

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

Título:
Amor constante más allá de la muerte

Autor/es:
Montiel, Alejandro

Citar como:
Montiel, A. (1998). Amor constante más allá de la muerte. La madriguera. (7):66-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41656>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



Amor constante más allá de la muerte

Alejandro Montiel

El Gato montés

Rosario Pi

España, 1935

Al parecer sólo seis fueron las mujeres que debutaron como directoras en los primeros noventa años del cine español (mientras que en los últimos diez se han dado a conocer aproximadamente unas veinte), hecho que no pude dejar de tenerse en cuenta a la hora de discutir el apreciable trabajo de Rosario Pi durante los años treinta, y que otorga un valor añadido a un film como *El Gato montés*, pues, si el curioso espectador compra o alquila esta película en su videoteca, tal vez caiga en la cuenta de que, en materia de cine, a veces nada hay tan llamativamente “novedoso” como esas “antigüedades” que la ligereza de las modas o la pereza de los críticos e historiadores han ido arrumbando y alejando del escaparate público.

Creadora junto con el mexicano Emilio Gutiérrez Bringas y Pedro Ladrón de Guevara de la productora Star Film (que inició su andadura en 1931 con *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, de Edgar Neville), la catalana Rosario Pi, autora también de guiones como *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934), pasa por ser, gracias a este film, la primera directora del cine sonoro español. Sólo Helena Cortesina (según informa Julio Pérez Perucha) la habría precedido en tareas de dirección con un film titulado *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921), dato que ignora Fernando Méndez Leite cuando le atribuye a Rosario Pi el mérito absoluto de ser “la primera realizadora española”¹, antes de propinarle un piropo estremecedor e involuntariamente fisiológico (“mujer de aliento varonil”) y de despachar de un plumazo *El Gato montés* afirmando que, en esta película, la partitura del maestro Penella “no encontró las imágenes adecuadas”².

En 1935, Florentino Hernández Girbal (*Cinema Sparta*, 28 de diciembre de 1935), columbraba con

temor el “diluvio de zarzuelas” filmadas (“*Rosario la Cortijera, La verbena, La Dolorosa, Rode la Paloma, Los claveles, Don Quintín el amargao, El Gato montés* y algunas más”) que amenazaban, según él, con hundir el cine español³ y, abundando en esta tesis, Román Gubern ha creído ver una sorprendente identidad o monotonía estructural en films como *El relicario* y *El Gato montés*, aunque no deje de señalar en este último “un final necrófilo bastante insólito” que “alcanza una dimensión parasurrealista y prefigura la última escena de *Abismos de pasión* (1953), de Luis Buñuel”⁴.

Film de 89 minutos de duración en la versión videográfica, rodado en los estudios Orphea de Barcelona y estrenado en esta misma ciudad el 2 de marzo de 1936, *El Gato montés* cuenta la historia de dos gitanos enamorados desde la infancia, Juanillo (de niño, Enrique Castellón; de adulto Pablo Hertogs) y Soleá (Primero Eugenia Graciani y luego María del Pilar Lebrón) y que dan testimonio de la constancia de su pasión no sólo con su vida, sino también, como en el poema quevedesco, más allá de la muerte. Tan sólo por esta secuencia final (que más adelante describiremos), merecería este film ser objeto de atención especial, pero es que, además, según ha señalado recientemente Luis Fernández Colorado, posee otros méritos muy notables, como la ejemplar utilización de la banda sonora para obtener una gran fluidez entre las secuencias, el acertado uso de los contrastes lumínicos para “caracterizar situaciones anímicas o rasgos internos de los personajes” (así, la claridad, asociada a Soleá; las sombras y la noche envolviendo a Juanillo, primero encarcelado y luego convertido en bandolero) y posee escenas tan destacables e impresionantes como la que muestra a Soleá cantando una saeta en los aledaños de la prisión donde mantienen aherrojado a su amante⁵. Podría haber añadido igualmente la estupenda secuencia de montaje que, mediante un *travelling* hacia atrás y en sucesivos planos

frontales y fundidos encadenados, muestra cómo los niños, que caminan cogidos del hombro y descalzos "por la vida", acaban por crecer y hacerse novios de adultos⁶.

Ahora bien, puesto que quien esto suscribe se siente responsable de haberles recomendado a ustedes en el primer párrafo de este artículo la compra o alquiler del vídeo actualmente en el mercado de *El Gato montés*, se ve también en la obligación de advertirles que en él no se ha respetado el formato original (por lo que podría parecerles a ustedes que es un film que trata sobre decapitados) y que la banda sonora es ocasionalmente casi ininteligible. Pero si a pesar de todo deciden soportar estas incomodidades, hallarán enseguida que los títulos de crédito (de dos minutos y cuarenta y cinco segundos de duración) se inscriben dentro de un gusto muy extendido en los años treinta, porque los actores-personajes son sucesivamente presentados utilizando *cortinillas* que barren la imagen en diagonal, alternativamente de arriba abajo y de abajo arriba.

En los tres minutos siguientes (la obertura), no volverá a utilizarse este signo de puntuación (y sí un buen número de fundidos encadenados), pero después se hará un uso generoso del mismo, hasta el extremo de que no conozco ningún otro film español que lo emplee de manera más preciosista y elegante. En el minuto 5, y señalando una pequeña elipsis del relato, la cortinilla [1] arrastra la imagen anterior de derecha e izquierda hasta hacerla desaparecer por la esquina superior izquierda; en el minuto 6, la cortinilla [2] barre de izquierda a derecha; en el 7 aparece de nuevo como en el caso anterior [3=2]; en el 9, se presenta una preciosa transición girando en doble abanico desde el punto central del encuadre [4]...

En fin, puesto que soy consciente de lo pelmazo e impreciso de esta prolija descripción, debo detenerme aquí, pero no sin encarecer al espectador que re-

pare en las 15 cortinillas (con 12 variantes) que ofrece el film, y que no se pierda la que hace la número [8], en la que a partir del eje axial, dos líneas quebradas en forma de sierra se abaten en abanico a derecha e izquierda.

Por otro lado, en cuanto a los 19 planos finales (los cuatro minutos posteriores a la última cortinilla del minuto 85), debe decirse que contienen algo de lo mejor y de lo peor del film, pues si la escena de desafío entre Juanillo y Rafael "El Macareno" (Victor Miguel Meras) había sido expuesta de manera decididamente zafia y, por el contrario, la cogida del matador había estado descrita de manera eficaz (e incluso podría calificarse de brillante), la secuencia final posee tanto bellas composiciones (el plano de Soleá, muerta, vestida de blanco, y a su vera, de hinojos, el gitano enamorado), como algunos planos visiblemente toscos (aquél en el que Juanillo está a punto de salir de campo para luego volver andando hacia atrás y ocupar el centro del encuadre).

Sea como fuere, este film irregular acaba de la manera más sorprendente y conmovedora: tras la muerte de Juanillo (que coge la mano del cadáver de su amada), la imagen funde con un enternecedor plano medio (que hemos visto al inicio del film) en el que los

dos niños van dormidos en el carro del tío Pesuño (Juan Baraja), y ésta a su vez con un amplio plano general en el que la pareja camina hacia un horizonte de dramáticas luces hasta que sus cuerpos se desvanecen y la palabra "Fin" llena la pantalla.

Rosario Pi, que se muestra insegura en la dirección de las escenas de violencia, brilla en los momentos más patéticos y emotivos y demuestra asimismo un notable talento en los interludios musicales y cómicos. Así, probablemente el mejor chiste del film esté a cargo del galán de "la peliculera", la criada del cortijo de "El Macareno". La muchacha, que rechaza los requiebros del mozo, le advierte: "¡Sin tocar!". Y





Llegar y besar el Sants.



Imagínate que llegas a El Prat y en sólo 15 minutos aterrizas directamente en tu confortable habitación. Sin atascos. Con toda Barcelona a tus pies. Ningún otro hotel de la ciudad cae tan cerca del aeropuerto como el Barceló Sants, en tren. Ahórrate elegir entre quedarte cerca del aeropuerto o perder el tiempo desplazándote hasta Barcelona. Ven, en tren, si no tienes tiempo que perder. Ven, como quieras, a disfrutar del hotel mejor comunicado de Barcelona y que no está por las nubes.

- A 15 min. del aeropuerto en tren.
- Inmejorablemente situado y comunicado.
- 377 habitaciones (14 Suites).
- Categoría 4 Estrellas Superior.
- Parking 200 plazas en la puerta.
- 2 Restaurantes
- Gym Fitness Centre.
- 20 Salones para convenciones de hasta 1.500 personas.

**Información y reservas: (93) 490 95 95
o consulta en tu Agencia de Viajes.**

Barceló Hotels

Hotel
Barceló
Sants

Pl. Països Catalans, s/n - Estació de Sants - 08014 Barcelona

CLAVEL
Hotels

éste responde con desparpajo: “¡Como quieras! Pero el día que yo te toque, riete tú de la banda municipal”.

Que me perdone el profesor Gubern, pero el final de *El Gato montés* tiene poco de parasurrealista y sí mucho de melodrama subido de tono. Tampoco es, ciertamente, necrófilo, porque Juanillo no quiere a Soleá muerta: la prefiere viva, pero dadas las circunstancias... Es (como dice Luis Fernández Colorado) un final “delirante”, pero se trata de un delirio enunciado desde el principio con la brillante elipsis que traslada de la infancia a la madurez a la pareja (secuencia ya mencionada *supra*) y hasta inducido y preconizado por la propia Soleá que, tras un ataque de celos de Juanillo, mantiene con él siguiente diálogo (minuto 26):

SOLEÁ: ¡No bebas más!

JUANILLO: Como tú quieras.

SOLEÁ: Pues, anda, vamos a casa. ¡Que nos vean juntos! ¡Siempre juntos! ¡como empezamos a andar por la vida y como quiero yo que la acabemos!”.

Un delirio, sí; pero un delirio bastante común ♦

Notas

1. AAVV. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 88.
2. Méndez Leite, F. *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1965, vol. I, p.372.
3. Canovas Belchi, J. T., Pérez Perucha, J. *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español*. Universidad de Murcia / Asociación española de historiadores del Cine, 1991, p. 126.
4. Gubern, R. *El cine sonoro de la II república (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977, p. 130 y 174. Podría también cotejarse dicho final con los de *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) o *Colorado territory* (Raoul Walsh, 1949), western melodramático elocuentemente rebautizado en España como *Juntos hasta la muerte*.
5. Luis Fernández Colorado in Pérez Perucha, J. (ed) *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 102-103.
6. Y tampoco estaría de más señalar los abundantes errores de planificación y montaje (en relación al modelo clásico, que es en el que se inscribe), como un insólito *travelling* hacia atrás interrumpido por un *raccord* en el eje hacia delante (minuto 35), un fallo de *raccord* en la secuencia en que la criada del cortijo moja con un estropajo a su galán (minuto 57), varios saltos de eje (minutos 37, 64, etc.), un precipitado fundido en negro coincidiendo con un cambio de plano (minuto 69), etc.