

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Elementos introductorios a un cineasta singular

Autor/es:
Pérez Perucha, Julio

Citar como:
Pérez Perucha, J. (1993). Elementos introductorios a un cineasta singular.
Vértigo. Revista de cine. (8):48-51.
Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42994>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



ELEMENTOS INTRODUCTORIOS A UN CINEASTA SINGULAR

Julio Pérez Perucha

Singular, y bien singular, es la obra cinematográfica de Manuel Mur Oti. Y no porque el conjunto de su filmografía se componga de un agregado compacto y sin fisuras de obras maestras donde siempre aparezcan, altaneras, las marcas enunciativas de su autor —propósito radicalmente imposibilitado, para Mur Oti y para cualquier otro, tanto por la estructura industrial del cine español como por las circunstancias administrativas y políticas en que este se movía— sino porque en los márgenes de maniobra que nuestro cine facilitaba consiguió poner en pie un conjunto de películas en donde las mas de las veces emergía con inusual potencia no solo un original universo considerablemente alejado de las propuestas que conformaban la fisonomía habitual del cinema hispano, sino que tales propuestas hacían acto de presencia a través de la densidad fílmica que siempre acredita el trabajo de un cineasta alejado de la rutina muchas veces imperante en cualquier cinematografía.

Al comentar introductoria y esquemáticamente alguno de estos extremos se aplicarán las líneas que a continuación siguen.

1. Lugar de Mur Oti en el cine español

De entre todos los realizadores que inician su actividad en el cine español inmediatamente después de la derrota del Eje en la Segunda Guerra Mundial (circunstancia histórica decisiva en el devenir tanto del franquismo como de su cultura), se encuentra un reducido grupo de cineastas que presenta particular relevancia: se trata de la que, en las postrimerías de los años 40, fue llamada por algunos críticos y publicistas la “generación de los renovadores” (Mur Oti, del Amo, Nieves Conde, Ruiz Castillo); generación que, pese a sus disimilitudes, presenta una

llamativa homogeneidad que la hace particularmente atractiva a la mirada del observador curioso por, al menos, cuatro razones:

1. El ser una generación puente (casi cabría decir “generación emparedada”) entre la primera oleada de postguerra — aquella en la que se encontraban los directores mas comprometidos en edificar oficialmente un cinema que pudiera ser tenido por franquista, empeño saldado con irregular fortuna — y la generación que se da a conocer en los primeros años cincuenta bajo la declarada influencia del neorrealismo italiano. Influencia que, lógicamente, también alcanza a es-

Aurora Bautista en
CONDENADOS (1953).



ta "generación renovadora" produciendo en algunas de sus obras un atractivo cruce entre los modos industriales y retóricos del cine español de post-guerra y los hallazgos del neorealismo italiano.

2. El mantener sus miembros un nada desdeñable grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en que se mueven, disidencia que a veces consiguen materializar en sus películas. Disidencia que proviene tanto del republicanismo de algunos (un Mur Oti que formó parte del Estado Mayor de "El Campesino"; un del Amo que pasa casi sin transición de la cárcel a los Estudios de rodaje; un Ruiz Castillo, corresponsal del noticiario Film Popular, que se queda atrapado en la Valencia ocupada con un tomavistas pronto objeto de requisa), como del "genuino" falangismo de corte "hedillista" de otros: el caso de Nieves Conde.

3. El desplegar lo más sustantivo de su carrera, no pocas veces conflictiva (recuérdese el caso SURCOS o los numerosos guiones prohibidos a Antonio del Amo) entre el período final de los años cuarenta y la estabilización, a mediados de los sesenta, de aquello que fue llamado "Nuevo Cine Español" —de hecho el NCE yuguló la carrera de tres generaciones sucesivas de cineastas (de Saenz de Heredia a Berlanga, pasando por Nieves Conde)—. Carrera que mostró su más interesante período creador durante la década de los cincuenta, contrariamente a lo que ocurre con otros debutantes del período de post-guerra mundial provistos de escasa o irrelevante obra durante esa década; o a lo sucedido con otros dos miembros laterales de esa "generación renovadora" que en 1951 y 1953, respectivamente, abandonan la realización: uno por hartazgo (Serrano de Osma) y otro por desaparición prematura (Gómez).

4. El poner en pie un conjunto de obras cuyo universo referencial se aviene de manera consciente y deliberada a la realidad todavía predominantemente agraria de la sociedad española. En efecto, durante los años cincuenta la presencia de los sectores campesinos aún era porcentualmente relevante en la formación social española, y aunque en la segunda mitad de la década va consolidándose el tejido urbano e industrial de nuestra sociedad en detrimento del mundo rural, la importancia relativa, tanto económica como sociológica, del espectador pueblerino —y las intensas relaciones que mantenían con su lugar de origen justifica considerar como culturalmente rurales a los emigrantes



Enrique Álvarez Diosdado y Alberto Ruschel en ORZULLO (1955).

de primera generación— en el conjunto del público espectador del cine español era lo suficientemente considerable como para que algunos realizadores, cuya sensibilidad ideológica o sus proposiciones populistas se situaran más allá de un rutinario compromiso industrial con el productor de turno, pusieran en pie un grupo de intervenciones discursivas y espectaculares (es decir: de películas) que tuviera como destinatario ese característico segmento de la población consumidora española. Y fueron los componentes de esta "generación renovadora" quienes con mayor regularidad —pues no fueron los únicos, pero quizá sí los más perseverantes— hicieron circular productos, de muy diverso planteamiento y resultado, destinados a ese segmento social, público agrario y emigrantes de primera generación, cuya importancia comenzó a declinar al tiempo que lo hacia su carrera. Puede decirse, pues, que se convirtieron en impremeditados notarios de las transformaciones de nuestro paisaje social, contribuyendo, además, a dibujar la singular y rica fisonomía del cine español de los cincuenta.

Curiosamente, caracterizados componentes de esta "generación", en compañía de Edgar Neville (el caso más llamativo de calculada disidencia práctica bajo el franquismo) confluyeron en una película de episodios titulada EL CERCO DEL DIABLO, conflictivo, accidentado, y problemático proyecto que puso en pie José María Elorrieta, a la sazón primo de Neville. Considerando, por otra parte, que los miembros de esa generación se encontraron acorralados entre los cineastas "oficialistas" del "Régimen" que les precedieron y los cineastas "opositores" que les sucedieron; mimados los primeros por las instancias administrativas franquistas y aplaudidos los segundos por la crítica de filiación democrática e inconformista (?), esta gene-



Rodaje de una escena de CIELO NEGRO (1951).

ración se encontró casi sin territorio ni consenso crítico que legitimara e impulsara sus aportaciones, que fueron casi sistemáticamente minusvaloradas, cuando no ignoradas con desdén. Sufrieron un inesperado “cerco del diablo”.

2. Algunos aspectos de un firmamento inusual

Como es sabido, en 1908 nace Mur Oti premonitoriamente en Vigo, emblemática puerta de salida hacia América de la emigración española, y aún adolescente, en 1923, se traslada a vivir a la isla de Cuba en donde permanecerá hasta 1933, fecha en que regresa a España. Quiere esto decir que la formación cultural de nuestro director es hispanoamericana, tan hispanoamericana como sus primeras y exitosas actividades artísticas en el campo de la poesía y el texto dramático. Tales circunstancias biográficas darán lugar a una de las características más llamativas de la posterior carrera cinematográfica de Mur Oti, singularmente detectable en sus melodramas: la de presentar una fisonomía que los emparenta antes con el melodrama latinoamericano que con otras corrientes (europeas o norteamericanas) del género. Esta filiación criolla de películas como CONDENADOS, ORGULLO, o DUELO EN LA CAÑADA, perceptible en el valor telúrico del terruño, en su vago paganismo, o en la consideración de la figura femenina como instancia emanada de la propia tierra, sitúa a Mur Oti como atrac-

tivo representante de una corriente cultural hispanoamericana, escasamente cultivada en el cine español, producto del mestizaje entre nuestras tradiciones artísticas y las de nuestras excolonias.

La tierra, pues, es uno de los temas centrales en la obra de Mur Oti. Ella no es solo la base del sustento material de esos personajes, sino concreción cuasi mítica de su mentalidad y aspiraciones, firme anclaje de sus construcciones imaginarias y elemento desencadenador de las pulsiones que los constituyen, parcialmente, como sujeto. Si tales personajes existen en tanto que firmemente ligados a la tierra, y su actividad se encamina a re-ligarse más profundamente a ella —y de ahí el sesgo pagano a que antes aludíamos: la tierra como divinidad—, no por ello deja Mur Oti de mostrarnos las determinaciones sociales que la misma existencia de esa tierra genera, los conflictos que induce: unos personajes son los propietarios del terreno; otros no. Así, la tierra tiene connotaciones míticas para todos los personajes, para unos sólo será la circunstancia material de su explotación, mientras que para otros la base de su creciente poderío. Y de ahí el conflicto: los unos elaboran y desarrollan algo que es su misma prolongación material; los otros hacen lo propio con una prolongación de sí mismos que a la postre es imaginaria, toda vez que esa tierra (y la mujer) ni les pertenece ni les pertenecerá.

Y la Mujer. La mujer como emanación de la tierra, con la que comparte no pocas de sus características, desde su fecundidad hasta su indomeñabilidad, desde su potencia hasta su periódica hosquedad.

3. El trabajo de un cineasta (fragmentos)

Como todo cineasta que pretende ir más lejos de la mera e incluso brillante ilustración de materiales previos, o de la eficaz coordinación de factores humanos e industrialmente solventes —tareas, por otra parte, nada banales, y que también suelen comparecer en numerosos pasajes de películas consideradas obras maestras— Mur Oti se maneja con una puesta en escena concisa y con un tratamiento dramático tendente a mostrar en términos visuales no sólo los conflictos de los personajes sino la evolución que cabe esperar del planteamientos de aquellos. Expliquemos algunos ejemplos.

1. El plano inicial de CONDENADOS nos muestra en Gran Plano General una llanura áspera sobre la que, penosamente, una figura femenina vestida de negro se encuentra clavada removiendo trabajosamente el campo. La relación permanentemente desolada y al mismo tiempo umbilical de mujer y tierra queda meridianamente mostrada en esta

económica apertura del relato tanto por la escala como por la duración del plano.

2. El plano inicial de CIELO NEGRO nos propone un paisaje urbano a través del reencuadre de la ventana de un edificio; colgado del marco de esa ventana una jaula mantiene encerrado a un pájaro, y el punto de fuga de la mirada se ve diagonalmente obstaculizada por un monumental puente o viaducto que vulnera el espacio de la visión y su perspectiva; y cuando un discreto travelling de retroceso señale que nos encontramos ante un punto de vista subjetivo sabremos que el personaje a que corresponde tal punto de vista no podrá disfrutar de salida alguna en su quizá amarga problemática y que el elevado puente que atraviesa el vacío no será otra cosa que la condensación emblemática de su, real o simbólica, muerte.

3. Cuando en ORGULLO la protagonista femenina, atrapada en un conflicto que evoca tanto el de Capuletos y Montescos como nuestra propia guerra civil, abandona sus aposentos para arengar a sus hombres que la aguardan en el zaguan de la masía o cortijo, un elegante movimiento combinado de travelling y grúa la recoge descendiendo la escalera y dirigiendo la palabra a los suyos. Según el personaje va descendiendo, y acercándose a cámara, las observaciones verbales que dirige a quienes se supone la escuchan no suscitan, contra toda normativa, contracampo alguno mostrando las reacciones de los interpelados. La inusual duración del plano, no interrumpido por ningún corte, parece concluir cuando la mujer llega a primer término y se coloca frontalmente a cámara. Pero no será así: ese será el momento en que aquella pronunciará la matriz de su proclama, sin que veamos que la escuche en contracampo personaje alguno, ocupando así el propio y atónito espectador en su butaca el espacio de ese contracampo escamoteado y de esos personajes no vistos, puesto que tal espectador es el destinatario final de una proclama que le requiere imperiosamente sobre la necesidad de ir a otro lugar (físico,

mental...) y, por supuesto, hacerlo al margen de las instituciones, que en tal película ni aparecen. Perorata, en definitiva, harto audaz — se trata de una versión tan inorgánica como inesperada de la consigna “reconciliación nacional” — como para endilgársela, cual inocente arma arrojadiza, al desprevenido espectador de 1955.

4. Nuevamente en CONDENADOS, el personaje que interpreta José Suárez comparece en la ficción emergiendo de una elocuente oscuridad formada por la brumosa entrada al luminoso patio del caserío. No nos será difícil suponer, por tanto, que sus propósitos de lograr, persuasivo, mujer y hacienda, se verán “condenados” a un mortal fracaso. Y de idéntica y simétrica manera, cuando el ama y el legítimo amo (y nótese, dicho sea de pasada y por mucho que el asunto resulte explosivo, que la legitimidad la recibe del deseo de ella) abandonen la ficción, lo



Fotograma de EL BATALLON DE LAS SOMBRAS (1956).

harán de espaldas y rodeados de las humaredas de una caldera de ominoso funcionamiento cuyos humos serán, obviamente y por contraste con la negrura que recibió al advenedizo José Suárez, grisáceos o blanquecinos.

Sirvan estos cuatro ejemplos, que podrían multiplicarse por doce, de testimonio sobre la potencia visual y fabuladora de Manuel Mur Oti, de quien volveremos a ocuparnos cuando la ocasión se muestre propicia. 