminación de un escenario y magistralmente acompañada por músicos, Susana la observa cantando frente al espejo por entre los barrotes de la ventana. La joven se suma a la canción, presenciando cómo Milagros se queda en ropa interior para recuperar su atuendo de monja. Susana canta recostada en un muro exterior en el que aparece pintada la Virgen, con un arcoíris que emerge desde su mano, aunque se anima a entrar al trastero y, al concluir la canción, se topa de frente con la profesora. Al verse sorprendida, sor Milagros se enfada, aunque rápidamente recupera su tono habitual, aceptando las disculpas de Susana y llegando a disculparse ella misma antes de marcharse.

Todavía en la piscina, María continúa pensativa. Tras comprobar que la falta de conexión a Internet le impide buscar las palabras «Yo soy la luz del mundo», se planta frente a sor Bernarda. Sentada en la zona de picnic, dispuesta a comerse una manzana, la coordinadora comienza a prestar atención al escuchar por boca de María la expresión antes señalada. La joven describe sus vivencias como un enamoramiento, convencida de que es Dios quien se le aparece. Sor Bernarda le pregunta por las canciones que le canta y, al saber que se trata del repertorio de Whitney Houston, de quien dice «es mi fan número uno» (a. II, s. 9, e. 26) desde un incorrecto manejo del vocabulario *millennial*, la monja lo tiene claro: esa es la voz de Dios. Sugiere a María que rece, pero, ante la falta de costumbre, la profesora se ofrece a enseñarle. Al ritmo de *Agáchate*, María aprende a orar con sor Bernarda en la ermita, mientras Susana mantiene relaciones sexuales con su novio. La primera practica los consejos de la monja, inspección-inflexión-interacción, mientras la segunda ensaya algunos pasos de baile. Por su parte, en la cocina, Milagros ayuda a Janice a fregar los platos, rechazando cualquier cosa que no sea un Ibuprofeno para calmarle el dolor de cabeza. En realidad, lo que le ofrece Janice es droga, pero ella no lo sabe. Sor Milagros confiesa que María y Susana volverán a escaparse esa misma noche, algo que está dispuesta a consentir por tratarse de una reunión con un productor musical. Dispuesta a rezar por las jóvenes, la profesora añade a su oración la petición de la cocinera, esto es, poder encontrar a un hombre con el que asistir a sus clases de baile.

En ese momento, María se dirige a la cabaña con la Biblia que le ha entregado sor Bernarda, pero, al descubrir allí a Susana, decide esconderla tras un retrete. Susana acude a lavarse los dientes y manifiesta que no tiene intención de ir a la fiesta, por mucho que María insista en que no debe perder su oportunidad. Susana expresa que se trata de un proyecto que las involucra a ambas y, al no recibir respuesta de su amiga, se marcha. Será sor Milagros quien la sorprenda mientras sale de la cabaña con una maleta, explicando Susana que no tienen pensado presentarse en la fiesta del productor, algo que ratifica María. Preocupada por una posible disolución del grupo, también por su amistad, la monja pretende averiguar lo sucedido, sin lograrlo. Menos todavía parece comprender las misteriosas y eufóricas palabras de sor Bernarda, quien la sobresalta, agazapada entre las sombras de la noche. Se dirige entonces sor Milagros a la tienda de campaña en la que se refugió Susana, buscando convencerla de que no desaprovechen su oportunidad, pero lo único que logra es echarle repelente de mosquitos. Comparten un momento de intimidad, que anticipa el nacimiento de un vínculo amoroso.

En otro orden de cosas, María se dirige al baño para recuperar la Biblia y, al regresar a la cabaña, se le vuelve a aparecer Dios. Vestido de un radiante y brillante azul turquesa claro, la canción escogida es *I have nothing*. Él se aproxima a María y la sigue hasta el exterior, entrando ella en éxtasis, levitando y doblegándose en el suelo. Al concluir su interpretación, iluminado con un potente foco (claro, es Dios), espera alguna reacción por parte de la joven. María, siguiendo los consejos de la madre Bernarda, se arrodilla y lee un pasaje de la Biblia, correspondiente al *Evangelio según san Lucas*: «Proclama mi alma la grandeza del Señor y se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador; porque ha mirado la humillación de su esclava. Desde hoy me felicitarán todas las generaciones, porque el Señor ha hecho obras grandes en mí»¹²⁰⁹ (a. II, s. 14, e. 36). En las antípodas de la reacción esperada, Dios se carcajea y se marcha, dejándola allí, sola.

A la mañana siguiente, sor Milagros se asusta al encontrar a María inconsciente, llamando de inmediato a Susana y sor Bernarda. Para calmar los nervios de Milagros, la coordinadora desvela el secreto de María, aunque la profesora continúa con su episodio nervioso tras llegar a la cabaña. Ante la atónita mirada de su amiga, María explica que Dios se burló de su oración. Sor Bernarda echa de la cabaña a Susana, aclarándole que «¡De señora nada! ¡Sor Bernarda, terrorista!» (a. II, s. 15, e. 38) en alusión a la falta de respeto de la joven hacia ella. Además, la profesora accede a que sor Milagros llame al Vaticano para comunicar lo sucedido. De esta manera, logra quedarse a solas con María, aunque se retira por la falta de disposición de la joven a hablar. María queda sumida en el desánimo, mientras Milagros no logra hacerse entender al teléfono, en su particular mezcla de castellano, italiano e inglés, con una señora que no quiere pasarle al papa.

Se escucha entonces el tema musical *La llamada*, acompañado inicialmente por unos desconsolados lloros de María, oídos por sor Bernarda desde el exterior. Mientras, Susana discute acaloradamente con su novio. Esa misma noche, la coordinadora del campamento esconde su radiocasete, renunciando a conquistar a las jóvenes con su música. Al día siguiente, Susana juguetea con el vestido de flores de Milagros, María se deshace de la Biblia y sor Bernarda parece no saber cómo actuar. En el comedor, Janice baila con la fregona, soñando despierta, al tiempo que sor Milagros da de comer a las gallinas en el exterior. Ante ella se presenta Carlos, quien llega con su camión dispuesto

¹²⁰⁹ Retomaré esta cuestión en el análisis culturalista. Baste por el momento con señalar que se trata de un pasaje del evangelio (Lc 1, 46-49) que recoge parte de la oración que la Virgen María dedica a la grandeza de Dios durante la visita a casa de su prima Isabel, un cántico conocido como el Magnificat.

a montar la tirolina, por orden de sor Paquita, religiosa que por lo visto se ha lesionado haciendo piragüismo tras volcar la embarcación y llevársela por delante una corriente.

Susana duda en aproximarse a la cabaña, siendo sor Milagros quien acude a interesarse por los ánimos de María. Desde fuera, Susana escucha las palabras de la religiosa, quien pretende convencer a María de que no cambie las cosas y reflexione. Irrumpe entonces Susana, en desacuerdo con la monja. Impulsándola a luchar por su amor hacia Dios, Susana confiesa que ella también se ha enamorado hasta el punto de no poder parar de pensar en ello, viéndose en una situación en la que no acepta que le digan que está confundida: «Porque sí, sí, contra todo pronóstico, yo, Susana Romero, soy bollera, me he enamorado de una monja y mi mejor amiga se ha enamorado de Dios. Pues cada uno con lo suyo» (a. III, s. 18, e. 43). La monja en cuestión resulta ser sor Milagros, a quien Susana planta un beso en la boca. Reconciliándose con su amiga, María se muestra dispuesta a luchar por sus ilusiones, a intentar las cosas valientemente, como apunta el nombre de su single: *Lo hacemos y ya vemos*. En el porche de la cabaña, María le cuenta a Susana sus vivencias con Dios, y Susana cree dar con una solución.

Más tarde, en la ermita, sor Bernarda y sor Milagros rezan. Confusión entre señores mediante (Carlos, el de la tirolina, y el Señor, Dios, con mayúscula), Milagros comunica su intención de abandonar la vida religiosa. Sor Bernarda, que no gana para disgustos, averigua que Susana la ha besado. Irrumpe entonces Janice, avisando de la llegada del señor... Carlos, el de la tirolina. Cual respuesta a las plegarias de Milagros, la cocinera encuentra en Carlos el compañero de baile que buscaba. Al recordar aquello de que la música hace milagros, sor Bernarda cree encontrar solución a los problemas de María, dirigiéndose a la cabaña con su radiocasete. Allí, María y Susana despejan el centro de la estancia y se visten con sus mejores galas. Milagros se quita los hábitos y se planta con su vestido de flores, uniéndose a sor Bernarda, quien pregunta a las chicas si van disfrazadas de Harry Potter. Al dejar caer sus túnicas, Susana y María muestran unos atrevidos atuendos con los que interpretan su canción, *Lo hacemos y ya vemos*. Aunque tarda, Dios se aparece. Las jóvenes perrean; sor Bernarda reza; Milagros se pone muy muy nerviosa y grita. Como respuesta, Dios entona *Step by step*. Y, aunque ninguna de las cuatro sabe inglés, todas se suman al cántico, porque Dios todo lo puede. Milagros devuelve el beso a Susana, sor Bernarda se deja llevar por sus dos pasiones, Dios y Whitney Houston, y María, tras despedirse, inicia su ascenso por las escaleras, en dirección a ese Dios tan marchoso con chaqueta de flecos.

Análisis fílmico semiótico

a. Sistemas de hiperformalización objetual

Tomando como referencia la tabla de secuenciación y mi desglose del filme en 1.739 planos, cantidad sustancialmente superior a la de cualquier otra cinta examinada anteriormente, comienzo mi análisis semiótico atendiendo a la iconicidad actancial. El uso de los primeros planos y los planos medios cortos destaca cuantitativamente. Si bien retomaré este rasgo en el análisis de la fotografía, la recurrencia de estos tipos de plano es central para la captación de la expresividad facial y la gestualidad de los actantes, primordiales en la caracterización de los personajes. De la misma manera, aunque me ocuparé del estudio de los roles en el análisis culturalista del contenido, esbozo ahora los fundamentos de su construcción. Estimo de especial relevancia el examen de los cinco personajes que conforman el reparto principal: María Casado, Susana Romero, sor Milagros, sor Bernarda y Dios. Fuera de mis intenciones quedan el resto de niñas y religiosas que componen el elenco, apenas presentes al comienzo de la película, aunque sí mencionaré brevemente los casos de Janice y Carlos.

María Casado es, por derecho propio, la protagonista de la película. La joven es interpretada por Macarena García, actriz que ya conocía previamente el papel, pues lo representó entre los años 2013 y 2015 en el Teatro Lara de Madrid¹²¹⁰. Aunque otras tantas actrices se han puesto en la piel de María, algunas de las cuales aparecen como jóvenes del campamento al inicio del filme, Javier Ambrossi y Javier Calvo tuvieron clara su elección: Macarena García, además de ser la intérprete original del papel, es hermana de Ambrossi y cuñada de Calvo¹²¹¹. Si bien todos los personajes del reparto principal cuentan con un abundante número de primeros planos, resulta singularmente expresiva la intimidad generada entre el espectador y María gracias a primeros planos que captan la emoción contenida en sus ojos, palpable al entonar *Si esto es fe* (a. II, s. 4, e. 16) o en su «Bernarda, que veo a Dios» (a. II, s. 7, e. 21). La mirada de Macarena, al borde del llanto en los episodios de mayor tensión dramática, es su motor icónico para

¹²¹⁰ Por no desviar la atención de la lectora en el cuerpo del texto, iré aportando algunas pinceladas de interés sobre la obra de teatro musical en las notas al pie. Su estreno se efectuó el 2 de mayo de 2013 en el vestíbulo del Teatro Lara, contando con exiguo presupuesto pero rebosante imaginación. Su éxito fue tal que en octubre pasó a ocupar el escenario principal del teatro, manteniéndose en cartel y efectuando giras por otras ciudades españolas durante una década, con un elenco que se multiplicó y con adaptaciones en varios países de América Latina. En 2023, año de su décimo aniversario, sigue representándose.

¹²¹¹ Pudiera parecer que este apunte es un poco gratuito, por el cotilleo, pero iremos viendo que, en el caso de Los Javis, buena parte de las colaboraciones quedan siempre en familia o entre amistades.

transmitir la incertidumbre y la complejidad de los sentimientos que se activan al sentir la llamada religiosa en una etapa vital de por sí tan complicada como la adolescencia. Esa sensación de transformación está presente de manera perenne en María, transmitida desde la contenida introspección, sin ser por ello menos poderosa.

Por el contrario, el cambio vivido por Susana Romero acontece de manera algo más explosiva. Anna Castillo es la encargada de imprimir la rebeldía y la vitalidad que caracterizan al personaje, con el que ya se familiarizó sobre el escenario entre 2013 y 2016¹²¹². Susana es una joven extrovertida y, hasta cierto punto, maleducada, con una facilidad de manejo del léxico y las expresiones propias de la adolescencia que muchos quisieran para sí. Construido desde la fisicidad, pues el tinte decolorado o la posición y los modos de andar son en buena parte responsables de la manera de estar en el mundo de una adolescente, este personaje encuentra su vehículo interpretativo en el contraste logrado tanto gestual como lingüísticamente. Anna Castillo es capaz de dotar a Susana de un temperamento volátil, con un rango que va desde la confrontación directa con sor Bernarda (a. II, s. 3, e. 8), su contrapunto, hasta el sutil descubrimiento de un inesperado enamoramiento lésbico que comienza a prefigurarse al ritmo de *Todas las flores* y sobre un mural de la Virgen muy LGTBIQA+ (a. II, s. 8, e. 23). Situados en las antípodas, ambos casos ilustran de modo igualmente esclarecedor la reivindicación de una misma, mediada por el reclamo de una identidad propia que nace del autodescubrimiento.

También sor Milagros comienza, no sin dubitaciones y nervios, su andadura por el autodescubrimiento. Navegando por las aguas de la interpretación de carácter y del estereotipo, vinculado por momentos a un deje andaluz¹²¹³, el talento interpretativo de Belén Cuesta evita que la representación de esta profesora caiga en la caricaturización. Siendo una de esas actrices a las que es imposible hacer justicia mediante el canal escrito, Cuesta aporta a sor Milagros una humanidad que no es fruto únicamente de la inocente bondad del personaje, sino de una gama de dudas y miedos que enriquecen su planteamiento. La elección de Cuesta no es casual, remitiendo de nuevo a una relación personal con uno de los creadores: trabajaba sirviendo copas junto con Javier Ambrossi en el Válgame Dios, local de ocio del barrio de Chueca. En no pocas ocasiones, ambos

¹²¹² No obstante, la intérprete que originó este papel sobre las tablas fue Andrea Ros.

¹²¹³ Esta apreciación debe ser contextualizada y discutida. Belén Cuesta, oriunda de Sevilla pero criada en Málaga, ha hecho gala en varias ocasiones del orgullo hacia su acento andaluz, marcador de parte de la riqueza cultural de nuestro país. Personalmente, no creo que el acento andaluz del personaje se incorpore con voluntad de estereotiparlo, pero no puede ignorarse la habitual asociación de este acento con la gracia y el salero andaluces, por lo cual ha de contemplarse como recurso de comicidad.

han relatado cómo él prometió a su amiga que le escribiría un papel para que no volviese a servir copas mientras malvivía como actriz (es decir, haciendo microteatro), y de ahí nació sor Milagros. Volviendo al filme, destaco la portentosa naturalidad de los gestos y la prosodia, en la línea de las grandes interpretaciones cómicas que consiguen mucho con muy poco, naturalizando lo hiperbólico más que hiperbolizando lo natural. Nos reímos con su permanente cara de apuro, también con su desmesurada reacción al saber de las apariciones divinas (a. II, s. 15, e. 17). Incluso en aquellos momentos en los que la religiosa expresa su desánimo, con movimientos de mano y cabeza que quieren decir que está «regulín regulán» (a. II, s. 15, e. 18), la espectadora no puede evitar una leve sonrisa compasiva. Suya es la única digresión puramente humorística del filme, aquella inolvidable llamada al Vaticano (a. II, s. 15, e. 39).

En la estela de aquellas superiores y maestras de novicias firmes pero de buen corazón, Gracia Olayo viste los hábitos de la madre Bernarda, retomando el papel que interpretó sobre las tablas entre 2013 y 2016¹²¹⁴. La eficiencia cómica de este personaje descansa sobre la construcción de una interpretación de carácter, con una rotundidad y un temperamento propios de una religiosa que llega con el fin de enderezar a las niñas del campamento, dispuesta a que le canten al Señor. Ya en su primer desencuentro con Susana y María (a. II, s. 3, e. 8) muestra algunos recursos del humor desabrido y tajante que la caracteriza, como el inexpresivo rigor de su rostro al pronunciar las palabras «Mirad cómo me parto», en alusión a las risas de las jóvenes ante la mención del incidente de la hermana Magdalena. Expresiones faciales como esta, próximas a la *deadpan face*, se conjugan con una entonación y una intensidad en el habla que manifiestan el férreo carácter de la monja. De ella no se burla nadie, algo que deja bien claro a María al creer que quiere gastarle una broma para subirla a YouTube (a. II, s. 7, e. 21), pero bajo esa coraza se esconde una apasionada admiradora de Whitney Houston con verdadera preocupación por quienes la rodean, algo que demuestra al levantar los ánimos de sor Milagros al ritmo de *Estoy alegre* (a. II, s. 5, e. 18) o al intentar consolar a María, sin éxito (a. II, s. 15, e. 38). A pesar de su difícil carácter, y por mucho que este ocasione confrontaciones al chocar con el temperamento de Susana Romero, Bernarda y su música pretenden ayudar a los demás, mejorando sus vidas desde una fe religiosa que busca, con sus más y sus menos, adaptarse a los nuevos tiempos.

¹²¹⁴ Gracia Olayo no formó parte del elenco de las funciones iniciales de *La llamada*, pues la primera sor Bernarda teatral fue Llum Barrera, quien aparece al comienzo de la película como sor Jesusa.

Sucintamente, quisiera aludir al desempeño de Richard Collins-Moore, actor que ostenta el mayor número de funciones teatrales del musical homónimo, pues interpretó el papel de Dios entre 2013 y 2018 y, tras un breve descanso, lo retomó entre 2019 y 2022. Resulta obvio señalar que la mayor dificultad recae aquí en la exigencia vocal que supone cantar parte del repertorio de Whitney Houston, conocida con el sobrenombre de The Voice, aspecto que distancia a este personaje y a su actor del resto del elenco¹²¹⁵. No obstante, esta afirmación tiene más miga de la que podría suponerse: aunque Dios tome aquí la imagen convencionalizada de un señor de cierta edad con predilección por los ropajes vistosos, las distintas puestas en escena de *La llamada* han demostrado que la única característica definitoria de la deidad es su extraordinaria voz¹²¹⁶. Para concluir el análisis sobre la vertiente actancial, me gustaría mencionar la subtrama que involucra a los personajes de Janice y Carlos, interpretados por María Isabel Díaz y Secun de la Rosa, historia que no está presente en la versión teatral. Una vez más, aunque Janice pudiera quedarse en el estereotipo de la mujer latina limpiadora y traficante, termina siendo una mujer de carne y hueso que representa un anhelo muy humano: encontrar a alguien con quien compartir su vida y, más concretamente, sus clases de salsa.

Pasando ya al sistema de hiperformalización de la fotografía, interesa señalar el elevado grado de fragmentación planimétrica del filme, sobrepasando los 1.700 planos, si bien la construcción de su montaje no es más compleja de lo usual. En este sentido,

¹²¹⁵ Aunque no voy a dar pábulo ni a hacerme eco de algunas desafortunadas críticas que se publicaron al estrenarse la película, quisiera esclarecer una cosa al hilo de estas palabras. Aquellos reputados críticos cinematográficos que reprobaron la película por no tratarse de un buen musical (léase esto en el sentido hollywoodiense clásico), tachando a las actrices de muy limitadas vocalmente, quizás no comprendieron que el espíritu de la obra descansa en hacer las cosas desde el corazón, salgan mejor o peor. Veremos después que no podemos hablar de números musicales técnica ni vocalmente perfectos, pero el filme tampoco lo pretende. Más allá del personaje de Dios, siempre interpretado por cantantes y/o actores de musicales, no se busca que las dos jóvenes y las dos religiosas realicen virtuosas interpretaciones vocales ni intrincadas coreografías. Llama la atención el caso de Belén Cuesta: contaba la actriz que, aunque les pusieron un profesor de canto a las cuatro actrices que actuaban en el Teatro Lara, al final solamente ensayaba con ella. Entre otros premios, la actriz fue nominada como mejor actriz de reparto en teatro por la Unión de Actores y Actrices (2014) y se alzó con los galardones de las correspondientes categorías en los Premios BroadwayWorld Spain (2013) y en los Premios Teatro Musical (2014).

¹²¹⁶ Dios ha sido interpretado por cantantes jóvenes y de mediana edad (Raoul Vázquez, Paco Arrojo, Gerónimo Rauch), algunos de ellos de color (David Comrie, Famous) y por una mujer (Ruth Lorenzo), lo cual confirmaría que edad, género o etnicidad no son dimensiones significativas en la construcción del personaje. Curiosamente, esta tendencia se mantiene en otros personajes, pues el propio Javier Calvo se enfundó puntualmente en los hábitos de Milagros, y Brays Efe hizo lo propio con sor Bernarda, aunque, en estos casos, son hombres tomando a nivel ficcional un papel construido en femenino. En el caso de Efe, protagonista de la serie *Paquita Salas* (Javier Calvo y Javier Ambrossi, 2016-actualidad), existe un guiño en la película que alude a su protagonismo en el otro producto audiovisual más conocido de Los Javis: al encontrarse sor Bernarda y María en la ermita (a. II, s. 10, e. 27), se observa sobre el altar un retrato en el que aparece Brays Efe vestido de monja, acompañado por una inscripción en la que puede leerse «Elegida por Dios mucho antes de nacer // Sor Francisca Salas. Madre Fundadora».

destaco la reiteración de composiciones y encuadres: aunque hay muchos planos que se mantienen apenas unos segundos, se aprovecha que el espectador ya está familiarizado con ellos para construir planos posteriores con características semejantes, en especial a lo largo de una misma escena. Quizás la regularidad más evidente sea el uso y abuso de la máxima aproximación a los cuatro personajes femeninos principales, contándose los primeros planos y planos medios cortos por centenares. Teniendo en cuenta el número limitado de personajes, herencia del planteamiento teatral, las escenas involucran por lo general a pocos actantes, algo que se traduce frecuentemente en la escasez de variación con respecto a los planos de referencia. En contrapartida, la rápida alternancia de estos planos, haciendo de la necesidad virtud, logra transmitir de manera eficiente diversas sensaciones, vehiculadas gracias al montaje. Así, el público conecta con la alteración que sienten Susana y María al descubrir que se han quedado dormidas (a. I, s. 1, e. 3), como también se sumerge en el agobio de un multitudinario concierto (a. I, s. 2, e. 5).

Habitualmente, primeros planos y planos medios cortos figuran la presencia de un único personaje en el campo visual, generalmente en posición estática. Resalta su abundancia en los diálogos que involucran a dos actantes, en asociación con una lógica de montaje del tipo plano/contraplano. Así sucede en la conversación que mantienen Susana y sor Milagros mientras hacen las camas (a. II, s. 4, e. 13), diálogo en el que encontramos 74 planos que oscilan entre el medio corto y el primer plano, rompiéndose su monotonía mediante la inclusión de cuatro planos medios cortos que muestran a ambas desde los pies de las camas. Algo semejante, aunque con mayor tendencia al plano medio y al plano medio corto, sucede en la charla de sor Bernarda y sor Milagros durante los ensayos de la coreografía de *Viviremos firmes en la fe* (a. II, s. 5, e. 17), situándose momentáneamente la cámara a un lado u otro de la estancia desde cierta diagonal, elemento que dota de mayor dinamismo a una lógica de montaje que hace acopio de muchos planos. Podrían citarse otros episodios cuyos diálogos involucran a dos actantes, llegando a conclusiones semejantes al analizar la charla de Milagros y Janice sobre el Ibuprofeno (a. II, s. 11, e. 29) o el primer encuentro de María y sor Bernarda (a. II, s. 7, e. 21). En el primer caso, la escena se construye desde tres planos de referencia: un plano medio de ambas tomado desde fuera de la ventana de la cocina y sendos planos medios cortos de la religiosa y la cocinera. Por su parte, además de la lógica explicada, el segundo botón de muestra ilustra otra tendencia: el principal uso de los planos medios largos es figurar a personajes efectuando algún tipo de acción, como

sucede aquí al disponerse sor Bernarda a mostrarle su coreografía a María. El otro uso de los planos medios, medios largos y americanos radica en presentar desplazamientos de personajes, siendo una buena muestra el momento en el que las dos monjas y las dos jóvenes caminan hacia la cabaña tras descubrir a María en el suelo (a. II, s. 15, e. 37).

Mención aparte merecen los casos de aproximación absoluta, esto es, los planos detalle y los primerísimos primeros planos. Los planos detalle se utilizan para llamar la atención sobre algún objeto o acción, permitiendo contemplar la foto de sor Bernarda con Juan Pablo II (a. II, s. 3, e. 11), mostrándonos la búsqueda infructuosa de María en su iPhone (a. II, s. 9, e. 25) o descubriéndonos las cosas que va sacando Milagros de su vieja maleta (a. II, s. 8, e. 23); pero también cumplen esporádicamente con la función de transición entre escenas, es más, entre secuencias: una cebolla siendo cortada por Janice permite entrar por vez primera en la cocina (a. II, s. 6, e. 19), del mismo modo en que la Biblia tras el retrete nos introduce en los prolegómenos de un nuevo encuentro entre María y Dios (a. II, s. 14, . 35). Por su parte, los primerísimos primeros planos subrayan algún tipo de sensación o expresión: muestran a una confundida María que mira por entre las tablas de la pared en la que se apareció Dios (a. I, s. 1, e. 3) o a sor Milagros rezando en la ermita antes de despojarse de sus tocas (a. III, s. 20, e. 47), en lo que supone un bello cambio de enfoque que permite transitar desde las velas encendidas al fondo de la estancia hasta las lágrimas que resbalan por su mejilla.

En otro orden de cosas, detecto un mayor dinamismo y variedad planimétrica en el montaje de las escenas corales. La introducción a la vida diurna de La Brújula (a. II, s. 3, e. 7) o el primer encontronazo entre sor Bernarda y las jóvenes, con sor Milagros presente (a. II, s. 3, e. 8), ilustran la diversidad conseguida mediante una apertura del campo visual que va desde los planos generales de los exteriores, constantes a lo largo del metraje, hasta los planos medios cortos y los primeros planos empleados en la confrontación dos a dos, jugando con la disposición en distinto término y variando el enfoque en el caso de las religiosas, en el interior de la cabaña. También la siguiente escena, que da comienzo con la entrada de sor Loli, sor Chelo y sor Gladys, presenta un gran uso del cambio de enfoque, transitando entre los planos medios cortos de sor Bernarda y sor Milagros y los planos medios de las jóvenes rebeldes, situadas en segundo término al fondo con respecto a las anteriores, pues las cuatro miran ahora hacia la misma dirección, esto es, en dirección a las monjas que acaban de entrar por la puerta. A pesar de la variedad planimétrica, la lógica plano/contraplano se mantiene

como solución predominante para presentar en pantalla alternativamente al emisor del diálogo. La inclusión en primer término, de perfil o de espaldas, de uno o varios de los actantes permite la creación de profundidad espacial.

Otro aspecto a destacar es la apuesta por algunas composiciones de gran interés formal. En algunos planos medios largos y americanos, que funcionan a veces como planos de conjunto, se aprovechan determinadas diagonales compositivas dibujadas por elementos como piletas, grifos y espejos del baño (a. I, s. 1, e. 4), sucediendo algo semejante con la disposición de las literas en la cabaña. No obstante, los dos planos en los que me gustaría detenerme se hallan en las últimas escenas de la película. El primero de ellos (a. III, s. 20, e. 48) es un magnífico plano general de Dios, sobre las escaleras celestiales, quien queda inserto dentro del triángulo que dibujan las piernas de María con respecto al suelo de la cabaña, sobre el que está colocada la cámara. La luz bajo la cual se sitúa Dios parece emanar de entre las piernas de María, convirtiéndose en una imagen de sugerente forma y significado. Por su belleza, resalta el plano general que muestra cómo María asciende por las escaleras (a. III, s. 20, e. 50), imagen precedida de un cambio en la iluminación, tornándose luz azulada, y acompañada por un cambio en la música extradiegética.

Por otro lado, el punto de vista es heterodiegético, pues se corresponde con la mirada de un narrador externo. Si bien podrían suponerse algunos casos de punto de vista homodiegético, solamente dos de ellos parecen confirmarse. El primero se presentaría al asomarse María por entre las rendijas de las tablas de la pared que se abre durante las apariciones divinas, viéndose un plano general del bosque exterior que tomaría la mirada de María (a. I, s. 1, e. 3). El segundo se produce durante *Todas las flores* (a. I, s. 8, e. 23), cuando varios planos medios largos figuran a Milagros de espaldas, aunque reflejada en un espejo, cantando con un peine a modo de micrófono. En el primer término de estos planos se aprecian los barrotes de la ventana, lugar desde el que Susana contempla a Milagros, por lo que la espectadora estaría tomando su punto de vista, si bien ello no implica necesariamente recurso de subjetividad. El predominio de este punto de vista se corresponde con el mantenimiento de la mirada a la altura de la espectadora en la angulación fotográfica, siempre en correspondencia con la posición de los actantes y en consonancia con algunos movimientos de cámara que siguen los cambios de altura en dicha posición: cuando María, que está de pie mirando su móvil, antes escondido bajo la almohada de la litera superior, se agacha en primer plano de

perfil para hablar con Susana, en la litera de abajo, la cámara sigue su movimiento y desciende (a. I, s. 1, e. 3). Pocos y sutiles son los casos en los que se detectan ángulos picados o contrapicados, destacando el empleo de los contrapicados a la hora de mostrar la gran extensión de las escaleras celestiales (a. II, s. 4, e. 16). Sin embargo, llevada al extremo, la angulación sí presenta varios planos próximos al cenital y un plano nadir. Algunos primeros planos con ángulo próximo al cenital se localizan en la discusión que mantienen María y Susana desde sus respectivas camas, pues las vemos desde arriba, tumbadas (a. I, s. 4, e. 14). Más interesante resulta la contraposición entre un plano general nadir que permite ver las copas de los árboles y el siguiente plano general, contraplano en ángulo cenital, de María inconsciente en el suelo (a. II, s. 15, e. 37).

Aunque la lógica de montaje obedece a la elevada fragmentación planimétrica mediante rápidos cambios de plano, se emplean algunos movimientos de cámara que postulan cierta continuidad, con especial profusión en los números musicales. Ya al comienzo de la película, se localiza un gran ejemplo de travelling desde plano general, el cual muestra a sor Milagros saliendo del comedor, siguiéndose su avance gracias al desplazamiento de la cámara por entre los árboles (a. I, s. 1, e. 1); también destacado es el travelling que figura, en plano medio, a los cuatro personajes femeninos principales andando en dirección a la cabaña, situadas en diferentes términos (a. II, s. 15, e. 37). En contadas ocasiones, puede apreciarse la aplicación del travelling en grúa, como sucede en el plano medio que va desplazándose por entre el público cantando y con las manos en alto durante el concierto de Henry Méndez (a. I, s. 2, e. 5). No obstante, el recurso del zoom se explota más asiduamente. El zoom de aproximación se utiliza en momentos clave, como sucede al pasar del plano medio corto al primer plano de María cuando se dispone a confesarle a Bernarda sus visiones (a. II, s. 7, e. 21) o al transitar desde un plano general de María con los pies dentro de la piscina a un primer plano de la joven, buscando las palabras que pronunció Dios (a. II, s. 9, e. 26). El zoom inverso permite, por ejemplo, ver a María siguiendo las indicaciones para el rezo de sor Bernarda (a. II, s. 10, e. 27), abriéndose el plano de medio corto hasta medio largo. Existen también contados movimientos en los que la cámara gira sobre su eje, destacando el giro de 180° que permite pasar de un plano general del exterior de la cabaña, con Susana de espaldas, a un primer plano suyo (a. III, s. 18, e. 42), o la vuelta completa de 360° alrededor de María tras presenciar el comienzo de una nueva aparición (a. II, s. 4, e. 16), dibujándose después medio círculo más que permitirá ver a Dios sentado en las escaleras celestiales.

Por último, quisiera resaltar tres escenas que, si bien no se consideran musicales diegéticamente, responden a la categoría de lo musical en un sentido amplio. Las dos primeras se encuentran relacionadas mediante la aplicación del montaje alterno de dos acciones: María aprendiendo a rezar bajo la tutela de sor Bernarda (a. II, s. 10, e. 27) y Susana manteniendo relaciones sexuales con su novio y ensayando sus pasos de baile (a. II, s. 10, e. 28). La clave para articular el montaje alterno se encuentra en *Agáchate*, canción de electrolatino cantada por Danny Romero, aportando ritmo a los sugerentes paralelismos visuales conseguidos mediante la yuxtaposición de los movimientos del rezo y los pasos de baile. En tanto que las dos chicas lucen el uniforme del campamento, con camiseta de vibrante color amarillo y pantalón corto verde, dicha correspondencia se ve reforzada. La otra escena se asocia en su montaje con el tema principal de la película, interpretado por Leiva, mostrándose las diversas crisis sufridas por las mujeres del campamento antes de transitar hacia el desenlace (a. II, s. 16, e. 40). Apostando por la variedad de planos, esta escena supone una magnífica recopilación de las diferentes tramas y subtramas abordadas, al son de una canción que vincula *La llamada* con el reclamo de una potente fuerza amorosa, en sus distintas formas.

Siguiendo la tendencia relativa a las comedias cinematográficas comerciales, no detecto una iluminación ni un cromatismo que pretendan crear un sistema de texturas complejo, si bien algunos efectos lumínicos destacan por su potencial expresivo. En líneas generales, la iluminación respeta la potencia y la claridad de un régimen lumínico en clave alta, aunque presentándose en este caso de manera muy natural y sutil, algo que se aprecia especialmente en las diversas escenas nocturnas. Pese a que no existe lugar para la confusión, se trata de una iluminación *high key* muy matizada, alejada de aquella tendencia del cine clásico en la que todo se alumbraba como si sucediese al mediodía. Por lo demás, algunos efectos lumínicos cobran potencial expresivo y simbólico: al comienzo del filme, la luz que ha de iluminar la cruz que preside el campamento se muestra titilante (a. I, s. 1, e. 1), prefigurando quizás las dubitaciones (y la posterior certeza, al quedar estable) que habrán de vivir las protagonistas; asimismo, el plano general que muestra a María marchándose del concierto, momento en el que aparece el título del metraje, resalta gracias a una luz llegada desde la penumbra, procedente de los faros de un coche, que alumbraba el avance de María como si se tratase de una aparición divina (a. I, s. 2, e. 6).

Y precisamente en las apariciones divinas se ubican los momentos de mayor interés lumínico, pues Dios, además de caracterizarse por su potente voz, lleva consigo un extraordinario sentido del espectáculo. En su primera aparición (a. I, s. 1, e. 2), la iluminación resulta bastante sutil, empleándose una luz blanca junto con cierto efecto de neblina que permite, al tiempo que destellan las aplicaciones de su traje, que Dios quede parcialmente en penumbra. En su segunda aparición (a. II, s. 4, e. 16), la única diurna, la luz resulta algo más natural, apreciándose el entorno del encinar exterior a la cabaña, quizás porque Dios desea solamente dedicarle algunas palabras. En su tercer encuentro con María (a. II, s. 14, e. 35 y 36), una intensa iluminación en azul cobalto, con luces de discoteca incluidas, llega a trasladarse hasta el exterior de la cabaña, pues Dios queda alumbrado por un potente foco mientras escucha las oraciones de María. En su última aparición, localizada en las escenas finales, la intervención divina se concreta en una luz de una tonalidad más amarilla, destacando aquí la ubicación inicial de Dios en la penumbra mientras presencia la actuación de SuMa Latina, situándose después bajo la luz directa de los focos al comenzar a interpretar *Step by step*. Al andar María en dirección a las escaleras, la luz se torna de un inmaculado e intenso color blanco.

Estos cambios lumínicos suponen, al tiempo, un inmejorable botón de muestra de la variada paleta cromática. Frente a los marrones que impregnan el campamento y los tonos azules y grisáceos de los hábitos religiosos, pueden encontrarse tonalidades de mayor saturación y potencia en los uniformes de las jóvenes, en amarillo y verde, o en el vestido rojo con estampado a flores que rescata Milagros de su maleta. Como ya se ha dicho, las mayores variaciones cromáticas están vinculadas con la iluminación de las apariciones divinas antes descritas, luciendo siempre Dios trajes en la misma gama tonal lumínica, existiendo efectos semejantes al imaginarse sor Milagros en un escenario al entonar *Todas las flores* (a. II, s. 8, e. 23) o al despojarse de su toca en la ermita bajo la luz de una vela (a. III, s. 20, e. 47), instantes en los que se potencian intimistas tonalidades amarillas. Mención aparte merece el mural pintado de la Virgen María con un arcoíris emergiendo de su mano, presente en los planos generales de Susana durante *Todas las flores*, pues su cromatismo deviene prefiguración de la libertad sexual y amorosa asociada con los colores de la bandera LGTBIQA+.

A nivel sonoro, el avance argumental descansa en la comunicación interpersonal de los actantes, esto es, en el sonido diegético de los diálogos. Del mismo modo, las escenas musicales performativas, es decir, aquellas cantadas por los personajes, suponen

un vehículo clave para el desarrollo de la acción. Aunque suele presentarse en el campo visual al personaje que ostenta el rol de emisor de la palabra, sea hablada o cantada, no es extraño que algunos planos se focalicen en las reacciones de las oyentes. Pueden hallarse ejemplos en la charla que mantienen Susana y sor Milagros mientras hacen las camas (a. II, s. 4, e. 13) o en la conversación de Susana y Janice en la cocina (a. II, s. 6, e. 19). En esta ocasión, no he localizado recursos como la voz superpuesta de ningún personaje o la inclusión de los instrumentos¹²¹⁷ que suenan en los números musicales en el ámbito del sonido diegético.

Junto con la instrumentación de los números musicales, la banda sonora de la película supone la principal manifestación de sonido extradiegético. Basándome en una distinción asentada sobre criterios utilitaristas que remiten tanto al régimen de sonido a nivel formal como a la inserción narrativa a nivel argumental, reservo la consideración de número musical para las escenas en las que la palabra hablada cede protagonismo frente a la palabra cantada, desde un componente performativo inserto en la diégesis. Este enunciado pragmático no supone negar la aplicación de lo musical como categoría fílmica válida para la descripción de temas musicales ya comentados, como *Agáchate* o *La llamada*¹²¹⁸, que formarían parte de la banda sonora. También se integran en la misma diversos temas y motivos instrumentales que se repiten de manera asidua. Quizás el tema instrumental de mayor relevancia es el himno que suena por vez primera durante la secuencia de créditos, interpretado por unas cornetas que refuerzan la impresión de solemne himno religioso. Este tema vuelve a escucharse durante los créditos actorales que siguen a la aparición del título de la película en pantalla, prolongándose durante el comienzo de la ajetreada organización de la excursión de piragüismo (a. II, s. 3, e. 7), desde un timbre y una intensidad instrumentales más suaves, pues la melodía corre a cargo del teclado, acompañado por los acordes de una guitarra.

Poco después volveremos a escuchar este tema por tercera vez, pues comienza a sonar mientras la madre Bernarda deshace su maleta, manteniéndose durante la partida del bus y la despedida de María y la niña sentada en la parte trasera de aquel (a. II, s. 3, e. 11 y 12). Hacen acto de presencia aquí los instrumentos de viento, con un ritmo más

¹²¹⁷ Ya en el musical teatral, la presencia de un pequeño grupo de músicos que acompañan en vivo a las interpretaciones cantadas de los actantes no recibía justificación en la diégesis narrativa.

¹²¹⁸ Adicionalmente, tampoco supone desechar la importancia de estas canciones en el plano del análisis culturalista del significado, pues la letra de estos temas ha de contemplarse como elemento clave para comprender aquello que está sucediendo en pantalla.

ralentizado y una tesitura más grave de los que caracterizaban a las cornetas. Siendo necesario esperar hasta el desenlace, el himno no vuelve a sonar hasta la conversación que mantienen Susana y María en el porche de la cabaña (a. III, s. 18, e. 44); en esta ocasión es interpretado por un piano, siendo el único caso en el que no ocupa un tiempo vacío de diálogo, sino que lo acompaña. Y, si nos acompañó en los comienzos, también ha de hacerlo en los finales: el cambio en la iluminación que da inicio a la ascensión de María (a. III, s. 20, e. 50) se corresponde con la última reiteración del tema musical, dotado ahora de un sonido envolvente¹²¹⁹ en el que se activan varios instrumentos, entre los que destaca la guitarra, así como unos sutiles coros susurrados.

Por no extendernos más, solamente apunto la persistencia de dos instrumentos en los motivos musicales del metraje: el piano y la guitarra. Esta elección no es de extrañar, pues son dos de los instrumentos más extendidos actualmente tanto en labores de composición como de interpretación de música pop rock comercial, ámbito en el que se mueve Leiva, responsable de la banda sonora. Su importancia se vuelve palpable en muchas de las transiciones entre escenas, evitando que dichos cambios resulten secos o abruptos, en los casos en los que no se opta por el silencio o los sonidos de ambiente diegéticos¹²²⁰. Pensemos, por ejemplo, en las notas de piano, cada vez más separadas, que despiden la segunda aparición divina (a. II, s. 4, e. 16) o en los acordes de guitarra que acompañan a María en su decisión de esconder la Biblia tras un retrete (a. II, s. 12, e. 30). También la guitarra es la responsable de iniciar aquel instrumental que, ganando en intensidad al añadirse una base musical conformada por otros instrumentos, con significativo peso del piano, escolta a María, Susana, Milagros y Bernarda hasta su confluencia final en la cabaña (a. III, s. 20, e. 47).

¹²¹⁹ Por su fecha de estreno, esta es la única película que he tenido ocasión de ver en una sala de cine, con todo lo que ello supone. Siendo difícil hacer justicia a las sensaciones que este metraje logra transmitir mediante la iluminación y la música, la complicación se torna imposibilidad al aludir a la ascensión final de María, quizá el momento más divino que he experimentado desde un patio de butacas.

¹²²⁰ Estos últimos hacen acto de presencia principalmente en las escenas nocturnas, permitiendo que se escuche el cantar de los grillos en medio de la calmada noche, aunque también María despierta en el suelo acompañada por el trino de algunos pájaros.

b. Reflexiones generales sobre el formato fílmico

En primer lugar, quisiera ofrecer una breve recapitulación que explicita, a partir de varios aspectos presentados en el epígrafe anterior, la pertenencia de este metraje narrativo en tres actos al género de la comedia. Al departir sobre la iconicidad actancial, resalté el humor de carácter, en la línea de esa escuela de secundarios y secundarias de lujo del cine español, que impregnaba la interpretación de Belén Cuesta como Milagros, subrayando también un humor de contraste, verbocéntrico, en la representación del choque generacional entre la madre Bernarda y las jóvenes Susana y María. A nivel formal, los sistemas lumínico y cromático responden a los convencionalismos propios del género, por mucho que la iluminación en clave alta y la saturación de los colores se vean tamizados por una aproximación naturalista. He señalado también las recurrentes referencias a la cultura *millennial*, en cameos y alusiones varias, como elemento clave de la comicidad, aunque prestaré mayor atención a esta cuestión al estudiar los discursos culturales. Por todo ello, la película manifiesta una fórmula de comedia ligera que habla del amor sin ser del todo romántica, al tiempo que trata de la adolescencia sin que, por necesidad, deba considerarse un filme que aspira únicamente a conquistar un público juvenil. Además, defenderé su condición de cine religioso, planteado desde una mirada que sí puede considerarse generacional, ampliamente distintiva¹²²¹.

En esta ocasión, no resulta problemática la consideración de la película como cine musical. Desde el criterio dual que vengo aplicando, este metraje presenta tanto diversas escenas susceptibles de considerarse números musicales performativos como la inclusión de la música como tema, pues deviene motor principal de la acción. Por si no fuera suficiente con el hecho de que Dios cante por Whitney Houston, la música es presentada como una realidad capaz de obrar milagros, en referencia a los cambios que provoca en las personas. Así, las canciones suponen el principal canal de transformación de unos personajes muy humanos, cercanos por ello al espectador.

¹²²¹ Aunque esta estimación cobrará mayor sentido en el análisis culturalista, puede valorarse ya la excepcionalidad del filme. Frente a la tradición representativa del hecho religioso en metrajes dramáticos, el misticismo asociado con el hecho religioso por excelencia, la aparición divina, se concreta aquí de forma poco mística, muy humana y desde un tono desenfadado. Hasta ahora, solamente *Sor Intrépida* remitía directamente al cine religioso en sus últimos compases, con la excepción de la imagen de san Roque con la que se comunicaba su protagonista desde un comienzo. Los otros filmes de mi selección eran, como ya dije, películas protagonizadas por religiosas, pero no cine religioso, aunque títulos como *Entre tinieblas* se aproximasen por momentos a los fundamentos de la vida religiosa desde una mirada crítica. Aquí, Ambrossi y Calvo miran de frente al hecho religioso, lo hacen suyo y lo transforman.

Esto no se aprecia únicamente en los números musicales, sino también en las canciones que forman parte de la banda sonora, como *Agáchate* o *La llamada*, y en algunos temas que, interpretados en la diégesis narrativa, no constituyen números musicales con entidad propia. Me refiero a canciones como *Mi reina*, presente al inicio del filme gracias a la participación especial del cantante Henry Méndez, haciendo de sí mismo, o, por supuesto, al éxito que sor Bernarda trae el campamento, *Viviremos firmes en la fe*¹²²², tonada que la religiosa lleva consigo, cinta y radiocasete mediante, para enderezar a las niñas. Aunque no sea protagonista de una escena en sí mismo, este tema musical no solamente acompaña a la profesora en su empeño, sino que resulta central a la hora de aquilatar la caracterización de este personaje, una monja con un temperamento tan firme como lo son sus buenas intenciones. Al intentar que Milagros se aprenda su coreografía (a. II, s. 5, e. 17) o al presentársela a María para que le dé su opinión (a. II, s. 7, e. 21), la monja manifiesta su firme creencia en el poder de la música para reformar las almas y alegrar los corazones.

Al margen de estos episodios, que pueden considerarse desde la categoría de lo musical, existen siete números musicales al uso, en los que la palabra hablada muta en verso cantado desde la consciencia plena. Estos números devienen espacio privilegiado para la caracterización descriptiva de los personajes, desde la expresión emotiva, idea que cobrará fuerza al examinar las letras de las canciones. Tres de estas canciones proceden del repertorio de Whitney Houston, «la negra esa que se murió», y toman forma concreta gracias a la voz de Richard Collins-Moore, nuestro Dios particular. En todas ellas, la articulación fílmica es deudora del teatro musical, de concepción muy *broadwayriana*, siendo Dios su protagonista, las escaleras celestiales su escenario y la iluminación divina sus focos; de hecho, los focos se presentan como tales, sin voluntad de ocultarlos, subrayando la dimensión de espectáculo. No obstante, no faltan recursos propios del séptimo arte en el montaje de estas escenas. En el caso de *I will always love you* (a. I, s. 1, e. 2), Dios toma como carta de presentación la canción más conocida de Whitney Houston, compuesta por Dolly Parton, desde una gradación entre planos generales y planos medios suyos que reciben como réplica los planos medios y primeros

¹²²² Esta canción existía previamente, figurando, por ejemplo, en el recopilatorio *Más, siempre más. 33 temas imprescindibles. Música católica contemporánea*, vol. 2. En los créditos del filme, José Antonio Casado Garcinuño y David de la Morena Rodríguez figuran como sus autores. El primero de ellos, Toño Casado, es un sacerdote que, entre otras actividades, creó la obra teatral *33 El Musical*, promocionada como «La historia del mayor *influencer*», esto es, Jesucristo. La visión que se presenta de Jesús en esta obra, más propensa a la humanización que a la sacralización, resulta similar a los planteamientos del filme de Los Javis por su concepción divertida y luminosa, aunque sin referencias LGTBIQA+.

planos de María, en estado de confusión. Cuando el objetivo recae sobre Dios, no faltan interesantes movimientos de cámara, de carácter semicircular y sin desplazamiento de su eje, aunque preponderan recursos muy teatrales, como pudiera ser el apagado de los focos cuando se gira de espaldas o el golpe de intensidad orquestal al darse la vuelta repentinamente en dirección a María.

Hemos de esperar bastante para presenciar otra interpretación musical divina, al son de *I have nothing* (a. II, s. 14, e. 35), tema compuesto por Linda Thompson y David Foster. El comienzo del número se asemeja en su construcción al inicio del anterior, con la salvedad de algunos primeros planos dedicados a Dios, diferenciándose después al descender este de las escalinatas y aproximarse a María. En ese punto, se presenta un baile en pareja grácilmente construido mediante diversos giros completos, llegando la canción a su conclusión en el exterior de la cabaña. Nuevamente, se emplean recursos propios del musical teatral, como los golpes de intensidad instrumental para subrayar los movimientos de los personajes, aunque el final de la escena resalta por la aplicación de un recurso cinematográfico: el uso reiterado del zoom, tanto de aproximación como de carácter inverso. Destacan los zooms de aproximación de plano medio a primer plano de ambos actantes, mostrando la emoción contenida de María frente a la garra expansiva con la que Dios le declara su amor, en los momentos de mayor intensidad musical durante el estribillo. También se resuelve de manera excepcional el momento de éxtasis experimentado por María, iniciado por el contraste entre un plano detalle de sus pies elevándose y un posterior plano general que la muestra levitando ante Dios.

No menos compleja en cuanto a su caracterización resulta la interpretación de *Step by step* (a. III, s. 20, e. 49), pues este tema compuesto por Annie Lennox comienza siendo un soliloquio divino para acabar transmutando en una despedida coral. Partiendo de un plano general en el que Dios queda dispuesto a la penumbra de un haz o cascada de luz, bajo la que habrá de mostrarse después, sus planos generales y generales cortos contrastan con los primeros planos y planos medios cortos que recogen la emoción de María y el absoluto asombro de Susana, Milagros y sor Bernarda. Tras un breve dueto con Dios, María toma la voz cantante, sumándose una instrumentación más roquera. Con base en planos generales cortos y algún plano americano, Dios muestra sus dotes como bailarín, mientras Milagros, Susana y sor Bernarda interpretan también algunas partes solistas, con predominio visual de los planos medios cortos y los primeros planos. La colocación de los actantes en diferentes términos ofrece aquí un interesante abanico

de posibilidades para jugar con los cambios de enfoque y con ligeras aplicaciones del zoom, destacando al final la coreografía conjunta y los abrazos de despedida de María.

Y, tras los momentos musicales divinos, he de atender a los mundanos. Si bien el primero da paso a una aparición divina, la total responsabilidad de *Si esto es fe*¹²²³ (a. II, s. 4, e. 16) recae en la actriz Macarena García. Contrastando con la espectacularidad de los anteriores, este episodio ofrece un marco para la introspección en las dubitaciones de María, algo que se refleja de manera magistral en los primeros planos de la joven, quien canta sobre sus sentimientos mirando hacia la cruz que cuelga de la pared de la cabaña, símbolo de Dios. La aproximación planimétrica es absoluta, creándose una atmósfera intimista realzada por una luz que, siendo diurna, destaca por su limitada potencia y su capacidad para crear sombras sobre el rostro de María, al tratarse de una escena rodada en el interior de la cabaña y sin luz artificial evidente. Esto permite que, desde un plano medio en el que la joven da la espalda a la cruz, tras los primeros planos de perfil y de frente que han mostrado su aproximación a aquella, el espectador intuya que el aumento de la potencia lumínica se corresponde con la aparición de las escaleras celestiales. Una explosión musical, con especial protagonismo de la batería, y un plano general en ángulo contrapicado de las escaleras remarcan dicho cambio de tono, dando pie a un momento de gran intensidad cantada que cobra forma gracias a un primer plano de María, durante el cual la cámara completa un giro de 360° a su alrededor y después realiza otro medio giro, mostrándonos a Dios sentado en las escaleras.

En el extremo opuesto del espectro emotivo se localiza *Estoy alegre* (a. II, s. 5, e. 18), uno de los episodios más divertidos y desenfadados, a cargo de Gracia Olayo y Belén Cuesta. Esta canción religiosa, que cobra nuevos matices¹²²⁴, surge en el intento de la madre Bernarda por animar a su alicaída compañera. Por su forma de introducirse en el devenir argumental y por su construcción fílmica, así como por su instrumentación y su coreografía, se trata de un episodio que destila ciertos aires a musical clásico hollywoodiense, con una salvedad: las actrices no destacan por sus dotes para el canto

¹²²³ Tanto esta canción como *Lo hacemos y ya vemos* son composiciones realizadas expresamente para el musical teatral en el que se basa la cinta, bajo la responsabilidad creativa de Alberto Jiménez Rodríguez, más conocido por ser el vocalista del grupo español Miss Caffèina. En el caso de *Lo hacemos y ya vemos*, Jorge Cardona García participó también como letrista.

¹²²⁴ Con respecto a su compositor, en los créditos figura Antonio Manuel Sánchez García. Me hubiese resultado complicado dar con la identidad del creador de la canción, pues se trata de un tema infantil católico muy extendido, precisamente de esos que se cantan en las colonias de verano. Existen diversas versiones con ciertas variaciones en la letra... y, por supuesto, ninguna de ellas cuenta con la parte rapeada que interpreta sor Milagros, ni con una instrumentación tan animada.

ni para el baile, pero que sean ellas quienes cantan hace que el sacrificio de perfección vocal y escénica se compense con naturalidad y frescura. Todo lo demás sí recuerda, por ejemplo, a los animados números musicales de intérpretes como Donald O'Connor: la abundancia de planos generales, americanos y medios largos de sus movimientos y desplazamientos; el dinamismo coreográfico, auspiciado por una variedad planimétrica que va desde el gran plano general del comedor en su conjunto hasta el plano detalle de los pies de las profesas; la instrumentación extradiegética, rasgo común a todos los números musicales del filme; el manido pero efectivo recurso de la apertura de puertas, que deja paso a la no menos convencional pero, de nuevo, rentable aparición de un piano vertical móvil; el uso del zoom de aproximación, que permite pasar de un plano general de sor Bernarda sentándose en la banqueta del piano a un plano medio corto de la misma, según va girando por obra y gracia de Milagros. Es en ese momento cuando la euforia se apodera de ellas y pasan de monjas a raperas en potencia, ofreciendo un apoteósico final que, entre otras cosas, le demuestra a Bernarda que la edad no perdona. En definitiva, se trata de un número entre el homenaje y la reinterpretación del cine musical canónico, con toques de amateurismo y gamberrismo que lo singularizan.

Regresamos al intimismo, esta vez compartido, al son de *Todas las flores* (a. II, s. 8, e. 23), canción compuesta por Juan Luis Giménez, integrante del grupo Presuntos Implicados. De ellos es fan declarada sor Milagros, como atestigua el CD de su maleta, de la que rescata el vestido con estampado a flores que luce mientras entona la canción, peine en mano frente al espejo, imaginándose sobre un escenario. El acompañamiento instrumental comienza durante un primer plano lateral de Milagros que, mediante un movimiento de cámara con giro, permite entrar en su ensoñación, al son de las notas de un piano y quedando ella en primer plano frontal, con un micrófono entre sus manos y arropada por las luces de una ambientación escénica. Tras descubrirla Susana al mirar a través de una de las ventanas, se dibuja el límite de ese onirismo musical: la religiosa se imagina cantando acompañada instrumentalmente, pero Susana únicamente escucha su voz. Sin embargo, gracias a recursos como el punto de vista homodiegético de Susana o el reiterado uso del zoom de aproximación, pronto realidad y ensoñación se funden, tomando la estructura de una lógica de montaje del tipo plano/contraplano en los estribillos, en los que Susana y Milagros se alternan al entonar los versos, como si se tratase de un diálogo. Esa convención del musical como algo soñado, incluso mágico, tiene aquí mucho que decir: la alternancia y los momentos a dueto entre ambas son

perfectos, sin que Milagros se sepa observada y siendo que Susana desconocía quiénes eran Presuntos Implicados, por lo que no se justifica que conozca la letra del tema. Aunque volveré sobre el romántico contenido de sus versos, cuasi premonitorio, tanto el esquema de montaje como la aproximación planimétrica, con tendencia al primer plano, tienen ya una potencia de representación visual que logra captar sentimientos inefables.

Por último, *Lo hacemos y ya vemos* (a. III, s. 20, e. 48) rompe, en diversos sentidos, las convenciones de lo musical según se ha expresado en esta tesis. Más allá de su yuxtaposición con otro tema musical inmediatamente posterior, algo poco usual, existe un punto en mitad de la canción en el que se introduce un giro narrativo de primer orden: Dios hace acto de presencia. Frente al habitual carácter descriptivo de lo musical, desde el pausado intimismo o la alegre efusividad, esta canción resulta muy relevante en el avance narrativo porque, además de sintetizar el posicionamiento de las adolescentes frente a la vida, logra que el desenlace se concrete. Mediante la música, María llama la atención de Dios. Formalmente, se alternan planos entre el general corto y el americano que figuran los movimientos de Susana y María con primeros planos de ambas, aderezándose el conjunto con otros planos de aproximación centrados en las reacciones de Milagros y sor Bernarda ante la atrevida propuesta de las jóvenes. De por sí rápido y fragmentado, el ritmo de los cambios de plano se incrementa con la llegada del Señor, especialmente durante ese momento de perreo que despierta los nervios de Milagros. Al ofrecer imágenes tanto del baile de las jóvenes como de las reacciones de las religiosas, pasando por algunos planos en gradación desde el general corto al medio largo de Dios, se fomenta un sentido de presencia coral que se mantiene en la recta final de la película.

Análisis culturalista

a. Análisis del discurso en el plano diegético

Sin olvidar que los personajes de construcción redonda difícilmente encajan en un único eneatipo, pues las pasiones que los mueven son diversas, empleo aquí la teoría naranjana para identificar las pulsiones que predominan en sus conductas. Sor Milagros respondería al sexto eneatipo, asociado con las formas del miedo, pues no únicamente resulta miedosa en el sentido de asustadiza y nerviosa, sino por su conformismo e inacción a la hora de afrontar que la vida religiosa no está hecha para ella. De entre los subtipos posibles, la adscripción de sor Milagros al E6 conservación, un carácter cálido e inseguro¹²²⁵, se concreta mediante la combinación de inseguridad, benevolencia y obediencia. Ya desde un comienzo, mientras realiza su ronda nocturna por las cabañas en las que duermen las niñas (a. I, s. 1, e. 1), se preocupa por el bienestar de las jóvenes, llegando a tapar a María con una manta. En lo que respecta al posterior enfado entre Susana y María por sus diferentes opiniones sobre su futurible carrera musical, sor Milagros vive con desasosiego el distanciamiento entre las jóvenes: tras ilusionarse al saber que han conseguido una reunión con el productor de Henry Méndez, aunque no sepa quién es Henry Méndez, sor Milagros confiesa a Susana que ella misma tuvo «un grupito de música» en su juventud (a. II, s. 4, e. 13), dedicado a versionar éxitos de bandas como Presuntos Implicados. Aunque en ese momento se niegue a cantar *Cómo hemos cambiado*, será otra canción del grupo aquella que obre el milagro en Milagros.

Más allá de intentar luchar por el sueño de unas jóvenes al que ella renunció, y al que se suma mediante parlamentos del estilo «¿No estaremos disolviendo el grupo y no me lo queréis contar?» (a. II, s. 13, e. 32), la principal fuente del nerviosismo de sor Milagros se encuentra en su posición intermedia en el fuego cruzado que enfrenta a sor Bernarda con las dos jóvenes más rebeldes del campamento. Así, cuando llega Carlos, el señor de la tirolina, Milagros responde con sorna a su comentario sobre el relajante fin de semana del que debe haber disfrutado, al encontrarse solamente dos niñas y dos monjas en La Brújula: «Sí, mu tranquilita aquí, muchísimo relá» (a. III, s. 17, e. 41). Por el contrario, sor Milagros ha sido víctima de una decisión unilateralmente tomada por sor Bernarda: al prohibir a Susana y María que vayan a hacer piragüismo, sor Milagros resulta víctima colateral del castigo impuesto. Desde este preciso instante, la religiosa

¹²²⁵ NARANJO, Claudio, 2019, p. 462 y p. 467-468.

muestra una obediencia absoluta hacia la nueva coordinadora, una mansedumbre que resalta frente al carácter imperioso de sor Bernarda. Cuando sor Bernarda lanza a modo de exhortación irónica su «¡Dales un aplauso, Milagros!» (a. II, s. 3, e. 7), la acobardada monja no duda en aplaudir, censando tal acción por indicación de la coordinadora.

Al quedar sola con las jóvenes, su apuro por tener que reñirlas (a. II, s. 3, e. 10) pronto transmuta en una rendición más expresada por sus actos que por sus palabras: tras salir María de la cabaña, Milagros le dice a Susana que «Voy a estar por lo menos una semana enfadá, que lo sepáis las dos» (a. II, s. 4, e. 13), si bien acaba haciendo ella las camas, escuchando con ilusión, aunque descorazonada por no saber quiénes son Juan Magán, Henry Méndez o Daddy Yankee, la aventura vivida en el concierto. Por mucho que reafirme verbalmente su disgusto, con exclamaciones como «¡Os doy esto y me agarráis hasta aquí!» o «¡Escúchame, sigo enfadá!», acciones como su amago de pelea de cojines con Susana demuestran más bien lo opuesto. Al irrumpir María en la cabaña y desatarse una acalorada discusión con Susana (a. II, s. 4, e. 14), la actitud de la monja se torna suplicante, concretándose esto en líneas como «Más fiestas no, os lo pido de verdad» o «A mí no me gusta que las amiguitas se enfaden», debidamente interpretadas gracias a los gestos y el tono de una dubitativa Belén Cuesta. Por momentos, su carácter con las jóvenes llega a ser pusilánime, pues acaba respondiendo al necesario perdón de Susana con unas disculpas que no se corresponden con la realidad: «Yo es que a veces también me pongo un poco estricta con vosotras, la verdad, Susana. Y no lo puedo evitar y quería pedirte perdón también de mi parte» (a. II, s. 8, e. 24).

La mansedumbre de sor Milagros queda subrayada en contraste con el proceder autoritario de sor Bernarda. En estos instantes, el potencial sobresalto se apodera de la joven profesora, pues entra en un estado de alerta próximo a la ansiedad: cuando intenta plantearle a Bernarda que no entiende la utilidad de la coreografía que están ensayando al son de *Viviremos firmes en la fe* (a. II, s. 5, e. 17), puesto que su éxito frente al papa en 1984 es cosa del pasado, no tarda demasiado en ceder frente a los ciegos entusiasmos de la religiosa más veterana. De hecho, cuando sor Bernarda expresa que las niñas del campamento se les escapan «¡Porque se aburren!», ella lo corrobora con un desgano «Se están aburriendo». A pesar de no estar convencida de que la nueva coordinadora logre enderezar a las niñas cantándole al Señor, sor Milagros claudica al afirmar que es moderna, aunque no lo piense, y lo hace desde ese inefable *timing* para la comedia que tiene Belén Cuesta. En esta misma escena, la joven religiosa verbaliza por vez primera

sus dudas: «Si cuando yo tenía la edad de esas niñas, es que yo ya era novicia», afirma con relación a su desconocimiento del mundo y de Juan Magán, añadiendo después que se siente «un poco inútil» a la hora de tratar con las jóvenes, incapaz de saber qué le está sucediendo a María Casado.

Aunque Milagros hable con Janice del mundo de la música como si fuese toda una experta, porque ella ha estado dentro «A un nivel más local, a lo mejor, pero es la industria a fin de cuentas» (a. II, s. 11, e. 29), sus palabras manifiestan el temor hacia un mundo desconocido: suenan aquí los ecos de aquellas superiores que echaban en cara a sus discípulas que no habían acudido a la religión por verdadera vocación, sino huyendo del mundo. Pese a no librarse de otros sobresaltos, pues hará frente a una compleja llamada al Vaticano en la que intentará explicar que «Dios presente ahora mismo aquí en España» (a. II, s. 15, e. 39) tras descubrir a María inconsciente en medio del encinar e impulsarla a contar qué ha sucedido con un «¡Habla ya, niña! Perdóname» (a. II, s. 15, e. 38), sor Milagros acaba por sincerarse consigo misma, rompiendo el autoantagonismo que Naranjo identifica como el principal obstáculo del carácter miedoso: cuando intenta decirle a una desanimada María que es mejor que Dios no vuelva a verla y que deje las cosas como están (a. III, s. 18, e. 42), la intempestiva aparición de Susana, impulsivo contrapunto del conformismo de sor Milagros, y el amor que esta le confiesa terminan por tambalear los cimientos de su falsa seguridad. Poco después, se lo hace saber a sor Bernarda en la ermita: «Que me voy. A mí esto no me ha salido muy bien y yo quiero ver si me gusta hacer otra cosa en la vida» (a. III, s. 19, e. 45). En esta misma ermita, en una simbólica soledad iluminada por los cirios, Milagros se despoja de las tocas y se abre al mundo (a. III, s. 20, e. 47).

Sor Bernarda se enfrenta al mundo con una actitud muy distinta. Salvo puntuales momentos de desánimo, comprensibles si se tiene en cuenta que Dios se ha reído de los rezos que le enseñó a María y que Susana Romero «la terrorista» ha besado en la boca a Milagros y ahora su pupila quiere colgar los hábitos, sor Bernarda se agarra férreamente a su fe y la convierte en herramienta para cambiar un campamento de niñas rebeldes en el que, eso sí, no gana para impresiones. A pesar del singular tono desenfadado de esta película, el personaje de sor Bernarda de los Arcos no se encuentra demasiado alejado de aquellas maestras de novicias que, como la severa sor Lucía de Margarita Robles en *Sor Intrépida*, se tomaban la fe como un asunto de máxima seriedad y volcaban sus autoritarios e iracundos designios sobre las ovejas descarriadas de su redil. Cambiando a

las novicias rebeldes por adolescentes laicas, reconozco en Bernarda la preocupación del E1 conservación¹²²⁶, el subtipo de los iracundos que esgrime la autoexigencia de virtud como fundamento para poder volcar su ira en los juicios efectuados sobre los demás. Si bien la rectitud de sor Bernarda se ve rebajada a ojos de la espectadora a causa del tono cómico gamberro del filme, ello no pone en duda la elevada misión que se ha autoimpuesto. Al instalarse en su nueva cabaña (a. II, s. 3, e. 11), los dos primeros objetos que saca de su maleta son una fotografía, que cuelga primorosamente en la pared, y un viejo radiocasete. La fotografía, en la que aparece junto a Juan Pablo II, representa la razón de su fe, y sor Bernarda la mira con la misma adoración con la que se referirá a Whitney Houston. El radiocasete, por su parte, supone el vehículo que planea emplear para transmitir esa misma fe, un canal moderno (pero no mucho, como ella misma) que no desmerece la autenticidad de un sentimiento religioso que los más variados santos y mártires cristianos han intentado propagar durante centurias; desde su particularidad, sor Bernarda es proselitista. En otra breve escena de tono cómico (a. II, s. 13, e. 33), en la que sor Bernarda asusta a sor Milagros apareciendo a medianoche por entre los árboles, su voluntad de «levantar el campamento» queda reforzada por las risas jactanciosas de quien se sabe al tanto de un secreto de naturaleza divina.

Como sucediese con las adustas maestras de novicias, no presenta la pretensión de superioridad moral del iracundo E1 social ni tampoco el sadismo que caracteriza al E1 sexual, si bien sor Bernarda sí manifiesta una vehemente pulsión de conquista que se traduce en actitudes punitivas hacia las dos jóvenes más problemáticas de cuantas se hallan a su cargo. Su primer contacto resulta ya conflictivo, pues al grito de «¡Aquí la guay soy yo!» (a. II, s. 3, e. 8) la religiosa deja claro a Susana y María que tendrán que vérselas con ella. En el caso de María, el episodio más violento entre ambas acontece al creer la monja que le está tomando el pelo para grabarla en «un YouTube» y burlarse de ella (a. II, s. 7, e. 21), si bien sor Bernarda terminará creyendo que la joven ve a Dios y que este, para más inri, le canta por Whitney Houston. Como viene sucediendo en otras tantas películas de mi selección, la fe religiosa es una cosa muy seria, incluso cuando se aborda en clave de comedia, y acaba asociándose con buenos sentimientos que logran aproximar a personajes tan antitéticos como sor Bernarda y María, siendo la segunda una analfabeta de la oración y la primera una avanzada maestra en ello. No obstante, la relación entre sor Bernarda y Susana es harina de otro costal. Desde el mencionado

¹²²⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 30 y p. 33-34.

primer encuentro, se evidencia que Susana es la bestia negra de la nueva coordinadora, coincidiendo únicamente en la voluntad de ayudar a María, cada una como buenamente puede y sabe. Más allá de esta coyuntural confluencia, se observan diferentes disputas entre ambas, sin una resolución armónica que concilie sus cosmovisiones.

Entre varios asuntos que podrían abordarse con relación a sor Bernarda, como su deficiente uso del léxico *millennial* o sus poco religiosos exabruptos, materializados por una Gracia Olayo en estado de gracia, centro mi atención en la tenaz laboriosidad con la que se responsabiliza a sí misma de la misión de traer de regreso los valores cristianos al campamento mediante la música como vehículo del sentimiento religioso. Suya es la afirmación, incorporada en el título de mi tesis, de que la música hace milagros. En este sentido, no considero que el nombre de sor Bernarda sea casual: Bernardo de Claraval, doctor de la Iglesia y renovador de la vida monástica de la Orden del Císter, destacó, entre otras actividades, por su faceta de impulsor del canto gregoriano. Tomando este referente, y pese a haberme referido ya a otras profesas del celuloide que armonizan música y religión, postulo que sor Bernarda resulta singular por varias razones.

En primer lugar, frente al posicionamiento habitual de superiores y maestras de novicias cinematográficas, sor Bernarda es quien más convencida está de la necesidad de emplear la música para que las niñas vuelvan a la senda de la religión, aunque termine admitiendo que *Viviremos firmes en la fe* ha quedado algo anticuada. Por norma general, las monjas con autoridad se han mostrado contrarias a reconocer el poder de la música, siendo novicias rebeldes o cantantes quienes se asociaban con este fenómeno. Las únicas excepciones hasta el momento podrían ser la madre fundadora de *Sor Ye-yé*, quien ya no ostenta autoridad alguna en su comunidad, y la particular superiora de *Entre tinieblas*, si bien esta cinta no confronta la asociación entre música y pecado, sino que la refuerza, dada la singular personalidad de las Redentoras Humilladas. En *La hermana Alegría*, la hermana Consolación llega a ser superiora, pero esto ocurre al aproximarse el final de la acción y, como ella misma dice, no se acostumbra a ser tratada como un rol de autoridad. En resumidas cuentas, ninguna monja que ostentase un grado de autoridad semejante había confiado en la música para redimir ovejas descarriadas, entendiendo la redención en el sentido canónico. Hasta ahora, las fórmulas predominantes habían sido las de artistas, jóvenes acomodadas o mujeres de mala vida cuya redención o buena obra pasaba por su confianza en el poder de la música, siendo novedoso que la visión de la música como medio beatífico se contemple desde el corazón de la institución.

En segunda instancia, y a raíz de la consideración anterior, puede establecerse que ninguno de los personajes o filmes hasta ahora analizados habían incorporado la música religiosa no solamente como viñeta musical, sino como discurso. Es cierto que hemos escuchado a Sara Montiel, Dominique Blanchar o Rocío Dúrcal, entre otras, entonar canciones en contextos litúrgicos o de festividad religiosa, pero sor Bernarda y *La llamada* trascienden la atención puntual y, en ciertos casos, anecdótica que el asunto había suscitado. Con la inscripción «Felicidad empieza con fe» como lema que decora la pared del comedor, escuchamos a sor Bernarda y sor Milagros cantando la vitalista *Estoy alegre* (a. II, s. 5, e. 18), versión de una conocida canción cristiana pensada para público infantil que incorpora como principal añadido la parte rapeada de sor Milagros. Tampoco es original del filme la canción *Viviremos firmes en la fe*, otro tema que forma parte de cancioneros del catecismo cristiano pensados para colonias infantiles. Sobre esta última, al malinterpretar los lloros de María, Bernarda afirma lo siguiente: «[Sabía] Que estabas confundida, y que ibas a encontrar el camino. No sabía que iba a ser tan rápido, pero *Firmes en la fe* no falla» (a. II, s. 7, e. 21). En su posterior conversación sobre ver a Dios, llena de malentendidos por manejar María un sentido literal y sor Bernarda un sentido figurado de la expresión, salen a la luz otros referentes de la música cristiana que María no comprende: al afirmar la profesora que el hecho de que Dios está aquí es «Tan cierto como el aire que respiras», se está referenciando *Dios está aquí, tan cierto como el aire que respiro*; asimismo, al intentar explicarle María lo que le sucede cuando está en la cama, sor Bernarda la corta con un «Y hay cuatro angelitos que te acompañan», en alusión a la oración infantil musicada *Cuatro esquinitas tiene mi cama*.

En el *Catecismo de la Iglesia Católica*, publicado originalmente en latín con fecha de 1997, se recogen varias formulaciones fruto de la renovación derivada del Concilio Vaticano II, del cual departí en anteriores capítulos. En este texto, referencia oficial sancionada para la redacción de los diferentes catecismos católicos, existen cuatro partes diferenciadas: «La Profesión de la fe», «La celebración del Misterio cristiano», «La Vida en Cristo» y «La Oración cristiana». Con respecto a la música, pueden hallarse algunas menciones en la segunda parte, insertas en el Artículo 1 («Celebrar la liturgia en la Iglesia») del Capítulo 2 («La celebración sacramental del Misterio Pascual») de su 1ª Sección («La economía sacramental»). En este punto del catecismo, dentro del apartado «II. ¿Cómo celebrar?», figura un acápite que lleva por título «Canto y música», conformado por los tres puntos que reproduzco a continuación:

1156 «La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne» (SC 112). La composición y el canto de salmos inspirados, con frecuencia acompañados de instrumentos musicales, estaban ya estrechamente ligados a las celebraciones litúrgicas de la Antigua Alianza. La Iglesia continúa y desarrolla esta tradición: «Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos inspirados; cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor» (Ef 5, 19; cf Col 3, 16-17). «El que canta ora dos veces» (San Agustín, *Enarratio in Psalmum* 72, 1).

1157 El canto y la música cumplen su función de signos de una manera tanto más significativa cuanto «más estrechamente estén vinculadas a la acción litúrgica» (SC 112), según tres criterios principales: la belleza expresiva de la oración, la participación unánime de la asamblea en los momentos previstos y el carácter solemne de la celebración. Participan así de la finalidad de las palabras y de las acciones litúrgicas: la gloria de Dios y la santificación de los fieles (cf SC 112):

«¡Cuánto lloré al oír vuestros himnos y cánticos, fuertemente conmovido por la voces de vuestra Iglesia, que suavemente cantaba! Entraban aquellas voces en mis oídos, y vuestra verdad se derretía en mi corazón, y con esto se inflamaba el afecto de piedad, y corrían las lágrimas, y me iba bien con ellas» (San Agustín, *Confessiones* 9, 6, 14).

1158 La armonía de los signos (canto, música, palabras y acciones) es tanto más expresiva y fecunda cuanto más se expresa en la *riqueza cultural* propia del pueblo de Dios que celebra (cf SC 119). Por eso «foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas», conforme a las normas de la Iglesia «resuenen las voces de los fieles» (SC 118). Pero «los textos destinados al canto sagrado deben estar de acuerdo con la doctrina católica; más aún, deben tomarse principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas» (SC 121)¹²²⁷.

De todas las consideraciones efectuadas en estas líneas, resalto dos cuestiones especialmente relevantes en relación con el metraje estudiado. Por un lado, al subrayar la tradición histórica asociada con la música en el seno de la Iglesia, se emplean las palabras bíblicas «cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor», cuyo espíritu no resulta alejado del «Pues a estas niñas las voy a enderezar yo cantándole al Señor» (a. II, s. 5, e. 17) que pronuncia sor Bernarda al intentar explicarle a sor Milagros cuál es su cometido en el campamento. Con arreglo a la consideración de la música como signo religioso que también contempla el texto, puede establecerse que sor Bernarda participa

¹²²⁷ El sistema de citación interno, así como el uso de recursos como la cursiva o las comillas, respeta la versión oficial del *Catecismo de la Iglesia Católica*, incluida en la webgrafía: SANTA SEDE, s.f. A continuación, aclaro aquellas referencias citadas de modo abreviado: SC refiere al *Sacrosanctum Concilium*, una de las cuatro constituciones conciliares surgidas del Concilio Vaticano II, dedicada a la liturgia; salvo las referencias a obras de Agustín de Hipona, identificadas por su título en cursiva, el resto de citas se corresponden con abreviaturas de libros bíblicos (Ef: *Efesios*; Col: *Colosenses*).

del empleo de la música como signo de celebración de la fe religiosa, si bien su papel no se desempeña en un contexto litúrgico. Por otra parte, al aludir el catecismo al valor y al fomento del canto religioso popular, resulta posible establecer un nexo con un rasgo ya comentado, a saber, el empleo de múltiples referencias, tanto habladas como cantadas, a temas que continúan formando parte del catecismo para el público infantil.

Transito ahora a un personaje menos preocupado por la trascendencia, Susana Romero, cuyo temperamento resulta difícil de definir. Basándome en el hecho de que este filme aborda, entre otras cuestiones, el cambio vivido durante la adolescencia como momento de definición de la personalidad adulta¹²²⁸, postulo que la indefinición de la personalidad de Susana obedece a la mirada actual de las sociedades occidentales hacia la adolescencia como periodo de cambio y definición temperamental, como momento de maduración individual. Aludiré a diversos de los eneatis tipos naranjianos, aunque los mismos servirán únicamente para establecer algunos rasgos de personalidad aislados que se corresponden con una visión bastante estereotipada de la adolescencia, pues considero que Susana y, al menos en parte, María responden a dicha imagen tipificada.

Por ejemplo, reconozco en Susana las pulsiones de una orgullosa perteneciente al subtipo E2 conservación, de carácter infantil¹²²⁹. Su actitud, movida por la exigencia de prioridad y por el privilegio egocéntrico de sus comportamientos impulsivos, se traduce en la incapacidad de asumir responsabilidades adultas. Tal es el proceder de María y Susana al despertarse en medio de la noche y centrar toda su atención en llegar al concierto de Henry Méndez, sin reparar en las molestias que sus incívicas actitudes ocasionan en sus somnolientas compañeras de cabaña, quejas a las que Susana responde con un «¡Calla, que te arrastro!» (a. I, s. 1, e. 3). Aderezada con palabras malsonantes, también con agradecimientos peculiares como el «¡Que le como la cara, señor!» dedicado al taxista (a. I, s. 1, e. 4), la máxima vital de Susana queda enunciada por ella misma: «¡Haz lo que te dé la gana siempre!» (a. II, s. 4, e. 14). Este principio queda

¹²²⁸ Manejo, porque también lo hace la película, un concepto de adolescencia plenamente occidental. Si bien existe consenso sobre la relevancia de los años de juventud en el desarrollo biopsicosociocultural de los seres humanos, esto no ha de llevarnos a desestimar el elevado grado de variabilidad con el cual la pubertad es tratada en las diversas sociedades y culturas existentes en el mundo. En este sentido, las sociedades occidentales contemporáneas han inventado una adolescencia que se expresa a modo de rito de paso individual, aunque altamente marcado por la relación con el grupo de pares, en el cual se desarrollan los fundamentos del pensamiento crítico y la personalidad adulta, pero esto no es, ni mucho menos, lo que ocurre de manera universal en otros contextos socioculturales, al tiempo que supone un fenómeno reciente en la historia de las sociedades occidentales, fruto del humanismo moderno.

¹²²⁹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 96 y p. 102-103.

demostrado en actos tan elocuentes, aunque elididos, como su regreso al campamento de madrugada, borracha e irrumpiendo en la cabaña de las monjas para pedir que le paguen el taxi.

Otro de los rasgos temperamentales de Susana es su vanidad de tipo social, esto es, su búsqueda de prestigio¹²³⁰. En su voluntad de dedicarse al mundo de la música entran en juego dos variables: el sueño infantil compartido con María y la oportunidad de hacerse famosa y llevar una vida que, tomando como referentes a los cantantes de electrolatino, es ansiada e idealizada por la joven. La segunda de estas dimensiones aleja al tiempo que acerca a Susana y a sor Bernarda de maneras muy particulares; en ambos casos, la música es el canal de contacto con la palabra de sus respectivos dioses, Juan Magán y el Dios que versiona a Whitney Houston, pero para sor Bernarda la música tiene un grado de trascendencia que en el caso de Susana no resulta apreciable. Para Susana, la música parece ser el fin en sí mismo, al menos hasta que comienza a descubrir sus sentimientos por Milagros al son de *Todas las flores* (a. II, s. 8, e. 23). No es, de todos modos, un cambio que se asiente, pues posteriormente Susana ensaya sus pasos de baile frente a la atenta mirada de su novio (a. II, s. 10, e. 28), buscando su aprobación, lo cual supondría otro rasgo del E3 social de formulación naranjiana.

Podría destacar otras tantas aristas del personaje, todas ellas relacionadas con el discurso sobre la adolescencia que ofrece el filme, pero estimo que su manera de hacer frente a los cambios es el rasgo más definitorio. Aunque su actitud desafiante hacia sor Bernarda pudiera contradecir a simple vista la adscripción de Susana al eneatipo de los miedosos, el E6 sexual, subtipo contrafóbico «que se defiende a través del ataque»¹²³¹, explicaría cómo sus palabras chulescas esconden un temor hacia la falta de control de cuanto acontece en su vida. El motivo de sus choques con la nueva coordinadora no es otro que el miedo a perder a María, su mejor amiga; este asunto es una constante en sus discusiones con María, conducentes hacia un distanciamiento que Susana no sabe cómo remediar, pues su amiga se niega a contarle qué le pasa. Frases como su «¿Tía, pero desde cuando esta oportunidad es solo mía?» (a. II, s. 12, e. 31), en alusión a su sueño compartido de dedicarse al mundo de la música, son el contrapunto de las acciones de una callada María que, por ejemplo, se ve impulsada a esconder la Biblia tras uno de los retretes por temor a verse descubierta por Susana (a. II, s. 12, e. 30).

¹²³⁰ NARANJO, Claudio, 2019, p. 186 y p. 235.

¹²³¹ NARANJO, Claudio, 2019, p. 462-463 y p. 485.

Tanto Susana como María encarnan cómo el cambio de la adolescencia también implica miedos, y cómo esos miedos pueden transmutarse en el aislamiento y el silencio hacia quien fue su compañera de batallas infantiles. El miedo de Susana pasa por perder a María, por haberse quedado atrás y no haber madurado, afrontando ese desasosiego desde la negación al decirle a sor Milagros que «Lo que no entiendes es que yo ya no soy una niña. [...] que estoy creciendo y te juro que me lo noto. ¿Que es viernes y estoy aquí en pijamita? Pero por favor, mírame. Aquí, madurando» (a. II, s. 13, e. 34). Su otro miedo potencial, el reciente y creciente sentimiento amoroso por Milagros, terminará por restablecer su conexión con María, pues el cambio sufrido por esta última entronca con su recién descubierto enamoramiento hacia Dios. María duda porque ama, y este amor en ciernes supone, como expresa simbólicamente su mirada hacia una niña que ocupa la parte trasera del autobús y que por su apariencia nos recuerda a ella (a. II, s. 3, e. 12), despedirse de la niñez para afrontar un nuevo e incierto momento vital.

Me referiré en unas pocas líneas a la manera en la que se expresa este conflicto interno, pero quisiera agotar antes las semejanzas entre María y Susana en su cambio adolescente. Al comienzo del desenlace, sor Milagros le dice a María «Que aunque tú creas que sí, te digo yo que tú no sabes lo que quieres en tu vida» (a. III, s. 18, e. 42), expresando adicionalmente que las decisiones de juventud pueden conducir a muchas equivocaciones. No obstante, mientras que Milagros prefirió refugiarse en la seguridad de unos hábitos de los que habrá de desprenderse, acción que demuestra cuán equivocada estuvo en no arriesgarse a seguir sus sueños, la respuesta de María es más contundente, pues se empeña en afirmar que sabe lo que quiere, por mucho que la religiosa repita que es mejor que deje las cosas como están. Susana irrumpe en la cabaña, enunciando el espíritu de *La llamada*: «¿Pero tú sabes con quién estás hablando? Que es que nosotras no pensamos, ni paramos, ni reflexionamos, ni dejamos de intentarlo», apostillando que «sí a mí alguien me dijera que estoy confundida y que tengo que parar y pensar con la puta cabeza, le mando a tomar por culo» (a. III, s. 18, e. 43). Expresa que no dejará que nadie la desilusione a ella o a su amiga, recordando que su sencillo se llama *Lo hacemos y ya vemos*, reivindicación del derecho a equivocarse como acto de valentía irreflexiva.

Esta valentía irreflexiva resulta necesaria para que María resuelva su complicada relación con Dios. Al margen de las consideraciones temperamentales compartidas con Susana por responder a una determinada idea de la adolescencia, el personaje de María es el más complejo de definir, y ello se debe a los términos en los que se desarrolla su

enamoramiento. No es María una María Magdalena al uso que acuda a la religión en busca de redención, como lo era la protagonista de *Pecado de amor*, pero tampoco en ella reconocemos la pureza de la Virgen María, por mucho que en su rezo a Dios sor Bernarda le aconseje leer las palabras que componen el Magníficat, cántico proferido por la Virgen durante la visita a santa Isabel. Más allá de encontrar sentido a su vida a partir de la llamada de Dios, el tipo de joven perdida que encarna María queda alejado de la pureza, lejanía que también se deja sentir en el tratamiento humanizado con el que acaba resolviendo su enamoramiento, siguiendo el consejo de Susana. En un filme que abraza la imperfección, en una acción en la que la música profana consigue aquello en lo que el rezo sagrado ha fracasado, no estimo que la Virgen sea una analogía acertada, excepción hecha de la Asunción a los cielos que luego comentaré. Aunque el nombre de María parezca invitar a seguir una de estas dos sendas, la interpretación del personaje que ahora ofrezco toma otro referente: la mística cristiana.

Para adentrarme con garantías en mi hipótesis sobre la representación del amor desde el paradigma discursivo de la mística cristiana, ofrezco algunos apuntes sobre la particular aproximación de Javier Ambrossi y Javier Calvo a la representación de lo religioso. Una de las cuestiones centrales, ya anticipada en el análisis de los sistemas de hiperformalización objetual, es el tratamiento de la luz, especialmente en lo que respecta a las escenas de aparición divina. Desde un posicionamiento metafísico, la iluminación deviene adquisición de conocimiento y, en la tradición cristiana, descubrimiento místico de la verdadera naturaleza de lo divino. No es esta una potestad exclusiva de la religión cristiana, pues el término sánscrito *moksha*, relacionado con el hinduismo y el jainismo, el estado de liberación budista del *nirvana* o la voz japonesa *satori*, propia del budismo zen, son, entre otras, nociones espirituales que remiten al (auto)descubrimiento en matizada asociación con el concepto de iluminación. Temeroso de incurrir en ignorantes comparaciones, limitaré mi atención a la luz como realidad metafísicamente asociable con la verdad infundida por el Creador en el contexto del cristianismo occidental.

En este ámbito, resulta de especial interés el estudio que el sacerdote y profesor de teología Carlos Hallet dedica a la teología de la luz en los sermones de Guerrico de Igny, beato y abad cisterciense que desempeñó su labor en las abadías de Claraval e Igny durante la primera mitad del siglo XII. Esta figura no es sino un pequeño botón de muestra relativo al concepto teológico de iluminación espiritual, que bien merece un estudio aparte. No obstante, el interés del texto de Hallet a propósito de los 54 sermones

del beato, pensados para una comunidad religiosa concreta, radica en el establecimiento de los múltiples referentes de los que Guerrico de Igny era conocedor, destacando los textos de la patrística latina, en especial los de san Agustín de Hipona y san Ambrosio de Milán, si bien no ha de ignorarse la influencia de teólogos primitivos como el erudito y asceta Orígenes de Alejandría. En términos generales, interesa constatar cómo, al hilo de la espiritualidad del Císter, se impone la teología de la luz y de la afirmación en contraposición al discurso de las tinieblas y de la negación, fijando «cómo de Dios que es Luz procede nuestra iluminación, la cual culmina en una transformación del alma en la imagen del Creador»¹²³². Los sermones de Guerrico de Igny no se conformaron con desarrollar la idea de Dios como *Pater luminum*, procedente de la *Epístola de Santiago* en tanto que «Toda buena dádiva y todo don perfecto desciende de lo alto, del Padre de las luces, en el cual no hay mudanza, ni sombra de variación» (St 1, 17), sino que exploraron también la luz eterna encarnada en el Hijo, imagen invocada en las Sagradas Escrituras reiteradamente: Simeón se refiere al Niño Jesús como «Luz para la revelación a los gentiles» (Lc 2, 32), al tiempo que el Cordero del texto apocalíptico es lámpara de la Jerusalén celestial (Ap 21, 23).

El conocido parlamento que comienza con «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, no andaré en tinieblas, sino que tendrá luz de la vida» (Jn 8, 12) es la concreción más evidente de la iluminación divina como conocimiento revelado, en relación con la figura del Hijo. Así pues, no es de extrañar que los creadores de *La llamada* se decanten por la inclusión del mismo a modo de una de las pocas intervenciones habladas que realiza su Dios. También el Espíritu Santo, visible como lenguas de fuego que inflaman e iluminan la fe apostólica en el Pentecostés (Hch 2, 3), los Magos, las figuras justas y santas o la Iglesia son recogidos en los sermones de Guerrico de Igny bajo el concepto de iluminación teológica. Sin abordar aquí las implicaciones últimas de una luz que es mesiánica, escatológica y divina, entre otros atributos, conviene subrayar un principio que, por más que evidente, no deja de resultar clave en la obra de Guerrico de Igny, ni tampoco, a su manera, en *La llamada*: Dios Hijo es el verbo hecho carne y es a su vez luz. Si el comienzo del *Evangelio según san Juan* establece que «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios» (Jn 1, 1), no tarda en sumarse la imagen literaria de «Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venía a este mundo» (Jn 1, 9). Esta conexión entre iluminación y palabra, ese papel de la palabra

¹²³² HALLET, Carlos, 2006, p. 498.

como canal de transmisión de la luz divina en el sentido de sabiduría revelada, cobra en Guerrico de Igny la forma de sermones, al tiempo que en la obra de Los Javis transmuta en canciones de Whitney Houston.

Aquí es donde la representación de lo religioso comienza a tomar un camino peculiar, no tanto por el contenido como por la forma. A nivel estético, imágenes como la cruz alumbrada por una luz titilante (a. I, s. 1, e. 1) o la escultura de la Virgen con las manos en posición de rezo cuyo manto está pintado de azul celeste (a. II, s. 3, e. 7) remiten a la categoría estética de lo naïf, por su simplicidad próxima a la inocencia infantil, pues se diría que la figura de la Virgen, resuelta cromáticamente en tres colores aplicados de forma totalmente plana, ha sido pintada por las religiosas o por las niñas del campamento. El mural de la Virgen de cuyas manos emana un arcoíris o la pintura del comedor, aquella encabezada por un «Felicidad empieza con fe», también encajarían en esta categoría. En lo que respecta a las apariciones divinas, considero que se activa otra categoría estética: lo *kitsch*. Aunque suene irreverente, la mejor descripción para reseñar las apariciones de Dios consistiría en compararlo con uno de aquellos cantantes que, vestidos con atuendos que incorporan flecos y *brilli brilli*, se dedican a versionar los grandes éxitos de Elvis o Whitney Houston en Las Vegas. La capacidad de combinar lo formalmente *kitsch* de ese Dios-*showman*, protagonista de apariciones de concepción teatralizada y artificiosa, con lo simbólicamente religioso, desde una aproximación a la fe religiosa como sentimiento humano y sincero, permiten crear una relación entre Dios y María que es tan humana como divina, que se siente honesta y sin trucos cosméticos a pesar de una apariencia que podría rozar lo ridículo por la inverosimilitud de la premisa. En todo ello, hay un poco del espíritu «Lo hacemos y ya vemos».

Me detengo con luz renovada en el tratamiento del enamoramiento entre María y Dios. Al intentar explicarle a sor Bernarda que cree estar viendo a Dios, aunque no le queden megas para comprobar la naturaleza bíblica de las palabras que le ha dedicado, María expresa que «llega y me canta unas canciones que se me meten por dentro» (a. II, s. 9, e. 26), estableciendo a continuación el siguiente símil: «Y desde que se me aparece es que, es que no soy la misma. Es que es como cuando... como cuando te enamoras locamente de un chico, que le ves y te da miedo y te da vergüenza encontrártelo y no sabes qué hacer, pero en el fondo lo único que quieres es estar con él. Y de repente no te interesa nada más, nada». Cuando su secreto se ve descubierto por Susana y Milagros, María confiesa desesperanzada que «Es que además todo el rato estoy sintiendo que está

esperando algo de mí, y es que yo no sé qué hacer, ¿sabe? ¡Es que soy idiota! O sea, ¿de verdad me creía que Dios estaba enamorado de mí?» (a. II, s. 15, e. 38); al decidirse a hablar del asunto con Susana (a. III, s. 18, e. 44), ambas se expresan en términos de una relación romántica adolescente, como si Dios fuese un chico que le gusta, tratando el fragmento del Magníficat que leyó como si fuese un mensaje patéticamente subido de tono. Además, Susana parangona la situación con el «dramón» que María vivió al «pillarse» de un tal Tiago que «pasaba» de ella; y lo curioso es que, en ambos casos, María y Susana deciden que la solución es exactamente la misma.

La solución pasa por cantarle al Señor, pero no un cántico religioso. Llegados al final de la película, no nos sorprende ver a Dios en su escalera celestial desde un plano tomado por entre las piernas de María (a. III, s. 20, e. 48), pues ya hemos asistido a planteamientos audiovisuales como el montaje alterno de *Agáchate* (a. II, s. 10, e. 27 y 28), mediante el cual se establece una lectura simbólica convergente entre el rezo y el baile/el sexo. Sin embargo, es otro número musical el que proporciona la clave para interpretar la relación entre Dios y María desde los códigos de la mística: durante *I have nothing* (a. II, s. 14, e. 35) vemos a María levitar y contorsionarse tras haber bailado en pareja con Dios, movimientos reforzados por los golpes instrumentales. Es la primera vez en que se aproximan, en diálogo directo tras la conclusión de la canción, y postulo que dicha aproximación se resuelve en términos extáticos. De todas las experiencias místicas de comunión íntima con Dios, entre las que podrían mencionarse las de Beatriz de Nazaret o Catalina de Siena, destaca el éxtasis de Teresa de Ávila o, por emplear el término sancionado en la tradición católica, su primera transverberación. Así aparece recogida en el capítulo 29 de su autobiografía, *Vida de la Madre Teresa de Jesús*:

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese ansí: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan ecendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan. Deben ser los que llaman Querubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino

espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento¹²³³.

La lectura habitual de este pasaje, potenciada desde su concreción en las artes visuales, obedece a parámetros sexuales que entroncan con postulados psicoanalíticos, arguyendo que el «dardo de oro largo» se correspondería con una representación fálica simbólica. No obstante, seguiré la aproximación que ofrece Daniel de Pablo Maroto, miembro de los Carmelitas Descalzos y experto en la figura de su fundadora, Teresa de Ávila, quien estima que una adecuada lectura efectuada desde la perspectiva teológica excluye la igualación entre experiencia mística y sexualidad humana:

Si el fenómeno de la transverberación se interpreta como un acto erótico, como una explosión de la sexualidad, tendríamos la paradoja de que en un momento en que el fenómeno místico que describe la santa simboliza la purificación integral de los amores terrenos desordenados, de un cambio del corazón, sería un acto objetivamente contra del sexto mandamiento, aunque no pecaminoso en cuanto involuntario. La conexión entre las experiencias místicas y la excitación sexual involuntaria y no pecaminosa es posible, como lo explica san Juan de la Cruz al hablar de la «lujuria espiritual» y analiza las posibles causas [...]. Lo que no trata, y menos justifica el Santo, ni ningún místico cristiano, es que la práctica de la sexualidad sea causa de experiencias místicas¹²³⁴.

Ahondando en esta cuestión, el carmelita establece que solamente desde una mirada contemporánea serían equiparables la experiencia de un místico cristiano y el acto sexual, al añadirse un componente de liberación de la sexualidad reprimida desde postulados freudianos. El religioso no niega el signo corporal de la experiencia extática, sino la vinculación necesaria del mismo con el acto sexual, argumentando que en poco o nada se relacionan los términos empleados para la explicación de dichos fenómenos desde la contemporaneidad con aquellos pertenecientes a la cosmovisión propia de los contextos en los que se desarrollaron las vidas de los religiosos cristianos místicos. En esta misma línea, considera que se han leído indebidamente manifestaciones visuales tan conocidas como la escultura *L'Estasi di Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini, afirmando que se buscaba representar el gozo resultante de la herida ocasionada por el amor divino y la purificación del corazón de la madre Teresa, no la penetración sexual. Se trataría de una penetración de la fe y el amor divino, doliente al tiempo que suave,

¹²³³ Reproduzco el pasaje respetando la ortografía que presenta en: SANTA TERESA, Silverio de, 1915, p. 234.

¹²³⁴ PABLO MAROTO, Daniel de, 2015, p. 497-498.

sensualista en su expresión somatizada pero no sexualista en su trasfondo espiritual. Más allá del caso de la madre Teresa, interesa aquilatar la idea de ambigüedad presente en la experiencia extática, en parte resultado de su inefabilidad lingüística: al no poderse explicar mediante la palabra unas experiencias místicas que en la palabra quedaron fijadas, no es posible abastar un grado absoluto de aprehensión para quienes no han participado directamente de tal experiencia. Por ello, la utilización de recursos como la imagen matrimonial en alusión a la unión espiritual, empleada por los mismos místicos, no pasaría de ser vehículo de expresión imperfecta para quienes se ven condenados a relatar unas vivencias a las que resulta imposible hacer justicia mediante el lenguaje.

Al margen de este debate, interesa reproducir la definición de transverberación que el carmelita ofrece: «Lejos de ella la memoria de lo carnal mientras su cuerpo levita entre emociones antitéticas: el dolor del alma herida de amor y el gozo de saber que procede de su enamorado Cristo»¹²³⁵. A mi parecer, la integración de lo divino en lo humano, y viceversa, es un asunto muy presente en el descubrimiento espiritual de María, si bien convendría considerar que el lenguaje cinematográfico no deja de ser otro código imperfecto a la hora de plasmar esa comunión mística con Dios. Si algo se le acerca, como cree sor Bernarda, son las letras de las canciones de su admirada Whitney Houston. Asimismo, retengo la idea de ambivalencia esbozada por el carmelita: en tanto que físicamente sentidos, el dolor y el gozo místicos pueden leerse en clave sensualista, pero esto no equivale a una igualación directa con el dolor y el gozo sexuales. A raíz de recursos como el ya mencionado montaje alterno de *Agáchate*, puede establecerse que la lectura sensualista es evidente, pero coincido en que, para mi caso de estudio, igualar la experiencia extática con la sexualidad es incorrecto. Comenté en una nota al pie que a lo largo del recorrido del musical escénico *La llamada* se han seleccionado intérpretes para dar vida a Dios según sus cualidades vocales, mostrándose una amplia variabilidad de edades, géneros u orígenes étnicos, y quizás Richard Collins-Moore sea el ejemplo más convencional por cuanto el Dios cristiano tiende a imaginarse como un hombre heterosexual blanco de edad avanzada. Pero, precisamente, su evidente diferencia de edad con respecto a Macarena García, quien da vida a María, podría tomarse en cuenta como un elemento que aleja la experiencia de la joven del componente sexual. Aunque exista el paralelismo construido por los diálogos y el montaje alterno entre enamorarse de Dios y «pillarse de un chico», este amor doloroso al tiempo que gozoso resultaría

¹²³⁵ PABLO MAROTO, Daniel de, 2015, p. 511.

más próximo a la transverberación descrita en sentido canónico que a la fórmula del éxtasis orgásmico de la sexualidad humana. Por contraste a la sexualidad y al amor humanos, encarnados por Susana en sus respectivas relaciones con Joseba y Milagros, el amor divino es presentado desde una fisicidad sensualista, pero no sexualizada.

Mención aparte merece el final experimentado por María, quien asciende por las escaleras celestiales para reunirse con Dios. Es en esta acción donde puede establecerse cierta analogía con la Virgen María y, más concretamente, con su Asunción. Hasta el momento, me he referido a la subida de María a los cielos como ascensión, en tanto que sube por unas escaleras, pero la introducción de una lectura religiosa invita a parangonar el episodio con la Asunción de la Virgen, no con la Ascensión de Jesucristo. Antes de ofrecer algunas palabras sobre este dogma de fe, quisiera apuntar que el desenlace de *La llamada* no queda lejos de la conclusión del popular filme *Marcelino, pan y vino*: Cristo concede al pequeño Marcelino el mayor de sus deseos, llevándolo al cielo consigo para que pueda conocer a su difunta madre. En este sentido, Marcelino habla con el Crucificado logrando una intimidad semejante a la que María establece con Dios, resultando similar el papel de la escalera: Dios se aparece a María cantándole desde unas escaleras por las que ella habrá de subir para concretar su reunión, mientras que el destino de Marcelino también se encuentra al final de unas escaleras, las que conducen al desván del convento en el que mora.

La muerte de Marcelino toma forma de dormición, resultando más próximo el referente de la Dormición o Tránsito de la Virgen María, esto es, la *Dormitio* o *Koimesis* como representación de la muerte dulcificada. No es mi intención entrar en el debate sobre la muerte de la Virgen y su Asunción en cuerpo y alma a los cielos, asunto que ha hecho correr ríos de tinta, por lo que tomo el posicionamiento más extendido entre la cristiandad católica, a saber, el dogma mariano establecido por Pío XII en 1950: «Pronunciamos, declaramos y definimos ser dogma divinamente revelado que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrena, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste»¹²³⁶. No obstante, hablar de la Dormición o *Koimesis* de la Virgen implica, según señala Salvador González, remontarse a una tradición representativa de marcado corte bizantino que entremezcla un significativo

¹²³⁶ Recogido en: OROZCO, Antonio, 2008, p. 36. Estas palabras forman parte de la *Munificentissimus Deus*, constitución apostólica promulgada por Pío XII con fecha del 1 de noviembre de 1950.

corpus de leyendas orales, escritos apócrifos, homilías, exégesis y glosas de los Padres y Doctores de la Iglesia, entre otros textos¹²³⁷.

Al hilo de una comunicación de José María Salvador González¹²³⁸, subrayo la importancia de tres homilías pronunciadas por san Juan Damasceno, uno de los últimos Padres de la Iglesia griega oriental y defensor de las imágenes de culto en el contexto de la crisis iconoclasta bizantina. Haciendo propia la tradición apócrifa del testimonio del obispo Juvenal de Jerusalén, quien informó a la emperatriz bizantina Pulqueria de la ausencia del cuerpo de la Virgen en su sepulcro, el Damasceno toma por cierto que la muerte de María debiera ser considerada más bien una dormición y un tránsito hacia el Reino de Dios, premiando con la incorruptibilidad eterna su proceder virginal e inmaculado. Acorde con las tradiciones apócrifas, el teólogo de Damasco apuntaba en sus homilías que Cristo descendió para recibir a su madre, en cuerpo y alma, asumiendo una ascensión corporal que no contaba con universal predicamento. Salvando las distancias, pues el proceder de María Casado dista de presentarse como virginal o inmaculado, considero que la idea de tránsito en cuerpo y alma de la mano de Dios, aunque en este caso no se concrete por dormición sino mediante la subida activa de unas escaleras, puede retenerse para el desenlace de *La llamada*. Y, como sucediese en muchos de los textos de la extensa tradición literaria referida a la *Koimesis*, me planteo si, como en el caso de Marcelino, se prefigura aquí la muerte.

Llegados a este punto, corresponde examinar la letra de las canciones, sin perder de vista que no dejan de funcionar como un recurso principal en la definición de las motivaciones, los sentimientos y los deseos de los personajes. Aunque ya he discutido la adscripción de algunas escenas a la categoría de lo musical que aquí manejo, también la exclusión de otras, reproduzco los versos de todos los temas musicales que aparecen en el filme, pues aportan lecturas de interés. La primera canción, de la mano de Dios, es *I will always love you* (a. I, s. 1, e. 2), cuya letra y traducción les ofrezco a continuación:

If I should stay,	Si yo me quedara aquí,
I would only be in your way.	tan solo me interpondría en tu camino.
So I'll go, but I know	Así que me iré, pero sé
I will think of you every step of the way.	que pensaré en ti en cada paso del camino.

¹²³⁷ SALVADOR GONZÁLEZ, José María, 2011, p. 239.

¹²³⁸ SALVADOR GONZÁLEZ, José María, 2007.

And I will always love you,

I will always love you.

You, you, you,

my darling you.

Y yo siempre te amaré,

yo siempre te amaré.

A ti, a ti, a ti,

cariño mío.

Bittersweet memories,

that is all I'm taking with me.

So goodbye, please don't cry,

we both know I'm not what you need.

Recuerdos buenos y malos,

eso es todo lo que me llevo.

Así que adiós, por favor no llores,

ambos sabemos que no soy lo que necesitas.

And I will always love you,

I will always love you.

Y yo siempre te amaré,

yo siempre te amaré.

I hope life treats you kind,

and I hope you have all you dreamed of.

And I wish you joy and happiness,

but, above all things, I wish you love.

Espero que la vida te trate bien,

y espero que consigas todo lo que has soñado.

Y te deseo alegría y felicidad,

pero, sobre todo, te deseo amor.

And I will always love you,

I will al...

Y yo siempre te amaré,

yo siem...

La interrupción de la canción, pues María abandona la cabaña, no impide que el mensaje de la primera aparición del Señor quede claro: «Yo siempre te amaré». Desde un comienzo, y a pesar de unas dudas de María que remiten a la incertidumbre sentida durante el descubrimiento de la fe religiosa, Dios es presentado como un ser que ama. Curiosamente, no da por sentado que María elegirá entregarse, más bien al contrario, pues los versos reflejan que no es a quien necesita y, a pesar de ello, no le desea sino alegría, felicidad y amor. Pudiera deberse esto al tipo de vida de María, más entregada a las pasiones humanas que a los designios divinos, pero este mensaje también figura el universalismo de Dios visto desde la doctrina cristiana: «un Dios y Padre de todos, el cual es sobre todos, y por todos, y en todos» (Ef 4, 6). Tampoco está de más recordar

que «El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor» (1 Jn 4, 8). Ese amor llega a todos los hijos de la Creación, por mucho que algunos estén más pendientes de corear las canciones de Henry Méndez en sus conciertos, como sucede con Susana y María cuando el cantante interpreta *Mi reina* (a. I, s. 2, e. 5):

Loco pensando en que llegue el fin de semana
para ver a esa chiquilla, la que cautivó mi alma.

Boquita dulce, mi niña loca,
besar tu boca es todo lo que me provoca.

Mi niña bella, cosita loca,
llegó el momento de besar tu boca.
Tan iluminada con esa dulzura,
robarte un beso es una locura.
El decir «Te quiero» es muy poca cosa,
te regalo el alma, mi niña preciosa.
Eres tú mi reina y por eso grito
a los cuatro vientos: «Yo te necesito».

Si pudiera regalarte la luna yo bajaría,
y adornarla con estrellas, solo para ti mi vida.
Porque tú eres como el mar, bien repleta de corales,
y que de mi corazón, niña, tú tienes la llave.
Sabes que me vuelves loco y soy solo para ti,
y te juro yo, mi reina, sin ti no puedo vivir.

A pesar de todas las diferencias que puedan encontrarse, no parece equivocado señalar que tanto Dios como Henry Méndez hablan del sentimiento amoroso, si bien la forma de plantearlo es singularmente distinta. En el caso de la tonada electrolatina, la aproximación al enamoramiento por la amada es de carácter más físico, remitiendo a imágenes como el beso en la boca, si bien se habla también de regalar el alma o poseer la llave del corazón del enamorado. La locura generada por el amor, otro de los lugares comunes en las canciones de asunto romántico, se hace extensible al descubrimiento de la fe religiosa en María, concretada en un sentimiento de amor a Dios. Así, la letra de *Si*

esto es fe (a. II, s. 4, e. 16), tema original del musical escénico *La llamada*, verbaliza las dudas que asaltan a la joven:

No me he parado a pensar
que tal vez esto es solo la llamada,
estoy tan intrigada y sola.

Yo, que he sido la mejor
bailando reguetón a todas horas,
¿ay, qué demonios hago ahora?

Si esto es fe, tómame,
tómame o sal corriendo,
que me da mucho miedo
y no sé cómo hacer.

Si me has venido a buscar,
haz solo una señal o, por lo menos,
espera a que me ponga mona.

Sé que hay algo en mi interior
que me da subidón y esta locura
me hace querer ser solo tuya.

Sé, sé bien que estoy cambiando,
algo me está pasando y no me atrevo,
pero no quiero verte lejos.

Si esto es fe, tómame,
tómame o sal corriendo,
estás perdiendo el tiempo si te crees
que sé lo que hay que hacer.

¿Pero qué estoy diciendo?
¿Con quién estoy hablando?
No quiero nada de esto.
Estoy alucinando sola.
Lo siento tan adentro.
¿Qué diablos voy a hacer ahora?
Sal de aquí, no quiero seguir.
Voy a despertar y te vas a ir.

Estos versos materializan la ambivalencia con la que se experimenta la llamada religiosa, puesto que la canción conjuga posicionamientos más tradicionales, como la alusión a la fe o el hecho de estar esperando alguna señal divina, con otros de carácter menos convencional, como la idea de «ponerse mona» para Dios o la mención a esa «locura que me hace querer ser solo tuya», la cual aproxima sentir religioso y afecto amoroso. Frente a las dudas de María y el descreimiento de las niñas del campamento, contrasta la certeza que propone sor Bernarda, materializada en la canción *Viviremos firmes en la fe*. Si bien no llegamos a escucharla íntegra, la religiosa la recita mientras intenta que sor Milagros se aprenda la coreografía (a. II, s. 5, e. 17), escuchándola al radiocasete cuando la profesora decide mostrársela a María (a. II, s. 7, e. 21). En ambos casos, se enfatiza su estribillo: «Viviremos firmes en la fe, / en tus manos no hay por qué temer. / En Jesús cantamos, / siempre en él viviremos firmes en la fe». El mensaje es claro: la fe religiosa es el refugio para las dudas, para vivir sin temor alguno. Esta es la máxima seguida por sor Bernarda, acompañada por otra premisa que se concreta en la canción *Estoy alegre* (a. II, s. 5, e. 18). Si la «Felicidad empieza con fe», según reza el mural del comedor del campamento, es porque el sentimiento religioso ha de vivirse no de manera retraída, sino con la alegría y el gozo generados por el amor a Dios:

[Sor Bernarda] Estoy alegre.
[Sor Milagros] ¿Por qué estás alegre?
Eso quiero yo saber.

[Sor Bernarda] Estoy alegre.
[Sor Milagros] ¿Por qué estás alegre?
[Sor Bernarda] Estoy alegre.
[Sor Milagros] Dime por qué.

[Sor Bernarda] Pom-pom-pom. Estoy alegre.

[Sor Milagros] ¿Por qué estás alegre?

[Ambas] Eso quiero yo saber.

[Sor Bernarda] Voy a contarte,

[Sor Milagros] puedes contarme,

[Ambas] la razón de estar alegre así.

¡Aleluya!, porque

[Sor Bernarda] Cristo un día me llamó,

[Sor Milagros] a mí también me enamoró,

[Ambas] y por eso alegre estoy.

[Ambas] ¡Qué alegres los creyentes,

qué alegres los creyentes,

qué alegres los creyentes que alaban al Señor!

[Sor Milagros] ¡Paso libre!

[Sor Bernarda] ¡Qué alegres los creyentes,

qué alegres los creyentes,

qué alegres los creyentes que alaban al Señor!

[Sor Bernarda] ¡Vamos!

[Sor Milagros] Ya no hay tristeza, ya no hay dolor,

para los creyentes que alaban al Señor, ¡uh!

[Sor Bernarda] Ya no hay tristeza, ya no hay dolor,

para los creyentes que alaban al Señor.

[Sor Milagros, rapea] A veces miro al cielo, lo veo todo gris,

las nubes ensombrecen al cristiano que hay en mí.

Mas pronto Jesucristo me ciega con su luz,

me dice: «¿Por qué lloras? Tú no estás en la cruz».

[Sor Bernarda] ¡Amén!

[Sor Milagros] ¡Oh, sí!

[Sor Bernarda] ¡Amén!

[Sor Milagros] ¡Oh, sí!

[Sor Bernarda] ¡Amén!

[Sor Milagros] ¡Oh, sí!

[Sor Bernarda] Ya no hay tristeza, ya no hay dolor,
para los creyentes que alaban al Señor.

¡Yeah!

No solamente la parte inicial del número musical, correspondiente a una canción infantil cristiana, es modernizada desde una sonoridad roquera, sino que se añaden unos versos rapeados que vienen de la mano de sor Milagros. Palabras como ese «¿Por qué lloras? Tú no estás en la cruz» que la religiosa pone en boca de Jesucristo, asociado nuevamente con la potente imagen de la luz cegadora que acaba con toda nube capaz de ensombrecer al fiel cristiano, podrían parecer irreverentes, pero terminan por resultar graciosamente inocuas en el contexto de un tema que invita a vivir la fe y la alabanza a Dios desde la alegría. En definitiva, acorde con el tono desenfadado que predomina en esta comedia musical, la canción se articula como celebración del espíritu festivo de la religión. Mientras, el siguiente número musical deja espacio a la intimidad emocional, redirigiendo el foco hacia el amor humano al son de *Todas las flores* (a. II, s. 8, e. 23):

[Sor Milagros] Todas las flores
que salen a embrujar los amores
y despiertan mis ilusiones
dicen que vendrás.

Y voy a esperarte
con el alma llena de empeños
y el sabor que tienen los sueños
que pude alcanzar.

Si este es el camino
que tracé contigo,
no mires atrás

que hay que continuar.

[Sor Milagros] Tantas veces me he perdido,
[Susana] dentro de tus ojos me he vuelto a encontrar.

[Sor Milagros] Tantas veces me he caído,
[Susana] con tu mano yo me vuelvo a levantar.

[Susana] Tú apareces
como la luna nueva que crece
y aquello que dormido parece
hoy vuelve a despertar.

Voy a escribirte
una canción de brazos abiertos,
de corazones esperanzados,
para poder cantar.

Si esta es nuestra suerte,
me alegro de verte,
volvamos a empezar
la historia una vez más.

[Susana] Tantas veces me he perdido,
[Sor Milagros] dentro de tus ojos me he vuelto a encontrar.

[Susana] Tantas veces me he caído,
[Sor Milagros] con tu mano yo me vuelvo a levantar.

[Susana] Tantas veces me he perdido,
[Sor Milagros] dentro de tus ojos me he vuelto a encontrar.

[Susana] Tantas veces me he caído,
[Sor Milagros] con tu mano yo me vuelvo a levantar,
[Susana] con tu mano yo me vuelvo a levantar,
[Sor Milagros] con tu mano yo me vuelvo a levantar,

[Susana] con tu mano yo me vuelvo a levantar,

[Ambas] con tu mano yo me vuelvo a levantar.

Esta escena finaliza con un marcado corte instrumental, por el sobresalto de sor Milagros al verse sorprendida por Susana. Conviene recordar que el empleo de esta canción se encuentra razonado argumentalmente, pues la religiosa confesó que en el pasado perteneció a un grupo que hacía versiones, entre otros, de Presuntos Implicados. Indudablemente, este número deviene un punto de inflexión para ambos personajes. Susana comienza a descubrir sus sentimientos hacia Milagros y, con ello, comprenderá mejor las dudas de María cuando la haga partícipe de su amor por Dios. Pero es sor Milagros quien experimenta el mayor cambio: más allá de algunos versos específicos de la canción, con elocuentes menciones a «el alma llena de empeños» o la instrucción de «no mires atrás», la lectura global del texto ha de efectuarse en paralelo al componente actancial. En la parte inicial del número, vemos a la religiosa cambiando sus tocas por un vestido de flores, acto que efectúa a modo de juego para recordar su juventud previa al noviciado pero que repetirá hacia el final del filme, volviendo a escoger este vestido como atuendo al admitir que no está hecha para la vida religiosa. Incluso aquí el amor a Dios está presente, aunque Milagros decida abrazarlo de otra manera, pues hay algo muy sincero en el hecho de que cuando canta, vestida de seglar y creyéndose sola, sus miedos dejen paso a su verdadera forma de ser.

Encontramos el siguiente tema musical un par de secuencias después. Aunque no forma parte de la diégesis, la inclusión de *Agáchate* (a. II, s. 10, e. 27 y 28) como recurso que dota de coherencia al empleo del montaje alterno figura la rima audiovisual entre la acción de agacharse en el rezo y en el baile. Se sustenta así la interpretación de corte sensualista que defendí en mi lectura de la experiencia de María en clave mística:

Esto se llama *Agáchate*.

Como todos agachados, tú sabes.

Y a mí me gusta cuando te mueves así,

cuando mueves la cabeza,

cuando te acercas a mí

y poquito a poquito me besas.

Cuando mueves la cabeza.

Y a mí me gusta cuando te mueves así,
cuando mueves la cabeza,
cuando te acercas a mí
y poquito a poquito me besas.

Y ven agáchate, agáchate, agáchate.
Y ven agáchate, agáchate, agáchate.

Despacio, lento, mamita, yo te siento,
agresivo o violento, ese movimiento.
Y agáchate, ven agáchate, hacia la pared.
Agáchate, atrévete a hacerlo esta vez.

Tú me vuelves loco solo al caminar.
Tú me vuelves loco y te voy a dar.
Tra, tra, tra, mami déjate llevar.

Tra, tra, tra, mami yo te voy a dar, p'alante y p'atrás.

Algo más hemos de esperar para localizar el siguiente número musical, en lo que supone una nueva expresión del infinito amor divino al son de otra afamada canción de Whitney Houston: *I have nothing* (a. II, s. 14, e. 35). Aunque la premisa «Dios es amor» siga funcionando como punto cardinal que explica el sentido argumental de los temas de «la negra esa que se murió», no conviene desoír los ligeros cambios que la selección de una u otra canción aportan al mensaje. Veámoslo tras la lectura de la transcripción y la traducción de la letra:

Share my life, take me for what I am, 'cause I'll never change all my colours for you.	Comparte mi vida, acéptame tal y como soy, porque nunca cambiaré mis colores por ti.
Take my love, I'll never ask for too much, just all that you are and everything that you do.	Toma mi amor, nunca pediré demasiado, solo todo lo que eres y todo lo que haces.
I don't really need to look very much further,	No necesito buscar mucho más lejos,

I don't want to have to go where you don't follow.
I won't hold it back again, this passion inside,
can't run from myself, there's nowhere to hide.

Don't make me close one more door,
I don't wanna hurt anymore.
Stay in my arms if you dare,
or must I imagine you there?
Don't walk away from me,
'cause I have nothing, nothing, nothing
if I don't have you, you, you.

You see through right to the heart of me,
you break down my walls with the strength of your
love.
I never knew love like I've known it with you,
will a memory survive, one I can hold on to?

I don't really need to look very much further,
I don't want to have to go where you don't follow.
I won't hold it back again, this passion inside,
can't run from myself, there's nowhere to hide.
Your love I'll remember forever.

Don't make me close one more door,
I don't wanna hurt anymore.
Stay in my arms if you dare,

no quiero tener que ir donde tú no me sigas.
No retendré de nuevo esta pasión dentro,
no puedo huir de mí mismo, no hay donde
escondarse.

No me hagas cerrar otra puerta,
no quiero sufrir nunca más.
Quédate en mis manos si te atreves,
¿o tendré que imaginarte allí?
No huyas de mí,
porque no tengo nada, nada, nada
sí no te tengo a ti, a ti, a ti.

Tú ves a través de mi corazón,
tú derribas mis muros con la fuerza de tu amor.
Nunca conocí el amor como lo he conocido
contigo,
¿sobrevivirá algún recuerdo al que pueda
aferrarme?

No necesito buscar mucho más lejos,
no quiero tener que ir donde tú no me sigas.
No retendré de nuevo esta pasión dentro,
no puedo huir de mí mismo, no hay donde
escondarse.

Recordaré tu amor por siempre.

No me hagas cerrar otra puerta,
no quiero sufrir nunca más.
Quédate en mis manos si te atreves,

or must I imagine you there?	¿o tendré que imaginarte allí?
Don't walk away from me, no.	No huyas de mí, no.
Don't walk away from me, no.	No huyas de mí, no.
Don't you go away from me, no,	No te alejes de mí, no,
'cause I have nothing, nothing, nothing	porque no tengo nada, nada, nada
if I don't have you, you, you, you.	si no te tengo a ti, a ti, a ti, a ti.

Si en su primera intervención Dios manifestaba que siempre iba a amarla, aquí asevera no tener nada si no la tiene a ella. En una relación amorosa, aunque sea poco convencional, esto supone el paso de la fase declarativa del sentimiento a la exigencia de alguna respuesta por parte de María hacia aquel. Dios la necesita y le pide que no se aleje; por si el reclamo no quedase claro, el «¿Tú qué?» que le pregunta al finalizar la canción subraya la necesidad de obtener alguna contestación. Pero María responde con sus rezos, obteniendo a cambio una sonora carcajada que la sumirá en un mar de dudas. No parecen dubitaciones vocacionales, pues María ya ha decidido que quiere entregarse a Dios, sino relativas a la dificultad comunicativa entre ambos. Aunque en el desenlace descubramos que la música siempre fue el idioma adecuado para comunicarse, antes comprobamos que es también canal para la expresión de las dudas y el desánimo que se apoderan del campamento, materializándose en el tema *La llamada* (a. II, s. 16, e. 40):

Cuando no encontramos la velocidad
y las piernas se clavan,
cuando no dices nada,
entonces empiezo a escuchar.

Cuando no has tenido la oportunidad
y las gafas se empañan,
cuando vamos de cara,
entonces echamos a andar.

Sueño con estar por encima de todo,
por debajo de tu falda,
con la noche llena de luz
y tu voz pausada,

y tu voz pausada.

Hoy he sentido la llamada
con toda la fuerza,
las luces apagadas
y las piernas abiertas.

Cuando nos pasamos la electricidad
de tu dedo a mi espalda,
cuando estás devorada,
no hay miedo a la oscuridad.

Cuando no temamos a lo que vendrá
y bajemos la espada,
cuando tiembles por nada,
entonces echamos a andar.

Sueño con estar por encima de todo,
por debajo de tu falda,
con la noche llena de luz
y tu voz pausada,
y tu voz pausada.

Hoy he sentido la llamada
con toda la fuerza,
las luces apagadas
y las piernas abiertas.

Quizás estos versos pudieran tomarse como único indicio que sí establece un vínculo directo entre la llamada vocacional y el despertar sexual, puesto que elocuentes imágenes como el estar «por debajo de tu falda» o «las piernas abiertas» con las que la llamada es sentida dejan poco espacio a la imaginación. A mi parecer, el interés del tema radica en su capacidad de expresar, desde la activación de lo musical, un estado de pesadumbre del que también habrán de salir los personajes a partir de un resolutivo

posicionamiento musical. Me refiero a *Lo hacemos y ya vemos* (a. III, s. 20, e. 48), tema interpretado por María y Susana como respuesta a la pregunta antes lanzada por Dios:

[Ambas] Mueve la cadera, empieza la carrera,

hoy nada va a salir mal.

Mira como muevo el viento con mi pelo,

hemos venido a bailar.

¡Ay, papi, oh!, que me vuelvo loca,

con solo rozarte la boca.

Lo hacemos, ya vemos y luego

podrás decir que solo es un juego.

Me muero por darlo todo, ¡oh!,

por darlo todo.

Cuatro esquinitas tiene mi cama,

cuatro chulazos que me la guardan.

Cierro los ojos, grito tu nombre,

si bailas tan rico toda la noche.

[María] Me entrego al ritmo de la noche,

si quieres me subo a tu coche.

[Ambas] Lo hacemos, ya vemos y luego

podrás decir que solo es un juego.

Me muero por darlo todo.

Sigue a los últimos versos un provocativo baile que desencadena una reacción cercana al ataque de pánico en Milagros, pues durante un instrumental ha acontecido la aparición del Señor, ocasionando reacciones tan diversas como el santiguamiento de sor Bernarda o el «¡Hostias!» de Susana. La letra de la canción supone una respuesta a la pregunta planteada previamente por Dios, si bien su sentido no ha de comprenderse literalmente. Recurriendo a fórmulas como la resignificación de versos procedentes de

Cuatro esquinitas tiene mi cama, aunque cambiando los angelitos que la guardan por unos chulazos, María responde así a Dios: voy a entregarme a ti como en el pasado me he entregado a los placeres de la vida nocturna; María lo ama, pero no lanza un «me entrego a ti para siempre», sino más bien un «vamos a probar, a ver qué pasa». Lejos de desagradarle, Dios acepta, desde su amor absoluto, la entrega condicional de María, respondiéndole que irán paso a paso, *Step by step* (a. II, s. 20, e. 49):

[Dios] Well there's a bridge, and there's a river	Bien, hay un puente y hay un río
that I still must cross.	que todavía debo cruzar.
As I'm going on my journey,	Mientras voy en mi viaje,
oh, I might get lost.	oh, podría perderme.
There's a road I have to follow,	Hay un camino que tengo que seguir,
a place I have to go.	un lugar al cual tengo que ir.
No one told me how to get there,	Nadie me dijo como llegar,
but when I get there I'll know.	pero cuando llegue, lo sabré.
[María] 'Cause I'm taking it	Porque lo estoy tomando
[Ambos] step by step, bit by bit,	paso a paso, poco a poco,
stone by stone, brick by brick.	piedra a piedra, ladrillo a ladrillo.
Step by step, day by day,	Paso a paso, día a día,
mile by mile.	milla a milla.
[María] And this old road is rough and ruined,	Y este viejo camino es duro y ruinoso,
so many dangers along the way,	tantos peligros a lo largo del camino,
so many burdens might fall upon me,	tantas cargas que pueden caer sobre mí,
so many troubles that I have to face.	tantos problemas a los que tendré que enfrentarme.
[Milagros] Oh, but I won't let my spirit fail me,	Oh, pero no dejaré que mi espíritu me falle,
I won't let my spirit go.	no dejaré que mi espíritu se vaya.
Until I get to my destination,	Hasta que llegue a mi destino,

I'm gonna take it slowly 'cause I'm making it
mine.

voy a tomármelo con calma porque lo estoy
haciendo a mi manera.

[María y Dios] Step by step, bit by bit,
stone by stone, brick by brick.
Step by step, day by day,
mile by mile.

Paso a paso, poco a poco,
piedra a piedra, ladrillo a ladrillo.
Paso a paso, día a día,
milla a milla.

[Susana] Say it, baby, don't give up,
you got to hold on to what you got!
Oh, baby, don't give up,
you got to keep on moving, don't stop!

¡Dilo, nena, no te des por vencida,
tienes que aferrarte a lo que tienes!
¡Oh, nena, no te des por vencida,
tienes que seguir adelante, no pares!

[Sor Bernarda] Oh, yeah! I know you're hurting,
I know you're blue.
I know you're hurting,

¡Oh, sí! Sé que estás sufriendo,
sé que estás triste.
Sé que estás sufriendo,

[Sor Bernarda y Dios] but don't let the bad things
get to you.

pero no dejes que las cosas malas te afecten.

Step by step, bit by bit,
stone by stone, brick by brick.
Step by step, day by day,
mile by mile.

Paso a paso, poco a poco,
piedra a piedra, ladrillo a ladrillo.
Paso a paso, día a día,
milla a milla.

Mediante este número coral se reafirma el sentido de espiritualidad optimista del que hace gala este largometraje, al tiempo que sus cuatro protagonistas deciden efectuar la coreografía de *Viviremos firmes en la fe* (que, milagrosamente, todas ellas se han aprendido) durante uno de los estribillos. También mi empeño ha sido ir descubriendo paso a paso, piedra a piedra, los entresijos de este film. Para completar la misión, habrán de acompañarme en mi aproximación al contexto extradiegético.

b. Discurso fílmico e interpretación contextual extradiegética

Frente a la habitual consulta de publicaciones impresas de prensa generalista, el breve repaso de hemeroteca que ofrezco responde a críticas publicadas en medios digitales, aunque algunas referencias cuentan también con edición en papel. Así, en vez de señalar el número del ejemplar y la página en las notas al pie, la lectora podrá encontrar el enlace de acceso en el listado de referencias de hemeroteca. Por otra parte, quisiera precisar que me centraré en reseñas referidas a la película, sin ignorar por ello la alargada sombra del musical escénico precedente: muchas de las críticas del filme son tibias, parangonándolo con el musical teatral y considerando que la adaptación fílmica no alcanza la repercusión que tuvo aquel. Por ejemplo, la reseña publicada por Alberto Luchini en *El Mundo*, con fecha del 29 de septiembre de 2017, apunta que «Javier Ambrossi y Javier Calvo llevan su musical a la gran pantalla. La cinta se limita a trasladar las escenas del teatro al cine con diálogos ocurrentes»¹²³⁹. Con una puntuación de dos estrellas sobre cinco, el crítico estima que recursos que funcionaban sobre las tablas, como las apariciones divinas, tienen menor potencial en pantalla, ilustrando una «discutible puesta en escena» que se ve compensada, en parte, gracias a «sus diálogos chispeantes, a la eléctrica selección musical y a un cuarteto de notables actrices». Adicionalmente, Luchini considera que la misión de la película es «entretener y para nada profundizar en cuestiones metafísicas y existenciales», por lo que tilda al metraje de «lo suficientemente superficial y respetuoso como para no ofender a nadie».

Permítanme criticar al crítico: el texto de Luchini se basa en su juicio personal, sin recoger en ningún momento, como sí sucediese con los críticos a los que he aludido en anteriores filmes, las impresiones de los espectadores asistentes al estreno o a algún pase del metraje. Al margen de sus discutibles opiniones sobre la puesta en escena, pues he mostrado cuán estudiada resulta, los datos en taquilla no respaldan el escaso éxito que el crítico pronosticó: realizada con una subvención pública de 506.176,62 €, la recaudación total del filme en cines ascendió a 2.710.334,79 €¹²⁴⁰, sumando un total de 494.963 espectadoras. Si bien es cierto que estos datos no resultan comparables a éxitos populares del pasado, no ha de menospreciarse la posterior disponibilidad de la película en la plataforma Netflix, así como en otros sistemas de compra o alquiler domésticos.

¹²³⁹ Los fragmentos de este párrafo proceden de: LUCHINI, Alberto, *El Mundo*, 2017, 29 de septiembre.

¹²⁴⁰ Véase en la webgrafía: INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES (ICAA), s.f.

Quizás la opinión más inmisericorde del filme venga firmada por Iván Reguera, redactor de un medio que se autodenomina *El cuarto poder*. Coincidente en fecha con el texto anterior, la crítica de Reguera opta por afirmar que la cinta es ya un éxito antes de disponer de dato alguno sobre su paso por salas¹²⁴¹, pues se estrena esa misma jornada, justificándolo con el argumento de que sus directores «saben moverse en el mundillo mediático», fundamentando su predecible éxito «porque en el mundo gay va a funcionar o porque lo han decidido esos tipos que diseñan la agenda cultural y lo que es tendencia o no»¹²⁴². Aseverando que los personajes están «escritos con bastante pobreza», el redactor considera que la cinta llega a ser una decente comedia por su humor llevadero, advirtiendo por el contrario que el gran potencial de mejora de las coreografías y el bajo nivel de perfección vocal impiden que funcione como musical, aun suponiendo «que lo de cantar tan espantosamente mal es algo intencionado». En este tipo de declaraciones valorativas subyace una inadecuada comparación de las comedias musicales patrias con el ideal de perfección imputado por muchos críticos al cine musical de Hollywood.

Por el contrario, existen otras tantas críticas, mayores en cuantía y en atención al detalle, que aquilatan el valor de la película desde los códigos que le son propios. Así sucede con el texto de Jordi Costa, publicado en *El País* con fecha del 4 de octubre de 2017, una propuesta que comienza sugiriendo referentes para la película como *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010), producción uruguaya a modo de musical *camp* que versa sobre una joven que, entre la fe cristiana, la telenovela *Cristal* (Delia Fiallo, 1985-1986) y las canciones del film *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), encuentra su particular autoafirmación. Al cotejar ambos metrajés, Jordi Costa estima que el filme de Los Javis tiene «menos malicia postmoderna, más candor, casi el espíritu de un musical de parroquia»¹²⁴³. Al comparar *La llamada* con su antecesor teatral, el crítico valora como aciertos tanto la localización del campamento como la introducción de personajes y soluciones inéditas de montaje, resaltando la alternancia del baile latino y las posiciones de oración. También son muy positivas las palabras que dedica al reparto de la película, destacando la labor de Gracia Olayo.

¹²⁴¹ Según indiqué en la ficha técnica, el estreno del filme en salas tuvo lugar el día 29 de septiembre de 2017, si bien la película contó con un pase especial de preestreno en el Festival de San Sebastián, con fecha del 27 de septiembre, al cual asistieron, entre otros, críticos de los medios que aquí cito.

¹²⁴² REGUERA, Iván, *El cuarto poder*, 2017, 29 de septiembre.

¹²⁴³ COSTA, Jordi, *El País*, 2017, 4 de octubre.

Con fecha del 28 de septiembre de 2017, se publica una crítica en la edición digital del periódico *ABC*. Oti Rodríguez Marchante, firmante de la pieza, comienza apartándose de las valoraciones de buenismo y superficialidad que el filme mereció en medios como *El Mundo*, pues estima que el metraje es «puro contrapelo de la actualidad social [que] reúne todas las versiones posibles de “lo incorrecto”»¹²⁴⁴, añadiendo que lo hace de manera «graciosa, luminosa, arriesgada y sorprendente». Alaba también tanto el estado de gracia del reparto como el funcionamiento de una puesta en escena «tan kitsch y extrema que ha de pasar, de inmediato o nunca, del ridículo a lo sublime». Su puntaje global de la película es de tres estrellas sobre cinco, valorando la conjugación entre la diversión de la propuesta y un mensaje tan elevado como irreverente. Sin embargo, críticos como Quim Casas, quien firma una reseña que otorga dos estrellas sobre cinco en *el Periódico*, estiman que la irreverencia acaba siendo inocua, pudiendo «descolocar y fascinar, sin duda, o dejar indiferente porque su provocación no es tal»¹²⁴⁵. Estimando que la mezcla de géneros y tonos funciona de manera intermitente, concluye que «la sangre nunca llega al río», pues elementos como la presentación de Dios a modo de «crooner hortera» no pasan de una mirada inocente.

En términos generales, se observa falta de acuerdo con respecto a la profundidad o la superficialidad con la que los asuntos metafísicos, aunque también otras cuestiones como el despertar sexual de las jóvenes protagonistas, son tratados. Esta cuestión llega a tener repercusión en los medios internacionales a comienzos de 2018, momento en que el filme viaja al otro lado del charco con el título *Holy Camp*. Como botón de muestra, un medio especializado de la relevancia de *The Hollywood Reporter* ofrece una reseña del metraje, a cargo de Jonathan Holland y con fecha del 30 de enero, incidiendo con detalle en el desarrollo de la trama argumental. Esta crítica, pensada para unos lectores ajenos al contexto español y al impacto del musical en nuestro país, se empeña en salvar la extrañeza que, en un principio, puede ocasionar una producción fílmica tan particular, destacando sus mejores valores: «On paper, it all sounds awful, but the whole project breathes an air of sincerity and vitality that renders large sections of it instantly likable»¹²⁴⁶. El principal mérito de esta crítica está en que, pugnando por conectar al potencial espectador estadounidense con una cinta cuyos referentes quedan lejanos, el crítico sabe reconocer una profundidad en la película que parece haberseles escapado a

¹²⁴⁴ RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti, *ABC*, 2017, 28 de septiembre.

¹²⁴⁵ CASAS, Quim, *el Periódico*, 2017, 28 de septiembre.

¹²⁴⁶ Fragmentos extraídos de: HOLLAND, Jonathan, *The Hollywood Reporter*, 2018, 30 de enero.

muchos de sus homólogos españoles: «What at first looks like one more kitsch teen camp comedy has evolved, by the time it's over, into something more thoughtful and touching, its surface wackiness underpinned by a mood of true yearning».

La llamada brinda, desde su tono naíf y colorista, una relectura de la fe religiosa en clave contemporánea, frente a un mundo lleno de descreimientos. No es una lectura impuesta, pues sus creadores, Javier Ambrossi y Javier Calvo, se expresaron de modo semejante al hablar de su película. En una entrevista concedida a *El País*, a cargo de Gregorio Belinchón, se referían al surgimiento del musical escénico en relación con dos historias: Calvo expresó que el musical nació con la voluntad de contar una historia de amor lésbico en un campamento cristiano, citando como fuente de inspiración los musicales *underground* neoyorquinos, al tiempo que Ambrossi señaló su «bucle» con respecto a la historia de una conocida de su hermana que sintió la llamada de la vocación religiosa¹²⁴⁷. La armonía conseguida entre una y otra historia, sumando otros elementos en boga cuando el musical fue creado en 2012, como la muerte de Whitney Houston o las Jornadas Mundiales de la Juventud con motivo de la visita de Benedicto XVI a España, dieron pie a la particular mezcla que es *La llamada*. En la entrevista, Los Javis relatan algunos de los vericuetos de la producción teatral, como la complejidad de obtener los derechos de las canciones de Whitney Houston a un coste asumible, y de la producción cinematográfica, como la dificultad de lograr frescura en la que, bromean, «es la película más ensayada de la historia del cine», pues todos los integrantes del reparto principal habían interpretado previamente sobre las tablas a sus personajes.

Creadores del musical escénico, directores y guionistas de la adaptación fílmica, Los Javis se alzan como una de las voces más reconocibles del panorama audiovisual español en la actualidad. Si me permiten la licencia, estimo que lo más oportuno es referirme a ellos como intencionados participantes del mundo de la farándula, puesto que, más allá de su faceta de creadores de series como *Paquita Salas* o *Veneno* (2020), su condición de personajes públicos les ha llevado a participar como profesores de interpretación en el concurso *Operación Triunfo* o como jurado en *Mask Singer: Adivina quién canta*, entre otros. Aunque ambos se iniciaron como actores, destacando su paso por ficciones españolas como *Física o química* (Carlos Montero, 2008-2011) o *Cuéntame*, recientemente han desempeñado el papel de productores, buscando dar voz a

¹²⁴⁷ Los fragmentos pertenecen a: BELINCHÓN, Gregorio, *El País*, 2017, 28 de septiembre.

relatos que, hasta hace unos años, difícilmente hubiesen tenido cabida en la industria audiovisual española. Así, no únicamente han producido su miniserie sobre Cristina Ortiz, una de las mujeres transexuales más mediáticas de nuestro país, sino que han confiado en proyectos como *Looser* (Esty Quesada, 2018) o *Cardo* (Ana Rujas y Claudia Costafreda, 2021-2023), historias de una generación que anda perdida en la vida. En fechas próximas, estrenarán *La Mesías* (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2023), serie que toma como punto de partida el influjo de un vídeo viral de un grupo femenino de música pop cristiana sobre la vida de un hombre atormentado por su pasado familiar.

Sin voluntad de confundir a la lectora mediante la simple acumulación de datos, pretendo mostrar que las producciones de Los Javis son auténticas y genuinas porque son como ellos, mezclando realidades tan dispares como el musical alternativo, la farándula española o los personajes de condición marginal. Esto conduce a un segundo punto, a saber, un tema que aparece de modo recurrente en sus propuestas: el amor. Un amor que Los Javis muestran hacia lo diferente y hacia personajes que están perdidos, algo que tampoco queda lejano a su biografía. Convendría añadir aquí algunos apuntes sobre su aproximación al hecho religioso, para esclarecer cómo este se relaciona con sus trayectorias biográficas. Al preguntarles Pedro del Corral, como parte de una entrevista publicada en *El Mundo* con fecha del 29 de septiembre de 2017, si creían en Dios, sus respuestas fueron las siguientes:

Javier Ambrossi: Decir que no crees en algo suena muy raro, pero, viendo cómo funciona el mundo, la realidad es que no. Me cuesta decirlo, pero así es. Creo que hay una fuerza que nos mueve y que tiene que ver con uno mismo. He visto, en el colegio, gente que hablaba con Dios y que tenía una relación cercana, por lo que encontrar personas que hayan sentido la llamada de la religión me es cercano.

Javier Calvo: Yo no creo en el concepto de Dios, pero sí me he sorprendido a mí mismo creyendo en el destino, escuchando a la vida y entendiendo que todo tiene un sentido. Sí tengo, en ese sentido, mi espiritualidad, a pesar de no haber recibido ninguna educación religiosa.

Javier Ambrossi: La religión se ha adueñado del acto de creer y nosotros creemos, pero no de una manera religiosa, en el destino, en uno mismo, en la fuerza del amor. Eso es una especie de Dios, pero no religioso¹²⁴⁸.

Mientras que Javier Calvo reconocía en la entrevista su nula educación religiosa, Javier Ambrossi no únicamente incorporó a *La llamada* la historia de una conocida de

¹²⁴⁸ CORRAL, Pedro del, *El Mundo*, 2017, 29 de septiembre.

su hermana que escuchó la llamada de Dios, sino que él mismo creció en el contexto de una familia de valores tradicionales y asistió durante más de una década a un colegio del Opus Dei, en el cual se vio ridiculizado tanto por sus compañeros como por un profesor de religión, sufriendo agresiones desde la violencia física a inscripciones en la pizarra de su clase del estilo «los gays van al infierno»¹²⁴⁹. El poder de *La llamada* no reside solamente en la actualización de lo religioso para su comprensión y accesibilidad por las nuevas generaciones, sino en la recuperación del mensaje «Dios es amor». A su manera, este filme es una vindicación sobre, también un reclamo hacia, la religión como marco de aceptación amorosa para quienes se han sentido perdidos. Y esto se logra desde el tono desenfadado de *Los Javis*, el cual, según apunta Joana Doñate-Ventura, bebe de referentes pensados para un público que está al tanto de los acontecimientos virales en redes sociales y en la cultura pop española¹²⁵⁰, algo apreciable en este filme mediante la inclusión de personalidades como la *youtuber* Soy una Pringada o en las menciones a figuras como Juan Magán o Andy y Lucas, la banda sonora de varias generaciones de jóvenes españoles. Al mismo tiempo, estos espectadores devienen partícipes de una nostalgia que aquí resulta palpable en el referente mítico que es Whitney Houston o en una algo anticuada sor Bernarda que, y aquí aplico la adjetivación que Doñate-Ventura utiliza para referirse al personaje protagonista de *Paquita Salas*, podría recordarnos humorísticamente a referentes como Paco Martínez Soria¹²⁵¹.

Quisiera explorar otras producciones que, como parte de la cultura audiovisual contemporánea, han ofrecido sugerentes relecturas sobre lo religioso. Por motivos de espacio y pertinencia, me limitaré a comentar dos casos, intentando establecer nexos con *La llamada*. El primero de ellos, casi obligatorio, es la conocida ópera rock *Jesus Christ Superstar*, obra que representa la última semana de vida de Jesús de Nazaret desde la mirada de Judas Iscariote, con música de Andrew Lloyd Webber y libreto de Tim Rice. Estrenada en Broadway con fecha del 12 de octubre de 1971, esta pieza escénica cuenta con adaptaciones al medio cinematográfico, resultando especialmente conocida a nivel internacional *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973). No pretendo aquí glosar las incontables adaptaciones escénicas y audiovisuales realizadas, sin menospreciar tampoco el evidente influjo del filme dirigido por Jewison en varios de

¹²⁴⁹ YOTELE, *el Periódico*, 2018, 7 de mayo.

¹²⁵⁰ DOÑATE-VENTURA, Joana, 2020, p. 250.

¹²⁵¹ DOÑATE-VENTURA, Joana, 2020, p. 253. En el caso de sor Bernarda de los Arcos, podría decirse que su confrontación con los valores de las jóvenes rebeldes supone su particular «el campamento no es para mí».

sus *remakes*, pero sí me gustaría señalar que, salvando las distancias, la fuerza emotiva de algunas canciones invita a establecer paralelismos con respecto al filme de Los Javis. Otra de las semejanzas apreciables radica en la incorporación del discurso de la diversidad. En el caso de *Jesus Christ Superstar*, se observa la representación de la diversidad étnica expresada en términos racializados, incorporando una variabilidad que abarca desde el Judas afroamericano y el Jesús blanco del filme dirigido por Jewison hasta el Jesús y el Judas afroamericanos de la grabación musical en vivo *Jesus Christ Superstar Live in Concert* (Alex Rudzinski y David Leveaux, 2018), optando por el afamado cantante John Legend para desempeñar el papel del Mesías. Este componente de diversidad étnica no puede apreciarse directamente en la adaptación cinematográfica de *La llamada*, si bien, como se ha mencionado previamente, el papel de Dios sí ha sido interpretado sobre las tablas por actores racializados, también por mujeres.

Mención aparte merece la diversidad referida a la orientación sexoafectiva, pues investigadoras como la musicóloga Larissa A. Irizarry aplican el concepto de *queer intimacy* para hacer referencia a la relación establecida entre Judas y Jesús en el filme de Jewison, considerando que «the character's embodiment of authenticity through fraught vocality destabilizes the passions narrative not only by presenting Judas as a tragic hero but also by depicting his relationship with Jesus as embodying queer intimacy that is inflected by race, with a black Judas opposite a white Jesus»¹²⁵². Irizarry estima que el metraje permite un nivel de lectura según el cual la figura de Jesucristo se alejaría de la representación culturalmente asociada con las estructuras de parentesco patriarcal y heterosexual, si bien valora su relación con María Magdalena como recurso que continúa alineando al personaje con su asumida heterosexualidad. Este componente *queer* de intimidad afectiva, pero no sexual, que Irizarry defiende se ve potenciado en posteriores adaptaciones, destacando *Jesus Christ Superstar* (Gale Edwards y Nick Morris, 2000), el *remake* encargado por la red de televisión PBS como parte de la antología *Great Performances*, posteriormente difundido en el mercado doméstico de vídeo. Sin embargo, a nivel independiente o *underground*, resalto una poco conocida adaptación realizada en Atlanta en 1994 por un conjunto de músicos, en la cual Jesús y María Magdalena fueron interpretados por Amy Ray y Emily Saliers, mujeres lesbianas e integrantes del dúo folk rock Indigo Girls. Por último, no quisiera dejar de mencionar la versión teatral de *Jesucristo Superstar* protagonizada por Camilo

¹²⁵² IRIZARRY, Larissa A., 2020, p. 162.

Sesto en 1975, propuesta arriesgada y pionera por la todavía entonces escasa presencia del formato musical anglosajón en la escena española, cuya banda sonora (y, en especial, su canción *Getsemaní*) sigue viva en la memoria de varias generaciones.

Junto con la representación de la diversidad sexoafectiva, asunto que cobra especial presencia en escenas musicales como *Todas las flores* (a. II, s. 8, e. 23), otra de las cuestiones a tratar sería cómo, a pesar de lo heterodoxo de sus formas, *La llamada* presenta un sentimiento de sinceridad religiosa muy bien entendido. Para comprender el valor que este tipo de producciones pueden llegar a tener en relación con el papel de la religión en la sociedad española actual, efectúo un alto en el camino para presentar algunos datos procedentes del barómetro del mes de marzo de 2022 del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). La encuesta, realizada a partir de una muestra de 3.922 entrevistados, españoles y mayores de edad, incluye esta pregunta: «¿Cómo se define Ud. en materia religiosa: católico/a practicante, católico/a no practicante, creyente de otra religión, agnóstico, indiferente o no creyente, o ateo/a?»¹²⁵³. Entre las respuestas, un 19'6% de los encuestados se identifican como católico/a practicante y un 37% como católicos no practicantes, predominando ambas identificaciones sobre otras opciones de respuesta: creyente de otra religión (2'6%), agnóstico (11'3%), indiferente o no creyente (12'6%), ateo/a (15'3%) y N. C. (1'6%).

Entre aquellas personas encuestadas que se definen como católicas, practicantes o no, o creyentes de otra religión, sumando un total de 2.323 individuos, la pregunta 26a plantea el siguiente interrogante: «¿Con qué frecuencia asiste Ud. a misa u otros oficios religiosos, sin contar las ocasiones relacionadas con ceremonias de tipo social, por ejemplo, bodas, comuniones o funerales?»¹²⁵⁴. De los 2.323 sujetos que responden a esta pregunta, un 29'5% afirma no asistir nunca, mientras que un 21'3% casi nunca lo hace y un 20'8% dice asistir diversas veces al año. Siguen, por este orden, todos los

¹²⁵³ Véase en la webgrafía: CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (CIS), 2022, p. 18. En relación con la naturaleza de esta pregunta y los términos mediante los cuales se expresa, convendría valorar la existencia de una construcción de categorías que perpetúa la idea de otredad o alteridad, al oponer el ser católico/a con creyente de otra religión. Esto no es una crítica, sino una simple demostración de la condición culturalmente situada de la encuesta.

¹²⁵⁴ Véase en la webgrafía: CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (CIS), 2022, p. 18. Esta pregunta es, cuanto menos, curiosa, no solamente por emplear la fórmula «misa u otros oficios religiosos» (algo que, nuevamente, subraya la otredad, frente a la posibilidad de emplear fórmulas más neutras como «oficios religiosos»), sino por excluir determinados contextos celebrativos que, más allá de su particularismo católico (especialmente evidente en el caso de la comunión), incorporan una carga simbólica igual o mayor, por tratarse de ritos de paso, que un oficio ordinario.

domingos o festivos (13'4%), dos o tres veces al mes (9'3%), varias veces a la semana (4'7%) y N. C. (1'1%).

En términos globales, estos datos apuntan la decreciente presencia de la Iglesia y la doctrina católicas en la cotidianidad de los españoles, fenómeno nada despreciable si se tiene en cuenta su peso sociocultural anterior en la sociedad española. Sin embargo, lejos de democratizar el acceso a la institución y fomentar su modernización, algunos sectores eclesiásticos se han mostrado reticentes a la aceptación de aproximaciones a lo religioso que, si bien heterodoxas por cuanto lo reinterpretan desde un punto pop y haciendo cantar a Dios por Whitney Houston, no pretenden sino ser una actualización bienintencionada de la llamada religiosa. En la entrevista antes citada, Javier Ambrossi expresaba que «No sé qué pasa con la religión que parece que no se puede hablar de ella»¹²⁵⁵, para remarcar acto seguido que, en una visita que hicieron al programa de televisión *Cine de barrio*, les pusieron un vídeo en el que aparecían insignes actrices de nuestra cinematografía interpretando a monjas. Además de sugerir esto una vinculación inmediata con varias de las películas que he analizado, pues cita nombres como Sara Montiel, Lola Flores, Rocío Dúrcal o Chus Lampreave, interesa profundizar en una idea que Los Javis exponen: considerando que su humor tiene mucho de costumbrista, en la línea de la comedia popular española, defienden que su visión de la religión no supone una crítica destructiva ni pretende herir sensibilidades, pues la presentan como un modo de vida tan válido como otros.

Resulta sugerente comparar esta aproximación con el modo mediante el cual son recibidas manifestaciones audiovisuales que, desde su heterodoxia, reinterpretan lo religioso en clave sensualista. Invoco aquí la segunda referencia audiovisual que les prometía, protagonista de una polémica en el seno de la Iglesia patria. Me refiero a la canción *Ateo*, tema interpretado por C. Tangana y Nathy Peluso cuyo videoclip fue filmado tomando varios espacios interiores de la Catedral de Toledo como localización principal, destacando su Sala Capitular. Para comprender bien las bases de la polémica, convendría recordar que el ateísmo es tan antiguo como la religión misma y que los diálogos entre ambos han sido más usuales de lo que convencionalmente se ha asumido. Como botón de muestra, les sugiero la publicación *Buñuel. Cine e ideología*¹²⁵⁶, texto publicado en 1973 que plantea un estudio de la obra de Buñuel desde la óptica particular

¹²⁵⁵ CORRAL, Pedro del, *El Mundo*, 2017, 29 de septiembre.

¹²⁵⁶ ALCALÁ, Manuel, 1973.

de Manuel Alcalá, un sacerdote jesuita que fue director del Cineclub Vida en Sevilla y que ejerció de crítico cinematográfico en la revista *Reseña*. Exégeta del cineasta calandino, Alcalá explora la condición de cineurgo de Buñuel, desde su formación en un colegio de jesuitas hasta su aseveración «Gracias a Dios, soy ateo». Considerando a Buñuel un moralista sin moral, aunque sin condenarlo por ello, Alcalá establece cómo la fe religiosa, a pesar de su declarado ateísmo, fue un tema constante en la filmografía buñueliana, tratada desde un erotismo vitalista que no está reñido con la misma, aunque con un fuerte componente crítico hacia el catolicismo aburguesado. Hay algo muy atractivo en el hecho de que el ateísmo no signifique indiferencia, y es por ello que tanto Luis Buñuel como Los Javis se han dedicado, quizás con más acierto que los cineastas clericalistas, a hablar sobre Dios.

Hechas estas observaciones, presento la polémica surgida en torno a la filmación del videoclip de *Ateo* en la Catedral de Toledo, una controversia cautivadora por cuanto las posturas contrapuestas surgieron en el interior de un mismo contexto institucional, la Archidiócesis de Toledo. Como cualquier disputa actual que se precie, el careo entre el deán del Cabildo Primado y el Arzobispado de Toledo aconteció en el (no) lugar donde se debaten (pero, por norma general, no se resuelven) todos los asuntos de relevancia en nuestra sociedad: Twitter. Por aquello de que ahora las archidiócesis tienen cuenta en redes sociales, el primer comunicado que la Archidiócesis de Toledo emitió sobre el asunto, con fecha del 8 de octubre de 2021 a las 12:23 pm, escasas horas después de la publicación del videoclip en YouTube, apareció en Twitter y firmado por Juan Miguel Ferrer Grenesche, deán del Cabildo Primado. El comunicado contenía estos puntos:

1. El vídeo presenta la historia de una conversión mediante el amor humano. La letra de la canción es precisa: «Yo era ateo, pero ahora creo, porque un milagro como tú ha tenido que bajar del cielo».
2. Además, a ciertas actitudes de intolerancia contraponen la comprensión y acogida de la Iglesia, tal y como se manifiesta en las secuencias finales del vídeo.
3. Es cierto que el vídeo utiliza un lenguaje visual provocador, pero no afecta a la fe. Es un lenguaje propio de la cultura de nuestro tiempo y se ha atendido al bien que pueda producir en los alejados.

4. Lamentamos que a algunas personas les pueda producir desagrado. Pedimos disculpas si ha podido herir su sensibilidad. La finalidad ha sido exclusivamente favorecer el diálogo con la cultura contemporánea, preservando siempre la fe de la Iglesia.
5. La catedral primada ha procurado mantener un diálogo sincero con las manifestaciones culturales del momento, tratando de responder a lo que hoy nos pide la Iglesia¹²⁵⁷.

El «diálogo sincero» (previo pago, eso sí, de una cantidad de varios miles de euros para obtener permiso de rodaje) no fue bien recibido por todos los integrantes del Cabildo Catedralicio, más bien al contrario. Tanto es así que en la misma cuenta de Twitter, a las 3:20 pm, se hizo pública una nota aclaratoria del Arzobispado de Toledo, sin firma individual, aunque se sobreentiende que suscrita por el arzobispo Francisco Cerro Chaves¹²⁵⁸. La nota afirmaba que el Arzobispado de Toledo desconocía tanto la existencia del proyecto como su contenido y su resultado, lamentando lo ocurrido, desaprobando las imágenes grabadas, y pidiendo disculpas a cuantos fieles laicos, consagrados y sacerdotes se hubiesen sentido «injustamente heridos por este uso indebido de un lugar sagrado». En adición a este comunicado institucional, varias voces se levantaron, con mayor saña, en contra del permiso concedido por el deán catedralicio. Tal fue el caso del padre Francisco J. Delgado, sacerdote vinculado con la Archidiócesis de Toledo, quien calificó al deán como alguien «que parece haber perdido por completo el Temor de Dios», adjetivando su comunicado de «miserable»¹²⁵⁹. En su siguiente tuit, el padre animaba «a todos los católicos a que se movilicen para expresar la indignación oportuna a las autoridades competentes»¹²⁶⁰.

Entre otras manifestaciones, las movilizaciones católicas a las que alentaba el sacerdote se concretaron en la congregación de una treintena de fieles ante la Catedral Primada de Toledo, en la noche del 10 al 11 de octubre de 2021, para rezar un rosario a modo de acto de reparación, con el objetivo de contrarrestar la profanación y reparar la pureza del lugar sagrado¹²⁶¹. Lejos de la anécdota, reacciones de esta clase invitan a reflexionar sobre el poder de la imagen, la iconofilia católica y, en particular, sobre cómo son tomados por parte de la institución eclesiástica y de sus fieles los usos heterodoxos de unas imágenes que consideran de su propiedad. Para comprender este

¹²⁵⁷ Véase en la webgrafía: ARCHIDIÓCESIS DE TOLEDO [@architoledo], 2021, 8 octubre, 12:23 pm.

¹²⁵⁸ Véase en la webgrafía: ARCHIDIÓCESIS DE TOLEDO [@architoledo], 2021, 8 octubre, 3:20 pm.

¹²⁵⁹ Véase en la webgrafía: DELGADO, Francisco J. [@PadreFJD], 2021, 8 de octubre, 12:45 pm.

¹²⁶⁰ Véase en la webgrafía: DELGADO, Francisco J. [@PadreFJD], 2021, 8 de octubre, 12:47 pm.

¹²⁶¹ AGENCIAS, *La Vanguardia*, 2021, 11 de octubre.

fenómeno, introduzco algunos apuntes sobre el paradigma de la postsecularización. Tras mostrarse el fracaso de las predicciones de la secularización, pues la desaparición de las religiones en las sociedades contemporáneas no ha llegado a cumplirse a pesar del acusado descenso de prosélitos, se establece la pluralidad como rasgo idiosincrático de las sociedades postseculares. Esta diversidad de voces seculares y religiosas va más allá del reconocimiento de las religiones como realidad, implicando el establecimiento de diálogos entre actores seculares y religiosos en la esfera social pública.

Un teórico a destacar es Jürgen Habermas, siendo especialmente recomendable la lectura de *Dialéctica de la secularización. Sobre la razón y la religión*¹²⁶², un libro de poco más de 60 páginas que contiene las ponencias que pronunciaron, con fecha del 19 de enero de 2004 en la Academia Católica de Baviera, el filósofo Jürgen Habermas y el cardenal Joseph Ratzinger, posteriormente Benedicto XVI, sobre «Las bases morales prepolíticas del Estado liberal». Puede considerarse este texto como una de las piedras fundacionales del postsecularismo, pues ambos conferenciantes van más allá de sus diferencias a la hora de plantear una postura conciliadora, aunque es una pena que el debate posterior no quedase recogido sobre el papel. De las palabras de Habermas se extrae que, en un marco social pluralista, los creyentes han de renunciar a imponer su conciencia religiosa como monopolio interpretativo de la realidad¹²⁶³, al tiempo que los no creyentes deben abandonar las cosmovisiones que excluyan la dimensión religiosa del debate público. El filósofo postula también que el creyente ha de saber traducir sus creencias en categorías racionales que le permitan participar en el debate público, sin imposiciones, recibiendo como contrapartida su reconocimiento como interlocutor:

[...] la neutralidad cosmovisiva del poder estatal, que garantiza las mismas libertades éticas para todos los ciudadanos, es incompatible con la generalización política de una visión del mundo laicista. Los ciudadanos secularizados, en cuanto que actúan en su papel de ciudadanos del Estado, no pueden negar por principio a los conceptos religiosos su potencial de verdad, ni pueden negar a los conciudadanos creyentes su derecho a realizar aportaciones en lenguaje religioso a las discusiones públicas¹²⁶⁴.

Por su parte, Joseph Ratzinger, a la manera ilustrada, llega a cuestionarse en su intervención si la religión no supone un gran peligro para la sociedad de derecho, a la sombra de acontecimientos como los atentados justificados desde fundamentalismos

¹²⁶² HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph, 2006.

¹²⁶³ HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph, 2006, p. 44.

¹²⁶⁴ HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph, 2006, p. 46-47.

religiosos; aplica también este razonamiento en lo que respecta a la razón, pues fruto de la misma es, por ejemplo, la bomba atómica¹²⁶⁵. El religioso coincide con Habermas en la necesidad de establecer un diálogo que involucre razón y religión, configurándose una ayuda mutua que permita encontrar el camino acertado. No obstante, los términos del diálogo entre creyentes y no creyentes no son fáciles de resolver, ocupándose Jürgen Habermas de esta cuestión en su afamada obra *Entre naturalismo y religión*¹²⁶⁶. En esta publicación, Habermas argumenta que, frente a la inexistencia de una cultura cívica autogenerada por el estado liberal que sea capaz de garantizar la cohesión social, la religión, traducida en términos entendibles para la esfera pública, cumple esta misma función. En este sentido, las creencias religiosas contarían con un papel funcional en relación con la ligazón ética de una comunidad política y social, resultando central la traducción de dichas creencias a una terminología propia del lenguaje cívico. Solamente en términos del lenguaje secularizado pueden establecerse puntos de encuentro con los ciudadanos no creyentes, quienes, más allá de mostrar tolerancia por las ideas religiosas, deberían tomar parte activa en aquella traducción o comunicación recíproca a la que Habermas se refiere como «proceso de aprendizaje», alejándose del laicismo radical.

Antes de continuar, advierto que el postsecularismo no es, ni mucho menos, un paradigma incontestable. Investigadores como Manuel Lázaro Pulido estiman que la experiencia religiosa como realidad antropológica íntima persiste como anhelo propio del ser humano, como locus de libertad y emoción, en las sociedades contemporáneas occidentales, negando la existencia de una crisis religiosa profunda en las mismas. Al tiempo que Lázaro Pulido incide en la necesidad de reflexionar sobre la religión más allá de categorías postseculares, postmodernas o posthumanistas, reivindicando que la reflexión «parta de la vivencia en comunidades que viven en sociedad en identidades compartidas»¹²⁶⁷, autoras como Isabel Roldán Gómez postulan que lo postsecular no es efectivo como categoría descriptiva para dichas sociedades, por no apreciarse en las mismas una tendencia que invierta la secularidad vigente. Roldán Gómez considera que, en todo caso, dicha noción ha de valorarse como categoría normativa, esto es, como modo de proceder sancionable frente al reto que supone la integración de comunidades religiosas diversas en el contexto de los estados occidentales pluralistas y seculares¹²⁶⁸.

¹²⁶⁵ HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph, 2006, p. 58.

¹²⁶⁶ HABERMAS, Jürgen, 2006.

¹²⁶⁷ LÁZARO PULIDO, Manuel, 2017, p. 75.

¹²⁶⁸ ROLDÁN GÓMEZ, Isabel, 2017, p. 865.

Así, lo postsecular no sería un concepto descriptivo, sino normativo, articulado entre la asunción de derechos de una determinada comunidad religiosa, como si estos fuesen inherentes e incuestionables, y las exigencias que las sociedades europeas pueden plantearse tanto a la hora de demandar que sus ciudadanos religiosos reconozcan los fundamentos del liberalismo estatal como con relación a la tolerancia que sus ciudadanos seculares debieran mostrar hacia las comunidades de creyentes.

Impulsado a tomar alguna resolución, a tenor de los datos aportados sobre el decrecimiento de la práctica religiosa en la sociedad española actual y en contraste con los debates públicos en términos de conflicto que he expuesto, considero que resulta posible retener la categoría de lo postsecular en el sentido defendido por Habermas. Podríamos debatir sobre la fortaleza que el filósofo imputa a la religión desde su funcionalismo ético, pero me interesa una dimensión que, pese a no ser contemplada por el autor, resulta aquí más relevante: la ligazón estética. Por expresarlo llanamente, diría que, a pesar del descenso de prosélitos, la cultura material católica (o, en términos más generales para Occidente, cristiana) continúa siendo un referente estético ineludible en lo que respecta al uso de la imagen en el contexto de la sociedad postsecular. Seamos o no creyentes, la tradición cultural convencionalizada de base religiosa está presente en las imágenes que nos rodean, también en nuestro calendario festivo o en nuestras costumbres, por lo que no deja de ser cierto que la religión deviene una realidad central del diálogo en la esfera pública, aun cuando los agentes que lo protagonizan opten por resignificar sus códigos o por emplear sus formas para expresar otros contenidos.

Una de las principales arenas de la reapropiación de lo religioso ha sido el arte contemporáneo, según explora Alena Alexandrova en su texto *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*¹²⁶⁹. A partir de la obra de Bill Viola, Lawrence Malstaf, Victoria Reynolds y Berlinde de Bruyckere, la investigadora estudia la reapropiación de símbolos religiosos católicos que estos creadores contemporáneos occidentales han llevado a cabo. La compleja relación entre arte contemporáneo e imaginaria religiosa se articula desde el retrabajo, el reciclaje y la apropiación de las imágenes, resignificándolas al tiempo que reaprovechando de modo diverso su tradición cultural convencionalizada en sociedades que continúan siendo culturalmente católicas, sean o no practicantes:

¹²⁶⁹ ALEXANDROVA, Alena, 2017.

Unquestionably, religious motifs and themes are present on many levels in a variety of art forms and fields of culture: film and literature, but also music and popular culture. In many instances they are used to critically reflect on the role of religion in contemporary societies. But religion also provides a tremendously rich source of narratives, which inspire artists, filmmakers, and writers and are subject to their own interpretations¹²⁷⁰.

En lo que respecta al cine, Alexandrova cita, como no podía ser de otro modo, la obra de Pier Paolo Pasolini, más concretamente *Il vangelo secondo Matteo* (1964). Aunque de naturaleza muy diferente a *La llamada*, pues la producción de Los Javis destaca por su amable tono desenfadado, reconozco un interés por el hecho religioso, desde miradas heterodoxas, transversal a cuantas manifestaciones audiovisuales vengo citando. Bien es cierto que en *La llamada* la fe religiosa no es abordada desde el dogma, sino desde un sentimentalismo vocacional que siempre ha estado muy vivo en las devocionalidades populares del catolicismo español. La mayor diferencia apreciable entre la obra de Los Javis y la de cineastas como Buñuel o Pasolini en sus respectivas aproximaciones al hecho religioso o a la religiosidad está en el tono abiertamente crítico de los últimos, cuyas producciones han despertado mayores controversias. En su caso, como también en el de los artistas visuales a los que se refiere Alexandrova, serían aplicables las consideraciones esbozadas por el sociólogo Steven C. Dubin en su ya clásica obra *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*¹²⁷¹, explorando cómo el uso de los símbolos religiosos desde resignificaciones críticas o subversivas es convertido en objeto de censura por parte de los sectores más puritanos de la sociedad, quienes creen reconocer un ánimo escandaloso e insultante en dichas manifestaciones.

Plantea Dubin, refiriéndose a los ataques hacia obras artísticas musealizadas, una cuestión sugerente: ¿no deberían ser las piezas artísticas, en el contexto profano del museo, únicamente objeto de contemplación y reflexión?, ¿junto con la resignificación de la imagen, el cambio de contexto no debería suponer la automática desacralización de la misma? Estas palabras vienen a significar que el lugar de culto y el museo (o, en mi caso, la sala de cine o la pantalla de un ordenador) aportan un valor diferencial a la imagen, que perdería su naturaleza sagrada al ser resignificada desde el acto de la descontextualización. Pero la realidad es más compleja... ¿O es que acaso el videoclip de *Ateo* no se filmó en el interior de una catedral? Más que limitarnos a cuestiones de contexto espacial, convendría defender que el uso y la actualización de los elementos de

¹²⁷⁰ ALEXANDROVA, Alena, 2017, p. 7.

¹²⁷¹ DUBIN, Steven C., 1992.

la tradición cristiana católica, en lo que a la sociedad española se refiere, no deberían ser potestad única de los sectores eclesiásticos. Y esto es algo que *La llamada* plantea de modo cristalino: si la religión es de todas, según la pulsión universalista católica, debe serlo en todas sus dimensiones y con todas sus consecuencias.

Quizás la contradicción en todo ello radica en que el proselitismo universalista del catolicismo no se ha contemplado sino desde una óptica unidireccional, desoyendo la multiplicidad de miradas subjetivas, de individualidades, que enriquecen la lectura de lo religioso, también de lo clerical, desde posicionamientos no hegemónicos. La noción «blasfemia», estudiada por S. Brent Plate¹²⁷², ha sido constantemente invocada para referirse a aquellas manifestaciones artísticas que, desde la perspectiva de los creyentes, se perciben como contrarias o insultantes hacia una sensibilidad religiosa. El autor explora la blasfemia como realidad sociocultural e históricamente situada, por cuanto depende del contexto y de la mirada de un determinado sujeto individual o colectivo. Se refiere también a la censura y a los ataques de los que ya hablaba Dubin, presentándolos como fruto de una ansiedad religiosa de credos que conjugan, con mayor o menor coherencia, la tensión entre la irrepresentabilidad material de lo divino y la necesidad humana de visualizar el concepto de divinidad.

Esta tensión es particularmente evidente en el iconófilo catolicismo: ¿después de centurias de uso y abuso de las imágenes, de eternos debates sobre cómo representar a Dios, quiénes son ellos para desautorizar a creadores que, jugando a su mismo juego, deciden representarlo como un «crooner hortera»? El Dios de *La llamada* se aparece investido de una corporalidad comunicativa propia de una figura carismática, plasmada en sus aires de estrella, capaz de convertir la puesta en escena de los temas de Whitney Houston en su liturgia particular. La música profana deviene vehículo para la expresión de lo divino, desde una relectura mitogénica que se encarna en lo musical, de manera que Dios entra en comunión con María desde una expresión ritual que, estéticamente heterodoxa, deja el fundamento del incondicional amor divino sin tocar¹²⁷³.

¹²⁷² PLATE, S. Brent, 2006.

¹²⁷³ Me inspira un artículo que el investigador Juan Antonio Sánchez López dedica a la creación de mitogenias particulares en el videoclip, analizando la significación del DJ en la cultura popular actual. Junto con asuntos como la apropiación del simbolismo cristológico-mesiánico o la constatación de un giro neobarroco que conecta lo terreno con lo divino, me interpela particularmente su examen de la sesión musical como ritual, materializado en el DJ como individuo carismático, celebrante de una liturgia dotada de una corporalidad comunicativa capaz de hacerlo entrar en comunión con su público. Véase el epígrafe «*DJ's power* y catarsis mesiánica»: SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, 2022, p. 166-172.

Como última costura que remata la confección de este capítulo, recomiendo una aproximación a la mirada antropológica sobre la contaminación ritual de Mary Douglas en su obra *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*¹²⁷⁴. A pesar de su dedicación a la investigación de campo etnológica en comunidades no occidentales¹²⁷⁵, pueden cruzarse sus aportaciones con las de los autores citados para obtener una conclusión propia: cuando se hace un uso de la imagen religiosa que podría tildarse de blasfemo, se establece una asociación metonímica tan poderosa como lo es la asociación de esa imagen con la idea de pureza religiosa. La reinterpretación heterodoxa del continente se igualaría con la profanación de su contenido sagrado, y de ahí que, según veíamos en el caso de *Ateo*, se realicen rituales religiosos para reinstaurar la pureza de la imagen, para restaurar su esencia sin mácula, si es que acaso la misma quedó amenazada. Desde su particularismo, defiende que *La llamada* participa de la relectura de lo religioso desde su actualización en el plano de lo secular, quizás con el justo toque de impureza que, gracias al disfraz de lo cómico, impide reconocer en su planteamiento la búsqueda de polémica, blasfemia o profanación de lo religioso. Las manifestaciones de este tipo no sientan bien entre quienes se creen dueños únicos de «sus» imágenes, porque, como dijo la filósofa Amelia Valcárcel, «solo las religiones curtidas en la libertad toleran bien la democracia»¹²⁷⁶.

¹²⁷⁴ DOUGLAS, Mary, 1966.

¹²⁷⁵ Denominarlas así es participar de su alterización, por definir las en oposición a lo occidental, pero en cualquier caso es preferible al empleo de calificaciones como «primitivas», «salvajes» o «premodernas».

¹²⁷⁶ HILDEBRANDT, Guillermo, *El País*, 2014, 21 de noviembre.

Acto III – Desenlace

Y es curioso, pero después siempre me han llamado Sara, o Sarita en América. En cambio, para la gente más cercana a mí he sido Antonia. Para los íntimos, los que quiero y me quieren, respondo más por Antonia; para el trabajo y la gente que no pertenece a mi círculo, prefiero ser Sara Montiel.

SARA MONTIEL

Memorias. Vivir es un placer (2000)

De las tocas a la sotana. Religiosos cantarines en el cine postconciliar

Presentados ya los resultados correspondientes al análisis semiótico-culturalista de cada uno de los filmes, corresponde ahora potenciar los diálogos entre ellos. Aunque he ido ofreciendo interpretaciones y conexiones comunes, existen ciertos asuntos que reclaman una atención individualizada. Por desandar el camino desde lo particular a lo general, comenzaré dedicando este capítulo a un grado de comparación que no trasciende la dimensión de la ejemplificación fílmica concreta, si bien su razón de ser obedece al marco de la perspectiva de género y a su necesaria orientación relacional. Como ha podido comprobar la lectora, el estudio de los personajes y del argumento de cada filme ha tomado en consideración la obligatoriedad de explorar la configuración de determinadas imágenes de feminidad por contraste a los presupuestos de representación asociados a lo masculino. No obstante, salvo en aquellos filmes que incorporaban un conflicto de carácter romántico en su argumento, ha sido moneda corriente que los personajes masculinos quedasen apenas esbozados, especialmente en aquellas cintas que focalizaban su acción en el contexto de la comunidad religiosa femenina, como sucede en *Sor Intrépida* y *Entre tinieblas*, o en las actividades desarrolladas por las profesas, tal es el caso del correccional en *La hermana Alegría* o del campamento en *La llamada*.

Por ello, considero oportuno examinar metrajes protagonizados por religiosos masculinos, con el objetivo de esbozar algunas cuestiones relativas a la conformación de una representación que pueda percibirse como análoga a la de las religiosas de las que me he ocupado. Tomada esta resolución, se presentan algunas dificultades que no podemos orillar. Primeramente, no es plausible aspirar a ofrecer un estudio al detalle de dichas imágenes de masculinidad, pues esto sería otra investigación. La lectora habrá de conformarse con algunos apuntes comparativos en clave superficial, aderezados por la convicción de que quedarán enunciadas algunas cuestiones que podrían motivar futuros estudios. Aquello que puedo ofrecerles no va más allá de un primer nivel de análisis de tipo descriptivo, tomando en consideración el desarrollo argumental, la construcción del personaje principal y el texto de las canciones. Palidece esto frente a la minuciosidad con la que he examinado los materiales principales de esta tesis, pero habrá de bastar.

En segunda instancia, existe una problemática añadida: las monjas cantan, los monjes no. En el acápite que sigue a estas líneas, procuraré ofrecerles una aproximación general al cine español protagonizado por religiosos masculinos, aunque ya les adelanto que, frente a la presencia de religiosas en géneros como la comedia o el folletín, ellos se destacan por protagonizar principalmente filmes de tendencia dramática, como el cine de misiones. Podríamos caer aquí en la trampa de hablar de un cine con mayor altura y gravedad moral, pero no nos libraríamos del tufo de desprestigio que, por contraste, se ha imputado al cine monjil. Interesa aquí retener una implicación: existe poco espacio para lo musical en metrajes preocupados por la evangelización de nuevas gentes o por la vindicación de la fe religiosa como motor vital en un sentido canónico, así que hemos de desviar ligeramente la mirada.

Y esa desviación conduce hacia los religiosos que portan sotana en vez de hábito, es decir, hacia los sacerdotes. Entiendo la problemática que supone comparar a las monjas con los sacerdotes, pues no son una equivalencia directa acorde con la jerarquía clerical católica, pero existe una motivación que así lo justifica en el terreno de lo fílmico. Solamente he hallado dos filmes protagonizados por religiosos masculinos que puedan estudiarse bajo la categoría de lo musical, y ambos giran en torno a la historia de un sacerdote. Conviene señalar que sus protagonistas son Manolo Escobar y Juanito Valderrama, cuyas subjetividades artísticas pueden considerarse equivalentes, y por ende parangonables, con algunas de las protagonistas femeninas de los metrajes que he examinado. Adicionalmente, ambas películas encajan en el género de la comedia musical, resultando pertinente su comparación con los títulos de comedia musical postconciliar estudiados, en tanto que ambas datan de la segunda mitad de los años sesenta y se caracterizan por el encuentro entre pretéritos remanentes regionalistas y nuevos vientos de modernidad.

¿Por qué no cantan los religiosos?: representaciones del clero masculino

Los motivos de la ausencia de religiosos cinematográficos masculinos que resistan la comparación con las novicias y monjas cantarinas que protagonizan esta investigación son diversos, por lo que resultaría reduccionista justificarla desde un enfoque unicausal. Aunque dedicaré el próximo capítulo comparativo a la exploración de la condición de estrella, he apostillado ya el singular predominio de las actrices sobre los actores en la conformación del *star system* español. Una circunstancia particular que no puede ignorarse es la estrecha ligazón entre los mayores éxitos del cine popular y la fórmula cinematográfica del musical que marcó la industria española durante décadas, contándose por decenas los filmes protagonizados por estrellas femeninas como Imperio Argentina, Estrellita Castro, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Lola Flores, Marifé de Triana, Rocío Dúrcal o Marisol, por mencionar los nombres más representativos de una extensa lista, frente a una filmografía más reducida que reclamaría para la pantalla a figuras como Miguel de Molina, Luis Mariano, Joselito, Antonio Molina, Manolo Escobar, Juanito Valderrama o Raphael, si acaso una constelación masculina frente a un mayor firmamento femenino. No se trata únicamente del volumen de nombres, pues también las actrices y cantantes femeninas tendían a prodigarse con mayor asiduidad delante de las cámaras que sus homólogos masculinos.

Por otra parte, he dejado constancia de la descompensación en el protagonismo de los filmes analizados: la decena de títulos que componen mi selección ubica a las religiosas en el centro de la acción, siendo que buena parte de los argumentos suceden en entornos conventuales de comunidades religiosas femeninas. Así, exceptuando a los párrocos relacionados con las mismas, que aparecen de modo puntual, y a los galanes de aquellos filmes que incorporan un ingrediente romántico, sea desde la comedia o desde el melodrama, pocas son las situaciones que potencian la incorporación de personajes masculinos susceptibles de comparación, menos aún si han de pertenecer al estamento religioso. Funcionando estas causas al alimón, podría pensarse que es suficiente con la realización de una búsqueda externa a estas películas, esperando encontrar numerosos casos de religiosos cantarines, pero esto tampoco sucede. Aunque existan dos filmes que sostendrán, desde la prevención de lo excepcional, mi afán comparativo, resulta de interés ocuparse de las ausencias como lo haremos con las presencias. ¿Por qué no hay novicios ni monjes cantarines? ¿Por qué al abrir nuestra mirada, al dirigirla hacia el sacerdocio, continúan existiendo únicamente dos ejemplos aislados?

Para poder responder a estas cuestiones con garantías, reviso primeramente la presencia del clero masculino como motivo de representación en el cine español a partir de estudios que han abordado esta cuestión, de modo central o tangencial, centrándose en el cine franquista. Al analizar el carisma religioso en el cine español de los cincuenta, Aramis Enrique López Juan apunta que los sacerdotes cinematográficos «no solamente están dotados de una gracia otorgada por la divinidad, sino que también poseen un don especial para influir en la organización social de la vida de las comunidades en las que desarrollan sus actividades»¹²⁷⁷. Títulos como *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Cerca de la ciudad* o *Piedras vivas* (Raúl Alfonso, 1956) abordan, desde distintos posicionamientos, la labor desempeñada por los sacerdotes en barrios de extracción socioeconómica baja, representando modelos ejemplarizantes de comportamiento, por contraste con otros personajes que viven alejados de la religión, entregados al pecado del mundo. Aunque no es lo más habitual, dichos conflictos argumentales pueden verse salpicados por el discurso de la lucha de clases, según sucede en *La guerra de Dios*, pues el nuevo sacerdote llegado al ficticio municipio minero de Aldemoz ha de lidiar con la tensión entre obreros y patrón, posicionándose del lado de los más necesitados, a pesar de su alto grado de anticlericalismo. También de Rafael Gil es *El canto del gallo*, filme centrado en la persecución de los religiosos católicos en el contexto de la Hungría comunista, cuya acción gira en torno al padre Müller, quien intenta evitar el fatal destino desde la negación de sus votos.

Otro conjunto nada desdeñable de filmes remite a la figura del misionero, con películas como *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), cuya acción acontece en Guinea, *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1947), sobre la misión de los jesuitas en El Chaco, o *Aquellas palabras* (Luis Arroyo, 1948), centrada en las aspiraciones de un sacerdote vasco que decide ejercer de misionero en un recóndito pueblo de Filipinas. No obstante, los dos títulos más destacados con relación al cine de temática misional son *La mies es mucha* y *Balarrasa*, protagonizados ambos por Fernando Fernán Gómez. El primer filme, dirigido por Sáenz de Heredia, sigue las vivencias de Santiago Hernández, un misionero que acude al municipio indio de Katinga para ejercer su apostolado, en un contexto marcado por la pobreza, la explotación y las enfermedades, pereciendo a causa de una imparable epidemia de peste. En el segundo de estos metrajés, Fernán Gómez interpretó a Javier Mendoza, un misionero español que, atrapado en una tormenta de

¹²⁷⁷ LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique, 2006, p. 320.

nieve en Alaska, rememora su vida pasada. La espectadora se encuentra aquí con la historia de los Mendoza, una familia echada a perder tras la muerte de su matriarca, entregada a vicios como el alcohol, el juego o, en el caso de Javier, las mujeres. No obstante, impresionado por su experiencia como militar durante la guerra civil, Javier Mendoza, de apodo Balarrasa, decide ingresar como seminarista para marchar después a las misiones, no sin antes poner en orden la degradada vida de sus familiares, al menos de aquellos que lo consienten. Podría recordar esta historia a aquellas pecadoras de Sara Montiel que acudían al convento buscando redención, pero este metraje se aleja del melodrama, con escaso margen para elementos sentimentales afectados, prefiriendo la sobriedad de un tono moralmente ejemplarizante, incluso castigador con cuantos personajes se alejan del cambio actitudinal entendido en sentido positivo. Por lo demás, no hay tampoco en el cine de los años cincuenta historias de novicios cuya vocación se vea puesta en entredicho por motivos románticos. La hipótesis que aquí lanzo, y que requeriría de un estudio en profundidad que me llevaría por un sendero distinto, es que dicha ausencia está vinculada con el nexo potenciado por la industria cinematográfica entre el público femenino y los géneros de la comedia romántica y el folletín romántico, tradicionalmente vistos como «cine para mujeres». Esta realidad extradiegética se traduciría a nivel diegético en un marcado sesgo de género, por cuanto el corazón de las religiosas cinematográficas sería más permeable al nacimiento de afectos amorosos hacia hombres buenos, con gran predilección por los médicos.

Esta constatación dista mucho de suponer un elemento anecdótico, pues dilata la fractura entre la representación en el celuloide de los religiosos en términos de género, particularmente en lo referente a la fortaleza de su vocación. Allá donde las novicias terminaban colgando los hábitos, generalmente por cuestiones amorosas, los religiosos encuentran obstáculos vitales que, a la postre, sirven para reafirmar su apostolado. En los títulos mencionados, los sacerdotes han de vérselas con un arraigado descreimiento social, con feligreses cuyas empobrecidas condiciones materiales suelen traducirse en deficiencias espirituales y morales. *La fe* muestra quizás la prueba más ardua: el joven padre Luis, interpretado por Rafael Durán, ha de aguantar el envite de Marta, joven pudiente interpretada por Amparo Rivelles, encaprichada de él. Por supuesto, la joven fracasa en sus propósitos de seducción y el sacerdote acaba superando un momento de duda espiritual que venía arrastrando gracias a la fortaleza de sus votos, aun cuando llega a verse acusado por el padre de la muchacha.

El cine del primer franquismo guarda espacio también para las comedias protagonizadas por sacerdotes, menores en cuantía pero más próximas a los filmes de Carmen Sevilla y Lola Flores que he tenido ocasión de examinar. En este sentido, se aprecia una correlación de géneros fílmicos inversamente proporcional: allá donde *Sor Intrépida*, con su particular mezcla de géneros en dirección a un último acto misional y dramático, era la excepción que confirmaba la regla de la comicidad de las profesas de la década de 1950, localizo escasos filmes cómicos protagonizados por sacerdotes, frente a un repertorio más extenso de títulos dramáticos. Si bien lo musical puede presentarse asociado a ambos géneros, la mayor abundancia de comedias musicales que de dramas musicales, excepción hecha de los folletines montielescos, resulta un factor explicativo parcial sobre la menor presencia de religiosos cantarines respecto a sus equivalentes femeninas.

En tareas menos ingratas que las de sus homólogos dramáticos, destacaría la labor de Valeriano León como don Froilán en *El padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1955). No se trata de un sacerdote cantarín, si bien enseña a rezar a los niños de su parroquia al son del violín. Según apunta Gabriela Viadero Carral, este filme y *La hermana Alegría* comparten un hilo argumental común, esto es, el empeño de sus protagonistas por conseguir que un galán poco responsable se case con la joven a la que ha dejado embarazada, condición indispensable para que la muchacha vea resarcida su honra¹²⁷⁸. Mientras que el metraje protagonizado por Lola Flores acontece en tierras sevillanas, la cinta de Orduña nos traslada a la España castellana, concretamente a un pueblo que tiene sus más y sus menos con un sacerdote regañón pero de buen corazón, apodado Pitillo no solamente por ser fumador, sino por considerarse menudo de complexión pero apuntando de forma directa y ardiente hacia el cielo, dispuesto a resolver cualquier conflicto moral que caiga entre sus manos. Otro simpático sacerdote es el don José de Pepe Isbert en *Los jueves, milagro*, personaje que se deja disfrazar de san Dimas para simular milagrosas apariciones que revitalicen su pueblo, culminando la trama argumental con la aparición del auténtico san Dimas.

Apenas una década después, los filmes protagonizados por sacerdotes devienen harina de otro costal. Desbrocé ya el sendero de modernidad con respecto a la imagen cinematográfica de los religiosos potenciada por el Concilio Vaticano II, episodio clave

¹²⁷⁸ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 221.

para comprender la presencia de filmes de sacerdotes cantarines escasos en cuantía y tardíos en su aparición. Retomo aquí el ya citado epígrafe «La adaptación de la Iglesia española a la modernidad»¹²⁷⁹ del estudio de Viadero Carral, referenciado por extenso al hilo de *Sor Ye-yé*, para ofrecer algunas consideraciones sobre el cine protagonizado por sacerdotes. Recordemos que el Concilio Vaticano II coincide en tierras españolas con la voluntad de ofrecer una imagen de mayor modernidad por parte del régimen, desde su estrategia desarrollista y de apertura al contexto internacional, sintiéndose sus efectos sobre una institución eclesiástica caracterizada hasta entonces por su infranqueable espíritu nacionalista y conservador. Así, Feliciano Montero apunta que la promulgación de un nuevo modelo de Iglesia, entendida como pueblo de Dios y con cierto grado de democratización interna, en conjunción con una puesta en valor del papel de los laicos, supuso un contenido especialmente innovador con respecto al catolicismo español y sus vetustos valores¹²⁸⁰.

Sin embargo, también al hilo de las consideraciones efectuadas en el capítulo de *Sor Ye-yé*, conviene recordar que la realidad dista mucho de ser tan simple. Por un lado, mencioné la importancia del filme *Este cura*, por ser uno de los títulos que mejor reflejan el impacto del Concilio Vaticano II en su traslación a la cinematografía. Si bien los metrajes protagonizados por sacerdotes y religiosas durante los años cincuenta inciden de manera recurrente en la idea de justicia social, siendo que los siervos de Dios se posicionan del lado de aquellas personas más desfavorecidas o cuya situación moral se ha visto comprometida, resulta novedosa aquella comparación que el padre Juan, interpretado por Antonio Garisa, establecía entre el bautizo del hijo de una mujer soltera y la revolución en la agricultura, entendiendo que la Iglesia debe modernizarse, siempre del lado de quienes más lo necesitan. Pero, por otra parte, expresé que filmes como *Canción de juventud*, *Sor Citroën* o *El padre Manolo* ejemplificaron la confrontación entre los impulsos de modernización y las resistencias de los sectores conservadores, tensión muy presente en la España de aquellos años.

Ofrecí ya una sucinta aproximación a estos títulos, también a otros como *Fray torero* o *Un curita cañón*, en el capítulo correspondiente, por lo que me limitaré aquí a sumar un nuevo metraje que supone un interesante contrapunto. A pesar del conflicto

¹²⁷⁹ VIADERO CARRAL, Gabriela, 2016, p. 220-230.

¹²⁸⁰ Para una aproximación detallada a este fenómeno, véase el capítulo que dedica Montero al impacto del Concilio Vaticano II y la acción católica especializada en España entre 1962 y 1966. En: MONTERO, Feliciano, 2009, p. 99-170.

figurado, existía en todos los filmes mencionados una conclusión que posiciona al espectador del lado de quienes piensan que lo moderno y lo religioso no han de ser realidades excluyentes, desde la convicción de que la Iglesia puede modernizarse sin perder sus valores morales definitorios. No es este el caso de don Mariano, cura interpretado por Paco Martínez Soria en *¡Se armó el belén!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969), que ha de vérselas con las pulsiones modernizadoras exigidas por don Emilio, enviado del arzobispado, y ejemplificadas por don Melchor, un joven párroco.

La acción del filme acontece en un barrio que, como viene siendo costumbre, se encuentra repleto de vecinos descreídos. Tanto es así que la buena voluntad de don Mariano no halla respuesta entre sus convecinos, quienes se niegan a pisar su iglesia, a pesar de que el párroco no dude en visitar a un obrero de izquierdas accidentado en la fábrica. Responde el sacerdote a la abierta identificación del obrero como comunista con un «Dios solo lee las almas», desestimando así cualquier conflicto en clave política. No obstante, solamente acuden a misa viejas beatas que se dedican a rezar rosarios, por mucho que el cura invite a comer a melenudos que prefieren «tocar la guitarra y cantar por lo moderno» en vez de trabajar. Con un índice de comuniones de 3'7, según el cálculo computacional de don Emilio, la única salida posible para el anciano religioso pasa por tomar ejemplo de su obligada visita a la parroquia de don Melchor. Además de la apariencia del edificio, de nueva construcción, don Mariano se ve sorprendido por un coro de jóvenes que canta el *Kyrie* acompañado de unos bongos y otros instrumentos de percusión. En estancias aledañas, se encuentra con un debate de intelectuales gafapasta sobre la rebeldía necesaria en el nuevo cristianismo y con un gimnasio en el que don Melchor enseña judo. El joven párroco suelta sentencias del estilo «La Iglesia no solo está en las ceremonias litúrgicas, esto también es Iglesia» o «Hay que llegar al hombre por el camino de lo humano», crípticas para el estupefacto don Mariano.

Ya en este punto inicial del filme, la espectadora avezada intuye que se masca la (divertida) tragedia. Dispuesto a intentar ponerse al día, tras escuchar reiteradamente cómo lo tildan de inmovilista y lo impulsan a tomar ejemplo de los más jóvenes, don Mariano cambia todo lo antiguo de su parroquia, salvo la imagen de la Inmaculada, por una reforma en la misma. Se llevan hasta el confesionario, con él dentro. Los feligreses, que en otras circunstancias no pisaban la parroquia, entienden esto como un agravio hacia un patrimonio que sienten como suyo, algo que motiva una recogida de firmas y el regreso de don Emilio, quien le impone ahora una nueva consigna: «Hágales ver que

la Iglesia evoluciona. [...] Lo principal es influirles en el cambio de mentalidad, hacerles ver que esto está motivado por el ineludible *aggiornamento*». Por si quedaba alguna duda, el término italiano que emplea el sacerdote remite, de manera inequívoca, al movimiento de renovación y modernización auspiciado por el Concilio Vaticano II, siendo un vocablo popularizado por Juan XXIII y Pablo VI para referirse a la deseada actualización de la institución eclesiástica¹²⁸¹.

No obstante, sabiendo que sus feligreses se mueven más por lo humano que por lo divino, y creyendo que irán más a misa con calefacción que con persuasión, don Mariano mantiene su implementación de cambios tangibles. Su guardesa, interpretada por la infalible Julia Caba Alba, lo impreca con un «¡Al infierno, al infierno todos de cabeza, usted el primero!» cuando se ve obligada a colaborar en la organización de un baile dominical en el que actúan Los Moscardones, grupo encabezado por el melencólico antes mencionado, recordándole de pasada a don Mariano que él estuvo cuatro décadas predicando contra los bailes. La actividad recreativa acaba en pelea, dando al traste una vez más con las buenas intenciones del párroco. Por otra parte, no faltan voces críticas que, desde posicionamientos diametralmente opuestos a los de la guardesa, no conciben la posibilidad de que la Iglesia, percibida como institución arcaica, pueda actualizarse. Tal es el caso del médico del pueblo, cuya esposa no acude ya a misa por complacerlo, pues el facultativo está firmemente convencido de que «A la gente lo que le interesa es progresar, y no oír letanías», máxime en un contexto de modernidad que caracteriza mediante la cita de la bomba atómica, los computadores electrónicos y la televisión.

Precisamente la televisión le ofrece a don Mariano la posibilidad de redimirse de sus anteriores fracasos, aun cuando don Emilio esté convencido ya de que la mejor opción es enviarlo a pasar sus últimos días en un convento de benedictinas. Tras ver en televisión al padre Ramírez, quien fuese monaguillo suyo, don Mariano acude a él para que lo aconseje, planteándole la posibilidad de retransmitir por televisión un belén viviente integrado por los feligreses de su parroquia. El anuncio logra movilizar a sus convecinos, llenando la misa de domingo y generando fervientes debates entre los sectores marxistas; el médico se alza como voz especialmente crítica tras saber que don Mariano cuenta con su futuro hijo para interpretar el papel de Jesús, aunque nacerá finalmente una niña, para regocijo del doctor y disgusto del sacerdote. Se les plantea

¹²⁸¹ Para una aproximación minuciosa al *aggiornamento* como clave teológica necesaria para la interpretación del Concilio Vaticano II, véase: MADRIGAL TERRAZAS, Jesús Santiago, 2010.

entonces un impedimento que trunca la retransmisión, pues la televisión selecciona otro belén viviente, aunque finalmente acceden a realizarles un reportaje televisivo. Y vaya si salen en televisión, aunque el contenido encaje más bien en la sección de sucesos de un noticiario: los sectores revolucionarios más reaccionarios del barrio llegan dispuestos a armar gresca, hasta el punto de que don Mariano, al proteger a la niña Jesús, acaba en el hospital. Don Mariano cree que lo relegarán de su cargo, pero el apoyo mostrado por sus vecinos logra que don Emilio rompa la ficha que contiene los índices calculados por ordenador, tirándola a la papelera. Con este gesto, el posicionamiento crítico del filme con respecto a la modernidad, al menos en dosis excesivas, queda subrayado. Sirva esta ilustración para demostrar que el cine postconciliar no abraza de manera unánime las supuestas bondades que habrían de derivarse del Concilio Vaticano II. Son muchos los matices que invitan a aquilatar en qué grado la comicidad puede emplearse a modo de vehículo crítico, generalmente mediante el uso de la hipérbole, hacia dicha voluntad de cambio. Por lo general, las intenciones que motivan estos intentos de transformación no son puestas en duda, sino que son las inesperadas consecuencias de estas mutaciones aquellas que se llevan la peor parte.

Y es en este contexto cuando, por vez primera, dos sacerdotes cinematográficos entonan el do de pecho. Regresaré a ellos en breve, pero no quisiera cerrar este epígrafe sin apuntar la diversidad de caminos en la representación de los religiosos en el cine español posterior. Tal y como sucedía en el caso de las profesas, resulta complicado, por no decir imposible, encontrar tendencias que definan de modo más o menos constante la imagen cinematográfica del sacerdote y del monje a partir del final de la dictadura. A modo de muestra, apunto algunos ejemplos. Tras una década marcada por la casi total ausencia de cine religioso, *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978) retoma el asunto de las crisis de fe, aunque en este caso es una joven mujer casada quien merma la fe del padre Miguel. Por su parte, *El hombre que supo amar* (Miguel Picazo, 1979) se constituye a modo de película biográfica de corte clásico centrada en la vida de san Juan de Dios. Un decenio después, *La noche oscura* (Carlos Saura, 1989) supone una aproximación menos convencional al ámbito del cine hagiográfico, dedicada al místico san Juan de la Cruz. También de aquellos años es *Padre nuestro* (Francisco Regueiro, 1985), drama centrado en un cardenal español que decide volver a su pueblo natal al saber que su vida se agota, motivado por la hija y la nieta que dejó sin reconocer en aquel municipio.

En el cambio de siglo, esta diversidad de personajes se ha confirmado a raíz de sacerdotes protagonistas como Ángel Berriatúa en *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995), quien se alía con un aficionado al *death metal* y un farsante del ocultismo televisivo para intentar frenar el nacimiento del Anticristo, o curas que desempeñan papeles secundarios en títulos como *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997) o *Héctor* (Gracia Querejeta, 2004), apoyando y ofreciendo consejo a los personajes protagonistas en situaciones de conflicto o desesperanza. No han faltado tampoco las exploraciones del papel desempeñado por el clero en episodios históricos como la sublevación de 1936 frente al gobierno republicano, resultando especialmente vívido el conflicto entre el cumplimiento de las órdenes de la jerarquía eclesiástica y el seguimiento de las convicciones apostólicas personales experimentado por el padre Miguel de *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), o durante la posterior dictadura franquista, resaltando aquí el personaje de Salvador en *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), un diácono que duda de su fe y se enamora de Elena, una mujer aparentemente viuda pero que esconde a su marido, víctima de persecución ideológica.

En los últimos años la presencia de religiosos decrece, si bien puede apuntarse una variedad semejante a aquella constatada para sus homólogas femeninas. En el cine de terror, *13 exorcismos* (Jacobo Martínez, 2022) presenta a José Sacristán en el papel del padre Olmedo, uno de los escasos curas exorcistas autorizado por el Vaticano para intervenir en casos de posesión; por su parte, *Fenómenos* (Carlos Therón, 2023) conjuga terror, comedia y hechos reales, pues Emilio Gutiérrez Caba interpreta al padre Pilón, fundador del Grupo Hepta, dedicado a la investigación de fenómenos paranormales. En el terreno de la comedia, puede destacarse *Que baje Dios y lo vea* (Curro Velázquez, 2018), protagonizada por unos monjes que se proponen ganar la Champions Clerum, competición futbolística en cuya final habrán de enfrentarse a la selección del Vaticano, para acabar con los problemas económicos del convento. Alcanzan tan ansiada victoria a pesar de las instrucciones del obispo, quien les previene de vencer en la final, aunque esto no evitará la disolución de la comunidad. El destino para quienes la conformaban será diverso: algunos marchan a África como misioneros, otros optan por trasladarse al Vaticano para preparar sus famosos dulces por expresa invitación del papa Francisco, mientras que no falta la historia de un joven que decide abandonar la vida espiritual por amor hacia una mujer. Esta cinta, de corte amabilista y desenfadado, se halla en la línea de films recientes protagonizados por monjas como *La llamada* o *Llenos de gracia*.

Predicando en escala de sol: sacerdotes cantarines en el cine postconciliar

En lo que a religiosos masculinos cantarines se refiere, he de ceñirme a los dos únicos títulos que cumplen con las dos condiciones exigidas a la hora de seleccionar los materiales de estudio, a saber, la presencia de personajes religiosos en papeles centrales, en ambos casos protagonistas, y la importancia de la música como motor argumental de primer orden, concretándose en dos o más escenas musicales. Dedicaré este epígrafe a examinar dichas películas, que guardan como elemento en común su adscripción al ámbito de la comedia musical de corte popular en el contexto postconciliar, pues ambas fueron filmadas y estrenadas en la segunda mitad de la década de 1960. Otro rasgo compartido es que el protagonismo recae en estrellas con gran actividad en el mundo de la canción, pues Manolo Escobar y Juanito Valderrama encabezan sus elencos. Aunque departiré extensamente sobre el argumento de los filmes y daré cuenta de las canciones entonadas por los curas, este es un esfuerzo inacabado con propósitos comparativos. Si uno quisiera ocuparse del tipo popular del sacerdote en el cine español, sería preciso realizar las labores de desglose, secuenciación, análisis semiótico e interpretación culturalista de estas y otras cintas, pero esto sería una investigación diferente, por lo que este epígrafe brinda únicamente un acercamiento primario y descriptivo, necesario para establecer una comparación con garantías con las religiosas cantarinas postconciliares.

El padre Manolo, comedia musical estrenada en 1967 con guion de Manuel Tamayo, no supone la primera incursión de su director en el cine protagonizado por religiosos, pues Ramón Torrado había dirigido a comienzos de esa misma década *Fray Escoba* (1961), *Cristo negro* (1963) y *Bienvenido, padre Murray* (1964), contando con el mexicocubano René Muñoz para interpretar a los personajes principales. Asimismo, tenía larga experiencia en la realización de filmes protagonizados por estrellas de la canción española, como *Castañuela* (1945), uno de los pocos créditos cinematográficos de Gracia de Triana, *Suspiros de Triana* (1955), con Paquita Rico a la cabeza, o *La Niña de la Venta* (1951) y *María de la O* (1958), dos de las múltiples ocasiones en las que dirigió a Lola Flores. En principio, *El padre Manolo* iba a ser un *remake* a la española de *Going My Way*, con Manolo Escobar y Miguel Ligeró en los papeles interpretados por Bing Crosby y Barry Fitzgerald en la película estadounidense, respectivamente. Aunque la tensión intergeneracional entre sacerdotes se mantiene, el padre Manolo de Escobar acaba convirtiéndose en un improvisado detective.

Al comienzo de la cinta, el padre Manolo se encuentra realizando trucos de magia frente a un entregado público infantil en un plató de televisión. Acto seguido, el presentador del espacio advierte que ahora lo oirán cantar: «Este joven sacerdote, este cura yeyé como algunos le llaman, ha logrado demostrar con sus canciones durante los últimos meses que lo moderno no está reñido con lo espiritual». Estas palabras enuncian el espíritu renovador del Concilio Vaticano II, mensaje con el que no parece comulgar el padre Pepe, tío del padre Manolo, quien se niega a aplaudir su actuación: «¿Yo? ¡Estaría loco! Ya estoy cansado de tanto modernismo. Un día voy a ver al señor obispo y le voy a decir...». Quedan interrumpidas sus palabras por la dedicatoria de su sobrino, pues dice deberle su vocación, sus estudios y su afición por la música. Entona entonces el tema *Ángel de la guarda*, compuesto por Arthur Kaps y Augusto Algeró:

Alguien te acompaña noche y día,
alguien que cuidando está de ti,
te ve desde el cielo, te habla en silencio
y quiere que seas feliz.

Es el ángel de la guarda,
que de niño lo llamabas con amor.

Es el ángel de la guarda,
es el ángel que durmiendo te cuidó.

Ese que aparta tu vida del mal
y que te da felicidad.

Ese que siempre a tu lado estará
y que por tu vida cuidará.

Es el ángel de la guarda,
que mamita te nombraba sin cesar.

Es el ángel de la guarda,
que algún día suplicando llamarás.

Es el ángel de la guarda,
que algún día suplicando llamarás.

Repite el padre Manolo las dos últimas estrofas antes de conseguir que su tío, quien lo sigue por televisión, rompa en aplauso complacido, aunque intente disimularlo, actuando como si estuviese intentando cazar a un insecto que revolotea a su alrededor. Al salir de la casa, dos viejas beatas de mantilla, rosario y riguroso negro interpelan al veterano párroco sobre la aventura televisiva de su sobrino, afirmando que no son pocos quienes dicen «que le tiene muy poco respeto a su sotana». El padre Pepe les responde que la ropa es lo de menos y arguye que la existencia de sacerdotes cantantes es tan lógica como la de sacerdotes médicos, militares o científicos, aseverando que su sobrino «canta siempre mirando hacia el cielo, y yo no puedo obligarle a que se calle y mire hacia abajo como ustedes». Igualmente, subraya que las ganancias de sus discos han pagado un gimnasio para los niños del barrio o un sistema de calefacción para la escuela. De hecho, el padre Manolo planea emplear el dinero ganado en televisión en llevarse a los niños de excursión a la sierra, aunque esto sucederá después de los títulos de crédito, durante los cuales se escucha a Manolo Escobar entonando *Madrecita María del Carmen*. Este pasodoble, compuesto por José María García Escobar, hermano del cantante, fue lanzado en 1960 y era un tema previamente conocido por los espectadores:

Yo quisiera decirle a la gente

lo que mi alma siente cuando pienso en ti:

Un amor que te besa en la frente,
dulce y sonriente, contento y feliz.

Madrecita María del Carmen, en mi corazón

se me vuelve tu querer cante campero
y cantando te digo cuánto te quiero,
flor bendita de mi vida y mi ilusión.

Un altar llevo en mi pecho ardiente

a la madre que me dio a mí el ser,
a esa mujer tan buena y valiente,
de inmaculada frente ceñida de laurel.

Madrecita María del Carmen, hoy te canto esta bella canción

con ella te brindo mi cariño,

y lo mismo que cuando era un niño,
en mis labios pongo el corazón.

De rocío se llenan las flores
que en la noche bella beben sin cesar.

Y mi alma se llena de amores
cuando pienso en ella y empiezo a cantar.

Y la copla hecha golondrina se pone a volar,
y en llegando hacia mi madre se reclina
y en sus brazos de azucena y clavellina
es mi alma la que se pone a soñar.

El padre Manolo es retratado, mientras suenan estos versos, como un sacerdote de actitud cercana hacia sus parroquianos, en especial hacia los niños. Tanto es así que se los lleva de excursión a la sierra, cambiando la sotana que lucía en televisión por unos cómodos pantalones, mientras que su tío mantiene en todo momento la sotana. Durante el trayecto en autobús, portando una guitarra y acompañado por la habitual instrumentación extradiegética, el padre Manolo deleita a los pequeños con *Cuando vayas por el campo*, rumba compuesta expresamente para la película por Juan Gabriel García Escobar, otro de los hermanos de Manolo Escobar:

Con el tralará, tralará,
oye mi canción, mi canción,
que brota sin más, tralará,
de mi corazón.

Cuando vayas por el campo
un día de primavera,
corta un ramito de flores
que siempre hay quien espera.
Que siempre hay quien espera
un ramillete de flores
un día de primavera.

[Lo acompañan los niños, repitiendo el estribillo: «Con el tralará...»]

Cuando vayas por el campo

y oigas a los ruiseñores,

te sentirás como hermano

de los pájaros cantores.

Los pajarillos cantores

los sentirás como hermanos

si oyes a los ruiseñores.

[Estribillo con coro de niños, dos veces]

Cuando bebas en el campo

de un arroyo de agua clara,

verás que el alma se escapa

para volar a sus anchas.

Para volar a sus anchas

verás que el alma se escapa

si bebés del agua clara.

[Estribillo con coro de niños, tres veces]

Los tres primeros temas interpretados por Manolo Escobar se aproximan a esquemas previamente identificados en los filmes de religiosas cantarinas. Las dos primeras canciones remiten al sentimiento hacia el ángel de la guarda y hacia la figura materna, entroncando así con el abultado conjunto de composiciones dedicadas al amor no romántico en sus más diversas vertientes, invocándose imágenes comunes como la inmaculada bondad materna o la asociación entre el afecto amoroso y las más delicadas flores. Conviene recordar que, a veces, la Virgen María suponía el referente directo al que iban dedicadas estas alabanzas y resulta plausible que la mención a flores como la azucena sea una extensión de dichos atributos a la madre concreta, a María del Carmen, nombre de la madre de Manolo Escobar. Por otra parte, el tema entonado en el autobús entra en diálogo con las no menos cuantiosas escenas de religiosas que se ocupaban de los niños de los internados u hospitales regentados por su comunidad. La música,

asociada con motivos como el ruiseñor, deviene asunto argumental de primer orden, fomentando la imagen del sacerdote como figura que siente afecto hacia los niños.

En este punto, el argumento del filme se desvía hacia otros quehaceres, pues el autobús se detiene al encontrarse con un coche que se ha salido de la carretera. El padre Manolo proporciona auxilio a don Fernando, propietario de un teatro y conductor del coche, quien acaba falleciendo, no sin antes explicarle que oyó un disparo, haciendo testamento verbal frente al cura y los otros adultos que viajaban en el bus. No interesa esta deriva hacia lo policíaco, investigación en la que el cura se ve auxiliado por un variopinto grupo de personajes entre los que se encuentran el chófer, una autoestopista o su tío, quien asevera haberse leído las novelas del padre Brown. Nos quedamos junto al padre Manolo en su regreso a los estudios de grabación con el pasacalle *Paloma, blanca paloma*, con letra de Juan Gabriel García Escobar y música de Daniel Montorio:

Paloma, que entre mis manos
pareces clavel de plumas,
y vuelas como si fueras
una cascada de espuma.
Tú simbolizas, paloma,
la pureza de la gloria,
porque hasta el alma de Dios
se revistió de tu forma.

Paloma, blanca paloma,
que dejas el palomar.
Y te remontas tan alto
que al cielo quieres llegar.
Algo dejas en el nido
que te hace regresar.
Paloma, blanca paloma,
que vuelves al palomar.

Paloma, que entre las aves
pareces reina y señora,

y llevas a monasterios
embajadas labradoras.
Paloma, que siempre vuelves
al hogar que te arrancaron,
qué ejemplo de amor al mundo
cada vez más separado.

[Estribillo: «Paloma, blanca paloma...»]

Metáforas florales y suaves palabras de amor hacen acto de presencia en un tema dedicado a la paloma, símbolo de la paz y el amor en el mundo, del Espíritu Santo. Después, el padre Manolo marcha a Segovia para platicar con uno de los sospechosos del asesinato de don Fernando, mientras su tío ensaya trucos de magia, sin conseguir que salga una paloma de su sombrero. Al regresar de su viaje, el padre Manolo entra en el colegio del barrio y encuentra a su hermana tocando el piano durante la lección de música de los niños. Bajo la premisa de que «Al arbolito, desde chiquitito», el sacerdote intenta corregir a un niño que grita en vez de cantar, interpretando para ello el tema *Chiquillo alegre*, con letra de Juan Gabriel García Escobar y música de Gordillo:

Me gusta ver en los ojos
dos chispazos de ilusión.
Me gusta ver en la cara
color de melocotón.
Me gusta ver en la frente
un flequillo remolón,
y esa alegría gozosa
de un chiquillo jugueteón.

Chiquillo alegre, chiquillo bueno,
con alma pura y tierno corazón:
Cuando algún día te hagas un hombre
y si la vida te hace sufrir,
canta una copla, verás entonces
que tu alegría no tiene fin.

El secreto de la vida
un viejo me lo contó
entre bromas y entre veras
y entre algún golpe de tos.
«No es muy caro», me decía,
«ni difícil de alcanzar.
Bastará con que recuerdes
que también puedes cantar».

[Estribillo: «Chiquillo alegre...»]

Una vez más, lo musical deviene protagonista, presentándose aquí la copla como receta para afrontar los percances de la vida. Lejos de quedarse en algo que se canta por cantar, la música es precisamente el recurso que permitirá a la policía rescatar al padre Manolo y a Piluca, la autoestopista, del secuestro del que son víctimas: el sacerdote se comunica con su tío mediante la paloma que tenía guardada en su sombrero y después se pone a cantar *Cuando vayas por el campo* para que la policía pueda localizar su paradero. Al margen del final del misterio detectivesco, el padre Manolo acaba actuando en el teatro del difunto don Fernando, luciendo pantalones pero cantando una oración. Se trata de *Oye mi plegaria*, tema compuesto por Alejandro Cintas y Carlos Castellanos que, en su puesta en escena, supone la síntesis perfecta del mensaje de la película. Por mucho que esta secuencia presente a un sacerdote con pantalones que canta sobre el escenario de un teatro, el significado de la canción no puede resultar más explícito en lo que respecta al sentimiento de amor divino:

Yo no quiero ser espina de la vida,
yo quisiera ser la rosa del amor,
y la fuente donde muera la mentira,
y la llama de las luces del Señor.
Que todas las flores de la primavera
tuvieran envidia de la humanidad,
al ver que los hombres juntaban las almas
y todos unidos buscaban la paz.

Oye mi plegaria,
Señor de los cielos,
Señor de los cielos.
Dame con tu mano,
dame con tu mano
tu fiel bendición.
Porque sabes de firme
que yo te venero,
que yo te venero.
Y te pido, Dios mío,
y te pido, Dios mío,
amparo y perdón.

Una nube fue la antorcha de los hombres.
¿Quién pudiera por las nubes caminar,
señalando los caminos como entonces,
y en el aire respirando la verdad?
Vivir suspirando, henchido de amores,
y ser como dijo la voz del Señor.
Borrar de la vida los malos rencores,
y ser solamente un nido de amor.

[Estribillo: «Oye mi plegaria...»]

Señor, Señor.

Señor, Señor.

Si el padre Manolo es un sacerdote cantarín que entona el verso por vocación, don Fernando, protagonista de *El padre Coplillas* (Ramón Comas, 1968), no se queda atrás. En los créditos de esta comedia musical se listan trece canciones, aunque no todas son cantadas por Juanito Valderrama, pues Dolores Abril y Perlita de Huelva interpretan algunos temas, contando también con la participación de Los Beatles de Cádiz y la Escolanía de la Basílica del Valle de los Caídos. Asimismo, conviene señalar que Dolores Abril participa en calidad de actriz, dando vida al personaje de la cantante Consuelo Montes, mientras que las dos canciones que cuentan con interpretación

musical de Perlita de Huelva son empleadas en asociación con personajes secundarios que participan en una función benéfica, no apareciendo ella en pantalla. Este filme supone el último título de la filmografía de Ramón Comas, director y guionista de efímera actividad que cuenta con un escueto pero variopinto conjunto de películas en su haber. Debutó como realizador y coguionista con *Historias de Madrid* (1958), comedia que aborda la problemática de la vivienda en la capital española, asunto también tratado por aquellos años en celebrados films como *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) o *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958), contando en su reparto coral con el personaje de una aspirante a cantante que entona tonadas castizas y andaluzas. En el siguiente decenio únicamente haría las veces de director y guionista en los filmes *Nuevas amistades* (1963), insólito drama sobre el aborto, *Chinos y minifaldas* (1967), desigual mezcla de acción, comedia e intriga policíaca, y *El padre Coplillas*.

La profusión de números musicales supone uno de los principales atractivos de la película, con una tendencia hacia lo andaluz que queda de manifiesto desde los títulos de crédito, pues durante los mismos el padre Fernando conduce al tiempo que entona *Grandeza divina*, composición de Eloy Herrera, Pedro Orozco y Juanito Valderrama. Esta tonada de estilo aflamencado celebra todas las bondades que, residiendo en las cosas más pequeñas, son fruto de la voluntad divina. Por descontado, la reproducción de sus versos no puede hacer justicia a esos gorgoritos, a esa forma de alargar las notas, tan característicos de las interpretaciones de Valderrama, cantaor virtuoso con hechuras de ruiseñor que dominó todos los palos del flamenco y todas las ramas de la copla:

El cielo de Andalucía se viste de filigrana
cuando anuncia el nuevo día la estrella de la mañana.

Y las gotas de rocío son igual que perlas finas,
que en el rosal se han fundido por la voluntad divina.

Y es que Dios pone grandeza en las cosas más pequeñas:

la perdiz por la dehesa, el lirio sobre la peña,
la mariposa en la hortensia y el zorzal sobre la breña.

Y a la de una, verde aceituna.

A la de dos, amarillo limón.

Y a la de tres, blanco y rojo clavel.

Y a la de cuatro, Señor te digo, Señor te digo:

«Quiero subir al cielo, subir al cielo
y hablar contigo».

Cielo bonito, sol que ilumina.

Campo bendito, ¡ay, campo bendito!

¡Oh, gracia divina!

Don Fernando regresa con su destartalado coche desde Sevilla, después de saber que actuará en un programa televisivo solidario, pues así lo consienten las autoridades eclesiásticas. También en el pueblo en el que ejerce de párroco, Villablanca¹²⁸², está organizando una función benéfica cuya recaudación se destinará a la construcción de casas para los más desfavorecidos, aunque las gentes adineradas del lugar no parecen dispuestas a colaborar. La duquesita María José, una huérfana caprichosa que vive con su abuelo, le suelta los perros a Retranca, el sacristán encargado de la venta de entradas; los hombres más acaudalados del pueblo, reunidos en una partida de dominó, también rechazan adquirir las entradas, soltando descreídas respuestas: «¿Yo? ¡De lo que huele a sotana, na!». Frente a estas actitudes, resalta el enorme corazón de don Fernando, quien visita a los pobres acompañado por Carlos, un perito, regalándole una muñeca a una niña que perdió a su hermano a causa del tifus. Se arranca entonces con una *Malagueña* que aparece en los créditos como «popular», aunque la identifico como una variante de los cantes por malagueña del Maestro Ojana:

Ni mancha ningún linaje,
¡ay!, el ser pobre no es deshonra,
ni mancha ningún linaje.
Jesucristo vino al mundo
solo y sin calor de nadie,
solo y sin calor de nadie.

¹²⁸² Villablanca es un municipio onubense, si bien guardo reservas a la hora de considerar que la acción suceda allí. Las localizaciones de la película son Estoril, *freguesia* portuguesa especializada en el turismo de lujo en la que acontecen las escenas del casino, así como Écija y Cantillana, localidades sevillanas. La cinta incorpora una mezcla de elementos andaluces tanto a nivel musical (malagueñas, sevillanas, fandangos de Huelva) como en sus localizaciones; el hecho de que la localidad se llame Villablanca no tiene mayor repercusión, siendo más plausible que el pueblo ficticio se ubique en la provincia de Sevilla.

Estos versos posicionan al sacerdote del lado de los necesitados, comparando su pobreza con la humildad con la que Jesucristo nació. Así, los cantos van en consonancia con la vocación de ayuda al prójimo que define a don Fernando, quien parangona las dificultades económicas para sacar adelante sus buenas obras con la labor circense: «Los sacerdotes tenemos que decir como los artistas de circo: “Ahora más difícil todavía”. Es un apostolado por vocación, no un oficio por necesidad». Por otra parte, conviene señalar que, en varios momentos del film, el cura escucha cantos de Aleluya cuando mira en dirección al cielo, entonados por un angelical coro que subraya algunos pequeños milagros. Por ejemplo, cuando don Fernando logra encontrar unos huevos en el gallinero para dar de comer a Carlos, siendo que su propia madre había acabado de mirar sin encontrar ninguno, los cantos celestiales hacen acto de presencia.

Incluso en su modesta mesa, en compañía de su madre, el sacristán y Carlos, el curita se arranca a capela con una coplilla que, si bien fugaz, plasma a la perfección su tenaz empeño por cambiar las cosas: «Gotita de agua cortante / perfora los pedernales / y arena se hacen las rocas / con la fuerza de los mares». La pequeña gota que consigue erosionar el más compacto de los cuarzos es una sugerente metáfora de la perseverancia del sacerdote cantarín, quien cuenta con diversos frentes abiertos. Tanto es así que también se encarga de impartir lección a los poco alfabetizados hombres del pueblo. Mientras que el sacristán no logra domar a sus avejentados (que no aventajados) alumnos, basta con que don Fernando se enfunde la sotana y escriba en la pizarra dividido en sílabas el nombre de la novia de uno de sus pupilos, para captar su atención. Tras un «Cantando lo aprenderéis to», el sacerdote comienza a entonar *En la escuela*, en cuya composición repiten Herrera, Orozco y Valderrama. Oímos a Juanito Valderrama y a sus alumnos, aunque la parte cantada por los hombres del pueblo se corresponde con la participación de Los Beatles de Cádiz:

[Don Fernando] Para escribirle a tu novia si se llama Nicolasa,

cuatro sílabas precisas, ocho letras te hacen falta.

Porompompom, ¿cuáles son?

Porompompom, ¿cuáles son?

[Alumnos] ¿Cuáles son?

[Alumnos] La N con la I dice «Ni»,

la C con la O dice «co»,

la L con la A dice «la»,
la S con la A dice «sa»,
«sa», «sa», «sa».
«Nicolasa» ya puedo escribir,
«Nicolasa» ya puedo escribir.
Tipití, ya puedo escribir, tipití.

[Pregunta el cura cómo están con las tablas de multiplicar]

[Don Fernando] Si compro cinco bizcochos que valen a ocho pesetas,
decidme qué valen todos, multiplicando la cuenta.

[Alumnos] Bizcocho va bien con ocho,
mi cuenta termina en «-enta»,
seguro no me equivoco:
Cinco por ocho, cuarenta,
cinco por ocho, cuarenta.

[Don Fernando: «Ahora pasemos al mapa para dar geografía. De las regiones de España, daremos Andalucía»]

[Don Fernando] La Alhambra y el Sacromonte,
va por el Genil bañada,
¿quién no conoce su nombre?

[Alumnos] La bella, bella Granada.

[Don Fernando] Famosa en el mundo entero,
la mezquita la engalana,
madre de grandes y toreros, y la llaman La Sultana.

[Alumnos] Esa es Córdoba, la Llana, ¡ay, Cordobita la Llana!

[Don Fernando] Giralda y Torre del Oro,
señores, qué maravilla,

Giralda y Torre del Oro.

[Alumnos] ¡Viva Sevilla, y olé! ¡Viva Sevilla!

[Don Fernando] Grandeza en los carnavales

y en su mar una fragata,

y la sal en sus cantares.

[Alumnos] Cádiz, Tacita de Plata.

[Don Fernando] ¡Ay, ay, ay, Cádiz, Tacita de Plata!

Recuerda esta tonada a los diálogos cantados entre religiosas y niños, fuesen alumnos de escuela o pacientes de hospital, aunque aquí el interlocutor del sacerdote es un grupo de hombres adultos. Por temor a caer en la reiteración, no incido nuevamente en la dinámica de enseñanza/aprendizaje que se despliega en este tipo de escenas, pero quisiera que la lectora guarde esta información en su memoria para rescatar este y otros números musicales semejantes en la comparación del siguiente epígrafe. Con el permiso de Juanito Valderrama, dejo atrás esta lección de lengua, matemáticas y geografía para continuar con el argumento del filme, que en este punto se complica por la multiplicidad de historias. Por una parte, en el lujoso casino de Estoril tenemos a Consuelo Montes, reconocida cantante que quiere acudir a la gala benéfica organizada por Radiotelevisión Española, desaconsejándolo Roberto, su representante, con quien se enfrentará por sus intenciones amorosas poco lícitas. En la gran voz de Dolores Abril, pareja artística y sentimental de Valderrama, se escucha *Voy españoleando*, tema compuesto por Blanca Flores, Daniel Montorio y el propio Valderrama, extasiando al público lusitano con una actuación en la que luce bata de cola, mantilla de colores, peineta y flor como tocado. En la televisión, donde conoce a don Fernando, el personaje de Consuelo interpreta *¡Ay Colón, Colón!*, ligera rumbita con toques flamencos firmada por Herrera y Gordillo.

Por otro lado, la película sigue la historia de Rocío y de su madre inválida, quien pretende casarla con un hombre rico. El padre Fernando, con el salero de presentarse en la casa como «Un curita, y de los más chicos», no solamente alaba el vestuario que la joven ha preparado para su actuación en la función del pueblo, considerado indecente por su madre, sino que se muestra contrario a las nupcias con ese contratista viudo, de los que «no pisan la iglesia». El pretendiente se encuentra entre los habituales de la partida de dominó, a quienes el cura acude para que compren entradas. Pero encuentra excusas varias, a las que responde con cantares. Le dedica al alcalde una coplilla, tras

escuchar su negativa a colaborar por haberles cedido ya un tablao, propiedad del ayuntamiento: «No presumas de ser bueno, / regalando con orgullo / limosna del bien ajeno / mientras que guardas lo tuyo». Al resto los reprende por soleá grande, por presumir de creyentes sin obrar en consecuencia: «Te impongo una obligación / por decir que me querías. / Si no habla el corazón, / ¡ay!, paga por tu hipocresía».

Tampoco lo tendrá fácil con María José, a quien convence de participar en la función tras sufrir la persecución de sus perros, los cuales se detienen al encomendarse don Fernando a Dios y producirse los ya mencionados cantos celestiales. Se arrepiente la joven de sus arrebatos, llegando a prometer que irá a misa todos los días, pero el padre la alecciona también con una coplilla a capela, de esas con las que se ha ganado el apodo de padre Coplillas: «No es el cariño más grande / porque se quiere a lo loco, / Dios prefiere que lo adoren / despacio y poquito a poco». Consigue así que la duquesita de Peñagrande interprete *Yo te daré*, canción de corte moderno que escuchamos en la voz de Perlita de Huelva, seguida por Rocío y su fandango *Huelva choquera*, siendo de nuevo Perlita de Huelva quien se encarga de poner voz al tema. Son canciones muy diferentes, y así se escenifican: la duquesita salta sobre el escenario acompañada de tres jóvenes, mientras que Rocío interpreta el fandango de Espinosa junto con un tocaor. No escuchamos en este evento a don Fernando, quien se reserva para la gala televisada, acontecimiento seguido por todo el vecindario, incluso por los descreídos. Canta aquí *Plegaría de paz*, compuesta por el habitual terceto de Valderrama, Herrera y Orozco:

¡Ay, Señor, tú que conoces la grandeza de lo infinito,
tú que has creado en tu reino el mundo de la inmortalidad,
manda hasta la Tierra tu soplo bendito que apague este fuego de ambición y lucha entre la humanidad!
Ordena a tus serafines que canten himnos de larga paz,
que las campanas toquen a maitines para que los hombres aprendan a rezar.
¡Oh, Señor de todo lo bueno!, señálanos el camino hasta llegar a tu reino, a tu reino.
Señor, Señor, escucha la plegaria de un pecador.

El padre Fernando canta esta arrebatada oración con la imagen de un Cristo crucificado frente a él, ganándose la admiración de Consuelo Montes. La artista accede entonces a ayudar económicamente en el tratamiento de la indisposición de la madre de Rocío, de modo anónimo y desinteresado. Perseguida por su representante, Consuelo es víctima de un accidente de coche y queda desatendida en la cuneta, siendo auxiliada por

Carlos. Al mismo tiempo, el viudo contratista intenta colarse en casa de Rocío, ahora que su madre ha marchado a Madrid para tratarse, aunque no tiene éxito en su empeño. Por su parte, don Fernando regresa a sus quehaceres religiosos, cantando *Ruiseñores del alba*, de los mismos compositores del tema anterior, en medio de una procesión que avanza por las calles del pueblo. Al margen de las partes cantadas a coro por las gentes del pueblo, interesan los siguientes fragmentos, entonados por el cura:

Ruiseñores, ruiseñores que sacan su trino de la primavera de su corazón,
serafines que dicen de amores y de nacimiento de Nuestro Señor.

[...]

Todo el campo se llenó de flores que el mes de María se va a celebrar,
la Virgen preciosa y bendita que alegra su rostro si nos ve rezar.

[...]

En el cielo va a brillar la aurora con sus resplandores derramando gracia de Dios¹²⁸³.

El tono religioso se mantiene en las canciones que escuchamos como parte de la misa celebrada por el cura. Don Fernando se sorprende al encontrar su iglesia llena, milagro que agradece a la Virgen de la Asunción. Una escolanía interpreta *Alehuya y Gloria*, de Carlos Castellano Gómez, mientras se escenifica en el altar la Asunción de la Virgen. Acto seguido, don Fernando canta a lo flamenco el *Prefacio de la misa* en latín. Se trata del prefacio común, habitual en las misas de entre semana, diferente al de la Santísima Trinidad, propio de la misa de domingo. Los feligreses jalean al sacerdote entre oles, lejos de la respuesta sancionada por el texto litúrgico, la cual se iniciaría con un «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sábaoth». El prefacio dice así:

Vere dignum et iustum est, æquum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine, sancte Pater, omnipotens æterne Deus: per Christum Dominum nostrum. Per quem Majestatem tuam laudant Angeli, adorant Dominaciones, tremunt Potestates. Cœli cœlorumque Virtutes, ac beata Seraphim socia exultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces, ut admitti jubeas deprecamur, supplici confessione dicentes:¹²⁸⁴

¹²⁸³ Probablemente esta escena fue grabada con sonido directo, cuyos sistemas de captación eran de calidad deficiente en la industria cinematográfica española de aquellos años. Por ello, los versos del pueblo resultan ininteligibles.

¹²⁸⁴ «Es verdaderamente digno y justo, equitativo y saludable, que te demos gracias siempre y en todo lugar: Señor, Padre Santo, Dios todopoderoso y eterno, por Cristo nuestro Señor. Por quien los ángeles alaban tu Majestad, la adoran las Dominaciones, tiemblan las Potestades. Las Virtudes más altas del Cielo y los bienaventurados Serafines la ensalzan en común regocijo. Te rogamos que con sus alabanzas recibas las nuestras, diciendo en humilde confesión:»

Tras estas escenas en las que lo musical y lo religioso andan de la mano, los conflictos argumentales se encaminan ya hacia su conclusión. En el caso del duque y su nieta, María José, el noble accede a confesarse por encontrarse enfermo, aunque don Fernando no tarda en averiguar que el achaque del anciano se debe a que la duquesita le cogió mucho dinero para la colecta de donativos. Buenas eran sus intenciones pero malo es el robo, por lo que el sacerdote devuelve el dinero a María José para que pueda hacer lo propio con su abuelo. Por otra parte, don Fernando reconoce a la convaleciente Consuelo, de quien Carlos se está enamorando. Esto causa malestar en Rocío, aunque un muchacho bien parecido, que resulta ser el hijo del viudo que la pretendía, se fijará en ella. Con la llegada al pueblo de Roberto, el representante de Consuelo, se arma una buena: Roberto le dice al párroco que iban a casarse, pero la artista cuenta la verdad de su accidente. Así, don Fernando echa a Roberto de su casa, advirtiéndole que «Debajo de esta sotana hay un hombre, y no me obligue a demostrárselo», y Carlos llega a las manos con el representante, episodio que motiva la marcha de Consuelo.

La madre inválida de Rocío, quien ha regresado de Madrid sabiendo que su enfermedad es incurable aunque con una nueva silla de ruedas adaptada a su condición, advierte a su hija de que no se despida afectuosamente de una mujer cualquiera. Desvela entonces el sacerdote que gracias a Consuelo pudo intentar curarse, aleccionando así a la madre de Rocío: «Como no se preocupó de saber de dónde venía, ofende sin motivo a la única persona que le ayudó en su vida». Pero las cosas no podían quedar de esta manera, por lo que María José, quien ha decidido dedicar su vida a las buenas obras y se encuentra trabajando ahora en la construcción de nuevas casas para los más necesitados, convence a Carlos para que vaya en busca de Consuelo. Acto seguido, vemos a la artista interpretando en un teatro un fragmento del tema *Mira que eres malo conmigo*, copla por fandangos de Manuel Naranjo y Juan Solano que grabaría y popularizaría aquel mismo año Juanita Reina. Se reencuentra después con su enamorado y la historia acaba bien, pues en la última escena del filme saldrán casados de la iglesia, acompañados por una comitiva que canta el tema *Corazón a corazón*¹²⁸⁵. Las dos voces solistas son las de Juanito Valderrama y Dolores Abril, haciéndose esperar este encuentro musical de la

¹²⁸⁵ Aunque no lo sea estrictamente, *Corazón a corazón* se aproxima al sentido del epitalamio, esto es, un tipo de composición poética lírica relacionado con la celebración nupcial, cuyos orígenes se remontan a tiempos antiguos. Creado a modo de canto de boda, el epitalamio solía entonarse a coro en la puerta del lecho nupcial, si bien la denominación se emplea posteriormente para referir cualquier canto celebrativo durante la jornada de esponsales, aludiendo al amor conyugal; así sucede aquí, aunque el tema se articula en lo formal desde esquemas métricos propios de la canción andaluza.

pareja, pues como dueto encandilaban al público con sus *Peleas en broma*. No obstante, cantan aquí un tema de Herrera, Valderrama y Montorio dedicado al amor:

[Don Fernando] Los naranjos florecieron

llenándose de azahares,
y en su velo se prendieron
pa' adornarla en los altares.

[Consuelo] He puesto en las alianzas

el fuego de mi pasión.
Fe, cariño y esperanza,
corazón a corazón.

[Pueblo] Señor cura, no quiero amarguras,

prefiero locura, locura de amor.

Campanita de iglesia chiquita, con agua bendita,

que toque a oración.

[Don Fernando] Que repiquen por los campos,

anunciando un casamiento.

[Consuelo] Y que llegue nuestro canto

más allá del firmamento.

Repiten los coros de la comitiva nupcial los dos primeros versos de la penúltima estrofa, cerrando la canción los dos solistas con el final de este mismo fragmento. Ponen el broche de oro así a una película con ingredientes cómicos, románticos y moralizantes, elementos que la ubican en la estela de los filmes de corte amable protagonizados por religiosos y religiosas. Exploraré las similitudes y las semejanzas entre unos y otras en el siguiente acápite, focalizando la comparación, según corresponde a la cronología de los metrajes protagonizados por Manolo Escobar y Juanito Valderrama, en los títulos inmediatamente posteriores al Concilio Vaticano II.

Modernamente tradicionales: sacerdotes y novicias en el cine musical postconciliar

Llegados a este punto, recupero los títulos *Sor Ye-yé* y *La novicia rebelde* con el objetivo de establecer comparaciones con los filmes examinados en el apartado anterior. Parangonaré las novicias cantarinas protagonistas de unos y los sacerdotes cantarines que encabezan el plantel de personajes de los otros, buscando semejanzas y diferencias. Conviene advertir que, según apuntaba más arriba, esta comparativa únicamente puede ofrecerse desde el análisis superficial de las películas protagonizadas por sacerdotes, por lo que los breves apuntes que aquí presento quedan abiertos a un mayor examen de dichos metrajes, necesario para ahondar con garantías en esta cuestión.

Así pues, siempre en grado de tentativa, comienzo acotando algunos elementos que pueden entenderse como parecidos. En primer lugar, los personajes protagonistas de los cuatro largometrajes, coincidentes en su contexto de producción, obedecen a una representación amable de los religiosos, con la preocupación por los más necesitados como rasgo definitorio de sus obras. Del mismo modo en que sor María, sor Ye-yé para sus compañeras, decidía volcarse con los niños ingresados en el hospital y luchar para evitar su cierre, la hermana Sacrificio intentaba ofrecer los mejores cuidados, de manera algo heterodoxa, a los pacientes del sanatorio granadino dirigido por el severo doctor Sanjurjo. Por su parte, el objetivo principal del padre Manolo era velar por los vecinos de su parroquia, especialmente por los niños, al tiempo que don Fernando hacía las veces de docente para hombres adultos o de promotor para la construcción de viviendas destinadas a los más desfavorecidos.

Existiendo este punto en común, sería legítimo preguntarse si las implicaciones que se derivan de las diversas realidades ficcionalmente representadas responden a una misma justificación. En mi opinión, esto no sucede, interviniendo un factor distintivo en clave de género que, sin embargo, aparece disfrazado de parecido. En el caso de las religiosas, creo haber mostrado cómo el tradicional rol de cuidadora convencionalmente asociado con las mujeres influye de modo definitorio en sus labores como maestras o enfermeras, cuando no las dos al mismo tiempo por tratar de enseñar a pacientes en edad infantil. Recordemos que no es este un atributo exclusivo de las monjas o novicias, pues otras tipologías de personaje muy extendidas en nuestra cinematografía, como la devota esposa y madre que se remota en su genealogía al ángel del hogar decimonónico, demuestran sobradamente aquella asociación entre el género femenino y la ética del

cuidado. En cambio, la representación del sacerdote preocupado por sus convecinos, brindándoles frecuentemente asistencia en diversos frentes, bebe de una tradición diferente, a saber, el cine protagonizado por sacerdotes y misioneros que, como he expuesto, se plantea como misión principal el proselitismo entre comunidades seculares poco dadas a la oración, ya sean pueblos africanos sin evangelizar o barrios de obreros descreídos. Al estudiar el filme *Sor Intrépida* señalé la excepcional aproximación de su último acto, acaecido en un entorno misional, a este tipo de cine de corte dramático y moralizante habitualmente protagonizado por religiosos masculinos.

En resumidas cuentas, las religiosas cantarinas postconciliares se ubican en la estela de un cine protagonizado por monjas y novicias que ofrece el rostro amable del cuidado femenino, mientras que sus homólogos masculinos continúan el sendero de un cine marcado por el oficio moral y ejemplarizante de los sacerdotes. La novedad está en que, tras décadas de predominio dramático, el cine de sacerdotes se deja contagiar por la mirada bondadosa y edulcorada de las películas de religiosas. A mi juicio, esto se debe a la ya estudiada consigna del Concilio Vaticano II según la cual los integrantes de la Iglesia debían colaborar en la modernización institucional, abrazando así las novedades del mundo moderno sin renunciar a su fe. A nivel cinematográfico, el género de la comedia musical ofrece la fórmula perfecta para la presentación de esa mirada renovada desde la Iglesia, de ese rostro amable hacia la sociedad. De hecho, es precisamente en el cine protagonizado por religiosos masculinos donde más se deja notar este cambio de rumbo: las monjas y las novicias venían obrando con graciosa benevolencia en sus quehaceres desde el cine de los cincuenta y es el cine protagonizado por sacerdotes, en su viraje desde el predominio casi absoluto del drama hasta el creciente volumen de la comedia, el que se deja contagiar de las fórmulas ensayadas y perfeccionadas en el anterior. Se diría entonces que la dulcificación de la representación cinematográfica de los sacerdotes postconciliares obedece a una creciente voluntad de humanización.

Si bien su condición de modelos de conducta ejemplarizante se mantiene, la construcción de una visión más amable del sacerdote permite que su condición modélica se torne más accesible, incluso más fácil de imitar por las gentes en comparación con los heroicos, estoicos y serios sacerdotes preconconciliares. Volveré sobre este asunto, pues la tendencia a conjugar el recién implementado tono cómico con los viejos valores ejemplarizantes marca la diferencia más sustancial entre los sacerdotes cantarines y las novicias cantarinas, pero quisiera abordar primero las semejanzas que se derivan de

dicha aproximación. Esto nos lleva a descubrir un segundo punto en común, imposible hasta la fecha por cuanto no existieron ejemplos previos de sacerdotes cantarines en el cine español: la música deviene ingrediente central en las cuatro películas a comparar, y lo hace en un doble sentido. Por un lado, el peso de los números musicales resulta incuestionable, pues estas escenas aparecen en abundante cuantía. Al tiempo, el peso de lo musical como categoría no radica solamente en estas escenas, pues se aprecia cómo la música deviene un motor argumental central en el desarrollo de la acción. Quizás la mayor evidencia de esta característica compartida pueda hallarse al comparar al padre Manolo con sor María, dado que ambos echan mano de sus dotes como cantantes para encontrar remedio a las penurias económicas que afectan al barrio de uno y a la comunidad de la otra. El sacerdote aprovecha sus actuaciones en televisión y las ventas de sus discos para mejorar las infraestructuras de su parroquia y las oportunidades de los niños de su barrio, mientras que la novicia no duda en presentarse al Festival de la Canción de San Remo con el objetivo de pagar las deudas del convento-hospital.

Ambos metrajes resultan altamente similares tanto en el esquema argumental esbozado como en la concepción que subyace a la obra de los religiosos, apostando por la modernidad en las formas, aunque sin renunciar a la tradición en los contenidos. No son ajenos tampoco los otros dos títulos que aquí manejo, aunque en este caso el poder de lo musical obedece a necesidades distintas: la hermana Sacrificio canta porque así lo siente, a veces sueña cantando, sin dedicarse profesionalmente a ello, si bien encuentra en sus trinos una herramienta de curación anímica que repercute positivamente en la recuperación de sus pacientes; don Fernando, el padre Coplillas, echa mano de la música para mejorar la vida de los más necesitados, aunque estas obras de beneficencia no debieran eclipsar otro uso de lo musical tanto o más relevante, a saber, el empleo de breves e improvisadas coplillas con una marcada vocación aleccionadora, buscando el cambio de proceder en quienes obran de espaldas a valores como la generosidad o la ayuda al prójimo. Dentro del punto de encuentro que supone la significación de lo musical, estos últimos matices devienen factor de distinción: en el caso de la hermana Sacrificio lo musical potencia su imagen de cuidadora, mientras que las coplillas de don Fernando refuerzan el carácter moralizante y ejemplarizante del sacerdote.

Pueden encontrarse otras semejanzas asociadas con la adscripción de los filmes a lo musical, como la destacada trayectoria como cantantes de Rocío Dúrcal, Manolo Escobar y Juanito Valderrama, si bien prefiero explorar aquellas similitudes que se

concretan en el terreno diegético. Por supuesto, la condición de estrella y su singular asociación en la cinematografía española con el mundo de la canción son dignos de exploración, pero el hecho de que los intérpretes sean cantantes no explica por qué los religiosos masculinos ahora cantan. Recordemos que en el caso de Hilda Aguirre se utilizó una voz distinta a la suya para los números musicales, un fenómeno nada infrecuente, y que siempre hubo estrellas españolas masculinas, menores en número pero no en calidad, que protagonizaron títulos musicales, tal es el caso de Antonio Molina, Luis Mariano o Miguel de Molina. Quiero decir con ello que la popularidad de los intérpretes en el mundo de la canción explica que tanto ellas como ellos sean protagonistas de filmes musicales, pero esto no es un factor novedoso que esclarezca en sí mismo por qué a finales de los sesenta aparecen filmes de sacerdotes cantarines que se aproximan a esquemas fílmicos previamente existentes.

La exploración de los discursos desplegados en la diégesis conduce hacia nuevas miradas que, ahora sí, remiten a factores extradiegéticos como elementos relevantes. Un buen botón de muestra sería la introducción de roles secundarios que, perteneciendo a la institución eclesiástica, manifiestan reservas con respecto al empleo de lo musical por parte de las novicias y los sacerdotes protagonistas. Me refiero aquí a las superiores y a las maestras de novicias, también al tío del padre Manolo, todos ellos personajes de cierta edad que guardan distancia con el proceder moderno de las nuevas generaciones. Esto es relevante por cuanto el *aggiornamento* del Concilio Vaticano II se concreta en lo fílmico en una dialéctica de conflicto en torno a la dicotomía tradición/modernidad, expresada a modo de fisura intergeneracional entre figuras de autoridad y nuevas voces. Existen excepciones, como el obispo que concede permiso a sor María para concursar en el Festival de la Canción de San Remo o aquella madre fundadora que la anima a revolucionar el convento, pero la tónica general es que los religiosos de mayor edad y rango se muestren primeramente contrarios a los heterodoxos métodos de los jóvenes. Posteriormente descubren que esa entrega a lo musical no es sino otra forma de expresar su bondad y su preocupación por los demás, arte y parte de su oficio, también su amor a Dios, por lo que sus acciones pueden resultar algo extravagantes en la forma pero no dejan de ser buenas en el fondo, incluso decisivas en situaciones de precariedad.

Esta dialéctica conformada en torno a la dicotomía tradición/modernidad resulta siempre coincidente en su conclusión: la modernización institucional es necesaria para acercar la labor de los religiosos a las gentes, sin que esta realidad vaya en perjuicio del

mantenimiento de la brújula moral de los valores religiosos. En esta línea, el conflicto acaba por resolverse siempre de modo conciliador, por lo que no resulta extraño que los sacerdotes y las religiosas abracen medios modernos como la televisión para entonar canciones que, en última instancia, remiten a un amor divino y humano que siempre se encontró, al menos discursivamente, en el corazón de la institución. Nuevas son las formas, viejos los discursos. Esto se deja sentir en los argumentos originales posteriores al Concilio Vaticano II, pero también en la revisita de Luis Lucia al popular clásico de Palacio Valdés: la hermana Sacrificio de Rocío Dúrcal, heredera natural de la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla, es protagonista de una historia adaptada previamente por el realizador con escasos cambios argumentales, pero la estética setentera de los números musicales, amén de la invención de la hermana Estefanía, defensora a ultranza de las bondades del capitalismo, aportan lo moderno.

Sin embargo, potenciar en exceso el peso de lo moderno podría suponer la negación de la alargada sombra de lo tradicional como elemento coexistente. Buena muestra de ello es, por ejemplo, el repertorio musical de los religiosos. Exceptuando el caso de *Sor Ye-yé*, título que apuesta por un repertorio musical más próximo al rock sesentero de corte internacional, los otros filmes de religiosos cantarines postconciliares continúan mostrando una acentuada predilección por la canción española o por fórmulas musicales con las que el público patrio ya estaba plenamente familiarizado, desde la copla al bolero, pasando por la rumba, la malagueña o el pasodoble. Así, aunque al padre Manolo se lo adjective como yeyé, su repertorio no puede resultar más clásico, fenómeno que se ve todavía más remarcado en el caso de don Fernando: el sacerdote interpretado por Juanito Valderrama no únicamente se arranca por coplillas o transita entre varios palos del flamenco, sino que canta textos litúrgicos o canciones de temática religiosa a la manera flamenca. Ya presenciamos a Carmen Sevilla cantar rezos de pensamiento o a Sara Montiel entonar una sentida plegaria, pero resulta poco común que lo religioso cobre tanta importancia en sucesivas canciones, menos todavía en un contexto en el que busca potenciarse la modernidad de los siervos de Dios. No deja de ser esto una evidencia de la conciliación entre lo tradicional y lo moderno, entre la adaptación a los nuevos tiempos y la pervivencia de unos valores «como Dios manda».

Exploradas ya las semejanzas, me detengo ahora en las diferencias. O quizás resultaría más oportuno hablar de la diferencia, en singular, pues todas terminan por resumirse en una: frente al estatus cambiante de las novicias cantarinas postconciliares,

y de las profesas cantarinas en general, en los dos ejemplos de sacerdotes cantarines que he podido localizar se observa cómo estos personajes mantienen su sacerdocio durante todo el filme. Me ocuparé en el último de los capítulos comparativos sobre las posibles explicaciones asociadas al estatus cambiante de la religiosa, en tanto que, como ha podido comprobarse al hilo del examen individual de los filmes, es muy frecuente que las religiosas protagonistas no comiencen y acaben sus respectivos filmes luciendo las tocas. En cambio, si bien la muestra de sacerdotes cantarines es singularmente más reducida, se aprecia aquí que su vocación religiosa no queda puesta en entredicho, pues en ningún momento se plantean la posibilidad de colgar la sotana. Poseen una vocación, si se quiere, heterodoxa en sus formas, pero la autenticidad de la misma no es puesta en duda como asunto central de los argumentos, al margen de los comentarios recibidos por parte de aquellos personajes que encarnan una visión arcaica de la sociedad, en confrontación con los aires de modernidad sancionados por el Concilio Vaticano II.

Así, aunque sus métodos puedan verse cuestionados, la vocación religiosa de los sacerdotes cantarines no es discutida. De modo superficial, pueden reconocerse varios elementos explicativos asociables con este fenómeno. Primeramente, conviene señalar que los sacerdotes no suelen verse directamente involucrados en conflictos románticos, se expresen estos en términos cómicos o melodramáticos. No quiere decir esto que no existan argumentos románticos en los filmes protagonizados por sacerdotes, sino que el desarrollo argumental de estos personajes no suele depender de los mismos, a no ser que lo romántico, en términos de obsesión femenina, sea visto como una tentación a la que el párroco ve sometida su vocación, siempre con el fin de superarla y reafirmar su dedicación a la vida religiosa, como sucedía en *La fe*. Es mucho más habitual que el sacerdote devenga un agente que potencia la relación amorosa entre un hombre y una mujer seculares, hilo argumental que nada tiene que ver con su vocación, tal es el caso de la relación de Consuelo y Carlos, aprobada por el padre Coplillas. Existen, por supuesto, excepciones que confirman la regla, aunque el fenómeno de los sacerdotes que cuelgan la sotana por amor es mucho más reciente a nivel cinematográfico, siendo uno de los primeros casos el del párroco que se marcha con sor Víbora en *Entre tinieblas*.

En segunda instancia, las religiosas desarrollan su actividad de manera habitual en comunidades conventuales en las que valores como el recogimiento o la austeridad están a la orden del día, mientras que el cine de sacerdotes muestra cómo los religiosos masculinos obran en contacto directo con el mundo exterior, generalmente envueltos en

conflictos argumentales que implican a los vecinos de su parroquia o a los habitantes de las misiones. Es cierto que la salida del convento de las religiosas con el objetivo de desempeñar actividades como la enfermería es común, pero más lo es todavía que el convento en el que se encuentran instaladas funcione al mismo tiempo como hospital, orfanato o escuela. Además, no es extraño ver a los sacerdotes en contextos de ocio, así sucede con el padre Mariano de Paco Martínez Soria y su habitual partida de billar con los descreídos vecinos de su parroquia, mientras que las profesas solamente abandonan su comunidad para montar puesto en el mercadillo, acudir al banco o, de manera no autorizada, grabar canciones, todo ello con el fin de obtener dinero para su comunidad.

Pudiera parecer que este elemento recalca en lo anecdótico, pero existe aquí un componente diferencial que debe examinarse desde la perspectiva de género. Para ofrecerles una lectura interpretativa mínimamente sustentada, continuaré tomando los casos de las novicias y los curas cantarines postconciliares, recuperando la teoría de los eneatis tipos naranjianos. Tanto en la hermana Sacrificio como en sor María existían rasgos como el carácter impulsivo e infantil del E2 conservación o la presencia de una aparente voluntad de abnegación, propia de los vanidosos contrapasionales del E3 conservación, que no resultaban definitorios, si bien suponían características temperamentales de estos personajes. Conviene recordar, especialmente en el caso de sor María, que quienes las rodean apuntaban de modo constante la liviandad de su vocación, por mucho que al escuchar la campana del convento creyese oír la llamada religiosa. Este cuestionamiento no se aplica, por el contrario, a personajes tan próximos en tono y forma como el padre Manolo: incluso el padre Pepe, cura de corte más tradicional que no comulga con los métodos de su sobrino, lo defiende frente a las entrometidas beatas, dejando fuera de toda duda la firme autenticidad de su vocación.

Pero los rasgos temperamentales definitorios de sor María y de la hermana Sacrificio eran otros, profundamente imbricados con la dificultad de esa renuncia al mundo que no se produce, ni se exige, en el caso de los sacerdotes. Recordemos que sor María acude a la vida religiosa movida por la sensación de deficiencia característica de la contraenvidia del E4 conservación, considerando que su vida seglar se encuentra vacía de sentido y propósito. La aparición de su tía Emilia, encarnación de todos los vicios capitalistas, funciona como contraste a la hora de potenciar dicha voluntad de cambio, también como elemento de crítica semejante al de otros filmes: del mismo modo en que los ricos vecinos de Villablanca no quieren colaborar económicamente con

la función benéfica organizada por el padre Coplillas, la tía Emilia se resiste a pagar las provisiones que sor Ye-yé encarga para alimentar a los niños enfermos internados en el hospital. Por otra parte, puntalicé que la hermana Sacrificio respondía principalmente al temperamento propio del E7 social, esto es, a una voluntad de renuncia al mundo que se articula como contrafobia de la gula mundana, pues la decisión de convertirse en religiosa viene auspiciada por el deseo de dejar atrás las fiestas flamencas o las capeas taurinas, persiguiendo un supuesto ideal de pureza que nunca llega a alcanzar del todo.

El factor común en ambos casos es la idea de renuncia a una vida seglar anterior, elemento que problematiza la comparativa, pues en el caso de los sacerdotes cantarines no presenciamos su vida anterior al sacerdocio. Podrían argüirse otras razones, como la mayor juventud de las novicias, pero considero que se despliega aquí un implícito pero poderoso discurso asentado sobre la diferencia de género, aplicable como hipótesis general a la distinción entre profesas y sacerdotes cinematográficos: ellos, aun siendo cantarines, son hombres de fe capaces de convivir con la tentación mundana sin sucumbir a ella, mientras que a las religiosas, de carácter más volátil y procedentes con frecuencia de una vida pasada de lujos y comportamientos moralmente reprochables, se les exige un mayor grado de renuncia al mundo y de recogimiento conventual, siendo que su determinación se ve cuestionada a cada paso y difícilmente llega a concretarse en forma de votos perpetuos. Por norma general, el mayor de los obstáculos radica en el amor humano, expresado también en clave de género, aunque pueda servir como motor de cambio en una doble dirección: las novicias cuelgan los hábitos por no ser capaces de resistirse a los afectos desarrollados hacia hombres buenos, pero no son menos las historias de profesas que acaban renunciando a su vida anterior como pecadoras tras el abandono de uno o varios hombres.

En otras palabras, el género dista mucho de ser una dimensión incidental en la definición de los personajes, concretándose como factor de gran relevancia. Puede que los sacerdotes cobren mayor amabilidad y participen de fórmulas como la comedia musical popular en el contexto postconciliar, pero la aparente modernidad, volcada sobre religiosos y religiosas, se conjuga con un discurso de la diferencia de género tradicionalmente consolidado. Resulta aventurado intentar establecer a qué eneatisos pertenecerían los dos sacerdotes cantarines, pues necesitaría un análisis pormenorizado de sus respectivos filmes, pero existe en sus películas un elemento común de inmediata captación para el espectador: movidos por una vocación incuestionable, obran con la

voluntad de ayudar a quienes lo necesitan, con la peculiaridad de que sus parroquianos, receptores de esta ayuda, no suelen comulgar con la institución eclesiástica.

En última instancia, los párrocos suelen ganarse a los feligreses, desplegando así el temperamento del E2 social, es decir, del carismático líder de pulsiones orgullosas que se erige como conquistador de grupos. Los filmes desvelan una ambición vinculada con el afán de liderazgo grupal en unos sacerdotes de trasfondo proselitista que tienden a actuar por decisión propia, aun cuando no presentan la ausencia de empatía ni la soberbia que Naranjo imputa a los ejemplos más radicales de este subtipo¹²⁸⁶. No serían personajes vanidosos deseosos de agradar, tampoco perseguirían la validación del prestigio individual a ojos de los demás, sino que la razón de su proceder sería la pulsión proselitista históricamente inserta en el catolicismo como sistema religioso. Esto resulta particularmente evidente en el caso de don Fernando, el padre Coplillas, quien pugna contra la avaricia y el descreimiento de sus parroquianos desde un tono moral ejemplarizante que ha sido moneda corriente en el cine protagonizado por sacerdotes y misioneros. Aunque la recompensa sea grande, pues está en juego nada más y nada menos que la salvación de sus almas, la intervención de los sacerdotes es necesaria para reconducir moralmente a cuantas personas alejadas de Dios se encuentran en su camino.

El componente de lucha contra la injusticia social, posicionándose del lado de los desfavorecidos, puede encontrarse también en diversas religiosas fílmicas, pero estimo una aproximación diferencial en clave de género. Aun existiendo una vocación firme orientada a cambiar las cosas, tal es el caso de la hermana Consolación en su lucha por lograr que Fernando se case con Soledad y reconozca a su hijo, predomina en la voluntad de las religiosas la ética del cuidado, expresándose su labor por quienes más las necesitan, sean niños huérfanos, enfermos o jóvenes repudiadas, en términos de asistencia, no desde la voluntad de conquista de almas. Solamente sor María de la Asunción, protagonista de *Sor Intrépida*, se insertaría en la dinámica del proselitismo católico asociada con la conquista de almas basada en la figura carismática del religioso, al menos en lo que respecta al tercer acto en clave misional de su filme. Por lo demás, las religiosas cantarinas demuestran una adscripción a roles de cuidado feminizados, como la enfermera o la maestra, haciendo de sus canciones el mejor método de sanación del alma o de enseñanza/aprendizaje, tanto de contenidos mundanales como de valores

¹²⁸⁶ NARANJO, Claudio, 2019, p. 97-100.

morales. Como veíamos, existe algo de esto en los sacerdotes cantarines, pues sus metrajes se aproximan a la tradición de las amables religiosas de la comedia musical de corte popular, pero ello no supone renunciar al carisma del que hablaba López Juan al abordar el cine religioso de los años cincuenta:

[...] si atendemos a las características comunes que encontramos en la mayoría de las producciones podemos observar sin necesidad de excesivas elucubraciones que subyace[n] en todas ellas unas características psicológicas comunes en los personajes protagonistas. Como hemos descrito al hablar del protagonista de *Balarrasa*, el carisma en su concepción anterior al Concilio Vaticano II, es decir, como don otorgado por Dios, como gracia de la que es acreedor un individuo, está presente en la casi totalidad de los protagonistas. Resulta evidente en aquellas películas en las que el protagonista es un sacerdote (*Cerca de la ciudad* o *El padre pitillo*) en las que el personaje creado por J. A. Nieves Conde se acaba convirtiendo en arquetipo. [...] Si hacemos un análisis más profundo de las personalidades de los personajes protagonistas observamos que no solamente están dotados de una gracia otorgada por la divinidad, sino que también poseen un don especial para influir en la organización social de la vida de las comunidades en las que desarrollan sus actividades¹²⁸⁷.

Aunque el investigador limite la activación de lo carismático a los sacerdotes previos al Concilio Vaticano II, por ocuparse en su artículo del cine de la década de 1950, postulo que los ejemplos postconciliares que aquí he manejado no suponen una ruptura radical con respecto a dicha realidad, sino una acomodación a la nueva consigna de ofrecer una representación de los siervos de Dios, de la institución eclesiástica, desde un enfoque más dulcificado, desde un rostro más amable. Y es en esta confluencia donde los sacerdotes cantarines interpretados por Manolo Escobar y Juanito Valderrama cobran sentido pleno. Los sacerdotes cinematográficos aprenden entonces a cantar, emparentándose con la genealogía de religiosas que ya entonaron sus coplas en décadas pasadas, y adquiriendo de paso algunas actitudes que históricamente se habían asociado al rol de la mujer cuidadora.

No obstante, esta deriva hacia la comedia musical no provoca que los religiosos renuncien a ser pescadores de almas. Una buena prueba de ello está en que su vocación es presentada como inquebrantable, con una tasa de abandonos casi nula, pues no cuelgan la sotana con la asiduidad con la que ellas cuelgan sus hábitos. La mujer se ve subordinada al cuidado, y tanto mejor si lo hace como esposa de un hombre bueno y como futura madre, mientras que el sacerdote no es hombre sino siervo de Dios, y en su

¹²⁸⁷ LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique, 2006, p. 319-320.

carisma para ganar fieles radica su fin último. La temporalidad de las religiosas se confronta aquí con la permanencia de los religiosos: a la hermana Sacrificio y a sor María les sirve el noviciado para dejar atrás una vida de lujos materiales pero vacíos espirituales, aunque el resultado último no es la toma de votos perpetuos, sino un regreso al mundo tras su educación en las labores del cuidado propias de una novicia enfermera. El noviciado es en su caso un rito de paso, un periodo de transición entre dos formas distintas de vida seglar, entre la joven caprichosa y despreocupada y la esposa dispuesta a cuidar de su familia. Ser religiosas les sirve para adquirir unos patrones de cuidado expresados en términos de género, mientras que ser religiosos supone para ellos la confirmación de su carisma como conquistadores, la reconducción de la pulsión seductora masculina hacia la labor de los pescadores de almas.

En definitiva, si bien la aparición de filmes protagonizados por sacerdotes cantarines en el contexto español postconciliar impulsa cierta aproximación de la representación cinematográfica del clero masculino con respecto a sus homólogas femeninas, no debe suponerse que dicho acercamiento elimina las diferencias relativas a la distintiva tradición histórica entre unos y otras. Es cierto que el cariz ejemplarizante de los sacerdotes cinematográficos toma ahora un rostro más amable, y en ello la fórmula de la comedia musical es decisiva. No obstante, aun cuando el canto es algo natural en la vida de los religiosos, una realidad plenamente incorporada a la tradición litúrgica, no deja de sorprender la escasez de metrajes protagonizados por religiosos cantarines. La presencia de intérpretes procedentes del mundo de la canción y la voluntad de las productoras de hacer filmes de género musical, de gran éxito entre el público patrio, no son novedosas: explican por qué se dan las cintas protagonizadas por Manolo Escobar y Juanito Valderrama, pero no alcanzan para justificar por qué, existiendo destacadas estrellas masculinas de la canción en décadas anteriores, estos filmes no aparecen hasta finales de la década de 1960. He apuntado aquí que el Concilio Vaticano II supone un marco explicativo necesario para examinar este cambio y buscar sus causas, siendo imprescindible una investigación que se ocupe de esta cuestión.

El hábito no hace a la monja. El sambenito de las estrellas

Tras parangonar la presencia de religiosas y sacerdotes cantarines en el cine postconciliar, me dispongo a explorar cómo la condición estelar de algunas de las actrices que han lucido hábitos a lo largo de esta tesis influye como factor decisivo en la definición de las personalidades fílmicas que interpretan. En este sentido, no quisiera continuar adelante sin apuntar que no han sido menos significativas las aportaciones de las actrices de carácter, por lo general intérpretes que, como Julia Caba Alba, Chus Lampreave o Isabel Garcés, han impregnado de su particular hacer a cuantas monjas han encarnado en el celuloide. En realidad, la lectora podrá alegar que las subjetividades actanciales ya han sido examinadas en los capítulos correspondientes, esto es, en los textos que ofrecen un estudio individual de los filmes que componen la selección de materiales. Aunque volverán a hacer acto de presencia Imperio Argentina, Carmen Sevilla, Lola Flores, Sara Montiel o Rocío Dúrcal, las fulgurantes estrellas que componen el firmamento de esta tesis, no me centraré particularmente en ninguno de sus filmes; esto ya lo he hecho, con un grado de acierto que corresponde aquilatar a quien lee estas páginas. Por el contrario, mi voluntad es trascender de lo particular a lo general, por lo que el objetivo central de este capítulo es examinar (y, en la medida de lo posible, concluir) hasta qué punto y en qué términos la condición de estrella supone un factor relevante para la concreción específica de sus religiosas fílmicas.

A tenor de la materia a la que deseo aproximarme, necesito añadir contenidos que escapan al hilo conductor en torno al cual se ha articulado la investigación. Por ello, el siguiente epígrafe ofrece, sucintamente, algunas referencias de utilidad para tantear el escurridizo concepto de estrella cinematográfica. No ha sido esta, ni lo será desde ahora, la razón de ser de mi investigación, por lo que dichas reflexiones no pasan de ser una clave interpretativa complementaria a cuantas lecturas se han propuesto ya. A estos breves apuntes teóricos sobre la estrella les sigue un acápite de naturaleza ensayística, si se quiere exegética, que nace de mi visión particular como investigador. Suele insistirse en la necesidad de aportar un ingrediente de originalidad en la realización de la tesis doctoral y, según me acerco a la conclusión, considero que la cuota de nuevas lecturas de los materiales fílmicos ha sido una constante, por lo que quisiera apostar por esta misma tendencia a la hora de confeccionar las comparaciones. Desde mi condición de

graduado en Antropología Social y Cultural, estimo la posibilidad de sopesar una mirada distinta, desde otra lente, con el fin de brindar algunas disquisiciones a modo de disección antropológica de la estrella. Estas líneas, de índole más personal, no buscan sino fijar parte de lo aprendido durante este proceso, como complemento a lo dicho por otras voces.

En última instancia, las propuestas de ambos apartados están destinadas a reencontrarse en las páginas que cierran este capítulo. Creo necesario establecer una conexión entre las definiciones de la estrella cinematográfica y la forma concreta en la que estas influyen sobre el material fílmico, con especial atención a los personajes de religiosas cantarinas que aquí he abordado. Al margen de Sara Montiel, protagonista por partida doble, encuentro especial relevancia en la aplicación de esta clave interpretativa a las diferentes adaptaciones de *La hermana San Sulpicio*, preguntándome si las diferencias en la definición de la personalidad estelar extrafílmica de Imperio Argentina, Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal suponen, junto con las precisiones contextuales propias de sus respectivos filmes, una variable central en la variación del personaje de Gloria.

A propósito de las estrellas: apuntes teóricos sobre un asunto autoral

El intento de estudiar objetivamente la naturaleza cultural de la estrella supone, aunque parezca paradójico, la introducción de una doble subjetividad. Los teóricos que hablan sobre la invención cultural del astro fílmico no son sino constructos autorales que se aproximan a la identidad de la estrella como constructo autoral. Exploraré después las implicaciones identitarias que conlleva dicha asunción, pero me interesa aclarar ahora que la estrella como realidad cultural es, por expresarme en términos bajtinianos, una construcción cronotópica, esto es, dependiente de unas coordenadas espaciales y temporales que le aportan su densidad conceptual concreta. ¿Y acaso no es esta complejidad doble cuando el autor-investigador adolece también de la concreción del cronotopo? No pretendo aturdirles con razonamientos difusos, sino acordar un punto de partida: la estrella, como realidad inventada culturalmente, debe situarse siempre en su contexto, reconociendo las (otras) subjetividades autorales del mismo.

Por expresarlo en términos más pragmáticos, apuntaría que en la mayor parte de estudios dedicados a la estrella encontramos al menos uno de estos problemas: 1) al querer construir una definición de estrella unívoca, basada en rasgos identificables a modo de evidencias, se pierde el factor contextual, habitualmente en perjuicio de la imposición del modelo de *star system* hollywoodiense como único canon posible; 2) al examinar algún ejemplo de estrella o algún subtipo de estrellato específico, el teórico no concede a la estrella (y a todo el equipo de personas detrás de su construcción) el grado de subjetividad autoral que corresponde, casi dando a entender que la estrella es fruto directo y esperable de una industria fílmica concreta, suposición que impide examinar la singularidad de cada caso particular. Las estrellas, aunque a veces parezca lo contrario, no son resultado de un proceso de generación espontánea directamente proporcional a la mercantilización de la imagen del intérprete, fenómeno derivado de las coordenadas capitalistas por las que se mueve la industria cinematográfica. Esto es algo cierto, pero solamente en parte. Si nos contentásemos con dicha aseveración, podríamos valorar las adhesiones al sistema, pero no las subversiones.

A pesar de estas prevenciones, abstenerse de proponer una conceptualización de la realidad cultural que supone el *star system* sería una equivocación. Esta afirmación puede parecer contradictoria si la cotejamos con la suscrita concreción cronotópica de la estrella, pero la precaución contextual no implica caer en las garras del nihilismo. En

otras palabras, siempre que se tenga en cuenta desde qué mirada se construye una conceptualización, hacia dónde se mira para enunciar dichas palabras, pueden buscarse rasgos generales de la estrella que, posteriormente, habremos de comprobar si son aplicables o no a cada caso de estudio. De todas las definiciones posibles, reproduzco aquella que ofrece Carlos A. Cuéllar Alejandro en su *Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. Se trata de una entrada de diccionario que, si bien se constituye mirando hacia Hollywood, presenta una enumeración de rasgos lo suficientemente generalizables como para permitir su exploración en otros contextos socioculturales, como sería el caso del estrellato cinematográfico en España:

Sistema de estrellas. Tb. *Star system*: Recurso comercial empleado por las productoras para mantener sus beneficios basándose en el culto del público a la personalidad del intérprete que asume la de sus personajes. De este modo la «estrella» o el «astro» se convierten en modelo de conducta susceptible de transferir su arquetipo ideal al espectador. El intérprete se convierte, pues, en mito y la industria audiovisual en fuente mitogenética. Para ello las productoras emplean dos procedimientos complementarios aunque no siempre unidos: la especialización del intérprete, que se arriesga a caer en el encasillamiento; y la invención de una biografía que despierta el interés del espectador por los actores y actrices que admira, muchas veces de forma fanática. Estrellas y astros paradigmáticos han sido James Dean, Marilyn Monroe, Rodolfo Valentino, Marlene Dietrich, Clark Gable o Greta Garbo, por citar algunos casos¹²⁸⁸.

En estas líneas, Cuéllar Alejandro recoge algunas características que no perderé de vista en las próximas páginas. La primera de ellas, ya enunciada, es la existencia de una motivación comercial tras el constructo de un sistema de estrellas potenciado por las productoras. Advertía previamente que lo estelar no resulta reductible a cuestiones económicas, pero debe reconocerse un componente capitalista que, sin duda, interviene en la génesis de un sistema cuya racionalidad está estructurada en torno a un conjunto de reglas o convenciones que responden a las pulsiones pecuniarias de las productoras. No olviden que el cine es, además de arte y entretenimiento, un negocio muy lucrativo. En este caso, dicha vocación comercial aprovecha el tirón de determinados intérpretes, elevados a la categoría de astros. ¿Cómo se logra este fenómeno? Principalmente, y así lo ejemplificaré después, generando una confusión entre actor/actriz y personajes, entre intérprete e interpretados, a ojos de las masas. No insistiré en exceso sobre la idea de arquetipo ni sobre la mitologización, pues el objetivo de este capítulo es otro y me impulsa a mirar hacia realidades más concretas. Esas realidades se enuncian también en

¹²⁸⁸ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A., 2011, p. 219.

la definición: el encasillamiento y la invención biográfica son procesos que pueden (y suelen) activarse complementariamente en la construcción de astros. Esto me llevará a hablar de cómo el género musical deviene central, tanto en conjunción con la comedia como en su vertiente melodramática, en la confección del estrellato femenino español, por cuanto su ligazón con el mundo de la canción es una realidad constatada. Ahí estaría, en parte, el encasillamiento. Por otro lado, retomaré apuntes biográficos sobre ciertas estrellas, sumando otros casos de corte internacional que permitan establecer una dimensión comparativa con relación al paradigma clásico de estrella de Hollywood.

Por hacer un poco de historia, convendría prestar atención a la génesis de la estrella cinematográfica entre los años 1908 y 1912, según apunta Tom Gunning en su artículo «La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912»¹²⁸⁹. Haciendo arqueología de la estrella de cine, el profesor de la Universidad de Chicago parte de la habitual mención a Florence Lawrence, la Biograph Girl, como efeméride iniciática de la construcción de estrellas cinematográficas, aludiendo al conocido papel de Carl Laemmle o de D. W. Griffith en dicho fenómeno. Supone, por tanto, un enfoque acertado que se extiende también a la exploración del caso de Mary Pickford, quien «se cuidó de forjar y de controlar a lo largo de su carrera artística»¹²⁹⁰ su condición de estrella. No es mi intención parafrasear el examen que Gunning dedica a dichas actrices/estrellas, sino poner en valor que, además de su reivindicación del estudio de la recepción de la estrella por parte del público, quien también interviene en su construcción fílmica y extrafílmica, el autor no pierde de vista que, más allá de las interpretaciones cinematográficas y de la labor publicitaria de la productora, existe una relación entre actriz, cámara y espectador, siempre en términos concretos, que define la esencia de la estrella.

Aunque Gunning se tilde a sí mismo de especulativo, las líneas que ofrece en el acápite «La prueba de la Cámara y el Padecimiento de la Estrella»¹²⁹¹ resultan mucho más enriquecedoras que los planteamientos, muchas veces unidimensionales, que otros teóricos han ofrecido sobre la estrella a golpe de citas a pie de página. Por azares del destino, comienza dicho epígrafe con una referencia a Luigi Pirandello, dramaturgo italiano a quien yo mismo había escogido para dar comienzo al próximo apartado. No es

¹²⁸⁹ GUNNING, Tom, 1994.

¹²⁹⁰ GUNNING, Tom, 1994, p. 44.

¹²⁹¹ GUNNING, Tom, 1994, p. 60-65.

que esto infunda mayor certeza sobre estas disquisiciones, especialmente sobre las mías, pero es una curiosidad que nos aproxima. Por lo demás, Gunning centra su atención en cómo el cambio de relación entre el actante y la cámara, asociable con la progresiva transición entre el modo de representación primitivo y el cine de integración narrativa, deviene fundamental en la conversión del actor como realidad observada, ya no como actante que interacciona directamente con el espectador.

Sabemos hoy, ruptura de la cuarta pared y *mockumentary* mediante, que ambas posibilidades no están reñidas, pero es innegable que la mirada de la actriz directamente hacia la cámara se convierte en prohibición inquebrantable durante los primeros pasos del cine narrativo. No alcanzo a compartir todas las implicaciones que Gunning deriva de ello, pero entiendo que la presencia espectral que el teórico concede a esa cámara que ya no puede ser mirada por el intérprete supondría la base explicativa del único rasgo que me atrevería a tildar de universal(mente occidental) en la confección de la estrella cinematográfica. Me refiero al necesario distanciamiento entre sujeto actoral y sujeto espectador, a esa nueva mirada que el público dirige a la estrella, pero que la estrella no devuelve. Se trata de aquello que Christian Metz describió como la posición *voyeurista* del espectador¹²⁹², una mirada en la que el sujeto actancial deviene objeto observado. Esta observación, por supuesto, viene mediada por la esencia de la ficción: el actante no es consciente (o así debe parecerlo) de que la cámara está presente, por lo que el espectador tiene la sensación de estar mirándolo sin consentimiento. A esta presencia de la cámara es a la que Gunning se refiere como «espectral», por la invisibilidad que el constructo tecnológico cobra de repente, y el fenómeno resultante es aquello que yo entiendo como distanciamiento.

Igualmente interesante es la ligazón que Gunning establece entre los postulados de Walter Benjamin sobre la destrucción del aura del actor¹²⁹³, fruto del ojo mecánico que es la cámara, y la idea de una reconstrucción de esa relación entre actriz, cámara y espectador que quedó en peligro al negarse el diálogo directo entre actante y receptor (activo) del proceso comunicativo mediado por la cámara. Al contrario de lo que defiende Benjamin, Gunning no cree que la personalidad actancial quede destruida al crearse la artificiosidad del estrellato, pues defiende que el fenómeno de la estrella no es

¹²⁹² METZ, Christian, 1982, p. 63.

¹²⁹³ Estas reflexiones forman parte del ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», publicado originalmente en alemán en 1936. Véase: BENJAMIN, Walter, 1969, p. 229.

reductible a las nuevas implicaciones políticas que cobra el audiovisual. No es una pelea a vida o muerte entre el actor y la cámara, como postulaba Benjamin, no es que la interpretación quede por entero sujeta a las pruebas ópticas, sino que «la naturaleza única de la estrella de cine también procede de esta “prueba de cámara”, que faculta al espectador a través de una identificación con el poder visual de una cámara a la que el actor está sometido»¹²⁹⁴. Allá donde otros actores fracasarían, la estrella triunfa, aunque solamente lo haga a veces. No está de más recordar que la fotogenia encumbró a Sara Montiel como estrella, aunque también fue responsable, como ella señalaba, de que los críticos no fuesen más allá de su fotogenia a la hora de valorar sus interpretaciones. ¿Es esto, como apuntaba Benjamin, una destrucción del aura del actor? Quizás hay algo de destrucción del aura del actor en la creación del aura de la estrella, pues en muchos procesos culturales es indispensable destruir para crear. El astro no devuelve la mirada y aquí entra en la ecuación la buscada confusión entre actante y personaje, pero también ello supone la ineludible fascinación que lo envuelve. La estrella de cine no devuelve la mirada, la retiene. Y, en el mejor de los casos, la aprisiona.

Previamente, defendía que la estrella es una realidad cultural cronotópica, lo cual me obliga a volver la mirada hacia el contexto español, en varios de sus momentos. Departí sobre Raquel Meller o Imperio Argentina como primeras estrellas, esbozando el comienzo de una constelación que encontraría sus estrellas más brillantes en el cine de los años cincuenta, con nombres propios como Carmen Sevilla o Lola Flores. También Sara Montiel, aunque ella no se considerase una folclórica, respondería al sentido más castizo del término, manteniéndose alejada, salvo notables excepciones como *Carmen, la de Ronda*, del sabor andalucista. Esto tiene mucho que ver con la cuestión identitaria de corte patriótico que exploré a la sazón de la concepción de estrella femenina potenciada durante la dictadura franquista, aunque las raíces de dicho fenómeno pueden encontrarse ya en precedentes propios de la Segunda República.

La concepción de estrella queda imbricada con el potencial del medio fílmico para desplegar discursos identitarios que devienen espacios de negociación, en los que la afirmación de los preceptos hegemónicos según convenciones socialmente vigentes entran en diálogo (conflictivo muchas veces, pero no siempre) con pequeñas muestras de contestación, de impugnación o, excepcionalmente, de subversión. No hay mal que

¹²⁹⁴ GUNNING, Tom, 1994, p. 65.

cien años dure, ni estereotipo que lo haga tampoco. Bajo el paraguas de lo tradicional o lo folclórico, etiquetas que he examinado concienzudamente, la condición de estrella es en parte responsable de la construcción de otras identidades, o al menos de nuevos matices sobre identidades previamente existentes. Por mucho que a algunos les moleste, no es «más feminista» (la pretensión de cuantificación resulta, en sí misma, ridícula) una directora vanguardista que una estrella como Imperio Argentina, Lola Flores o Sara Montiel. Cada una de ellas se posicionó como mujer y se autoafirmó socialmente como estrella, no desde la disrupción hacia el sistema social y moral hegemónico, sino librando sus batallas mediante estrategias adaptativas que se acomodaban a las reglas de juego del sistema. Desde sus biografías, confío en haber hecho justicia al grado de autoconsciencia con el que libraban sus contiendas, en lo que podría entenderse como una particular *querelle des femmes* cinematográfica.

Es una pena que, al margen de incursiones de autores foráneos en publicaciones patrias¹²⁹⁵, la historiografía clásica de mayor alcance dedicada al estrellato español no contemple la agencia y la autoconsciencia subjetiva de la estrella, ignorando también sujetos agentes como la cámara o el espectador potencial. En los textos de Gubern¹²⁹⁶, dedicados a asuntos como la construcción del *star system* infantil, se aprecia el excesivo determinismo concedido a los mecanismos de una industria cinematográfica que, desprovista de toda singularidad, parece una máquina que crea estrellas al tiempo que las devora. Otros autores de referencia, como Vicente J. Benet, han examinado más recientemente y con mayor precisión la construcción de la estrella cinematográfica durante el franquismo¹²⁹⁷, reintroduciendo las coordenadas socioculturales e históricas, pero sin descuidar la dimensión comparativa. El investigador aboga por contemplar la configuración transnacional de la estrella, aunque sin desatender las particularidades propias del contexto español, arguyendo la existencia de tres modelos o tendencias de estrella: la hibridación del cine y otras formas de entretenimiento, como la canción y las variedades; la figura de la estrella asociada con la producción industrial del estudio Cifesa; y la existencia de fórmulas icónicas estables, esto es, figuras cuyo potencial de atracción radica en su valor icónico y su idiosincrático erotismo. Como ilustraciones de cada una de estas tendencias, Benet señala a Imperio Argentina, Amparo Rivelles y Sara

¹²⁹⁵ Resulta de particular interés la relación entre sujeto cultural y *star system* explorada en: CROS, Edmond, 1994.

¹²⁹⁶ Véase: GUBERN, Román, 1994b; GUBERN, Román, 2001.

¹²⁹⁷ Véase: BENET, Vicente J., 2017; BENET, Vicente J., 2022.

Montiel, respectivamente. Asimismo, establece una periodización para cada uno de los modelos, correspondientes, según el orden presentado, con la Segunda República, el cine de los años cuarenta y la producción fílmica de la década de 1950.

A grandes rasgos, y al hilo de lo expuesto en las aproximaciones ofrecidas sobre las distintas subjetividades actanciales estelares abordadas en esta investigación, puede suscribirse esta clasificación, si bien las lindes intercategoriales han de considerarse de manera fluida. Así, siendo cierto que la creación del valor icónico de Sara Montiel con relación a la centralidad del cuerpo de la actriz y la noción de deseo puede considerarse semejante al de estrellas como Ava Gardner o Sophia Loren, no conviene desechar la constante que supone la íntima vinculación de las estrellas patrias con el género musical (o, como se ha denominado frecuentemente de modo peyorativo, con la «españolada») independientemente del modelo o paradigma al que pertenezcan. Por ello, y así lo advierte Benet, figuras como Juanita Reina, Lola Flores, Carmen Sevilla, Marisol o Joselito, que pertenecerían cronológicamente a la segunda y tercera etapas postuladas por el autor, siguen mostrando una clara dependencia con respecto al primer modelo, adscrito a una configuración de la imagen restringida al terreno de lo musical.

Precisamente, en una entrevista realizada por María Adell a la hispanista Eva Woods Peiró¹²⁹⁸, cuyo estudio *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals* he referenciado, se incide en cómo las principales estrellas femeninas del cine español se asocian con la ya discutida categoría de lo folclórico, añadiendo un matiz que no puede ignorarse: aunque la mayor parte de estas actrices son mujeres blancas, no son pocos los casos en los que alcanzan gran popularidad «performing in Gypsy face», esto es, interpretando a personajes de etnia gitana. Me he ocupado del entrecruzamiento entre género y etnicidad como elemento relevante en *La hermana Alegría*, mostrando, en la estela de Woods Peiró, que la etnicidad se aborda en el cine del régimen desde la asimilación aporoblemática, aunque insistí en cómo tras la representación de lo gitano a través del prisma de un reduccionismo cultural que lo restringe a rasgos fácilmente perceptibles y estereotipados, como elementos lingüísticos o referencias a actividades como la quiromancia, no debe menospreciarse el potencial de transgresión discursiva que supone la representación de este perfil étnico en filmes populares.

¹²⁹⁸ ADELL, María, 2017.

La espectacularización de lo gitano como representación racializada de las gentes de origen romaní y, por extensión, la explotación del filón folclórico andalucista como equivalente fílmico de la estrella femenina española son un vehículo concreto para la construcción del astro, parangonable al divismo del cine italiano. En esta línea, cobra sentido renovado la idea de explorar el estrellato fílmico desde su particularidad contextual, a la manera de los *star studies* en el ámbito anglosajón¹²⁹⁹. No es esta una tendencia que resulte mayoritaria en los estudios académicos dedicados al cine español, excepción hecha del interés demostrado por las estrellas femeninas en el contexto de la dictadura franquista, motivado por la voluntad de examinar cómo el régimen fomentó la institucionalización de un *star system* femenino de cara a reforzar el adoctrinamiento social de los papeles reservados para la mujer en un régimen autoritario y patriarcal¹³⁰⁰. Han desfilado por estas páginas las aportaciones de autoras como Woods Peiró, Benet, Labanyi o Zunzunegui, dedicadas a facetas concretas del estrellato cinematográfico español, las cuales no son sino una muestra de la amplitud de posibilidades de estudio. Haciendo alusión a estos y otros nombres propios, Núria Bou y Xavier Pérez ofrecen un compendio actualizado de la bibliografía académica dedicada al *star system* español, reseñando tanto estudios que establecen un marco teórico general, principalmente de corte internacional, como aproximaciones a individualidades concretas¹³⁰¹.

Como remate a este epígrafe, no quisiera dejar de mencionar las contribuciones de algunas investigadoras internacionales que me han resultado útiles para la lectura crítica de los arquetipos asociados al estrellato femenino, a los cuales pretendo referirme en el siguiente apartado. Con la mirada puesta en Hollywood, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*¹³⁰² y *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*¹³⁰³ aportan, desde las respectivas miradas de Molly Haskell y Marjorie Rosen, aproximaciones al estrellato hollywoodiense desde la perspectiva de género característica de la segunda ola del feminismo anglosajón. Por supuesto, dichas tentativas de análisis no se explican sino insertas en la genealogía de los *star studies* anglosajones que mencionaba más arriba, entre cuyos teóricos más recientes no pueden

¹²⁹⁹ No me refiero únicamente a la consolidada tradición de la estrella hollywoodiense, sino también a la atención que la academia británica ha dedicado a las estrellas europeas, sobresaliendo los trabajos de Richard Dyer. Puede encontrarse una aproximación al asunto en: SHINGLER, Martin, 2017.

¹³⁰⁰ Véase: CÁNOVAS ORTEGA, María del Carmen, 2012.

¹³⁰¹ BOU, Núria; PÉREZ, Xavier, 2021.

¹³⁰² HASKELL, Molly, 1973.

¹³⁰³ ROSEN, Marjorie, 1974.

dejar de mencionarse Richard Dyer¹³⁰⁴, Christine Gledhill¹³⁰⁵, Karen Hollinger¹³⁰⁶ o Martin Shingler¹³⁰⁷.

Terminamos como empezamos, buscando una definición teórica de estrella que, recorriendo el camino de lo general a lo particular y desandándolo a la inversa, resulta esquiva. Todas las aportaciones reseñadas, junto con otras recogidas en la bibliografía, exploran la dimensión teórica del estrellato, descendiendo en ocasiones a la arena de lo concreto. Sin embargo, queda por responder hasta qué punto la variable de la condición de estrella resulta definitoria en la configuración de una personalidad fílmica desde la cual se construyen determinados tipos (sean arquetipos, estereotipos u otra categoría semejante) de personajes. ¿Es cierto, como postulaba Benjamin, que las fronteras entre actriz y personaje se emborronan? O, por el contrario, ¿es una nueva relacionalidad entre cámara, actriz y espectador la que reformula las condiciones del vínculo entre personalidad extrafílmica y representación fílmica de la estrella? El siguiente acápite pretende ahondar en estas cuestiones a partir de una hipótesis propia, que sería elevable al grado de tesis por cuanto la construcción de la misma obedece a los análisis fílmicos realizados: retomando la polisemia de «hábito» con la que vengo jugando, me cuestiono si ser estrella no es acaso llevar un sambenito que, en palabras de Melgares Guerrero, «no fue en otros tiempos sino un hábito, en este caso no voluntariamente aceptado, sino impuesto»¹³⁰⁸. El sambenito de la estrella no sería un marcador de burla o escarnio, sino un escapulario de devota admiración, si bien en la visión pública de la estrella no deja de haber algo próximo al pecado. Recuerden que, en la España franquista, Sara Montiel llenaba salas al tiempo que era apedreada por llevar pantalones.

¹³⁰⁴ DYER, Richard, 1987; DYER, Richard, 2001.

¹³⁰⁵ GLEDHILL, Christine, 1991.

¹³⁰⁶ HOLLINGER, Karen, 2006.

¹³⁰⁷ SHINGLER, Martin, 2012.

¹³⁰⁸ MELGARES GUERRERO, José Antonio, 1998, p. 8.

Así es (si así os parece): una disección antropológica de la estrella

Corría el año 1917 cuando Luigi Pirandello estrenaba *Così è (se vi pare)*, una farsa filosófica que explora el contraste entre lo real y lo aparente, entre lo verdadero y lo falso. De esta contradicción filosófica beben, a mi parecer, la esencia y la razón de ser antropológica de la estrella cinematográfica. Saco a relucir aquí mi condición de graduado en Antropología, de investigador social en ciernes, pues estimo que una exploración basada en pequeños detalles y en la atención a casos particulares ayudará a exponer que hay algo en la condición de estrella que, si no miramos bien, se nos escapa. Quisiera tomar como punto de partida dos viñetas fílmicas que resultan esclarecedoras desde lo aparentemente anecdótico, vinculadas en mi recuerdo por un inocuo objeto en común: un álbum, esto es, un contenedor de imágenes.

La primera escena pertenece al filme hispanoargentino *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999) y en ella encontramos a Manuel, protagonista interpretado por Federico Luppi, platicando con Leoní, una anciana convecina de su localidad natal. Encarnada por una emocionante y emocionada Asunción Balaguer, ganadora de la Biznaga de Plata a la mejor actriz en el Festival de Málaga, Leoní muestra a Manuel un antiguo álbum repleto de fotografías de las más renombradas estrellas del Hollywood clásico. Tras pronunciar según se escriben nombres como los de Ginger Rogers, Bette Davis, Gene Tierney o Carole Lombard, Leoní remata su intervención con una tajante sentencia: «Esas sí eran *estares*. Tenían personalidad, no como las de ahora que son todas delgaditas, rubitas. ¡Ay, no me gustan nada!». Leoní es, a grandes rasgos, una anciana atrapada en el recuerdo, en una nostálgica pero férrea admiración hacia el Hollywood dorado, hacia la ciudad de los sueños de oropel.

En las antípodas se encuentra el personaje de Jacinta, trasunto de la sempiterna madre almodovariana a la que da vida una desgredada Penélope Cruz, con algo en su hacer que recuerda a Anna Magnani, en *Dolor y gloria*. La escena a la que pretendo referirme nos traslada a una estación de ferrocarril en la que se encuentran Salvador y su madre, en lo que supone un ejercicio de representación del cine dentro del cine, esto es, de meta ficción. El cansancio de la madre contrasta con la ilusión infantil del niño, extasiado al encontrar dos cromos en el interior del envoltorio de una recién abierta tableta de chocolate. Se cuestiona entonces Salvador si los dos actores que aparecen en los mismos, Liz Taylor y Robert Taylor, serán acaso hermanos, al tiempo que su madre

prepara el pan con chocolate que ha de servirles de improvisada cena. Instantes después, mientras Jacinta zurce uno de los calcetines de su hijo, este le pregunta si es posible que Liz Taylor le cosa los calcetines a Robert Taylor, obteniendo la siguiente contestación: «Pues no sé. Hombre, yo en la foto no le veo mucha pinta de que le guste zurcir».

Jacinta tilda a su hijo de novelero, adjetivación que podría aplicarse también al personaje de Leoní, pues Felisa, desencantada hermana de aquella, insiste repetidamente en que tire a la basura su álbum de fotografías hollywoodienses. Salvador, niño, y Leoní, que es como una niña, viven inmersos en un sueño común, que es la magia del cine, el fulgor de sus estrellas; sus fotografías y cromos no son más que una muestra, tan anecdótica como valiosa por lo concreto, que encarna el místico y lejano contacto entre el espectador y la estrella, icono de culto que merece ser admirado al tiempo que las pulsiones mercantilistas la reducen a objeto de consumo, a realidad que puede coleccionarse en un álbum. Retomo aquí la idea del distanciamiento, de esa nueva relación que se establece entre público y estrella cuando la presencia de la cámara deviene, en palabras de Gunning, «espectral». En el cine de integración narrativa, cuna de la estrella, marco donde actante y personaje se funden y se confunden, la relación entre actor, cámara y espectadora se altera: la actriz ya no mira a cámara, en diálogo con el espectador, sino que pasa a ser mirada desde la pulsión *voyeurística* de quien ocupa la butaca, tornándose objeto de contemplación. Y esa contemplación desborda los límites de lo fílmico, pues la labor cinematográfica de la estrella se ve complementada por la configuración de una personalidad extrafílmica, en la cual el espectador como receptor activo juega un papel central a la hora de moldear una expectativa que es recogida y amplificadora por cuantos profesionales forman el entorno de la estrella, y por la estrella misma. La estrella no únicamente protagoniza filmes, sino también portadas de revistas, fotografías autógrafas o álbumes de cromos. Su aura intangible no desaparece, sino que se vuelve concreta, se mercantiliza, aunque resta algo místico en ella.

En adelante, intentaré ofrecer un discurso próximo a lo ensayístico que, tomando a las estrellas como objeto de estudio sometido al escrutinio antropológico, aporte claves interpretativas sobre su difusa conceptualización. Más allá de las aportaciones teóricas ya expuestas, busco una aproximación que permita comprender, otorgando gran protagonismo al papel de la mirada de la espectadora potencial, en qué punto una actriz queda convertida en estrella y cuáles son las implicaciones que derivan de este hecho.

Siendo restrictivos, solamente Sara Montiel podría considerarse, de cuantas actrices han aparecido en los filmes de esta tesis, una estrella de alcance internacional. Sus melodramas musicales fueron indiscutibles éxitos de público en toda Europa y América del Sur, a los que deben sumarse sus incursiones en las cinematografías mexicana y estadounidense. Recordemos que, según afirmaba en sus memorias, Franco la usaba de moneda de cambio para conseguir que España pudiera importar petróleo o madera procedente de lugares como la Unión Soviética. En territorios de habla hispana, más allá de nuestras fronteras, Lola Flores, Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal se sumarían como destacadas estrellas. Mención aparte merece el caso de Imperio Argentina, pues su momento de mayor fulgor, a caballo entre finales de los años veinte y la década de 1930, sería previo a la configuración paradigmática del modelo de estrella occidental, perfeccionado en la llamada Edad de Oro del Hollywood sonoro, esto es, a mediados de la pasada centuria. Con esta afirmación no quisiera relegar al olvido que ya existió en la década de 1920 una etapa dorada del Hollywood silente, en cuya constelación brillaron astros como Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Clara Bow, pero es la imagen de estrella configurada a lo largo de las décadas de 1940 y 1950 aquella que perdura hoy. Volviendo al caso de Imperio Argentina, su condición de estrella sería singular por cuanto su alcance sería no únicamente relevante en los territorios de habla hispana, sino principalmente europeos, por sus trabajos en Francia y Alemania, enmarcándose en un contexto continental que pugnaba todavía por zafarse de las absorbentes pulsiones hollywoodienses. Por lo demás, hay magníficas actrices en este trabajo que encarnan a religiosas, desde Julia Caba Alba a Gracia Olayo, pasando por Dominique Blanchar, Belén Cuesta, Carmen Maura, Chus Lampreave o Hilda Aguirre. Algunas son actrices secundarias de carácter, otras cantantes que tuvieron más suerte en el mundo de la canción que en la cinematografía. También las hay chicas Almodóvar, etiqueta que remite a un universo de creación particular. Pero no son estrellas, son otra cosa.

La dimensión de la imagen pública del sujeto estelar en femenino es percibida, tras examinar concienzudamente los diversos filmes a estudiar, como una fina línea que delimita la separación entre actriz y estrella. Delinear esta frontera resulta una tarea harto complicada, máxime si tenemos en cuenta la dimensión cronotópica de la misma, que me lleva a preguntarme si, sin salir del contexto de la industria cinematográfica occidental, siguen existiendo en la actualidad estrellas a la antigua usanza, acorde con el paradigma consolidado en el Hollywood de antaño. Mi respuesta inmediata, personal

pero basada en la reflexión antropológica, me impulsaría a afirmar que no: si nos empeñamos en retener el brillo de la estrella, hoy significaría otra cosa. Por otro lado, sin tener un juicio en firme sobre ello, pues su examen queda fuera de mis objetivos, conjeturo que la construcción clásica del estrellato masculino, vinculada con Humphrey Bogart, Cary Grant o James Stewart, por mencionar a los tres intérpretes que encabezan la sección masculina del listado «AFI's 100 Years... 100 Stars»¹³⁰⁹ confeccionado por el American Film Institute en el año 1999, obedecería a condicionantes diferentes. Esta diferencia se concretaría en relación con la tipología de personajes y géneros fílmicos de los filmes protagonizados, aunque en última instancia existiría como punto en común con el estrellato femenino el hecho de que la condición de estrella descansa en la confluencia entre personalidad cinematográfica e imagen extracinematográfica que el público conforma de un intérprete. Quizás, por no minusvalorar la agencia de estudios, productores y publicistas, sería más preciso hablar de la imagen que del intérprete se proyecta hacia un determinado público potencial, alejada (en mayor o menor medida, según el caso) de su personalidad real concreta.

Pero, como digo, exploraré con mayor detenimiento la configuración de una identidad estelar en femenino. Partiendo de los signos superficiales, cuya legibilidad queda reducida a la condición de síntoma antropológico, podría aseverar que continúan existiendo estrellas que, como Zendaya, cantan, bailan y actúan al tiempo que son capaces de movilizar la atención de grandes masas de público, con independencia de la acción que realicen a cada momento. El espectador es incapaz de dejar de mirarlas, pues andan como si no hubiesen salido de las campañas publicitarias de alta perfumería que protagonizan. No es esto cosa exclusiva de jóvenes promesas, sino también de actrices consolidadas como Cate Blanchett o Julia Roberts. Y, sin embargo, las tres actrices han intervenido recientemente en series o filmes para televisión, recuento en el que también contabilizan las ficciones de HBO (atrás quedó aquel «It's not TV. It's HBO», una de las mentiras mejor construidas en torno a la ficción audiovisual reciente), algo que una estrella cinematográfica clásica no haría sino en su ocaso. Miren a Bette Davis.

La transición entre el examen diagnóstico superficial, con otros síntomas como la acuciante necesidad de aparecer en alguno de los multiversos de Marvel, y la radiografía profunda desvela, sin embargo, que la diferencia clave entre la estrella de

¹³⁰⁹ Véase en la webgrafía: AMERICAN FILM INSTITUTE, 1999.

hoy y el astro de antaño es otra. Para intentar aproximarme a ella desde el buen humor narrativo, selecciono a dos figuras que se encuentran más próximas de lo que podría parecer: Sara Montiel y Jennifer Lopez. O Saritísima y JLo, según prefieran. Hace algunos años, la polifacética artista estadounidense de origen puertorriqueño sonó con fuerza para interpretar a la manchega en un *biopic* que contaba con el beneplácito de la española, sabiéndose admirada por la anterior. Esta película nunca llegó a concretarse, pero me sirve como excusa para establecer un cordón umbilical entre una de las grandes estrellas panhispánicas de ayer y una de las grandes estrellas panhispánicas de la actualidad, con la intención de mostrarles la profunda mutación experimentada por la dimensión pública del sujeto estelar.

Remontémonos a la reciente pandemia del covid-19. En pleno confinamiento, Jennifer Lopez hacía uso habitual de las redes sociales para compartir con sus millones de seguidores la experiencia vital que para ella suponía atravesar una situación tan dura. Pero la línea editorial no quedaba nada clara. La Diva del Bronx colgaba contenidos que iban desde un afectado agradecimiento a las enfermeras por su labor, con motivo del National Nurses Day¹³¹⁰, filmado en un cerrado primer plano con teléfono en mano, hasta un vídeo en el que uno de sus hijos ejercía de camarero improvisado, montado en un *hoverboard* en el que acto seguido bailaba, antes de dirigirse hacia una piscina a la que acababa saltando¹³¹¹. Ambas publicaciones pueden entenderse como intentos de aproximación a la realidad cotidiana de sus admiradores, aderezadas posteriormente con declaraciones en prensa que expresaban un arraigado sentimiento de depresión¹³¹². Otra cuestión es cómo fueron recibidos estos vídeos, en particular aquel protagonizado por su hijo: los comentarios más mordaces se preguntaban si su hijo necesitaba un tutor de inglés o un terapeuta artístico, subrayando así la semejanza entre la mansión de Jennifer Lopez y la casa de la familia protagonista de *Parasite* (Bong Joon Ho, 2019)¹³¹³. JLo estaba protagonizando su capítulo de *Los ricos también lloran*, aunque ella no lo sabía.

Valoraciones morales aparte, quisiera resaltar lo siguiente: las estrellas de hoy se empeñan en mostrarse empáticas y en parecer buenas personas, incluso normales, a ojos de sus admiradores, en lo que supone una actitud sin precedentes en el paradigma de

¹³¹⁰ Véase en la webgrafía: LOPEZ, JENNIFER [@jlo], 2020, 6 de mayo.

¹³¹¹ Véase en la webgrafía: LOPEZ, JENNIFER [@jlo], 2020, 18 de marzo, 7:11 pm.

¹³¹² Véase en la hemeroteca: MUÑOZ, Sandra, *Harper's Bazaar*, 2020, 18 de noviembre.

¹³¹³ Por si queda alguna duda sobre tal comparación, una de las respuestas incluye un gif de la película. Véase en la webgrafía: SANCHEZ, HELGE [@Helgemsanchez], 2020, 20 de marzo, 2:52 am.

estrella clásica. Quedan destellos de aquellas estrellas de costumbres esperpénticas, pues hay quien acusa a Jennifer Lopez de no querer trabajar con profesionales de signo zodiacal Virgo¹³¹⁴, pero ya no es esta la tónica general en su día a día. Parte de culpa radica en las concesiones realizadas a las redes sociales: en aras de la humanización de la estrella, expresión formada por un par de conceptos antitéticos que como el agua y el aceite deberían ser incapaces de mezclarse, las redes sociales suponen una pérdida en el control de la imagen proyectada hacia la esfera pública. Por un lado, la exigencia de inmediatez de sus voraces consumidores impide, a no ser que haya un elevado grado de autoconsciencia y planificación detrás, conformar una proyección que pueda aguantar sin fisuras el inmisericorde escrutinio con el que hordas de nativos digitales ansían dar con alguien a quien endiosar o cancelar cada cinco minutos. Un tuit desafortunado, una instantánea fuera de lugar o cualquier contenido mínimamente insultante a ojos de una recién creada minoría son suficientes para desmontar los esfuerzos de productores, publicistas y representantes.

Por otro lado, no parece justo culpar del cambio de paradigma de la estrella a alguien que no sea la propia estrella, aun cuando las nuevas formas de consumo digital tengan mucho que ver, siendo tanto vehículo como causa de dicha transformación. Las nuevas estrellas están resquebrajando el aura de mito inalcanzable que tenían antaño e identifico en ello un componente de culpabilidad, aunque también de narcisismo: la necesidad de ser mirada en todo momento se conjuga con la voluntad de no renunciar a ninguno de los lujos propios del estrellato, aunque ahora se reclame en propiedad la condición de normalidad, una losa que para las estrellas clásicas no hubiese resultado ni posible ni deseable. Las estrellas de antes, y pienso en iconos como Sara Montiel, Elizabeth Taylor o Zsa Zsa Gabor, no perdían tiempo en fingir que sabían (o querían) moverse por los códigos mundanales. Eran, a ojos de su público, seres excéntricos con un control absoluto de su imagen pública que no dudaban en alimentar rumores que los alejaban del mundo, fotografiándose con animales exóticos con la esperanza de que el mundo creyese que tenían en su mansión una piscina natural habitada por caimanes.

¹³¹⁴ La actriz y bailarina Heather Morris alegó, en una entrevista concedida a Justin Martindale en su pódcast *Just sayin'*, que Jennifer Lopez habría indicado a su asistente que debía sacar de los ensayos para una de sus giras a todos los aspirantes a bailarines que fuesen del signo zodiacal Virgo. Morris reconoce que ella no estaba presente y que se lo contó una compañera de profesión, aunque para nuestro propósito poco importa la veracidad de dicha información. La cosa está en que un comportamiento que resultaría inconcebible e inadmisibile en cualquier persona normal resulta simplemente peculiar o esperpéntico en la estrella, incluso justificable desde sus propios términos, porque JLo es Leo y su exmarido, Marc Anthony, Virgo, lo cual convertiría el presunto odio de Jennifer Lopez hacia los Virgo en algo plausible. Pueden ver este fragmento de la entrevista en: KEELER, Nora [@Seypremacist], 2022, 25 de agosto, 1:15 am.

Pero esa piscina nunca se enseñaba más allá de algún reportaje pactado en prensa del corazón, porque la condición de estrella se nutría más de lo presumible que de lo obvio.

Aunque pareciesen más egoístas que las estrellas de ahora, había en su proceder una menor hipocresía, una ausencia absoluta del sentido de aparente culpabilidad que podría derivarse del hecho de ser y creerse distintas a las demás. Su atractivo se basaba en la fascinación, en la ostentación, en el rumor, renunciando al derecho a parecer personas normales, el único atributo que su condición de estrella les negaba. En el terreno patrio, Sara Montiel encarnaba plenamente este paradigma, descollando quizás por un grado de autoconsciencia del que no todos los astros coetáneos podían presumir. Refiriéndome una vez más a su impagable libro de memorias, sorprende la claridad con la que «la manchega universal» distinguía entre Sara y Antonia, según la lectora podrá apreciar en la cita que aparece en la portada del Acto III de esta tesis. Hay algo en este dualismo que recuerda a Batman y Bruce Wayne. Además de por su mejor sonoridad, los frecuentes cambios de nombre de las estrellas clásicas, los nombres artísticos, tienen algo de esa necesidad de separar a la persona del personaje, a la mujer del icono, a la creadora de la creación. Ser estrella, conviene matizar, fue una profesión diferente a la de actriz. Tenía algo que lo elevaba a vocación de servicio público, como ser enfermera, maestra o monja. Y, sobre todo, había una separación, un distanciamiento, con respecto a las expectativas mundanas de su público: las mujeres españolas admiraban a Sara Montiel, pero no envidiaban una vida en la que era tachada por ser «la amante del americano», como tampoco hubiesen querido convertirse en aquellas estrellas llegadas de otro mundo que, como Elizabeth Taylor o Zsa Zsa Gabor, eran centro de dimes y diretes por su condición de mujeres impúdicas e incapaces de retener a un marido. Los hombres españoles, por su parte, deseaban acostarse con ellas, pero al final del día querían volver a la seguridad del hogar compartido con sus esposas.

Las estrellas de esta índole eran figuras míticas, idolatradas, irresistibles por lo inalcanzable, pero incapaces de generar identidad empática. Existían, en todo caso, unas expectativas concretas por parte del público hacia ellas. En la construcción de dichas expectativas intervenían los géneros fílmicos y las tipologías de personajes que las espectadoras asociaban con ellas y reclamaban ver en sus pantallas, siendo que la misma Sara Montiel confesaba en sus memorias que su mayor motivación siempre fue agradar al público y hacer los metrajes que de ella se esperaban, aunque le hubiese gustado aproximarse más al género dramático de sus tan admiradas Greta Garbo o Veronica

Lake¹³¹⁵. Hay una creación artificial que despunta precisamente por cuanto Montiel se afanó en erigir una personalidad fílmica que resultase distinguible a las demás: «Pero no imité a Greta, como no he imitado a nadie. Ningún crítico podrá decirlo. Me he nutrido, que es distinto, pero no he imitado»¹³¹⁶. Aunque centrase sus esfuerzos en el melodrama musical de corte popular, fue más allá del ensamblaje de referentes, construyó una nueva identidad al querer insertar a la *femme fatale* internacional en el folletín castizo, y entonces surgió una personalidad fílmica que no se había visto antes¹³¹⁷.

Pero las expectativas asociadas con la estrella no nacen ni mueren en la pantalla, sino que se prolongan a través de la misma como continuación natural de su presencia en la esfera pública. Hasta que dejó de ser Sara a tiempo completo para dedicarse a ser Antonia, resulta imposible encontrar determinados tipos de fotografías de la manchega. Si bien deberían introducirse en la ecuación otros factores, como el hecho de que los *paparazzi* fuesen el más fiel aliado del control de la imagen de la estrella antes de que las fotografías pactadas dejasen paso a los robados, hay mucho de autodeterminación en la negación absoluta de las necesidades humanas del astro. Puede sonar a exageración, pero reto a la lectora a encontrar una fotografía de Sara Montiel comiendo. Más tarde, en 1987, ella misma se ceñiría un delantal para participar en el popular programa televisivo *Con las manos en la masa* (1984-1991), cocinando junto a Elena Santonja unas gachas manchegas y un bacalao a la manchega, de los que darían buena cuenta después. Como apuntaré en unas líneas, este proceder tan mundano encaja en otro de los vértices de su estrellato, pero quisiera quedarme ahora con el hecho de que, en sus años de mayor gloria cinematográfica, Sara Montiel no comía.

En uno de esos hilarantes rifirrafes televisivos que escenificaban Sara Montiel y Marujita Díaz, acontecido en el magazín *En Antena* (2006-2007), la vedete y actriz de origen trianero contó una imperdible anécdota. Por supuesto, lo hizo imitando la particular dicción de Saritísima, querida amiga y archienemiga a ratos, al tiempo que Sara Montiel intentaba contener la risa: encontrándose en una fiesta con productores cinematográficos que organizó Díaz en su domicilio, la manchega se negó a comer

¹³¹⁵ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 358.

¹³¹⁶ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 77.

¹³¹⁷ Aunque se exprese en términos diferentes, esta argumentación no se encuentra alejada de la reivindicación de autoría fílmica de otras estrellas clásicas. Como excelente botón de muestra, se aconseja a la lectora visitar la aproximación que Judith Mayne efectúa con relación a Bette Davis y ese toque de antipatía, inexplicable para quien no ha visto alguna de sus actuaciones, con el que la actriz concedía autoría particular a todos y cada uno de sus personajes. Consúltese: MAYNE, Judith, 1993.

nada, respondiendo a su ofrecimiento con un «Maru, ya sabes que yo no como», actuando del mismo modo al ofrecérsele bebida; pero, tras marcharse los productores, Montiel asaltó las reservas de comida y bebida a dos manos, justificándose con un lapidario «Maru, las estrellas delante de los productores no comemos»¹³¹⁸.

Una estrella clásica necesitaba controlar su imagen y su épica en todo momento. Tanto es así que, al comienzo de su autobiografía, Sara Montiel relata los orígenes de una niña pobre que, nacida en La Mancha, siempre supo que no estaba destinada a ser normal. Incluso su nacimiento es (re)imaginado en claro contraste con su posterior experiencia vital: su madre, alentada por una familia pobre aunque temerosa de Dios, accedió a que le practicasen un aborto, pues tenía ya demasiados hijos. No obstante, cuenta Sara Montiel que su madre debía llevar dos placentas y solamente le hicieron abortar una, por lo que siguió embarazada sin saberlo ella por algún tiempo, etapa en la que solamente fue capaz de beber gaseosa y comer huevos¹³¹⁹. En la particular narración de la cronología previa a su nacimiento hay otros episodios de difícil contrastación (o posibilidad), pero lo que aquí interesa es aquilatar cómo logro acomodar sus orígenes humildes a su condición de estrella, desde un discurso de predestinación que supo aprovecharlos como recurso para engrandecer todavía más su fulgor. Y por eso pudo cocinar gachas manchegas en televisión, haciendo gala de una épica que mantuvo hasta el final de sus días, en aquellos momentos en los que María Antonia Abad decidía volver a ser Sara Montiel¹³²⁰.

Por supuesto, no todas las estrellas femeninas se ajustarían a estos rasgos, pues el planteamiento de una fórmula única sería contrario a la singularidad creativa propia de cada figura estelar. El factor común está en el halo de misterio, en el sentir de cierta lejanía e intangibilidad para con las personas comunes, en la ausencia de identificación empática frente a la presencia de una admiración alimentada por lo extraordinario. Katharine Hepburn, Bette Davis y Audrey Hepburn componen el podio femenino de la mencionada lista del American Film Institute. Sin posibilidad de someterlo a discusión, pues no hay confirmación explícita de que esta institución valore de modo diferente ser

¹³¹⁸ Pueden ver este fragmento en: DIVINA SARA, 2010, 31 de julio. Enlace en la webgrafía.

¹³¹⁹ MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel, 2000, p. 37-38.

¹³²⁰ Esta aseveración sería extensible a todos sus comportamientos en la esfera pública. Por ejemplo, el último peluquero de Sara Montiel contaba que cuando acudía al banco a por su preciado babero de esmeraldas, aquella joya que no quiso venderle a Elizabeth Taylor, lo hacía con un fastuoso abrigo de visón, lentes solares y una bolsa de Mercadona, en un intento de camuflaje que destacaba por lo impostado. María Antonia Abad tuvo en Sara Montiel a su personaje más memorable, y que fuese tan autoconsciente de ello es algo, por definición, sumamente estelar.

actor/actriz y ser estrella, este terceto ejemplifica modos distintos de ser estrella, de difícil cuantificación, al margen de su innegable contribución artística como intérpretes.

La medalla de bronce recae en Audrey Hepburn, quien se situaría en las antípodas de las extravagantes Zsa Zsa Gabor o Sara Montiel. Se construyó en torno a ella una imagen de mujer joven sencillamente sofisticada y angelical que, a juzgar por los comentarios de cuantos trabajaron con ella, tenía mucho de veraz. No obstante, su vinculación con la aristocracia europea, pues su madre era baronesa, y ciertos toques de picardía, tal fue el caso de su conocido romance con William Holden, contribuyeron a fomentar ese *je ne sais quoi* que todo astro necesitaba. La naturaleza de sus personajes, por lo general asociados con la sofisticación, como la princesa protagonista de *Roman Holiday* (William Wyler, 1953) que lanzó su carrera fílmica o la astuta soñadora Holly Golightly de *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961), no hizo sino potenciar esa personalidad cinematográfica candorosa pero con ciertas dosis de carácter que, a mi parecer, quedó especialmente bien definida en esa revisión de la Cenicienta con poder de decisión que ofrece *Sabrina* (Billy Wilder, 1954). Este título constituyó la primera colaboración entre Audrey Hepburn y Hubert de Givenchy, diseñador que tuvo mucho que decir en la configuración de la imagen de esta estrella tanto dentro como fuera de la gran pantalla. Esa apariencia *à la* Hepburn quedó entonces para la posteridad, aun cuando ella decidió dejar de ser estrella para comenzar a ser filántropa.

Conviene apreciar aquí que el carácter proyectado por la representación estelar de Audrey Hepburn, sustancialmente diferente al de estrellas como Taylor, Montiel o Gabor, viene reforzado en el terreno cinematográfico por las tipologías de personajes y por los géneros fílmicos que solía protagonizar. No fue una actriz (melo)dramática, salvo en casos aislados como el ya mencionado filme *The Nun's Story*, siendo más recordada por papeles de mujer dulce pero ingeniosa en comedias de corte romántico. Este paradigma de estrella, basado en la imagen de mujer joven e inocente que cuenta con un galán coprotagonista, se correspondería en nuestra cinematografía, salvando las distancias, con figuras estelares como Carmen Sevilla o Rocío Dúrcal.

La otra Hepburn, Katharine, probablemente se molestaría si supiese que me he referido a ella como «la otra». Se construyó una reputación de mujer indómita que la precedía, inmortalizada fílmicamente en títulos como *The Lion in Winter* (Anthony Harvey, 1968), película en la que interpretó el más fiero e impúdico retrato de Leonor

de Aquitania. Acompañaban a Katharine Hepburn la fama de mujer arisca, la ambición de independencia y una sed de privacidad propia del ermitaño, elementos que no encajaban *a priori* en el contexto hollywoodiense. Pero, como industria que todo lo comercializa, su indiferencia hacia lo público¹³²¹ devino catalizador y nutriente de su imprescindible misterio como estrella. Muy comentada fue su aparición en la ceremonia de los Oscars de 1974, pues Hepburn tenía por costumbre no acudir, aunque aquel año asistió en pijama con el objetivo de presentar el Irving G. Thalberg Memorial Award que le fue concedido al productor Lawrence Weingarten. No era ella de premios, le causaban una indiferencia absoluta. Y justamente por eso, porque Hollywood es como es, la Academia le otorgó cuatro Oscars a la mejor actriz protagonista, en lo que supone un hito todavía sin igualar a día de hoy. Adicionalmente, como ya he mencionado, fue nombrada la mayor estrella femenina en la ya citada lista del American Film Institute.

Podrá parecerles una paradoja que la mayor estrella de esta clasificación sea precisamente alguien que nunca quiso jugar a ser estrella, sino quien más se reivindicó como actriz. Incluso aquí los engranajes del *star system* se activan, convirtiendo la indiferencia en misterio y el misterio en admiración a ojos de la ávida espectadora. Bette Davis, por el contrario, destacó por un renombrado mal genio que ella misma se encargó de publicitar, así como por la concesión de gran importancia a esa palmadita en la espalda, a ese afán de validación, que suponen los premios. Tanto es así que siempre defendió que debió haber ganado tres Oscars, aludiendo a su derrota en 1951 frente a Judy Holliday por su interpretación en una comedia romántica que nadie recuerda, mientras que Davis venía de ganar en el Festival de Cannes con su Margo Channing de *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950). En cualquier caso, la historia es la que es, si bien me gustaría apuntar que dar por sentado el mérito de su no acontecida victoria llevaría a ignorar que en esa misma categoría estaba también nominada Gloria Swanson, una de las mayores estrellas del cine silente de la Paramount, por su inolvidable Norma Desmond en *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950).

Esa interpretación, esa estrella olvidada que es Norma Desmond pero que tanto tenía de la propia Gloria Swanson, sería el mejor resumen de lo que supuso ser una

¹³²¹ Quizás sería más exacto hablar de su aparente indiferencia hacia lo público, pues la aproximación de William J. Mann a la biografía más íntima de Katharine Hepburn muestra hasta qué punto su imagen pública supuso un constructo cimentado en falsedades. No son pocos los biógrafos que se han acercado a su condición de mito, pero solamente Mann ha logrado confrontar exitosamente las vicisitudes vitales de Hepburn con la imagen con la que ella eligió presentarse al mundo, inventada por sí misma. Si la lectora está interesada en esta cuestión, recomiendo la lectura de: MANN, William J., 2007.

estrella. Atrapada en su neurosis, en ese castillo paralizado en el tiempo, el ocaso del astro está condenado a ser espectral, por cuanto espectral fue su relación con la cámara y los espectadores. La estrella no mira, es mirada. No admira, es admirada. Y ese distanciamiento, respetado durante décadas por todos los agentes que participaban en su configuración, se ha visto hoy roto por los protagonistas de dicha dinámica. No quiero ser apocalíptico, no es competencia mía sentenciar los astros a su extinción¹³²², sino certificar un cambio que impide mantener el paradigma clásico de estrella. Quizás las estrellas aspiren hoy a brillar de otra manera, en tanto que potencian una mutación en el corazón de la relación entre actor, cámara y espectador, alentando en sus seguidores la sustitución de la capacidad de admiración hacia lo misterioso por la voluntad de identidad empática en lo cotidiano. Este deseo de identidad empática, lejos de aligerar el peso del sambenito de las estrellas, las sitúa más que nunca en el centro de la diana del escrutinio público, pues su menor capacidad para epatar a las gentes se traduce en una creciente potencialidad de crítica por parte de sus seguidores. Hoy cualquier persona, escondida tras un avatar anónimo en Twitter, se siente legitimada para contribuir a la caída de una estrella en menos de 280 caracteres.

¹³²² Curiosamente, algunos comportamientos extravagantes de la estrella cinematográfica clásica perviven en firmamentos particulares de otros gremios, los cuales han creado sus propias figuras estelares a imagen y semejanza de la factoría Hollywood. Me refiero a futbolistas, cantantes e *influencers*, quienes también han sucumbido a la tiranía de las redes sociales, aunque han sabido moldear el control de su imagen bajo nuevos códigos. En el acto de ir a una aldea africana en la cual no hay pozo de agua potable y creer que el regalo más adecuado para sus habitantes son unas gafas de sol de marca queda algo de la excentricidad de la estrella, también del afán humano por admirar a figuras públicas desconectadas de la realidad.

El hábito no hace a la monja: la religión de la estrella

Tras efectuar una aproximación teórica al concepto de estrella y una reflexión personal en clave antropológica sobre este mismo asunto, epígrafes que deben leerse de manera complementaria, solamente resta ofrecer algunas pinceladas adicionales sobre la relevancia de dichas cuestiones en relación con los materiales fílmicos aquí estudiados. Tal y como habrá constatado la lectora, el caso de Sara Montiel ha sido tomado como ilustración central. Al margen de mi fascinación personal hacia la manchega, conviene recordar que su protagonismo en esta tesis es doble, pues es la única actriz que encabeza el reparto de dos largometrajes, enfundándose por duplicado los hábitos de religiosa. En términos generales, resulta complejo apreciar las características generales propias de la condición de estrella, por la singularidad con la que cobran forma en cada caso, especialmente si se tiene en cuenta que, excepción hecha de Sara Montiel, únicamente he examinado un filme protagonizado por cada una de ellas. Aun cuando he realizado un esfuerzo considerable a la hora de crear contexto cinematográfico y biográfico para estimar la relevancia de cada una de estas cintas en sus trayectorias, resultaría necesario realizar estudios pormenorizados sobre cómo influye el estatus de estrella individual en la concreción de un determinado tipo de películas.

Si bien ya me he ocupado de las diferentes estrellas en los capítulos individuales, quisiera recopilar en este punto algunas informaciones e ideas esbozadas con el objetivo de caracterizar su condición de astros. Las líneas que ahora les brindo no van más allá de una breve síntesis descriptiva en torno a Imperio Argentina, Carmen Sevilla, Lola Flores, Sara Montiel y Rocío Dúrcal, quedando pendiente un estudio en profundidad de su biofilmografía para aquilatar la trayectoria estelar de cada una. Decía anteriormente, citando a Sara Montiel, que algo particular debe tener una estrella para brillar de manera distintiva, y a esta esencia de esquiva definición me referiré a continuación, retomando las premisas de la citada conceptualización del *star system*: existe una mitificación alrededor de la estrella que se alimenta de la confusión entre actante y personajes, construyéndose una imagen a ojos de las espectadoras que se nutre de la especialización de la actriz en determinados tipos de papeles y de la invención de una biografía que resulte atractiva para el impresionable público.

Por seguir un orden cronológico, encontraríamos en Imperio Argentina al primer ejemplo de estrella de la cinematografía española. No me refiero a los confines de esta

tesis, sino a nuestra cinematografía en general, pues la actriz, bailarina y cantante encabezó un incipiente sistema de estrellas femeninas que comenzaba a confeccionarse en los años veinte y treinta de la pasada centuria, acompañada por Raquel Meller, Concha Piquer, Carmen Viance, Rosita Díaz Gimeno, Conchita Montenegro o Antoñita Colomé, entre otras. Los destinos de estas actrices son siempre particulares, pero existen ciertos rasgos que las emparentan, todos ellos presentes en Imperio Argentina. En primer lugar, varias fueron populares cancionistas, con especial predilección por el cuplé y la canción andaluza. En segunda instancia, no fueron pocas las que probaron suerte internacionalmente: la hoy prácticamente desconocida Conchita Montenegro fue pionera por su moderado éxito en Hollywood, rodando versiones en español previas a la invención del doblaje, experiencia en la que también participó Rosita Díaz Gimeno; por su parte, Raquel Meller y Antoñita Colomé gozaron de especial celebridad en tierras francesas, mirando hacia el público europeo.

Este fue también el caso de Imperio Argentina, cuya trayectoria internacional se parece en sus primeros pasos a la de Antoñita Colomé: ambas debutaron en el mercado europeo de la mano de los estudios que la compañía Paramount tenía en la localidad francesa de Joinville-le-Pont. Las similitudes no acaban aquí, pues fueron de las pocas actrices que compartieron pantalla con Carlos Gardel durante su incursión fílmica europea. Antoñita Colomé tuvo que conformarse con una reducida intervención en *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Migliar, 1931), primer largometraje sonoro del popular tanguero, mientras que Imperio Argentina compartió protagonismo con Gardel en *La casa es seria* (Lucien Jaquelux, 1933), cortometraje musical de corte picaresco en el que un cantautor de tangos intenta enamorar a una bailarina, y *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1933), última película del actor y cantante en su aventura francesa, en la que la actriz española interpretaba a una profesora de música que convertía a un tramposo jugador en tanguista. Probablemente, el éxito de Imperio Argentina sobre otras actrices, cancionistas y bailarinas reconvertidas en estrellas del celuloide derivó de su exquisito dominio en las tres disciplinas, cante, baile y actuación, suponiendo aquello que los actuales fanáticos de Broadway convienen en denominar un *triple threat*.

Resulta adecuado recordar que la prensa española temía un robo de su estrella más brillante a manos de Hollywood, aunque ella se encargó de aplacar dichos rumores, manteniendo su promesa de permanecer en la industria patria. Los periodistas alabaron la belleza de su rostro, atrayente y atractor en los planos de mayor aproximación, la

expresividad de sus ojos o el carácter de sus manos. Aplaudieron su versatilidad, su gracia y su simpatía, en la línea de las adjetivaciones más habituales para las primeras actrices. En poco más de un lustro, desde su primera incursión en el cine con fecha de 1927 hasta los albores del cine republicano, los cronistas dejaron de referirse a ella como cancionista para pasar a aplaudirla como estrella. Tuvo gran importancia en esto el realizador y guionista Florián Rey, su pareja sentimental y profesional, pues junto a él firmó los más insignes títulos de su cinematografía. Junto a las ya exploradas versiones de *La hermana San Sulpicio*, silente en 1927 y sonora en 1934, colaboraron en éxitos como la comedia silente *Los claveles de la Virgen* o los largometrajes sonoros *Nobleza baturra* y *Morena Clara*, rodados a mediados de la década de 1930, por mencionar los títulos más emblemáticos. Según apunté, el denominador común es el tratamiento de la moral y la honra femenina como tema, aderezado con escenas musicales, aun cuando estas todavía no podían oírse en pantalla en el caso de las cintas silentes.

Dichas escenas solían construirse en torno a un repertorio musical fácilmente reconocible por el público, apelando también al virtuosismo de Imperio Argentina como intérprete al implementarse la tecnología del cine sonoro. El hecho de que la artista ya cantase y bailase en los filmes silentes no es sino indicativo del peso de su fama en el mundo de la canción, en cuyos espectáculos llevaba moviéndose desde 1916. Lejos de la identificación entre lo andaluz y lo folclórico que potenciaría el primer franquismo, el repertorio de canciones incluía desde fandangos hasta jotas, pasando por cuplés, coplas y tonadillas de diversa índole. Así se explica que, en la traslación del arquetipo de la cancionista desde las tablas a la gran pantalla, Imperio Argentina protagonizase títulos como *Nobleza baturra*, cuyo filón folclórico corresponde con el regionalismo aragonés. No obstante, esa imagen no restrictiva de lo folclórico pronto trocaría en un creciente predominio de lo andaluz, por lo que la artista no fue inmune al desde entonces habitual «performing in Gypsy face». Un punto clave en este cambio, tanto de la cinematografía popular como de su imagen como artista, se concretó a partir de la guerra civil y la posterior dictadura franquista.

Invoco aquí los dos últimos títulos protagonizados por Imperio Argentina y dirigidos por Florián Rey en los años treinta: *Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939). Estos largometrajes no únicamente ratifican el papel de Rey en la conformación del estrellato de Imperio Argentina, sino la consolidación de unos papeles protagonistas femeninos íntimamente asociados con el filón andalucista que pervivirían

durante décadas. Ambas cintas fueron filmadas en la Alemania de Hitler, en los estudios de Universum Film AG (UFA), en los cuales también se encontraba Estrellita Castro, pues allí rodó *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1939), otro título que obedece a ese mismo filón y que habría de permanecer en el recuerdo como el filme más popular de la sevillana. Singularmente, los dos metrajes protagonizados por Imperio Argentina en tierras alemanas presentan una mirada de exotismo hacia lo español, enraizada en presupuestos decimonónicos. La primera de estas cintas, filmada paralelamente en alemán con el título *Andalusische Nächte* (Herbert Maisch, 1938), obtiene su argumento de la novela corta *Carmen*, escrita por Prosper de Mérimée en 1845 y publicada dos años más tarde, situando a una gitana como protagonista de la acción. Por su parte, el segundo de los títulos vuelca su exotismo sobre la herencia cultural islámica, pues Imperio Argentina interpretaba a una bailarina de origen mestizo, de padre español y madre musulmana. Son folletines musicales marcados por su exotismo historicista, y tal fue su éxito entre el público que dos décadas más tarde la propia Sara Montiel, en el momento de mayor esplendor de su trayectoria, retomaría el arquetipo de Carmen en el filme *Carmen, la de Ronda*.

Aunque la trayectoria de Imperio Argentina no acaba en este punto, dos tercios de sus créditos cinematográficos se concentran entre los años de 1927 y 1939. Durante la década de 1940, fue Benito Perojo quien realizó la mayor parte de las películas en las que intervino la actriz, tres de los seis films que protagonizó en aquel decenio: *Goyescas* (1942), *Los majos de Cádiz* (1946) y *Lo que fue de la Dolores* (1947). Los dos últimos filmes de esta enumeración encontraron su mayor éxito en el mercado argentino, pues fueron producidos principalmente en aquel país, comercializándose allá bajo los títulos *La maja de los cantares* y *La copla de la Dolores*, respectivamente. En el primero de ellos Imperio Argentina encarnaba a una cantante de origen gaditano ante la cual caen rendidos todos los hombres, mientras que el segundo filme retomaba la historia de una mujer aragonesa cuyo honor se ve comprometido por una injuriosa copla. Según la senda previamente transitada, estos títulos se suman al corpus fílmico que ratifica la condición estelar de Imperio Argentina, crecientemente encasillada en papeles más o menos tipificados.

A pesar de interpretar a baturras o mestizas, sus gitanas y artistas andaluzas se convirtieron en la imagen más exportable, según constatan sus largometrajes franceses, argentinos y alemanes. A la sombra de esta estela de gitanas blancas y cancionistas

andaluzas, arquetipos paradigmáticos de la «españolada», creció el estrellato de Carmen Sevilla y Lola Flores. Me ocupo ahora de ellas por separado, pues son muy distintas, aunque guardan como elemento común esa adscripción a arquetipos propios del cine de corte andalucista. Si Imperio Argentina y Estrellita Castro fueron los dos nombres propios con mayor peso en la génesis de esas imágenes fílmicas tipificadas, creciendo su estrellato a tono con su progresivo encasillamiento en fórmulas de probado éxito popular, Lola Flores y Carmen Sevilla suponen dos ejemplos paradigmáticos de la plena consolidación de dichas representaciones en la producción cinematográfica de los años cincuenta. Entre unas y otras, no faltan nombres como Juanita Reina que contribuyeron a dicha consolidación durante los cuarenta, pero es a finales de aquel decenio cuando ya pueden hallarse filmes protagonizados por las actrices popularmente conocidas como «las mi arma», esto es, Paquita Rico, Lola Flores y Carmen Sevilla.

El caso de Carmen Sevilla resulta singular por cuanto su reclamo como estrella folclórica se circunscribe a un periodo específico de su trayectoria, mientras que su buen hacer como actriz no se limita a estos años. En lo que respecta a la década de 1950, si bien ya comenzó su andadura cinematográfica a finales del decenio anterior, se observa un predominio en su filmografía de películas pertenecientes a la fórmula de la comedia musical andalucista: *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950) *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955) o *Pan, amor y Andalucía* (Javier Setó, 1958) compondrían un breve muestrario de los filmes protagonizados por la artista sevillana a lo largo de estos años. Sus señoritas andaluzas y sus gitanas humildes pero honradas no se restringieron al contexto español, pues interpretó estos mismos tipos de personajes en sus incursiones cinematográficas extranjeras, en México, Argentina o Francia. Así, encontramos títulos como *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953), metraje mexicano que aborda los desencuentros entre una cantante gitana y un mariachi interpretado por Pedro Infante, o *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard y Eusebio Fernández Ardavín, 1953), cinta de coproducción hispanofrancesa cuyo argumento versa sobre una joven gitana que es seleccionada para protagonizar un filme junto a un apuesto galán, interpretado por el tenor irundarra Luis Mariano.

Destaca en estas películas el talento de Carmen Sevilla para el cante y el baile, también una vis cómica que la distinguió del resto de estrellas de peineta y mantilla. Junto con las habituales alabanzas dedicadas a su fotogenia y a su belleza, vimos que la crítica ensalzaba su personificación de la alegría andaluza, su gracia personal innata o su

garbo y donaire andaluces. Adicionalmente, no puede ignorarse que al tono cómico de estos filmes suele sumarse un componente romántico, pues frente a Sevilla actuaron galanes de la talla de Jorge Mistral, Luis Mariano, Jorge Negrete o Fernando Fernán Gómez, entre otros. Por norma general, el temperamento grave de ellos contrastaba con la gracia de ella, aprovechando recursos como el equívoco lingüístico o los modismos del habla andaluza como elemento de comicidad. La suma de estos ingredientes definía su hermana San Sulpicio, acorde con una condición estelar que orbitaba en torno a una premisa que ya enuncié: Carmen Sevilla es presentada en los cincuenta como «la novia de España», tanto cinematográfica como extracinematográficamente. Confundiéndose su personalidad proyectada con sus papeles en las comedias románticas y musicales de evasión, surgió la representación ideal de un modelo de feminidad prototípico del primer franquismo, la imagen de una mujer graciosa pero decente, honrada y de buen corazón. En esta conceptualización, el atractivo físico y la juventud se aprovecharon como síntomas visibles de una no menos importante belleza interior, esto es, de las virtudes morales sancionadas para quien termina siendo la esposa y madre ideal.

Sin embargo, esta representación no agota la complejidad de Carmen Sevilla como actriz, aunque quizás sí su significación como estrella. Ya en los años cincuenta sus interpretaciones desbordaron las películas musicales de corte andalucista, si bien la artista nunca renegó de este cine, pues continuaría protagonizando títulos como *Camino del Rocío* (Rafael Gil, 1966) hasta mediados de la siguiente década, cuando la fórmula se encontraba ya en franca decadencia. En su filmografía de aquellos años pueden hallarse desde fórmulas musicales que se aproximan a otros regionalismos, tal es el caso de la castiza adaptación de la zarzuela *La revoltosa* (José Díaz Morales, 1950), hasta títulos de culto como *La venganza*, descollando su magnífica interpretación en *La fierecilla domada*, premiada tanto por el Círculo de Escritores Cinematográficos como por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Reluce aquí la vis cómica de Carmen Sevilla en la que, a mi juicio, es la mejor interpretación de la Catalina ideada por Shakespeare, contagiada de un tronío y de un ímpetu que muestran las dotes de la artista de Heliópolis más allá de lo regionalista.

Su canción *Flamenca ye-ye*, grabada en 1965 con motivo de un anuncio de televisores Philips, es toda una declaración de intenciones, manifestando su capacidad para reinventarse. Dejando de lado su posterior fama televisiva, que bien merecería otro capítulo, los créditos cinematográficos de Carmen Sevilla en las décadas de 1960 y

1970 demuestran su versatilidad como actriz y su voluntad por participar en filmes de difícil clasificación. Sus experiencias en el cine anglosajón, tal es el caso de *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961) y *Antony and Cleopatra* (Charlton Heston, 1972), cohabitaron con su breve incursión en el cine del destape, con títulos como *La cera virgen* (José María Forqué, 1972) o *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974). No obstante, en las antípodas de sus gitanas con bata de cola, resaltó la apuesta de Sevilla por dramas psicológicos y de suspense que ofrecían una rica paleta interpretativa, desde los matices de la actriz seria hasta el pánico de la *scream queen*; en este punto, aparte de la ya mencionada *El techo de cristal*, pueden destacarse las películas *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973) y *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1974).

En cambio, su íntima amiga Lola Flores siempre fue más artista que actriz, por lo que su producción fílmica puede acotarse con mayor facilidad, en interrelación con su estatus de estrella folclórica. Aunque en los años cuarenta contaba ya con algunos títulos en su haber, iniciándose en el séptimo arte con *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), su eclosión como estrella del celuloide fue un fenómeno propio de la década siguiente. Reclamó entonces para sí el rango de absoluta protagonista en metrajes que con frecuencia recibían como título el nombre de alguna de las coplas más populares de su repertorio, tal es el caso de los films *¡Ay, pena, penita, pena!* y *Limosna de amores* (1955), ambos rodados por Miguel Morayta en México, o *María de la O* (1958). No es este un fenómeno nuevo, pues esta última copla ya había sido tomada como inspiración para el argumento de aquella *María de la O* (1936) protagonizada por Carmen Amaya. Las penas cantadas en copla potencian argumentos amorosos y escenas musicales acompañadas por cierto regusto de folletín, algo que sucede también en *La Faraona*, título mexicano que acuñó el sobrenombre que la acompañaría de por vida.

Junto con largometrajes que encajan mejor en el género de la comedia musical, tal es el caso de *Estrella de Sierra Morena* o *Morena Clara* (1954), nueva adaptación del clásico de Florián Rey e Imperio Argentina en clave de evasión franquista, todas las cintas guardan similitudes que redundan en el encasillamiento de Lola Flores en ciertas tipologías de personajes, según arquetipos previamente existentes, reaprovechados para nutrir su condición de estrella. Si en Imperio Argentina y Carmen Sevilla resultaba significativa la reiterada aparición de personajes gitanos, en Lola Flores lo es todavía más. La explicación de esto es tan sencilla como compleja: aunque ella expresó que no era ortodoxamente gitana, era la estrella cinematográfica que más lo parecía. Si Imperio

Argentina, Juanita Reina o Carmen Sevilla habían encandilado con sus gitanas blancas, la raigambre calé de la familia Flores y su apariencia física suponían un paso más allá en la aparente verosimilitud de la representación de lo gitano. Y digo aparente porque, como he examinado al hilo de su hermana Consolación, el arquetipo deviene aquí estereotipo que se vehicula mediante actividades como la supersticiosa quiromancia o formas de hablar que son presentadas como vulgares.

No es este lugar para ocuparme pormenorizadamente del recorrido individual de sus gitanas cinematográficas, pero sí quisiera apuntar una peculiaridad: la naturaleza moral asociada con sus personajes, gitanas que frecuentemente actúan como cantantes o bailaoras, resulta ambigua por cuanto el estereotipo del temperamento gitano, planteado en términos racializados de impureza, se conjuga con su caracterización como mujeres de buen corazón e intachable honradez. No son pocas las ocasiones en las que sus personajes son víctimas de habladurías, fomentadas por su triple minorización como mujer, artista y gitana, pero existe frecuentemente un arco argumental que culmina con la mejora de su estatus, mediante el ascenso económico, el matrimonio o, en el caso estudiado, su conversión en monja. Lejos de tratarse de algo negativo, la ambigüedad de la impureza construida desde la mirada hegemónica blanca hacia lo gitano se traduce en una mayor variedad de tonos fílmicos, siendo probablemente Lola Flores la folclórica de los cincuenta que transita de modo más frecuente entre la comedia y el melodrama. Incluso a veces se ubica entre dos aguas, tal es el caso de la hermana Consolación: lo gitano deviene chufra por su extrañeza en una monja, pero interviene al tiempo en la historia de amor y abandono de un hombre para el que ella era más bien poco.

La Lola Flores cinematográfica no sobrevivió a la debacle del musical de corte popular, espaciándose de modo creciente sus intervenciones en el medio audiovisual con títulos como *De color moreno* (Gilberto Martínez Solares, 1963) o *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973), aunque no se despidió del cine hasta la década de 1980, momento en el que llegó a interpretar a Isabel I de Castilla en la peculiar comedia *Juana la Loca... de vez en cuando* (José Ramón Larraz, 1983). A pesar de su progresiva desaparición en la gran pantalla, la popularidad de Lola Flores se mantuvo intacta a ojos de las masas populares. Su vigor, su gracia y su temperamento en pantalla siempre fueron, como se encargaba de recordar la prensa, los rasgos de un torbellino que cantaba y bailaba a su manera. Recuerden que Francisco Umbral exploró su poética como mito de lo andaluz y lo gitano, con una movilidad particular que la elevaba al rango de genio.

Casi diríamos que Carmen Sevilla prefirió continuar siendo actriz, mientras que Lola Flores abandonó el séptimo arte llevándose el estatus de estrella a los escenarios. Quizás ya lo traía de fábrica, aunque el cine lo potenció exponencialmente, porque lo atrapó y lo hizo eterno.

Se dice de Lola Flores que si no existiese habría que inventarla, pues fue única en su especie, algo que también reclamaba para sí Sara Montiel. Como ya tuve ocasión de explorar, «la manchega universal» es la estrella de esta tesis que mejor responde a la construcción clásica del astro. No me explayaré nuevamente en su caso, pero quisiera señalar que en ella despuntan los dos procedimientos complementarios que Cuéllar Alejandro destacaba: la especialización del intérprete y la invención de una sugerente biografía. Con relación al primero de estos elementos, si bien los filmes de Sara Montiel que anteceden a su condición de estrella no responden a un modelo claro, hemos de recordar que, tras su regreso a España desde Estados Unidos, *El último cuplé* supuso el primer ensayo de un arquetipo que habría de perdurar en la filmografía montielesca durante más de una década, a saber, el constructo de una mujer fatal entregada al canto de tonadas y cuplés, cuyo destino está marcado por el abandono de los hombres. En sus memorias, Montiel afirmaba que siempre quiso satisfacer a su público, el cual esperaba de ella esos folletines musicales, aun cuando supusiese caer en el encasillamiento. En otro orden de cosas, aunque la manchega fuese única, todo estaba ya inventado: su originalidad vino de saber mirar hacia cupletistas de antaño, rescatando el cuplé pero cantándolo distinto. Sumando su particular fotogenia o su no menos singular biografía, elemento clave de mitificación, supo elevarse a mito.

Como advertí, los estudios que se han ocupado de la artista manchega pecan de ingenuos por cuanto derivan del largometraje de Juan de Orduña todas las implicaciones asociables con Sara Montiel como estrella. El encasillamiento no supone nunca un fenómeno absoluto, pues este proceso intersecciona con otros recursos y discursos que permiten introducir nuevos matices. Espero haberlo demostrado en mi análisis de los dos filmes protagonizados por la estrella que incluyo en mis materiales, aunque serían muchos otros los títulos que habrían de sumarse para ofrecer una caracterización del astro montielesco con todas sus aristas. Por mencionar algunos ejemplos, las diferentes versiones de artistas dedicadas al mundo de la canción que interpretó en *Mi último tango*, *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962) o *Noches de Casablanca* muestran la consolidación arquetípica de su imagen de mujer fatal, al tiempo que prueban la

capacidad que tuvo la mancha de hacer suyas canciones de un vasto repertorio que transita desde el cuplé al bolero, pasando por el tango, la samba o la *chanson* francesa. En otro orden de cosas, la traslación de dichos éxitos al mercado musical, primero en forma de vinilos y después como parte de los espectáculos escénicos que realizaría tras retirarse de la gran pantalla, se sumarían a su autoconsciencia estelar y su voluntad de presentarse desde un discurso biográfico marcado por la predestinación y los escándalos amorosos. Y así nació Sara, una estrella transmedia que supo contarse en mil y un escenarios. Cuando dejaron de realizarse las películas que el público esperaba de ella, Antonia se retiró del séptimo arte sabiendo que Sara Montiel ya no necesitaba el cine.

Por su parte, Rocío Dúrcal fue sin duda una estrella en el mundo de la canción, tanto en tierras españolas como mexicanas, siendo su experiencia en el séptimo arte de alcance mucho más reducido. Acude a mi mente una posible comparación con Juanita Reina, afirmando que Dúrcal fue para el cine de los años sesenta y comienzos de los setenta aquello que doña Juana fue para la cinematografía de la década de 1940, aunque conviene prestar atención a las diferencias contextuales. Como puntos en común, y aquí nace la analogía, ambas protagonizaron poco más de una decena de créditos fílmicos y su dependencia con respecto a los estilos musicales que definían su trayectoria como cantantes, la copla en el caso de una y la canción melódica moderna en el caso de la otra, es evidente. Asimismo, estos títulos se concentraron en un periodo muy específico de su trayectoria artística, mientras que su dedicación al mundo de la canción desbordó dicha incursión en el mundo del cine. Sin embargo, una diferencia las distancia en su llegada al séptimo arte: cuando Juanita Reina protagonizó *La blanca paloma* (Claudio de la Torre, 1942) era ya una cantante con varios espectáculos teatrales de éxito a sus espaldas, mientras que Marieta debutó con *Canción de juventud* en lo que supuso un descubrimiento para el gran público, pues apenas había participado en algunos espacios radiofónicos y televisivos con anterioridad.

A partir de esta primera película, una de esas comedias musicales que contaba con el innegable oficio de realizador de Luis Lucia, se articuló la construcción de una imagen que contribuyó a lanzar su estatus de estrella, el cual sobrevivió a su actividad cinematográfica. Pudimos comprobar que Dúrcal fue digna heredera del título de «novia de España», ostentado por Carmen Sevilla en los años cincuenta. Basta con cotejar los calificativos que ambas recibieron en prensa al interpretar a Gloria para comprobar que los medios elogiaron su gracia, belleza y alegría de modo recurrente. Tal y como

sucediese en el caso de la sevillana, la ficción cinematográfica fue arte y parte en la construcción de una imagen de feminidad que releyó en clave moderna a Cenicienta, como puede constatarse en *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1963), *Tengo 17 años* (José María Forqué, 1964), *Más bonita que ninguna* o *Buenos días, condesita* (Luis César Amadori, 1967). Todas estas películas responden a la fórmula de la comedia musical popular, en cuyo marco se presentan jóvenes pizpiretas, cantarinas y, a la postre, tradicionalmente femeninas aunque aparentemente modernas. Esas protagonistas ingenuas pero con carácter, dulces pero espabiladas, serían ejemplo del encasillamiento necesario que conlleva la confección de un arquetipo a ojos del espectador.

En el caso de Dúrcal, a falta de un estudio pormenorizado, el encasillamiento parece ser el recurso que predomina como proceso de construcción mítica, si bien su vida privada, en especial su relación con el también cantante y actor Junior, supuso para la prensa una semejanza entre la imagen fílmica y la dimensión extrafílmica, como si la comedia romántica se hubiese tornado realidad. Esto explica, en parte, que sus intentos por ofrecer una imagen diferente, reivindicándose como actriz en los pocos metrajes que protagonizó durante los setenta, resultasen infructuosos. El filme que he examinado en mi investigación fue la excepción en una década en la que Marieta se alejó de la imagen de joven pizpireta para buscar nuevos senderos interpretativos, ninguno de ellos con continuidad. Protagonizó desde una seria adaptación de Pérez Galdós, *Marianela*, hasta un drama lésbico con Bárbara Rey, *Me siento extraña*, también el *thriller* francés *Dites-le avec des fleurs* (Pierre Grimblat, 1974) o la cinta de ciencia ficción mexicana *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (Julián Soler, 1970). Ninguna incluía a aquella Rocío Dúrcal a la que el público estaba acostumbrado, obteniendo por ello modestos resultados en taquilla, así que decidió como tantas otras apartarse de la cámara y seguir cantando al amor desde los escenarios, inmortalizándose a través de la ranchera.

Fotogenia. Encasillamiento. Arquetipo. Mitogénesis. Biografía. Invento. Y, en definitiva, autoría. Quedan muchos rincones por explorar en este firmamento, puede que incluso constelaciones enteras. Pero si estas líneas han servido para que la lectora se interese por la mujer autora tras la mujer interpretada, por la mujer sujeto tras la mujer objetualizada, me conformo con esta pequeña victoria. Hay algo distintivo en todas ellas y, en mayor o menor medida, existió autoconsciencia en la creación de su subjetividad estelar. Magdalena fue Imperio, Carmen cambió sus apellidos por el nombre de su ciudad natal, Lola siempre fue más Lola que Dolores, María Antonia se profesionalizó

como Sara, y Marieta invocó la frescura del Rocío. Nombres impuestos o elegidos, aceptados siempre como propios en lo profesional, fueron identidades prohibidas para la mujer de a pie pero asumibles para la artista. Y España vivió a través de ellas muchos mundos posibles, de crudeza o de evasión, a todo color o en tonos de gris, pero siempre mundos que orbitaban en torno al brillo imperecedero de la estrella.

Sea como fuere, la necesidad de resituar y reivindicar la condición o el estatus de estrella en tanto que subjetividad autoral supone una conclusión en sí misma, pues de ello me he ido dando cuenta según avanzaba en el proceso de investigación. Impulsado inicialmente a ahondar en las aportaciones de directores y productores, también de guionistas, he descubierto (o, mejor dicho, he aprendido a descubrir) que las actrices que interpretan a las monjas y novicias cantarinas no podían ser consideradas como autómatas que repetían unas líneas. Partía de la idea de buscar sus subjetividades, pero una cosa son las intenciones y otra muy distinta son los resultados. En este sentido, considero que ha merecido la pena sumergirse en incontables lecturas de memorias y entrevistas, como también complementar el material fílmico principal con el visionado de otros metrajes protagonizados por las mismas estrellas, pues ambos procesos han resultado fundamentales para apreciar, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, sus aportaciones como autoras.

Según expresaba, esto es un requisito para quien pretenda descubrir en toda su complejidad la red de subjetividades tras una determinada producción cinematográfica. Examinaré en el siguiente capítulo la continuidad y la variación del tipo popular de la religiosa cantarina, ciñéndome al estudio de los personajes, pero es preciso señalar que la valoración de la personalidad fílmica y extrafílmica de las estrellas resulta una pieza indispensable para la comprensión de dicha continuidad y variación. Pese a que la mayor parte de este capítulo se ha construido a modo de reflexiones generales, las consecuencias fácticas son siempre concretas. Veamos su aplicabilidad sobre las convenciones de género, en la doble vertiente de este término: para un mismo contexto cinematográfico, la España franquista de los años cincuenta e inicios de los sesenta, tenemos a estrellas como Carmen Sevilla, predominantes en el género de la comedia y destacadas por personajes femeninos de construcción moralmente positiva, y a otras como Sara Montiel, cuyo recorrido en el género fílmico del melodrama va acompañado por unos marcadores de feminidad vistos como moralmente condenables. Esto, como he analizado, va más allá de una película concreta. Otro caso coetáneo, el de Lola Flores,

viene marcado por cierta dosis de ambigüedad, explicada desde la configuración de una personalidad fílmica asociada frecuentemente con la representación de la mujer gitana, ambigua por su condición étnica, expresada en términos raciales: lo gitano es sinónimo de peligro e impureza, pero también deviene, ocasionalmente, símbolo de una cultura asociada con lo español. De ahí que Lola Flores, como representación paradigmática de lo gitano, transitase más que ninguna otra estrella del momento entre el melodrama y la comedia, entre la sentida mujer que ha visto comprometida su honra y la analfabeta joven que forma parte de una cuadrilla de bandoleros refugiados en la sierra. Y de ahí que su hermana Consolación aprovechase la quiromancia como recurso humorístico, aunque tomase la reintegración moral de sus pupilas desde la máxima seriedad.

Si añadimos al grupo las subjetividades autorales de Imperio Argentina y Rocío Dúrcal, separadas temporalmente de las anteriores, el cuadro cobra nuevos matices. Podríamos convenir, tras un estudio riguroso de los filmes de mediados de la pasada centuria, que el tipismo potenciado por la dictadura se concreta en el andalucismo, prefigurado a partir de elementos vistosos previamente seleccionados por el exotismo pintoresquista decimonónico, como las batas de cola o los toros. Con Sara Montiel como excepción castiza, estrellas como Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico o Juanita Reina solían prodigarse en populares títulos de corte andalucista. Pues bien, añadir a la muestra estrellas anteriores y posteriores permite apostillar, siempre evitando universalismos y recordando que analizo aquí casos específicos, que el filón andalucista nunca fue tan potente en la configuración de estrellas como en el contexto del primer franquismo. Compitió antes con otros regionalismos, pues la notoriedad alcanzada por Imperio Argentina no se construyó únicamente a partir de personajes andaluces, sino echando mano con igual éxito de otros regionalismos como el aragonés, aunque no deje de ser cierto que el trabajo de Imperio Argentina en la Alemania de Hitler fue un paso clave en la cimentación del gusto por lo andaluz. Por otra parte, el estrellato de Rocío Dúrcal coincidió con un contexto de mayor aperturismo de la dictadura hacia el exterior, elemento que se conjugó con su vocación de estrella de la música ligada al mercado hispano, por lo que sus personajes, en varias ocasiones todavía andaluces, viraron hacia una caracterización que abandonó progresivamente el folclorismo, sin demasiadas batas de cola de por medio. En definitiva, el filón andalucista nunca fue tan vigoroso como a mediados de la centuria pasada, siendo el paradigma folclórico de estrella femenina una producción cronotópica de aquel contexto.

Mención aparte merecen los números musicales. O, dicho de modo más preciso, la selección musical en torno a la cual se construyen dichas escenas. El empeño por aclarar el origen específico de cada uno de los temas, gran parte de ellos incorporados previamente al repertorio como cantantes de las estrellas cinematográficas, se debe a su peso como factor que condiciona, en un grado nada desdeñable, la implantación de la personalidad extrafílmica de la estrella a su trasunto fílmico. La dependencia entre el séptimo arte y el mundo de la canción en la configuración de las estrellas españolas de paradigma clásico deviene un elemento clave para dibujar la línea divisoria entre el género fílmico del musical según su formulación estadounidense y lo musical como categoría íntimamente vinculada tanto con la comedia como con el melodrama en el cine español de buena parte del siglo pasado. En el caso del musical hollywoodiense, varios de los argumentos de sus más insignes títulos procedían del musical escénico de Broadway, cuya analogía directa serían las producciones cinematográficas españolas que adaptaban zarzuelas o revistas. No obstante, no es este el caso de los filmes que he estudiado, tampoco el de la mayor parte del musical patrio, pues su vinculación directa no se establece con el musical escénico, sino con el mundo de la canción. De ahí que la procedencia de sus estrellas y el resultado de sus producciones fílmicas tengan una identidad singular, inconmensurable bajo el canon del musical hollywoodiense.

En la mayor parte de casos estudiados, incluso en las adaptaciones literarias, el argumento se moldea (o, al menos, se acomoda o se adapta) en función de las canciones seleccionadas. Y de esta selección participa el repertorio previo de la estrella, aunque esa influencia puede concretarse de varias maneras. El caso más notorio, por el volumen del metraje dedicado a los números musicales, se encuentra en las cintas protagonizadas por Sara Montiel en sus años de plenitud. Tal es el caso de *Pecado de amor*, con una decena de números musicales, cuánta más justificable por la voluntad de complacer las expectativas que el público tenía de la estrella que por su necesidad a nivel argumental. Pero la influencia no únicamente se deja sentir cuantitativamente, sino también en la definición cualitativa de los personajes. Por ejemplo, el filme *La hermana Alegría* se inspiraba en la comedia teatral *La casa del olvido*; así aparece dicho en los créditos y así es oportuno señalarlo, pues la lectura del texto escénico confirma que se trata más de una inspiración que de una adaptación fiel. Huelga decir que la religiosa protagonista no cantaba sobre las tablas y que la adición de *La Zarzamora*, su número musical más recordado, no obedece a una necesidad argumental, aunque se halle bien inserto gracias

a su temática sobre la honra femenina, sino a las expectativas de las espectadoras en relación con un filme protagonizado por Lola Flores.

Este acomodamiento del filme a la estrella debe valorarse siempre de un modo situacional, pues dicha conclusión no es aplicable a todos los metrajes aquí examinados, algunos de los cuales obedecen a condicionantes ajenos a las dinámicas estelares. En *Sor Intrépida* y *Entre tinieblas* lo musical se activa como categoría en metrajes que no se adscriben al género musical, siendo la visión del director y el uso instrumental de la música, subordinada a su sentido argumental como motor de acción o de caracterización psicológica de los personajes, aquello que resulta definitorio. Por otra parte, *La llamada* supone el único ejemplo estudiado de adaptación de un musical escénico a un musical cinematográfico, parangonable con las dinámicas del musical hollywoodiense, aunque sin desdeñar la presencia de una tradición cultural española, sobre todo a nivel cómico, que le es distintiva. Frente a los casos anteriores, predominaría la subjetividad autoral de los directores, también guionistas en los dos ejemplos más recientes, mientras que en el primero resalta la labor de guionista y productor de Vicente Escrivá. No hay en los mismos personalidades estelares, algo común con *Sor Ye-yé*, conjugando en su reparto la presencia de protagonistas con modesta fama nacional o internacional, intérpretes de carácter y reputadas actrices de teatro.

Entrarían aquí en pugna diversas dimensiones autorales. La particularidad de la dimensión autoral del astro radica, según he razonado, en que su autoría está pensada en términos de satisfacción del gusto y las expectativas imputables al espectador potencial, esto es, a las masas populares. No es este el sentido habitual de autoría asociado con la figura del director, pues, según muestran los filmes de Gil o Almodóvar, la condición autoral suele aplicarse de modo más restringido a la visión del realizador como creador. Cada película, como manifestación cultural específica que es, presenta una fórmula exclusiva, por lo que ambas formas de entender la autoría no son excluyentes en la misma, sino complementarias en distinto grado. Por expresarlo llanamente, existe un gran abanico de posibilidades entre «una película de Sara Montiel» y «un film de Pedro Almodóvar», expresiones que para mí ejemplificarían los dos extremos del continuo existente entre la película marcada de modo predominante por la condición de estrella y el filme definido por la autoría del director. Incluso en estos casos no puede negarse el oficio de Luis César Amadori o de Mario Camus, tampoco la capacidad de actrices

como Chus Lampreave, que no son estrellas pero sí presencias, capaces de dotar a sus diálogos de coautoría renovada.

Finalizo este capítulo invitando a la configuración de nuevas interpretaciones en lo que respecta al caso más evidente de continuidad, pero también de variación, que he examinado en esta tesis: la hermana San Sulpicio como religiosa, Gloria como seglar. Más allá de la variación del temperamento del personaje y de los cambios argumentales, asuntos que reclamarán mi atención en el próximo capítulo, no puede obviarse cómo las personalidades estelares de Imperio Argentina, Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal influyen en sus interpretaciones de Gloria. Siendo que el origen andaluz, más particularmente sevillano, del personaje no varía, el análisis individual de estas adaptaciones muestra que el filón andalucista cobra especial fuerza en la segunda de las versiones estudiadas, protagonizada por Carmen Sevilla, pues las fiestas flamencas o las corridas de toros devienen moneda corriente tanto a nivel visual como a modo de realidades incorporadas en diálogos y episodios humorísticos. Por el contrario, pese a no negar el origen andaluz del personaje, las otras dos adaptaciones analizadas parecen más preocupadas por otras cuestiones. Según hemos visto, predomina una vocación de denuncia y crítica social con respecto al conventualismo forzado de Gloria en la versión protagonizada por Imperio Argentina, mientras que el metraje encabezado por Rocío Dúrcal, sin renunciar a lo regionalista y al humor popular, incorpora elementos como una sonoridad musical o una estética más modernas que actualizan a Gloria.

Interviene aquí la condición de la estrella como fenómeno cronotópico, pues un factor explicativo en dicha variación es la configuración de estrellatos particulares a partir de realidades socioculturales e históricas diversas. En las películas protagonizadas por Imperio Argentina bajo la dirección de Florián Rey existe una vocación de crítica hacia el conservadurismo social potenciada durante el periodo republicano, momento del que data la primera adaptación sonora de esta clásica obra popular. Por el contrario, la configuración estelar de Carmen Sevilla ha de explicarse, al menos durante sus primeros años de actividad cinematográfica, desde el paradigma del cine de evasión del primer franquismo, desde un modelo de estrella femenina que ejemplifique las virtudes social y moralmente sancionadas por un paradigma de feminidad en cuya cúspide se encontraba el estatus de obediente mujer casada. No obstante, la tipología de estrellas se va ramificando según los géneros fílmicos, tal es el caso de los dramas históricos de cartón-piedra que reivindicaban la personificación femenina de lo nacional, también los

folletines populares en los que se ofrecía una contradefinición de la mujer virtuosa. Ya en las últimas décadas del régimen, la voluntad de aperturismo internacional se conjugó con el revulsivo del Concilio Vaticano II, confluencia bien ilustrada por Rocío Dúrcal, estrella que fue capaz de dotar a Gloria de una identidad que, aun siendo muy española en un sentido tradicional, se destacaba por una personalidad moderna y con vocación de conquista internacional, pensada para mercados como el mexicano.

Y fíjense siempre en las canciones. Lejos del anecdotismo que habitualmente se ha imputado a los números musicales del mal llamado cine «de clarín y pandereta» o «de guitarra y castañuela», los temas musicales elegidos y la estética de dichas escenas resultan céntricos en la construcción de las estrellas como personalidad autoral, en tanto que su ligazón con el mundo de la canción ha quedado demostrada. También esto nos habla de los gustos de las masas populares en cada uno de los contextos temporales abordados. ¿Por qué se explota tanto el filón andalucista en el cine popular de los años cincuenta? ¿Cómo se explica el redescubrimiento del cuplé a finales de esa misma década? Las respuestas que puedan ofrecerse a estas preguntas, expresadas siempre en términos complejos, no deben caer en el error de minusvalorar la autoría de la estrella.

Rompiendo hábitos. Continuidad y variación del tipo popular

El último de los capítulos que compone el tercer acto de esta tesis va dedicado, como no podía ser de otra manera, a la continuidad y la variación del tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español. Construyo mi discurso a partir de la decena de filmes que he tenido ocasión de analizar, iniciando este ejercicio de síntesis desde una advertencia: aunque esta pieza lleve por título «Rompiendo hábitos», jugando una vez más con la polisemia del término «hábito»¹³²³, el transcurso de esta investigación me ha permitido comprobar que muchas son las continuidades en la representación de la religiosa cantarina cinematográfica. Comprobaré la lectora que manejo los términos que el historiador del arte Fritz Saxl empleaba en la ya citada obra *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*¹³²⁴, y es que mi intención no está nada alejada de su voluntad de construir una historia de las imágenes, en la que se tenga en cuenta cómo las mismas «pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido»¹³²⁵. Incidía así en el significado contextual de lo visual, al tiempo que situaba el foco en la historicidad de cada representación, en su potencial de cambio a lo largo de aquello que podría denominarse «la vida de la imagen».

El caso que estudio resulta singular, pues la historicidad de lo cinematográfico invita a acotar las remembranzas y las amnesias en decenios en vez de en siglos, aunque la intención subyacente de mis análisis ha sido muy saxliana. Quiero decir con esto que me he (pre)ocupado de interpretar la imagen fílmica de la religiosa cantarina en sus diversos contextos, preguntándome por el éxito de la misma en ciertas décadas, tal es el caso de los años cincuenta, y de su ausencia en otros momentos, con el decaimiento del cine musical de corte popular en decenios posteriores. Implícita o explícitamente, la reelaboración de dicha representación ha estado presente en los capítulos dedicados a cada pieza fílmica: al examinar la confección y el funcionamiento de los personajes que se adscriben a esta representación, he ido desgranando qué elementos de novedad se

¹³²³ En este caso, aprovecho la yuxtaposición de sentidos de «romper un hábito», que en el habla popular remite al abandono de una determinada costumbre, mientras que, según señala Melgares Guerrero, esta expresión también alude al hecho de dejar de llevar el hábito religioso que se lucía a cambio de una promesa hecha a Dios, fruto de ver cumplido un ruego de difícil obtención. Normalmente, cuando se alcanzaba cierto grado de vejez, resultaba ya indecente vestirlo, así que se procedía a «romper» dicho hábito. Véase: MELGARES GUERRERO, José Antonio, 1998, p. 7.

¹³²⁴ Véase «Continuidad y variación del significado de las imágenes»: SAXL, Fritz, 1989, p. 11-20.

¹³²⁵ SAXL, Fritz, 1989, p. 12.

apreciaban en cada religiosa cantarina, apuntando también las semejanzas entre unas y otras, necesarias para apreciar su continuidad como tipo popular.

La religiosa cantarina en el cine español sería, parafraseando a Saxl, una imagen viva. Espero haberles mostrado esto mediante mis análisis, los cuales han pretendido ofrecer lecturas contextuales que ayudaran a comprender la adaptabilidad de esta imagen, su capacidad de supervivencia a lo largo de casi una centuria, con sus diptongos e hiatos. Por supuesto, dicha temporalidad habría de incrementarse si desbordásemos el terreno de lo fílmico, pues he aludido al amplio abanico de referencias de mundos tan diversos como la literatura o los espectáculos escénicos, ineludibles a la hora de rastrear las bases de la profesas de celuloide. En este punto, es necesario brindar una lectura sintética de estos análisis, recapitulando lo dicho e intentando responder a diversas preguntas que quedaron abiertas desde la introducción. En el siguiente epígrafe, ofrezco una recapitulación de las religiosas estudiadas, tomando como marco comparativo la teoría de los eneatis tipos naranjianos. No me detendré en la explicación de los subtipos, labor efectuada en los capítulos individuales, pues mi intención es elaborar un listado acumulativo y descriptivo que permita, en el siguiente apartado, cotejar la continuidad y variación de la imagen. Por ello, este texto no puede leerse al margen de todo lo que ya se ha dicho, pues las pretensiones de comparación y generalización solamente resultan viables si se tiene en cuenta el estudio contextual de la imagen a cada paso de su vida.

Sin deseo alguno de adelantar acontecimientos, me veo obligado a señalar ya una de las conclusiones de dicha recapitulación. De los distintos rasgos apreciables en la teoría naranjiana, me resulta especialmente sugerente la adscripción de unos y otros subtipos a las categorías pasionales y contrapasionales, esto es, tipologías de personajes que muestran las motivaciones de su conducta y acciones en sentido positivo frente a otras que destacan por incorporar un sentido negador y represor de su pasión primaria como guía en su proceder. Entran en juego cuestiones como si las religiosas cantan siendo profesas o lo hacen como seglares, también las motivaciones que las impulsan a seguir la senda de lo monacal. Pero, ante todo, postulo que se impone la existencia de dos fórmulas o arcos argumentales que, a pesar de sus variaciones, se erigen como la clave interpretativa central para explicar tanto la continuidad como el éxito popular de esta imagen: hay historias de mujeres pecadoras que buscan un cambio de vida en lo religioso, frente a novicias o monjas que cuelgan los hábitos por razones románticas.

Construyo mi interpretación sobre las regularidades perceptibles en cada uno de estos recorridos, proponiendo su lectura desde unas expectativas de género concretas. No pretendo inventar un aparato conceptual alambicado, sino referirme a las cosas por lo que considero que son: jugando con la duplicidad del sentido de género fílmico (comedia/melodrama) y del sentido de género sociocultural construido a partir de la diferencia sexual biológica en términos binarios (masculino/femenino), me dispongo a razonar que existe una construcción cultural, siempre históricamente particular, de lo que se espera de estos personajes femeninos, según el tipo de película y el modelo de feminidad al que se adscriben. Pueden acusarme de cobarde por no transitar a un nivel de generalidad más abstracta, pues podría emplear categorías como las de «estereotipo» o «arquetipo», aunque ya establecí en los planteamientos iniciales que resulta preferible, para los propósitos de esta investigación, retener la categoría «tipo popular», que de tan diversa resulta difícil de reducir a alguna de aquellas estructuras mentales. Así lo he pensado durante cientos de páginas, y no voy a empezar a traicionarme ahora¹³²⁶.

Sin embargo, sí intentaré que ascendamos de la mano hasta un último nivel en este edificio tan particular que es el conocimiento humanístico. Partiendo de esos dos arcos argumentales recurrentes, estimo posible confeccionar una genealogía particular del tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español. Y creo que el hecho de que diversas religiosas no comiencen y acaben el filme siéndolo, andando o desandando el camino de la vocación en una u otra dirección, supone el fino pero resistente hilo de Ariadna del que podemos tirar para buscar esa ascendencia común. Resulta oportuno recordar que esto no sucedía con los sacerdotes cinematográficos, y este contraste me aportó la pieza que faltaba para terminar el rompecabezas: antes que religiosas, las monjas y novicias cantarinas son vistas como mujeres. Podría parecer una aseveración simple, pero esconde una realidad muy compleja, pues postulo que son las feminidades como imágenes construidas en contextos sociales, culturales, históricos y morales concretos aquellas que definen su esencia y su razón de ser. Igual que ellas cambian de seculares a religiosas, en ambos sentidos, muta también la mirada que cada contexto dedica a la mujer. No pretendo exagerar la situación, pues en esta tesis no nos hemos

¹³²⁶ A mi parecer, hay una mirada muy masculina en los arquetipos de feminidad definidos desde postulados psicoanalíticos como los junguianos. En mis análisis e interpretaciones, he intentado contrarrestar la masculinidad fuerte del psicoanálisis, necesario para aproximarme a la naturaleza de los personajes, con una mirada feminista que descentrase y recentrase aquella mirada.

movido de la cinematografía española, y precisamente por esto es posible identificar esquemas o modelos que perviven, pero también cambios de matiz que se incorporan.

En resumidas cuentas, todo es una cuestión de escala. Desde una escala macro, pudiera parecer que poco o nada se ve alterado. Pero desde una escala microhistórica, desde una lente antropológica, se presentan lecturas mucho más ricas. Espero haberles hecho justicia en el examen individual de cada película como realidad sociocultural particular, pues del grado de acierto de aquel ejercicio depende ahora la posibilidad de comprender las pequeñas metamorfosis que se expresan a modo de transiciones existentes en la genealogía del tipo popular de la religiosa cantarina. En la búsqueda de este parentesco, no puede obviarse que las miradas de directores y guionistas han sido masculinas, pero las estrellas femeninas han sido autoras también. Construcciones masculinas, relecturas feministas. Y quédense con esta idea: en su conceptualización como representación fílmica, las religiosas cantarinas han sido menos monjas que cantantes, y menos cantantes que mujeres.

Las religiosas cantarinas: una recapitulación

Considerando la decena de películas que componen mi selección de materiales, pueden contarse quince religiosas cantarinas, esto es, monjas o novicias que cantan luciendo los hábitos, en papeles protagonistas o secundarios. Presento una enumeración de las mismas, indicando entre paréntesis el nombre de la intérprete y el título del metraje en el cual aparecen: Gloria, hermana San Sulpicio (Imperio Argentina, *La hermana San Sulpicio*, 1934); Gloria Alvargonzález, hermana San Sulpicio (Carmen Sevilla, *La hermana San Sulpicio*, 1952); Mercedes Saledo, sor María de la Asunción (Dominique Blanchar, *Sor Intrépida*); Consuelo Reyes, hermana Consolación (Lola Flores, *La hermana Alegría*); Magda Beltrán, sor Belén (Sara Montiel, *Pecado de amor*); María, sor María (Hilda Aguirre, *Sor Ye-yé*); Soledad Romero, madre Soledad de Jesús (Sara Montiel, *Esa mujer*); Gloria Alvargonzález, hermana Sacrificio (Rocío Dúrcal, *La novicia rebelde*); Julia, madre superiora (Julieta Serrano, *Entre tinieblas*); sor Estiércol (Marisa Paredes, *Entre tinieblas*); sor Perdida (Carmen Maura, *Entre tinieblas*); sor Víbora (Lina Canalejas, *Entre tinieblas*); sor Rata de Callejón (Chus Lampreave, *Entre tinieblas*); Milagros, sor Milagros (Belén Cuesta, *La llamada*); Bernarda, sor Bernarda de los Arcos (Gracia Olayo, *La llamada*).

Este listado demanda algunas clarificaciones. En primer lugar, he incorporado tanto el nombre de seglar como el de religiosa en aquellos casos en los que ambos son conocidos, aun cuando son coincidentes. En el caso de Gloria, no incluyo su apellido en la versión interpretada por Imperio Argentina: aunque podría suponerse que se apellida Bermúdez, tal es el caso del personaje en la novela de Armando Palacio Valdés (y así se menciona de pasada en algunas de las entrevistas relativas a la versión silente de 1927), esta realidad no llega a especificarse en la película. En segundo término, no quisiera dejar de explicar una ausencia: la hermana Estefanía (Isabel Garcés, *La novicia rebelde*) participa en uno de los números musicales de su película, cumpliendo una función de acompañamiento y contrapunto humorístico con respecto a la protagonista interpretada por Rocío Dúrcal. Sin embargo, vimos en su momento que se trata de un personaje que cumple un rol facilitador y humorístico, semejante al de la hermana Guadalupe de Julia Caba Alba en la anterior adaptación del clásico de Palacio Valdés, careciendo de la profundidad psicológica necesaria para someterla al análisis derivado de la teoría de los eneatis. Terceramente, y por contraste con el caso anterior, parece obligado justificar la inclusión de diversas religiosas en el caso de las dos últimas películas que componen

la selección. Tras ocho largometrajes en los que el papel femenino protagonista queda claramente definido, sin ningún atisbo de duda, los filmes dirigidos por Almodóvar y Los Javis presentan un reparto coral femenino. En el primero de los casos, si bien Yolanda Bel y Julia, la madre superiora, pueden considerarse protagonistas, también en lo musical, la presencia de las Redentoras Humilladas en calidad de secundarias es una constante, a modo de personajes redondos con conflictos psicológicos definibles. Por su parte, la acción acontecida en el Campamento La Brújula implica a cuatro personajes, dos religiosas y dos adolescentes, que comparten protagonismo, siendo la presencia de sor Bernarda algo más reducida.

Efectuadas estas consideraciones, recupero la teoría del eneagrama de Claudio Naranjo para facilitar la comparación entre la quincena de religiosas enumeradas. Al mismo tiempo, pretendo abonar el terreno de cara al próximo acápite, en el que intentaré esclarecer hasta qué punto existen unas determinadas expectativas de género a la hora de definir los recorridos argumentales de dichos personajes. Este planteamiento invita a realizar un reordenamiento del listado ya ofrecido, el cual les presento a continuación de manera esquemática:

1. De cantante a religiosa:
 - Mercedes Saledo, sor María de la Asunción (Dominique Blanchar, *Sor Intrépida*)
 - Consuelo Reyes, hermana Consolación (Lola Flores, *La hermana Alegría*)
 - Magda Beltrán, sor Belén (Sara Montiel, *Pecado de amor*)
2. De religiosa a seglar:
 - Gloria, hermana San Sulpicio (Imperio Argentina, *La hermana San Sulpicio*, 1934)
 - Gloria Alvargonzález, hermana San Sulpicio (Carmen Sevilla, *La hermana San Sulpicio*, 1952)
 - María, sor María (Hilda Aguirre, *Sor Ye-yé*)
 - Soledad Romero, madre Soledad de Jesús (Sara Montiel, *Esa mujer*)
 - Gloria Alvargonzález, hermana Sacrificio (Rocío Dúrcal, *La novicia rebelde*)
 - Sor Víbora (Lina Canalejas, *Entre tinieblas*)
 - Milagros, sor Milagros (Belén Cuesta, *La llamada*)
3. Se mantienen como religiosas a lo largo del filme:
 - Julia, madre superiora (Julieta Serrano, *Entre tinieblas*)
 - Sor Estiércol (Marisa Paredes, *Entre tinieblas*)
 - Sor Perdida (Carmen Maura, *Entre tinieblas*)
 - Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave, *Entre tinieblas*)
 - Bernarda, sor Bernarda de los Arcos (Gracia Olayo, *La llamada*)

Cada uno de estos conjuntos peca, por su condición de abstracción generalista, de un reduccionismo que merece ser contestado. Me ocuparé detalladamente de cada uno de los grupos, comenzando por el tercero. Bajo el rótulo «Se mantienen como religiosas a lo largo del filme» quedan agrupadas cinco profesas que destacan por su heterogeneidad. Todas ellas pertenecen a los dos últimos metrajes, por lo que estimo que el componente coral deviene una característica relevante con relación a las mismas, permitiendo una mayor diversidad de historias a nivel argumental. Dicho de otro modo, y hablando más desde las ausencias que desde las presencias, las películas que apuestan por una religiosa protagonista tienden a favorecer un cambio de estatus entre la condición de seglar y la de religiosa, sea cual sea su direccionalidad, mientras que la elección de un reparto coral permite introducir otros conflictos que no pasan por la aceptación o la renuncia del hábito y la vida conventual.

Esto no significa que este perfil de religiosa no existiese previamente, como tampoco que su inalterada condición de monja se traduzca en fe verdadera o aceptación vocacional de la vida monacal. A propósito de la primera de estas premisas, conviene recordar que no han faltado madres superiores o maestras de novicias que, sin hacer uso de la palabra musicalizada, han representado una vocación sin aparentes fisuras. La culminación de dichas religiosas podría encontrarse en sor Bernarda de los Arcos, la nueva coordinadora del Campamento La Brújula, pues recoge la tradición de aquellas superiores y maestras que representaban la firmeza de la fe. Como vimos, esta profesa pertenece al subtipo de los iracundos El conservación, pues presenta un carácter contrapasional autoexigente que se torna por momentos punitivo hacia las jóvenes bajo su supervisión, por considerar que la fe religiosa es un asunto de la máxima seriedad. Aunque se ubique en la tradición convencionalizada de personajes como sor Lucía (Margarita Robles, *Sor Intrépida*) o sor Emilia (Ofelia Guilmáin, *Sor Ye-yé*), maestras de novicias pertenecientes a este mismo subtipo, existe en ella un elemento singular que la distancia, a saber, su sólida confianza en la música como motor de cambio y fuente de los más insospechados milagros. Es, en definitiva, una versión desenfadada de un rol de autoridad monjil de corte clásico, casi siempre presente en los títulos analizados, cuya misión radica en la capacidad de reeducar a jóvenes rebeldes.

Por el contrario, las Redentoras Humilladas plantean una visión mucho menos conformista del credo religioso católico y de la vida monacal. Esta comunidad de religiosas se caracteriza por abrazar sus pasiones, por dar rienda suelta a deseos más

volcados hacia lo humano que hacia lo divino. A excepción de sor Víbora, quien decide abandonar la vida religiosa, las Redentoras Humilladas permanecen como profesas, aunque esto no significa que sientan auténtica vocación. Sor Rata de Callejón, resuelta a buscar aventuras en las misiones, es una envidiosa del subtipo E7 conservación: su temperamento vitalista saca a relucir deseos materialistas, infructuosamente disimulados en su vida conventual y catárticamente expresados en sus novelas, pues como Concha Torres escapa al ambiente opresor del convento. Por su parte, sor Perdida representa el miedo a la soledad y el abandono propios del E6 conservación, canalizados a través de un proceder cálido y benévolo que la lleva a asumir un rol de cuidadora, obsesionada con la limpieza y con la crianza de El Niño. Es, a su manera, una imagen de maternidad convencional frustrada: limpia y cuida, pero su criatura es un tigre, metáfora de todos los deseos e impulsos de los que las Redentoras Humilladas son incapaces de escapar. También es definida sor Estiércol por su entrega desmedida, dirigida hacia la superiora. La eterna culpa cristiana la convierte en una contraenvidiosa del subtipo E4 conservación, por su masoquismo, aunque las pasiones negadas se afirman desde los comportamientos de una envidiosa E4 social: en sus episodios de martirio, existe un deseo de exhibir frívolamente su supuesta renuncia.

Sin embargo, es la complejidad que Julieta Serrano insufla a Julia, la madre superiora de las Redentoras Humilladas, aquella caracterización que mejor demuestra cómo las religiosas de esta comunidad son víctimas de sus pasiones, de la debilidad de la carne. Predominan en ella las pasiones en afirmativo, mezclándose la vehemente y autoritaria ira del E1 sexual, subtipo punitivo e inquisitorial, con la mezquindad del hipersensible E5 sexual y la lujuria histriónica del E8 sexual, temperamentos marcados por la posesividad invasiva y la orientación hacia lo sensualista, respectivamente. Desde la irreverencia *camp* de la aproximación almodovariana al hecho religioso, se predica la imposición de deseos y pasiones frente a la represión de las estructuras tradicionales de la Iglesia Católica, una denuncia diferente a la que ofrecía *La hermana San Sulpicio* (1934). El conventualismo de Gloria era una realidad impuesta, mientras que aquí las religiosas son más mujeres que religiosas, pero permanecen bajo el hábito porque no saben ser mujeres de otra manera. En el clásico de Florián Rey la vida monástica forzada venía acompañada de una absoluta ausencia de vocación, aunque la fe religiosa no fuese puesta en duda, mientras que el filme de Pedro Almodóvar presenta a una madre superiora que entiende la redención desde el pecado, y que tiene tanto fe como

vocación, aunque desde la heterodoxia. Existía allá un deseo único por librarse del pesado hábito, mientras que aquí el hábito esconde y posibilita todo un abanico de deseos inconfesables. En cualquier caso, la crítica al proceder institucional es común, mirando con antipatía hacia las autoridades eclesiásticas y denunciando que, en caso de querer ser religiosa, lo vocacional y lo pasional no deberían estar reñidos. Pero en sus realidades filmicas así sucede, pues la institución eclesiástica es vista como represora y, por ende, necesitada de una gran transformación.

En las antípodas se sitúan las historias de Mercedes, Consuelo y Magda. Las tres son, a su manera, redentoras que fueron redimidas. Antes de buscar regularidades y discontinuidades en los tres personajes clasificados bajo el encabezado «De cantante a religiosa», introduzco algunos matices. Por un lado, aproximarme a estos personajes como mujeres redimidas implica aceptar, aunque no lo haga acriticamente, una mirada articulada desde las convenciones sociales hegemónicas. Dicho de otro modo, asumir que es mejor ser religiosa que cantante conlleva ser conscientes de que «ser cantante» (ahora, con comillas) supone una carga moral a ojos de la sociedad española de los años cincuenta y sesenta, momento al cual pertenecen estos filmes: la cantante es la mujer de mala vida, la mujer perdida, la mujer de muchos hombres, la mujer pensada para ser mirada desde lo masculino, la mujer-cuerpo y la mujer-deseo. De ahí que, desde esa misma mirada hegemónica, lo deseable sea escapar. ¿Y qué mejor para dejar de ser mirada que cubrirse con hábitos religiosos? Regresaré sobre este asunto en el siguiente acápite, así que no olviden tan sugerente interrogante.

Por otro lado, la inclusión de tres personajes en este conjunto obedece a un posicionamiento restrictivo, pues otros casos cabrían en esta transición «De cantante a religiosa». Por ejemplo, no debe ignorarse que María (*Sor Ye-yé*, Dominique Blanchar) formaba parte de un grupo musical de melendos antes de incorporarse al noviciado. No obstante, la culminación del recorrido del personaje no se encuentra en el convento sino en su reintegración a la vida mundanal tras su paso por el mismo, por lo que se aproxima de manera más adecuada a las Glorias cinematográficas. También Yolanda Bel (Cristina Sánchez Pascual, *Entre tinieblas*) y María Casado (Macarena García, *La llamada*) son cantantes, bolerista la primera y aspirante a estrella del electrolatino la segunda, pero no se enfundan en los hábitos de religiosa. A pesar de ello, es importante que las consideremos porque sus recorridos argumentales sí suponen ejemplos de redención personal. En el caso de Yolanda, sus pasiones propias del E2 sexual y del E3

sexual, que obedecen respectivamente a la seducción del orgulloso y la vanidad expresada como *sex appeal* femenino, acaban por subordinarse a su voluntad de abandonar las drogas y las relaciones amorosas tóxicas, con mayor fuerza de carácter que la superiora de las Redentoras Humilladas, en quien encuentra su contrapunto. Todavía más evidente es el sentido de redención en María Casado, pues el desenlace del filme de Los Javis puede interpretarse como una equiparación entre su unión con Dios y la Asunción de la Virgen, aunque el proceso de descubrimiento de la llamada religiosa sea presentado discursivamente mediante una curiosa mezcla entre la (in)definición de la adolescencia como periodo de transición y los códigos de la mística cristiana. En otro orden de cosas, no quisiera dejar de mencionar que existen historias que muestran otros arcos de redención, tales son los casos de Soledad e Isabel (Susana Canales y Elvira Quintillá, *La hermana Alegría*), dos corrigendas que ven reintegrada su moral social al convertirse en madre futuriblemente casada y futura novicia, respectivamente.

Centrándome ya en Mercedes, Consuelo y Magda, conviene señalar que su paso de cantantes a religiosas es representado de modo muy distinto en cada caso. En lo que respecta a Mercedes Saledo, nunca llegamos a verla como artista, pues luce los hábitos de religiosa en todo momento. El primer acto del filme dirigido por Rafael Gil recoge las reacciones de sus familiares a la decisión de entrar en un convento, particularmente el enfado de su tía Emilia, también el acoso de los periodistas al saber de su ceremonia de toma de hábitos o el escepticismo que despierta en la maestra de novicias su anterior dedicación al mundo de la canción. Pero nunca llegamos a verla como seglar, si bien tenemos noticia de su éxito como cantante por los comentarios de Juan, paciente que afirma que llenó el Alcázar de Sevilla, aunque la profesora responde a la solicitud de un autógrafo firmando como sor María de la Asunción, tal es el empeño por dejar atrás su vida pasada. También Consuelo aparece principalmente bajo los hábitos de la hermana Consolación, aunque dos escenas en analepsis hacen partícipe a la espectadora de su pasado. Una de ellas, como saben, es el número musical *La Zarzamora*, por lo que este personaje sí entona una de sus canciones como seglar, algo que no sucedía en el caso de Mercedes. La segunda escena en analepsis, inmediatamente posterior, muestra cómo Consuelo zanjó su relación con Fernando, desechando así que este señorito la mantenga económicamente, una oferta presumiblemente basada en la dudosa virtud moral que se imputa desde la mirada masculina a una cantante gitana. Muy distinto a los dos anteriores es el caso de Magda Beltrán, pues únicamente la vemos como sor Belén en la

primera y en la última secuencia de la película. Tomando la primera secuencia como referencia temporal, momento en el que sor Belén atiende a una reclusa que ha intentado suicidarse, el resto de la acción se articula a modo de gran analepsis que explica, precisamente, su recorrido de afamada cantante a abnegada religiosa. Por ende, es el personaje de este grupo cuyo cambio de estatus resulta más comprensible, pues sor María de la Asunción y la hermana Consolación son mostradas como redentoras que fueron antaño redimidas, aunque esto último se deduce a partir de unas pocas pinceladas, mientras que en Magda asistimos al proceso de redención que la lleva a convertirse en sor Belén.

El hecho de que no lleguemos a ver la vida anterior de sor María de la Asunción obedece, según concluyo, a la voluntad de presentarla como un personaje de virtud irreprochable, posibilitándose así la lectura cristológica del personaje que, anticipada por símbolos como las espigas de trigo, llega a concretarse en el último acto, en clave misional. Las menciones a su pasado como cantante podrían responder a dos propósitos. En primer lugar, este pasado se utiliza como fundamento para dudar de la vocación de Mercedes, escrutinio por el que pasan a su manera casi todas las religiosas cantarinas estudiadas. En particular, es sor Lucía, la maestra de novicias, quien enuncia las peores sospechas hacia su nueva pupila. En mi examen de la protagonista, planteé que esa mirada de sospecha por parte de quienes la rodean llegaba a traducirse en una potencial aunque incorrecta adscripción a varios subtipos del eneagrama: podría ser una vanidosa contrapasional que se oculta bajo una virtud superficial (E3 conservación) o que busca parecer admirable para quienes la rodean (E3 social); podría esconder su narcisismo desde la negación propia del contragoloso (E7 social), aunque salga a relucir su carácter demandante por momentos (E2 conservación); o podría tratarse de una contraenvidiosa que acepta sufrir para aplacar su vacío existencial (E4 conservación). No puedo pasar por alto que la mayor parte de estos subtipos responden a una naturaleza contrapasional, esto es, a la negación (aparente) de las pasiones, y conviene recordar que el deseo de dotar al personaje de la máxima perfección moral, creciente según avanza la acción, acaba por significar que la profundidad psicológica de sor María es más plana de lo que podría suponerse. Para ser convertida en modelo ejemplar de entrega religiosa, se sacrifican por el camino los deseos y las imperfecciones humanas que pudiera albergar.

Entonces, ¿por qué mencionar ese pasado como cantante? Respondería esto a un segundo propósito: la voluntad de emplear la vida de pecado como contraejemplo o

recurso de contraste. Entra en juego la representación culturalmente convencionalizada de la cantante como mujer de mala vida que mencionaba más arriba, condenada aquí frente al gradiente de perfectibilidad de una religiosa que pasa por los estadios de enfermera y misionera, sanadora de cuerpos y pescadora de almas, para convertirse finalmente en mártir mediante su sacrificio en nombre de Dios al ser asesinada a manos de unos infieles. Aunque esta aseveración resulte algo aventurada, considero que la imposición de un modelo de mujer ejemplar frente a otro de mujer condenable resulta rastreable desde los sutiles contrastes que el filme propone. No únicamente la madre de Mercedes cree que está «monísima con las tocas» al verla por vez primera luciendo el hábito, sino que Juan, el enfermo al que he aludido, compara su imagen como religiosa con una fotografía que vio de ella como cantante en un periódico, sentenciando que «Está más guapa así, de monja». Interpreto que no solamente la belleza moral se impone a la belleza física, sino que la misma belleza física cobra tintes aquinianos porque, en última instancia, lo bueno y lo bello quedan identificados en sus fundamentos.

La hermana Consolación no alcanza tal nivel de perfección, pero subyace a su construcción una dinámica semejante de subordinación de las pasiones a su misión religiosa. En este caso, es la entrega desmedida a las corrigendas el motor que potencia las acciones de la profesora, aunque diverge de sor María de la Asunción por abrazar las chufas y mantener su alegría incluso tras ascender al rango de superiora. La comparé en su momento con Robin Hood, por una solidaridad con los oprimidos que canalizaría la lujuria contrapasional del E8 social, y con san Francisco de Asís, pues renuncia a la gula mundana por vocación desde la contrapasión del E7 social, aunque también dispuse que era más acertado explicar su participación en el conflicto principal situándola como rescatadora desde la perspectiva relacional del triángulo dramático de Karpman, cuyos vértices de víctima y perseguidor ocupaban, respectivamente, Soledad y Fernando. Desde el prisma de la comedia, la sangre calé del personaje, base de su heterodoxia e indomabilidad, acaba subordinándose a su misión redentora. Por mucho que no pueda obviarse el estereotipo étnico que se activa, a partir de alusiones a la quiromancia o mediante modismos del habla, estimo que la representación de lo gitano no es aquí tan negativa como en otros filmes de los cincuenta, en los que los gitanos aparecen como bandoleros o artistas ambulantes de dudosa reputación. Para la espectadora, la hermana Consolación no es buena religiosa a pesar de lo gitano, según opina inicialmente su

superiora, sino gracias a lo gitano, pues esta representación étnica va más allá de su uso como elemento de comicidad, aprovechándose como recurso de redención.

Esta es mi interpretación del personaje, y por ello adolece (o se beneficia) de una mirada contemporánea. El lector habrá comprendido que me muevo desde la convicción de que las películas como manifestación cultural deben interpretarse primariamente desde su contexto de producción, aunque las relecturas contemporáneas se me antojan sugerentes y necesarias. La hermana Consolación es un personaje a reivindicar desde su representación poco ortodoxa de la comunidad gitana; no creo que existiese en Luis Lucia una voluntad explícita de ello, pero ya la censura cinematográfica del momento encontró problemática la representación de una religiosa de origen calé. El personaje obedece, por descontado, a la voluntad de aprovechar el éxito de Lola Flores como paradigma de lo gitano en el cine popular de aquellos años, pero ello no impide que la pureza de lo religioso y la impureza imputada a lo calé coexistan desde una mirada atrevida que pocos esperarían encontrar en un título de estas características, en una película pensada para las grandes masas populares. Esta lectura la elaboro yo, desde mi mirada, pero me resisto a creer que no haya algo de esa singularidad en el espíritu original del filme, pues resultan igualmente sorprendentes la explicitud con la que se presenta un intento de suicidio, algo en principio prohibido por los códigos de censura, o la dureza moral con la que es mirado el personaje de Fernando.

Sobre esta última cuestión, quisiera reafirmarme en mi relectura de la película desde una potencial interpretación feminista. De nuevo, presento la lectura como mía, aunque basada en indicios que no desbordan las evidencias propias del texto fílmico. El funcionamiento argumental del filme deja claro que Fernando ocupa el lugar del perseguidor, del caradura y sinvergüenza («con dos puntitos sobre la u pa que se entienda mejor») que se niega a responsabilizarse del embarazo de Soledad, situación comprometida por tratarse de una relación sexual fuera del matrimonio. La crítica moral hacia Fernando es manifiesta, también hacia otros hombres que son mencionados como adúlteros, y en esto la película resulta radicalmente moderna: ¿por qué son ellas las condenadas al ostracismo social, si fueron ellos quienes mantuvieron relaciones estando casados? La hermana Consolación es muy consciente de ello, y nunca flaquea en su convencimiento de que es posible reintegrar a las jóvenes mujeres en la sociedad que las ha rechazado como pecadoras. Pero es feminista hasta ahí, pues no podemos obviar que la película es hija de esta misma mirada hegemónica: si bien la religiosa no fomenta un

sentido de culpabilización, sí las considera víctimas de unas pasiones que las llevaron a caer en pecado. Por ello, realidades como la libertad sexual de la mujer vista como pecado o su condición de eternas menores de edad, primero bajo la supervisión del padre y después bajo la protección del marido, invitan a una lectura contrapasional en el proceder de la monja. Dicho de otro modo, la religiosa emplea en su labor de redentora su experiencia personal, su transición de pecadora a redimida, y por ello esa historia presentada a modo de breves analepsis cobra sentido pleno. Y ahí está el interés de la película: pueden aplicarse interpretaciones contemporáneas como la idea de sororidad como base del parentesco ficticio que la hermana Consolación potencia con las jóvenes, pero siendo conscientes de que su aplicabilidad se subordina a la aceptación última del papel de la mujer en roles sociales como el de esposa, madre o religiosa.

Este mismo arco de redención se aprecia en Magda Beltrán, pues el largometraje dirigido por Luis César Amadori sitúa su mirada en la vida pasada de sor Belén. La interpretación del personaje depende de la lente con la que se observe, especialmente en una protagonista que es definida a partir de la mirada de otros personajes, por norma general, masculinos. Gerardo, Ángel y Adolfo convierten a Magda en su objeto de deseo, por lo que su adscripción al subtipo de la orgullosa E2 sexual, movida por su deseo de conquista y seducción, o al subtipo de la vanidosa E3 sexual, en tanto que representación de un *sex appeal* que aprovecha un determinado modelo de feminidad, solamente definen al personaje desde una mirada masculina. Resulta clarísima aquí aquella mirada masculina a la que Mulvey aludía al hablar de «escopofilia»: Magda, como la gran mayoría de los personajes montielescos que se adscriben al arquetipo de la mujer fatal (construido, por supuesto, por hombres), queda reducida a simple objeto de contemplación, señalada al tiempo que sexualizada; es una mujer perdida, una mujer de muchos hombres, y esto repugna a la moral conservadora de la sociedad española... pero, como vía de escape a los más bajos instintos, no puede ser otra cosa. Aporta mucho la personalidad de Sara Montiel como sujeto artista, pues sus personajes no se conforman con el papel de víctimas, sino que la autoconsciencia del estereotipo y de las dinámicas de culpabilización y señalamiento reciben como respuesta la construcción de personajes que luchan, con mayor o menor éxito, contra este sambenito.

Y vuelvo al asunto de la renuncia al mundo, que es el gran protagonista de esta tesis. Hay en la redención de Magda algo de empoderamiento, pero también mucho de moral hegemónica. Por un lado, la posible adscripción de Magda al E4 conservación la

presenta como una envidiosa contrapasional caracterizada por su condición de sufridora y su sentido de inferioridad y autodesvalorización. Esta minusvalorización es fruto de las consecuencias de la mirada masculina, y desde ella puede entenderse que acuda al convento buscando refugio como válvula de escape. Por otro lado, ya como religiosa, sor Belén muestra la falsa renuncia y la aspiración de pureza del subtipo contragoloso, esto es, del E7 social. No obstante, concluí que el paradigma que mejor define la transformación de Magda en sor Belén es su adscripción a la imagen de mujer-concepto de María Magdalena, protagonista de la historia de redención de una mujer pecadora más conocida de la tradición religiosa occidental. La superiora de la prisión es la única que se refiere a ella con el nombre de Magdalena, según lo hacía su madre, y esta idea de regreso al refugio materno es clave para la salvación del personaje. Teniendo en cuenta que las mujeres fatales montielescas solían acabar abandonadas o muertas, hay algo de esperanzador en este desenlace. Pero, al tiempo, hemos de apreciar las dos caras de la moneda: resulta posible que Magda vea reintegrada su moral e incluso ayude a otras reclusas en su misma situación, pero debe asumir para ello el *alter ego* de sor Belén, renunciando al mundo y negando sus pasiones para amoldarse al rol normativo de la religiosa. No existe una ruptura con el paradigma moral hegemónico, por mucho que Sara Montiel convierta a Magda en una mujer fuerte.

En otro orden de cosas, la mayor parte de religiosas cantarinas quedarían clasificadas bajo el rótulo «De religiosa a seglar», aunque este conjunto de personajes admite necesarias diferencias y matices. El primero de ellos invita a concretar algo más la denominación planteada, pues quizás sería más acertado hablar de «De novicia/monja a colgar los hábitos». Incluso podría considerarse una división interna, pues existirían realmente dos subconjuntos de personajes. Por un lado, identifico a aquellas jóvenes de origen pudiente que experimentan un viaje de ida y vuelta: comienzan y acaban sus respectivos filmes como seglares, de ahí que incida en el hecho de colgar los hábitos como elemento diferencial conclusivo, siendo el noviciado una fase intermedia que podría interpretarse como proceso de reeducación. Responderían a esta caracterización las dos últimas versiones de Gloria, correspondientes a las adaptaciones de 1952 y 1971 del clásico de Palacio Valdés, y aquella sor María a la que sus compañeras apodaban sor Ye-yé. Por otro lado, la primera versión sonora de Gloria, Soledad, sor Víbora y Milagros conformarían un heterogéneo subgrupo que guarda como factor común el paso de una vida monjil a una vida seglar, siendo que todas ellas lucen hábito al comienzo de

sus respectivos filmes. Exploraré en unas líneas este complejo conjunto, si bien anticipo una visión crítica o rompedora en sus metrajes.

Se preguntarán entonces por qué considero estas religiosas como parte de un mismo conjunto, en vez de ofrecer una segmentación absoluta entre ambos itinerarios argumentales. A pesar de lo heterogéneo de la muestra, considero que todas ellas, exceptuando el caso de Soledad, mantienen como vinculación un abandono de la vida religiosa motivado por el amor romántico. Esto resulta evidente en las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, también en aquella sor María interpretada por Hilda Aguirre. De manera invariable, estas jóvenes rebeldes e impulsivas, tras experimentar un breve noviciado, cuelgan sus hábitos para casarse con un médico. También este es el caso de la Gloria interpretada por Imperio Argentina, aunque la he enmarcado en el segundo subgrupo porque es víctima de una vida conventual impuesta, y su decisión de abandonar el convento por amor a un doctor no es algo que vaya descubriéndose a lo largo de dulces escenas en tonos pastel, sino una resolución que parece haber tomado desde un comienzo y que pugna por hacer valer según avanza un filme marcadamente crítico. A su vez, sor Víbora abandona el convento al tomar consciencia de los afectos sentidos por el párroco de su comunidad, mientras que sor Milagros hace lo propio tras un beso de Susana que aviva en ella viejas dudas.

Quedándonos por el momento con las felices novicias cantarinas, religiosas por decisión propia aunque su vocación tenga pronta fecha de caducidad, no hemos de pasar por alto que los cambios de estatus vividos por las tres son exactamente los mismos. Las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal comienzan siendo jóvenes de clase social acomodada y de marcada independencia económica, siendo la primera de ellas huérfana de ambos padres y desconociéndose cualquier detalle sobre la familia de la segunda, aunque la disposición de entregar todos sus bienes a la orden religiosa tras la toma de votos perpetuos invita a postular su orfandad. Por su parte, antes de convertirse en sor Ye-yé, María es una joven huérfana que está a cargo de su tía Emilia, pero la presencia de esta figura no supone en ningún caso un referente o rol ejemplarizante, pues la tía en cuestión representa todos los vicios de la sociedad moderna. Allá donde las Glorias montan fiestas flamencas y capeas, María canta y baila en los garitos de moda de la noche mexicana. Y todas ellas lo hacen sin supervisión familiar alguna.

Las tres deciden perseguir una quimérica vocación religiosa que no culminará en la toma de votos perpetuos, aunque su estancia entre las paredes de los conventos y sanatorios regentados por órdenes religiosas no cae en saco roto, pues no es la misma la joven que entra y la mujer que sale. La presencia del rasgo de carácter infantil propio del E2 conservación, esto es, de la orgullosa movida por la exigencia de atención y la actitud que Naranjo denominaba del «yo primero», es reconocible en las tres novicias. No es predominante o definitoria, pero sí deviene el elemento explicativo clave de sus confrontaciones con superiores y madres maestras. En su vida anterior al noviciado, a este impetuoso proceder se le suma el gusto por agradar a los jóvenes que las rodean en los mencionados contextos festivos, pero sin destacar en ninguna de ellas el deseo de seducción como principal motor de acción. En este sentido, desde la voluntad de retratar a jóvenes en su mayor esplendor y divertimento, bajo imágenes convencionalizadas como la cantante, la flamenca o la rica ganadera, aparecen pinceladas de subtipos como el E2 sexual o el E3 sexual, aunque esta caracterización nunca se impone ni logra ir más allá de su primer acto como muchachas seglares.

En su voluntad de ingresar en el noviciado y en sus infructuosos intentos por amoldarse a la vida conventual están las claves interpretativas para postular el cambio conductual y de estatus de los tres personajes. La Gloria de Carmen Sevilla se convierte en la hermana San Sulpicio intentando aplacar su adscripción ideal al modelo de feminidad normativa desde dos contrapasiones, a saber, la negación de la vanidad y la renuncia a la gula mundana. Combina rasgos de carácter del subtipo E3 conservación, aplicándose en parecer una joven sin vanidad y entregándose a la lógica de la ética del cuidado, con otros que definen al subtipo E7 social, aspirando a la pureza de la vida religiosa desde la castración de sus deseos mundanos, representados por su afición a los toros y las juergas flamencas. Sin embargo, esto no supone un control absoluto sobre su carácter impulsivo, constante durante todo el relato, pues gracias a su tronío andaluz y su gracejo por arrobos logra convertirse en particular Pigmalión del severo Sanjurjo. Cuando sale de la orden religiosa para casarse con él, lo hace con su alegría intacta, aunque ha pasado de ser una joven indómita a una futura esposa y madre, asumiendo la ética del cuidado mediante su condición de cuidadora al ejercer de novicia enfermera.

Aunque la fuerza del tipismo andalucista decrezca en la versión de 1971, la hermana Sacrificio de Rocío Dúrcal no difiere en exceso de su precedente. Tanto es así que identifiqué también los subtipos E3 conservación y E7 social como ejes centrales en

la construcción del personaje, sin obviar que su voluntad de conducirse sin vanidad y su aspiración de pureza se ven impulsadas pero también frustradas por su temperamento jovial e impetuoso. Como sucediese en la cinta de 1952, y a diferencia de su homóloga republicana, no hay voluntad alguna en Gloria de seducir al doctor Sanjurjo, aunque este filme se desmarca ligeramente de la dulcificada evasión de los cincuenta y apuesta por la inclusión de personajes obstaculizadores como José Luis y Berta o irreverentes como la hermana Estefanía, alentando lo moderno (muchas veces, como sinónimo de lo capitalista) allá donde veinte años atrás se había potenciado lo regionalista. Los cambios de un tono que llega a tornarse melodramático en el añadido encuentro de la hermana Sacrificio y Sanjurjo en el garaje no entorpecen una lectura de marcada continuidad: la joven Gloria, con unos impedimentos u otros, es reeducada por personajes como la madre provincial o la superiora del sanatorio, fomentándose en ella un comportamiento contrapasional que, si bien no se perpetúa en forma de profesión religiosa definitiva, logra prepararla para reintegrarse en la sociedad desde un rol diferente al que ocupaba cuando entró en el convento, asumiendo el papel de esposa y futura madre.

También concluye en nupcias la historia de sor Ye-yé, cuya experiencia monacal se ve firmemente imbuida por la rectitud y disciplina de su maestra de novicias, sor Emilia, contrarrestada parcialmente por el aire fresco de la anciana sor María de los Ángeles. Podrán comprobar en el capítulo pertinente que, una vez más, la contravandancia del subtipo E3 conservación y la contragula del E7 social son invocados en la definición de la novicia cantarina, añadiéndose aquí un tercer ingrediente que también se articula a modo de contrapasión. Me refiero a la contranevidia del subtipo E4 conservación, rasgo que acaba por imponerse a los dos anteriores: a diferencia de las Glorias mencionadas, María cree actuar movida por una auténtica vocación religiosa, al escuchar la campana del convento tras una noche de fiesta. En ese mismo contexto nocturno besó a Enrique, comprobando que su interés amoroso no lograba aplacar el sentir de vacío existencial que impregnaba su (primera) vida seglar. «No, tampoco es esto». La autenticidad con la que afronta su noviciado, sazónada por la música como elemento de salvación de las penurias económicas de la comunidad y por un milagro que pasa por devolver la vista a un niño, cirujano alemán mediante, aproximan este personaje a aquellas mujeres de mundo que lograron hallar su entrega definitiva en la religión. Es, quizás, la novicia que más cercana se encuentra a la toma de votos perpetuos. Pero entonces aparece el doctor Juan, y ya se sabe que poco puede hacerse contra el amor de un médico. Eso sí, el hecho

de que ambos se entreguen en cuerpo y alma a pacientes infantiles, realidad subrayada en el plano musical mediante *Adivina adivinanza*, asienta las bases para una lectura convencional de María como figura maternal y cuidadora.

Si el paso de joven rebelde a novicia y de novicia a esposa dibuja un trazo de continuidad entre la mujer como eterna menor de edad y su posterior conversión en esposa y madre mediante un procedimiento de reeducación intermedio, los casos de las religiosas con votos perpetuos que abandonan la vida conventual responden a otros esquemas. El amor romántico se mantiene en la mayor parte de estos personajes, pero sus historias divergen ampliamente de las anteriores y entre sí, resultando necesaria una interpretación individualizada. La hermana San Sulpicio de Imperio Argentina es una religiosa pendiente de la renovación de sus votos, situación que no coincide con el noviciado recién iniciado de las Glorias ulteriores. Conviene recordar que esta Gloria se halla en el convento contra su voluntad, a modo de enclaustramiento dispuesto por don Óscar y doña Tula, por lo que no muestra ningún interés en refrenar sus pasiones para intentar adaptarse a las consignas de la vida religiosa. Por ello, el carácter impulsivo e infantil del E2 conservación que presentan sus homólogas franquistas no decrece ni queda en segundo plano al no apreciarse intento alguno por controlar su temperamento orgulloso, el cual llega a manifestarse más claramente en su adscripción al subtipo E2 sexual, esto es, mediante seducción y voluntad de conquista. Nuevamente, es ella quien deviene Pigmalión, consiguiendo que el doctor Sanjurjo se contagie de su alegría. Aunque la historia acabe en matrimonio, el componente crítico del filme republicano y su feroz oposición al conventualismo forzado se traducen en una protagonista que brega activamente por ver satisfechos sus deseos: el enamoramiento de Sanjurjo no es algo que surja aquí por destino o casualidad, pues Gloria lucha abiertamente por abandonar la vida monacal y reunirse con él. Frente a las Glorias que se esforzaban por negar sus pasiones, esta versión ha de leerse desde la afirmación de su agencia.

Aunque su historia sea muy distinta, mucho más fatídica, la conversión de la madre Soledad de Jesús en Soledad Romero no solamente viene marcada por los golpes del destino, sino por una creciente autoconsciencia de su autonomía. De los casos que conforman este segundo subgrupo, Soledad es la única que no cuelga los hábitos de forma voluntaria para perseguir una relación romántica concreta. A pesar de que es ella quien decide huir del convento, es la experiencia traumática de una violación en las misiones y la posterior creencia del fallecimiento del bebé nacido de dicho episodio

aquello que la impulsa a abandonar su comunidad. Intentará regresar después, pero la madre Lucía de la Visitación, superiora que encarna la rigidez institucional, le negará dicha posibilidad. Logramos conocer a Soledad de modo fragmentario, más desde el testimonio de otros que desde el suyo propio, pero las analepsis que muestran su vida permiten apreciar una marcada permuta temperamental: la religiosa caracterizada por el entregado trabajo de la vanidosa contrapasional (E3 conservación) regresa al mundo en calidad de mujer que se siente abandonada por los hombres, deviniendo una envidiosa del tipo sufridor (E4 social) y actuando desde el temor a la soledad (E6 conservación); de manera progresiva, va tomando consciencia de la mirada masculina que la construye, aprovechando en su favor la adscripción de dicha imagen al E2 sexual y al E3 sexual, lo cual se concreta en capacidad de seducción y *sex appeal* femenino.

Interpretar al personaje en estos parámetros implica conformarse con su lectura desde una construcción que, si bien es psicológicamente compleja, reduce a Soledad a la condición de mujer mirada. Respondería así a aquello que la investigadora Laura Mulvey denomina «escopofilia», concepto que ya presenté en los capítulos iniciales y que recuerdo ahora: la mujer es vista desde una mirada masculina, viéndose reducida a objeto de contemplación cuya finalidad radica en la satisfacción del placer masculino. Resulta muy difícil ir más allá de esta lectura, pues al hecho de que Soledad sea esa mujer definida desde las miradas de otros ha de sumarse el arquetipo de mujer fatal desde el que se han interpretado las protagonistas de Sara Montiel en los melodramas musicales. Sin negar que esta lectura mayoritaria se corresponda probablemente con la mirada propia de su contexto, algo a lo que pude aproximarme desde recursos como la consulta de hemeroteca, estimo que Soledad representa también esa mujer fuerte y a destiempo que fue Sara Montiel. Hay algo de tragedia griega, de sino fatal, en las consecuencias que se derivan de la negativa de su reintegración a la vida religiosa, pero esto es algo que escapa a su control. Es la superiora, movida más por animadversión personal que por obligación institucional, quien no permite que Soledad vuelva al convento. Y entonces el destino hace que se cruce con Carlos y con Eugenia, su hija, precisamente aquello que la superiora quiso evitar a toda costa.

Es ya entonces una mujer diferente, desencantada, aunque el nacimiento de un nuevo amor por Carlos cambia momentáneamente dicha situación. Y aquí, de nuevo, la lectura del personaje resulta ambigua: al no permitírsele regresar al convento, vuelve a definirse desde su rol de mujer que se sabe deseada por un hombre; pero, tras descubrir

la verdadera identidad de la esposa de aquel, queda en manos de Soledad decidir cómo se resuelve el conflicto. Convertida ya en esa *turris eburnea* fetichizable e inalcanzable, Soledad puede releerse en clave ecofeminista, en tanto que mujer mundo-cuerpo total, alcanzando el estatus de Narcisia. En este punto, no puedo más que subrayar la mirada feminista contemporánea desde la que planteo esta relectura, aunque hay algo en el desenlace del film que creo que la respalda: al reunirse con su hija Eugenia, Soledad logra reintegrarse socialmente como madre. Así, junto con la conversión de Magda en sor Belén, es de las pocas protagonistas de los folletines montielescos con un final esperanzador, aunque poco convencional. En última instancia, el filme la reivindica, la eleva a heroína de su historia, reintegrándola en el mundo como la madre que siempre quiso ser: mostró en las misiones gran capacidad de educación de niños, realidad que se concreta en *Cantando el A-E-I-O-U*, y fue madre a la fuerza como consecuencia de una violación; distanciándose del personaje de la madre San Pablo, también embarazada a causa de la agresión pero resignada a la pérdida de su bebé bajo los hábitos religiosos, Soledad regresó al mundo y quiso volver a ser madre, pero los hombres se lo negaron; y como madre se reintegra, después de recuperar a su hija tras años creyéndola muerta, desde una maternidad doliente y encarnada, una visión de lo maternal que se aparta de lo dulce para tornarse empoderadora, desde la ausencia del padre y mediante la vindicación de los atributos femeninos.

Interesa retener la idea de reintegración mundana y social desde una maternidad poco convencional, pues no se aleja demasiado de la solución que Almodóvar ofrece a sor Víbora. De entre las Redentoras Humilladas, la religiosa interpretada por Lina Canalejas es la profesora de más difícil lectura, pues su temperamento queda bastante indefinido. Propuse su adscripción al subtipo de la contragolosa E7 social, considerando que su gula se ve sublimada a una entrega religiosa expresada en términos estéticos: su admiración por la obra de diseñadores de vestuario como Cecil Beaton se canaliza mediante los ropajes que confecciona para la Virgen de los Desamparados. No obstante, el principal conflicto del personaje radica en su amor imposible hacia el capellán de la comunidad, un sentimiento prohibido que crece entre los muros del convento como lo hace el tigre de sor Perdida. Y precisamente en este animal salvaje pero domesticado reside el potencial transformador de sor Víbora, el paso de la negación de los deseos a su afirmación: al decidir marcharse a la congregación de Albacete, sor Perdida confía el cuidado de su criatura a sor Víbora, dando por sentado que esta colgará los hábitos al

tiempo que el párroco hará lo propio con la sotana. Recuerdo aquí que sor Perdida se expresa en términos como «formar una familia» u «ofrecerle un hogar» para referirse a ese acontecimiento. Y las expresiones no podrían ser más acertadas: si Soledad logró reintegrarse socialmente como madre al recuperar a una hija que creía muerta, sor Víbora regresa al mundo desde la fundación de una familia formada por una monja, un cura y un tigre. Esposa y madre. Nuevas miradas hacia viejas fórmulas.

Situándola en un gradiente de convencionalidad, sor Milagros ocuparía una posición intermedia entre las religiosas cantarinas reintegradas al mundo. Esta profesa se adscribe al subtipo del E6 conservación, pues su modo de comportarse cálido e inseguro, la obediencia a sor Bernarda y su autoantagonismo son señales inequívocas de un temperamento miedoso. Pese a que tarda en reconocer que su apuesta por la vida religiosa no ha resultado ganadora, la profesa manifiesta desde un primer momento síntomas de desánimo, contrarrestados en parte por la incombustible sor Bernarda con su *Estoy alegre*. Por muy distintas que sean, creo atisbar un componente común en la construcción de ambas religiosas por parte de Los Javis, a saber, un conocimiento (y, hasta cierto punto, una resignificación) de la tradición cinematográfica previa de las monjas cantarinas. Si sor Bernarda se sitúa en la línea de aquellas profesas que ostentan un rango de autoridad y se preocupan por la fe, añadiéndose en ella cierto desenfado, Milagros bebe de la tradición de las novicias que cuelgan los hábitos por amor, aunque dos elementos la distinguen. Por un lado, es una religiosa que ya ha tomado los votos perpetuos, por lo que su abandono de la vida religiosa resultaría inconcebible bajo el posicionamiento católico conservador desde el que se explican, por ejemplo, las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal. Por otra parte, se adscribe a la tendencia de conceder visibilidad al colectivo LGTBIQA+, pues se enamora de Susana Romero, una mujer joven. Los Javis han manifestado su voluntad de mirar desde la reivindicación hacia realidades poco convencionales o silenciadas, aunque sin renunciar a la tradición, y aquí justamente nace Milagros. La pertenencia de los directores al mencionado colectivo explica, en este sentido, que sus entretenidas y amables ficciones no renuncien a ser estimables reivindicaciones sociales.

Arcos argumentales y expectativas de género: una genealogía

Hablar de «genealogía» resulta una cuestión compleja. El sentido restrictivo con el que empleo aquí el término invita a entenderlo como sinónimo de «filogenia», como estudio del origen y posterior desarrollo de una determinada imagen. En biología, este sustantivo se utiliza para referir el surgimiento y posterior cambio evolutivo de una especie, pero mi aplicación debe leerse desde una doble problematización del concepto. Primeramente, no trato un cambio que quiera definir como evolutivo, al menos en un sentido positivista. Si se entiende lo evolutivo como adjetivación aplicable a un proceso de transformación continua y gradual, no hay conflicto alguno. En cambio, presuponer que dicha permuta lleva consigo un gradiente de perfectibilidad, de peor a mejor, es algo que atenta contra los análisis contextuales realizados. Conduce esto a la segunda problemática, a saber, la dificultad de reducir esta genealogía a una imagen única. No puede aspirarse a hablar de representación cultural como se habla de especie biológica, y por esto mismo he renunciado a arquetipizar a la religiosa cantarina. Creo, y así lo he repetido en diversas ocasiones, que vale la pena pagar el precio de la indefinición de la categoría «tipo popular» a cambio de la versatilidad que ofrece.

Sigue ahora mi construcción de una genealogía del tipo popular de la religiosa cantarina. Una genealogía, mi genealogía. Construida a partir de mis interpretaciones y relecturas, es esta una historia de idas y venidas, de continuidades y variaciones. Por supuesto, esta propuesta queda en el terreno intertextual al que decidí adscribirme en los capítulos iniciales, aunque atisbo ahora más claramente cuál ha sido mi doble cometido: en estas páginas he planteado análisis intertextuales de películas que, leídas desde sus contextos, pueden comprenderse como manifestaciones culturales, sociales, morales e históricas de los mismos; pero, al tiempo, mis relecturas contemporáneas de algunas de ellas podrían suponer un ejercicio de metaficción historiográfica. Probablemente Linda Hutcheon, especialista de la literatura que acuñó este término a finales de los ochenta, no estuviese de acuerdo con el uso que realizo de este concepto, aunque voy a intentar defender mi postura. Al hablar de *historiographic metafiction*, la autora se refiere a producciones literarias, por norma general novelas, de escritores como Salman Rushdie, Octavia E. Butler o Gabriel García Márquez. Encuentra Hutcheon como nexo común entre voces tan personales el hecho de que sus obras presentan dos intertextos, ficción e historia, a los cuales conceden importancia paralela, retrabajándolos desde la parodia posmoderna. Por ende, se entendería como tal la mezcla entre la denominada ficción

histórica y el realismo mágico o la ciencia ficción, de manera que los hechos del pasado se acaban contando de un modo que, siendo ficticio, esconde un alto grado de certeza, especialmente en voces previamente silenciadas por el discurso hegemónico de la modernidad occidental.

No me malinterpreten, pues en esta tesis no tenemos realismos mágicos, a no ser que contemos como tal las alucinaciones de sor Estiércol, las figuritas de santos que hablan, los angelitos que cruzan destinos de doctores y novicias, los números musicales oníricos, los camelos gitanos o aquel Dios que cantaba por Whitney Houston. Todos han sido recursos para releer realidades como la vocación monjil o el hecho religioso, aunque no me refiero ahora a esto. La metaficción historiográfica está inserta en el corazón de mis relecturas, en mi voluntad de interpretar a Soledad en clave ecofeminista o en mi aplicación de la idea de sororidad a la obra de la hermana Consolación. En ocasiones veo feminismos. Me considero así elaborador de nuevas lecturas sobre viejas y recientes producciones fílmicas que buscan resituar los discursos históricos, partiendo por fuerza de los mismos para acabar posibilitando nuevas miradas, desde la premisa de que este discurso resituado «offers a sense of presence of the past, but this is a past that can only be known from its texts, its traces, be they literary or historical»¹³²⁷. En estos términos se refiere Hutcheon a la parodia intertextual de la metaficción historiográfica, y en estos términos me pregunto yo si no es esto lo que vengo haciendo. Es lo máximo que puedo ofrecer, mezclando fuentes históricas y literarias, desde el convencimiento de que el catolicismo es una larga tradición histórica narrada y de que obras como *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés son, en comparación, narrativas literarias de recorrido histórico más breve.

Intertextual en lo histórico y en lo literario, mi genealogía de las religiosas cantarinas de la cinematografía española no puede responder sino al empeño de proveer una metaficción historiográfica que busca pasar el filtro del rigor académico desde su esfuerzo por asegurar un contenido denso de intertextos culturales. Pero ello no es óbice para que se cumpla la por muchos temida profecía de la historiografía posmoderna: parafraseando a Hayden White, el texto histórico es un artefacto literario¹³²⁸. Si comparto conmigo la sensación de que la naturaleza de la escritura histórica esconde un alto grado de narrativización, por cuanto supone una representación de una visión del

¹³²⁷ HUTCHEON, Linda, 1989, p. 4.

¹³²⁸ Véase: WHITE, Hayden, 1978.

pasado concreta y no del pasado en sí mismo, entenderán que tras estas líneas no hay amilamiento sino prevención: creo haber obrado con rigor tanto en el planteamiento de mis análisis e interpretaciones contextuales, basados en el estudio de materiales de naturaleza histórica diversa, como de mis relecturas contemporáneas, al amparo de la teoría fílmica feminista y sus modos de mirar, también históricamente concretos e hijos de la posmodernidad; no obstante, tengan cuidado con elevar a teoría ninguna de mis relecturas, pues es mi voz como autor la que se escucha en ellas, no la de los agentes que participaron en la creación primaria de las cintas. Cada filme se (re)crea incontables ocasiones en sus espectadoras, pero esto no nos legitima para decir «el guionista quiso decir esto» o «el director quiso plasmar lo otro». A ello ha de añadirse que el cine, como la literatura, es en sí mismo mezcla de ficción y realidad, y para (re)leer a sus religiosas cantarinas he intentado construir un frágil equilibrio entre la ambivalencia de cada filme como fruto de su realidad histórica y su capacidad para negar esa misma realidad.

Nunca creí en la autonomía del arte pregonada por la modernidad, y ello me lleva a ser poéticamente posmoderno, desde el convencimiento de que pueden aunarse el estudio de los contextos de la obra y la confección de nuevas lecturas de la misma. Y, cuando se trabaja cine, esto es ser intertextual sobre lo intertextual. Es bien conocida la necesidad de ser precavidos frente a la ilusión de realidad que ofrece la imagen en movimiento, pues la mirada crítica desvela que nos encontramos ante una ficción imaginada por una colectividad y por muchas individualidades, independientemente de que pueda resultar más o menos imaginativa. Puede sonar a obviedad, pero les digo en este punto, ya casi acabando la tesis, que llevo años sin darme cuenta de que investigo religiosas que no son verídicas ni se esfuerzan en serlo. Como muchas cosas en mi vida, la revelación aconteció mientras veía *Cine de barrio*, cuando Alaska y Valeria Vegas, presentadora e invitada respectivamente, conectaron con Marta González Cambronero, novicia en el Monasterio Santa Cruz de las madres benedictinas en Sahagún y *youtuber*, quien apuntó sobre las religiosas fílmicas que «no siempre se acierta demasiado» a la hora de representarlas. Ocupándose en particular de la hermana San Sulpicio de Carmen Sevilla, pues la entrevista responde a la enésima emisión de las vivencias de este personaje en televisión, estimó la alegría transmitida por Carmen Sevilla y el resto de las profesas del filme como algo actual, mientras que consideró caricaturizado el modo brusco de castigar o la presencia de los curas en la comunidad, siendo que ellas están totalmente fuera de su mando. Sobre el cambio de nombre de seglar a religiosa señaló

que fue habitual al tomar el hábito hasta hace algunos años, incidiendo en que no solía tratarse de un nombre elegido sino asignado por la comunidad, mientras que en otras órdenes se colocaba una coetilla detrás del nombre propio, casi a modo de apellido¹³²⁹. Con relación a estos fenómenos sí podría reconocerse cierto grado de verismo en los filmes, pues se dan tanto religiosas que reciben un nuevo nombre por parte de la madre superiora de su comunidad, como se muestra explícitamente para las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, como otras que presentan dicha coetilla, tal es el caso de Soledad como la madre Soledad de Jesús.

Sea como fuere, mi intención al citar el testimonio de esta religiosa de carne y hueso es, ni más ni menos, constatar que no me he centrado en el noviciado y en la vida monacal femeninas como realidades extrafílmicas en ningún momento de esta tesis. Puede que esto haya sucedido por feliz intuición, pero ahora comprendo por qué los intentos por aproximarme a la institución eclesiástica o al hecho religioso a partir de los metrajes que componen mi selección han resultado imperfectos. Exceptuando los filmes de Rafael Gil, Pedro Almodóvar y Los Javis, el primero de ellos adscrito a la corriente de cine ejemplarizante misional en su último acto y los otros dos articulados como respuesta a la visión particular que sus creadores ofrecen sobre la religión católica, la mayoría de las películas estudiadas no presentan especial interés por la vida religiosa, en su versión institucional o en su vertiente dogmática. Por el contrario, defiende que la interpretación de las religiosas cantarinas puede articularse con mayor acierto desde una mirada que tome los roles de género asociados tradicionalmente con las imágenes de feminidad, sean sancionadas moralmente como positivas o negativas, de ahí que la construcción de una genealogía propia para este tipo popular deba pensarse en términos de expectativas de género y, según explicaré, potenciales feminidades en transición. Aunque no se ocupen de lo religioso, los filmes nos hablan de la sociedad de cada momento y nos dicen mucho de la construcción sociocultural de realidades identitarias como el género o la etnicidad.

Con el permiso de sor Bernarda y de la mayor parte de Redentoras Humilladas, mi interés se dirigirá ahora hacia los dos grupos de personajes que presentan cambios de estatus, sea de seglar a religiosa, de religiosa a seglar o ambos. El epígrafe anterior ha de servirnos para constatar que, desde el eneagrama de las pasiones naranjianas, estos

¹³²⁹ Pueden ver la entrevista en: RTVE, 2022. Enlace en la webgrafía.

personajes presentan dos regularidades básicas que no pueden ser pasadas por alto. En primer lugar, abundan los personajes definidos por pasiones afirmativas en su vida seglar que, tras tomar los hábitos, viven un proceso progresivo de represión de sus deseos y apetitos mundanos, aspirando al ideal de abnegación sancionado por la vida religiosa. Una buena ilustración sería Magda/sor Belén, pues la capacidad de seducción que caracterizó su pasado como cantante muda en una modestia absoluta, que pretende servir de ejemplo a las internas de la prisión en la que desempeña su labor. En segunda instancia, el regreso al mundo de las religiosas que deciden colgar el hábito acontece por amor, pero ello no supone necesariamente una reafirmación de las pasiones negadas durante su experiencia como religiosas. Dicho de otro modo, el recorrido de religiosa a seglar no es una reversión del trayecto de seglar a religiosa, pues quedan aprendidos determinados roles de cuidado feminizados que los personajes se llevan consigo. Así lo ejemplifican las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, pues al abandonar su noviciado para casarse con el doctor Sanjurjo la rebelde joven adinerada del comienzo de la acción ha dejado paso a una mujer preparada para ser esposa y madre.

Considero que el análisis psicoanalítico basado en los eneatisos aporta la clave interpretativa para comprender cómo la permuta física que supone vestir los hábitos de religiosa se traduce a nivel de psicología de los personajes: como religiosas, las mujeres tienden a ser definidas desde las contrapasiones, al fomentarse en ellas comportamientos como la eficiencia (E3 conservación), la resignación (E4 conservación) o el sacrificio (E7 social). En el caso de aquellas novicias rebeldes que bailan por sevillanas o se atreven con canciones modernas, su alegría no llega a suponer una amenaza para el orden comunitario de su convento u hospital, pues todas ellas encuentran la horma de su zapato en personajes adscritos al eneatiso contrapasional del iracundo E1 conservación, sea una superiora, una maestra de novicias o un médico. Si la voluntad de reprimir sus pasiones en afirmativo no nace de ellas mismas, se dispone la presencia de personajes en representación de los valores de autoridad, rectitud y disciplina que, permitiendo ciertas dosis de alegría e incluso contagiándose de las mismas, aseguran en último término que no habrá ningún cambio o subversión que altere el orden establecido.

Al margen de las relecturas feministas desde una mirada contemporánea, la mayor parte de películas que componen mi selección de materiales responden a una mirada masculina que invita a interpretar los arcos argumentales vividos por las monjas y las novicias cantarinas como proceso de reeducación o disciplinamiento. Resuenan

aquí los ecos del poder disciplinario foucaultiano, en especial su célebre formulación de la disciplina como «anatomie politique du détail»¹³³⁰, esto es, el empleo de «técnicas minuciosas, ínfimas, pero que tienen su importancia puesto que definen [...] una nueva “microfísica” del poder»¹³³¹. Resulta pertinente deslocalizar la búsqueda de los engranajes del poder, cuestión que puede aplicarse a las religiosas cantarinas de nuestro cine: allá donde los mecanismos formales de la institución religiosa quedan en abstracto, se impone la concreción represora y reeducativa de microfísicas del poder en la cotidianidad del convento o del sanatorio. En particular, su labor como enfermeras y educadoras vehicula su potencial y creciente adscripción al rol de feminidad normativo de esposa y madre, sea en el mundo de lo terreno, en aquellos filmes que concluyen en boda, o en el ámbito de lo religioso, pues las monjas son esposas de Dios y tratan a los desfavorecidos, niños enfermos o jóvenes corrigendas que han de volver al redil, en sustitución de la figura materna, de ahí el epíteto «madre» aplicado a las profesas.

El rostro amable de la comedia monjil impide que pierdan su alegría, al tiempo que las convenciones del género melodramático resguardan las preceptivas dosis de imperfección necesaria para el conflicto folletinesco. Y en ambos casos queda espacio para escenas que se adscriben a la categoría de lo musical, partes del metraje que no son gratuitas. En un primer nivel de lectura, apunté cómo el poder de la música deviene una realidad central a la hora de solucionar los conflictos económicos de la comunidad o en relación con la capacidad de lograr hitos casi milagrosos como la curación de enfermos, más en lo que atañe al alma que al cuerpo. Este último fenómeno invita a explorar un segundo nivel de interpretación en los números musicales: como recurso fílmico, estas escenas resultan arte y parte de la naturalización de la reeducación femenina a ojos de la espectadora. Aquello que podría percibirse como un discurso perverso, la anulación del deseo individual femenino en pro del cumplimiento de una obligación construida desde la estructura social heteropatriarcal, es presentado en tonos pastel y en escala de sol, tomando forma de amables escenas de monjitas que educan a los niños en las misiones, sanan el alma de pacientes enfermos o alegran la cotidianidad del convento.

La permuta pasional de los roles encuentra correspondencia en su apariencia física. Cubrir el cuerpo con hábitos, en el recorrido de cantante a religiosa, traduce a nivel visual el hecho de dejar de ser objeto de deseo masculino para convertirse en

¹³³⁰ FOUCAULT, Michel, 1975, p. 171.

¹³³¹ ASQUINEYER, Anahí, 2008, p. 2.

altruista cuidadora, anestesia de sus pasiones mediante. Mercedes Saledo, Consuelo Reyes y Magda Beltrán se transforman de manera permanente en sor María de la Asunción, la hermana Consolación y sor Belén, respectivamente, no solamente por lucir atuendo de religiosa, sino al entregarse de modo incondicional a las labores de cuidado sancionadas para la mujer franquista. Con independencia de su género fílmico, que va desde fórmulas tan ensayadas como el melodrama musical montielesco hasta singulares esquemas que transitan de la comedia de evasión al cine misional, pueden rastrearse unas expectativas de género comunes, referidas al género como realidad sociocultural construida históricamente en términos binarios. Al cambiar el vestido enguantado y las joyas de brillantes por el hábito y las tocas, se produce una transformación en paralelo de mujer deseada a mujer cuidadora. Lo que se mantiene es el origen de la mirada, masculina, pues el cambio de objeto sexual a ente cuidador no altera la complacencia buscada en los espectadores y el conformismo pretendido para las espectadoras.

Mercedes, Consuelo y Magda encuentran la felicidad mediante su adscripción a un modelo de feminidad normativa en sentido positivo, la religiosa, abandonando su anterior dedicación profesional al mundo de la canción. Retienen el potencial de la música como habilidad que puede volcarse en su nueva misión, pero prescinden de las connotaciones de una actividad asociada convencionalmente con la mala mujer, con la mujer mundana entregada a sus pasiones. Puede que no se reintegren socialmente desde el modelo de feminidad normativa óptimo, la mujer casada y madre, pero ascienden en la escala de deseabilidad social al dejar de ser mujeres sexualizadas para convertirse en mujeres cuidadoras. Y, a su manera, acaban siendo madres de sus pacientes, de los habitantes de una misión o de jóvenes pecadoras a las que la sociedad dio la espalda. Incluso la hermana Consolación, al alcanzar el rango de superiora, abasta el mayor grado posible del parentesco ficticio, en tanto que de carácter figurado y no sanguíneo, al convertirse en madre redentora de sus corrigendas.

Aportan complejidad a esta interpretación dos personajes que, a pesar de no llegar a lucir los hábitos de religiosa, muestran un itinerario de redención en los dos últimos filmes examinados. En el caso de Yolanda Bel, boquerista que acude a las Redentoras Humilladas porque la policía la está buscando, la reintegración social bebe de su fortaleza personal para dejar atrás las adicciones y las relaciones románticas tóxicas. No obstante, la visión negativa de la institución religiosa y del sentido de culpa cristiana coloca el factor de conversión en una dimensión diferente, incluso contrapuesta

al discurso ofrecido por los casos anteriores: las monjas son auténticas pecadoras y el convento, al que se acude inicialmente como refugio, es un microcosmos que contiene todos los pecados y vicios del mundo. Esta película es subversiva por cuanto el hábito no deviene recurso de perfectibilidad femenina, sino receptáculo de los reivindicados deseos mundanos. En otro orden de cosas, María Casado sí abraza a Dios, aunque lo hace de manera distinta a sus precedentes. No es ella una artista consagrada, sino una joven que soñaba antaño con ser cantante, y sin embargo este rasgo resulta central en su itinerario argumental: allá donde los filmes de mediados del siglo pasado planteaban la necesidad de abandonar los sueños seculares en favor de la disciplina religiosa, el modo de alcanzar a Dios radica aquí en emplear la música para seducirlo. Este largometraje es revolucionario por cuanto el amor a Dios no se logra desde la sumisión de las pasiones al recogimiento y la austeridad monacal, sino desde una fe radicalmente personal.

Por su parte, los personajes que efectúan el recorrido inverso, de religiosa a secolar, experimentan una reeducación que no se encuentra demasiado alejada del caso anterior en sus procedimientos, si bien la expectativa de género a la que responderían es otra: se espera de ellas que acaben convirtiéndose en esposas y/o madres, esta vez en un sentido terrenal. No obstante, conviene diferenciar entre las historias de las alocadas novicias (más o menos) clásicas, con las Glorias y sor María como ejemplos, y las menos ortodoxas vivencias de los tres casos más coetáneos, es decir, Soledad, sor Víbora y Milagros. En el anterior epígrafe, situaba en este segundo subconjunto a la primera versión sonora de Gloria, pues comienza su película siendo religiosa y presenta una visión crítica de la institución religiosa que la aproxima a las dinámicas de este segundo subconjunto. A pesar de las sustanciales diferencias, que no únicamente se producen entre ambos grupos sino en el corazón de los mismos, existe un elemento que permite interpretarlos desde una misma premisa: las ideas de amor romántico, familia y maternidad, expresadas en términos más o menos convencionales, suponen las bases de la reintegración aceptable en el mundo de estas religiosas.

Plantear la reintegración en términos de aceptación no es algo casual, pues es la diversidad de contextos, y específicamente aquello que resulta o no aceptable en los discursos sociales hegemónicos de unas coordenadas cronotópicas concretas, la variable que justificaría la multiplicidad de soluciones experimentadas por los personajes. Así, las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal, como también aquella sor María que fue apodada sor Ye-yé por las profesas de su comunidad, se encuentran cortadas por un

patrón común. Las tres comienzan siendo jóvenes de posición socioeconómica pudiente, marcadas por un temperamento infantil y caprichoso que no es moral ni socialmente aceptable desde el paradigma de mujer adulta, como esposa y madre, sancionado por el franquismo. De esta manera, el noviciado es herramienta y proceso de reeducación para lograr su disciplinamiento, activándose la misma correspondencia enunciada para los personajes anteriores: cubrir el cuerpo con el hábito religioso es sinónimo de suprimir o subordinar las pasiones que las individualizan, al menos en grado de tentativa.

Contrariamente a lo que sucediese con la Gloria de Imperio Argentina, estas tres jóvenes deciden ingresar voluntariamente en el convento, decisión que se comprende desde una lectura contextual: el filme de Florián Rey presenta una crítica contra el conventualismo impuesto que ya se encontraba en la novela de Palacio Valdés, si bien la reprobación hacia la institución eclesiástica cobra nuevos matices a la luz del periodo republicano; las otras dos Glorias y sor María son hijas de la dictadura franquista, y por ello resulta impensable que su ingreso en la comunidad religiosa sea justificado desde una imposición institucional o familiar. Aquí se articula una supuesta vocación religiosa que acaba por abandonarse finalmente en los tres casos, y entiendo que este invento es un mal menor pero necesario para lograr el cambio deseado en estas jóvenes rebeldes. Se trata de un mal menor porque, aunque en principio pudiera parecer que tomar los hábitos religiosos a la ligera y nutrir la existencia de personajes que abandonan la vida conventual, modelo de vida plenamente aceptable para el nacionalcatolicismo, es toda una afrenta, la espectadora es consciente de que las muchachas no permanecerán como profesas. La presencia a manera de contraejemplo de personajes severos que representan el sentido auténtico de la vocación, tal es el caso de superioras, párrocos y madres maestras, también el hecho de que las protagonistas no sean monjas que ya han tomado los hábitos perpetuos, rebaja el potencial subversivo que pudiese haber tras la decisión de colgar los hábitos.

Sumando su ingreso conventual por voluntad propia, la existencia de personajes de religiosos con verdadera vocación como contraste y la provisionalidad intrínseca a la condición de novicia, no resulta arriesgado aseverar que cualquier sospecha de denuncia o crítica hacia el proceder de la institución eclesiástica queda anulada por completo. Y, como decía, esta sombra de sospecha (finalmente inexistente) es ineludible por cuanto dichas jóvenes «necesitan», a ojos de la sociedad, ser reeducadas y disciplinadas. En los años cincuenta, momento de simbiosis plena entre la dictadura franquista y la Iglesia

Católica, la religión es presentada fílmicamente como un asunto de máxima seriedad, mientras que dos décadas más tarde los aires de modernidad del Concilio Vaticano II permiten un mayor grado de chufra en lo referente a cuestiones como la penetración del capitalismo en la institución. Sin embargo, la fe religiosa queda siempre fuera de duda, pues las juergas monjiles por sevillanas o los ensayos de melenudos en el interior del convento se relacionan con el rostro humano de la institución, que busca presentarse de modo amable, sin espacio para la herejía doctrinal o el sacrilegio. Por el contrario, estas dosis de comicidad asociadas con las novicias protagonistas permiten mostrar, desde las convenciones genéricas de la comedia romántica musical, cómo su alegre rebeldía es progresivamente reconvertida en alegre convención.

Así, aunque en los conflictos entre las novicias y los doctores que habrán de convertirse en sus maridos asome el carácter desenvuelto de las jóvenes, ese mismo ímpetu se ve poco a poco reconducido hacia labores asociables con la ética del cuidado. A nivel musical, las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal sanan el ánimo de un paciente que se ganaba la vida como guitarrista al son de unas seguidillas y una canción melódica moderna, respectivamente, mientras que sor María entretiene y educa a los niños enfermos del hospital con una tonada que hace uso de la estructura de preguntas y respuestas propia de la actividad docente clásica. En todo ello, y siempre adaptándose a los tiempos, hay la voluntad de ofrecer una lección que ha de quedar fijada en la mente de la espectadora cinematográfica: la alegría de vivir no está reñida con el cumplimiento de las labores que la sociedad espera de las mujeres; incluso, llevando esta afirmación al extremo, no hay posibilidad de sentirse realizada al margen de las prescripciones de conducta propias de la ética del cuidado. Esta premisa encuentra su perfecta plasmación en el uso instrumental que estas cintas realizan del noviciado como fase de reeducación, dinámica de disciplinamiento y rito de paso entre la joven rebelde y la mujer cuidadora. Al asumirse los roles de enfermera o educadora desde la alegre abnegación, la negación de las pasiones individuales y su sustitución por un rol de cuidadora que responde al funcionamiento de la sociedad patriarcal son presentados de manera aproblemática y acrítica, incluso feliz.

En cambio, resulta más complejo adscribir los personajes de Soledad, sor Víbora y Milagros a esta misma clave interpretativa, si bien definiendo que la presencia de un mayor grado de heterodoxia en sus representaciones no supone renunciar a aquello que podría considerarse como una tradición previamente consolidada y convencionalizada

en el terreno de la representación cinematográfica. Debe tomarse en consideración que la configuración de la religiosa cantarina en el cine español no se construye al margen de la representación general de la religiosa, de cuya presencia cinematográfica ofrecí una panorámica en los capítulos introductorios. Pero, ciñéndome a los casos estudiados en profundidad, conviene prestar atención a la primera hermana San Sulpicio, pues creo que supone un interesante nexo de unión entre las representaciones más convencionales y aquellas que lo son menos. Por un lado, la Gloria de Imperio Argentina no deja de ser una joven rebelde que acaba por convertirse en esposa del doctor Sanjurjo y futura madre de sus hijos, por lo que a grandes rasgos mantiene la configuración del esquema previamente explicado. Por otra parte, no podemos olvidar que ella comienza el filme siendo religiosa, pendiente de renovar los votos de modo perpetuo, y que esta situación obedece a una imposición familiar.

¿Cómo afecta esto al posicionamiento del personaje? Aunque su recorrido de religiosa a esposa habría de encontrar continuidad, esta Gloria no somete por propia voluntad sus pasiones a la abnegación conventual, por lo que su juego de seducción con Sanjurjo es plenamente consciente e intencionado desde un primer momento. Además, el filme de 1934 concluye con un beso de Gloria a su ya marido que escandaliza a las monjas de su antigua comunidad, provocado por ella desde un rol de feminidad activo. Este componente se suprime en las posteriores adaptaciones de la novela de Palacio Valdés, mucho más libres en argumento pero más constreñidas en intención: la libertad defendida para la mujer por los sectores progresistas de la Segunda República encuentra su reflejo en la Gloria de Imperio Argentina, mientras que las Glorias de Carmen Sevilla y Rocío Dúrcal responden al ideal de mujer franquista, no solamente como resultado de un proceso de reeducación, sino ya por el simple hecho de someterse, por voluntad, al mismo. Las novicias cantarinas del franquismo abandonan la vida conventual con la misma felicidad con la que decidieron abrazarla, pues el noviciado no es más que un periodo de prueba en el que resulta admisible cambiar de idea. Pero la primera hermana San Sulpicio no era una novicia, sino una religiosa pendiente de renovar sus votos, y esto introduce un mayor grado de ruptura con respecto a lo socialmente admisible.

Esta ulterior realidad sirve como punto de conexión con Soledad, sor Víbora y Milagros, quienes elevan el potencial de ruptura un escalón más, pues las tres son monjas que ya han profesado cuando deciden abandonar la vida religiosa. A pesar de este factor común, no conviene orillar las peculiaridades de cada personaje, pues son

únicas en su heterodoxia. La Soledad de Sara Montiel es víctima por partida múltiple de los achaques de la vida: es violada en las misiones, abandonada por diversos hombres y repudiada por su antigua superiora. Este acto de rechazo por parte de la madre Lucía encierra un sentido semejante de crítica hacia la institución al del caso anterior, aunque paradójicamente los acontecimientos son opuestos: Gloria quería abandonar la vida conventual a la que se había visto forzada, mientras que el deseo de Soledad es regresar al convento por ser el único lugar en el que logró vivir en paz. En ambos casos, asoma el rostro más adusto de la institución, desde una voluntad crítica que es forzosamente menos explícita en el filme de 1969, con la censura cinematográfica franquista todavía en activo. Con el objeto de evitar una interpretación determinista y fatalista de Soledad, potencíé su relectura desde la poética ecofeminista, aunque la mirada contextual invita a una lectura más acomodaticia: convertida en pecadora a la fuerza y viendo negada su posibilidad de redimirse al no poder reintegrarse como religiosa, Soledad es salvada *in extremis* al reunirse con su hija Eugenia al final de la película. El hecho de recuperar a su hija años después de creerla muerta supone la reintegración social de Soledad desde la maternidad, en una lectura poco habitual de la mujer-madre. Y esto la aproxima a la convención, pero también valida la posible relectura ecofeminista: Soledad es un trasunto de Narcisia, madre desde la ausencia del padre, fuente de vida total.

Supone Soledad la excepción que confirma la regla, pues sor Víbora y Milagros presentan una trayectoria de religiosa a seglar tan aparentemente singular como profundamente heredera de la tradición. En ambos casos, el amor romántico vuelve a situarse como el motor que auspicia el abandono de la vida religiosa, aunque estas dos profesas cuestionarían la aceptación social que dicha decisión pudiera tener: aparte de tratarse de monjas que ya han tomado sus votos perpetuos, una se enamora de un sacerdote, mientras que la otra lo hace de una mujer. El universo almodovariano, crítico con la institución eclesiástica por su naturaleza represora de los deseos humanos, y el cosmos de Los Javis, desde una mirada amable que permite fomentar la aceptación de lo LGTBIQA+ en el corazón de lo religioso, suponen la construcción de códigos desde los cuales reinterpretar el funcionamiento de lo humano, en el caso de Almodóvar, y lo divino, dimensión principal en el filme de Ambrossi y Calvo. Esta mirada personal entra en frágil equilibrio con las convenciones heredadas, cuyo grado de aceptación implícita o explícita se me escapa, pues no estoy en la mente de los autores. Sea como fuere, sor Víbora acaba marchándose del convento con el párroco, quizás como futura esposa, e

incluso se convierte en inesperada madre de un tigre llamado El Niño, fenómeno que invita a contemplar la permanencia de las estructuras de parentesco tradicionales. Sor Milagros también acaba colgando las tocas, dispuesta a apostar por el recién descubierto sentimiento amoroso hacia Susana, al tiempo que su decisión implica un elevado grado de autoaceptación de sus dudas y miedos. Ambas afirman sus pasiones.

El menor grado de conservadurismo moral y la mayor modernidad no impiden que, hasta cierto punto, se perpetúen arcos argumentales heredados de la representación tradicional de la religiosa cantarina. Frente a los sacerdotes cinematográficos, cuya vocación queda fuera de toda dubitación, las religiosas salen al mundo y las seculares entran al convento siendo siempre más mujeres que religiosas. Sea desde la comedia o el folletín, el componente amoroso de las tramas permite preguntarnos si el tipo popular de la religiosa cantarina diverge de otras imágenes de feminidad convencionalizadas en el ámbito del musical español, tal es el caso de la folclórica, la serrana o la gitana, especialmente en lo que respecta a los metrajes de posguerra y hasta comienzos de la década de 1970, excepción hecha de representaciones puntuales como la protagonista de *Sor Intrépida* por el tono dramático y ejemplarizante del filme. La protagonista de *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), interpretada por Juanita Reina, decía aquello de que las penillas del corazón solamente pueden cantarse en copla. Esto fue así hasta que dejó de serlo, pues la canción melódica moderna, el rock garajero, el bolero o los números musicales *à la* hollywoodiense tomaron el relevo en la sonorización y en la visualidad de estos mismos lances amorosos.

¿Puede ser lo peculiar común a todas estas religiosas cantarinas? ¿Acuden a la religión por fe verdadera, huyendo del mundo o buscando su redención y cambio de estatus conforme a la prescripción social? No son cuestiones de sencilla respuesta, y precisamente la riqueza de matices que espero haber ofrecido problematiza cuanto se ha dicho hasta ahora. Ser monjas es en muchos casos un impedimento para ver satisfecho su deseo amoroso al tiempo que un disciplinamiento para responder adecuadamente al mismo, mientras que en otros tantos deviene la solución para escapar del desamor, el abandono o la deshonra, según convenga. Hay profesas en términos cristológicos y otras en clave magdaleniana, alegres novicias que deciden con quién casarse y gitanas que quieren ser monjas, también pecadoras cuyo impulso redentor es poderoso por nacer de sí mismas. Pese a ello, al pensar y repensar las feminidades en transición, reaparecen constantemente unas expectativas de género insertas en una escala de deseabilidad

social culturalmente convencionalizada: es mejor ser religiosa que cantante, y es todavía más deseable ser esposa y madre. La reintegración social de las pecadoras pasa por acudir a la vida conventual, mientras que las jóvenes privilegiadas pueden reeducarse desde aquella para ocupar la cúspide de la pirámide. Hay casos que escapan a estos discursos de género socioculturalmente persistentes, aunque la negación de la feminidad de Mercedes en el proceso de convertirse en mártir como sor María de la Asunción o el poco convencional recorrido de Soledad, quien pasa de pecadora a madre habiendo sido antes que nada religiosa, no son sino oportunidades para repensar de modo constante la compleja genealogía de este tipo popular que aquí he intentado (de)construir.

Epílogo

Cuando se oye cantar a las monjas con esas voces tan suaves y tristes se imagina que estarán allí prisioneras y que querrán salir, pero no podrán... pero no sabe la gente que ellas en su aislamiento son dichosas. Bien es verdad que casi siempre lo que induce a dichas santas mujeres a encerrarse en esas solemnidades muertas es un enorme conflicto sentimental, que ellas no pudieron resistir con sus almas sin fuerza.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Diario de Burgos (1917)

Conclusiones

A modo de epílogo, planteo solamente unos breves corolarios referidos a la tesis doctoral como proceso de investigación. Las conclusiones relativas al principal objeto de estudio, esto es, la representación del tipo popular de la religiosa cantarina en el cine español, ya han sido expuestas en los capítulos comparativos, por lo que no insisto aquí en cuestiones de contenido. Por el contrario, articulo este último texto desde el deseo de valorar hasta qué punto he logrado resituar viejas subjetividades desde nuevas miradas o potenciar nuevas lecturas de viejos materiales. En esta línea, el primer epígrafe ofrece algunas pinceladas sobre los logros potenciales de esta tesis, sin descuidar aquellos hilos que han quedado por tirar, aquellas cosas pendientes de hacer. Por su parte, el segundo acápite sintetiza las labores de difusión realizadas con relación a esta investigación, pero también los intereses que he desarrollado en paralelo, pues los confines de estas páginas no agotan lo mucho que he aprendido gracias a otras investigadoras. Por último, cierro estas conclusiones con una reflexión sobre el cantar, un asunto que me ha ocupado en lo cinematográfico, si bien su alcance se inserta en el corazón de mi epistemología.

Quien teclea, el contador de películas, está cansado. Seguramente les parecerá que quedan muchos hilos de Ariadna por reseguir, muchos mundos por descubrir. Yo también lo pienso, pero siempre he creído que la mejor película es aquella que nos queda por ver, y quizás esto también signifique que, al final, la mejor investigación es la que nos queda por escribir. Esta tesis es la que es, aunque podría ser otra. Precisamente la posibilidad de mirar los materiales desde otras preocupaciones e interrogantes, desde otras identidades, me cuestiona al tiempo que me libera del peso de lo definitivo. Me cuesta despedirme de mis religiosas, pero estimo que al menos en una cosa he sido honesto: todo cuanto he dicho queda sometido a revisión, a necesarias deconstrucciones pendientes en el edificio del conocimiento. Esta tesis peca de extensa, aunque pagar este precio no ha sido un coste demasiado alto: más allá de las aportaciones a nivel de contenidos, quien la lea podrá desandar paso a paso, desmontar ladrillo a ladrillo, mi proceso constructor de conocimiento intersubjetivo.

La tesis desde el investigador: una identidad procesual

Volver a los objetivos introductorios de esta investigación implica recordar la división entre los propósitos centrados en el análisis de los contenidos, desde el empeño por examinar la continuidad y variación del tipo popular de la religiosa cantarina y su interrelación con las realidades sociales, culturales e históricas, y el comprometido posicionamiento del rescate y visibilización de subjetividades artísticas poco estudiadas, mediante una mirada sin complejos al cine popular. Considero que el primer bloque de objetivos, de formulación más concreta, ya ha sido discutido en los capítulos anteriores, por lo que retomo ahora la cuestión de las subjetividades. En las últimas décadas, han crecido los esfuerzos académicos por reivindicar a directoras y guionistas españolas, si bien las actrices no han corrido la misma suerte. Pudiera parecer que todo estaba dicho sobre Imperio Argentina, Carmen Sevilla o Sara Montiel, pero poco conocíamos, más allá de aproximaciones biográficas profundamente impregnadas por las tintas del papel cuché, sus aportaciones como intérpretes. Su identidad como autoras se antoja ahora todo un universo por explorar, pues espero haber demostrado que su labor interpretativa va más allá de colocarse frente a la cámara y declamar unas líneas.

Puede que las líneas estuviesen escritas por otros, y que las cámaras no las manejasen ellas, pero algo hay en la estrella, también en ciertas actrices de carácter, que hace que los personajes, las situaciones y los diálogos sean, a la postre, suyos. Cuando Soledad pregunta a la superiora si tanto la ha cambiado el mundo, resuenan los ecos de una Sara Montiel que se había convertido en la mujer pecadora por antonomasia del melodrama cinematográfico español, aún con la esperanza de poder contar otros finales. El texto sobre el beso que lee Chus Lampreave como sor Rata o las imprecaciones que dedica a las monjas la tía Emilia de Julia Caba Alba no serían los que son sin sus particulares formas de hacer y decir. Mención aparte merece lo musical, pues el público no veía solamente a Consuelo Reyes interpretar *La Zarzamora*, ya que Lola Flores siempre cantaba como Lola Flores, paradigma de lo gitano sin ser ella gitana, llevase hábitos o bata de cola. Por supuesto, la reivindicación de estas autorías no puede ir en perjuicio de otras, por lo que he intentado armonizar estos rescates con una inspección histórica que no ignorase quién ostenta, en cada filme, el poder de representación.

La complejidad intrínseca a esta cuestión me ha obligado a plantear un esquema de análisis multifocal, construido a partir de diversas capas. El análisis de los sistemas

de hiperformalización objetual me ha permitido explorar con garantías el fundamento formal del vehículo fílmico, resaltando realidades como la iconicidad actancial o la planificación, en evidente correspondencia con la subjetividad de las intérpretes, pero también dimensiones *a priori* menos obvias, como sucede en el caso del sonido: aun no habiéndolo analizado con el grado de detalle que sugiere Michel Chion, la distinción entre sonido diegético y extradiegético ha permitido matizar, cuando no refutar, el extendido tópico de que los números musicales únicamente responden al lucimiento de la estrella. La constatación de la habitual inclusión diegética de los instrumentos, elemento diferencial con respecto a sus homólogos hollywoodienses, me ha invitado a transitar al terreno de lo cultural, abordando la singular relevancia de la música como elemento incorporado desde la consciencia diegética de los personajes, no de manera onírica. Al tiempo, la usual condición de cantante, profesional o aficionada, de las protagonistas ha supuesto un factor interpretativo que ha resituado lo musical como categoría fílmica definitoria de la psicología de los personajes: puede que la acción se ralentice, que el verso cantado no sustituya a la palabra en el avance verbocéntrico de la trama, pero el grado de consciencia desde el cual se inserta lo musical como realidad diegética invita a efectuar una lectura crítica. En este punto, la búsqueda del origen de las canciones, muchas de las cuales eran preexistentes al argumento fílmico, y su lectura intertextual con respecto al discurso fílmico ha resultado fundamental.

La exploración de la música popular, en el sentido de ampliamente conocida por el público potencial de los metrajes, sea folclórica o no, ha enriquecido profusamente la interpretación del tipo popular de la religiosa cantarina. *La Zarzamora*, copla que tiene a una mujer que se enamora de un hombre casado como protagonista, o *Flor del mal*, cuplé que versa sobre la desesperanza existencial femenina, se adaptan y resignifican al hilo de los argumentos fílmicos, en un flujo de ida y vuelta. También lo hacen los éxitos de Whitney Houston o el rock melódico, desde una categorización de lo popular amplia, que incorpora diversos estilos musicales en función de su potencial expresivo-narrativo. Esta mirada hacia lo popular, todavía hoy despreciada por algunos sectores académicos, se concreta desde un esfuerzo explícito por desmontar la instrumentalización que la dictadura franquista articuló con relación a manifestaciones culturales como la copla o el flamenco; el potencial crítico de raíz republicana de la primera y la fertilidad cultural del segundo quedaron ahogados por una interesada visión homogeneizante, desde unas miradas estereotipadas que los saberes académicos deberían contribuir a desmontar.

En lo que respecta a la cinematografía, he aportado cuantiosos ejemplos de la displicente altanería con la que diversos teóricos e investigadores se han aproximado a lo popular en décadas anteriores. Afortunadamente, en tanto que el canon cada vez lo es menos, he encontrado en recientes voces de investigadoras una creciente y sincera preocupación por el estudio del cine español de raíz popular, en propuestas de filiación múltiple pero desde un común sentido de responsabilidad histórica. Más allá de lo valorativo, que es íntimo y personal, estimo que tanto el estudio formal de los metrajes como el seguimiento de la vida de las películas mediante el vaciado de hemeroteca han permitido resituar el valor histórico de estas producciones. Mientras que la prensa de época me ha permitido dar cuenta de la importancia del estreno de las películas, tanto en los cines de primera línea de Madrid y Barcelona como en otras urbes y contextos, sin descuidar tampoco su relevante presencia en cines de barrio y reestreno, el análisis de los sistemas de hiperformalización objetual y el somero estudio de montaje han puesto sobre la mesa que este cine, pensado para las grandes masas populares, era un cine con mucho oficio, realizado, escrito e interpretado con gran profesionalidad.

Junto con Pedro Almodóvar o Mario Camus, directores comúnmente vindicados desde el paradigma del cine de autor, realizadores como Luis Lucia, Ramón Fernández o Luis César Amadori merecen ser estudiados por lo que son: creadores de películas pensadas para las grandes masas populares, y a mucha honra, según destilan sus propias declaraciones. También me he ocupado de Florián Rey o Los Javis, cuyas fórmulas de lo popular configuran universos propios, y de Rafael Gil, cuyo cine religioso se entiende mejor a la luz de Vicente Escrivá y su productora Aspa Films. No han faltado a la cita críticos asiduos en prensa, tal es el caso de Donald, o todopoderosos productores como Cesáreo González o Benito Perojo que, al trabajar con determinadas estrellas, resultó que no lo eran tanto. Puede que el resultado sea imperfecto, pero creo que el afán por potenciar diálogos entre subjetividades diversas, desde directores a actrices, pasando por productores o críticos y sin olvidar la recepción activa de las espectadoras, es el mejor aprendizaje que me llevo de esta tesis. Departir sobre la religiosa cantarina e intentar construir una genealogía de su tipo popular queda como resultado de interés particular, pero la mirada procesual, también transtextual y feminista, con la que ahora veo cine y el descubrimiento de diálogos que, en la medida de lo posible, he aquilatado desde las palabras de sus agentes me hacen replantear mi epistemología como realidad negociada entre múltiples voces, entre sutiles dinámicas de poder.

El investigador desde la tesis: la difusión como diálogo

Movido por un sentido de precaución extrema, en ocasiones desmedido, son escasos los contenidos de esta tesis que he compartido hasta la fecha. Aun así, estimo oportuno dedicar algunas líneas a la reducida labor de difusión realizada, cuyo interés no radica en la presentación de resultados a modo de exposiciones cerradas, sino en la búsqueda de conversaciones con las aportaciones de otras investigadoras. Quizás por ello he preferido las modalidades de comunicación en jornadas y participación en seminarios a la publicación de artículos, por cuanto la inmediatez de la respuesta de los primeros, su diálogo directo, se me ha antojado mucho más estimulante. Bien es cierto que publiqué dos artículos durante mis primeros años de doctorado, pero destaco mi condición de coautor en ambos, pues el trabajo colaborativo con María Vives López vino marcado por sesiones de trabajo en común, por intereses relativos a la construcción de imágenes de feminidad concretas que resuenan en nuestras tesis doctorales.

A propósito de mis participaciones en jornadas, congresos y seminarios, quisiera resaltar mi comunicación «Las dos Glorias: continuidad y variación en las dos primeras adaptaciones sonoras de *La hermana San Sulpicio*», en las jornadas Cinefilias en femenino. Mujeres y cine en España (2021). Fue una prueba de fuego, pues supuso la primera exposición pública de contenidos directamente relacionados con mi tesis, en el marco de un encuentro académico abierto a las dubitativas aportaciones de jóvenes investigadores, aunque también con espacio para comunicaciones de expertos en la materia. Los enriquecedores debates de estas jornadas, las conversaciones de quienes amamos el cine en los descansos y la iluminadora conferencia de clausura a cargo de Barbara Zecchi quedan en mi memoria, esperando que no se borren nunca.

También atesoro mis experiencias en los congresos y seminarios organizados por la asociación Pangaea o los talleres de tesis pensados desde el programa de doctorado. A los primeros les presenté algunas de mis relecturas, como «Sororidad y parentesco ficticio. El convento-reformatorio como espacio experiencial femenino en *La hermana Alegría* (Luis Lucia, 1954)» (2023) o «Invirtiendo dinámicas de poder: De la mirada masculina a la imagen poética ecofeminista de la *turris eburnea* en *Esa mujer* (Mario Camus, 1969)» (2022), aunque también me han dejado espacio para mostrar breves investigaciones sobre las representaciones de la mujer latina y la mujer migrante en el audiovisual, otros de mis intereses. Por su parte, los talleres han sido un espacio de

acompañamiento y debate entre iguales para departir sobre metodología, redacción y otros asuntos relativos a la tesis doctoral, desde una proximidad cuasi familiar que me ha permitido acudir a ellos con muchas dudas y pocas certezas, encarnadas en títulos como «“Yo como escritora y religiosa estoy en crisis”. Una (des)dramatización del proceso de redacción» (2023) o «“Bernarda, que veo a Dios”. (Algunas) revelaciones metodológicas durante el proceso de análisis fílmico» (2022). Por último, no quisiera olvidarme tampoco de mi participación en el Seminario Metodológico de Introducción a la Historia del Arte, en el marco de la asignatura de Introducción a la Historia del Arte del Grado de Historia, pues sus organizadores me permitieron dialogar con su alumnado en mi sesión «Cine y percepción: realismos(s) y artificios del lenguaje audiovisual» (2021). Por supuesto, el musical y las religiosas estuvieron allá conmigo.

«Cuando se oye cantar a las monjas...»: una reflexión sobre el cantar

Y acabamos como principiamos, con Federico García Lorca. Aunque destacado poeta y dramaturgo, las líneas que figuran en la portada de esta sección responden a su labor como prosista, pues fueron publicadas en el *Diario de Burgos* con fecha del 7 de agosto de 1917 como parte del artículo «Las monjas de las Huelgas»¹³³², antes de ser incorporadas, con variaciones, a su obra *Impresiones y paisajes* (1918). Realmente, podría decirse que tanto el artículo publicado en prensa como el capítulo incluido en su único libro en prosa, adscrito a la literatura de viajes, son fruto de unas cuartillas que, a modo de notas, escribió el autor granadino en su visita al afamado monasterio burgalés durante el verano de 1917. En el escrito, figura una rotunda sentencia sobre el sentir de las profesas, aun reconociendo el imperfecto entendimiento: «Nuestras almas no pueden comprender ni comprenderán nunca a una monja enclaustrada. Son esencias rotas de amor y maternidad, que al encontrarse solas en el mundo se buscan unas a otras para convertirse en sombras en una tumba antigua»¹³³³.

Regresando a las religiosas cantarinas cinematográficas, puede aseverarse que este juicio, sin ser erróneo del todo, resulta ampliamente matizable. Me he ocupado ya de las motivaciones que impulsan a las novicias y profesas del celuloide a vestir los hábitos, también a colgarlos, por lo que la lectora comprenderá que sí hay algo tanto de amor como de maternidad en sus esencias: presentadas más como mujeres que como religiosas, sus acciones obedecen en última instancia a unas expectativas de género ya referidas, según las cuales convertirse en esposa y madre sería el estado idóneo. Si las contemplásemos desde un gradiente de deseabilidad social hegemónica, las novicias que mutan en esposas de serios médicos atestiguarían la existencia de dichas expectativas en sentido positivo, mientras que las pecadoras que acudían al convento huyendo del mundo, siendo paradigmática una madre Soledad en la que resuena la soledad lorquiana, sí representarían aquellas esencias rotas de amor y maternidad, mujeres abandonadas a las que la sociedad dio la espalda, quienes únicamente pueden repararse en la sororidad del convento. No obstante, lejos de suponer tumba o clausura impuesta, su condición de esposas de Dios y madres de los más necesitados les devolvía el sentido vital.

¹³³² Este artículo puede consultarse, junto con otros textos publicados en el *Diario de Burgos* por Federico García Lorca, en la recopilación que Ian Gibson efectuó de los mismos. En concreto, para «Las monjas de las Huelgas»: GIBSON, Ian, 1967, p. 188-191.

¹³³³ GIBSON, Ian, 1967, p. 189.

En esto último, el acto de cantar ocupa un lugar destacado. ¿Por qué, a pesar de las múltiples diferencias inscritas en el temperamento de cuantas religiosas cantarinas he analizado, todas ellas necesitan cantar? ¿Qué implica, por extensión, la experiencia del cantar para las personas? Transmite algo de lo que no es capaz la palabra huérfana de música, y esto me lo hizo ver alguien clave para esta tesis; hay dos tipos de personas: las que cantan y las que no. Quizás esta quintaesencia de lo musical es uno de los rasgos más inexplorados de esta investigación, e incluso después de cientos de páginas persiste un halo de misterio en torno al cantar. Creo que lo musical me ha servido para rescatar subjetividades, para describir vindicaciones de lo femenino en periodos muy grises de nuestra historia, y de ahí mis relecturas feministas. Hay algo en el cantar que hace que las religiosas cinematográficas canten cuando la sociedad española más lo precisa: en periodos de posguerra y de crisis, la palabra musicalizada se intensifica. A ellas, como a la sociedad española, la vida les va en el cantar.

Imbricada con los roles de género, la categoría de lo musical se activa empeñada en demostrar que la letra no siempre con sangre entra. Frente al castigo como estímulo o recurso de aprendizaje, postura más próxima a la de severas y silenciosas superiores y maestras de novicias cinematográficas, las religiosas cantarinas echan mano del verso para educar a niños o sanar espíritus y, en el fondo, para transformarse. Lo mágico y lo perverso está en cómo se activa lo musical, imbricado con lo popular: las canciones de corte popular funcionan como memoria sentimental de varias generaciones, resultando indispensable su historización desde la memoria, desde el sentimiento. La espectadora potencial, también el espectador, está siendo educada en las expectativas de género que se amoldan a los roles normativos de feminidad y masculinidad sancionados desde la voz socioculturalmente hegemónica a cada momento, aunque también existen espacios para la impugnación o la disidencia desde el intertexto creado en el encuentro de lo musical y lo cinematográfico. Se diría que las pasiones se canalizan desde el verso, sea para domesticarlas o para potenciarlas, dibujando dinámicas de continuidad y variación.

Las imágenes de lo femenino insertas en la intersección de lo cinematográfico y lo musical no son almas sin fuerza. Existen para que las espectadoras las interpreten, y de dicha interpretación depende su existencia. La visión de lo femenino como cadena de transmisión cultural, como receptáculo de la costumbre y espacio para la innovación, se expresa mediante el verso. Lo cantado da cuerpo a lo aprendido, y viceversa. Y por eso el folclore asalta los conventos y la música hace milagros, Milagros.

Hemeroteca

Capítulos introductorios

DEL ARCO (1956, 17 de octubre). «Mano a mano. Armando Oliveros». En: *La Vanguardia Española*, número suelto, p. 19.

La hermana San Sulpicio (Florián Rey, 1927)

GÓMEZ MESA, L. (1928, 21 de junio). «Hablando con Imperio Argentina». En: *Popular Film*, nº 99, p. 5-6.

MUÑOZ DEL RÍO, J. (1928, 18 de febrero). Fragmento de «Los estrenos del lunes». En: *La Nación*, nº 732, p. 6.

Sin firma (1927, 19 de mayo). Fragmento de «El séptimo arte». En: *La Nación*, nº 496, p. 10.

Sin firma (1927, 22 de septiembre). Página con fotografías del rodaje. En: *Popular Film*, nº 60, p. 7.

Sin firma (1927, 22 de septiembre). Anuncio. En: *Popular Film*, nº 60, p. 8.

Sin firma (1928, 25 de enero). Anuncio. En: *Heraldo de Madrid*, nº 33101, p. 5-6.

Sin firma (1928, 28 de enero). Anuncio. En: *El Imparcial*, nº 21131, p. 6.

Sin firma (1928, 5 de febrero). Anuncio. En: *El Liberal*, nº 17048, p. 2.

Sin firma (1928, 7 de febrero). Anuncio. En: *Estampa*, nº 6, p. 14-15.

Sin firma (1928, 9 de febrero). Fragmento de «Gaceta teatral madrileña». En: *Heraldo de Madrid*, nº 13114, p. 6.

Sin firma (1928, 9 de febrero). Fragmento sin título. En: *La Nación*, nº 724, p. 7.

Sin firma (1928, 20 de febrero). Fragmento sin título. En: *Heraldo de Madrid*, nº 13123, p. 7.

Sin firma (1928, 22 de febrero). Fragmento de «Crónica cinematográfica». En: *Heraldo de Madrid*, nº 13127, p. 7.

Sin firma (1928, 24 de marzo). Fragmento de «Espectáculos». En: *El Liberal*, nº 2350, p. 6.

Sin firma (1928, 2 de mayo). Fragmento de «Gacetillas teatrales». En: *La Voz*, nº 2350, p. 7.

***La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)**

A. P. O. (1934, 20 de octubre). «La hermana San Sulpicio». En: *La Libertad*, nº 4541, p. 7.

GANDÍA, M. (1931, 22 de noviembre). «“Imperio Argentina” en Madrid». En: *Crónica*, nº 106, p. 7-8.

J. A. C. (1934, 19 de octubre). «Reapertura del Rialto y estreno del film español “La hermana San Sulpicio”. Un cinema, un empresario y una película». En: *Heraldo de Madrid*, nº 15193, p. 4.

LEIRA, Carmen S. (1931, octubre). «Artistas que triunfan. Imperio Argentina». En: *Arte y cinematografía*, nº 366, p. 10-11.

LINHOFF, Guillermo (1934, 19 de octubre). «Inauguración de Rialto, con la presentación de la producción Cifesa “La Hermana San Sulpicio”». En: *La Nación*, nº 2748, p. 9.

Sin firma (1932, 22 de abril). «El breve paso de “Imperio Argentina” por Madrid». En: *Nuevo Mundo*, p. 22.

Sin firma (1934, 9 de enero). Fragmento de «Cine español. Inauguración de los estudios de la E.C.E.S.A.». En: *Luz. Diario de la República*, p. 6.

Sin firma (1934, 20 de mayo). Fragmento de «Producción nacional». En: *Crónica*, nº 236, p. 12.

Sin firma (1934, 31 de julio). Fragmento de «Sección de rumores». En: *Heraldo de Madrid*, nº 15133, p. 4.

Sin firma (1934, 20 de agosto). «Festival taurino. En Robledo de Chavela». En: *La Nación*, nº 2698, p. 15.

Sin firma (1934, 21 de agosto). «Festival organizado por Cifesa, en Robledo de Chavela». En: *La Nación*, nº 2699, p. 10.

Sin firma (1934, 27 de septiembre). «“La hermana San Sulpicio” es un film hablado». En: *La Tierra*, nº 1172, p. 2.

Sin firma (1934, 1 de octubre). Anuncio. En: *La Nación*, nº 2731, p. 12.

Sin firma (1934, 2 de octubre). «“La Hermana San Sulpicio”, película cumbre del cinema español». En: *La Nación*, nº 2732, p. 8.

Sin firma (1934, 14 de octubre). «Imperio Argentina regala a las lectoras de cinegramas el magnífico y valiosísimo traje de novia que luce en la película La hermana San Sulpicio.». En: *Cinegramas*, nº 5, p. 31.

Sin firma (1934, 15 de octubre). «La inauguración del Rialto y el estreno de “La Hermana San Sulpicio”». En: *La Voz*, nº 4294, p. 10.

Sin firma (1934, 16 de octubre). «La solemne inauguración de “Rialto” (antes Astoria) y el sensacional estreno de “La Hermana San Sulpicio”». En: *La Nación*, nº 2745, p. 10.

Sin firma (1934, 17 de octubre). «Cuando Imperio Argentina canta...». En: *La Nación*, nº 2746, p. 8.

Sin firma (1934, 20 de octubre). «Desde que en España se hacen películas... No se ha logrado un éxito tan completo como el obtenido por “La hermana San Sulpicio”». En: *Heraldo de Madrid*, nº 15194, p. 8.

Sin firma (1934, 25 de octubre). «“La hermana San Sulpicio” constituye el éxito más rotundo del año». En: *Heraldo de Madrid*, nº 15198, p. 10.

La hermana San Sulpicio (Luis Lucia, 1952)

GARCÍA VIÑOLAS, Pío (1952, 27 de julio). «Carmen Sevilla no quiere decir lo que gana». En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 6841, p. 7.

GIL MORET (1952, 4 de noviembre). Crítica. En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 6926, p. 2.

DONALD (1952, 7 de octubre). «Rialto: “La hermana San Sulpicio”». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 35-36.

Sin firma (1952, 17 de octubre). «Cómo es la nueva “Hermana San Sulpicio”». En: *El mundo deportivo*, nº 9041, p. 4.

Sin firma (1952, 28 de octubre). Anuncio. En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 6920, p. 7.

Sin firma (1952, 4 de noviembre). «Cartelera». En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 6926, p. 2.

Sin firma (1953, 4 de enero). «Carmen Sevilla en “La hermana San Sulpicio”». En: *El mundo deportivo*, nº 9108, p. 2.

Sin firma (1953, 19 de enero). «Cines de estreno» y «Un original “gag” de “La Hermana San Sulpicio”». En: *El mundo deportivo*, nº 9121, p. 2.

Sin firma (1953, 23 de enero). «Jorge Mistral, en su creación humorística». En: *El mundo deportivo*, nº 9124, p. 4.

Sin firma (1953, 8 de febrero). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 16.

Sin firma (1953, 3 de marzo). Anuncio. En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 7025, p. 7.

Sin firma (1953, 5 de mayo). Anuncio. En: *Falange. Diario de la mañana*, nº 7078, p. 7.

Sin firma (1953, 26 de mayo, I). Anuncio. En: *Antena. Semanario deportivo-cultural*, nº 9, p. 8.

Sin firma (1953, 26 de mayo, II). «Cartelera». En: *Antena. Semanario deportivo-cultural*, nº 9, p. 8.

Sin firma (1954, 23 de enero). «Co-co, el chimpancé amaestrado, la próxima semana en el Cinema Iris». En: *El mundo deportivo*, nº 9435, p. 2.

Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952)

D., R. R. de (1932, 24 de julio). «Labor Social del INE». En: *Ellas. Semanario de las mujeres españolas*, nº 9, p. 14.

DONALD (1952, 11 de noviembre). «Avenida: “Sor intrépida”». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 36-37.

DONALD (1953, 1 de enero). «El “cine” español en 1952». En: *ABC Sevilla*, número extraordinario, p. 25.

OFICINA DE INFORMACIÓN MISIONAL (1953, 25 de abril). «Una española en Nueva York». En: *La Guinea española*, nº 1384, p. 23-24.

S-ADMIN. (2018, 20 de noviembre). «RIP. Dominique Blanchar, comédienne de Louis Jovet, Albert Camus et Claude Régy». En: *Profession Spectacle*.

En: <https://www.profession-spectacle.com/rip-dominique-blanchar-comedienne-de-louis-jovet-albert-camus-et-claude-regy/> (Consulta: 16/III/2021).

Sin firma (1952, 15 de febrero). «El plan de producción de Aspa Films». En: *El mundo deportivo*, nº 8832, p. 4.

Sin firma (1952, 3 de abril). «La artista Dominique Blanchar en Madrid». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 34.

Sin firma (1952, 7 de junio). «Ecos diversos de sociedad». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 26.

Sin firma (1952, 4 de octubre). «“Sor Intrépida”, otra película de España para el mundo». En: *El mundo deportivo*, nº 9030, p. 2.

Sin firma (1952, 5 de octubre). «Las más deliciosas travesuras y el máximo heroísmo en “Sor Intrépida”». En: *El mundo deportivo*, nº 9031, p. 2.

Sin firma (1952, 5 de octubre). «“Sor Intrépida”, de Interés Nacional». En: *Primer plano*, nº 625, p. 19.

Sin firma (1952, 8 de octubre). Anuncio. En: *El mundo deportivo*, nº 9033, p. 2.

Sin firma (1952, 10 de octubre). «“Sor Intrépida”. Otro triunfo del cine español». En: *El mundo deportivo*, nº 9035, p. 4.

Sin firma (1952, 12 de octubre). «Los estrenos. En Fémica: “Sor Intrépida”». En: *El mundo deportivo*, nº 9037, p. 2.

Sin firma (1952, 16 de octubre). «“Sor Intrépida” o el humor hecho ternura». En: *El mundo deportivo*, nº 9040, p. 2.

Sin firma (1952, 18 de octubre). «El “cine”, al servicio de las misiones». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 25.

Sin firma (1952, 16 de noviembre). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 70.

Sin firma (1953, 7 de enero). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 22.

Sin firma (1953, 17 de febrero). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 15442, p. 8.

La hermana Alegría (Luis Lucia, 1954)

BONET MOJICA, Lluís (2014, 1 de agosto). «La censura estaba en cartel». En: *La Vanguardia*, cuaderno *Vivir en verano*, p. 10.

CUENCA, Luis Alberto de (2014, 18 de enero). «La censura no es solo cosa de escote». En: *ABC Cultural*, nº 1123, p. 22.

DONALD (1955, 8 de febrero). «Lope de Vega: “La hermana Alegría”». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 41.

KATION (1955, 19 de marzo). «Imperial. “La hermana Alegría”». En: *ABC Sevilla*, nº 16090, p. 21-22.

Sin firma (1955, 8 de febrero). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 43.

Sin firma (1955, 22 de febrero). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 32.

Sin firma (1955, 24 de marzo). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 16094, p. 26.

Sin firma (1955, 24 de marzo). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16094, p. 27.

Sin firma (1955, 27 de marzo). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 16097, p. 31.

Sin firma (1955, 23 de abril). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 45.

Sin firma (1955, 19 de mayo). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 59.

Sin firma (1955, 28 de junio). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 16175, p. 11.

Sin firma (1955, 5 de julio). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16181, p. 21.

Sin firma (1955, 10 de julio). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16186, p. 32.

Sin firma (1955, 16 de julio). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16191, p. 23.

Sin firma (1955, 17 de julio). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16192, p. 35.

Sin firma (1955, 10 de septiembre). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 16239, p. 28.

***Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961)**

A. S. (1961, 22 de diciembre). «Los Remedios // “Pecado de amor”». En: *ABC Sevilla*, nº 18194, p. 49.

BAUDRY, Carlos (1968, 7 de noviembre). «El hombre que hizo la historia del cine argentino». En: *Revista Gente*, s.n., p. 52-54.

BOLIN, Guillermo (1961, 16 de septiembre). «Sara Montiel en “su último film”: “Pecado de amor”, dirigida de nuevo por Luis César Amadori». En: *Blanco y Negro*, nº 2576, p. 73-77.

DONALD (1961, 15 de diciembre). «Avenida: “Pecado de amor”». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 77.

Sin firma (1961, 21 de julio). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 38.

Sin firma (1961, 20 de octubre). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 29.

Sin firma (1961, 11 de noviembre). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 25.

Sin firma (1961, 17 de noviembre). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 7.

Sin firma (1961, 26 de noviembre, I). Anuncio. En: *El mundo deportivo*, nº 11876, p. 7.

Sin firma (1961, 26 de noviembre, II). «Un vestuario fuera de serie para una actriz excepcional». En: *El mundo deportivo*, nº 11876, p. 7.

Sin firma (1961, 16 de diciembre). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 83.

Sin firma (1962, 10 de enero). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 18210, p. 28.

Sin firma (1962, 11 de enero). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 18211, p. 29.

Sin firma (1962, 30 de enero). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 15.

Sin firma (1962, 18 de marzo). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 65.

Sin firma (1962, 8 de abril). «Cada oveja con su pareja (nº 353)». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 122.

Sin firma (1962, 27 de abril). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 83.

Sin firma (1962, 28 de abril). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 84.

Sin firma (1962, 20 de mayo). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 73.

Sor Ye-yé (Ramón Fernández, 1968)

HARPO (1968, 12 de marzo). «“Sor ye-yé” (Cines: Bilbao, Lisboa, Prensa, Progreso, Regio y Velázquez)». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 89.

Sin firma (1968, 12 de marzo). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 94.

Sin firma (1968, 9 de abril). «Cartelera madrileña». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 91.

Sin firma (1969, 24 de marzo). Anuncio. En: *El mundo deportivo*, nº 14153, p. 37.

Sin firma (1969, 26 de marzo). «Borràs y Bosque // “SOR YE-YÉ”». En: *El mundo deportivo*, nº 14153, p. 24.

Sin firma (1969, 27 de julio). «Cartelera barcelonesa». En: *El mundo deportivo*, nº 14259, p. 20.

Sin firma (1969, 4 de agosto). «Cartelera barcelonesa». En: *El mundo deportivo*, nº 14266, p. 25.

Sin firma (1969, 7 de agosto). «Un formidable programa de vacaciones para todos los públicos». En: *El mundo deportivo*, nº 14268, p. 21.

***Esa mujer* (Mario Camus, 1969)**

A. C. (1969, 17 de mayo). «Esa mujer (Florida)». En: *ABC Sevilla*, nº 20497, p. 132.

BRAVO, Edu (2018, 30 de diciembre). «“Tuset Street”, o la gran pelea de Sara Montiel y Jorge Grau». En: *Vanity Fair*.

En: <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/sara-montiel-jorge-grau-tuset-street-gran-pelea/35482> (Consulta: 26/X/2021).

CAMUS, Mario (2013, 9 de abril). «Oficio de actriz, trabajo de estrella». En: *El País*.

En: https://elpais.com/cultura/2013/04/08/actualidad/1365446233_718744.html (Consulta: 23/X/2021).

CÓRDOBA, Santiago (1956, 17 de marzo). «Rodolfo Fonseca». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 48.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1969). «*Esa mujer*, de Mario Camus». En: *Film Ideal*, nº 213, p. 99-103.

OBREGÓN, Antonio de (1969, 3 de junio). «Informaciones teatrales y cinematográficas: En las cataratas del convencionalismo». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 79.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Francisco (1970, 19 de abril). «Cine Crítica». En: *El Eco de Canarias*, nº 12342, p. 13.

ROMO, Luis Fernando (2021, 22 de abril). «Teresa Gimpera: “Sara Montiel era la más guapa, pero analfabeta”». En: *El Mundo*.

En: <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2021/04/22/6077035efdddf9a308b45f9.html> (Consulta: 26/X/2021).

Sin firma (1968, 25 de noviembre). «Cándida Losada, contratada por Sara Montiel». En: *El mundo deportivo*, nº 14052, p. 36.

Sin firma (1969, 16 de mayo). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 20496, p. 62.

Sin firma (1969, 25 de mayo). «Noticiero Cinematográfico». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 73.

Sin firma (1969, 28 de mayo). «Cartelera». En: *ABC Sevilla*, nº 20506, p. 65.

- Sin firma (1969, 30 de mayo). «Cartelera de cines». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 86.
- Sin firma (1969, 31 de mayo). «Cartelera de cines». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 99.
- Sin firma (1969, 3 de junio). «Cartelera de cines». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 83.
- Sin firma (1969, 7 de septiembre). «Tívoli y Regio-Palace. “Esa mujer”». En: *El mundo deportivo*, nº 14295, p. 24.
- Sin firma (1970, 10 de diciembre). Anuncio. En: *El Eco de Canarias*, nº 12543, p. 4.
- Sin firma (1996, julio-agosto). «Antonio Gala». En: *Qué leer*, nº 2, p. 48.
- VALLE, Francisco del (1969, 10 de julio). «Con motivo del Festival de Cine. La bandera española ondea en el Kremlin». En: *El Eco de Canarias*, nº 12101, p. 3.

La novicia rebelde (Luis Lucia, 1971)

- AGUILAR, José (2018, 26 de febrero). «La mal gestionada herencia de Luis Sanz». En: *El Mundo. La otra crónica*.
En: <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2018/02/26/5a904f0c22601dbd358b45b2.html> (Consulta: 26/XI/2021).
- CASTELO, Santiago (1972, 18 de marzo). «Una comedia musical llena de espiritualidad». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 130-131.
- DONALD (1972, 8 de abril). «Vuelven Juana de Arco y La hermana San Sulpicio». En: *Blanco y Negro*, nº 3127, p. 63.
- LÓPEZ ESPAÑOL, J. (1972, 13 de noviembre). «La novicia rebelde». En: *El mundo deportivo*, nº 15285, p. 46.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1972, 16 de marzo). «“La novicia rebelde”, buen camino para la comedia musical cinematográfica española». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 92.
- Sin firma (1971, 25 de julio). «Nueva “Hermana San Sulpicio” con Rocío Dúrcal e Isabel Garcés». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 57.
- Sin firma (1971, 5 de agosto). «Rocío Dúrcal, intérprete de “La novicia rebelde”». En: *El mundo deportivo*, nº 14888, p. 25.

- Sin firma (1971, 9 de septiembre). «Rocío Dúrcal, protagonista de “La novia rebelde”». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 68.
- Sin firma (1971, 10 de septiembre). «Actualidad cinematográfica». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 93.
- Sin firma (1971, 24 de septiembre). «El cine en el mundo». En: *El mundo deportivo*, nº 14931, p. 30.
- Sin firma (1971, 29 de octubre). «Actualidad cinematográfica». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 127.
- Sin firma (1971, 16 de diciembre). «Víctor Manuel, Rocío Dúrcal y “Junior” a México». En: *ABC Sevilla*, nº 21301, p. 63.
- Sin firma (1972, 12 de marzo). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 121.
- Sin firma (1972, 23 de marzo). Anuncio. En: *ABC Sevilla*, nº 21383, p. 52.
- Sin firma (1972, 26 de marzo). Anuncio. En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 113.

Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)

- ALMODÓVAR, Pedro (2006, 30 de julio). «El cine por asalto». En: *Radar. Página/12*. En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3146-2006-07-30.html> (Consulta: 20/I/2022).
- AMILIBIA, Jesús María (1983, 5 de octubre). «La arruga bella y Vicente Parra». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 106.
- MARTÍ, Octavi (1983, 8 de septiembre). «La crítica italiana es menos entusiasta con “Entre tinieblas” que el público veneciano». En: *El País*, número suelto, p. 28.
- SANTOS FONTENLA, César (1983, 4 de octubre). «Disparate iconoclasta que no llega a alcanzar la categoría de “esperpento” por culpa de una puesta en escena tímida en relación a la historia narrada». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 75.
- Sin firma (1983, 24 de abril). «Carmen Maura». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 106.
- Sin firma (1983, 31 de agosto). «La Mostra de Venecia rinde homenaje a los cineastas de los sesenta». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 49.
- Sin firma (1983, 12 de septiembre). «Pedro, el triunfador, y las chicas del montón». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 75.

Sin firma (1983, 3 de octubre). «Cartelera de cines». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 60.

Sin firma (1983, 17 de octubre). «Cartelera de espectáculos». En: *El mundo deportivo*, nº 18766, p. 54.

Sin firma (1984, 22 de enero). «Cartelera de espectáculos». En: *El mundo deportivo*, nº 18861, p. 50.

VARA, José Alejandro (1983, 9 de enero). «El cine que veremos». En: *ABC Madrid*, suplemento *Los domingos del ABC*, número suelto, p. 15-22.

VARA, José Alejandro (1983, 7 de septiembre). «Éxito de la jornada española y gran acogida a la película de Pedro Almodóvar». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 60.

VARA, José Alejandro (1983, 12 de noviembre). «Festival de Sevilla: La fiebre del Jedi y la calentura de Coppola». En: *ABC Madrid*, número suelto, p. 74.

La llamada (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017)

AGENCIAS (2021, 11 de octubre). «Rezan con velas ante la Catedral de Toledo para purificarla tras el fogoso vídeo de C. Tangana y Nathy Peluso». En: *La Vanguardia*.

En: <https://www.lavanguardia.com/musica/20211011/7782017/rezan-velas-catedral-toledo-acto-reparacion-videoclip-c-tangana-nathy-peluso-ateo.html>
(Consulta: 01/VI/2022).

BELINCHÓN, Gregorio (2017, 28 de septiembre). «“La llamada” renueva la fe en la risa, ahora en el cine». En: *El País*.

En: https://elpais.com/cultura/2017/09/27/actualidad/1506531607_489765.html
(Consulta: 27/V/2022).

CASAS, Quim (2017, 28 de septiembre). «“La llamada”: ¿un musical cristiano?». En: *el Periódico*.

En: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170928/critica-pelicula-musical-la-llamada-6317877> (Consulta: 25/V/2022).

CORRAL, Pedro del (2017, 29 de septiembre). «Los Javis: “La Iglesia tiene derecho a conservar sus principios, pero sería bueno que se modernizase”». En: *El Mundo*.

En: <http://www.elmundo.es/cultura/2017/09/29/59ccffcb46163fdc6b8b45e2.html>
(Consulta: 31/V/2022).

COSTA, Jordi (2017, 4 de octubre). «Por el electrolatino hacia Dios». En: *El País*.

En: https://elpais.com/cultura/2017/09/28/actualidad/1506590871_155599.html
(Consulta: 26/V/2022).

HILDEBRANDT, Guillermo (2014, 21 de noviembre). «Solo las religiones curtidas en la libertad toleran bien la democracia». En: *El País*.

En: https://elpais.com/ccaa/2014/11/20/valencia/1416511690_539762.html
(Consulta: 02/VI/2022).

HOLLAND, Jonathan (2018, 30 de enero). «“Holy Camp” (“La Llamada”): Film Review». En: *The Hollywood Reporter*.

En: <https://www.hollywoodreporter.com/amp/review/call-1080234> (Consulta: 27/V/2022).

LUCHINI, Alberto (2017, 29 de septiembre). «“La Llamada”: misticismo musical». En: *El Mundo*.

En: <https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2017/09/28/59cb5501e2704e3f758b45f3.html> (Consulta: 24/V/2022).

REGUERA, Iván (2017, 29 de septiembre). «“La llamada”: correcta comedia, penoso musical». En: *El cuarto poder*.

En: <https://www.cuartopoder.es/cultura/cine/2017/09/29/la-llamada-pelicula-musical/> (Consulta: 24/V/2022).

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2017, 28 de septiembre). «La llamada (***): Una comedia divina». En: *ABC*.

En: https://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-la-llamada-201709282057_noticia.html (Consulta: 25/V/2022).

YOTELE (2018, 7 de mayo). «Los Javis y el bullying en el colegio: “Toda una clase se puso de acuerdo para pegarme”». En: *el Periódico*.

En: <https://www.elperiodico.com/es/yotele/20180507/javis-bullying-colegio-clase-puso-6896154> (Consulta: 30/V/2022).

Capítulos finales

MUÑOZ, Sandra (2020, 18 de noviembre). «Jennifer Lopez desvela que se deprimió durante la pandemia y cuenta cómo lo vivió su hija». En: *Harper's Bazaar*.

En: <https://www.harpersbazaar.com/es/famosas/el-estilo-de/a34708594/jennifer-lopez-depresion-coronavirus-salud-mental/> (Consulta: 04/IX/2022).

Bibliografía

- ABDUCA, Ricardo G.; ESCOLAR, Diego; VILLAGRÁN, Andrea; FARBERMAN, Judith. «Debate: “Historia, antropología y folclore”. Reflexiones de los autores y consideraciones finales de la editora». *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 2014, vol. 4, nº 1, p. 1-23.
- En:<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/653> (Consulta: 24/XII/2022).
- ABRIL, Gonzalo. *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Pozuelo de Alarcón: Plaza y Valdés, 2013.
- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. Londres: British Film Institute, 2007.
- ADELL, María. «Gitanas blancas: Entrevista a Eva Woods Peiró». *Comparative cinema*, 2017, vol. V, nº 10, p. 46-53.
- AGUADO, Ana (ed.); ORTEGA, Teresa (ed.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV); Granada: Universidad de Granada, 2011.
- AGUADO, Ana; RAMOS, Dolores. «La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2008, vol. 14, nº 2, p. 265-289.
- AGUILAR, Carlos. *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra, 2007.
- AGUILAR, Carlos. *Cine cómico español (1950-1961): Riendo en la oscuridad*. Bilbao: Desfiladero Ediciones, 2017.
- AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume. *El cine español en sus intérpretes*. Madrid: Verdoux, 1992.
- AGUILAR, Carlos; GENOVER, Jaume. *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*. Madrid: Alianza, 1996.
- AGUILAR, José. *Rocío Dúrcal, volver a verte*. Madrid: Nuevos Escritores, 2006.
- AGUILAR, José. *Rocío Dúrcal. Acompáñame*. Madrid: Éride Ediciones, 2021.
- AGUILAR, José; LOSADA, Miguel. *Carmen Sevilla*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- AGUILAR CARRASCO, Pilar. *El papel de las mujeres en el cine*. Madrid: Santillana Educación, 2017.
- ALCALÁ, Manuel. *Buñuel. Cine e ideología*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973.

- ALDARACA, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1992.
- ALEXANDROVA, Alena. *Breaking Resemblance: The Role of Religious Motifs in Contemporary Art*. Nueva York: Fordham University Press, 2017.
- ALLISON, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- ALMANSA MARTÍNEZ, Pilar. «Enfermería y cine posfranquista. Una visión frívola». *Enfermería Global*, 2004, nº 4, p. 1-8.
- En: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/23982/1/Enfermeria%20y%20Ocin%20posfranquista.%20Una%20vision%20frivola.pdf> (Consulta: 10/XI/2020).
- ALONSO, Cela (ed.). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010.
- ALONSO BARAHONA, Fernando. «Rafael Gil». En: GIL, Rafael (coord.). *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1997, p. 37-117.
- ALONSO GARCÍA, Luis. *El extraño caso de la historia universal del cine*. València: Ediciones Episteme, 2000.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.
- ÁLVAREZ BALBUENA, Fernando. *Tres ensayos sobre sociología política (Maquiavelo, Unamuno y Armando Palacio Valdés)*. Avilés: Ediciones Azucel, 2007.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. «Sara Montiel: Las transgresiones al ideal de género franquista en *El último cuplé* (1957), origen de un icono gay de la democracia». En: MORENO SECO, Mónica (coord.); FERNÁNDEZ SIRVENT, Rafael (ed.); GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana (ed.). *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates. Actas del XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. (Alicante, 20-22 de septiembre de 2018). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, p. 987-997.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro. «El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2020, vol. 27, nº 2, p. 355-381.
- AMO, Álvaro del. *Comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana. *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- AÑOVER, Rosa. *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ARANDA, Daniel (ed.); ESQUIROL, Meritxell (ed.); SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (ed.). *Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC, 2009.
- ARCE, Rebeca. «De la *mujer social* a la *mujer azul*: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX». *Ayer*, 2005, nº 57, p. 247-272.
- ARCE, Rebeca. *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.
- ARCE BUENO, Julio. «Del apogeo a la parodia: la comedia musical folclórica en el cine del primer franquismo». En: VERA GUARINOS, Jenaro (ed.); BORNAY LLINARES, José A. (ed.); RUIZ ANTÓN, Vicente J. (ed.); ROMERO NARANJO, Francisco Javier (ed.). *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Ediciones Letra de Palo, 2013, p. 291-300.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.
- ARGENTINA, Imperio; VÍLLORA, Pedro Manuel. *Malena Clara*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.
- AROCENA, Carmen. «De lo visible y lo invisible: las primeras mujeres del cine español». En: ARANDA, Daniel (ed.); ESQUIROL, Meritxell (ed.); SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (ed.). *Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC, 2009, p. 153-173.
- ARONICA, Daniela. *Pedro Almodóvar*. Milán: Editrice Il Castoro, 2007.
- ARRANZ, Fátima (dir.). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, Instituto de la Mujer; València: Universitat de València, 2010.
- ASQUINEYER, Anahí. «Foucault para leer las relaciones entre literatura (argentina) y política». *Revista Borradores*, 2008, vol. VIII-IX, p. 1-12.
- En: [https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/Foucault%20para%20leer%20las%20relaciones%20entre%20literatura%20\(argentina\)%20y%20politica.pdf](https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/Foucault%20para%20leer%20las%20relaciones%20entre%20literatura%20(argentina)%20y%20politica.pdf) (Consulta: 18/X/2022).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. París: Nathan, 1988.

- BABINGTON, Bruce; EVANS, Peter William. *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Mánchester: Manchester University Press, 1993.
- BALMORI, Guillermo. *El melodrama*. Madrid: Notorious Ediciones, 2009.
- BALSEBRE, Armand; FONTOVA, Rosario. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Cátedra, 2018.
- BARKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós, 2003 (ed. orig. 1999).
- BARREIRA, Domingo F. «Con su vida hicieron cine: Florián Rey». En: SORIA, Florentino; BARREIRA, Domingo F.; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Redescubrimiento de Florián Rey*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1963, p. 9-18.
- BARTHES, Roland. «La mort de l'auteur». En: BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París: Éditions du Seuil, 1984 (ed. orig. 1967), p. 61-67.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1966.
- BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BENET, Vicente J. «Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes». *Comparative cinema*, 2017, vol. V, nº 10, p. 26-35.
- BENET, Vicente J. «La construcción de la estrella cinematográfica durante el franquismo». En: BOU, Núria (ed.); PÉREZ, Xavier (ed.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra, 2022, p. 139-154.
- BENJAMIN, Walter. «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1936). En: BENJAMIN, Walter; ARENDT, Hannah (ed.). *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books, 1969, p. 217-251.
- BERNÁRDEZ-RODA, Asunción; PADILLA CASTILLO, Graciela. «Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)». *Revista Latina de Comunicación Social*, 2018, vol. 11, nº 73, p. 1247-1266.
- BLACK, Gregory D. *The Catholic Crusade against the Movies, 1940-1975*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BLANCO, Lucio. «Cine musical español, 1960-1965». *Área abierta*, 2004a, nº 8, p. 1-14.
- En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404230002A> (Consulta: 13/IV/2019).

- BLANCO, Lucio. «Cine musical español – 2ª parte (1965-1970)». *Área abierta*, 2004b, nº 9, p. 1-24.
- En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404330002A>
(Consulta: 13/IV/2019).
- BLANCO, Lucio. «Cine musical español 1975-1980». *Área abierta*, 2006, nº 14, p. 1-7.
- En: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606230002A>
(Consulta: 13/IV/2019).
- BLAS VEGA, José. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, 2006.
- BOAS, Franz. «Las limitaciones del método comparativo de la antropología social» (1896). En: FERNÁNDEZ MORENO, Nuria (comp.). *Antropología y comparación cultural: Métodos y teorías*. Madrid: UNED, 2012, p. 139-148.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (dir.). *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2008.
- BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. París: Editorial 10/18, 1976.
- BORAU, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1999.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORREGUERO, Concha (comp.). *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*. Madrid: Tecnos, 1986.
- BOSCH, Aurora (ed.); COMES, Vicent (ed.); VALLS, Rafael (ed.). *En el centenario de la muerte de Luis Lucía. La derecha católica en los años treinta*. València: Ajuntament de València, 1996.
- BOU, Núria (ed.); PÉREZ, Xavier (ed.). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra, 2018.

- BOU, Núria; PÉREZ, Xavier. «Arquetipos femeninos y star system en la historia del cine español». *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*, 2021, nº 32, p. 7-16.
- BROOKSBAN JONES, Anny. *Women in Contemporary Spain*. Mánchester: Manchester University Press, 1997.
- BRUNSDON, Charlotte (ed.). *Films for women*. Londres: British Film Institute, 1987.
- BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006 (ed. orig. 2004).
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge, 2006 (ed. orig. 1990).
- CABANILLES, Antonia. «Bajtín/Medvedev/Voloshinov: El espacio de la “metalingüística”». En: *Investigaciones Semióticas IV. Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica*. (Sevilla, 3-5 de septiembre de 1990). Madrid: Visor Libros, 1992, p. 45-52.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Liturgia y música. Una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II». En: PRENSA VILLEGAS, Luis (ed.); CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro (ed.). *Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron. Actas de las VIII Jornadas de Canto Gregoriano*. (Zaragoza, 12-16 de noviembre de 2003). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, p. 129-151.
- CALVO, Fernando (coord.). *Evolución de la banda sonora en España: Carmelo Bernaola*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1986.
- CÁMARA VILLAR, Gregorio. *Nacional-catolicismo y escuela. La socialización política del franquismo (1936-1951)*. Jaén: Hesperia, 1984.
- CAMUS, Mario. *Apuntes del natural*. Villanueva: Ediciones Valnera, 2007.
- CANALS, Salvador. *La Iglesia y el cine*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.
- CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. *BOE, cine y franquismo. El Derecho Administrativo como configurados del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. València: Tirant Lo Blanch, 2011.
- CANO, Germán. «El indiscreto encanto del fetiche. La “mujer” como proyección imaginaria del resentimiento masculino». En: BRONCANO, Fernando (ed.); FUENTE, David H. de la (ed.). *De Galatea a Barbie: Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid: Lengua de Trapo, 2010, p. 329-368.
- CÁNOVAS ORTEGA, María del Carmen. «Mujeres (y) miradas: Arquetipos femeninos a través del star system. El adoctrinamiento social a través de las

- representaciones femeninas cinematográficas en la España de posguerra». En: IBARRA AGUIRREGABIRIA, Alejandra (coord.). *No es país para jóvenes*. Vitoria: Editorial Valentín de Foronda, 2012, p. 1-21.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Arte y política en el cine de la República: 1931-1939*. Barcelona: Editorial 7 ½, Edicions Universitat de Barcelona, 1981.
- CAPARRÓS LERA, José María. *Historia crítica del cine español. Desde 1897 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAPARRÓS LERA, José María; CRUSELLS VALETA, Magí. *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Cátedra, 2018.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- CASAS, Ángel. «Lola, sola». En: UMBRAL, Francisco. *Lola Flores*. Barcelona: Dopesa, 1971 (ed. orig. 1969), p. 84-93.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. *Analisi del film*. Milán: Bompiani, 2001.
- CASTEJÓN LEORZA, María. «Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres». *Berceo*, 2004, nº 147, p. 303-327.
- CASTEJÓN LEORZA, María. *Feminidades y masculinidades en el cine español de la democracia (1975-2000)*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.
- CASTRO, Antonio. *El cine español en el banquillo*. València: Fernando Torres Editor, 1974.
- CASTRO, Antonio (coord.). *Las películas de Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC Clementine, 2010.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.). *Rafael Gil i CIFESA (1940-1947): El cinema que va marcar una època*. València: Generalitat Valenciana, 2006.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.); CERDÁN, Josetxo (coord.). *Suevia Films- Cesáreo González: Treinta años de cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia; Madrid: Filmoteca Española; València: IVAC-La Filmoteca, 2005.
- CASTRO GARCÍA, Amanda. *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK, 2009.
- CAVELL, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- CEBREIROS IGLESIAS, Ana. «Entre la coerción y el control social. El paradigma de mujer franquista». En: JUANA LÓPEZ, Jesús de (ed.); PRADA RODRÍGUEZ,

- Julio (ed.). *Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo*. Madrid: Sílex, 2017, p. 233-266.
- CENARRO, Ángela. «Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español». En: AGUADO, Ana (ed.); ORTEGA, Teresa (ed.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV); Granada: Universidad de Granada, 2011, p. 229-252.
- CHION, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CHODROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- CIVARDI, Luigi. *Cine y moral*. Madrid: Ediciones Acción Católica Española, 1951.
- CLAVER ESTEBAN, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012.
- COLAIZZI, Giulia (ed.). *Feminismo y teoría fílmica*. València: Episteme, 1995.
- COLAIZZI, Giulia (ed.). *Dones i cinema* (Publicación monográfica de la revista *Lectora: Revista de dones i textualitat*, nº 7). Barcelona: PPU, 2001.
- COLAIZZI, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Colección de cánticos religiosos populares en música impresa*. Palencia: Imp. y lib. De Gutiérrez, Liter y Herrero, 1913.
- En: <https://files.core.ac.uk/pdf/1153/71512189.pdf> (24/I/2021).
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo. «Iglesia Católica y cine en el franquismo: Tres perspectivas para un proyecto». *Historia Actual Online*, 2014, vol. 3, nº 35, p. 143-151.
- COMAS, Ángel. *El star system del cine español de posguerra, 1939-1945*. Madrid: T&B Ediciones, 2004.
- COMES IGLESIA, Vicent. *En el filo de la navaja. Biografía política de Luis Lucia Lucia (1888-1943)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA (ed.). *Concilio Ecuménico Vaticano II. Constituciones, Decretos y Declaraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.

- COOK, Pam (ed.); DODD, Philip (ed.). *Woman and Film. A Sight and Sound Reader*. Londres: Scarlet Press, 1995.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Madrid: Tip de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924 (ed. orig. 1627).
- COSANDEY, Roland (ed.); GAUDREAU, André (ed.); GUNNING, Tom (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sainte-Foy (Québec): Presses De l'Université Laval, 1992.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Diccionario de Covarrubias*. Madrid, 1611.
- En: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0> (22/I/2021).
- CRESPO CASTILLO, Claudio Juan. *Jorge Mistral. El primer galán de habla hispana*. València: Mostra València, 2003.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. «Las producciones hispanomexicanas de Suevia Films. Estrategias narrativas y recursos coreográficos en la filmografía de Lola Flores (1953-1956)». En: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (coord.); MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (coord.). *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2021, p. 534-566.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. «La estética cromática en la obra de Jacques Tati». *Ars Longa: Cuadernos de arte*, 1995, nº 6, p. 157-161.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Jacques Tati*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. *Nou vocabulari bàsic de l'audiovisual. / Nuevo vocabulario básico del audiovisual*. València: Ediciones de la Filmoteca, 2011.
- CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa. *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Huesca: Instituto de Estudios Aragoneses, 2004.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos, 2003 (ed. orig. 1967).
- DÍAZ, Lorenzo. *La España alegre: Ocio y diversión en el siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- DÍAZ DE RADA, Ángel. *Cultura, antropología y otras tonterías*. Madrid: Editorial Trotta, 2012 (ed. orig. 2010).
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. «Lola Flores, la estrella de bata de cola: España y América, según Suevia Films-Cesáreo González». En: CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.); CERDÁN, Josetxo (coord.). *Suevia Films- Cesáreo González: Treinta*

- años de cine español*. A Coruña: Xunta de Galicia; Madrid: Filmoteca Española; València: IVAC-La Filmoteca, 2005, p. 197-221.
- DÍAZ ROIG, Mercedes. *Romancero tradicional de América*. México, D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1990.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes Editorial, 2002.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*. Madrid: Editorial Síntesis, 2017.
- DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- DOMINGO, Carmen. *Los Flores. Artistas de ley, familia de raza*. Madrid: Martínez Roca, 2003.
- DONAPETRY CAMACHO, María. *La otra mirada. La mujer y el cine en la cultura española*. Nueva Orleans: University Press of the South, 1998.
- DONAPETRY CAMACHO, María. «Conversación con Sara Montiel: “Trátame de tú”». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2000, vol. 4, p. 225-233.
- DONAPETRY CAMACHO, María. *Toda ojos*. Oviedo: KRK Ediciones, 2001.
- DONAPETRY CAMACHO, María. *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- DOÑATE-VENTURA, Joana. «Paquita Salas en Netflix. Un análisis de la cultura pop española». En: BAIGET, Tomàs (ed.). *Comunicación y diversidad. Selección de comunicaciones del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*. (València, 28-30 de octubre de 2020). Granada: Ediciones Profesionales de la Información S.L., 2020, p. 247-254.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Nueva York / Londres: Routledge, 1966.
- DRUMMOND, Brett Jessie. *The recycling of filth: Transcultural discourses in the films of Pedro Almodóvar and John Waters*. Tesis doctoral. Tuscaloosa: The University of Alabama, 2013.
- DUBIN, Steven C. *Arresting Images: Impolitic Art and Uncivil Actions*. Nueva York / Londres: Routledge, 1992.
- DUCELLIER, Aurora. «Mediaciones de la violencia franquista en el cine español del siglo XXI». *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 2020, nº 15, p. 106-129.

- DUQUE, Carlos. «Judith Butler y la teoría de la performatividad de género». *Revista de educación y pensamiento*, 2010, nº 17, p. 85-95.
- DURÁN, José Antonio. *Cesáreo González: El Empresario-Espectáculo. Viaje al Taller de Cine, Fútbol y Varietés del general Franco*. Madrid: Taller de Ediciones J. A. Durán; Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2003.
- DUREY, Jill Felicity. «The State of Play and Interplay in Intertextuality». *Style*, 1991, vol. 4, nº 25, p. 616-635.
- DURKHEIM, Émile. *El suicidio*. Tres Cantos: Akal, 1989 (ed. orig. 1897).
- DYER, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres: Routledge, 1987.
- DYER, Richard. «It's being so Camp as keeps us going». En: CLETO, Fabio (ed.). *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, p. 110-116.
- DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós, 2001.
- EAGLETON, Mary (ed.). *Feminist Literary Criticism*. Londres: Longman, 1991.
- EASTHOPE, Anthony (ed.). *Contemporary Film Theory*. Londres: Longman, 1993.
- ECHART ORÚS, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.
- EDWARDS, Gwynne. *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. Londres: Peter Owen, 2001.
- EGIDO LEÓN, Ángeles. «Mujeres y rojas: La condición femenina como fundamento del sistema represor». *Studia Historica. Historia contemporánea*, 2011, nº 29, p. 19-34.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (ed.); MATÍA POLO, Inmaculada (ed.). *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Editorial Dykinson, 2021.
- ESPAÑA, Claudio. *Luis César Amadori*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Le film, un fait social». *Réseaux. Communication, technologie, société*, 2000, vol. 18, nº 99, p. 13-47.
- EVANS, Peter. «Back to the Future: Cinema and Democracy». En: GRAHAM, Helen (ed.); LABANYI, Jo (ed.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 326-331.
- FANÉS, Fèlix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. València: Institución Alfons el Magnànim, 1981.

- FANÉS, Fèlix. «Luis Lucia: Primeros pasos». En: LLORENS, Antonio (dir.); VERGARA, Vicente (dir.). *Retrospectiva Luis Lucia*. València: Filmoteca Valenciana, 1986, p. 2-6.
- FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- FAULKNER, Sally. *A History of Spanish Film. Cinema and Society, 1910-2010*. Londres / Nueva York: Bloomsbury, 2013.
- FEINER, Muriel. *¡Torero! Los toros en el cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo. *Florián Rey. Biografía*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Rafael Gil*. Madrid: Separata de la Revista Internacional del Cine, 1955.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Cine religioso. Filmografía crítica*. Valladolid: Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos, 1960.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Recuerdo y presencia de Florián Rey*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1962.
- FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- FIELD, Syd. *El libro del guión: Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot Ediciones, 1994 (ed. orig. 1979).
- FLORES, Lola; MEDINA, Tico. *Lola en carne viva. Memorias de Lola Flores*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990.
- FONSECA, Rodolfo L. *Turris Eburnea*. Barcelona: José Janés Editor, 1948.
- FONT, Domènec. *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.
- FRAISSE, Gènevieve. *Clémence Royer. Philosophe et femme des sciences*. París: La Découverte, 2002 (ed. orig. 1985).
- FRANCISCO, Israel de (coord.). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin, 2010.
- FRANCISCO REINA, Manuel. *Un siglo de copla*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- FREIXAS, Ramón; BASSA, Joan. *Cine, erotismo y espectáculo. El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Barcelona: Paidós, 2005.

- GALA, Antonio. *Ahora hablaré de mí*. Madrid: Planeta, 2000.
- GALA, Candelas. *Ecopoéticas. Voces de la tierra en ocho poetas de la España actual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J. «Para problematizar las batas de cola: Ideología e identidad en el musical folclórico andaluz». En: *¿Quién está detrás de la cultura? Jornadas en Sevilla de REU08. Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*, 2010a, s/n.
- En: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/30635> (Consulta: 12/III/2019).
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J. *Gitana tenías que ser: las Andalucías imaginadas por coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010b.
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J. «Domando a las fierecillas andaluzas: el mito del Pígalión y la (re)configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano». En: BARRIO ALONSO, Ángeles (coord.); HOYOS PUENTE, Jorge de (coord.); SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (coord.). *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. (Santander, 16-17 de septiembre de 2010). 2011, s/n.
- En: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/30646> (Consulta: 12/III/2019).
- GALLEGO, Ferrán. *El evangelio fascista. La formación de la cultura política del franquismo (1930-1950)*. Barcelona: Crítica, 2014.
- GANTES, Pablo. *Luis Lucia. Director para todos los públicos*. València: Fundación Municipal de Cine, Mostra de València, 2006.
- GARCÍA, Ladis. *Almodóvar. La película de su vida*. Madrid: Letrame Editorial, 2019.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2007.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. *Cine e identidad nacional española durante la II República*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2011.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta. *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. València: Universitat de València, 2013.
- GARCÍA DEL CID GUERRA, Consuelo. *Las desterradas hijas de Eva*. Granada: Algón Editores, 2012.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *El cine español entre 1896 y 1939: historia, industria, filmografía y documentos*. Barcelona: Ariel, 2002.

- GARCÍA GARCÍA, Lidia. *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Madrid: Plan B, 2022.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Madrid: Algaba Ediciones, 2002.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Andrea. *Clases de cine: Compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2008.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael. *Iconografía e iconología: Cuestiones de método*. 2 vols. Madrid: Encuentro, 2009.
- GARCÍA PÉREZ, Manuel. *Semiótica de la descripción en publicidad, cine y cómic*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- GAVALDÀ, Josep Vicent. «El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso». En: *Investigaciones Semióticas IV. Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica*. (Sevilla, 3-5 de septiembre de 1990). Madrid: Visor Libros, 1992, p. 95-100.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 (ed. orig. 1962).
- GIBSON, Ian. «Federico García Lorca en Burgos: más artículos olvidados». *Bulletin Hispanique*, 1967, t. 69, nº 1-2, p. 179-194.
- GIL, Alberto. *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- GIL, Rafael (coord.). *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1997.
- GIL DE MURO, Eduardo T. *Mis 100 mejores películas de cine religioso*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1999.
- GIL GASCÓN, Fátima. *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla: Comunicación Social, 2011.
- GILLIGAN, Sarah. *Teaching women and film*. Londres: British Film Institute, 2003.
- GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. Londres: British Film Institute, 1987.
- GLEDHILL, Christine. *Stardom: Industry of Desire*. Nueva York: Routledge, 1991.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier. «Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico». En: *III Congreso Internacional de Análisis Textual. De la deconstrucción a la reconstrucción*. (Madrid, 13-16 de abril de 2005). 2005, s/n.
- En: <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF> (Consulta: 15/XII/2022).

- GONZALBO FELIP, Mónica. *Para una tipología de la actriz cómica del cine español. Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I, 2016.
- GONZÁLEZ, Fernando. *El tiempo de lo sagrado en Pasolini*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- GONZÁLEZ CABALLERO, Marta. *Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal, 1989.
- GONZÁLEZ VILLEGAS, Rafael. *60 años de rock mexicano vol. I (1956-1979)*. México, D.F.: Ediciones B, 2018.
- GUARINOS, Virginia. «Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica femenina». En: LOSCERTALES, Felicidad (coord.); NÚÑEZ, Trinidad (coord.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda Editorial, 2007, p. 91-112.
- GUARINOS, Virginia; SÁNCHEZ-LABELLA MARTÍN, Inmaculada. «Masculinity and Rape in Spanish Cinema: Representation and Collective Imaginary». *Masculinities and Social Change*, 2021, vol. 10, nº 1, p. 25-53.
- GUBERN, Román. *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*. Barcelona: Lumen, 1977.
- GUBERN, Román. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- GUBERN, Román. *Melodrama. El placer de llorar*. Buenos Aires: Ya Fue Producciones, 1991.
- GUBERN, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1994a.
- GUBERN, Román. «La herencia del Star System». *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1994b, nº 18, p. 13-23.
- GUBERN, Román. «Teoría y práctica del “star-system” infantil». *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2001, nº 38, p. 8-15.
- GUBERN, Román; FONT, Domènec. *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial Euros, 1975.

- GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GUERRA GÓMEZ, Amparo. «El rostro amable de la represión. Comedia popular y “landismo” como imaginarios en el cine tardofranquista». *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*, 2012, nº 10, p. 1-18.
- En: <http://hispanianova.rediris.es/10/dossier/10d009.pdf> (Consulta: 10/VI/2019).
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. *Políticas de lo cotidiano: Transiciones de la feminidad en el cine español*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2011.
- GUILLAMÓN CARRASCO, Silvia. *Desafíos de la mirada: Feminismo y cine de mujeres en España*. València: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, Universitat de València, 2015.
- GUILLÉN LORENTE, Carmen. *El Patronato de Protección a la Mujer: Prostitución, Moralidad e Intervención Estatal durante el Franquismo*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.
- GUILLÉN LORENTE, Carmen. «El Patronato de Protección a la Mujer: Centros de encierro y control moral para las mujeres caídas». En: OLIVER OLMO, Pedro (coord.); CUBERO IZQUIERDO, M^a del Carmen (coord.). *De los controles disciplinarios a los controles securitarios. Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*. (Albacete, 4-6 de septiembre de 2019). Albacete: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, p. 513-526.
- GUNNING, Tom. «La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912». *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1994, nº 18, p. 43-65.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1994, nº 3, p. 139-156.
- GUTIÉRREZ LANZA, M^a del Camino. *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtítulo inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León, 2001.
- HABERMAS, Jürgen. *Entre naturalismo y religión*. Barcelona: Paidós, 2006.
- HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph. *Dialéctica de la secularización. Sobre la razón y la religión*. Madrid: Encuentro 2006.

- HALLET, Carlos. «La teología de la luz de Guerrico de Igny». *Teología y Vida*, 2006, vol. 47, p. 497-508.
- HASKELL, Molly. *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- HEBDIGE, Dick. «Object as image: The Italian scooter cycle». En: HEBDIGE, Dick. *Hiding in the Light*. Londres: Routledge, 1988, p. 77-115.
- HEREDERO, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. València: Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM), 1993.
- HEREDERO, Carlos F (coord.). *Screwball Comedy: Vivir para gozar*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2016.
- HEREDERO, Carlos F. (ed.); MONTERDE, José Enrique (ed.). *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. València: Ediciones de la Filmoteca, 2003.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo. *Cineastas aragoneses*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- HERRERA TORRES, Ramón (ed.); LAKO GOÑO, Unai (ed.). *Diccionario (insólito): Cine & mujer*. Pamplona: La Cineclopedia, 2006.
- HIDALGO RODRÍGUEZ, David (coord.); CUBAS MARTÍN, Noemí (coord.); MARTÍNEZ QUINTERO, María Esther (coord.). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes. De la palabra al audiovisual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- HILL, John (ed.); CHURCH GIBSON, Pamela (ed.). *Film Studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HOLLINGER, Karen. *The Actress: Hollywood Actine and the Female Star*. Londres: Taylor & Francis, 2006.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (ed.); PÉREZ MORÁN, Ernesto (ed.). *El «cine de barrio» tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto. «La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar». *Revista Latina de Comunicación Social*, 2013, vol. 2, nº 68, p. 189-216.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto. «De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición. Tradición y modernidad». *Historia Actual Online*, 2015, nº 37, p. 201-212.

- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto. «La comedia subgenérica de la Transición española». *Historia y comunicación social*, 2018, vol. 23, nº 2, p. 389-404.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.
- HUTCHEON, Linda. «Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History». En: O'DONNELL, Patrick (ed.); DAVIS, Robert Con (ed.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, p. 3-32.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos; IGLESIAS, Paula. «Comedia sentimental y posmodernidad en el cine español de la Transición a la democracia». En: PALACIO ARRANZ, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, p. 103-126.
- IGLESIAS GARCÍA, Paula. *La representación del cambio social en el cine de la Transición. La comedia madrileña*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III, 2016.
- IRIZARRY, Larissa A. «Queer Intimacy. Vocality in *Jesus Christ Superstar*». *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 2020, vol. 24, p. 162-177.
- JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- JOKS, Solveig. *Las mujeres samis del reno*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2006 (ed. orig. 2001).
- JORDAN, Barry. «Revisiting the “comedia sexy ibérica”: *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1971)». *International Journal of Iberian Studies*, 2003, vol. 15, nº 3, p. 167-186.
- JUANA LÓPEZ, Jesús de (ed.); PRADA RODRÍGUEZ, Julio (ed.). *Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo*. Madrid: Sílex, 2017.
- JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. París: Nathan Université Fac., 2002.
- KANOUSSE, Dora (comp.). *El pensamiento conservador en el cine mexicano*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2002.
- KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998 (ed. orig. 1984).
- KAPLAN, E. Ann (ed.). *Feminism and film*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

- KARPMAN, Stephen B. «Fairy tales and script drama analysis». *Transactional Analysis Bulletin*, 1968, vol. 7, nº 26, p. 39-43.
- KOLKER, Robert P. «The film text and film form». En: HILL, John (ed.); CHURCH GIBSON, Pamela (ed.). *Film Studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 9-21.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978 (ed. orig. 1969).
- KRYSINSKI, Wladimir. «Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela post-dostoievskiana». *Morphé*, 1986, vol. 1, nº 1, p. 129-144.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991 (ed. orig. 1982).
- KUPER, Adam. «I. Guerras de cultura. II. Cultura, diferencia, identidad» (2001). En: FERNÁNDEZ MORENO, Nuria (comp.). *Antropología y comparación cultural: Métodos y teorías*. Madrid: UNED, 2012, p. 69-96.
- 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. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 1999, nº 32, p. 23-42.
- LABANYI, Jo. «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo». *Cuadernos de la Academia*, 2001, nº 9, p. 83-98.
- LABANYI, Jo. «El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50». *Pandora: revue d'études hispaniques*, 2002a, nº 2, p. 253-262.
- LABANYI, Jo. «Historia y mujer en el cine del primer franquismo». *Secuencias: Revista de historia del cine*, 2002b, nº 15, p. 42-59.
- LABANYI, Jo. «Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción». Documento de trabajo H2004/02. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2003, p. 1-13.
- En: <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/lo-andaluz-en-el-cine-del-franquismo-los-estereotipos-como-estrategia-para-manejar-la-contradiccion> (Consulta: 16/IV/2019).
- LABANYI, Jo; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos. «Lo popular y el cine español durante el franquismo» (Diálogo). *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2009, vol. 5, p. 83-104.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. «Pacto entre mujeres: Sororidad». *Aportes*, 2007, nº 25, p. 123-135.

- LAGUARDA, Paula Inés. «Las refugiadas españolas en el cine mexicano: género, exilio y vida cotidiana en “Una gallega en México”». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2009, vol. 16, nº 2, p. 353-375.
- LANG, Robert. *American Film Melodrama*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1988.
- LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992 (ed. orig. 1984).
- LÁZARO PULIDO, Manuel. «Pensar la religión desde la postsecularidad». *Philosophia*, 2017, vol. 77, nº 1, p. 61-75.
- LÁZARO REBOLL, Antonio (ed.); WILLIS, Andrew (ed.). *Spanish Popular Cinema*. Mánchester: Manchester University Press, 2004.
- LÉNÁRT, András. *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*. Szeged: JATE Press, 2014.
- LETÉLIER, Alfonso. «La música y el cristianismo». *Revista Musical Chilena*, 1961, vol. 15, nº 77, p. 15-23.
- LLANOS, Bernardita (ed.); GOETSCHER, Ana María (ed.). *Fronteras de la memoria: Cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Providencia (Santiago de Chile): Editorial Cuarto Propio, 2012.
- LLOPIS, Bienvenido. *La censura franquista en el cartel de cine*. Madrid: Notorious Ediciones, 2013.
- LLORENS, Antonio (dir.); VERGARA, Vicente (dir.). *Retrospectiva Luis Lucia*. València: Filmoteca Valenciana, 1986.
- LOJO, María Rosa (dir.). *Los «gallegos» en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.
- LONGHURTS, Alex. «Culture and Development: the Impact of 1960s desarrollismo». En: JORDAN, Barry (ed.); MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (ed.). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres: Edward Arnold, 2000, p. 17-28.
- LÓPEZ GARCÍA, Pedro. *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2013.
- LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique. «Religiosidad en el cine español en la década de los cincuenta». *Zainak*, 2006, nº 28, p. 309-320.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Barcelona: Editorial Egales, 2018.

- LÓPEZ RUBIO, José. «Panorama del cine español». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1948, nº 3, p. 531-539.
- LOSADA, Miguel; MANTELLANO, Víctor. *El Hollywood español*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- LOZOYA, Jorge Alberto. *Cine mexicano*. Barcelona: Lunweg Editores, 2006.
- LUCANO, Angelo L. *Cultura e religione nel cinema*. Turín: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1975.
- LUDMANN, Renè. *Cine, fe y moral*. Madrid: Ediciones Rialp, 1962.
- LUNA LÓPEZ, Inés María. *Flamenco y canción española*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. «La intertextualidad: Cruce de disciplinas humanísticas». *Xihmai*, 2008, vol. 3, nº 5, s/n.
- En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777> (Consulta: 17/XII/2022).
- MADRIGAL TERRAZAS, Jesús Santiago. «El *aggiornamento*, clave teológica para la interpretación del Concilio». *Sal terrae: Revista de teología pastoral*, 2010, t. 98, nº 1142, p. 111-128.
- MAGNO, Gregorio. *Obras. Regla Pastoral. Homilías sobre la profecía de Ezequiel. Cuarenta homilías sobre los Evangelios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- MANN, William J. *Kate: The Woman Who Was Katharine Hepburn*. Londres: Faber & Faber, 2007.
- MANRUBIA PEREIRA, Ana María. *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de autor*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- MARCILLAS PIQUER, Isabel (ed.). *Dones i identitats: Realitats i imaginaris*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant, 2017.
- MARÍAS, Fernando. *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996.
- MARTÍN, Annabel. *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Libertarias, 2005.
- MARTÍN TARANGO, Vicenta. *La imagen de la mujer en el cine español de los 50*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Editorial Harofarma, 1988.

- MARTÍNEZ QUINTERO, María Esther. «Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine». En: HIDALGO RODRÍGUEZ, David (coord.); CUBAS MARTÍN, Noemí (coord.); MARTÍNEZ QUINTERO, María Esther (coord.). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes. De la palabra al audiovisual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 11-32.
- MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción. «Mujeres al otro lado de la cámara: ¿dónde están las directoras de cine?». *Revistas Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 2007-2008, t. 20-21, p. 315-340.
- MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción. *Directoras pioneras del cine español*. Madrid: Fundación First Team, 2016.
- MATA MONCHO, Juan de. «El absurdo camino del “Musical” español». En: EQUIPO CARTELERIA TURIA. *Cine español, cine de subgéneros*. València: Fernando Torres Editor, 1975, p. 129-191.
- MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Londres: Routledge, 1993.
- MAYNE, Judith. «Feminist Film Theory and Criticism». En: CARSON, Diane (ed.); DITTMAR, Linda (ed.); WELSCH, Janice R. (ed.). *Multiple voices in feminist film criticism*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994, p. 48-64.
- MCDONALD, Paul. «Film acting». En: HILL, John (ed.); CHURCH GIBSON, Pamela (ed.). *Film Studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 28-33.
- MCKEE, Robert. *El guión*. Barcelona: Alba Editorial, 2006 (ed. orig. 1997).
- MELERO, Alejandro. «Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”. El caso de *El gato montés*». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2010, vol. 1, nº 17, p. 157-174.
- MELGARES GUERRERO, José Antonio. «“Romper un hábito”. Costumbre penitencial que languidece en nuestros días». *Canglón*, 1998, nº 17, p. 5-8.
- MÉNDEZ, Lourdes. *Antropología feminista*. Madrid: Síntesis, 2008.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. «Entrevista con Luis Lucia». En: LLORENS, Antonio (dir.); VERGARA, Vicente (dir.). *Retrospectiva Luis Lucia*. València: Filmoteca Valenciana, 1986, p. 15-18.
- MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso. *Jesucristo en el cine*. Madrid: Ediciones Rialp, 2009.
- MERINO, Azucena. *Diccionario de mujeres directoras*. Madrid: Ediciones Jc, 1999.

- MERINO MADRID, Antonio. *La mitología como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*. Tesis doctoral. Madrid: UNED, 2015.
- METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- MIGUEL, Casilda de; OLABARRI, Elena; ITUARTE, Leire. *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2004.
- MIRANDA GONZÁLEZ, Laura. *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo*. Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011.
- MOIX, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.
- MONTERO, Feliciano. *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.
- MONTERO-PEDRERA, Ana-María. «Educadas y apartadas del vicio: El Patronato de Protección a la Mujer de Sevilla en los inicios del franquismo». En: OLIVER OLMO, Pedro (coord.); CUBERO IZQUIERDO, M^a del Carmen (coord.). *De los controles disciplinarios a los controles securitarios. Actas del II Congreso Internacional sobre la Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*. (Albacete, 4-6 de septiembre de 2019). Albacete: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, p. 527-540.
- MONTESINOS LADRÓN DE GUEVARA, Begoña. *La guerra de los sexos en el espacio de la comedia romántica estadounidense, 1934-2016*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2020.
- MONTIEL, Sara; VÍLLORA, Pedro Manuel. *Memorias. Vivir es un placer*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena». En: ZAFRA MOLINA, Rafael (ed.); AZANZA LÓPEZ, José Javier (ed.). *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática, 2011, p. 529-540.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. «Iconología y cine. Construcción fílmica de María Magdalena en la película *Rey de reyes* de Cecil B. DeMille». *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, 2012, nº 4, p. 63-78.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. «*Judas* de Lady Gaga. María Magdalena como reintento de provocación». *Cuadernos de Etnomusicología*, 2013, nº 3, p. 50-66.

- MONZÓN PERTEJO, Elena. *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, 2017.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. «María Magdalena en los albores del cinematógrafo: *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Ferdinand Zecca, 1902-1907) y *La Vida de Cristo* (Alice Guy, 1906)». *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2018, nº 27, p. 229-242.
- MONZÓN PERTEJO, Elena. «Las mujeres caídas como herederas de María Magdalena en el audiovisual (1910-1919)». *Quintana: Revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2020, nº 19, p. 211-222.
- MOOR, Andrew. *Powell & Pressburger. A Cinema of Magic Spaces*. Londres: I. B. Tauris, 2005.
- MORA DÍEZ, José Enrique. *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana. Tradiciones y transiciones*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016.
- MORA DÍEZ, José Enrique. «Risa, tragedia y crimen. Imaginarios públicos en los géneros fílmicos de Almodóvar». *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 2018, nº 44, s/n.
- En: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1455> (Fecha de consulta: 06/VIII/2019).
- MORENO, Isidoro. «Globalización, Mercado, Cultura e Identidad». En: MORENO FELIU, Paz. *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de Antropología Económica*. Madrid: Cuadernos de la UNED, 2011, p. 451-480.
- MORENO RAMÍREZ, Laura. «Cine español y franquismo». En: CAMARERO, Gloria (ed.). *Actas I Congreso Internacional de Historia y Cine*. (Getafe, 5-8 de abril de 2007). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 479-486.
- MOXEY, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.
- MOXEY, Keith. «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización». En: BREA, José Luis (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Tres Cantos: Akal, 2005, p. 27-37.
- MULVEY, Laura. *Placer Visual y Cine Narrativo*. València: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988 (ed. orig. 1975).
- MUNSÓ CABÚS, Joan. *El cine musical. Hollywood, 1927-1944*. Barcelona: Royal Books, 1996.

- MUÑOZ IGLESIAS, Salvador. *La Iglesia ante el cine*. Madrid: Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1958.
- MURIEL GARCÍA, Nieves. *La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2017.
- NARANJO, Claudio. *Dramatis personae en la tragicomedia de la vida. Eneatipos, cine y literatura*. Barcelona: Ediciones La Llave, 2019.
- NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1983.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- NIETO FERRANDO, Jorge. «La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman». *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2012, vol. 18, nº 2, p. 855-873.
- NÚÑEZ, Faustino. *América en el flamenco*. Sevilla: Flamencópolis Ediciones, 2021.
- NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad. «Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza». *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 2010, nº 37, p. 121-133.
- OGANDO DÍAZ, Beatriz; TEJERA TORROJA, Eduardo. «La violencia de género en el cine español». *Revista de medicina y cine*, 2015, vol. 11, nº 4, p. 190-202.
- ORDOVÁS, Jesús; GODES, Patricia. *Guía del Madrid de la Movida*. Madrid: Anaya Touring, 2020.
- ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan. *Como en un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2007.
- ORELLANA GUTIÉRREZ DE TERÁN, Juan (ed.); GUTIÉRREZ CARRERAS, Pablo (ed.). *Hombre y Dios en el cine contemporáneo*. Madrid: CEU Ediciones, 2014.
- OROZCO, Antonio. *Madre de Dios y Madre Nuestra: Iniciación a la Mariología*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008 (ed. orig. 1996).
- ORTEGA; Teresa. «¡Cosa de coser... y cantar! La derecha antiliberal y el adoctrinamiento político de la mujer de clase media en la Segunda República». En: AGUADO, Ana (ed.); ORTEGA, Teresa (ed.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV); Granada: Universidad de Granada, 2011, p. 173-206.
- ORTIZ, Roberto Carlos. «El deseo, S.M.: Sara Montiel, Camp y Cuplé». En: JIMÉNEZ, Félix (ed.); MARTÍNEZ-DÍEZ, Teresa (ed.). *La cultura material del*

- deseo: Objetos, desplazamientos, subversiones*. San Juan: Ediciones Callejón, La Tertulia, 2007, p. 184-217.
- ORTIZ MUÑOZ, Francisco. *Criterio y normas morales de la censura cinematográfica*. Madrid: Imprenta de Editorial Magisterio Español, 1946.
- ORTIZ VILLETÁ, Áurea. «La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada». *Cuadernos de la Academia*, 2001, nº 9, p. 115-126.
- ORTIZ VILLETÁ, Áurea (ed.). *¿Por qué lo llaman cine de mujeres cuando quieren decir cine?*. (Ciclo de cine celebrado en el MuVIM). València: MuVIM, 2013.
- OTERO, Luis. *Mi mamá me mimó. Los múltiples avatares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998.
- PABLO MAROTO, Daniel de. «Éxtasis místico, sexualidad y santa Teresa». *Revista de espiritualidad*, 2015, nº 297, p. 485-511.
- PADILLA CASTILLO, Graciela. «El melodrama como género cinematográfico». *Revista de la SEECI*, 2002, nº 9, p. 92-112.
- PALACIO VALDÉS, Armando. *El gobierno de las mujeres*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1931.
- PALACIO VALDÉS, Armando. *La hermana San Sulpicio*. Barcelona: Orbis, 1984 (ed. orig. 1889).
- PALOMARES NAVARRO, Óscar; VIVES LÓPEZ, María. «Construyendo a “la Rosalía”: iconografía para una nueva diosa». *Revista Eviterna*, 2019, nº 6, p. 42-53.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 1979 (ed. orig. 1939).
- PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros, 2000.
- PÉREZ, Jorge. *Confessional Cinema: Religion, Film, and Modernity in Spain's Development Years, 1960-1975*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- PÉREZ LOZANO, José María. *Un católico va al cine*. Barcelona: Juan Flors Editor, 1956.
- PÉREZ MORÁN, Ernesto. «De parientes, putas y pobres. Aproximación a las comedias más exitosas de los primeros gobiernos socialistas (1982-1996)». *Área abierta*, 2019, vol. 19, nº 1, p. 93-104.

- PÉREZ NÚÑEZ, Jesús. *Los rastros del Imperio. El ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*. Bilbao: Libros del Jata, 2018.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. «Lo mejor es reír». En: VVAA. *Homenaje a Imperio Argentina*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián, 1991, p. 19-23.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.); RUBIO ALCOVER, Agustín (ed.). *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República. XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid: Vía Láctea Editorial, 2016.
- PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier. *Escritos sobre el cine español: Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.
- PINEDA NOVO, Daniel. *Las folklóricas y el cine en España*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991.
- PLATE, S. Brent. *Blasphemy: Art that offends*. Londres: Black Dog Publishing, 2006.
- POIRRIER, Philippe (ed.). *La historia cultural: ¿Un giro historiográfico mundial?* València: Publicaciones de la Universitat de València (PUV), 2012 (ed. orig. 2008).
- PRESAS SOBRADO, Adrián; REQUEJO VÁZQUEZ, María Jesús. «La mujer franquista ante el espejo: el modelo conservador de mujer en la Segunda República y su adaptación al discurso político y social de la dictadura». En: JUANA LÓPEZ, Jesús de (ed.); PRADA RODRÍGUEZ, Julio (ed.). *Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo*. Madrid: Sílex, 2017, p. 201-232.
- PRIETO BORREGO, Lucía. «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo». *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 2016, vol. 23, nº 2, p. 287-320.
- PRIBRAM, E. Deidre. *Female Spectators*. Nueva York: Verso, 1988.
- QUILES FAZ, Amparo (coord.); SAURET GUERRERO, Teresa (coord.). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- QUÍTEZ ESTEVE, Laia (coord.); RUEDA LAFFOND, José Carlos (coord.). *Posmemoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares, 2017.

- RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. «El método comparativo en antropología social» (1951). En: FERNÁNDEZ MORENO, Nuria (comp.). *Antropología y comparación cultural: Métodos y teorías*. Madrid: UNED, 2012, p. 123-137.
- RAMBLADO MINERO, M^a Cinta (coord.). *Construcciones culturales de la maternidad en España: La madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*. Alicante: Universidad de Alicante, Centre d'Estudis sobre la Dona, 2006.
- RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia. *Etnicidad, identidad, interculturalidad. Teorías, conceptos y procesos de la relacionalidad grupal humana*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- RINCÓN, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. «Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore». *Antropología Experimental*, 2021, nº 21, p. 207-220.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino. *El NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli. «La función de la publicidad televisiva en la consolidación de la sociedad de consumo en España durante el régimen de Franco (1956-1975)». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2015, vol. 16, nº 3, p. 255-273.
- RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar. *El cristianismo en el cine*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar. *Cine y cristianismo*. Murcia: Universidad Católica de San Antonio, 2002.
- RODRÍGUEZ TEIJEIRO, Domingo. «Las mujeres en las cárceles franquistas». En: JUANA LÓPEZ, Jesús de (ed.); PRADA RODRÍGUEZ, Julio (ed.). *Nuevas perspectivas en el estudio de la mujer durante el franquismo*. Madrid: Sílex, 2017, p. 75-122.
- ROLDÁN GÓMEZ, Isabel. «Lo postsecular: Un concepto normativo». *Política y sociedad*, 2017, vol. 54, nº 3, p. 851-867.
- ROMERO FERRER, Alberto. *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.
- ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Nueva York: Avon, 1974.

- ROSÓN VILLENA, María. «Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta». En: CAMARERO GÓMEZ, M^a Gloria (coord.); CRUZ MEDINA, Vanesa de (coord.); LAS HERAS HERRERO, Beatriz de (coord.). *I Congreso Internacional de Historia y cine*. (Getafe, 5-8 de septiembre de 2007). Madrid: Universidad Carlos III, 2008, p. 330-343.
- ROURA, Assumpta. *Mujeres para después de una guerra: una moral hipócrita del franquismo*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 1998.
- RUBIO ALCOVER, Agustín. *Vicente Escrivá. Película de una España*. València: Ediciones de la Filmoteca, 2013.
- RUBIO GIL, Luis. «Rafael Gil. Director de cine». En: GIL, Rafael (coord.). *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid: Centro Cultural del Conde Duque, 1997, p. 15-18.
- RUBIO GIL, Luis. «Rafael Gil, director de cinema. Semblança». En: CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.). *Rafael Gil i CIFESA (1940-1947): El cinema que va marcar una època*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 19-30.
- RUIZ MUÑOZ, María Jesús. «Argumentos, personajes y escenarios para la reelaboración de la imagen de Andalucía en el cine (1975-2006)». *Palabra Clave*, 2008, vol. 11, n^o 1, p. 123-139.
- RUIZ MUÑOZ, María Jesús. «Cómo ha cambiado el convento. Desde *La hermana San Sulpicio* hasta *Teresa, el cuerpo de Cristo*, pasando por otros conventos del cine español». *Quaderns de Cine*, 2010, n^o 5, p. 93-100.
- RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- SABINA, Julia. «La censura y la comedia cinematográfica en los años 60». En: LÓPEZ CRIADO, Fidel (coord.). *Literatura, cine y prensa: Criterios, valores y actitudes*. Santiago de Compostela: Andavira, 2012, p. 97-106.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María. «Una interpretación de la muerte de la Virgen María en el Imperio Bizantino durante la crisis iconoclasta: La *Koimesis* según San Juan Damasceno». En: *I Congreso Internacional de Historia Social* (Toluca, 21-23 de febrero de 2007). Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2007, p. 1-12.
- En: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9373/> (Consulta: 20/VI/2022).
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María. «*La muerte de la Virgen María* (1295) en la iglesia macedonia de la Panagia Peribleptos de Ohrid. Interpretación iconográfica a la luz de tres escritos apócrifos». *Mirabilia. Journal of Antiquity & Middle Ages*, 2011, n^o 13, p. 237-268.

- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada. «Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España». *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 2010, nº 1, p. 23-38.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; DÍAZ ESTÉVEZ, Marta; MARTÍN MARTÍN, Francisco Marcos; RUIZ MUÑOZ, María Jesús. «Las películas musicales y el primer desarrollo de la estructura cinematográfica española (1934-1936)». En: MARZAL FELICI, José Javier (coord.); GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (coord.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 327-338.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; MARTÍN MARTÍN, Francisco Marcos; RUIZ MUÑOZ, María Jesús; DÍAZ ESTÉVEZ, Marta. «El tópico andaluz en las películas de ficción de la década de los 30: Lo andaluz como contraanálisis en el discurso republicano». En: BORDERÍA ORTIZ, Enrique (coord.); MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu (coord.); RIUS SANCHÍS, Inmaculada (coord.). *Política y comunicación en la historia contemporánea*. Madrid: Fragua, 2010, p. 619-636.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. València: Ediciones de la Filmoteca, 1995.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Esther; URCHAGA LITAGO, José David; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel. «La nacionalidad de las comedias vistas en España entre 1980 y 2009». *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 2012, nº 10, p. 585-598.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. «DJ's@work: fiesta en cabina y sacerdotes del trance. Videoclips, imagen carismática y mitogenia del DJ». *Revista Eviterna*, 2022, nº 11, p. 160-177.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus*. Madrid: Cátedra, 1998.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Mario Camus: Oficio de director*. Villanueva: Ediciones Valnera, 2007.
- SÁNCHEZ RECIO, Glicerio. *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. «Cine, mujer y música: una lectura femenina de la filmografía española de los años sesenta a través de sus bloques musicales». En: VERA GUARINOS, Jenaro (ed.); BORNAY LLINARES, José A. (ed.); RUIZ ANTÓN, Vicente J. (ed.); ROMERO NARANJO, Francisco Javier (ed.). *Una perspectiva caleidoscópica*. Alicante: Ediciones Letra de Palo, 2013, p. 75-91.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991.
- SANTA TERESA, Silverio de (ed.). *Obras de Sta. Teresa de Jesús*. Tomo I. Burgos: Tipografía de «El Monte Carmelo», 1915.
- En: <https://archive.org/details/obrasdestateresa01tere/page/n9/mode/2up>
(Consulta: 26/V/2022).
- SAXL, Fritz. «Continuidad y variación del significado de las imágenes». En: SAXL, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989, p. 11-20.
- SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. «Sara Montiel: Le corps mythique». *Hispanistica* XX, 1992, nº 9, p. 301-316.
- SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones, 2009.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria. *Matria. El horizonte de lo posible*. Tres Cantos: Siglo XXI Editores, 2006.
- SERNA, Justo; PONS, Anaclet. *La historia cultural: Autores, obras, lugares*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2013.
- SERRERA CONTRERAS, Ramón María. «Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: Tres personajes claves en el Concurso de Cante Jondo de Granda de 1922». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 2010, nº 38, p. 371-406.
- SEVILLA, Carmen; HERRERA, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Belacqua De Ediciones y Publicaciones, 2005.
- SEVILLA, Carmen; RABAL, Paco. *Aquella España dulce y amarga. La historia de un país contada a dos voces*. Barcelona: Grijalbo, 1999.
- SHINGLER, Martin. *Star Studies. A critical guide*. Londres: Palgrave Macmillan BFI, 2012.
- SHINGLER, Martin. «The star system in Europe». *Comparative cinema*, 2017, vol. V, nº 10, p. 9-16.
- SHULMAN, Liliana. *Los films de Almodóvar. Un entramado de evocaciones, autobiografía y emociones*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2020.
- SMITH, Paul Julian. *Laws of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- SMITH, Paul Julian. *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*. Londres: Verso, 1996.

- SONTAG, Susan. «Notes on camp». En: SONTAG, Susan. *Against interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador, 2001 (ed. orig. 1961), p. 275-292.
- STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.
- SULLIVAN, Rebecca. *Visual Habits. Nuns, Feminism, and American Postwar Popular Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- TAIBO I, Paco Ignacio. *Un cine para un imperio: Películas en la España de Franco*. Madrid: Oberon, 2002.
- TÉLLEZ INFANTES, Anastasia (coord.). *Cine y antropología de las relaciones de sexo-género*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2003.
- TÉLLEZ RUBIO, Juan José. «Copla, flamenco y canción de autor». *Música oral del Sur*, 2012, nº 9, p. 102-153.
- TEMES, José Luis. *El Siglo de la Zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014.
- TERUEL RODRÍGUEZ, Laura; RUIZ MUÑOZ, María Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada; POZA PÉREZ, Antonio; MONTESINOS SOUDRY, Pablo; MELIVEO NOGUÉS, Paula. «La recreación de los estereotipos cinematográficos, un condicionante de las mentalidades: El caso de la mujer andaluza en el cine español». En: PRIETO BORREGO, Lucía (coord.); BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación (coord.). *Mujeres en la contemporaneidad: Educación, cultura, imagen*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000, p. 91-126.
- TIMS, Hilton. *Emotion Pictures. The women's picture, 1930-55*. Londres: Columbus Books, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhäil Bakhtine: Le principe dialogique. Suive de Écrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil, 1981.
- TORRES-DULCE, Eduardo. «La comedia española: Del sainete a la postmodernidad». En: COBOS, Juan (coord.). *Las generaciones del cine español*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 125-129.
- TORRES-DULCE, Eduardo. «Prólogo. El imperio de los sentidos». En: BALMORI, Guillermo. *El melodrama*. Madrid: Notorious Ediciones, 2009, p. 6-9.
- TOVAR VICENTE, Mónica. *Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- TRIANA-TORIBIO, Nuria. «A Punk Called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar». En: JORDAN, Barry (ed.); MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki

(ed.). *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres: Edward Arnold, 2000, p. 264-282.

TUÑÓN, Julia. «Sin “cieno ni obscenidad”: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso (1946)». *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, 2009, nº 2, p. 1-26.

En: <https://doi.org/10.4000/agedor.2727> (Consulta: 18/III/2021).

UMBRAL, Francisco. *Lola Flores*. Barcelona: Dopesa, 1971.

UNAMUNO, Miguel de. *La tía Tula*. Madrid: Renacimiento, 1921.

En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-tia-tula-novela-780073/> (Consulta: 17/IV/2021).

VALENZUELA MORENO, Juan Ignacio. *Rafael Gil. La huella de luz de un cineasta español (1913-1986)*. València: Shangrila Ediciones, 2022.

VÁZQUEZ, Jesús María; MEDÍN, Félix; MÉNDEZ, Luis. *La Iglesia española contemporánea*. Madrid: Editora Nacional, 1973.

VÁZQUEZ MORILLA, Luis Javier. *Silverio Franconetti y Los Fillos. Un viaje por la historia del flamenco*. Sevilla: Edición del autor, Colección Cal y Cante, 2018.

VÁZQUEZ RAMIL, Raquel. *La mujer en la II República*. Tres Cantos: Akal, 2014.

VEGAS, Valeria. *Grandes actrices del cine español*. Madrid: Ocho y Medio, 2015.

VELASCO MOLPECERES, Ana María. «“El último cuplé” (1957): un desafío femenino en el cine del franquismo». *Revista Historia Autónoma*, 2019, nº 14, p. 129-151.

VIADERO CARRAL, Gabriela. *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, 2016.

VIDAL, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1990.

VILLAPALOS, Gustavo; SAN MIGUEL, Enrique. *Cine para crear*. Madrid: Editorial Planeta, 2002.

VINYES, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.

VIVES LÓPEZ, María; PALOMARES NAVARRO, Óscar. «Una mujer “a la española”: *Ellas. Semanario de las mujeres españolas (1932-1934)*». *GénEros. Revista de investigación y divulgación sobre estudios de género*, 2021, vol. 28, nº 29, p. 291-320.

- VVAA. *Tiempos del cine español*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1991.
- VVAA. *Cinema i transcendència*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002 (ed. orig. 1997).
- WHITE, Hayden. «The Historical Text as Literary Artifact». En: CANARY, Robert H. (ed.); KOZICKI, Henry (ed.). *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978, p. 41-62.
- WHITE, Patricia. «Feminism and film». En: HILL, John (ed.); CHURCH GIBSON, Pamela (ed.). *Film Studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-129.
- WOODS, Eva. «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s». En: LÁZARO-REBOLL, Antonio (ed.); WILIS, Andrew (ed.). *Spanish popular cinema*. Mánchester: Manchester University Press, 2004, p. 40-59.
- WOODS, Eva. «Radio Libre Folclóricas: jerarquías culturales, geográficas y de género en *Torbellino* (1941)». En: HERRERA, Javier (ed.); MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (ed.). *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2007, p. 45-64.
- WOODS, Eva. *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2012.
- ZECCHI, Barbara (coord.). *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- ZECCHI, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014a.
- ZECCHI, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra; València: Universitat de València, 2014b.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Did somebody say totalitarianism? Five interventions in the (mis)use of a notion*. Londres: Verso, 2001.
- ZURIÁN, Francisco A. (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis, 2015.
- ZURIÁN, Francisco A. (ed.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2017.

Webgrafía

AMERICAN FILM INSTITUTE (1999). «AFI's 100 Years... 100 Stars». *AFI*.

En: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-stars/> (Consulta: 02/IX/2022).

ARCHIDIÓCESIS DE TOLEDO [@architoledo] (2021). «Nota del Sr. Deán de la @SICP_de_Toledo ante la polémica suscitada por el último video de #CTangana». *Twitter*, publicado en 8 de octubre de 2021, 12:23 pm.

En: <https://twitter.com/architoledo/status/1446420981975764993> (Consulta: 01/VI/2022).

ARCHIDIÓCESIS DE TOLEDO [@architoledo] (2021). «Nota aclaratoria del #Arzobispado de Toledo ante el video grabado el pasado mes de septiembre en la @SICP_de_Toledo». *Twitter*, publicado en 8 de octubre de 2021, 3:20 pm.

En: <https://twitter.com/architoledo/status/1446465533579350018> (Consulta: 01/VI/2022).

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (CIS) (2022). «Barómetro de marzo 2022». Estudio nº 3355.

En: https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3340_3359/3355/es3355mar.pdf (Consulta: 01/VI/2022).

DELGADO, Francisco J. [@PadreFJD] (2021). «De momento, el Dean de la Catedral...». *Twitter*, publicado en 8 de octubre de 2021, 12:45 pm.

En: <https://twitter.com/PadreFJD/status/1446426539307028500> (Consulta: 01/VI/2022).

DELGADO, Francisco J. [@PadreFJD] (2021). «Por mi parte, he notificado...». *Twitter*, publicado en 8 de octubre de 2021, 12:47 pm.

En: <https://twitter.com/PadreFJD/status/1446427071396433933> (Consulta: 01/VI/2022).

DIVINA SARA (2010). «Sara Montiel y Marujita Diaz: Duelo de divas». *YouTube*, publicado en 31 de julio de 2010.

En: <https://www.youtube.com/watch?v=Du52XTNqKtw> (Consulta: 01/IX/2022).

INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES (ICAA) (s.f.). «La llamada». *Catálogo de Cinespañol*.

- En: <https://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?q=true&Pelicula=164816> (Consulta: 30/V/2022).
- LOPEZ, JENNIFER [@jlo] (2020). «We can't go out to any restaurants or anything...». *Twitter*, publicado en 18 de marzo de 2020, 7:11 pm.
- En: <https://twitter.com/JLo/status/1240340090372661248> (Consulta: 03/IX/2022).
- LOPEZ, JENNIFER [@jlo] (2020). «In celebration of #NationalNursesDay...». *Instagram*, publicado en 6 de mayo de 2020.
- En: https://www.instagram.com/p/B_21lqhJTdc/ (Consulta: 03/IX/2022).
- RTVE (1978). «El cine religioso». *Memorias del cine español*.
- En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/memorias-del-cine-espanol/memorias-del-cine-espanol-cine-religioso/1971236/> (Consulta: 28/XII/2018).
- RTVE (1986a). «Cine religioso». *La noche del cine español*.
- En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-cine-religioso/3818585/> (Consulta: 29/XII/2018).
- RTVE (1986b). «Monjas». *La noche del cine español*.
- En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-monjas/3927584/> (Consulta: 27/XII/2018).
- RTVE (2018). «Coloquio: El hecho religioso». *Historia de nuestro cine*.
- En: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-hecho-religioso/4536459/> (Consulta: 29/XII/2018).
- RTVE (2021). «La hermana San Sulpicio (presentación)». *Cine de barrio*.
- En: <https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-barrio/la-hermana-san-sulpicio-presentacion/6138825/> (Consulta: 20/XII/2022).
- RTVE (2022). «La hermana San Sulpicio (presentación)». *Cine de barrio*.
- En: <https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-barrio/la-hermana-san-sulpicio-presentacion/6694262/> (Consulta: 18/X/2022).
- SANCHEZ, HELGE [@Helgemsanchez] (2020). «Son needs an art therapist...». *Twitter*, publicado en 20 de marzo de 2020, 2:52 am.
- En: <https://twitter.com/Helgemsanchez/status/1240818500924592128> (Consulta: 03/IX/2022).

SANTA SEDE (s.f.). «Catecismo de la Iglesia Católica». *Vatican*.

En: https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html (Consulta: 26/V/2022).

STAHLSCHMIDT, Rafael (2001). «Enfoque Antropológico del Folklore». *Folklore Tradiciones*.

En:<https://www.folkloretradiciones.com.ar/folklorecientifico/documentos/enfoque%20antropologico%20del%20folklore.pdf> (Consulta: 24/XII/2022).

Anexo:
Tablas de secuenciación

<i>La hermana San Sulpicio</i> (Florián Rey, 1934)	
SECUENCIA DE CRÉDITOS (Créditos sobreimpresos en plano general con travelling de paisaje. Suenan motivos orquestales)	
(Fundido en negro)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
SECUENCIA 1 ¹³³⁴ : Balneario de Marmolejo. Sanjurjo conoce a la hermana San Sulpicio	
ESCENA 1	En Fuente Grande. Don Paco le presenta unas monjas a Ceferino Sanjurjo, entre las cuales está la hermana San Sulpicio. Esta última se burla de él al resbalar en la fuente.
(Fundido en negro)	
SECUENCIA 2 : Suárez completa el triángulo protagonista	
ESCENA 2 ¹³³⁵	En la recepción del hotel. Don Paco efectúa las presentaciones entre Sanjurjo y Daniel Suárez. Entra la hermana San Sulpicio con un niño. Sanjurjo desvela a la hermana que es médico.
ESCENA 3	En el pasillo del hotel. Sanjurjo desvela a la hermana su origen gallego.
ESCENA 4	En la habitación de la superiora. Sanjurjo atiende los dolores de la reverenda madre.
(Fundido en negro)	

¹³³⁴ La secuencia se inicia con una serie de planos que permiten establecer la localización espacial de la acción. No he considerado como secuencias los planos que sirven para ubicar el marco espacial del desarrollo de la acción, aunque la posterior panorámica de Sevilla entre fundidos en negro sí podría entenderse como secuencia técnica.

¹³³⁵ Pese a no existir ningún recurso de fundido que separe las escenas 2 y 3, el cambio relativo de espacio, así como de algunos de sus personajes, me ha llevado a establecer que se trata de escenas diferentes. Esta apreciación se aplica a los otros casos de escenas no separadas por recursos como el fundido en negro.

<u>SECUENCIA 3: Balneario de Marmolejo, a la mañana siguiente. Comienzan las tensiones del conflicto amoroso por la hermana San Sulpicio</u>	
ESCENA 5 ¹³³⁶	En Fuente Grande. La superiora bebe los vasos de agua que le indicó el doctor, quedando empachada. Sanjurjo la atiende y la acompaña al hotel, sin perder de vista a Suárez y Gloria.
ESCENA 6	En Fuente Grande. La hermana San Sulpicio habla con Ceferino, quien ha averiguado su nombre y su falta de intención en renovar los votos. Después, Suárez galantea a la joven.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 4: Los dones de la hermana San Sulpicio</u>	
ESCENA 7 (M ¹³³⁷)	En la sala de lectura del hotel. Reunión de todos los personajes presentados. Tras un tanguillo de Suárez, la hermana San Sulpicio canta <i>Niño que en cueros y descalzo</i> . Salen hacia el vestíbulo, donde el director del hotel se detiene a charlar con dos sacerdotes ¹³³⁸ .
(Fundido en ¿gris? ¹³³⁹)	

¹³³⁶ Distingo entre las escenas 5 y 6 porque, pese a suceder en espacios cercanos y con conexión visual entre los personajes, se observan alternativamente planos de la conversación entre la hermana San Sulpicio con Suárez y de Sanjurjo con las otras dos religiosas, siendo un nexo de conexión el cambio de Sanjurjo de un grupo de personajes a otro (comienza hablando con Gloria y luego ha de irse a atender a la superiora, aunque no pierda ojo de lo que sucede entre Gloria y Suárez). Dado que defiendo la existencia de un montaje alerno que dinamiza la acción, deben considerarse escenas distintas y no partes de una misma escena.

¹³³⁷ Incorporo la letra «M» entre paréntesis para indicar que estamos ante una escena que consideraré musical. Se trata de un marcador para facilitar la localización de las mismas en la secuenciación, por su especial interés para mi análisis. Como sucede aquí, una escena puede incluir más de un tema musical.

¹³³⁸ Como en muchos otros momentos de la cinta, al final de la escena hay un cambio de espacio (de la sala de lectura al vestíbulo), por el movimiento de los personajes. Por lo general suelen ser unos segundos que no están dotados de entidad suficiente como para ser considerados una escena, pues no se produce avance alguno a nivel argumental.

¹³³⁹ Sucede que, un par de veces a lo largo del metraje, se observa un fundido en gris. Sin embargo, no estoy seguro de si se trata de una decisión estilístico-técnica o de un efecto fruto del mal estado de conservación del filme.

<u>SECUENCIA 5: Un primer desencuentro entre Sanjurjo y Suárez</u>	
ESCENA 8	En la habitación de Sanjurjo y Suárez. En una conversación entre ambos, se desvela el interés que sienten por la hermana San Sulpicio, así como algunos detalles de la vida de la joven.
(Fundido en negro ¹³⁴⁰)	
ESCENA 9	En la habitación de Sanjurjo y Suárez. A la mañana siguiente, Suárez telefona a recepción para encargar un billete a Sevilla; Suárez escucha, fingiéndose dormido.
(Fundido en negro)	
ACTO II: NUDO	
(Panorámica de la ciudad de Sevilla ¹³⁴¹ . Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 6: Sanjurjo llega a Sevilla</u>	
ESCENA 10	En recepción. Sanjurjo llega al hotel en el que se hospedará y conoce al comandante Villa.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 7: Villa introduce a Sanjurjo en la vida social sevillana</u>	
ESCENA 11 ¹³⁴²	En el patio de las Anguita. El comandante Villa lleva a Sanjurjo a una fiesta en la que, además de conocer a las hermanas Anguita, entra en contacto con Isabel, la condesita de Padul. Esta

¹³⁴⁰ La duración de los fundidos en negro a lo largo del filme es variable, existiendo varios casos en los que son ostensiblemente más cortos. Aquí, por ejemplo, al existir un mantenimiento del espacio y de los personajes presentes entre las escenas 8 y 9, podría tener justificación por la continuidad inmediata de la acción. No obstante, no he detectado una explicación clara y uniforme para dicha variabilidad en la duración. Este es uno de los casos en los que el fundido no equivale al cambio de secuencia.

¹³⁴¹ Dada la importancia de Sevilla como lugar donde transcurre el resto de la acción, se efectúa aquí su presentación a modo de plano de situación. No se trata de una escena y/o secuencia a nivel narrativo, pues no transcurre ninguna acción ni aparece ningún personaje. Podría considerarse como el lógico plano que inaugura el nudo argumental.

¹³⁴² Sucede algo semejante a lo enunciado con respecto a las escenas 5 y 6, aunque aquí el montaje alterno cobra otro matiz: mientras que en aquellas escenas del acto I partíamos de una escena que parecía bifurcarse en dos escenas alternadas, sucede con las escenas 11 y 12 que la segunda surge como una acción subordinada de la primera, contando con una menor entidad de significado, aunque aportando una interacción entre Joaquina y la figura de un santo que es un relato secundario autónomo.

	joven, prima de Gloria, promete ayudarlo en sus empeños. Aparece Suárez.
ESCENA 12	En el altarcito de la casa. Joaquinita, la mediana de las Anguita, enciende unas velas a un santo con la esperanza de casarse con Sanjurjo. Al ver al médico hablando con Isabel, las apaga.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 8</u> : El intento de comunicación de Sanjurjo con Gloria (y sus consecuencias)	
ESCENA 13	En la capilla del Convento del Corazón de María. Mientras las monjas rezan, la hermana San Sulpicio dedica sus atenciones a una de las niñas, para disgusto del resto de las religiosas.
ESCENA 14 ¹³⁴³	En el despacho de don Sabino. Tras llamar y entrar en el convento, conducido por la monja portera, Sanjurjo se entrevista con el capellán, molesto por el motivo de la visita.
ESCENA 15 (M)	En clase de la hermana San Sulpicio. Mientras las niñas cantan el romance <i>Las hijas de Merino</i> , entra una monja que reclama a la hermana San Sulpicio en el despacho de la superiora.
ESCENA 16	En el despacho de la superiora. Don Sabino y la nueva superiora insisten en que la hermana San Sulpicio confiese conocer a Ceferino Sanjurjo. Al descubrirla, la castigan con cinco días de incomunicación en su celda. Unas monjas cotillas escuchan detrás de la puerta.
ESCENA 17	En la celda de la hermana San Sulpicio. Dos monjas acompañan a la hermana a su retiro. Al quedar encerrada, se dispone a escribir una carta a Sanjurjo.

¹³⁴³ En este caso, antes de entrar al despacho de don Sabino, Sanjurjo llama a la puerta y es conducido por la monja portera por el pasillo porticado del convento. Pese al cambio de espacio, la mayor parte de la acción transcurre en la estancia del capellán, no pudiendo considerar lo anterior como una escena (a nivel narrativo) por carecer de sentido autónomo. A su vez, existe una justificación para mantener la escena 13 (en torno a la hermana San Sulpicio) y la escena 14 (centrada en Sanjurjo) en una misma secuencia: un motivo musical instrumental se mantiene en la transición entre ambas. Además, atendiendo al hilo narrativo común que he perfilado como tema de la secuencia, se observa que, desde la escena 12 a la escena 17, se completa un arco de significado a nivel argumental.

(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 9: Sanjurjo reacciona ante la carta de Gloria</u>	
ESCENA 18	En la puerta del hotel de Sanjurjo. Paca, fiel criada de Gloria, le entrega a Sanjurjo una misiva de su señorita. Sanjurjo le pide que regrese esa misma noche para entregarle su respuesta.
ESCENA 19	En casa del conde de Padul. Isabel alienta a Sanjurjo y consigue la ayuda de su padre, el conde, para escribirle una carta a doña Tula, solicitando la libertad de Gloria.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 10: Los efectos de la carta del conde de Padul</u>	
ESCENA 20	En el despacho de casa de doña Tula. Don Óscar, el administrador, lee la epístola a doña Tula. Don Óscar sale de la estancia.
ESCENA 21	En el vestíbulo de casa de doña Tula. Don Óscar comunica a Paca que acompañará a su señora al convento a buscar a Gloria. Contrasta la alegría de la criada con el enfado del administrador.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 11: Sanjurjo recibe la noticia de la salida del convento de Gloria</u>	
ESCENA 22	En el patio de las Anguita. Isabel comunica a Sanjurjo que pronto Gloria estará en su casa. Joaquinita se enzarza en una disputa con la condesita. Llega Suárez y saluda a Sanjurjo.
ESCENA 23 ¹³⁴⁴	En otro punto del patio de las Anguita. Suárez conversa con un sacerdote.

¹³⁴⁴ Esta escena apenas se corresponde con un plano en el que Suárez tiene una conversación anecdótica con un sacerdote que, curiosamente, está presente en la fiesta de las Anguita. Sucede algo semejante a lo acontecido con el episodio de Joaquinita y las velas del santo, funcionando como una situación cómica autónoma que no redunde en la acción principal. Si bien dudo que pudiese tener la entidad de escena a nivel de guion técnico, pues parece más bien una digresión anecdótica ensartada en medio de la escena 22, el hecho de distanciarse a nivel argumental me ha llevado a considerar su separación.

ESCENA 24	En la puerta de las Anguita. A través de la reja, Paca informa a Sanjurjo de que su señorita está en casa y le entrega una nota en la que Gloria lo cita en su reja esa misma noche.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 12</u> : El reencuentro de Gloria y Sanjurjo	
ESCENA 25	En la reja de Gloria. Sanjurjo acude a la cita en la reja de su amada. Juegan a darse calabazas.
ESCENA 26 ¹³⁴⁵	En una taberna próxima. Un hombre desconocido indica al camarero que lleve un chato a Sanjurjo, para que lo beba a la salud de la señorita a quien corteja.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 13</u> : Sanjurjo se presenta en casa de Gloria	
ESCENA 27	En la puerta/vestíbulo de casa de doña Tula. Sanjurjo llama y Paca le permite entrar al vestíbulo. La criada llama a don Óscar.
ESCENA 28	En la habitación que da a la calle. Sanjurjo entra en la sala en la que se encuentra la reja donde se cita con Gloria por las noches. Entra don Óscar y conversan.
ESCENA 29 ¹³⁴⁶	En la puerta que da a la habitación donde están Ceferino y don Óscar. Alertada por Paca, Gloria se acerca a la puerta para intentar averiguar qué sucede, marchándose antes de ser descubierta.

¹³⁴⁵ De nuevo, se trata de una digresión anecdótica. Si bien no aporta contenido al avance argumental, encontrándose solapado con los avances de la escena anterior, este episodio acontece con personajes distintos en un marco espacial diferente, mereciendo así la consideración de escena. Además, la acción se nos mostraría alternada.

¹³⁴⁶ Se inserta relacionada con la anterior, en montaje alterno.

ESCENA 30	En el despacho. Los dos hombres se reúnen con doña Tula, efectuándose la presentación pertinente. Don Óscar le muestra a Sanjurjo su mesa de trabajo.
(Planos detalle con movimiento de papeles y hojas de calendario ¹³⁴⁷)	
<u>SECUENCIA 14:</u> Suárez irrumpe en casa de doña Tula	
ESCENA 31 ¹³⁴⁸	En el despacho. Sanjurjo se lamenta ante Gloria por la falta de avances. Gloria sale al oír que se aproxima don Óscar con otro hombre, Suárez. Tras verse descubierto, Sanjurjo sale. Don Óscar hace lo propio, quedando a solas Suárez, aunque entra Gloria para echarle en cara lo sucedido. Suárez le responde que Sanjurjo se está burlando de ella y Gloria lo cita esa noche en la reja.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 15:</u> Las malas artes de Suárez	
ESCENA 32 (M)	Mientras los invitados a la velada de las Anguita cantan y danzan <i>Arroyo claro</i> , Suárez aprovecha para atrasar el reloj y abandonar la fiesta.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 16:</u> El enfrentamiento entre Suárez y Sanjurjo	
ESCENA 33	En la reja de Gloria. Suárez logra convencer a Gloria de que Sanjurjo no ha acudido porque se está burlando de ella. Sanjurjo, acercándose por la calle oscura, se percata de la escena. Gloria

¹³⁴⁷ Estos dos planos funcionan como un recurso de montaje que muestra el transcurso de varios días, obrando de manera similar a la panorámica de Sevilla al inicio de este acto con respecto al parámetro espacial, aunque en este caso en relación con la dimensión temporal. No se trataría de una secuencia diferenciada, pues dichos planos detalle funcionarían en sustitución del fundido en negro, como recurso que marca el cambio entre secuencias narrativas, subrayando la elipsis temporal entre las mismas.

¹³⁴⁸ Pese al ir y venir de los personajes en esta escena, que se complementa con algunos planos de los mismos saliendo por el vestíbulo anterior al patio, la acción principal sucede en un único espacio, el despacho, y sin alteración temporal, por lo cual he optado por considerar que escena y secuencia narrativa son aquí coincidentes.

	se retira y cierra la celosía.
ESCENA 34	En la calle. Sanjurjo para a Suárez y discuten, aunque el malagueño termina convenciendo al gallego de que fue Gloria quien preparó la escena.
ESCENA 35	En la reja de Gloria. Sanjurjo se acerca a la reja, Gloria lo ve desde el otro lado de la celosía.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 17</u> : Sanjurjo acude a Paca	
ESCENA 36	En casa de Paca. Sanjurjo acude a Paca con la historia de Suárez, y ella no tarda en desmentirla. Paca se desquita a escobazos de su marido borracho, mientras Sanjurjo sale sin ser visto.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 18</u> ¹³⁴⁹ : De excursión por el Guadalquivir	
ESCENA 37	En una barca engalanada. Tras leer la invitación de la condesita de Padul a su fiesta, vemos una barca que desciende por el río. En ella están Gloria y Suárez, también Sanjurjo.
(Fundido en negro)	
ESCENA 38 (M)	En la fiesta. Gloria baila los <i>Panaderos de la Flamenca</i> , acompañada por un guitarrista.
(Fundido en ¿gris?)	
ESCENA 39	En una gruta. Entran varias parejas, Gloria está sola. Suárez la busca, pero ella no tarda en quitárselo de encima. Su prima Isabel logra que Sanjurjo se reúna con ella y hagan las paces.
(Fundido en negro)	

¹³⁴⁹ Por la clara distinción entre las escenas que suceden durante el transcurso de la excursión, he optado por agruparlas en una única secuencia, por mostrar continuidad en el arco argumental de la reconciliación entre Gloria y Ceferino, a pesar de la existencia de fundidos en negro entre las mismas.

ESCENA 40 (M)	En la fiesta. Sentada junto a Sanjurjo, Gloria canta <i>¡Viva Sevilla!</i> para agrado de todos los presentes- Es ahora Suárez quien los mira, irritado, a cierta distancia.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 19:</u> Gloria y Sanjurjo festejan su amor, siendo descubiertos por doña Tula	
ESCENA 41 (M)	En la reja de Gloria. Gloria canta <i>De no volverte a hablar más</i> para Sanjurjo, parándose varias personas. Doña Tula la descubre, pero, lejos de callar, Gloria entona <i>Me quitaron la alegría</i> .
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 20:</u> El intento de encerrar a Gloria nuevamente en el convento	
ESCENA 42	En casa de doña Tula. Paca llega a la vivienda y escucha a Gloria gritar, mientras un coche de caballos espera en la puerta. Paca sale corriendo.
(Fundido en negro ¹³⁵⁰)	
ESCENA 43	En el vestíbulo del hotel de Sanjurjo. Paca discute con los empleados del hotel y, haciendo caso omiso de sus advertencias, sube por las escaleras.
ESCENA 44	En la habitación de Sanjurjo. Paca avisa al gallego de lo que está sucediendo con Gloria. Ceferino se pone su chaqueta, coge una pistola del cajón y sale corriendo.
ESCENA 45 ¹³⁵¹	En casa de doña Tula. Dos hombres se llevan a Gloria a rastras hacia el coche de caballos.

¹³⁵⁰ Este fundido en negro se requiere para salvar un cambio de espacio, pero no supone un cambio de secuencia por continuarse la acción en la siguiente escena.

¹³⁵¹ Tanto la escena 45 como la escena 46 constan de un solo plano. Entiendo que su brevedad podría cuestionar su identificación como escenas, aunque ambas cumplen categóricamente con el cambio de localización espacial. Yo las considero escenas distintas, sosteniendo que muestran dos acciones alternadas de manera muy rápida, fomentando el dinamismo de la acción en un momento de clímax de la narración. Tras la escena 46, que sería continuación directa de la escena 44, la escena 47 podría entenderse como la culminación de un montaje que, a la postre, es convergente, pues el clímax dramático se resuelve al reunirse todos los personajes en un mismo espacio.

ESCENA 46	En el vestíbulo del hotel. Sanjurjo sale corriendo hacia la calle, Paca retoma su discusión.
ESCENA 47	En la calle. Mientras el coche de caballos avanza, Ceferino se dispone a detenerlo. Ayudado de Paca y de la multitud congregada en la calle, logran liberar a Gloria, también dispuesta a pelear.
ACTO III: DESENLACE	
<u>SECUENCIA 21:</u> El enlace de Gloria y Ceferino	
(Plano detalle de la página de la novela que da inicio al capítulo «XVI. En qué paró la hermana San Sulpicio». Fundido en negro)	
ESCENA 48 ¹³⁵²	Boda de Gloria y Ceferino (I): Llegan los novios y se inicia la ceremonia.
(Planos detalle de mano de Gloria con anillo y manos de novios entrelazadas sirven como transición para omitir la ceremonia)	
ESCENA 49	Boda de Gloria y Ceferino (II): Gloria, después de desquitarse con una de las Anguita, muestra su cariño a Paca, quien ha sido como una madre para ella.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 22:</u> Epílogo	
ESCENA 50	Gloria y Ceferino visitan el convento en el que ella estuvo como educanda.
(Fundido en negro)	
(Plano detalle de la última página de la novela, donde se lee «FIN»)	
(Fundido en negro. Suena el tema <i>¡Viva Sevilla!</i>)	

¹³⁵² Esta escena y la siguiente podrían considerarse conjuntamente, pues se desarrollan en un mismo espacio y completan una misma acción, pero la elipsis temporal de la ceremonia nupcial cumple con la condición de variación temporal que demarca la separación entre escenas.

<i>La hermana San Sulpicio (Luis Lucia, 1952)</i>	
SECUENCIA DE CRÉDITOS (Créditos a modo de carteles o diapositivas que van siendo retirados. Suenan motivos orquestales)	
(Fundido en negro)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
SECUENCIA 1 ¹³⁵³ : Presentación de Ceferino Sanjurjo (y de las complicaciones que le depara el destino amoroso)	
ESCENA 1	Interpelando a los espectadores y mirando a cámara, Sanjurjo plantea un supuesto encuentro entre un hombre y una mujer que queda truncado por el destino.
(Transición entre planos)	
ESCENA 2	En el cielo. Cupido observa los letreros con corazones de varias parejas, algunas de ellas insignes, otras anónimas. El corazón parejo al de Ceferino se encuentra vacío.
(Transición entre planos)	
ESCENA 3	En un pazo gallego. Ceferino estudia para unas oposiciones de medicina a las que habrá de presentarse en Madrid.
(Transición entre planos)	
ESCENA 4	De regreso al cielo. Cupido escribe con un pincel el nombre de Gloria en el corazón vacío que acompaña al de Ceferino. La voz de Sanjurjo describe este acto como una travesura.

¹³⁵³ El motivo fundamental para considerar las primeras cuatro escenas como parte de una única secuencia radica en el mantenimiento de la voz de Ceferino Sanjurjo como narrador, en tanto que voz superpuesta: aunque él es el protagonista de la historia, comienza a contarla como si ya hubiese sucedido. En este sentido, la película en su conjunto podría interpretarse como un *flashback* de su protagonista masculino, pues en varios momentos reaparecerá su voz a modo de narrador, creándose así cierta perspectiva homodiegética referida a un personaje principal que cuenta, e incluso valora, acontecimientos que ya han sucedido. Adicionalmente, el narrador está dotado de omnisciencia, ya que la voz de Sanjurjo participa de escenas en las que el personaje no está presente. En cualquier caso, predomina un punto de vista narrativo externo.

(Transición entre planos desde forma circular)	
<u>SECUENCIA 2: Presentación de Gloria Alvargonzález</u>	
ESCENA 5	En una fiesta campestre. Gloria torea una becerro, para agrado de todos los presentes, en especial de Daniel Suárez. Convoca al público a la fiesta flamenca que tendrá lugar esa noche.
(Transición entre planos)	
ESCENA 6 (M)	En la fiesta flamenca. Acontecen dos números musicales bailados: una actuación coral y el baile de Gloria por soleares, acompañándola un bailaor. La joven se despide de esa vida.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 3: La nueva vida de Gloria (o de cómo el destino complica las cosas todavía más)</u>	
ESCENA 7 ¹³⁵⁴	En la finca de Gloria, a la mañana siguiente. Don Sabino acude para acompañar a Gloria al convento. Fuera de la casa, se despiden del personal al subir al coche.
(Transición entre planos)	
ESCENA 8	En el convento. La madre superiora recibe a Gloria y a don Sabino, reivindicando la superiora que la vocación no está reñida con la alegría. Gloria recibe el nombre de hermana San Sulpicio.
(Fundido en negro)	

¹³⁵⁴ A mitad de esta escena, existe una transición entre planos que no he considerado como base para la separación de dos escenas. Si bien se da un corte a nivel técnico, por el cambio espacial entre interior y exterior, existe continuidad narrativa y temporal. Al no aportar ningún matiz narrativo adicional ni suponer ninguna digresión, no funciona argumentalmente como escena autónoma.

ACTO II: NUDO

SECUENCIA 4: Sanjurjo llega a Granada

ESCENA 9¹³⁵⁵

Tras arribar a Granada en tren y conocer los principales rincones de la ciudad, Ceferino Sanjurjo llega al Sanatorio San Onofre, lugar que habrá de dirigir.

(Fundido en negro)

SECUENCIA 5: La hermana San Sulpicio y su (alterada) vida en el convento

ESCENA 10¹³⁵⁶ (M)

En el claustro. La hermana San Sulpicio enseña a sor Marie cómo son las sevillanas. La protagonista se arranca con *¡Viva Sevilla!*, formando algunas de las monjas su cuerpo de baile.

ESCENA 11

En el despacho de la superiora. La madre explica a don Sabino lo callada que ha sido la novicia durante sus dos meses en el convento. Acto seguido, la sorprenden en plena juega monjil.

(Fundido en negro)

SECUENCIA 6: La nueva ocupación de la hermana San Sulpicio

ESCENA 12 (M)

En su celda. Tras cantarle de pensamiento a la Virgen, la hermana San Sulpicio recibe la visita de la superiora, quien indica el final de su reclusión y dispone que se dedique a la enfermería.

¹³⁵⁵ El montaje y la caracterización de esta escena son complejos. Si bien tengo claro que la voz superpuesta de Sanjurjo funciona como elemento cohesionador, he de dejar constancia de las variaciones de personajes, tiempos y espacios: tras ver un plano de la hermana San Sulpicio leyendo y paseando por el patio, mientras Ceferino comenta la jugarreta del destino, se observa al doctor asomado a la ventana de un tren en marcha, contemplándose luego varios fotogramas de su paseo por localizaciones de Granada, llegando finalmente a la institución sanitaria donde habrá de ejercer de director. En todo momento, los planos se separan por transiciones, pero se mantiene su narración.

¹³⁵⁶ No existe transición alguna entre las escenas 10 y 11, pues su montaje es convergente.

(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 7¹³⁵⁷</u> : Una visita a Sevilla con final accidentado	
ESCENA 13	Sanjurjo se desplaza a Sevilla por su deseo de conocer la ciudad, mientras Cupido mira desde el cielo con un catalejo.
ESCENA 14	En la estación. Sanjurjo se encuentra con la taquilla cerrada, pero un pícaro llamado Natalio le vende un billete de tren para regresar a Granada.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 8¹³⁵⁸</u> : Un (todavía más) accidentado viaje en tren	
ESCENA 15	En el tren. Ceferino Sanjurjo avanza por el pasillo del tren, pidiendo el paso a las hermanas para entrar en su departamento. Se acomoda y saluda a los presentes.
ESCENA 16	Desde la ventanilla del pasillo del tren. La hermana San Sulpicio y la hermana Guadalupe se despiden de la superiora y de otras dos monjas que han ido a acompañarlas.
ESCENA 17	En el compartimento. Tras observar las religiosas que un hombre está ocupando uno de sus asientos, llaman al revisor, quien le dice a Sanjurjo que su billete es falso. Ante las risas de la

¹³⁵⁷ El motivo de considerar las escenas 13 y 14 como parte de una misma secuencia obedece a la intervención del pequeño Cupido, que funcionaría como transición entre ambas, pues comenta la visita a Sevilla de Sanjurjo (que no se debe, precisamente, a motivos turísticos) y luego se escucha su voz superpuesta al inicio de la escena que acontece en la taquilla de la estación de ferrocarril, apremiando a Ceferino para que no llegue tarde al tren. No obstante, entiendo que al existir una elipsis temporal y un cambio espacial podrían considerarse secuencias diferentes, aunque narrativamente guardan relación inmediata.

¹³⁵⁸ A pesar de mi decisión de mantener todas estas escenas en una secuencia, bajo el hilo narrativo del viaje en tren Sevilla-Granada, confieso que su división y articulación resulta problemática, pues no existen transiciones. Mi justificación es la siguiente: las escenas 15 y 16 suceden a la vez, pero mantienen una acción centrada en personajes diferentes; por su parte, la escena 17 se inicia cuando Sanjurjo y las monjas confluyen en un espacio y una acción comunes; para separar la escena 18, he tomado un plano del encargado de estación de Utrera que hace sonar la campana para hacer saber que se reanuda el trayecto, pues aquí el espacio y la acción que involucran al médico y a las religiosas vuelve a separarse momentáneamente, existiendo un montaje alterno de las escenas 18 y 19. La escena 20, precedida por un fundido en negro, supondría la conclusión del arco argumental del viaje en tren, convergiendo nuevamente todos los personajes.

	hermana San Sulpicio, él se enfada, aunque luego las monjas le regalan una estampita de san Cristóbal. Sanjurjo quiere bajar a tomar un café, aunque el revisor lo conduce a un asiento libre.
ESCENA 18	En el compartimento. Tras sonar la campana que señala la continuación del viaje, las religiosas se preocupan porque Sanjurjo no regrese al tren. Deciden tirar su equipaje por la ventana.
ESCENA 19	En otro departamento. Sanjurjo se duerme, tras decidir que irá después a por su equipaje.
(Fundido en negro)	
ESCENA 20	En el compartimento. Las monjas se sorprenden al comprobar que Sanjurjo seguía en el tren.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 9: Sanjurjo conoce (otra vez) a la hermana San Sulpicio</u>	
ESCENA 21	En el despacho de dirección, Sanjurjo comenta con Martínez, su subordinado, las novedades en el sanatorio durante su ausencia. Este le informa de la llegada de dos monjas.
ESCENA 22	Fuera del despacho. Martínez informa a la superiora del sanatorio y a las dos recién llegadas, la hermana San Sulpicio y la hermana Guadalupe, de que Sanjurjo las recibirá ahora.
ESCENA 23	En el despacho. Al reconocer a Sanjurjo, las dos hermanas se esconden detrás de la superiora, aunque terminan presentándose. Ceferino también las reconoce y les dedica algunas indirectas.
ESCENA 24	Fuera del despacho. La superiora afirma no haber entendido nada.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 10: Don Sabino queda al cargo de la ganadería</u>	
ESCENA 25	En la ganadería. Don Sabino y un ganadero conversan acerca de los toros de Gloria.
(Transición entre planos)	

<u>SECUENCIA 11: Los curiosos métodos de la hermana San Sulpicio con los pacientes (Parte I)</u>	
ESCENA 26	En la sala de enfermos. Al escuchar a dos pacientes hablar sobre la próxima corrida de toros de la ganadería Alvargonzález que tendrá lugar en Granada, la novicia expone sus conocimientos sobre el tema, con demostración práctica incluida. Sanjurjo la sorprende en plena faena.
(Transición entre planos)	
ESCENA 27	En el despacho de Sanjurjo. La hermana se ofrece a contar lo sucedido a la superiora, aunque el director decide perdonárselo, siempre que no se arranque a cantar flamenco.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 12: Los curiosos métodos de la hermana San Sulpicio con los pacientes (Parte II)</u>	
ESCENA 28 ¹³⁵⁹ (M)	En una habitación del hospital. Sanjurjo y Martínez sorprenden a la novicia tocando la guitarra y cantando. Tras retirarse ella, el enfermo les explica cómo ha influido en su ánimo.
(Transición entre planos)	
ESCENA 29	En el despacho de Sanjurjo. Lejos de reñir a la hermana San Sulpicio, el director del sanatorio muestra un claro cambio de actitud, acordando que alegría y virtud pueden ser compañeras.
(Transición entre planos)	
ESCENA 30 ¹³⁶⁰	La hermana San Sulpicio se nos muestra entregada al cuidado de los enfermos, en labores tan diversas como tomarles la temperatura, darles la medicación o asistir en operaciones.

¹³⁵⁹ La escena comienza con Sanjurjo y Martínez en el pasillo, pero esta acción sirve únicamente para conducirlos hasta la habitación en la que se encuentra cantando la hermana San Sulpicio, lugar en el que realmente avanza la trama.

¹³⁶⁰ Esta escena contiene hasta seis transiciones entre planos, sin contar la que actúa como separación con la siguiente escena. En todo momento, se escucha la voz superpuesta de Ceferino Sanjurjo, alabando el modo de proceder de la hermana San Sulpicio con los pacientes, reforzando así lo que se muestra visualmente.

(Transición entre planos)	
ESCENA 31	En el quirófano. Tras asistir al doctor Sanjurjo en una operación, la hermana San Sulpicio lo regaña por no ir a misa, haciéndole prometer que acudirá el próximo domingo.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 13</u> ¹³⁶¹ : Reencontrándose con Gloria: don Sabino y Daniel Suárez entran en escena	
ESCENA 32	En los exteriores del sanatorio. Tras pasear y conversar la hermana San Sulpicio y don Sabino, el capellán tiene ocasión de conocer a Sanjurjo, de quien la joven novicia le ha hablado mucho.
(Transición entre planos)	
ESCENA 33 ¹³⁶²	Don Sabino y Ceferino conversan, deshaciéndose este último en alabanzas hacia la hermana San Sulpicio. Al sacerdote se le escapa su verdadero nombre: Gloria.
ESCENA 34	En una habitación del hospital. La hermana San Sulpicio se dirige a atender al paciente de la habitación nº 16, que resulta ser Daniel Suárez.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 14</u> : La petición de don Sabino	
ESCENA 35	En el despacho de la superiora del convento de Sevilla. Don Sabino se resiste a vender la ganadería de Gloria, pues intuye que su vocación sigue sin estar clara. El sacerdote solicita a la

¹³⁶¹ Si bien las escenas 32 y 33 guardan una clara relación, pues marcan cómo don Sabino y Ceferino Sanjurjo se conocen, puede resultar más complejo justificar la inclusión de la escena 34 en esta misma secuencia. Mis motivos son dos: en primer lugar, la acción acontece durante la ausencia de Sanjurjo en el sanatorio, con lo cual la temporalidad de las escenas 33 y 34 sería paralela; en segundo lugar, a nivel de significado narrativo, definiendo que estas escenas comparten una misma finalidad, a saber, iniciar el retorno hacia «la antigua Gloria», si es que alguna vez se fue del todo.

¹³⁶² Resulta complicado identificar el lugar en el que acontece esta escena. Al final de la anterior, Sanjurjo y don Sabino aseveran marcharse juntos hacia el centro de la ciudad, y aquí se les ve sentados en los sillones de un espacio lujoso, que podría tratarse de un hotel, un local de ocio u otro espacio semejante.

	reverenda madre que reclame el regreso de la hermana San Sulpicio, sacándola del sanatorio.
<u>SECUENCIA 15: Sanjurjo cumple su promesa</u>	
ESCENA 36 (M)	En la iglesia. Mientras la hermana San Sulpicio canta en el coro de monjas de la Parroquia de la Magdalena en la misa del domingo, comprueba con gusto que Sanjurjo ha asistido.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 16: Sanjurjo y la hermana San Sulpicio ahondan en su conocimiento mutuo</u>	
ESCENA 37	En un laboratorio. Mientras examinan una radiografía, la hermana San Sulpicio agradece a Ceferino que fuese a misa de domingo, aunque espera que la próxima vez sea más puntual.
ESCENA 38	Andando por el pasillo del hospital. La hermana San Sulpicio se sorprende de que Ceferino no tenga pareja, mientras que a él se le escapa accidentalmente el nombre de Gloria. Ella cree que se lo ha contado Suárez, pero el médico aclara que fue un descuido de don Sabino.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 17: La hermana San Sulpicio es reclamada en el convento de Sevilla</u>	
ESCENA 39	En un patio del hospital. Mientras las monjas juegan a la gallinita ciega, la hermana San Sulpicio y la hermana Guadalupe bromean con la seriedad de la hermana secretaria.
ESCENA 40	En el despacho de la superiora del sanatorio. La superiora comunica a la hermana secretaria que ha de informar a la hermana San Sulpicio sobre su inminente regreso al convento de Sevilla.
ESCENA 41	En el patio. La hermana San Sulpicio atrapa a la hermana secretaria, quien le comunica la noticia. Pensando que es inicialmente una broma pesada, acaba constatando que es verdad.
(Transición entre planos)	

ESCENA 42	En el despacho de la superiora. La hermana San Sulpicio pregunta por el motivo de su marcha, mostrándose la reverenda madre muy sorprendida por la noticia.
(Plano de un tren que avanza por encima de un puente ¹³⁶³ . Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 18</u> : Sanjurjo recibe la noticia de la partida de la hermana San Sulpicio	
ESCENA 43	En el despacho de dirección. Martínez y Sanjurjo llaman a la hermana San Sulpicio, pero aparece la hermana Guadalupe, quien comunica la partida de su compañera.
ESCENA 44 ¹³⁶⁴	Fuera del despacho. Martínez y la hermana Guadalupe conversan.
ESCENA 45 ¹³⁶⁵	En el despacho de dirección. Sanjurjo se pregunta por el motivo de su tristeza, pensativo.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 19</u> : El encuentro entre Sanjurjo y Suárez	
ESCENA 46	En la habitación nº 16. Ceferino se decide a hablar con Daniel Suárez, quien le habla de «la antigua Gloria», también del rumor que corre sobre la relación entre ambos.
(Transición entre planos)	
ESCENA 47	En su dormitorio. Frente al espejo, Sanjurjo comprueba que se ve más pálido, como afirmó

¹³⁶³ En este y en otro punto del metraje, que señalaré más abajo, se observa un plano general de un tren que avanza, marcando en este caso el viaje de la hermana San Sulpicio desde Granada a Sevilla. Por su brevedad, no constituye una escena en sí mismo y, según mi interpretación, la destacada presencia del ferrocarril en varios puntos del filme se corresponde, a nivel de contenido, con la voluntad de ofrecer cierta imagen de modernización tecnológica.

¹³⁶⁴ En este caso, considero que existe una escena autónoma por suponer una digresión que, si bien aporta poco al avance de la acción argumental principal, funciona en el plano de la comedia, a partir del diálogo entre dos de los principales intérpretes de carácter que intervienen en la cinta.

¹³⁶⁵ Esta escena podría considerarse también como la conclusión de la escena anterior, pues vuelve al despacho de Sanjurjo, lo cual funcionaría siempre que la escena de la conversación entre Martínez y la hermana Guadalupe se considerase como una acción subordinada o «incrustada» en la anterior. Sin embargo, al hilo del contenido, postulo un cambio de escena por dos motivos: además de no existir un montaje alterno con la escena anterior, la escena 45 utiliza recursos propios como la voz superpuesta de Sanjurjo o la presencia de un motivo instrumental, los cuales marcan una modificación en el estado de ánimo del personaje.

	Suárez. En su interior, parece tener más claro qué le está sucediendo.
(Transición entre planos)	
SECUENCIA 20: La tristeza de la hermana San Sulpicio	
ESCENA 48	En el exterior del convento. Sor Marie, una de las monjas que parte hacia las misiones, se despide de la hermana San Sulpicio, viéndola apenada desde que regresó de Granada.
ESCENA 49	En el despacho de la superiora. La reverenda madre conversa con don Sabino sobre el nuevo desánimo de la hermana San Sulpicio. El sacerdote solicita hablar con ella.
ESCENA 50	En la capilla. La hermana San Sulpicio se encuentra rezando, hasta que una monja le indica que don Sabino la espera en la sala de visita.
ESCENA 51	En la sala de visita. Tras asistir a la despedida entre sor Isabel y su madre, don Sabino recibe a la hermana San Sulpicio e insiste en que no tiene vocación, volviendo a llamarla Gloria.
(Fundido en negro)	
ACTO III: DESENLACE	
SECUENCIA 21: Sanjurjo acude a don Sabino	
ESCENA 52 ¹³⁶⁶	Tras viajar en tren a Sevilla, Sanjurjo se presenta en casa de don Sabino, temiendo contarle al capellán el motivo de su visita. El sacerdote explica que ya sabía lo que estaba sucediendo, señalando que el matrimonio será su penitencia.
(Transición entre planos)	

¹³⁶⁶ Existen dos planos al inicio de la secuencia que muestran el ferrocarril y a Sanjurjo viajando en él. Estos planos servirían para indicar el viaje de Sanjurjo a Sevilla con el fin de entrevistarse con don Sabino, por lo cual considero que, narrativamente, marcan el inicio de la acción que acontece en la única escena que conforma esta secuencia.

<u>SECUENCIA 22: Un feliz desenlace para Ceferino y Gloria</u>	
ESCENA 53	En el cortijo de Gloria. Don Sabino visita a la joven y la convence para salir a pasear.
ESCENA 54 ¹³⁶⁷	En el cielo. Cupido observa y ríe ante lo que está sucediendo, indicando que se acerca el final.
ESCENA 55	Paseando por las tierras del cortijo. Gloria y don Sabino acaban encontrándose con Ceferino, quien se ha subido a un poste del tendido eléctrico para evitar ser arrollado por los toros. Ellos mismos tendrán que subirse también, pudiendo bajar solamente cuando un peculiar niño (que resulta ser Cupido) acude en su rescate, no sin antes asegurar un final feliz para la pareja.
(Plano detalle de «Fin» en manos de Cupido. Fundido en negro)	

¹³⁶⁷ Esta escena podría considerarse en montaje alterno con la siguiente, aunque valorando una peculiaridad: Cupido se encuentra en el cielo, posteriormente baja a las tierras del cortijo en forma de niño y, finalmente, regresa al ámbito celestial. De algún modo, podría considerarse que el personaje, caracterizado por su poder sobrenatural de aparecer y desaparecer, transita entre ambas escenas, las cuales no llegan a converger.

<i>Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952)</i>	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (Créditos sobreimpresos en blanco sobre plano de espigas de trigo movidas por el viento. Suenan motivos orquestales, posteriormente acompañados por coros)	
(Fundido en negro. Se detiene la música)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1</u> ¹³⁶⁸ : Presentación del marco del relato	
ESCENA 1	En la India. Una refulgente estrella parece buscar algo. La voz de la narradora desvela que su objeto de interés es un fragmento roto de una imagen de san Roque.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 2</u> ¹³⁶⁹ : La llegada de una nueva novicia. De Mercedes a sor María de la Asunción	
ESCENA 2	En el salón de doña Emilia. Don Cosme acude a su hermana para solicitar que le entregue la imagen de san Roque. Tía Emilia se muestra contrariada por la decisión de Mercedes.
(Transición entre planos)	
ESCENA 3	En la puerta del convento. La hermana portera intenta evitar que los periodistas entren, atraídos por el caso de Mercedes. Quien sí logra pasar es don Cosme.
ESCENA 4 ¹³⁷⁰	En la iglesia del convento. Don Cosme se sitúa junto a su esposa, contemplando cómo su hija toma los hábitos de novicia. Otros asistentes comentan su repentina vocación.

¹³⁶⁸ La voz de la narradora y un motivo musical concreto, de sonido orientalizante, son los que distinguen esta escena como una secuencia en sí misma. Llama la atención el hecho de encontrarnos ante una voz femenina como narradora, algo insólito en el cine español de estas fechas. Se trata de una narradora omnisciente e impersonal.

¹³⁶⁹ Al primar el criterio de continuidad de la acción, definiendo que las siete escenas dibujan un único arco de acción: la toma de contacto de Mercedes con la vida religiosa.

¹³⁷⁰ Si bien no existe transición entre planos que la separe de la escena anterior, el plano general del órgano de la iglesia cumpliría esta función.

(Transición entre planos)	
ESCENA 5	En una sala del convento. Mercedes recibe la imagen de san Roque de manos de su padre. La acompaña sor Lucía en la despedida de sus familiares.
(Transición entre planos)	
ESCENA 6 ¹³⁷¹	En el pasillo. Sor Lucía indica a la novicia que ha de deshacerse de cualquier posesión, san Roque incluido. Ante su resistencia, la maestra permite que lo consulte con la superiora.
ESCENA 7	En el despacho de la reverenda madre. La novicia recibe, además de permiso para conservar a san Roque, su nuevo nombre: sor María de la Asunción.
ESCENA 8	En su celda. Sor María coloca la imagen del santo sobre una peana, expresándole su vocación.
(Fundido en negro)	
ACTO II: NUDO	
SECUENCIA 3¹³⁷² : Un nuevo desencuentro entre sor María y sor Lucía	
ESCENA 9	En la zona de lavandería y planchado. Sor Lucía conduce a sor María hasta su lugar de trabajo, presentándole a sor Inés. Sor Lucía la sorprende quejándose y decide asignarle una nueva tarea.
(Transición entre planos)	
ESCENA 10	En el quirófano. Sor María se muestra más conforme con trabajar allí, o al menos eso piensa hasta que sor Lucía le desvela cuál es su tarea: limpiarlo.

¹³⁷¹ El criterio seguido para separar las escenas 6, 7 y 8 no es ningún marcador formal, pues no existen transiciones de planos o fundidos, sino el cambio de espacio y, particularmente, los diferentes personajes que intervienen. Lo más destacable de la escena 6 es que toda ella puede considerarse como un único plano general corto de sor Lucía y de la novicia andando por el pasillo, a modo de plano secuencia (en el sentido de secuencia mecánica como escena, no de secuencia narrativa).

¹³⁷² De nuevo, se trata de una secuencia narrativa larga, con seis escenas, fenómeno que será una tendencia general en este filme, marcando arcos de acción prolongados.

(Transición entre planos)	
ESCENA 11	En el quirófano. Sor Inés visita a sor María, mientras esta efectúa sus labores de limpieza. Tras explicarle las funciones del instrumental, sor Inés se ofrece a enseñarle las salas de enfermos.
(Transición entre planos)	
ESCENA 12	En una de las salas de enfermos. Sor María conoce a los pacientes: desde uno moribundo, Manuel, que reniega de la religión, hasta Juan, un joven que la reconoce y le pide un autógrafo.
(Transición entre planos)	
ESCENA 13	En el pasillo. Mientras pasea junto a sor Inés, sor María averigua que esa misma noche se celebrará el capítulo de la comunidad, donde podrá expresar sus quejas sobre sor Lucía.
(Transición entre planos)	
ESCENA 14	En el capítulo de la comunidad. La maestra de novicias expone sus quejas sobre la actitud de sor María. La novicia acepta su culpa, pero consigue una prueba como asistente de quirófano. La superiora les comunica las penurias económicas que sufre el hospital.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 4</u> : La primera experiencia de sor María como asistente de quirófano	
ESCENA 15	En el quirófano. A pesar de la buena predisposición de sor María, las cosas no acaban saliendo como ella quisiera. En medio de la operación, la novicia se desmaya.
ESCENA 16	En la zona de lavandería y planchado. Tras sacarla de quirófano, sor María es atendida por sor Inés y por otra religiosa, quienes le explican lo sucedido.
ESCENA 17	En su celda. Sor María le reprocha a san Roque que sus plegarias no hayan sido atendidas.

ESCENA 18	En el pasillo. La novicia se encuentra con sor Lucía, quien le ordena hablar con la madre provisora para recibir la tarea del día siguiente.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 5</u> : Sor María vuelve al quirófano (o de cómo surge un nuevo desencuentro con sor Lucía)	
ESCENA 19	En la cocina. Sor María pela patatas, mientras la monja cocinera intenta quitarle importancia a lo sucedido durante la operación de ayer.
(Transición entre planos)	
ESCENA 20	En el pasillo. Sor María se encuentra con sor Inés, quien le desvela que ha obtenido una oportunidad para probar como asistente de quirófano. Sor María le pide un favor.
(Transición entre planos)	
ESCENA 21	En el quirófano. Tras concluir una operación, sor Lucía da la enhorabuena a su asistente. Al quitarse la mascarilla, la maestra descubre que no se trata de sor Inés, sino de sor María.
ESCENA 22	En su celda. A la espera de recibir castigo, sor María llora en su cama y habla con san Roque, quien contesta a sus palabras y le reprocha sus actitudes.
(Transición entre planos)	
ESCENA 23	En su celda. En su escritorio, sor María redacta una carta destinada a su tía Emilia.
ESCENA 24	En la zona de lavandería y planchado. Sor Inés es informada de la reclusión de sor María, decidiendo que irá a visitarla, sin importarle la prohibición que conlleva el aislamiento.
ESCENA 25	En su celda. Sor María recibe a sor Inés, encargándole que se marche y eche su misiva al correo. Sin embargo, al salir de la celda, sor Lucía la sorprende y confisca la carta.

(Transición entre planos)	
ESCENA 26	En el capítulo de la comunidad. Tras recibir permiso de la superiora, sor Lucía lee la misiva, sorprendida por las palabras de agradecimiento que sor María le dedica.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 6</u> : Sor María regresa a la sala de los enfermos	
ESCENA 27	En la sala de enfermos. Sor María escucha a Juan, quien se resiste a intentar andar. Se acerca también a Manuel, el paciente moribundo, falto de cualquier atisbo de fe o ánimo.
ESCENA 28	En el pasillo. Sor María conversa con el doctor, averiguando que a Manuel le quedan, como máximo, dos semanas de vida. Le pide permiso para darle de beber whisky.
<u>SECUENCIA 7</u> : La visita de tía Emilia	
ESCENA 29	En la puerta del convento. La monja portera recibe a doña Emilia.
(Transición entre planos)	
ESCENA 30	En el despacho de la superiora. La religiosa avisa a la superiora, quien autoriza la visita.
ESCENA 31	En la sala de visitas. Sor María conversa con su tía Emilia, intentando convencerla de que efectúe una donación. Su tía se compromete a llamar al director de su banco.
(Transición entre planos)	
ESCENA 32	En la puerta del convento. La monja portera acompaña a doña Emilia a la salida.
<u>SECUENCIA 8</u> : Sor María auxilia a Juan	
ESCENA 33	En el pasillo. Sor María escucha unos gritos que proceden del interior de una sala abandonada. Allí se encuentra sor Lucía, intentando obligar a Juan a andar por sí mismo.

(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 9: Sor María y la reverenda madre visitan el banco</u>	
ESCENA 34 ¹³⁷³	Tras su viaje en autobús, sor María de la Asunción y la madre superiora llegan al banco.
ESCENA 35 ¹³⁷⁴	Las monjas son conducidas ante la secretaria del director, quien comunica a las religiosas que no las recibirá. Sor María aprovecha la ausencia momentánea de la secretaria para colarse.
ESCENA 36	En el despacho del director. Las religiosas intentan convencer al director de que invierta en su hospital, aunque este no parece interesado, diciéndoles que efectúen su petición por escrito.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 10: Sor María tiene un plan: adelantar la Navidad</u>	
ESCENA 37	En el refectorio. Durante la cena, la reverenda madre comunica el buen funcionamiento de las misiones en la región india de Cachemira, contrastando con lo acontecido en la China.
(Transición entre planos)	
ESCENA 38	En la sala de enfermos. Manuel relata a sor María lo sucedido en Shanghái. Tras conocer la muerte de la monja con la que apostó su confesión, mantiene la promesa con sor María.
ESCENA 39	En su celda. El calendario muestra falta casi un mes para Navidad. San Roque le reprocha su mentira, aunque la novicia argumenta que está ganando un alma para Dios.

¹³⁷³ Considero en una misma escena el momento del autobús y su llegada al vestíbulo del banco. Sucede en varios momentos del largometraje que algunos planos de viaje en autobús, barco o a pie preceden a un cambio de espacio marcado, pero estimo que no tienen entidad narrativa independiente.

¹³⁷⁴ La articulación de esta escena resulta, cuanto menos, problemática. Pese a suceder la mayor parte de la escena en la antesala del despacho, donde se encuentra la mesa de la secretaria, se introducen dos planos en localizaciones distintas: en el despacho del director, cuando entra la secretaria a avisarle de la llegada de las religiosas, y en el salón de doña Emilia, pues la acaudalada anciana habla por teléfono con su sobrina. De nuevo, es la acción argumental el criterio que justifica mi agrupación.

(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 11: Sor María tiene otro plan: cantar para salvar al convento de la ruina</u>	
ESCENA 40	En la sala de enfermos. Sor María recibe un paquete de su tía. Rigobertus le muestra su última creación, <i>Noche de paz</i> . Todos los pacientes están conformes con su plan, salvo uno.
ESCENA 41 ¹³⁷⁵	En el despacho de la superiora. Sor María consulta su plan de adelantar la Navidad. A falta de noticias del banco, telefonea a su tía, recibiendo una suculenta oferta de un empresario musical. Comunica que pronto tendrán el dinero, mientras que la superiora accede a su petición.
ESCENA 42	En el pasillo. Sor María logra que sor Inés se convierta en cómplice de su plan.
ESCENA 43	En su celda. San Roque le echa en cara su constante ímpetu por meterse en problemas, aunque sor María está resuelta a solucionar las penurias económicas del hospital a cualquier precio.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 12: Sor María resuelve las penurias económicas de la comunidad (Parte I)</u>	
ESCENA 44 ¹³⁷⁶	Tras el trayecto en autobús y a pie, sor María y sor Inés llegan al estudio de grabación.
ESCENA 45 (M) ¹³⁷⁷	En el despacho del señor Evans. Se negocia la grabación de seis canciones españolas por medio millón de pesetas. En el estudio contiguo, sor María comienza a grabar la canción <i>Cantares</i> . Al

¹³⁷⁵ En esta escena, sucede algo semejante a lo que comentaba para la escena 35: al incluir una llamada telefónica, existe un momento en el que nos desplazamos al salón de doña Emilia, donde se encuentra la tía de sor María acompañada del señor Evans. Pese al cambio de espacio, se trata de la misma acción.

¹³⁷⁶ Incluyo en esta escena varias transiciones entre planos, marcando cambios de espacio: tras el autobús, se observan las calles de la ciudad, para acabar posteriormente en el vestíbulo de los estudios de grabación. Sin embargo, narrativamente, todos ellos completan una única acción.

¹³⁷⁷ Decidir el número de escenas que componen la secuencia a partir de este punto no ha sido tarea fácil. Desde un criterio de continuidad narrativa, postulo que las escenas 45 y 46, centradas respectivamente en sor María y en sor Inés, se presentan en montaje alterno. Este recurso, además de incrementar el ritmo de la narración, permite elipsis temporales, pues el periodo de grabación de las canciones, así como la espera de sor Inés, se dilatarían más en el tiempo. A fin de cuentas, interesa subrayar que son dos bloques de acción diferenciados que acontecen de modo simultáneo.

	concluir todas las canciones, la novicia recibe su pago.
ESCENA 46	En la sala de espera. Sor Inés se pone a rezar, impactada, tras ver pasar a unos flamencos tocando las castañuelas. Le suceden otras desventuras: una actriz cree que va a presentarse a una audición y se sientan junto a ella unas gitanas y un guitarrista, que se arrancarán a tocar.
ESCENA 47	En la sala de espera. Acorralada por un cuadro flamenco, sor Inés se siente aliviada al reunirse de nuevo con sor María para poder marcharse del lugar.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 13</u> ¹³⁷⁸ : Sor María resuelve las penurias económicas de la comunidad (Parte II)	
ESCENA 48	En la puerta del convento. Sor María y sor Inés echan la carta en el buzón, asegurándose de que la hermana portera vea la misiva dirigida a la superiora.
(Transición entre planos)	
ESCENA 49	En el refectorio. Durante la cena, la monja portera entrega la carta a la reverenda. Contenta, la superiora comunica la feliz noticia a la comunidad, pidiendo una oración.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 14</u> : Sor María adelanta la Navidad	
ESCENA 50	En la zona de lavandería y planchado. Sor Lucía ordena las tareas antes de marcharse durante unos días al balneario, mientras sor María sirve un vaso de whisky.

¹³⁷⁸ Al tratarse de la feliz conclusión de lo que acontece en la secuencia anterior, bien podría considerarse que las secuencias 12 y 13 son una sola. Si bien comparten un arco argumental común, existe una marcada diferencia espaciotemporal, tratándose de episodios que pueden comprenderse de forma autónoma: en la secuencia 12 se efectúa una acción y se recibe su recompensa; en la secuencia 13 se comunica dicha recompensa a la comunidad de religiosas, quienes no saben realmente cuál fue aquella acción.

(Transición entre planos)	
ESCENA 51	En la sala de enfermos. Sor María sorprende a Manuel con el vaso de whisky.
(Transición entre planos)	
ESCENA 52 (M)	En la sala de enfermos. Esa noche, sor María entona <i>Noche de paz</i> , mientras que la superiora afirma en el refectorio que debe estar ensayando. La novicia ofrece a los pacientes que besen los pies del Niño Jesús, algo a lo que Manuel, el paciente moribundo, se niega.
(Transición entre planos)	
ESCENA 53	En la sala de enfermos. Horas más tarde, Manuel sorprende a sor María rezando a los pies de su cama. Tras confesarle a la novicia que descubrió su mentira, accede a hablar con el sacerdote.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 15</u> ¹³⁷⁹ : Un alto en el camino	
ESCENA 54	En la celda. A los pies de la imagen de san Roque, se lee una lista con los propósitos de sor María. Algunos de ellos están todavía pendientes de cumplirse.
<u>SECUENCIA 16</u> : Una nueva visita de tía Emilia	
ESCENA 55	En la sala de visitas. Harta de esperar, tía Emilia llama la atención de la hermana portera, quien termina por dejarla pasar a la sala de enfermos.
(Transición entre planos)	

¹³⁷⁹ Esta secuencia, compuesta por una única escena muy breve, en principio inconexa con cualquier otra, sirve como recurso para introducir los tres arcos de acción que habrán de desarrollarse a lo largo de las siguientes secuencias, recapitulando además aquello que sor María de la Asunción ya ha conseguido. En definitiva, sería una especie de secuencia de transición, sin función narrativa clara.

ESCENA 56	En la sala de enfermos. Sor María conversa con su tía. Manuel ya ha fallecido.
ESCENA 57	En la zona de lavandería y planchado. Paseando por el convento, sor María intenta convencer a su tía de que done su dinero al hospital, interrumpiéndolas sor Lucía.
<u>SECUENCIA 17</u> : El debate en torno a la profesión de sor María	
ESCENA 58	En el despacho de la superiora. La reverenda madre comunica a sor Inés que el capítulo ha aceptado su profesión. Sor María solicita tomar sus votos perpetuos por vocación misional.
ESCENA 59	En el capítulo de la comunidad. Sor Lucía se muestra reticente a aceptar que sor María profese. Al comunicar la madre superiora sus motivos, sor Lucía parece replantearse la cuestión.
<u>SECUENCIA 18</u> ¹³⁸⁰ : Juan consigue andar (y sor María cumple todos sus propósitos)	
ESCENA 60	En el exterior. En plena noche, sor María logra que Juan camine entre las espigas de trigo.
ESCENA 61	En el exterior. Sor Lucía sorprende a sor María ayudando a Juan, pidiéndole perdón a la novicia por las trabas que le ha impuesto, y confirmándole que podrá tomar sus votos perpetuos.
(Fundido en negro)	
ACTO III: DESENLACE	
<u>SECUENCIA 19</u> ¹³⁸¹ : Sor María emprende un nuevo viaje	
ESCENA 62	En la iglesia del convento. Estando presentes sus padres, su tía y el resto de la comunidad, sor María pronuncia sus votos perpetuos.

¹³⁸⁰ Esta secuencia podría considerarse una única escena, de larga duración, pero he preferido fragmentarla en dos partes, pues hay dos focos de interés narrativo: en la escena 60 asistimos a un episodio de intensidad dramática, pues Juan consigue andar tras caer en el intento, acontecimiento reforzado por la potencia de los motivos orquestales; la escena 61 muestra una conversación entre sor Lucía y sor María, pidiéndole perdón la maestra de novicias e indicándole que podrá tomar sus votos perpetuos.

¹³⁸¹ A pesar de escucharse los votos de sor María durante toda la secuencia, visualmente hay dos partes diferenciadas, añadiéndose un leve motivo musical en la segunda.

ESCENA 63	Mientras se escuchan sus votos, sor María y sor Inés viajan hacia la India.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 20</u> : La primera jornada en la India	
ESCENA 64	En un exterior inhóspito. Acompañadas por Tomás, las dos religiosas llegan a un poblado que ha sufrido los estragos de la peste.
(Transición entre planos)	
ESCENA 65	En el hospital de la misión. Las monjas observan que el edificio ha quedado abandonado. Allí espera Miriam, esposa de Tomás, quien les indica la proximidad de unos guerreros.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 21</u> ¹³⁸² : Sor María logra evitar el ataque de los guerreros	
ESCENA 66	En el exterior del hospital. Mientras Tomás prepara los caballos, su esposa comete el error de encender un fuego, siendo descubiertos por un vigía que avisa a los guerreros.
ESCENA 67	En el exterior. Abandonan el edificio, pero llegan unos desplazados. Sor María acuerda que ella, sor Inés y Miriam permanecerán allí, mientras Tomás entrega la carta en el vicariato.
(Transición entre planos)	
ESCENA 68	Tras un viaje a caballo, Tomás entrega la carta a la superiora del vicariato. Tras leer la carta,

¹³⁸² A partir de este punto, el avance de la acción argumental se torna, por momentos, frenético. Se trata de un desenlace atípico, pues introduce muchos focos de conflicto que no estaban presentes en el nudo argumental. En tanto que se producen dos ataques de guerreros que son, cada uno a su manera, decisivos a la hora de establecer el remate de la historia, he agrupado las escenas restantes en dos únicas secuencias, siendo consciente del gran arco argumental que abasta cada una de ellas. El acto III de este largometraje podría constituir una película independiente: la comedia con tintes clericales de los dos primeros actos se convierte, casi de repente, en un drama religioso, al que se añaden rasgos del subgénero de aventuras coloniales. En este sentido, conviene recordar que la política de géneros fílmicos establecida como convención teórica se presta, en la práctica, a la mixtura y a la indefinición como características que permiten ampliar el horizonte espectral, garantizando así una mayor rentabilidad comercial.

	envía de regreso a Tomás junto con un cura y dos religiosas, para que efectúen la evacuación.
ESCENA 69	En la capilla de la misión. Llega la comitiva de rescate, presentándose frente a sor María y sor Inés. En una de las peanas se observa la imagen de san Roque.
(Transición entre planos)	
ESCENA 70	En el hospital de la misión. Mientras Miriam prepara una cuna, Tomás expresa sus temores, dado que su mujer está a punto de dar a luz en ese lugar, acechado por los guerreros.
ESCENA 71	En la capilla de la misión. Tomás comunica a sor María la inminente llegada de los guerreros.
ESCENA 72 ¹³⁸³	Los guerreros se acercan a caballo. Al aproximarse, observan las antorchas encendidas, señal de presencia de la peste. Deciden huir, aunque uno de ellos cae del caballo.
ESCENA 73	En la misión. Las monjas recién llegadas rezan, mientras sor Inés tranquiliza a los refugiados, quienes rezan el <i>Pranam María</i> . Sor María entra en la capilla y la cierra por dentro.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 22: El final de sor María de la Asunción</u>	
ESCENA 74	En los alrededores. Sor María encuentra al guerrero con una pierna fracturada. A pesar de las reticencias de Tomás, logra convencerlo para llevarlo hasta el hospital y curarlo.
(Transición entre planos)	
ESCENA 75	En el hospital de la misión. Las monjas, que ya estaban preparando su partida, deciden adelantarla al descubrir que el guerrero herido ha logrado huir tras robar un caballo.
(Transición entre planos)	

¹³⁸³ Existe un montaje alterno de las escenas 72 y 73, subrayado por los cambios en la banda sonora.

ESCENA 76	En el exterior del hospital. Tomás desvela que su esposa va a dar a luz. Sor María decide quedarse, a pesar del peligro que ello conlleva, despidiéndose de sor Inés.
ESCENA 77	En la capilla de la misión. Sor María encuentra la imagen de san Roque en el suelo, partida en dos. La religiosa ruega algo más de tiempo, aunque sabe que se acerca su final.
ESCENA 78	En el hospital de la misión. Sor María atiende a la parturienta Miriam, quien le comunica que llamarán María a su hija. La religiosa recuerda que el sagrario de la capilla está desprotegido.
ESCENA 79	En la capilla de la misión. Sor María toma la última forma consagrada. Entran Tomás y su hija recién nacida, encargándose sor María de bautizarla. Tomás le pide que huya.
ESCENA 80	En el exterior de la capilla. Sor María, aceptando su destino, entrega su alma al Señor por la conversión de esas tierras. Al llegar los guerreros, sor María es asesinada.
(Transición entre planos)	
ESCENA 81	Se observa una fila de refugiados avanzando. La cámara termina apuntando al cielo nocturno, pudiendo contemplarse aquella estrella que brilla más fuerte que todas las demás.
(Fundido en negro. Letrero de «FIN». Fundido en negro)	

<i>La hermana Alegría (Luis Lucia, 1954)</i>	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (Créditos sobreimpresos en blanco sobre dibujo de una religiosa y dos palomas. Suenan motivos orquestales y coros)	
(Fundido en negro)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1:</u> A la búsqueda de un jardinero feo	
ESCENA 1 ¹³⁸⁴	La voz de un narrador masculino presenta varios tipos de certámenes hasta recalar finalmente en un curioso concurso anunciado en un periódico: un concurso de feos.
(Transición entre planos)	
ESCENA 2	En la agencia Molina, don Sebastián ha de escoger entre los cuatro feos que han respondido al anuncio. Por su experiencia en el trabajo del campo, el seleccionado es Serafín Gutiérrez.
(Transición entre planos)	
ESCENA 3	En el zaguán del convento. Don Sebastián conversa con la superiora, convencida del acierto de haber escogido a Serafín como jardinero del lugar.
(Transición entre planos)	
ESCENA 4	En el huerto. La hermana Petronila conduce a Serafín hasta el huerto que habrá de trabajar.

¹³⁸⁴ Esta primera escena rompe la unidad espacial, dado que aparecen fotogramas de concursos de la feria del automóvil, de belleza, de flores y de perros, separados por cortinillas laterales que funcionan como efectos de transición. Sin embargo, el recurso sonoro de la voz del narrador dota de cohesión a los mismos, conformando una escena.

	Desde el balcón, las corrigendas tratan de llamar su atención, sin percatarse de su fealdad.
<u>SECUENCIA 2: La hermana Consolación entra en escena</u>	
ESCENA 5 ¹³⁸⁵	En el despacho de la superiora. La reverenda madre y don Sebastián conversan sobre la hermana Consolación. Aunque la superiora no aprueba su proceder, este se desvela eficaz.
ESCENA 6 ¹³⁸⁶ (M)	En la sala de costura. Las internas del reformatorio realizan sus labores mientras cantan el tema <i>¡Ole ole ah!</i> , entonando las partes solistas la hermana Consolación.
ESCENA 7	En las ventanas de la sala de costura que dan al huerto. Al escuchar cantar al nuevo jardinero, las corrigendas suspiran por él, aunque quedan horrorizadas al descubrir su rostro.
ESCENA 8	En la sala de costura. La hermana Consolación les indica que han de buscar a un hombre que sea bueno. La monja aprovecha el camelo de la quiromancia para hablar con distintas internas.
(Fundido en negro)	
ACTO II: NUDO	
<u>SECUENCIA 3: La llegada de Soledad Espinosa, una nueva corrigenda</u>	
ESCENA 9	En el claustro. Mientras pasean, la superiora riñe a la hermana Consolación por hacer uso de la superstición de la quiromancia, informándola de la inminente llegada de Soledad Espinosa. La

¹³⁸⁵ Resulta interesante constatar que Lola Flores, una de las protagonistas de la película, no entra en escena hasta este momento. El hecho de que no haga acto de presencia hasta el comienzo de la segunda secuencia está muy bien resuelto, logrando generar ansiosa expectativa entre el público, deseoso de admirar a la estrella. La otra actriz protagonista del metraje, Susana Canales, todavía tardará una secuencia más en incorporarse a la acción.

¹³⁸⁶ La división entre las escenas 6, 7 y 8 resulta compleja de articular. A pesar de que podrían considerarse una única escena, pues no se producen rupturas espaciales ni temporales, la participación de Serafín en la escena 7 supone una discontinuidad a nivel narrativo, basándome en la entrada (y en la posterior salida) de este personaje para diferenciar tres escenas que abordan episodios narrativos diferentes: la escena 6 muestra el ambiente distendido de la sala de costura mediante un número musical, mientras que la escena 7 supone el descubrimiento de la fealdad del jardinero por parte de las corrigendas, reservándose para la escena 8 una conversación sobre la falta de bondad de los hombres y el destino de las internas.

	hermana insiste en que Mari Luz ya se encuentra preparada para abandonar el reformatorio.
(Transición entre planos)	
ESCENA 10	En el zaguán. Tras despedirse de Mari Luz, la hermana Consolación recibe a Soledad.
(Transición entre planos)	
ESCENA 11	En la sala vestidor. Al tiempo que Soledad se prueba su uniforme, la hermana Consolación confiesa estar sorprendida por su frialdad, ofreciéndose a ayudarla en todo cuanto pueda.
(Transición entre planos)	
ESCENA 12	En el patio. Las corrigendas intentan que Soledad participe de sus juegos, aunque la recién llegada se muestra esquiva. La hermana Consolación consigue que Isabel se acerque a ella.
(Transición entre planos)	
ESCENA 13	En el pasillo. Tras negarse a entrar en la capilla, Soledad corre escaleras arriba con intención de tirarse desde el último piso, aunque Isabel y la hermana Consolación logran detenerla.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 4: El secreto de Soledad</u>	
ESCENA 14	En la celda de Soledad. La hermana Consolación visita a Soledad, días después del incidente. La corrigenda desvela que espera un hijo de Fernando Medina, el hombre que la abandonó.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 5: La hermana Consolación tiene un plan</u>	
ESCENA 15 (M)	En el patio. La hermana Consolación y las internas cantan y bailan <i>¡Ay, pipí, pipí!</i> , mientras don Sebastián y la superiora expresan opiniones diferentes sobre la alegría en el recreo.

(Transición entre planos)	
ESCENA 16	En el patio. Mientras pasean, la hermana Consolación desvela al sacerdote su intención de resolver una complicada situación, mostrándose don Sebastián seguro de que lo logrará.
(Transición entre planos)	
ESCENA 17	En un salón de reunión social. Fernando es reclamado al teléfono. Al conversar con sus amigos, el espectador descubre que rehuyó el contacto con Soledad.
(Transición entre planos)	
ESCENA 18 ¹³⁸⁷	Fernando conversa con Consuelo Reyes, la hermana Consolación. Sin desvelarle que ahora es monja, acuerdan una cita al mediodía siguiente en el Colmado de los Claveles.
<u>SECUENCIA 6</u> ¹³⁸⁸ : El pasado de la hermana Consolación	
ESCENA 19	En el club social. Fernando comunica a sus amigos que ha hablado con Consuelo Reyes.
ESCENA 20 ¹³⁸⁹ (M)	En el Teatro de San Fernando. Fernando recuerda el debut de Consuelo, con <i>La Zarzamora</i> .
ESCENA 21	En un local de ocio. Fernando recuerda su última cita con Consuelo Reyes. Tras una propuesta indecente por parte de él, Consuelo decide zanjar definitivamente su relación.

¹³⁸⁷ En esta escena existe una ruptura en la continuidad espacial, explicada por el recurso de la conversación telefónica: en algunos momentos vemos a Fernando al teléfono desde una cabina del club social, mientras que en otros casos observamos a la hermana Consolación hablando por teléfono desde el convento, acompañada por don Sebastián.

¹³⁸⁸ A pesar de que el foco de la acción continúa centrado en Fernando y acontece temporal y espacialmente de manera inmediata a la secuencia anterior, separo las secuencias basándome en su narratividad: la secuencia 5 se centra en el plan de la hermana Consolación y la secuencia 6 se destina al descubrimiento del pasado de la religiosa. La estructura de la secuencia 6 resulta sumamente particular: desde una escena marco, la escena 19, las escenas 20 y 21 se insertan a modo de *flashbacks* que permiten averiguar detalles sobre el pasado de Consuelo. Entre ambas escenas, así como al finalizar la escena 21, retornamos al marco de la escena 19.

¹³⁸⁹ Las escenas 20 y 21 se articulan a modo de analepsis, tomando la forma de recuerdos.

(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 7: La hermana Consolación y Fernando se reencuentran en el Colmado de los Claveles</u>	
ESCENA 22 ¹³⁹⁰	La hermana Consolación y don Sebastián llegan al Colmado de los Claveles, encargándose un camarero de avisar a Fernando. Acto seguido, comunica a la hermana que puede pasar.
ESCENA 23	Don Sebastián conversa con el tabernero, aceptándole una copita de vino San Patricio.
ESCENA 24	En un reservado. Tras reconocer a Consuelo, Fernando conversa con ella. La monja desvela el embarazo de Soledad, pero él únicamente ofrece un apoyo económico que la profesora rechaza.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 8¹³⁹¹: Soledad se enfrenta a la hermana Consolación</u>	
ESCENA 25	En la habitación de las corrigendas. Esa noche, la hermana Consolación charla con Soledad. Aunque la interna le solicita que hable con Fernando, la religiosa se niega, sin desvelarle que lo intentó. Soledad le grita, acusándola de no querer ayudarla, causando un gran revuelo.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 9: Un nuevo (y silencioso) orden en el reformatorio</u>	
ESCENA 26	En el despacho de la superiora. La hermana Consolación solicita a la reverenda madre que la

¹³⁹⁰ La escena 23 se encuentra englobada a modo de digresión humorística en medio de la escena 22, que actuaría como marco de la anterior. Así, podría considerarse parte de la misma, aunque la distingo porque desvía la atención del argumento y los personajes principales para constituir un episodio cómico que funciona de modo autónomo.

¹³⁹¹ Aunque la acción de la escena 25 acontece al final de la misma jornada que el encuentro entre Fernando y la hermana Consolación, la temporalidad no es inmediata y existe un marcado cambio espacial y de personajes. En este sentido, he considerado adecuado señalar una secuencia separada que se corresponda únicamente con esta escena, observando algo semejante a lo que sucedía con la secuencia 4, que contiene únicamente la escena 14. En ambos casos, aprecio un matiz común, a saber, un punto de inflexión que remarca un clímax argumental dramático: si en la escena 14 Soledad le desvelaba a la hermana Consolación su embarazo, en la escena 25 se produce una disputa entre Soledad y la hermana Consolación que ocasionará un distanciamiento entre ambas durante la mayor parte del nudo argumental restante.

	releve de sus ocupaciones, de las que se encargará en adelante la hermana Gabriela.
ESCENA 27	En el pasillo. La hermana Consolación contempla a las corrigendas, que pasean en silencio bajo la vigilancia de la hermana Gabriela, quien las riñe al oír sus malas palabras hacia Soledad.
(Transición entre planos)	
ESCENA 28	En la sala de costura. Las corrigendas siguen culpabilizando a Soledad por lo sucedido con la hermana Consolación. Isabel la reprende en voz alta, siendo enviada a la celda de castigo.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 10</u> : Fernando y Mari Camen	
ESCENA 29	En un exterior. Fernando pasea a caballo junto a su prometida, Mari Carmen, quien le pregunta por su visible tristeza. Fernando parece incómodo al escucharla hablar de su futuro en común.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 11</u> : La última jornada de la madre superiora en el reformatorio	
ESCENA 30	En el pasillo. La hermana Consolación descubre que Isabel se encuentra recluida en la celda de castigo. Al conversar con la interna, se alegra por su incipiente vocación religiosa.
(Transición entre planos)	
ESCENA 31	En el despacho de la superiora. La llegada de una carta de la madre provincial desvela, además de su nuevo destino, quién habrá de sustituir a la superiora: la hermana Consolación.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 12</u> : Vientos de cambio: la alegría regresa al reformatorio	
ESCENA 32	En el patio. Las canciones y los bailes regresan al reformatorio. La nueva reverenda madre

	intenta acercarse a Soledad, quien mantiene su actitud distante.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 13</u> : Soledad descubre la verdad	
ESCENA 33	En el colmado. Fernando recibe la visita de Soledad. La joven descubre que la hermana Consolación sí intercedió por ella, lamentando su trato hacia la religiosa.
(Transición entre planos)	
ESCENA 34	En el convento. Lejos de afrontar ningún castigo, Soledad es recibida por sus compañeras y la superiora en el refectorio. Entre llantos, Soledad se disculpa.
(Fundido en negro)	
ACTO III: DESENLACE	
<u>SECUENCIA 14</u> : Unos meses después...	
ESCENA 35	En el despacho de la superiora. La nueva superiora conversa con don Sebastián tras seis meses en el cargo. Isabel se marcha al noviciado y Soledad acaba de dar a luz.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 15</u> : Mari Carmen toma una decisión por Fernando	
ESCENA 36	En la lujosa casa de Mari Carmen. Mari Carmen espera a Fernando para marcharse a una fiesta. Tras leer la carta que desvela el nacimiento del hijo de Fernando, Mari Carmen se marcha sola.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 16</u> : Un (supuesto) final feliz	
ESCENA 37	En la enfermería. Soledad insiste a la superiora en que comunique a Fernando el nacimiento de

	su hijo, aunque ella se niega, ocultándole que ya lo ha hecho mediante una carta.
ESCENA 38 (M)	En el exterior del convento. Fernando se aproxima, mientras la superiora canta una <i>Nana</i> a su hijo recién nacido. Don Sebastián lo acompañará a comunicar sus intenciones matrimoniales.
ESCENA 39	En el exterior del convento. Serafín es el encargado de despedir la película, no mostrándose el final de la historia de Fernando y Soledad (por otra parte, deducible).
(Fundido en negro. Letrero de «Fin». Fundido en negro)	

<i>Pecado de amor (Luis César Amadori, 1961)</i>	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (Créditos en blanco sobre fondo en textura, con varios efectos de transición. Suenan motivos orquestales)	
(Fundido en negro)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1:</u> Presentación de sor Belén (y de su devota labor en la cárcel de mujeres)	
ESCENA 1	En la cárcel. Tras salir de la capilla, sor Belén es avisada de que no debe acercarse a Aurora, una reclusa en aislamiento. Sin embargo, la profesora se dirige hacia la celda.
ESCENA 2	En la celda. Sor Belén desata a Aurora de la cama y se interesa por su intento de suicidio. La conversación conduce a uno de los nombres escritos en la pared: sor Belén fue Magda Beltrán.
<u>SECUENCIA 2:</u> Magda Beltrán, la estrella de El Molino de los 20	
ESCENA 3 (M)	En la sala de fiestas. Magda Beltrán interpreta <i>Tápame</i> . La observa atentamente Gerardo.
ESCENA 4	En el camerino. Magda se encuentra con Ángel, rehusando el brazalete que pretende regalarle y exigiéndole que le devuelva la llave de su apartamento.
ESCENA 5 (M)	En la sala de fiestas. Magda canta <i>Pichi</i> , ganándose nuevamente el aplauso del público.
ESCENA 6 ¹³⁹²	Junto al piano. Magda intercambia algunas palabras con el maestro Miranda.
ESCENA 7 (M)	En la sala de fiestas. La única mesa vacía es ocupada por Adolfo Vega. Magda entona <i>El día que me quieras</i> , sentándose después junto a Adolfo y convenciéndolo para marcharse del lugar.

¹³⁹² Esta es la primera de unas cuantas escenas que, a lo largo del filme, destacan por su brevedad. Podría integrarse en la anterior, pues no hay ruptura espacial ni temporal, pero la considero autónoma en tanto que cumple dos funciones que la dotan de entidad: presenta a un nuevo personaje y, a su vez, se articula como digresión que permite saber un rasgo de la personalidad de Magda, esto es, su capacidad de encandilar a todos los hombres y de conseguir que la sigan.

(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 3: Las verdaderas intenciones de Adolfo Vega</u>	
ESCENA 8	En casa de Adolfo. El abogado responde evasivamente a las preguntas de Magda sobre su vida privada. En el despacho, Adolfo le regala un brazalete de brillantes y esmeraldas.
ESCENA 9 ¹³⁹³	En ese momento llega Ángel y se descubren las intenciones de Adolfo, quien resulta ser su padre. Magda le propina una bofetada y se marcha, llevándose el regalo.
ESCENA 10 ¹³⁹⁴	En la calle. Gerardo espera a Magda en su coche.
(Transición entre planos)	
ACTO II: NUDO	
<u>SECUENCIA 4: Amanece en el apartamento de Magda</u>	
ESCENA 11	En el dormitorio de Magda. Una empleada indica a Magda que hay un joven muerto en su apartamento. Miranda explica que se trata de Ángel, quien acaba de despertar de su borrachera.
ESCENA 12	En la sala del apartamento. Magda exige a Ángel que le devuelva su llave.
(Transición entre planos)	

¹³⁹³ En este caso, no hay cambio espacial ni temporal que justifique la separación entre las escenas 8 y 9, como tampoco ningún recurso de montaje. No obstante, es sencillo detectar un marcado cambio de tono con la incorporación de un nuevo personaje a la acción, Ángel. Mientras que en la escena 8 se crea un ambiente distendido entre Magda y Adolfo, acompañado por la suave música del tocadiscos, la llegada de Ángel genera tensión dramática, cesando incluso la música en el preciso momento de su entrada.

¹³⁹⁴ De nuevo, sería una escena de corta duración y de dudosa entidad, pero existe tanto un cambio de espacio como la adición de un personaje que no había intervenido en esta secuencia anteriormente, Gerardo Esquivel. Además, la escena cumple una función propia, pues permite hacernos una idea de la extrema vigilancia a la que el empresario somete a su fulgurante estrella. Por otra parte, aspectos como el cambio de tema musical, muy en consonancia con el ambiente nocturno, y el sobresalto que se lleva Magda al encontrarlo allí remarcaban dicha autonomía. Convendría señalar que, al inicio de la secuencia, la escena 8 se inicia también con un plano general de Magda y Adolfo bajando de un coche frente a la casa de este último. Sin embargo, en esta ocasión, no hay diálogo ni acción alguna que lo singularicen, sirviendo únicamente como marcador del cambio de espacio.

<u>SECUENCIA 5: El cierre de El Molino de los 20</u>	
ESCENA 13 (M)	En la sala de fiestas. Tras rechazar la oferta de Dupuic, Magda ensaya <i>Serenata apache (Adiós Ninón)</i> ante la atenta mirada de Gerardo. Interrumpe la policía, con orden de clausurar el local.
ESCENA 14	En el despacho de Adolfo. Magda acusa a Adolfo de ser el responsable del cierre del local y le devuelve su brazalete. El abogado averigua el motivo del cierre mediante una llamada.
<u>SECUENCIA 6: La reapertura de El Molino de los 20</u>	
ESCENA 15 (M)	En la sala de fiestas. Tras ver el cartel que informa de la reapertura, observamos a Magda interpretar <i>Los nardos</i> . La artista roba a Ángel su encendedor; su novia la mira, celosa.
ESCENA 16	En el camerino. Adolfo, con el objetivo de recuperar el mechero de su hijo, accede a reunirse después con Magda en el lugar señalado por ella.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 7: Los orígenes de Magda</u>	
ESCENA 17 (M)	En la taberna de Damián. Adolfo espera a Magda en la taberna, donde conoce a Bella. Tras su llegada, Magda deleita a los parroquianos con <i>Flor del mal</i> .
ESCENA 18	En la calle. Mientras ambos pasean, Magda se dirige hacia una de las casas.
ESCENA 19	En el interior de la casa. Los recibe Rosalía, desvelando que el lugar ha sido decorado gracias a las aportaciones de Magda.
ESCENA 20 ¹³⁹⁵	En una habitación infantil. Magda le explica a Adolfo que allí duerme su hija, Esperanza.

¹³⁹⁵ Las escenas 18, 19 y 20 podrían considerarse una sola por su brevedad e inmediata continuidad, pero he preferido marcar tres momentos diferentes basándome en los cambios de espacio (calle, salón, dormitorio) y el cambio de personajes, pues en la escena 19 se introduce a Rosalía y en la escena 20 a Esperanza.

(Transición entre planos)	
ESCENA 21	En la calle. Adolfo y Magda conversan, entregándole ella el encendedor de Ángel. Magda rechaza volver a Madrid con Adolfo, prefiriendo marcharse en el carro de unos mozos.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 8</u> : El plan de Gerardo Esquivel (y su fatídico final)	
ESCENA 22	En casa de Adolfo, en el despacho. Adolfo devuelve a Ángel su encendedor y recibe una llamada de Magda, quien lo cita esa misma noche. La artista está acompañada por Gerardo.
(Transición entre planos)	
ESCENA 23	En el apartamento de Magda. Adolfo y Magda conversan y ella desvela el plan de Gerardo, quien quiere someterlo a extorsión. Después de besarse, convence a Adolfo de que se marche.
ESCENA 24	Cuando llega Gerardo, Magda afirma que Adolfo no ha aparecido, pero él no tarda en descubrir su mentira. Regresa Adolfo y se desencadena una pelea que termina fatalmente.
ESCENA 25	El sereno ve salir a Adolfo, antes de la llegada de la policía. Magda confiesa su culpa.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 9</u> : Magda, en la cárcel de mujeres, espera su juicio	
ESCENA 26	En una sala de la prisión. Magda se reúne con Miranda y su abogado defensor. Tras saber que puede enfrentarse a varios años de prisión, acepta que su hija pueda ser entregada en adopción.
(Transición entre planos)	
ESCENA 27	En su celda. Desconsolada, Magda recibe la visita de la superiora. A la espera de su juicio, que podrá retrasarse meses, la religiosa le aconseja rezar, pero Magda dice no saber hacerlo.

(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 10: El juicio de Magda</u>	
ESCENA 28	En la sala de juicios. El sereno testifica ante el tribunal.
ESCENA 29 ¹³⁹⁶	El abogado defensor recibe una nota de alguien que se ofrece a testificar. Ante el pasmo de los presentes, Adolfo Vega entra en la sala.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 11: Magda sale en libertad</u>	
ESCENA 30	En el vestíbulo de la prisión. Magda se despide de la hermana superiora.
ESCENA 31 ¹³⁹⁷	En la calle. A la salida de la cárcel, la espera únicamente el maestro Miranda.
(Transición entre planos)	
ESCENA 32	En el apartamento de Magda. La artista descubre que su hija ha sido entregada en adopción. Junto con el maestro Miranda, decide marcharse lejos durante mucho tiempo.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 12: La tournée de Magda junto a Dupuic</u>	
ESCENA 33 (M)	En París. Magda interpreta <i>Sous les toits de Paris</i> .
(Transición entre planos)	

¹³⁹⁶ Sucede aquí algo semejante a lo explicado para las escenas 8 y 9: si allá era la entrada de Ángel la que desencadenaba un cambio de tono, aquí es la inesperada llegada de Adolfo Vega la que da un giro a la acción del juicio, de ahí la separación de escenas con intenciones narrativas diferentes.

¹³⁹⁷ De nuevo, nos hallamos ante una escena breve que bien podría entenderse conjuntamente con la anterior, pero el cambio de espacio y de personaje llevan a distinguirla.

ESCENA 34 ¹³⁹⁸	A través de imágenes de medios de transporte, adhesivos de diferentes países en el equipaje y panorámicas de varios enclaves geográficos, seguimos la gira de Magda.
(Transición entre planos)	
ESCENA 35	En un avión. Magda se distancia de Dupuic, ante las pretensiones románticas del empresario.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 13: Magda en Grecia (Parte I): el reencuentro con Adolfo</u>	
ESCENA 36	En una terraza de Atenas. Magda y el maestro Miranda deciden continuar la gira por su cuenta.
(Transición entre planos)	
ESCENA 37 (M)	En una sala de espectáculos ateniense. Magda deleita al público con el tema <i>Ti na ine i agapi</i> (<i>Qué será el amor</i>), descubriendo entre los presentes a Adolfo.
(Fundido en negro)	
ESCENA 38	En las ruinas de la Acrópolis. Magda conversa con Adolfo, quien dice conocer el paradero de su hija Esperanza. Ambos se besan apasionadamente.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 14: Magda en Grecia (Parte II): un nuevo desengaño</u>	
ESCENA 39 ¹³⁹⁹	En Rodas. Magda y Adolfo disfrutaron de un breve viaje antes de volver a Atenas para la última actuación de Magda. Adolfo está decidido a acompañarla en su gira.

¹³⁹⁸ La entidad de esta escena no deja de ser problemática, pues se conforma mediante una sucesión de planos alternada con varios motivos musicales que se repiten, sin incorporar la intervención de ningún personaje. A pesar de ello, cuenta con función narrativa propia, figurando el paso del tiempo durante la gira de Magda.

¹³⁹⁹ Una vez más, la escena es compleja en cuanto a su continuidad espacial y temporal, pero funciona orgánicamente (a pesar de sus múltiples transiciones entre planos) como una especie de anuncio turístico de Rodas, mostrándose el amor de Adolfo y Magda mientras recorren los rincones y monumentos más reconocibles de la isla.

(Transición entre planos)	
ESCENA 40 (M)	En la sala de espectáculos ateniense. Magda entona <i>Madreselva</i> , con Adolfo entre el público.
(Transición entre planos)	
ESCENA 41	En una habitación de hotel. A la mañana siguiente, Magda llama por teléfono al hotel de Adolfo, descubriendo que se ha marchado. Llama a Miranda, decidida a regresar a Madrid.
(Transición entre planos)	
ACTO III: DESENLACE	
<u>SECUENCIA 15:</u> De regreso a Madrid	
ESCENA 42	En coche por las calles de Madrid. Magda y Miranda saludan a La Cibeles en su retorno.
(Transición entre planos)	
ESCENA 43	En el apartamento de Magda. La artista llama al despacho de Adolfo, siendo imposible localizarlo. Poco dispuesta a esperar, decide presentarse en su casa.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 16:</u> Magda descubre toda la verdad	
ESCENA 44	En casa de Adolfo. Tras ser recibida por el mayordomo, la señora Vega atiende a Magda. Ángel, ahora secretario de su padre, sale del despacho, sorprendiéndose por ver allí a Magda.
ESCENA 45	En el despacho. Ángel expresa el deseo de que Magda se marche cuanto antes. Al salir del despacho, su madre se ofrece a acompañarla personalmente.
ESCENA 46	De nuevo en la sala, la señora Vega consigue retener a Magda para que vea el vestido que habrá de llevar su hija en la fiesta de compromiso. Su hija, adoptada, no es otra que Esperanza.

<u>SECUENCIA 17: La desesperación de Magda</u>	
ESCENA 47	En el apartamento de Magda. Magda encuentra a Adolfo esperándola. Ella afirma conocer toda la verdad y se niega a aceptar la propuesta de marcharse juntos, pidiéndole que la olvide.
(Transición entre planos)	
ESCENA 48	En la calle. Magda se dirige hacia un viaducto con la intención de suicidarse. No obstante, recuerda las palabras de consuelo que le dedicó antaño la superiora de la prisión.
(Transición entre planos)	
ESCENA 49	En la capilla de la prisión. Muchos años después de su primer encuentro, Magda se presenta ante la madre superiora. Llorando, implora su ayuda.
(Transición entre planos)	
<u>SECUENCIA 18: La boda de Esperanza</u>	
ESCENA 50 (M)	En una iglesia. Magda, ahora sor Belén, asiste desde el coro al enlace matrimonial de su hija Esperanza. Al oírla cantar su <i>Plegaria</i> , Adolfo y Ángel la reconocen de inmediato.
(Rótulo que indica «Fin». Fundido en negro)	

Sor Ye-yé (Ramón Fernández, 1968)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
SECUENCIA 1: La última noche de María	
ESCENA 1 ¹⁴⁰⁰ (M)	En el garito La Roca. María, acompañada por Los Yakis Voladores, interpreta <i>Quiero vivir</i> . Tras saber por Ernesto que son las once de la noche, ambos se marchan de inmediato.
ESCENA 2	En el apartamento de tía Emilia. Tras entrar sigilosamente y cambiar la ropa de fiesta por un camisón, María entra al dormitorio de su tía y la despierta para administrarle una pastilla.
ESCENA 3 ¹⁴⁰¹	En la habitación de tía Emilia. Tras marcharse su sobrina, Emilia se levanta de golpe y, sin hacer ruido, abandona el apartamento y sube al piso superior, uniéndose a una partida de cartas.
ESCENA 4	En el apartamento de tía Emilia. Al mismo tiempo, María vuelve a cambiarse con la intención de reunirse con Ernesto. La joven actúa con cautela, intentando no despertar a su tía.
ESCENA 5 (M)	En La Ballena Loca. Reuniéndose con sus amigos, María y Ernesto bailan mientras Carlos Lico interpreta <i>Igual por igual</i> . Él confiesa su amor por María, pero ella no siente lo mismo.
SECUENCIA 2: La llamada de la vocación religiosa	
ESCENA 6 ¹⁴⁰²	En coche por las calles de Ciudad de México. Ernesto llama la atención de María sobre el repicar de una campana. La joven le pide que se dirija hacia ella, en el Convento de la Trinidad,

¹⁴⁰⁰ Esta escena sirve al tiempo de secuencia de créditos de la película, pues estos se presentan sobreimpresos durante el número musical.

¹⁴⁰¹ Las escenas 3 y 4 se presentan en montaje alerno, planteándose dos acciones autónomas cuya eficiencia cómica depende del diálogo entre ambas: el objetivo de tía Emilia y María es el mismo, salir del apartamento sin que la otra se despierte, y ambas creen haberlo conseguido con éxito, pues desconocen la acción del otro personaje.

¹⁴⁰² Esta escena se desarrolla, en parte, al son del tema *Esa campana*, pero no es susceptible de considerarse una escena musical en sentido diegético, pues la canción forma parte de la banda sonora, no siendo interpretada ni escuchada por los personajes presentes en la acción.

	apeándose después del coche con el objetivo de unirse a la comunidad religiosa.
ESCENA 7	La monja portera avisa a la reverenda madre de la llegada de una joven, de apariencia un tanto extraña y con fuerte olor a alcohol, que desea unirse a la comunidad.
ESCENA 8 ¹⁴⁰³	En el jardín del convento. María explica a la superiora su impulso de unirse a la congregación, mientras se dirigen hacia el despacho de la profesora. Fuera, los amigos de María gritan.
ESCENA 9	En el despacho de la superiora. La reverenda madre y María telefonan a tía Emilia, quien recibe la noticia de la recién descubierta vocación de su sobrina como una chistosa ocurrencia.
ESCENA 10	En el despacho de la superiora. La reverenda madre llama a sor Emilia, la circunspecta maestra de novicias, quien habrá de introducir a la joven en la vida conventual.
<u>SECUENCIA 3</u> ¹⁴⁰⁴ : La desastrosa (in)adaptación de María en su primer día como novicia	
ESCENA 11	La madre maestra conduce a María hacia su celda. Tras ponerse sus hábitos de novicia, María advierte la ausencia de un espejo, olvido que sor Emilia atribuye al fundador de la orden. Las maneras alborotadoras de sor María no gustan nada a la madre maestra.
ESCENA 12	En el refectorio. Sor María tampoco parece conforme con el menú que les han preparado para cenar. La recién llegada explica a las monjas su pasión por el canto «moderno, yeyé».

¹⁴⁰³ Pese a la alternancia de planos entre el exterior y el interior del convento, no considero la existencia de dos líneas de acción autónomas que permitan plantear un montaje alterno. Creo, por el contrario, que existe una acción central, la conversación entre la superiora y María, y que los planos intercalados de los jóvenes gritando desde el exterior son, más que una acción autónoma, una distracción que entorpece la charla entre la religiosa y la protagonista.

¹⁴⁰⁴ El arco narrativo que incluyo en esta secuencia sucede de manera inmediatamente posterior al de la secuencia previa, pues la acción forma parte del mismo día y comienza justo cuando la madre maestra y María abandonan el despacho de la superiora. No obstante, estimo adecuado marcar un cambio de secuencia narrativa por centrarse esta acción en las primeras vivencias de María ya como novicia, superando la aceptación de su ingreso en el convento como objetivo que guiaba la secuencia anterior.

ESCENA 13 ¹⁴⁰⁵	En la celda de sor María. María encuentra una caja con objetos inapropiados en su maleta. Se duerme mientras escucha un transistor, que, al caer al suelo, alerta al resto de religiosas. La superiora lo apaga, pidiendo a la madre maestra que no tenga en cuenta esta falta.
ACTO II: NUDO	
<u>SECUENCIA 4:</u> El desajuste de sor María con respecto al horario conventual	
ESCENA 14 ¹⁴⁰⁶	Sor María llega tarde al ensayo con el coro, cuadrándose como si fuera un militar.
ESCENA 15	En el refectorio. Durante el capítulo de la comunidad, sor María se acusa de su falta.
<u>SECUENCIA 5:</u> Otro incidente en el coro. Modernizando el repertorio	
ESCENA 16 (M)	En una sala. Aprovechando que la religiosa que toca el órgano ha de marcharse a hablar con la superiora, sor María sugiere darle otro aire al <i>Ave María</i> , sorprendiéndola sor Emilia.
ESCENA 17	En la cocina. El castigo impuesto es el de pelar patatas, vigilada por la madre cocinera.
<u>SECUENCIA 6:</u> Otro desencuentro con (y otro castigo de) la maestra de novicias	
ESCENA 18	En la consulta. Mientras dos religiosas explican a sor María los nombres y las funciones del instrumental médico que emplean como enfermeras, la novicia las deleita con su imitación de sor Emilia. Como no podía ser de otro modo, la madre maestra acaba pillándola.
ESCENA 19 (M)	En unas escaleras interiores del convento. Resuelta a cumplir su castigo de barrer con ánimo, sor María canta y baila <i>No vale la pena</i> . Al caérsele la escoba, una voz comienza a hablarle.

¹⁴⁰⁵ En esta escena se localizan algunos planos del resto de religiosas efectuando sus labores, como repasar las cuentas, en el caso de la superiora, o rezar. Sin embargo, no puede hablarse de montaje altno de varias escenas, pues el único objetivo de estos planos intercalados es mostrar cómo el incidente con el transistor altera la habitual calma.

¹⁴⁰⁶ Se intercalan planos de varios espacios y personajes, las religiosas cantando en el coro y sor María corriendo por el claustro, que confluyen en una misma acción.

ESCENA 20	En la habitación de la madre fundadora. Sor María conoce a sor María de los Ángeles. La amable religiosa explica que en el convento ya se refieren a María como sor Ye-yé.
SECUENCIA 7: De cómo sor María se cruza en la vida de Juan (y la altera, por supuesto)	
ESCENA 21	En la consulta. Sor María se dispone a trabajar como asistente de Juan, el doctor que atiende a los niños ingresados. El médico percibe de inmediato que «no tiene mucha cara de monja».
ESCENA 22	En la sala de enfermos. El médico examina a los niños, entre los que destaca Marcos, cuya ceguera no puede operarse por falta de fondos. El doctor da el alta a un niño sano que no tiene hogar, tomando sor María cartas en el asunto: calienta un termómetro con una cerilla.
ESCENA 23	En la consulta. Sor María intenta hacerle creer al doctor que el niño sano tiene muy alta la temperatura. No obstante, Juan descubre su engaño, originándose una discusión.
ESCENA 24	En el despacho de la superiora. Sor María exige que Juan sea despedido, dándose cuenta de su errado juicio al averiguar que lleva dos años trabajando sin cobrar y costeadando las medicinas.
ESCENA 25 ¹⁴⁰⁷	En la consulta. Sor María pide perdón al médico, contándole que ha decidido emplear al niño sano como jardinero. El niño cae de una escalera y han de volver a ingresarlo por una fractura.
ESCENA 26 ¹⁴⁰⁸	En el dormitorio de Juan. El médico conversa con su madre, quien encuentra extraña su repentina preocupación por su apariencia física.

¹⁴⁰⁷ Una vez más, se alternan aquí planos del niño trabajando como jardinero en el patio y de la conversación entre Juan y María, aunque terminan confluyendo en una escena única al tener que acudir el médico y la novicia a auxiliar al niño, tras caerse de una escalera.

¹⁴⁰⁸ Esta escena marca un cambio de espacio claro, pero al mismo tiempo es resultado de un comentario que sor María dedica al doctor en su primera conversación, al afirmar que el cuello de la camisa mal colocado pone nerviosa a la gente. En este sentido, estimo que conviene incorporar esta escena en la secuencia 7, pues no funcionaría de modo independiente, sino que sería un resultado que complementaríala la caracterización del impacto que la novicia logra sobre la vida del doctor.

<u>SECUENCIA 8: Un punto de inflexión (conflicto mediante) entre sor María y sor Emilia</u>	
ESCENA 27	En una sala del convento. La maestra de novicias sorprende a sor María intentando mandar de regreso a su tía el paquete que le envió, incumpliendo así las normas de la orden.
ESCENA 28	En el refectorio. En sesión del capítulo, sor María se acusa. Al leer la carta confiscada, sor Emilia se sorprende por su agradecimiento y cariño, reconociendo su falta de humildad.
<u>SECUENCIA 9: Sor María resuelve los problemas alimentarios del convento</u>	
ESCENA 29	Al teléfono. Sor María telefonea a Juan, despertándolo en plena noche, para interesarse por la posibilidad de subsistir a base de agua y perejil.
ESCENA 30 ¹⁴⁰⁹	En la celda de sor María. La novicia sueña con una solución a los problemas financieros: las monjas forman equipo en una competición ciclista. Al estamparse contra un camión, despierta.
ESCENA 31	Tras prometer a la monja cocinera que llenará la despensa, sor María, acompañada por la monja portera, realiza un pedido al supermercado, a nombre de su tía.
ESCENA 32	En la habitación de la madre fundadora. En una nueva visita a sor María de los Ángeles, la novicia da cuenta de su última trastada. Su amigo Ernesto la espera en el jardín.
<u>SECUENCIA 10: La despedida</u>	
ESCENA 33	En el jardín. Ernesto comunica a María su inminente partida hacia Italia, persiguiendo su sueño como cantante. La novicia se muestra firme en su decisión de permanecer en la comunidad.

¹⁴⁰⁹ Esta escena funciona como estructura marco: vemos a María recostándose en su lecho y, tras un primer plano, la imagen se desenfoca para permitirnos entrar en el sueño. Tras la dinámica carrera, antes del choque con el camión, María despierta cayéndose de la cama, acción reforzada por un golpe instrumental. Esta escena recuerda a los episodios oníricos del alcalde, la maestra o el cura en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, cada uno de ellos a modo de pequeño homenaje a un género cinematográfico.

<u>SECUENCIA 11: El enfado de tía Emilia</u>	
ESCENA 34	En la habitación de tía Emilia. Tras recibir la factura, Emilia llama al Hospital de la Trinidad.
ESCENA 35	Interrumpiendo su ensayo en el coro, sor María se dirige al teléfono. Lejos de pedir disculpas, la novicia intenta, infructuosamente, que su tía costee la operación de Marcos.
<u>SECUENCIA 12: La excursión de sor María y la madre superiora</u>	
ESCENA 36	En la sala de reuniones de un banco. Sor María y la reverenda madre irrumpen en una reunión, pero no logran apoyo económico alguno por parte de la junta.
ESCENA 37	En el exterior. Sor María telefona a sus amigos, quienes le indican la dirección de Castaño.
ESCENA 38	En casa de Castaño. Las religiosas se presentan en casa de Castaño. Él está poco dispuesto a atenderlas, pero logran captar la atención de Susy, quien se interesa por Marcos.
ESCENA 39	En la calle. Las religiosas pasan por delante del escaparate de una tienda en la que se encuentra Juan, comprándose un traje, acompañado de su madre. El médico se esconde.
<u>SECUENCIA 13: El inminente cierre del hospital</u>	
ESCENA 40 ¹⁴¹⁰	Mientras la superiora informa a algunas monjas del cierre del hospital, la madre fundadora es quien comunica la noticia a sor María, quien sale corriendo y cae por las escaleras.

¹⁴¹⁰ Esta escena es problemática: comienza con un plano medio largo de la superiora junto con otras religiosas en una de las galerías del claustro, ubicándose luego la acción en la habitación de la fundadora, donde se encuentra sor María. Podría considerarse la existencia de dos escenas, pero mi enfoque en la continuidad narrativa me predispone a delimitar una única escena, decisión reforzada por los diálogos: una de las religiosas pregunta a la superiora qué sucederá con los niños y, acto seguido, es la madre fundadora quien explica a María que se los llevan el viernes; se trata de un diálogo que adquiere sentido completo al sumar ambos conjuntos de personajes.

ESCENA 41 ¹⁴¹¹ (M)	En la enfermería. La superiora envía a sor María a comunicar el cierre a los niños, pero acaba cantando <i>Adivina adivinanza</i> . La novicia consigue media hora más para buscar una solución.
ESCENA 42	Al teléfono. Sor María llama a Susy, quien se compromete a solucionar la situación de Marcos.
<u>SECUENCIA 14: La visita de Susy</u>	
ESCENA 43	En el exterior del convento. Susy y Pepe llegan en coche, ella entra en el convento.
ESCENA 44	En la sala de enfermos. Los niños reciben a Susy. Conmovida, la señora conoce a Marcos y les regala unos dulces.
ESCENA 45	Fuera de la sala. Susy entrega un anillo de brillantes con el que costear la operación.
ESCENA 46	En el exterior del convento. Reuniéndose con Pepe en el coche, Susy desvela su donativo, poco dispuesta a obedecer a Pepe en su impulso por reclamar de vuelta el preciado anillo.
<u>SECUENCIA 15: La operación de Marcos</u>	
ESCENA 47 ¹⁴¹²	El cirujano alemán, asistido por Juan y sor María, opera a Marcos.
ESCENA 48	Pepe y Susy, estando visiblemente nervioso el primero, esperan en el pasillo del hospital hasta conocer el resultado positivo de la intervención quirúrgica.

¹⁴¹¹ El cambio de espacio podría marcar la separación de dos escenas, pero la continuidad narrativa invita a considerar una única escena: la superiora le encarga una misión a sor María que, de inmediato, comprueba que no ha cumplido. De nuevo, la separación supondría renunciar al sentido narrativo en su completitud, fomentando el aislamiento del número musical, en vez de incluirlo en una escena en la que interesa el contraste entre la resignada tristeza de las religiosas y la explosiva alegría de los pequeños.

¹⁴¹² En el caso de las escenas 47 y 48 puede hablarse de un montaje convergente de dos acciones que mantienen su autonomía hasta confluir al final de la secuencia. El tema musical que suena en cada una de las escenas es singularmente distinto, remarcándose la alternancia de espacios y personajes mediante el recurso de la música extradiegética: suena un sutil motivo musical al ubicarnos en el quirófano, mientras que la tensa espera de Pepe y Susy se subraya mediante el predominio de sonidos percutidos.

<u>SECUENCIA 16</u> ¹⁴¹³ : Una oferta llegada desde la televisión	
ESCENA 49 ¹⁴¹⁴	En La Roca. Los Yakis Voladores reciben la llamada de una representante de la televisión, interesada en una canción que ellos le hicieron llegar, aunque deben contar con su cantante.
<u>SECUENCIA 17</u> : Una íntima conversación entre sor María y Juan	
ESCENA 50	En la sala de enfermos. Juan acude para comprobar el estado de Marcos y se encuentra con María. La novicia corta tajantemente una declaración amorosa del doctor.
<u>SECUENCIA 18</u> : Los Yakis Voladores se reúnen con sor María	
ESCENA 51 ¹⁴¹⁵ (M)	En compañía de la madre fundadora, sor María es avisada de la visita de Los Yakis Voladores. La novicia se dirige hacia ellos mientras la banda entona <i>Sor Ye-yé</i> . El grupo la hace partícipe de la oportunidad de participar en el Festival de San Remo.
ESCENA 52	Al teléfono. Interesada por el dinero que les pudiera reportar, la reverenda madre llama a la representante con quien se reunieron Los Yakis Voladores.
<u>SECUENCIA 19</u> : La adopción de Marcos	
ESCENA 53	En el coche. Pepe y Susy discuten por el parecido que guarda Marcos con alguno de ellos.

¹⁴¹³ Llegamos ahora a la parte final del nudo argumental, momento en el que se intensifican los problemas. Encontrarán ahora varias secuencias que se corresponden con una única escena, resultando terriblemente conflictivo establecer una ligazón coherente y orgánica a través de los múltiples saltos entre acciones, espacios y personajes del filme.

¹⁴¹⁴ En esta escena se rompe la convención de la continuidad espaciotemporal, pero los dos fragmentos que la componen (la llamada por teléfono y la reunión en persona) pierden sentido al considerarse separadamente, viéndose difícilmente como escenas autónomas.

¹⁴¹⁵ Las opciones que se presentan aquí son la de un purismo atomista que llevaría a diferenciar, al menos, cuatro escenas diferentes (por cambios de espacio e incorporación de personajes, principalmente) o la de continuar por la senda de la continuidad narrativa en el sentido amplio del término, considerando que existe una identificación entre la secuencia narrativa y dos únicas escenas, la amplia escena 51 y una escena 52 más breve en la que, además de cesar la música, destaca la entrada del personaje de la superiora, así como su llamada a la empresaria de la televisión.

ESCENA 54 ¹⁴¹⁶	En la consulta. Tras quitar la venda de los ojos a Marcos, quien ha recuperado la vista, Pepe Castaño decide que él y Susy lo adoptarán.
<u>SECUENCIA 20</u> : Nuevos conflictos a causa del ruido de los ensayos	
ESCENA 55	La comunidad de religiosas resuelve, en reunión, que los ensayos tengan lugar en el convento.
ESCENA 56 (M)	Habiéndose concedido el permiso, pues Los Yakis Voladores cantan ya al ritmo de <i>No puedo estar en casa</i> , Juan solicita que detengan los ensayos hasta terminar con sus consultas.
ESCENA 57	En la consulta. Sor María se planta ante Juan, surgiendo una nueva discusión. La novicia se mete de nuevo con su aspecto, preguntándose el médico si se debe a los calcetines que lleva.
ESCENA 58	En el despacho del obispo. Sor María y la reverenda madre logran convencer al obispo para que consienta su peculiar solución a los problemas económicos.
ACTO III: DESENLACE	
<u>SECUENCIA 21</u> : Destino: San Remo	
ESCENA 59	En el despacho de la superiora. Sor Inocente recibe los pasaportes y los billetes de avión.
ESCENA 60	En la habitación de la madre fundadora. Negándose sor María a leer las cartas de Ernesto, la madre fundadora sospecha su interés por Juan. La anciana le entrega el suéter para el papa.
ESCENA 61	En el jardín. Sor María y sor Inocente se despiden del resto de religiosas de la comunidad.

¹⁴¹⁶ En esta ocasión, sí he considerado escenas diferentes, puesto que, además de una separación espacial marcada, se utiliza el recurso de la música para introducir el cambio de tono narrativo entre las escenas 53 y 54.

ESCENA 62	En la calle. Justo antes de que el taxi salga en dirección al aeropuerto, Juan llega en su coche y entrega a sor María un ramo de crisantemos, generándose cierta intimidad entre ambos.
<u>SECUENCIA 22: Sor Ye-yé triunfa en el Festival de la Canción de San Remo</u> ¹⁴¹⁷	
ESCENA 63 ¹⁴¹⁸ (M)	En el escenario. Ernesto logra ganarse al público con su interpretación de <i>Arrepentido</i> .
ESCENA 64	Entre bambalinas. Ernesto y sor María se reencuentran.
ESCENA 65 ¹⁴¹⁹ (M)	Sor Ye-yé encandila a la audiencia con <i>Ya me voy</i> . Sus conocidos están atentos a la actuación.
ESCENA 66	En el camerino. Sor María se reúne con Ernesto para pedirle que le ceda la victoria.
ESCENA 67 (M)	En el escenario. Sor Ye-yé comienza a interpretar <i>Andando de tu mano</i> y Ernesto se suma a la actuación, reconociéndola como ganadora.
<u>SECUENCIA 23: La boda de María (y el suéter de Pablo VI)</u>	
ESCENA 68	En la capilla del convento. María, vestida de novia, se aproxima al altar, donde la espera Juan. Desde su ventana, la madre fundadora observa la escena con una sonrisa.
ESCENA 69 ¹⁴²⁰	En la habitación de la madre fundadora. Dejándose caer en su butaca, sor María de los Ángeles atisba que la foto de Pablo VI que cuelga de la pared ha sufrido un cambio: lleva su suéter.
(Rótulo «Fin». Fundido en negro)	

¹⁴¹⁷ Las escenas de esta secuencia que presentan actuaciones musicales inscritas en el marco del Festival de San Remo hacen uso de imágenes de archivo, planos que encuadran al público y a la orquesta, aunque el montaje es muy cuidadoso a la hora de disimularlo.

¹⁴¹⁸ Tras un plano general de un avión surcando los cielos, seguido de otro plano general de un barco con la ciudad costera de San Remo al fondo, se produce un efecto de transición, como si pasásemos la página de un libro, figurando en pantalla una diapositiva en blanco sobre la cual puede leerse «XVIII Festival de la Canción de San Remo».

¹⁴¹⁹ Si bien la acción central se sitúa en el escenario del concurso, existen múltiples planos que muestran a muchos de los personajes pendientes de la actuación de sor María.

¹⁴²⁰ A pesar de que la película concluye regresando a la escena 68, pues vemos el rótulo de «Fin» sobre un plano general que muestra a los novios de espaldas desde la entrada de la capilla, la acción que aquí distingo como escena 69 es también un desenlace, otro final feliz, a modo de milagrosa y tierna digresión.

<i>Esa mujer (Mario Camus, 1969)</i>	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
SECUENCIA 1¹⁴²¹ : Comienza el juicio contra Soledad Romero Fuentes, acusada de asesinato	
ESCENA 1	En la sala de juicios. El lugar es desalojado por orden del tribunal. Entre quejas y alboroto, los presentes abandonan la sala.
ESCENA 2 ¹⁴²²	En la sala de juicios. Tras quedar vacía la sala, van entrando aquellos que sí estarán presentes: algunos asistentes, el dibujante de tribunales, los letrados y los magistrados del tribunal.
ESCENA 3	En la sala de juicios. El presidente del tribunal ordena la entrada de la procesada, seguida por la lectura del cargo de asesinato por el que se la acusa. Soledad niega haber cometido el crimen.
SECUENCIA 2¹⁴²³ : El testimonio de Arturo Castro	
ESCENA 4	En la sala de juicios. El magistrado da inicio a la prueba testifical, llamando al estrado a Arturo Castro, subjefe de la policía gubernativa. Este relata cómo encontró la escena del crimen.

¹⁴²¹ Esta primera secuencia resulta muy fluida, sin cortes marcados, si bien existen elementos que justifican la diferenciación de tres escenas, destacando el sonido: la escena 1 se caracteriza por el alboroto de la muchedumbre presente antes y durante el desalojo, interrumpido por la orden que lee en voz alta uno de los miembros del personal tras hacer sonar una campana de mano; por el contrario, en la escena 2 predomina la música instrumental durante la entrada de los personajes, interrumpiéndose durante un breve diálogo; la escena 3 destaca por el poco convencional, aunque muy efectista, silencio sepulcral que guardan todos en la sala, expectantes ante la entrada de la acusada.

¹⁴²² Esta escena 2 coincidiría con la presentación de los títulos de crédito, sobreimpresos durante la entrada escalonada de los personajes en la sala de juicios. Por tanto, no hay una secuencia de créditos autónoma, sino que estos se muestran durante una escena que carece casi totalmente de diálogos.

¹⁴²³ Si bien la mayor parte de testimonios forman parte del nudo argumental, he considerado esta declaración todavía como parte del planteamiento, pues ayuda a esclarecer de qué se acusa a Soledad y cómo se descubrió el crimen. Además, la analepsis de la escena 5 es la única que no sigue la lógica temporal lineal que desplegarán después los *flashbacks* en los que se presenta la historia de Soledad, pues esta analepsis se correspondería con el final de aquella historia.

ESCENA 5	En una habitación de hotel. En analepsis, el policía llega a la escena del crimen junto con otros agentes y el conserje del hotel. Soledad se encuentra sentada al lado del cadáver y del arma.
ESCENA 6	En la sala de juicios. Arturo Castro baja del estrado. Comienza una discusión entre el fiscal y el abogado defensor sobre la idoneidad de continuar o no con la vista. Los magistrados deciden continuar y el fiscal llama a su única testigo.
ACTO II: NUDO	
(El testimonio de la madre superiora Lucía de la Visitación ¹⁴²⁴)	
<u>SECUENCIA 3</u> ¹⁴²⁵ : La experiencia traumática vivida en las misiones	
ESCENA 7	En la sala de juicios. Desde el estrado, la madre superiora da cuenta de las labores educativas desempeñadas por la madre Soledad en las misiones.
ESCENA 8 (M)	En un aula de la misión. En analepsis, Soledad enseña las vocales a los niños y niñas mediante el tema <i>Cantando el A-E-I-O-U</i> . Al final del mismo, sale alertada por unos gritos.
ESCENA 9	En la misión. En analepsis, Soledad y las otras religiosas son forzadas por unos nativos.
<u>SECUENCIA 4</u> : Un nuevo destino, físico y moral, para la comunidad de religiosas (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 10 ¹⁴²⁶	En un despacho del puerto. La madre Lucía y un vicario reciben a las religiosas tras su regreso.

¹⁴²⁴ De modo excepcional, planteo en esta tabla de secuenciación algunas indicaciones supraseducionales, pues las intervenciones de los testigos en el juicio no coinciden siempre con una única secuencia narrativa. En términos globales, este filme destaca por presentar un montaje paralelo en el que dos tiempos se van entretrejiendo, el presente de la sala de juicios y la vida pasada de Soledad, al servicio de una misma narración. La compleja narratividad de las analepsis, pues algunas de ellas se insertan en paralelo a testigos que no pueden estar relatándolas, desde un narrador omnisciente, problematiza la idea de relato e invita a plantear una sugerente riqueza de voces narrativas.

¹⁴²⁵ Las escenas 8 y 9, ambas presentadas a modo de *flashback*, son un ejemplo de aquello que antes les explicaba: por mucho que transitamos hacia ellas desde el testimonio de la superiora, la narración de estos episodios no puede ser efectuada por la misma, al menos no en primera persona, pues no se encontraba presente en las misiones.

¹⁴²⁶ En este caso, la analepsis sí se corresponde con el relato de la religiosa. De hecho, se escucha por primera vez el uso de la voz superpuesta de una testigo al comienzo de una escena del pasado, recurso que se utilizará siempre para remarcar que ese mismo personaje es quien está relatando un determinado episodio en el juicio.

<u>SECUENCIA 5: Soledad da a luz en el convento (Toda la secuencia en analepsis)</u>	
ESCENA 11	En el claustro. La madre San Pablo convence a la madre Soledad de hablar con la reverenda madre. Ambas se encuentran en un estado de embarazo avanzado.
ESCENA 12	En el despacho de la superiora. La madre San Pablo explica la necesidad de prepararse para la llegada de sus bebés. La madre Soledad sugiere que ellas se ocupen de los preparativos.
ESCENA 13	En un trastero. Ambas preparan las cunas y los colchones de los bebés. La voz superpuesta del testimonio de la superiora explica la especial preocupación que sentía por Soledad.
ESCENA 14 ¹⁴²⁷	En la celda de Soledad. El médico indica que la madre Soledad debe guardar reposo absoluto.
ESCENA 15 ¹⁴²⁸	La cena en el refectorio es interrumpida por los gritos de la madre Soledad, acudiendo la madre Clara en su ayuda. Llega el doctor para asistir en el parto.
<u>SECUENCIA 6: Las últimas horas de Soledad en Monte Sión (Toda la secuencia en analepsis)</u>	
ESCENA 16	En la celda de Soledad. Semanas después, Soledad despierta de su convalecencia.
ESCENA 17	En la celda de Soledad. Durante la noche, Soledad atisba el entierro de un pequeño féretro.
ESCENA 18	En la celda de Soledad. La madre Clara descubre que Soledad se ha marchado del convento.
<u>SECUENCIA 7: El vínculo entre la madre superiora y Eugenia</u>	
ESCENA 19	En la sala de juicios. La superiora explica que no volvió a ver a Soledad hasta mucho tiempo

¹⁴²⁷ Podrían diferenciarse aquí dos escenas, pero, para propósitos narrativos, la conversación desde fuera de la habitación de la religiosa y los gritos en el interior de la misma se entienden complementariamente, además de ser acciones temporalmente inmediatas y espacialmente contiguas.

¹⁴²⁸ Sucede aquí algo semejante a la escena anterior: si bien hay un cambio de espacio, solo se muestra el refectorio porque interesa ver el efecto en la comunidad de los gritos de Soledad. Verdaderamente, hay una continuidad de la acción, subrayada por la música, que demuestra cómo aquello importante no es la cena en el refectorio, sino la interrupción de la misma por los gritos del parto de la madre Soledad.

	después. El abogado de la defensa expone que Eugenia es sobrina carnal de la religiosa.
ESCENA 20	En una iglesia. En analepsis, vemos a Eugenia vestida de novia, prometiendo a las religiosas ir de visita al convento tras volver de su viaje de novios.
ESCENA 21	En la sala de juicios. La superiora concluye su declaración. El abogado defensor subraya que el día en que ha indicado que volvió a ver a Soledad coincide con la fecha de la visita de Eugenia.
(Final del testimonio de la madre superiora)	
<u>SECUENCIA 8</u> : La defensa introduce a los testigos	
ESCENA 22	En la sala de juicios. Tras una nueva disputa con el fiscal, el abogado de la defensa da inicio al turno de declaraciones de sus testigos. Llama al estrado a la primera de ellos, Dolores Castillo.
(El testimonio de Dolores Castillo)	
<u>SECUENCIA 9</u> : El noviazgo entre Soledad y Ramón	
ESCENA 23 ¹⁴²⁹	En la sala de juicios. Dolores se presenta como una antigua compañera de trabajo de Soledad en un taller de bordados. Explica que Soledad fue novia de Ramón, quien ahora es su marido.
ESCENA 24	En una montaña. En analepsis, Ramón quiere que Soledad conozca a sus padres, pero ella se muestra esquiva.
ESCENA 25	En un contexto festivo nocturno. En analepsis, Soledad explica a Ramón que fue violada y dio a luz a un bebé que murió, convencida de que la entenderá. Ramón se muestra enfadado.

¹⁴²⁹ En esta escena, de manera excepcional, considero ambas temporalidades de manera coexistente. Ello se debe a que hay un breve *flashback* en el que vemos a Ramón y a Soledad, poniéndole cara a él, pero permanecemos escuchando el testimonio de Dolores. Volvemos de inmediato al juicio, no escuchándose ningún diálogo durante el momento de analepsis que, verdaderamente, consta solamente de tres planos que no cuentan con sentido narrativo autónomo.

<u>SECUENCIA 10: Ramón rompe su noviazgo con Soledad (Toda la secuencia en analepsis)</u>	
ESCENA 26	En una imprenta. Semanas después, Soledad observa a Ramón desde la ventana exterior de la imprenta donde él trabaja. Al verse descubierta, se marcha.
ESCENA 27	En la calle. Soledad reclama la atención de Ramón, quien expresa su deseo de no volver a verla. La voz superpuesta de Dolores informa de que ella tampoco la vio más.
(Finaliza el testimonio de Dolores Castillo ¹⁴³⁰)	
<u>SECUENCIA 11: Soledad encuentra refugio en Luis (Toda la secuencia en analepsis)</u>	
ESCENA 28	En la costa. Soledad trabaja duramente como mariscadora.
ESCENA 29	En la calle. De noche, mientras regresa hacia su pensión, unos hombres la acechan. Luis la auxilia y se ofrece a darle cobijo en su casa.
ESCENA 30	En casa de Luis. Mientras Soledad descansa, Luis lee y la observa.
<u>SECUENCIA 12: Soledad devuelve el favor a Luis (Toda la secuencia en analepsis)</u>	
ESCENA 31	En una venta. Soledad y Luis se encuentran tomando unos vinos. Con la llegada de un oficial rebelde, Luis y otros hombres allí presentes se retiran a una reunión clandestina.
ESCENA 32	En una venta. Llega a la venta una brigada en busca del oficial. El teniente ordena registrarlo todo, mientras que Soledad y el guitarrista del establecimiento suben al piso superior.

¹⁴³⁰ No vemos a Dolores Castillo retirarse del estrado, pero al final de la escena 27 escuchamos su voz por última vez. Al informarnos de que no supo nada más de Soledad, toda la secuencia 11 y parte de la secuencia 12 no pueden deberse a su testimonio (ni, de hecho, al de ningún otro testigo). Así pues, nos encontraríamos sencillamente en el pasado de Soledad, en una parte que nadie relata en el juicio, hasta que un nuevo testigo haga acto de presencia a mediados de la secuencia 12. De todos modos, habría de apuntarse que, en realidad, si es Dolores quien relata lo sucedido entre Soledad y Ramón, lo hace probablemente a la luz de las palabras de este último, su actual marido, pues ella misma no interviene en ningún momento durante las escenas acontecidas en el pasado.

ESCENA 33 (M)	En el piso superior. Gracias a su perspicacia, Soledad distrae a los agentes al interpretar <i>Soledad</i> « <i>La Caracola</i> », haciendo pasar inadvertida la reunión clandestina que se celebraba.
ESCENA 34	En el piso superior. Tras salir los miembros de la brigada, los allí reunidos se dispersan. Luis se despide de Soledad, pidiéndole que se marche y no pudiendo asegurar que vuelvan a verse.
(Tenemos constancia del testimonio de Juan José ¹⁴³¹)	
ESCENA 35	En el piso superior. Soledad permanece en la estancia, entrando un hombre que la ha escuchado cantar desde el patio. Juan José, empresario, le asegura que puede triunfar como cantante.
<u>SECUENCIA 13</u> : Soledad triunfa como artista (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 36	Entre bambalinas. Soledad se prepara para salir por vez primera al escenario, mientras que Juan José intenta tranquilizarla y sueña con llevarla a la capital.
ESCENA 37 (M)	Al ritmo de <i>Canta guitarra</i> , Soledad logra conquistar al público. Si bien comienza en un teatro pequeño, pronto canta en otros contextos, ya en Madrid, escalando de categoría.
<u>SECUENCIA 14</u> : La relación sentimental entre Soledad y Javier (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 38	En la alcoba de Soledad. Soledad declina todas las invitaciones a eventos sociales, queriendo permanecer allí para atender a Javier, por mucho que Juan José se lo desaconseje.
ESCENA 39	En la alcoba de Soledad. Al tiempo que el empresario se marcha, llega Javier. Soledad sueña con formar un hogar, pero él solamente parece interesado en su belleza y en su dinero.

¹⁴³¹ Entre las escenas 34 y 35 se da una continuidad temporal, espacial y de acción absoluta, por lo cual pertenecen a una misma secuencia narrativa; pero, al tiempo, acontece un cambio significativo: al inicio de la escena 35 empezamos a escuchar en voz superpuesta el testimonio de Juan José, el empresario, quien justo comienza a participar de la acción en analepsis en este momento. Aportando variedad al esquema habitual, no vemos aquí al empresario subir al estrado en calidad de testigo, sino que su testimonio comienza desde el mismo *flashback*, pero ello no es óbice para que el espectador comprenda quién está hablando.

<u>SECUENCIA 15: La víspera del Día de San José</u>	
ESCENA 40	En la residencia de Soledad. En analepsis, llegan Juan José y una modista. El empresario observa que Javier se halla inmerso en una partida de naipes en el piso inferior.
ESCENA 41	En la alcoba de Soledad. En analepsis, la modista la ayuda a probarse el vestido que habrá de lucir al día siguiente, en una actuación ante algunos de los nobles más importantes del país.
ESCENA 42	En el piso inferior. En analepsis, Soledad sorprende a Javier apostándose no únicamente su casa, sino también a ella misma. Tras pegarle y echarlo, decide abandonar ese estilo de vida.
ESCENA 43	En la sala de juicios. En el estrado, Juan José explica que Soledad volvió al convento.
(Finaliza el testimonio de Juan José) (Comienza el testimonio de Eduarda Rodríguez)	
<u>SECUENCIA 16: Eduarda irrumpe en la sala del tribunal</u>	
ESCENA 44	En la sala de juicios. Eduarda irrumpe intempestivamente en el lugar, dispuesta a declarar. El abogado defensor explica que fue criada de la acusada e insiste en oír su testimonio.
ESCENA 45	En la sala de juicios. Eduarda se explica y el presidente del tribunal acepta su testimonio. La testigo comienza a hablar del vínculo que unía a Soledad con Carlos.
(Los recuerdos de Soledad ¹⁴³²)	

¹⁴³² Las secuencias que siguen, hasta que advierta lo contrario, no pueden proceder de la declaración de Eduarda, pues cuentan hechos sucedidos antes de que ella entrase a formar parte del servicio de Soledad. En realidad, se retoma la historia de su pasado donde el testimonio de Juan José la dejó, esto es, en su voluntad de regresar al convento. Singularmente, al final de la escena 45 vemos un primer plano de Soledad al tiempo que la voz del testimonio de Eduarda comienza a apagarse, lo cual podría entenderse como un efecto de transición que introduce a las espectadoras en la introspección de la protagonista, quien rememora cómo conoció a Carlos.

<u>SECUENCIA 17</u> ¹⁴³³ : Una visita inesperada: Soledad regresa al convento (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 46	En la puerta del convento. Soledad es recibida por la madre Clara, quien no la reconoce.
ESCENA 47	En el despacho de la superiora. La reverenda madre tampoco reconoce inicialmente a Soledad. Al averiguar de quién se trata y saber de sus intenciones, le pide que se marche de inmediato.
ESCENA 48	En el exterior. Eugenia y Carlos llegan en coche de caballos. Ella pide a su marido que la espere fuera, mientras visita la comunidad de religiosas.
ESCENA 49	En el despacho de la superiora. La madre Clara no recibe aclaración alguna sobre la identidad de la mujer que acaba de marcharse, dirigiéndose a recibir a Eugenia.
ESCENA 50	En la puerta del convento. En sus respectivos caminos, Eugenia y Soledad se cruzan.
ESCENA 51	En el exterior. Soledad pregunta al cochero si la puede acercar al pueblo. Aunque la respuesta inicial es negativa, el coche pronto la alcanza, pues Carlos dispone acompañarla.
<u>SECUENCIA 18</u> : Soledad y Carlos inician una relación (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 52	En la calle. Días después, Carlos observa, desde el interior de una cafetería, a Soledad andando. Logra convencerla para concertar un paseo a modo de cita entre ambos al día siguiente.
ESCENA 53 ¹⁴³⁴	En la playa. Durante dicho paseo, ambos se muestran cariñosos.

¹⁴³³ Esta secuencia podría fragmentarse en tres bloques de escenas diferentes: el rechazo a Soledad tras su regreso al convento (escenas 46 y 47), la llegada de Eugenia para efectuar la visita prometida a su tía (escenas 48, 49 y 50) y el (re)encuentro de Soledad con Carlos (escena 51). No obstante, priorizo la continuidad espacial y temporal.

¹⁴³⁴ Esta escena resulta interesante por su planteamiento: no se escucha ningún diálogo, pues resulta innecesario, sino que se articula toda ella en relación con un paseo acompañado por un tema musical orquestal que, de aquí al final de la película, se repetirá en varias ocasiones, con variaciones.

<u>SECUENCIA 19:</u> Carlos confiesa sus sentimientos a Eugenia (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 54 ¹⁴³⁵	En una sala de estar. Carlos confiesa a Eugenia que se ha enamorado de otra mujer.
<u>SECUENCIA 20:</u> Soledad ensaya para volver a cantar (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 55 (M)	En una sala. Acompañada por un músico que toca el clave, Soledad interpreta <i>Aquel amor</i> .
<u>SECUENCIA 21:</u> Carlos pone las cartas sobre la mesa a Soledad (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 56	En un jardín. Carlos explica a Soledad que quiere poner fin a su matrimonio con Eugenia, pero que desea hacerlo de buenas maneras. Ella accede a esperar.
<u>SECUENCIA 22:</u> Una despedida frustrada (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 57	En un restaurante. Carlos y Soledad cenan. A pesar de las atenciones de él, Soledad se muestra desanimada y solicita volver a su casa.
ESCENA 58	En la puerta de la nueva casa de Soledad. Soledad comunica a Carlos que ha decidido no volver a verlo. Sin embargo, pronto se arrepiente y arregla las cosas con él.
ESCENA 59	En el dormitorio. Soledad y Carlos pasan la noche juntos.
<u>SECUENCIA 23:</u> Soledad vuelve a cantar (Toda la secuencia en analepsis)	
ESCENA 60 (M)	En el vestíbulo de la nueva casa de Soledad. En exclusiva para Carlos, Soledad vuelve a cantar al son de <i>Contigo aprendí</i> . Eduarda aparece como su empleada.
(Salimos de los recuerdos de Soledad)	

¹⁴³⁵ Quizás podría considerarse que esta escena cierra la secuencia anterior, pero he preferido separarla porque cambia el foco de atención de la relación iniciada entre Soledad y Carlos al fracaso del matrimonio de Carlos y Eugenia. Además, esta secuencia se justifica bajo la omnisciencia del narrador, pues Soledad no puede estar recordándola, pues no se halló presente en tal conversación y solamente llegó a saber de la misma posteriormente por boca de Carlos. Esta es la primera de varias secuencias que se componen por una única escena, fenómeno que ya vengo apreciando como habitual al final del nudo argumental de varias de las películas estudiadas.

ACTO III: DESENLACE	
(Escuchamos el final del testimonio de Eduarda)	
SECUENCIA 24: El principio del fin	
ESCENA 61	En la sala de juicios. Eduarda explica que todo cambió tras la visita de una religiosa.
ESCENA 62 ¹⁴³⁶	En la puerta de la nueva casa de Soledad. En una breve analepsis, presenciamos la llegada de la madre superiora, a quien Soledad accede a recibir.
ESCENA 63	En la sala de juicios. Eduarda explica que huyeron de Carlos, aunque él las encontrase. Sugiere que él se suicidó, aseveración que logra que Soledad se decida a hablar, accediendo a testificar.
SECUENCIA 25: La declaración de Soledad	
ESCENA 64	En la sala de juicios. Sometida a la presión del interrogatorio del abogado de la acusación particular y del fiscal, Soledad acaba confesando que la mujer de Carlos, Eugenia, es su hija.
ESCENA 65 ¹⁴³⁷	En una sala de visitas. En analepsis, asistimos a la conversación entre Soledad y la superiora, quien le desvela la verdad sobre la identidad de Eugenia.
ESCENA 66	En los exteriores de un pueblo. En analepsis, Eugenia pasea, mientras Soledad la observa sin ser vista. Al tiempo, se escucha parte de la declaración de Soledad.
ESCENA 67	En la sala de juicios. Soledad accede a contar cómo murió Carlos.

¹⁴³⁶ Podría pensarse que sucede aquí lo mismo que con la primera analepsis del testimonio de Dolores Castillo, siendo susceptible de no considerarse como escena. Sin embargo, hay un punto de distinción: en este caso no se mantiene la escucha de la testigo por completo, sino que oímos a Soledad aceptando recibir a la religiosa.

¹⁴³⁷ La entrada en el *flashback* se produce mediante un recurso de transición muy bien logrado entre las escenas 64 y 65: vemos a Eugenia levantarse de su asiento en el juzgado al escuchar que es hija de Soledad y justo después, ya en analepsis, vemos a Soledad sentarse, impactada por la confesión de la superiora. En este sentido, la conexión entre los dos primeros planos de ambas se consigue mediante el encadenamiento de movimientos contrapuestos (sentarse/levantarse) de cara a efectuar el cambio temporal.

ESCENA 68	En la habitación de un hotel. En analepsis, Carlos amenaza con matarse al afirmar Soledad que ya no lo quiere. Aunque Soledad confiesa amarlo, él acaba muriendo por un disparo accidental.
ESCENA 69	En la sala de juicios. El abogado de Soledad solicita que pueda retirarse hasta el veredicto.
<u>SECUENCIA 26</u> : A la espera del veredicto	
ESCENA 70	En una salita. Soledad se encuentra a la espera del veredicto, observando por la ventana a unos niños jugando. Eugenia entra en la habitación, aunque se marcha sin hablar con ella.
<u>SECUENCIA 27</u> : El veredicto	
ESCENA 71	En la sala de juicios. Los magistrados la declaran inocente. Todos los presentes comienzan a abandonar la sala.
ESCENA 72	En la sala de juicios. Quedando únicamente ella y su abogado defensor, Soledad agradece que haya creído en su inocencia.
<u>SECUENCIA 28</u> : Un final esperanzador	
ESCENA 73	En los juzgados. Soledad abandona el edificio. Los pasillos permanecen desiertos a su paso, hasta que alguien se reúne con ella. Se trata de Eugenia, su hija.
(Sobre el último plano general, desde picado, vemos caminando a Soledad y Eugenia. Se sobreimprime, en blanco, «Fin»)	

<i>La novicia rebelde</i> (Luis Lucia, 1971)	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (Los títulos aparecen sobreimpresos en rojo junto a fotografías en blanco y negro. Suenan motivos orquestales)	
(Fundido en negro)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1</u> ¹⁴³⁸ : Gloria Alvargonzález, narradora de su propia historia	
ESCENA 1	En una sala de estar a la última moda. Gloria Alvargonzález comienza a relatar a la espectadora las vivencias que el destino amoroso le deparaba. Todo comenzó con una llamada telefónica.
<u>SECUENCIA 2</u> : Presentación de Ceferino Sanjurjo, doctor en medicina	
ESCENA 2	En un hospital de México. Mientras atiende a un paciente, Ceferino Sanjurjo recibe por llamada telefónica una oferta laboral de director de sanatorio en Granada.
<u>SECUENCIA 3</u> : La vida regalada de Gloria	
ESCENA 3	En una plaza de toros. Mientras torea, Gloria es admirada por todos los presentes. Algunos preguntan a don Sabino sobre los rumores en relación con el futuro de la joven.
ESCENA 4 (M)	En los terrenos de la finca. Gloria cabalga al ritmo de <i>Otelo</i> , canción dedicada a su corcel.

¹⁴³⁸ La película guarda importantes similitudes con otro de los filmes ya estudiados, *La hermana San Sulpicio* (1952). Siendo ambos una versión libre de la novela de Armando Palacio Valdés con el mismo director y el mismo equipo de guionistas, sí es cierto que se aprecian también algunas diferencias destacables. Uno de los grandes cambios se encuentra en la manera en la que, narrativamente, entiendo la construcción de las primeras secuencias. En la película de los años cincuenta, Ceferino Sanjurjo era el narrador y alternaba en la primera secuencia con la presencia de un pequeño Cupido, mientras que no teníamos ocasión de conocer a Gloria Alvargonzález hasta la secuencia 2. En esta ocasión, es Gloria quien toma la voz de narradora y, en vez de considerar una sucesión de varias escenas, creo oportuno postular un montaje paralelo entre la secuencia 1 y la secuencia 2: por pertenecer las acciones no únicamente a espacios diferenciados sino también a temporalidades distintas, algo que no sucedía en el filme anterior con las escenas de Ceferino y Cupido, no postulo ni una sucesión de escenas ni un montaje paralelo a nivel de escena, sino a nivel de dos secuencias narrativas. Esta decisión se ve reforzada por la autonomía narrativa de ambas acciones.

ESCENA 5	En los terrenos de la finca. José Luis, vecino de Gloria, pregunta a la joven sobre los motivos que la han llevado a desear un cambio radical en su vida.
SECUENCIA 4: La (accidentada) transición de Gloria hacia su nueva vida	
ESCENA 6	En la carretera. A toda velocidad, Gloria y don Sabino se dirigen hacia Sevilla. El sacerdote advierte a Gloria de la necesidad de tomarse las cosas con menos prisas.
ESCENA 7	En las puertas del convento. Tras estar a punto de atropellar a una religiosas y discutir con la hermana Estefanía por el estacionamiento del coche, la desafortunada marcha atrás de Gloria culmina con la destrucción del busto de la benefactora de la comunidad.
ESCENA 8	En el jardín. La madre provincial dispone que Gloria pase a llamarse con el nombre de la señora del busto que acaba de derribar, esto es, hermana Sacrificio.
ESCENA 9	En el jardín. Don Sabino encomienda a la hermana Estefanía la vigilancia de la novicia.
ACTO II: NUDO	
SECUENCIA 5: Gloria abraza su vocación	
ESCENA 10 ¹⁴³⁹ (M)	En su celda. La hermana Sacrificio canta su vocación al son de <i>Alegría del Señor</i> .
ESCENA 11	En su celda. Llega la hermana Estefanía, quien pregunta a la joven sobre las labores que desea ejercer (porque, además de la religión, allí se abraza también la sociedad de consumo).

¹⁴³⁹ Por mi lógica de inclusión de los números musicales no como escenas aisladas, sino como parte activa del desarrollo de la acción argumental, postulo aquí la aplicación de una lógica de escena marco: primero, Gloria se encuentra en su celda; después, a modo de ensoñación, transcurre el número musical; finalmente, volvemos a la celda. Diríamos que el número musical acontece en el interior de la propia Gloria, transitando su alma, pero no su cuerpo, hacia la expresión simbólica de la vocación.

<u>SECUENCIA 6</u> ¹⁴⁴⁰ : Los planes del destino comienzan a concretarse	
ESCENA 12	En el aeropuerto. Sanjurjo llega a Sevilla y recoge su coche de alquiler.
ESCENA 13	En el despacho de la madre provincial. La hermana Sacrificio muestra su deseo de viajar a las misiones. Por sus dotes de enfermera, es destinada a un sanatorio de Granada.
<u>SECUENCIA 7</u> : Un primer (des)encuentro entre la hermana Sacrificio y Ceferino Sanjurjo	
ESCENA 14	En las calles de Sevilla. Sanjurjo aprovecha para hacer turismo, hasta que la hermana Sacrificio, acompañada por la hermana Estefanía, está a punto de atropellarlo.
<u>SECUENCIA 8</u> : Destino: Granada	
ESCENA 15	En una gasolinera. Las religiosas y el médico vuelven a coincidir. La hermana Sacrificio causa un nuevo desencuentro al golpear el coche de alquiler de Ceferino, quien se marcha enfadado.
ESCENA 16	En la carretera. Las hermanas observan que Sanjurjo se ha detenido a causa de una avería. A pesar de sus buenas intenciones, la hermana Sacrificio acaba provocando que su coche explote.
<u>SECUENCIA 9</u> : Las nuevas incorporaciones del Hospital San Onofre	
ESCENA 17	Las religiosas llegan a Granada causando estragos. Al aparcar frente al sanatorio, presencian la llegada de Ceferino, escondiéndose debajo de la furgoneta para evitar que las vea. No es poca la sorpresa (ni el pánico) de las monjas al saber que Sanjurjo es el nuevo director del sanatorio.
ESCENA 18	En el despacho de dirección. Sanjurjo se reúne con el presidente del patronato, los jefes de

¹⁴⁴⁰ En esta ocasión, se aplica una lógica de montaje alterno en el interior de una misma secuencia. Aunque las escenas 12 y 13 se centren en personajes diferentes, presentan escenas que transcurren en una misma ciudad, Sevilla, y exactamente al mismo tiempo. Además, el recurso de superposición de la voz de Gloria como narradora ayuda a entretejer las acciones sucedidas en ambas escenas como parte de un mismo arco narrativo.

	servicio y la superiora. Para evitar que Sanjurjo las vea durante su visita a las instalaciones, las religiosas recién llegadas se esconden tras una voluptuosa monja enfermera.
ESCENA 19	Ceferino visita las instalaciones antes de aceptar la invitación a un refrigerio de bienvenida.
ESCENA 20	En el despacho de la superiora. Las hermanas Sacrificio y Estefanía se esconden tras el sofá. Al marcharse todos salvo la superiora, las religiosas salen de su escondite, siendo reprendidas.
<u>SECUENCIA 10:</u> Don Sabino gestiona los asuntos de la ganadería	
ESCENA 21	En la ganadería. Don Sabino conversa con unos empresarios, haciéndoles saber que no accederá a capar los toros bravos de la ganadería Alvargonzález, pues así lo dispuso Gloria.
<u>SECUENCIA 11:</u> Una pequeña victoria para la hermana Sacrificio	
ESCENA 22	En el despacho de la superiora. Las hermanas Sacrificio y Estefanía reciben instrucciones.
ESCENA 23	En el quirófano. La hermana Sacrificio asiste al doctor Sanjurjo, escondida tras unas gafas y una mascarilla. El director insiste en hacerla su colaboradora habitual.
ESCENA 24 ¹⁴⁴¹ (M)	En los pasillos. Contenta por su triunfo, la hermana Sacrificio hace partícipe de las buenas noticias a la hermana Estefanía, celebrando al ritmo de <i>La marcha de la paz</i> .
<u>SECUENCIA 12:</u> Un nuevo conflicto entre el doctor Sanjurjo y la hermana Sacrificio	
ESCENA 25	En la sala de traumatología. La hermana Sacrificio maravilla a los pacientes con una exhibición de toreo, pero es sorprendida en plena faena por el doctor Sanjurjo.

¹⁴⁴¹ De nuevo, este número musical funciona en el interior de una escena marco, que comienza y finaliza con las dos religiosas en el pasillo del hospital, desarrollándose entre medias el número musical a modo de fantasía onírica o ensoñación.

ESCENA 26	Al conversar en privado, la hermana Sacrificio descubre que Ceferino conoce su identidad.
ESCENA 27 ¹⁴⁴²	La situación entre médico y novicia se muestra tensa, negándose a hablar entre ellos.
<u>SECUENCIA 13</u> : Los particulares métodos de curación anímica de la hermana Sacrificio	
ESCENA 28 (M)	En la habitación de un paciente. La hermana Sacrificio acompaña a Mario durante la visita de su grupo. Cantan <i>Vivir, vivir, vivir</i> , retirándose la novicia al ser sorprendida por Sanjurjo. Mario explica al doctor el efecto positivo que ha tenido aquel tratamiento.
ESCENA 29	En el despacho de dirección. La novicia anuncia a Sanjurjo su intención de abandonar la planta de cirugía. El médico le muestra las radiografías de Diego y solicita que lo asista una vez más.
<u>SECUENCIA 14</u> : La operación de Diego	
ESCENA 30	En quirófano. El doctor y la novicia parecen conectar con sus miradas, más allá de su labor.
ESCENA 31	En la sala de enfermos. La novicia permanece velando a Diego en su recuperación. Ceferino se muestra cercano y la religiosa lo invita a asistir a misa para rezar por la salud del niño.
<u>SECUENCIA 15</u> : Conexión en la capilla	
ESCENA 32 (M)	En la capilla. Sanjurjo cumple su promesa, entrando al tiempo que la hermana Sacrificio canta <i>Ave María</i> desde el coro (y, después, desde el plano de la introspección emocional).
<u>SECUENCIA 16</u> : Una excursión por Granada	
ESCENA 33	Ceferino Sanjurjo y la hermana Sacrificio pasean por la Alhambra y el Sacromonte, seguidos de cerca por don Sabino y la hermana Estefanía.
ESCENA 34	En una pequeña fiesta flamenca. Don Sabino habla con la novicia, interesándose por la mejoría

¹⁴⁴² Esta escena condensa diversos momentos de incomodidad entre el facultativo y la novicia, acontecidos en diversos espacios del hospital.

	de su relación con el director del sanatorio.
ESCENA 35	En los exteriores del sanatorio. Don Sabino conversa con la hermana Estefanía, sin comprender ella lo que el sacerdote insinúa. Llega una mujer, preguntando por Sanjurjo.
<u>SECUENCIA 17: La llegada de Berta</u>	
ESCENA 36	En el despacho de dirección. La hermana Sacrificio sorprende a la mujer bebiendo y fumando, siendo poco amigable el primer contacto entre ambas.
ESCENA 37	En el despacho de dirección. Ceferino entra a su despacho y se encuentra con la mujer, Berta. La hermana Sacrificio se marcha, avisándolo después por intercomunicador de una urgencia.
ESCENA 38	En la unidad coronaria. Mientras atienden la urgencia, la novicia descubre que Berta es una antigua compañera de estudios de Ceferino, quien la ha contratado para dirigir los servicios clínicos del hospital.
<u>SECUENCIA 18: José Luis reaparece en escena</u>	
ESCENA 39	En la zona de espera. Una monja enfermera comunica a la hermana Estefanía la necesidad de ir a buscar en ambulancia a un paciente que llegará en helicóptero.
ESCENA 40	Las hermanas Sacrificio y Estefanía se desplazan en furgoneta para recoger al paciente, quien resulta ser un viejo conocido de la novicia: José Luis.
ESCENA 41	En una habitación del hospital. La hermana Sacrificio atiende a José Luis.
ESCENA 42	En el pasillo. La novicia comunica a Sanjurjo que no volverá a atender al paciente.
ESCENA 43	En una habitación del hospital. Acompañado por Berta, Sanjurjo se encara con el paciente, insinuando amenazas. La novicia regresa, pide disculpas y afirma que cumplirá con su trabajo.

SECUENCIA 19 ¹⁴⁴³ : Las dudas asaltan a la pareja protagonista	
ESCENA 44	En el despacho de dirección. Berta acompaña a Sanjurjo.
ESCENA 45	En la capilla. La hermana Estefanía interrumpe los rezos de la hermana Sacrificio, pues la religiosa parece haber captado ya lo que sucede entre el doctor y la novicia.
ESCENA 46	En el despacho de dirección. Berta disuade a Ceferino de su intención de trasladar a José Luis a otro sanatorio. Además, lo anima a aclarar su situación con la hermana Sacrificio.
ESCENA 47 (M)	En su habitación. Al dormirse, la hermana Sacrificio sueña al ritmo de <i>Granada, María bonita</i> y <i>Solamente una vez</i> . Despierta tras visualizarse junto a Sanjurjo frente a un altar.
ACTO III: DESENLACE	
SECUENCIA 20 : Despedidas...	
ESCENA 48	En una sala del hospital. La hermana Sacrificio se despide de la hermana Estefanía.
ESCENA 49	En el garaje. Mientras la novicia prepara la furgoneta para su viaje a Sevilla, el doctor Sanjurjo, en actitud sospechosa, también sube a su coche con una maleta tras despedirse de la joven.
SECUENCIA 21 : ... y reencuentros que acaban en boda	
ESCENA 50	En la furgoneta. Mientras conduce, la novicia descubre que don Sabino y la hermana Estefanía viajan como polizones en el asiento trasero. Estos le comunican que Ceferino también ha

¹⁴⁴³ La articulación de esta secuencia resulta, cuanto menos, complicada. Las escenas 44 y 46, que nos remiten a la conversación de Berta y Sanjurjo en el despacho de este último, bien podrían considerarse una única escena en montaje paralelo a la línea de acción que involucra a la hermana Sacrificio. Sin embargo, las acciones de la novicia son innegablemente dos escenas diferenciadas (en la capilla con la hermana Estefanía y en la soledad de su celda), lo cual nos invita a mantener un isomorfismo a razón de dos escenas distintas por protagonista. Del mismo modo, podría discutirse la separación de la escena 47 a modo de secuencia independiente, por la envergadura de su despliegue musical, pero a nivel narrativo estimo que el sueño de la hermana Sacrificio resulta el punto culminante de las dudas sentimentales que asaltan a los protagonistas.

	decidido abandonar Granada. El sacerdote lleva consigo dos regalos: un documento firmado por la madre provincial y un vestido al último grito.
ESCENA 51	En la carretera. Luciendo ya el vestido, Gloria se reencuentra con Sanjurjo, quien se ha visto obligado a detenerse por una avería. Se abrazan, dispuestos a no volver a separarse nunca.
ESCENA 52	Retomando el sueño de Gloria al son de <i>Solamente una vez</i> , Gloria y Sanjurjo se besan frente al altar.
(Leemos el rótulo «Fin» mientras Gloria mira en dirección a la espectadora. Fundido en negro)	

<i>Entre tinieblas (Pedro Almodóvar, 1983)</i>	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (Sobre panorámica de Madrid, los créditos se sobrepunen en intenso naranja. Suena <i>Valse crépusculaire</i>)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1: La muerte de Jorge</u>	
ESCENA 1	En un bloque de apartamentos. Yolanda llega a un apartamento donde se encuentra con Jorge, su novio. Jorge le arrebató el bolso a la fuerza para obtener la dosis de heroína que esperaba.
ESCENA 2 ¹⁴⁴⁴	En el cuarto de baño. Yolanda escucha un golpe seco.
ESCENA 3	En el salón del apartamento. Yolanda encuentra el cadáver de Jorge. Recoge sus pertenencias, también un cuaderno que pertenecía a su novio, y se marcha rápidamente.
<u>SECUENCIA 2: La huida de Yolanda</u>	
ESCENA 4 ¹⁴⁴⁵	En El Rojo Molino. Yolanda se dirige al camerino de Lina. Al ausentarse Lina para ir al lavabo, unos hombres llegan preguntando por Yolanda. Tras hacerse pasar por su compañera, huye.

¹⁴⁴⁴ Podría dudarse sobre la conformación de una escena a partir de un único plano general fijo en marcado ángulo picado, pero creo que es importante considerarla como tal por tres razones. Primeramente, sería la primera de diversas escenas en las que la construcción se efectúa mediante uno o muy pocos planos, potenciando la continuidad y la duración sobre la fragmentación planimétrica. En segunda instancia, interesa advertir que esta escena, sin diálogos y (aparentemente) sin acción, sirve para informar de la muerte de Jorge, sugiriéndola sin mostrarla, funcionando como recurso de elipsis. En tercer lugar, según habremos de ver al comentar la banda sonora, estamos ante uno de esos momentos en los que se retoma un tema musical ya presentado, en este caso el de los títulos de créditos, para acompañar una escena en la que no se producen diálogos. Adicionalmente, aprecio aquí un toque muy almodovariano, al mostrar el primero de muchos episodios anecdóticos que poblarán el largometraje: una acción tan dramática como una muerte se sustituye aquí visualmente por la protagonista «haciendo pis» en el baño. Sea como fuere, no será la última vez en la que un personaje del filme haga uso del excusado, agradeciéndose el verismo y el desenfado con el que se tratan las necesidades básicas humanas.

¹⁴⁴⁵ Antes de la escena 4 se ubicaría la escena con el primer número musical del filme, *Dime*, episodio eliminado en la edición que manejo. Estoy seguro de ello, pues al comienzo de la escena 4 se mantiene un plano medio de una cortina a través de la cual se intuye la sombra de un hombre tocando una pianola, plano con el que comienza el número musical en la edición italiana de la película, que sí mantiene dicha escena.

ESCENA 5 ¹⁴⁴⁶	Tras andar por la calle y tomar varios autobuses, sin rumbo, Yolanda encuentra la solución a sus problemas en una cafetería, al rescatar de su bolso la tarjeta de las Redentoras Humilladas.
ESCENA 6	En analepsis, Yolanda recuerda cómo dos religiosas, la superiora y sor Estiércol, se presentaron en su camerino para pedir un autógrafo. Ella recibió un bolso y la tarjeta que ahora sujeta entre sus manos en la cafetería.
<u>SECUENCIA 3:</u> La marquesa da la espalda a las Redentoras Humilladas (y de cómo es la vida en ese peculiar convento)	
ESCENA 7	En la sala de visitas. La superiora conversa con la marquesa. Tras la muerte de su marido, la señora les comunica que dejará de apoyarlas económicamente.
ESCENA 8	En la sacristía. Sor Víbora ayuda al capellán a prepararse para la misa.
ESCENA 9	En la sala de visitas. Sor Estiércol entra con una tarta. Sin embargo, la superiora evita que la marquesa pueda probarla, dando por concluida su reunión.
ESCENA 10	En su salida del convento, la marquesa entrega un regalo a sor Perdida.
<u>SECUENCIA 4:</u> Yolanda llega al convento de las Redentoras Humilladas	
ESCENA 11 ¹⁴⁴⁷ (M)	En la capilla. Las profesas cantan <i>Dueño de mi vida</i> y se disponen a comulgar. En ese instante, cual aparición mística, entra Yolanda.
ESCENA 12	En la habitación de Virginia. La superiora hospeda a Yolanda en la habitación más lujosa del convento, perteneciente antaño a Virginia.

¹⁴⁴⁶ A nivel temporal, esta escena sintetiza toda una noche de idas y venidas por Madrid. Esto se consigue gracias a mecanismos formales como las sobreimpresiones y las marcadas transiciones entre planos, que permiten sugerir dicha temporalidad desde la elipsis.

¹⁴⁴⁷ Quisiera advertir que no es una escena musical al uso, incorporando un cántico religioso propio de la liturgia, si bien puede considerarse en relación con la categoría de lo musical, máxime cuando el texto cantado deviene central en la caracterización del vínculo entre la superiora y Yolanda.

ACTO II: NUDO

SECUENCIA 5: Las primeras horas de Yolanda en la comunidad

ESCENA 13	En el desocupado pabellón de las redimidas. La superiora conversa con las otras cuatro profesas de la comunidad sobre sus penurias económicas, comentando la llegada de Yolanda.
ESCENA 14	En la habitación de Virginia. La superiora entrega a Yolanda ropa cómoda y consumen heroína.
ESCENA 15	En la habitación de Virginia. En la cama, Yolanda lee el diario de su novio, añadiendo unas últimas palabras. Se asoma al escuchar ruidos en el patio, emitidos por un tigre.

SECUENCIA 6: Sor Rata de Callejón

ESCENA 16	En el zaguán. Mientras la superiora negocia la venta de algunas posesiones del convento, sor Rata de Callejón conversa con su hermana, Antonia, quien le entrega un paquete.
ESCENA 17 ¹⁴⁴⁸	En la habitación de Virginia. Sor Rata visita a Yolanda, explicando quién fue Virginia y entregándole el paquete, que contiene una novela de Concha Torres. Al salir de la estancia se cruza con sor Estiércol, saludándose rígidamente.

SECUENCIA 7: Lola entra en escena

ESCENA 18 ¹⁴⁴⁹	En el pabellón. La superiora recibe a Lola, su proveedora de drogas.
ESCENA 19	En la habitación de Virginia. Yolanda lee el diario de Jorge, asomándose después por la

¹⁴⁴⁸ Podría considerarse la salida de sor Rata como escena 18, en tanto que acontece ya en el pasillo y aparece el personaje de sor Estiércol. Sin embargo, a nivel narrativo, no cuenta con entidad propia, pues únicamente se pretende señalar que sor Estiércol es consciente del contacto que sor Rata ha establecido con Yolanda. Ni siquiera puede considerarse una breve escena anecdótica o de digresión, pues consiste solamente en un riguroso saludo formulado en términos religiosos.

¹⁴⁴⁹ Las escenas 18 y 19 se presentan en montaje alterno, mostrándose al tiempo el encuentro de la superiora con Lola y el interés que esta reunión despierta en Yolanda, quien conversará también con sor Estiércol.

	ventana. Sor Estiércol entra de improviso en la habitación, sobresaltándola.
<u>SECUENCIA 8</u> : La primera cena de Yolanda en el refectorio	
ESCENA 20	En el refectorio. Yolanda acude a cenar, presentándole la superiora al resto de religiosas. Tanto la cantante como la reverenda madre comen de mala gana, por los efectos de las drogas.
ESCENA 21	En una ventana que da al jardín. La superiora y Yolanda vomitan. Al percatarse de la presencia de un tigre en el patio, Yolanda comienza a gritar, alertando al resto de religiosas.
ESCENA 22	En el refectorio. Las profesas le explican que El Niño es un tigre adoptado por sor Perdida.
<u>SECUENCIA 9</u> ¹⁴⁵⁰ : Las profesas trabajan en el rastro	
ESCENA 23	En el rastro. Sor Rata, sor Víbora, sor Perdida y sor Estiércol venden tartas, flores y pimientos. Sor Estiércol, fijándose en un faquir, atraviesa su mejilla con una afilada varilla de madera.
<u>SECUENCIA 10</u> : Un primer encuentro íntimo entre Yolanda y la madre superiora	
ESCENA 24 (M)	En la celda/despacho de la superiora. Yolanda y la reverenda madre cantan <i>Encadenados</i> sobre la grabación de Lucho Gatica que suena en el tocadiscos. Conversan sobre música y sobre las fotos de pecadoras colgadas en la pared, esnifando luego cocaína.
<u>SECUENCIA 11</u> : Una agitada jornada en el convento (Parte I)	
ESCENA 25	En la habitación de Virginia. Yolanda recibe la visita de sor Rata de Callejón. Por el ojo de la cerradura, sor Estiércol observa cómo la religiosa guarda algo que le entrega Yolanda.

¹⁴⁵⁰ Las acciones de la secuencia 9 y la secuencia 10 ocurren al mismo tiempo, aunque las considero secuencias separadas por varios motivos: se ubican en espacios diferentes, no presentan interrelación alguna y su función argumental es diversa, destacando el anecdotismo de la primera frente a la centralidad narrativa de la segunda.

ESCENA 26 ¹⁴⁵¹	En la capilla. Mientras sor Rata de Callejón efectúa unas lecturas que invitan a la reflexión, sor Estiércol informa en voz baja a la superiora sobre aquello que ha visto.
ESCENA 27	En la celda de sor Rata. La superiora escudriña la estancia, sin encontrar nada.
<u>SECUENCIA 12</u> ¹⁴⁵² : Una agitada jornada en el convento (Parte II)	
ESCENA 28	En la estancia de El Niño. Sor Perdida alimenta a su cachorro al son de los bongos, mientras sor Rata aprovecha para obtener algunos trozos de carne destinados a la alimentación del felino.
ESCENA 29	En la sala de costura. Yolanda visita a sor Víbora y al capellán. La cantante admira los vanguardistas diseños de la religiosa para las imágenes de las Vírgenes de la capilla.
ESCENA 30	En la cocina. Sor Estiércol pilla a sor Rata comiendo, rompe una botella y camina sobre los cristales. La superiora informa a sor Estiércol de que no ha encontrado nada en su registro.
ESCENA 31	En la celda de sor Rata. La superiora sorprende a sor Rata escribiendo sobre Yolanda y Virginia. Debajo del colchón, encuentra un alijo de novelas y las confisca.
<u>SECUENCIA 13</u> : La verdadera identidad de Concha Torres, una escritora en crisis	
ESCENA 32	En la celda/despacho de la superiora. Al día siguiente, sor Rata confiesa a la superiora que ella es Concha Torres. Promete que no volverá a escribir, pues desea marcharse a las misiones.

¹⁴⁵¹ Esta escena es interesante tanto por su construcción formal como por el contenido de la lectura de sor Rata, dedicada a los diferentes tipos de besos. No puedo dejar de invitarlas a visionar la escena, una maravilla en sí misma, en gran parte por el buen hacer de Chus Lampreave.

¹⁴⁵² En tanto que la plétora de escenas que componen las secuencias 12 y 13 suceden a lo largo de una misma jornada, podrían considerarse una misma secuencia narrativa. Sin embargo, se intuye una elipsis temporal entre el primer grupo de escenas y el segundo, resultando dos conjuntos o arcos de acción con cierta autonomía.

ESCENA 33 ¹⁴⁵³	En el pasillo. Sor Rata acusa a Yolanda de haberla delatado. Tras saber que no fue ella, deduce que la responsable fue sor Estiércol.
ESCENA 34	En la celda/despacho de la superiora. Yolanda evita que la reverenda madre quemara las novelas, pues desea leerlas. Obtiene además una dosis de droga, la última disponible.
<u>SECUENCIA 14:</u> La tensión crece entre Yolanda y la madre superiora	
ESCENA 35	En el jardín. Mientras el resto de las profesas se encuentran en el rastro, la superiora se aproxima a Yolanda para entregarle ropa nueva. La cantante responde abruptamente.
<u>SECUENCIA 15:</u> La llegada de Merche	
ESCENA 36	En la capilla. Las religiosas se encuentran rezando. La superiora se retira para atender el timbre.
ESCENA 37	En la puerta. La superiora recibe a Merche, una antigua redimida.
ESCENA 38	En una celda. La superiora la conduce a una celda, en la que ambas pasarán juntas la noche.
(Fundido en negro)	
<u>SECUENCIA 16:</u> La reverenda madre traiciona a Merche para salvar a Yolanda	
ESCENA 39 ¹⁴⁵⁴	A la mañana siguiente, se presentan unos policías. Aunque la madre superiora niega conocer el paradero de Merche, termina entregándola. Yolanda rompe el cuaderno de Jorge.

¹⁴⁵³ La lectora podría preguntarse por qué considero este episodio como escena, cuando el encuentro anterior entre sor Rata y sor Estiércol no mereció la misma consideración. A nivel narrativo, las diferencias son notorias: en el caso anterior, presenciábamos un saludo que permitía saber que sor Estiércol era consciente del contacto que sor Rata había establecido con Yolanda; en este caso, sor Rata confronta a Yolanda y saca una conclusión sobre la verdadera identidad de la persona que la ha traicionado.

¹⁴⁵⁴ En esta escena existe cierta alternancia de planos, según la atención recae en la superiora, guiando a los policías por el laberíntico convento, o en Yolanda, quien sigue el avance a partir de su ventana y los ruidos de pisadas. No estimo que se trate de un montaje alterno de dos escenas que suceden a la vez, con dos acciones al mismo nivel de importancia, sino de una única acción que involucra en su desempeño a varios personajes en el interior de una misma escena.

ESCENA 40	En la habitación de Virginia. La superiora explica lo sucedido a Yolanda, quien ha decidido abandonar las drogas. Yolanda intenta convencerla de que haga lo mismo, pero la monja duda.
<u>SECUENCIA 17:</u> Yolanda y la superiora, dos realidades ante una misma penitencia	
ESCENA 41 ¹⁴⁵⁵	Yolanda sufre de abstinencia en la cama, mientras las monjas mantienen sus quehaceres en la comunidad y la capilla del convento continúa siendo expoliada por la superiora.
ESCENA 42	Frente al altar de la capilla. La superiora se encuentra rezando, sin ingerir comida durante días. Sor Estiércol, su redimida más fiel, insiste en que reduzca la severidad de su conducta.
<u>SECUENCIA 18:</u> El comienzo de una nueva vida para Yolanda	
ESCENA 43	En el jardín. Yolanda, quien trabaja en el huerto, accede a cantar en la fiesta de la superiora.
<u>SECUENCIA 19:</u> Una posible solución llegada desde África	
ESCENA 44	En la puerta. Un cartero entrega a sor Estiércol una misiva llegada de África.
ESCENA 45	Frente al altar de la capilla. Sor Estiércol entrega la carta a la superiora. El contenido de la misiva y la noticia de que Yolanda cantará en su fiesta renuevan sus fuerzas.
ESCENA 46	En las escaleras. La reverenda madre comunica a sor Rata que podrá marcharse a África, solventándose el enfado entre ellas y explicándole su resolución de chantajear a la marquesa.
<u>SECUENCIA 20:</u> La salida al exterior de la madre superiora	
ESCENA 47	En casa de la marquesa. La superiora ofrece a la marquesa una carta con información sobre las vivencias de su hija en África a cambio de dinero. La señora no accede a pagar.

¹⁴⁵⁵ La construcción de esta escena, basada en superposiciones de planos sobreimpresos acompañados por dramática música operística, ofrece otra gran ejemplificación de la representación de un proceso temporalmente dilatado en apenas unos segundos.

ESCENA 48	En casa de Lola. Desesperada por obtener droga y dinero, la superiora accede a realizar una operación de tráfico de drogas mediante un viaje a Tailandia, después de la fiesta.
ESCENA 49 ¹⁴⁵⁶	En la habitación de Virginia. Yolanda encuentra sobre la cama un vestido que le ha comprado la superiora, junto con una nota que la invita a lucirlo en su actuación.
SECUENCIA 21: Sor Rata de Callejón, fenómeno literario (y sociológico, dicen los críticos)	
ESCENA 50	En el exterior del convento. Las religiosas cargan objetos en un taxi para venderlos en el rastro, mientras Yolanda y sor Rata de Callejón se dirigen a casa de la hermana de esta última.
ESCENA 51	En casa de Antonia. Sor Rata descubre que su hermana vive rodeada de riqueza y comodidades. Gracias a su sobrina, la profesora averigua que se han enriquecido a costa de sus novelas.
ACTO III: DESENLACE	
SECUENCIA 22¹⁴⁵⁷: La fiesta en honor al santo de la superiora	
ESCENA 52	En una estancia del convento adornada para la fiesta. La marquesa conversa con la superiora, amenazándola con recurrir a la madre general si no le entrega la misiva llegada de África.
ESCENA 53	Tras averiguar por sor Víbora la identidad de la redimida hospedada en la habitación de su hija, la marquesa se presenta ante Yolanda. La cantante accede a conseguirle la carta.

¹⁴⁵⁶ Considero esta escena como parte de la secuencia 20, en tanto que la superiora habría comprado el vestido que Yolanda descubre sobre su cama en su salida al exterior. Por sí misma, la escena pierde parte de su sentido, mientras que al contemplarla conjuntamente con la desesperación por conseguir dinero que traslucen los episodios anteriores de esta secuencia añade un matiz importante: la reverenda madre quería el dinero para gastarlo en caprichos y frugalidades, para mimar a Yolanda.

¹⁴⁵⁷ Sucede con la secuencia 22 y la secuencia 23 lo mismo que señalaba con respecto a las secuencias 11 y 12: acontecen ambas en una misma jornada, pero por motivos de narratividad podemos estructurarlas en dos conjuntos: la primera secuencia dramática se corresponde con los acontecimientos sucedidos durante la fiesta, mientras que la siguiente secuencia recoge los últimos episodios de la película, acaecidos tras concluir la celebración. Además, esta división permite facilitar la funcionalidad de un sistema de referencias que afronta aquí muchas divisiones de escenas, resultado de la intervención de múltiples personajes en este raudo último acto.

ESCENA 54	En la celda/despacho de la superiora. Yolanda encuentra la carta. La superiora cree que busca droga y consume con ella. La madre general insiste en hablar con la profesa.
ESCENA 55	En la fiesta. La madre general explica a la marquesa su intención de vender el convento. Sor Rata de Callejón se dispone a llevarle un pedazo de tarta a Yolanda.
ESCENA 56	En la habitación de Virginia. Yolanda entrega la carta a sor Rata de Callejón.
ESCENA 57	Sor Rata le da la carta a la marquesa, quien se retira a la celda de sor Perdida para leerla.
ESCENA 58 (M)	En la fiesta. Sor Rata presenta a Yolanda Bel ante el público de religiosas. La intérprete entona <i>Salí porque salí</i> , acompañada por los coros y la instrumentación de las profesas.
<u>SECUENCIA 23</u> : Los caminos del Señor son inescrutables: sus destinos se separan tras la fiesta	
ESCENA 59	En la habitación de Yolanda. La superiora elogia la actuación de la boherista, a pesar de no haber lucido el vestido que le regaló, pues Yolanda prefirió un diseño de sor Víbora.
ESCENA 60	En la fiesta. La madre general ordena a las Redentoras Humilladas que preparen su traslado.
ESCENA 61	En la fiesta. Yolanda accede a marcharse unos días a casa de la marquesa. La señora hace extensible la invitación a sor Rata, quien reflexiona sobre ello.
ESCENA 62	En la fiesta. La superiora se enfrenta a la madre general, afirmando que fundará una orden.
ESCENA 63	En la capilla. Sor Víbora y el capellán se confiesan su amor. Sor Perdida, dispuesta a marcharse a Albacete, les encomienda el cuidado de su tigre, convencida de que formarán una familia.
ESCENA 64	Sor Estiércol se levanta de su cama de clavos para acudir a consolar a la madre superiora. Esta grita y llora en la habitación de Virginia al descubrir que Yolanda se ha marchado.
(Fundido en negro. Créditos finales sobre foto fija de sor Estiércol consolando a la superiora. Suena <i>Encadenados</i>)	

<i>La llamada (Javier Ambrossi y Javier Calvo, 2017)</i>	
<u>SECUENCIA DE CRÉDITOS</u> (En referencia a distribución, producción y financiación. Suena un himno ¹⁴⁵⁸ tocado por cornetas)	
ACTO I: PLANTEAMIENTO	
<u>SECUENCIA 1:</u> Una primera aparición divina en una noche muy accidentada	
ESCENA 1	En el Campamento La Brújula. En plena noche, sor Milagros se asegura de que todas las niñas y jóvenes estén durmiendo en las literas de sus respectivas cabañas.
ESCENA 2 (M)	En la cabaña. María despierta al escuchar de fondo el comienzo del tema <i>I will always love you</i> . La pared de la cabaña se abre y aparece Dios, cantando desde unas escaleras celestiales.
ESCENA 3	En la cabaña. María sale, impactada. Al regresar al interior, todo ha vuelto a la normalidad. Susana despierta y descubren que se han dormido. Sus compañeras se quejan por el alboroto.
ESCENA 4 ¹⁴⁵⁹	En los aseos. Susana y María se marchan al baño, desde donde llaman a un taxi. Cuentan con la inestimable colaboración de Marta, una de sus compañeras de cabaña.
<u>SECUENCIA 2:</u> El concierto de Henry Méndez	
ESCENA 5	En el concierto. Susana y María bailan y cantan, al ritmo de <i>Mi reina</i> de Henry Méndez.
ESCENA 6 ¹⁴⁶⁰	En la barra. Las dos amigas toman unos chupitos, uniéndose Joseba, quien les ha conseguido

¹⁴⁵⁸ Desde el inicio se presenta una especie de himno instrumental, el cual recuerda al comienzo de himnos cristianos como *Amazing Grace*. Dicho himno reaparece en diversas ocasiones a lo largo del metraje, con variaciones de timbre instrumental de gran riqueza.

¹⁴⁵⁹ En esta escena se rompe la unidad espacial, pues comienza en los exteriores del campamento, mostrando después a las jóvenes en el baño. En tanto que la mayor parte de contextos espaciales se circunscriben al campamento, dichas variaciones no suponen rupturas a nivel narrativo.

¹⁴⁶⁰ Sucede con el último plano de esta escena, un plano general que sitúa a María en el exterior de la discoteca, algo semejante con aquello que ocurría con el plano inicial de la escena anterior. Aunque exista un leve cambio de espacio, estos planos no están dotados de autonomía narrativa, sino que cobran sentido en sus respectivas escenas.

	una reunión con el productor de Henry Méndez. María prefiere marcharse.
ACTO II: NUDO	
SECUENCIA 3: Una mañana ajetreada en el Campamento La Brújula	
ESCENA 7 ¹⁴⁶¹	En los exteriores del campamento. Las religiosas preparan a las niñas para salir de excursión. Sor Bernarda, nueva coordinadora, comprueba que faltan dos jóvenes y llama a sor Milagros.
ESCENA 8 ¹⁴⁶²	En la cabaña. María y Susana siguen durmiendo en sus camas, despertándolas sor Bernarda con un silbato. La religiosa las reprende por su mala actitud.
ESCENA 9	En la cabaña. Entran sor Chelo, sor Loli y sor Gladys. Sor Bernarda resuelve que se marchen a la excursión de piragüismo sin las dos jóvenes, quienes habrán de quedarse castigadas.
ESCENA 10	En la cabaña. Tras marcharse sor Bernarda, sor Milagros se pone a ordenar la estancia y explica lo sucedido: Susana llegó borracha. Las jóvenes parecen poco dispuestas a limpiar.
ESCENA 11	En la cabaña de sor Bernarda. La religiosa deshace su maleta y despide al autobús.
ESCENA 12	En los exteriores. A través del cristal trasero del autobús, una niña se despide de María.
SECUENCIA 4: Desencuentros humanos y reencuentros divinos	
ESCENA 13	En la cabaña. Sor Milagros ayuda a Susana a hacer las camas, mientras conversan sobre la oportunidad musical ofrecida a las jóvenes. La monja desconoce el mundo del electrolatino.
ESCENA 14	En la cabaña. María entra con la escoba y el recogedor, aunque se encarama a su litera. Ella y

¹⁴⁶¹ Además de marcar el cambio de jornada y situarnos de nuevo en el marco del campamento, donde habrá de acontecer el resto de la acción, se presentan aquí los créditos del reparto actoral principal de la película. Suena, de nuevo, el himno con el que dio comienzo el filme, ahora con un timbre más sutil.

¹⁴⁶² Las escenas 8, 9 y 10 son ejemplo de una división que no se efectúa por cambios espaciales o temporales, sino por la entrada y la salida de escena de algunos personajes, tal y como sucede en el teatro. Esto se debe a la marcada concepción teatral de la película.

	Susana discuten, viéndose sor Milagros en medio del fuego cruzado. Susana se marcha.
ESCENA 15	En la cabaña. María y sor Milagros conversan sobre el cambio vital, aunque la charla deriva en «la negra esa que cantaba» y se murió. La monja se marcha tras un grito de la joven.
ESCENA 16 (M)	En la cabaña. Sola, María entona <i>Si esto es fe</i> . Dios se aparece y le dedica unas palabras.
<u>SECUENCIA 5</u> ¹⁴⁶³ : La música hace milagros, Milagros	
ESCENA 17	En el comedor. Sor Bernarda intenta enseñar a sor Milagros la coreografía de <i>Viviremos firmes en la fe</i> , sin éxito. Departen sobre su desconocimiento de los gustos musicales juveniles.
ESCENA 18 (M)	En el comedor. Al notar baja de ánimos a sor Milagros, la coordinadora del campamento se propone animarla. Para ello, entonan y bailan <i>Estoy alegre</i> .
<u>SECUENCIA 6</u> : Janice entra en escena	
ESCENA 19	En la cocina. Susana charla con Janice, empleada del campamento y proveedora de drogas de la joven. Janice le cuenta que se ha quedado sin novio con el que acudir a sus clases de salsa.
ESCENA 20	En la cocina. Llegan sor Bernarda y sor Milagros. La coordinadora echa a Susana, averiguando después la existencia del grupo musical que conforman Susana y María.

¹⁴⁶³ Podría considerarse que esta secuencia está conformada por una escena, pues no se dan cambios espaciales, temporales o de personajes. No obstante, observo un cambio en la acción que permite delimitar dos escenas: la primera versa sobre las dudas de Milagros con respecto de sor Bernarda; la segunda gira en torno al desánimo de la monja. Por contraposición, en la primera escena de la secuencia 7 sucede algo semejante, si bien sor Bernarda toma las palabras de María como burla hacia su anterior presentación de los pasos de la canción, por lo que no existe una división argumental clara que permita diferenciar dos escenas. Según he apuntado ya en diversas ocasiones, el sentido de narratividad es el criterio básico de mi secuenciación, por lo que la construcción de escenas podría esquematizarse de manera distinta según criterios técnicos.

<u>SECUENCIA 7: «Bernarda, que veo a Dios»</u>	
ESCENA 21	En la cabaña. Sor Bernarda sorprende a María, queriendo que la ayude con <i>Viviremos firmes en la fe</i> . La joven confiesa las apariciones y la monja se enfada al creer que se burla de ella.
ESCENA 22	En vez de dirigirse a limpiar los baños, María se da un chapuzón en la piscina.
<u>SECUENCIA 8¹⁴⁶⁴: Viejos recuerdos y nuevas miradas</u>	
ESCENA 23 (M)	En el trastero. Sor Milagros entra, saca su vieja maleta y, con un vestido de flores, canta <i>Todas las flores</i> , imaginándose sobre un escenario. Susana la ve desde el exterior, sumándose al tema.
ESCENA 24	En el trastero. La religiosa se sobresalta al verse sorprendida por Susana. A pesar del enfado inicial, ambas se disculpan por lo sucedido esa mañana.
<u>SECUENCIA 9: La luz del mundo y la voz de Whitney Houston</u>	
ESCENA 25	En la piscina. María busca en su móvil las palabras que pronunció Dios: «Yo soy la luz del mundo». La falta de conexión a Internet impide que obtenga respuestas.
ESCENA 26	En la zona de picnic. María se presenta ante sor Bernarda y reitera su confesión. La religiosa acaba por creer a la joven: si canta por Whitney Houston, es la voz de Dios.
<u>SECUENCIA 10¹⁴⁶⁵: Así en el rezo como en el baile (o de la vocación del alma y la tentación de la carne)</u>	
ESCENA 27	En la ermita. Sor Bernarda conduce a María hasta la ermita del campamento, con el fin de

¹⁴⁶⁴ Teniendo en cuenta que la organización secuencial no se utiliza en las artes escénicas de manera habitual, las escenas que considero como parte de la secuencia 8 serían, en realidad, una única escena teatral. Apoyándome en una secuenciación audiovisual de tipo narrativo, resulta provechoso delinear dos escenas diferentes: en primer lugar, la entrada de sor Milagros en el trastero (siendo conscientes, gracias a la transición exterior inicial, de la presencia de Susana en el exterior) y un rescate de su pasado que toma forma de canción; segundamente, su confrontación con Susana. El cambio radica en la actitud de Milagros, creyéndose sola primero y sabiéndose descubierta después.

¹⁴⁶⁵ La secuencia 10 aprovecha un recurso característico del séptimo arte: el montaje alterno. Logrando que las escenas 27 y 28 se entrelacen gracias a una canción en el plano del sonido extradiegético, se muestran dos acciones que involucran a personajes diferentes en espacios distintos del campamento, pero que están sucediendo simultáneamente.

	enseñarla a rezar. Al ritmo de <i>Agáchate</i> , María practica los pasos indicados por la profesora.
ESCENA 28	En una cancha. Al mismo son, Susana mantiene relaciones con Joseba y ensaya pasos de baile.
<u>SECUENCIA 11: Drogas, Ibuprofeno y oportunidades en el mundo de la música</u>	
ESCENA 29	En la cocina. Sor Milagros explica a Janice la oportunidad musical de las jóvenes. Janice pide a la monja que reze también por ella, para poder conseguir al hombre que desea a su lado.
<u>SECUENCIA 12¹⁴⁶⁶: El desencuentro entre María y Susana se acrecienta</u>	
ESCENA 30 ¹⁴⁶⁷	En los exteriores. María se dirige a su cabaña, pero, al percatarse de la presencia de Susana, decide no entrar. La joven se marcha al baño y esconde su Biblia tras un retrete.
ESCENA 31	En los aseos. Susana entra y María cierra la puerta del retrete de golpe. Ambas discuten sobre la oportunidad de reunión con el productor musical, sabiendo que ninguna de ellas acudirá.
<u>SECUENCIA 13: Sor Milagros intenta acudir al rescate</u>	
ESCENA 32	En la cabaña. Susana se marcha con su maleta. Sor Milagros descubre, desilusionada, la ruptura de un grupo musical y de una amistad.
ESCENA 33	En el encinar. Agazapada, sor Bernarda sobresalta a la hermana Milagros.
ESCENA 34	En una tienda de campaña. Sor Milagros acude a la tienda en la que Susana pasará la noche.

¹⁴⁶⁶ Las secuencias 12, 13 y 14 suceden de manera temporalmente contigua, en una misma noche, lo cual podría llevar a considerar su agrupación. El criterio narrativo que sigo aquí radica en qué personaje resulta central en cada momento: en las escenas de la secuencia 12, la acción se centra en María y Susana; por su parte, las tres escenas que componen la secuencia 13 tienen como denominador común la intervención de Milagros, a quien la cámara sigue en esos momentos; finalmente, la secuencia 14 vuelve a situar el foco de atención en María, esta vez para presentar una nueva aparición divina.

¹⁴⁶⁷ A pesar del cambio de espacio entre el exterior de la cabaña y el interior de los aseos, considero que la acción se mantiene en una misma escena tanto por la continuidad del acompañamiento musical como, principalmente, por tratarse de una única dinámica de acción (María quiere evitar que Susana descubra su Biblia y por eso va a esconderla en el baño). Sin embargo, la entrada de Susana en los lavabos y el inicio de una discusión entre ambas, cesando la música y dando pie al diálogo, supondría un marcador de cambio en la dinámica narrativa.

<u>SECUENCIA 14: La falta de entendimiento entre María y Dios</u>	
ESCENA 35 (M)	Tras recuperar su Biblia, María regresa a la cabaña y se encuentra de nuevo con Dios, quien le canta <i>I have nothing</i> .
ESCENA 36	En los exteriores. Dios espera alguna reacción por parte de María. La joven decide orar, leyéndole un pasaje bíblico, pero Dios se marcha entre carcajadas.
<u>SECUENCIA 15¹⁴⁶⁸: Susana y sor Milagros descubren el secreto de María</u>	
ESCENA 37	En los exteriores. Sor Milagros descubre a María inconsciente. Nerviosa, alerta a Susana y sor Bernarda. Esta última desvela su secreto mientras la conducen a la cabaña.
ESCENA 38	En la cabaña. María explica lo sucedido la noche anterior. Sor Bernarda logra que Susana y sor Milagros se marchen, quedando a solas con María, pero la joven se resiste a hablar con ella.
ESCENA 39	Al teléfono. La hermana Milagros intenta contactar con el Vaticano, sin demasiado éxito.
<u>SECUENCIA 16: El desánimo se apodera del campamento</u>	
ESCENA 40 ¹⁴⁶⁹	Mientras suena <i>La llamada</i> , todas están sumidas en el desaliento: María llora en su cama y después se deshace de la Biblia; Susana discute con su novio y va en busca del vestido de Milagros; sor Bernarda pierde la fe en sus canciones; la hermana Milagros parece preocupada antes de apagar la luz de su mesilla de noche; Janice, a falta de pareja, danza con la fregona.

¹⁴⁶⁸ De nuevo, teatralmente, las escenas 37 y 38 podrían considerarse una única escena, pero prefiero dividir las con base en un doble criterio: además del cambio de espacio entre exterior e interior, transitamos también entre la revelación del secreto de María por parte de Bernarda y las reacciones de Susana y Milagros al mismo. Por otra parte, la escena 39 supone una pequeña digresión, un momento de humor que alivia la tensión emocional vivida, asociado con la caracterización de la hermana Milagros.

¹⁴⁶⁹ Esta escena, con entidad de secuencia por sí misma, supone el broche perfecto al nudo argumental, antes de transitar al desenlace: al tiempo que suena la canción original del largometraje, se presenta una síntesis visual de todos los conflictos planteados y de las crisis que estos generan en los personajes. Más que varias escenas en montaje alterno, se trataría de una única escena de recapitulación que casi podría entenderse como un videoclip de la canción.

ACTO III: DESENLACE

SECUENCIA 17: La llegada de Carlos, el de la tirolina

ESCENA 41	En los exteriores. Sor Milagros recibe a Carlos, encargado de montar la tirolina.
-----------	---

SECUENCIA 18: La confesión de Susana

ESCENA 42	En la cabaña. Sor Milagros intenta reconfortar a María. Susana escucha tras la puerta.
-----------	--

ESCENA 43	En la cabaña. Estando en desacuerdo con Milagros, Susana entra. Ella se muestra partidaria de arriesgar e intentarlo, besando a Milagros en la boca tras confesar que se ha enamorado.
-----------	--

ESCENA 44	En el porche de la cabaña. Tras marcharse la religiosa, María y Susana conversan. Susana parece tener una idea sobre cómo afrontar el problema de su amiga.
-----------	---

SECUENCIA 19: Nuevos comienzos, viejos finales

ESCENA 45	En la ermita. La madre Bernarda y la hermana Milagros rezan. Esta última expresa su intención de abandonar el campamento, comunicándole a sor Bernarda lo sucedido con Susana.
-----------	--

ESCENA 46	En la ermita. Entra Janice, avisando a las religiosas de la presencia de un señor... Carlos, el de la tirolina. Sor Bernarda encuentra inspiración para ayudar a María.
-----------	---

SECUENCIA 20: Pues, al final, la música sí hace milagros

ESCENA 47 ¹⁴⁷⁰	En la cabaña. Vestidas con sus mejores galas, Susana y María retiran los muebles. Sor Bernarda
---------------------------	--

¹⁴⁷⁰ La lectora podría preguntarse por qué no considero un montaje alterno de varias escenas. Intentaré justificarlo aludiendo a dos decisiones anteriores que he tomado en esta secuenciación. En primer lugar, consideré que, al ritmo de *Agáchate*, veíamos dos acciones que, si bien rimaban y contrastaban visualmente, suponían episodios diferentes que involucraban a distintos personajes, sin llegar a confluir (a. II, s. 10, e. 27 y 28), siendo un ejemplo de montaje alterno. Sin embargo, al son de *La llamada*, aludí a una escena de recapitulación (a. II, s. 16, e. 40). Quizás este tercer caso sea más discutible, pero entiendo que, de la misma manera en que las crisis se comprendían mejor juntas, también ahora las cuatro caminan juntas, a la vez, hacia la solución del desenlace. Baso mi decisión en que las diversas acciones confluyen rápidamente en la cabaña.

	se dirige hacia allí con su radiocasete y Milagros hace lo propio, luciendo su vestido rojo.
ESCENA 48 (M)	En la cabaña. María y Susana interpretan el éxito de su grupo SuMa Latina: <i>Lo hacemos y ya vemos</i> . Gracias a esta actuación, logran la aparición de Dios.
ESCENA 49 (M)	En la cabaña. Dios responde también de manera musical, comenzando a entonar <i>Step by step</i> . La canción acaba convirtiéndose en un número coral. Milagros devuelve el beso a Susana.
ESCENA 50 ¹⁴⁷¹	María asciende por las escaleras que habrán de llevarla junto a Dios.
(Fundido en negro. Créditos finales. Suena <i>La llamada</i>)	

¹⁴⁷¹ Aunque podría optar por considerar lo acontecido durante esta escena como conclusión de la anterior, estimo que los cambios de iluminación y música apreciables, fijándose además un cambio de tono narrativo, invitan a valorarla como episodio individualizado.