

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Una tentativa de entrevista a Manuel Mur Oti

Autor/es:

Castro de Paz, J. L.; Pena, Jaime J.

Citar como:

Castro De Paz, JL.; Pena, JJ. (1993). Una tentativa de entrevista a Manuel Mur Oti. *Vértigo. Revista de cine.* (8):52-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42995>

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:



# UNA TENTATIVA DE ENTREVISTA A MANUEL MUR OTI

J. L. Castro de Paz  
Jaime J. Pena

52

V

**Pregunta:** Buenos días Don Manuel Mur Oti. Antes de nada muchas gracias por atender nuestra petición de realizar una entrevista. Me gustaría en principio preguntarle como está viviendo esta repentina rehabilitación, tan merecida por otra parte, en relación con esta recuperación por parte de Filmoteca de sus títulos, la organización de los ciclos, la publicación del libro de Miguel Marías... e incluso la concesión del premio Goya honorífico a su carrera cinematográfica. ¿Cómo ve este nuevo período que se abre a su vida profesional?

**Respuesta:** Esto empezó todo desde un artículo que publicó —espontáneamente, con asombro— Miguel Marías, que se llamó, se

llama o se llamaba “La maldición de Mur Oti”. No comprendió de pronto, al revisar mi obra por alguna parte, al llegar extranjeros que preguntaban por Mur Oti, al provocar esa pregunta, por ejemplo en Portugal, un escandalizado artículo en réplica, en grandes tamaños de letra: ¿Mur Oti, qué hizo? ¿Qué es Mur

Oti, qué se nos tiene vedado? ¿Por qué? Entonces después este hombre hizo este libro —que está naturalmente hecho por él— de mi trabajo, de mi conocimiento, de su crítica de cada una de mis películas y que está rubricado después, al final, por mí con una autobiografía en la que con un poco de humor —como siempre hay que llevar estas cosas y siempre mucha esperanza— yo describo mi vida desde que nací en Vigo (hace muy pocos días de esto, el 25 de octubre de 1908) y a la que vuelvo ahora por segunda o tercera vez con emoción, porque se és de donde se nace, y desde que el señor B... me dijo: “estamos entrando en Galicia”, yo estaba automáticamente sintiendo mi entrada como si regresara de verdad a un sitio que es el mío. Vuelvo a tu pregunta. Me preguntas cómo llevo ésto. Efectivamente, en gran parte de Europa, por movimiento defensivo del cine, de estos instrumentos de la cultura, cuidadores de la cultura, salvadores de la memoria de España y del mundo que se llaman

las Filmotecas, fueron recobrando un cine mío perdido, destruido. Comunicándose de una a otra parte, viajando, haciendo verdaderos gastos y esfuerzos por recuperar un cine que llevaba cuarenta años inmóvil y en unas filmotecas, durante un tiempo, que no eran las que ahora existen, perfectamente dotadas y con hombres que pueden rescatar y reavivar el cine que se encuentra a veces destruido completamente. Yo lo llevo con emoción. he vuelto a mi vida, he vuelto a mis tiempos en que yo hice UN HOMBRE VA POR EL CAMINO, mi primera película y en que me dí cuenta de que sí que había escogido mi camino. Un hombre iba por su camino, que era el cine. Al cine no se va por afición. Yo nunca tuve, antes de ser profesional del cine, afición al cine. Yo descubrí el cine y lo amé exactamente igual que se ama a una mujer. Yo no sirvo al cine, le amo. Yo no busco el dinero que he ganado y puedo ganar en el cine y gano. Yo hago cine porque amo al cine como a una mujer, porque me doy a ese cine como a una pasión. Y creo que el profesional que se está formando para entrar en el cine, en este camino largo, doloroso, en el que nos dejamos una parte de nuestra vida en cada película y recuperamos milagrosamente una parte de nuestra ilusión —milagro del cine—, sabrá como hay que amarla. Porque no es amar, es servir lo que nosotros hacemos en el cine.

Yo asisto a esta recuperación de mi cine, que ya ha tenido retrospectivas en Portugal, en Taormina, en Barcelona y en varios sitios más y ha concurrido como invitado de honor a sitios donde se proyectaba un cine importante y ha merecido críticas y comentarios y se han publicado libros y artículos... Lo recibo como una revivificación. No me asombra. Me encuentro como si se me hubiera despertado hace treinta años, cuando mi cine tenía un nombre muy destacado y cuando mi persona era muy conocida. Jamás me cegó otra cosa, desde que yo conocí de verdad a un cine que yo tenía postergado, que no me interesaba, que me interesaba el teatro, de donde yo venía al cine, que me interesaba la poesía, que era casi mi profesión, la novela, que también ejercía..., los campos... el viajar continuo, el recorrer países parte a parte... el no tener camino bastante

**Yo hago cine  
porque amo al  
cine como a una  
mujer, porque  
me doy a ese  
cine como a una  
pasión**



la rosa de los vientos para lo que fue el camino de mi vida hasta ahora... Yo creo que he tenido que inventar caminos a la rosa ...

**P: ¿Cómo se plantea la nueva película que está preparando? ¿Una continuación de su cine anterior?**

**R:** ¿Una continuación de mi cine? Bueno, yo creo que el cine se vivifica.. Yo tengo una línea de cine, que ya se acusa en todas las películas que ustedes van a ver estos días. Hay una continuidad en mi cine, simplemente. Yo no considero ni bello ni práctico el plano casual, tampoco creo interesante el plano capricho, el plano perfeccionista, el plano sorprendente. Yo tomo la película como una gran sinfonía —exactamente igual que la Quinta, que la Sexta, que la Octava de Beethoven, la que ustedes quieran— y mi orquesta, todos los valores, están exactamente sujetos a mi mano, a mi oído, a mis ojos... y tienen que responder armónicamente, desde el primer día de rodaje, en una continuidad absoluta hasta lograr casi que ningún espectador pueda percibir la mecánica del cambio de un plano por otro, el cambio del plano al contraplano o cualquier cosa de éstas, está casi eludido por mí, y será más, naturalmente, en estas películas que haga si Dios y mi vida me hacen continuar. Creo que donde el espectador puede ver la mecánica, termina el arte y empieza la artesanía y yo cuido mucho eso. Voy al plató sabiendo exactamente lo que voy a hacer: la óptica que va a haber en la cámara la se desde el momento que empiezo a escribir, se cual va a ser el emplazamiento... En este oficio nuestro, que tanto se parece al oficio de Dios, puesto que nosotros inventamos, creamos igual que él, creamos el mundo de nuestra película desde la primera hoja del guión. Esto es para mí el cine. No me mueve jamás, cuando voy a una productora o cuando voy a hacer una película, lo que puedan pagarme por hacer esa película. Lo que mi dignidad como director pueda merecer es lo que me darán, pero no me mueve jamás la codicia. Aparte de que, gracias a Dios, ruedo porque quiero rodar, porque quiero servir a mi amor, que es el cine. Porque quiero buscar la perfección, que es casi lo imposible, porque quiero —como digo algunas veces— descubrir la octava nota de la escala tonal, el octavo color del arco iris y la escala de la felicidad, la escala... la octava felicidad del pecado, de los pecados capitales que son siete, y yo estoy buscando el octavo para ponerlo en una película. Creo mis cielos, creo mis estrellas, creo mis cosas. No hay misterios, hay dedicación. No hay soberbia, hay una sencilla humildad. Hay solamente una soberbia que empieza en el plató: yo soy yo, este cine es el mío, se va a hacer como yo quiero hacerlo. No hay más ojos que los míos.

**P:** ¿Sus películas se podrían ver casi sobre el papel, antes de rodarse?

**R:** Suprima el casi y estará viendo la película. Sí, absolutamente. Para mí el montador limita su esfuerzo, en realidad, a empalmar donde está indicado en el guión exactamente. Cada plano está ya cortado en el guión. Nunca he hecho un plano de reserva, nunca he cambiado una posición de cámara, nunca la he corregido. Al llegar al plató yo ya sa-

do el propio cine de uno, el propio cine que uno siente, oyendo la música que uno quiere, tomando como una gran partitura ese guión que tenemos, en el que entran las artes todas del mundo. Por eso he pensado muchas veces que sería la perfección el que los directores tuviesen una cultura del Renacimiento. No pretendo la locura de pensar que yo soy un señor que tiene la cultura del renacimiento... el barniz, el leve barniz que le permite a uno saber qué es de Giotto, de Bellini... saber que escuelas de pintura han existido. Yo no pretendo que nadie me exija —y tampoco lo permito, siquiera— que yo esculpa como Miguel Ángel ni pinte como él en el Vaticano, incluso, eso sí lo hago, que escriba un soneto como él —a lo mejor lo escribo, sí, eso es lo mío— pero siempre estaré protegido por el conocimiento de esas artes que le son absolutamente necesarias a todo director del cine, el conocimiento de esas artes. El que el decorador no sepa más de decorados que el director, el que nadie sepa más que el director, porque aunque exactamente en una orquesta el violinista puede tocar el violín seguramente mucho mejor que el director, sin embargo no dirigiría la orquesta como ese director. Es mi manera de pensar, puedo estar equivocado. Yo no hago cine por... lo hago porque quiero al cine como se ama a una mujer, sencillamente...

**P:** CIELO NEGRO sorprende por la enorme densidad melodramática de su puesta en escena, que ha hecho recordar a algunos al gran maestro del melodrama Douglas Sirk. Nos gustaría que hablase sobre su concepción del melodrama y sobre CIELO NEGRO en particular.

**R:** A mi me dieron una versión, después de haber hecho una película que ustedes ni nadie conoce puesto que no se terminó, que fue WOLFRAM y que los productores vendieron los estudios donde yo había rodado hasta faltarme aproximadamente un rollo, o tal vez un rollo y medio, pero nunca más... Ellos la vendieron para entregar automáticamente aquellos estudios...

**P:** ¿No se conservan los negativos?

**R:** Yo no me preocupé más. Estaba muy conforme con la película. Trabajaban unos magníficos actores españoles, los mejores de entonces. Pero yo no me metí en su negocio. Era todavía bastante joven, al menos para lo que yo entiendo como juventud, dí media vuelta y dejé allí naturalmente positivo, negativo y hasta la gorra. Allí quedó todo lo rodado que era muy valioso. WOLFRAM estaba escrito por un gallego, iba a ser dirigido por un gallego y el guión era de un gallego que era yo. La novela la escribió Carlos Caba, el Comisario General de Policía en la lucha respecto al wolfram en toda esta zona, pero sobre todo en Vigo y en las minas de Fontao, que era donde transcurría casi toda la peli-

## Manuel Mur Oti

Nace en Vigo el 25 de octubre de 1908. En 1921 se traslada a Cuba. Trabajos en diversos oficios, estudios de derecho inacabados, escribe poesía y obras teatrales. En 1929 es publicado su libro de poemas *Espirales*. En 1930 se estrena en la Habana su obra *La alegría del sitio* y dos años más tarde *El Mayoral*.

En 1933 regresa a España. Recorre el país trabajando como vendedor, sin dejar de escribir. Se instala en Madrid en 1935. En 1936 es llamado a filas, combatiendo en el ejército republicano. Acabada la guerra pasa a Francia pero decide volver a España, cogiendo un barco hasta Málaga, en donde es internado en el campo de concentración de la Aurora. Allí lo rescata su padre, director de prisiones.

En 1944 regresa a Madrid. Comienza a escribir la novela *Destino negro*, que por mediación de Antonio del Amo se convierte en un guión cinematográfico que recibe el premio del Sindicato del Espectáculo en 1946, pero nunca llega a realizarse. La novela resulta finalista en el premio Nadal, pero Mur Oti ha iniciado ya una carrera como guionista:

CUATRO MUJERES (1947), EL HUESPED DE LAS TINIEBLAS (1948), ALAS DE JUVENTUD (1949) y NOVENTA MINUTOS (1949), todas dirigidas por Antonio del Amo.

En 1949 realiza su primera película. En 1953 funda la productora Celta Films. En la temporada 63-64 realiza múltiples trabajos en TV como realizador en la Serie LA OTRA CARA DEL ESPEJO. En 1977 y 1979 es guionista, respectivamente, de las series CAÑAS Y BARRO (6 episodios dirigidos por Rafael Romero-Marchent) y LA BARRACA (9 episodios dirigidos por León Klimovsky), basadas en las obras de Blasco Ibáñez.

bía en que lugar y a que distancia iba a estar el primer actor o el segundo, o quien fuera. Sabía también la óptica que iba a tener la cámara y sabía exactamente en que palabra del diálogo iba a haber el corte para el plano siguiente. O lo montan así, o no montan la película. Eso es todo. Fácil. Lleva muchos años aprenderlo, rodando, rodando. Leyen-

### FILMOGRAFÍA

1949: UN HOMBRE VA POR EL CAMINO  
1950: WOLFRAM (inacabada)  
1951: CIELO NEGRO  
1953: ENCADENADOS  
1955: ORGULLO  
1956: EL BATALLON DE LAS SOMBRAS. FEDRA  
1957: LA GUERRA EMPIEZA EN CUBA  
1958: UNA CHICA DE CHICAGO  
1959: DUELO EN LA CAÑADA, PESCANDO MILLONES  
1961: MILAGRO A LOS COBARDES, A HIERRO MUERE  
1964: LOCA JUVENTUD  
1966: EL ESCUADRON DE PANICO  
1972: LA ENCADENADA  
1975: DORMIR, MORIR... TAL VEZ SOÑAR

cula. La hice con gusto, con amor y conociendo aquella zona perfectamente, pero no la pude terminar. De modo que entonces me encontré de pronto que desde mi primera película, UN HOMBRE VA POR EL CAMINO, había que saltar a una segunda que en realidad era una tercera. De la segunda quizá aparezcan algún día los negativos, lo que me haría muy feliz. Fue entonces cuando me entregaron una versión literaria hecha por un actor, Francisco Pierrá, de "Miopita", un cuento intimista de Antonio Zozaya, con un dra-

cepción tan densa de la puesta en escena que recurre, por ejemplo en la escena de la feria, a tópicos melodramáticos como el payaso, la redundancia entre la lluvia y el llanto...

**R:** Generalmente antes, cuando ustedes no habían nacido y yo ya había cumplido el servicio militar, había esos payasos o augustos, porque ese hombre era un agosto. Yo lo puse porque me gustaba y porque además tenía un efecto de choque violento entre la púrpura y las lentejuelas con el populacho, con el



ma mucho más mínimo —no llega por supuesto al suicidio ni a nada de eso— que en mis manos se quedó pequeño. Presentí entonces, quizás por vez primera, la tremenda dimensión del drama, cuando no es el drama importante, nada más que para ellos. Para la gente con dinero ir a la compra y perder dos duros no la pone al umbral de la debilidad ese día. Su drama empieza cuando le embargan el octavo cortijo. Ahí empieza su preocupación: se ha puesto mal la cosa ... Sin embargo, para estas dos mujeres un poco de dinero significaba el equilibrio del mes. Vivían digna, bellamente pobres. Susana Canales era una mujer jovencísima —tenía 17 años cuando hizo la película—, inteligente, una gran actriz indudablemente.

**P:** Nos referíamos sobre todo a esa con-

pueblo normal, gris... Era importante que aquel hombre dijera aquello para después ver la verdad de la verbena, que también en la verbena hay tristeza como en toda la vida, que también en la verbena hay tragedia como en toda la vida. Que por muchas vueltas que de la noria, por mucho que suba ese coche de noria, va a mojarse y va a parar y van a salir malparados de allí arriba y ella va a llorar donde había esperado la felicidad. No va a reír de que se va Fortún. Ella no tiene más que eso. Ha robado un vestido para poder ir digna, porque el otro estaba apollillado. Ha llovido en la verbena y no ha podido apenas bailar. Ha oído la felicidad de otros, pero por vez primera ha bailado con el hombre que ella quiere y con el hombre que no la quiere a ella. No es que le reproche, es

Manuel Mur Oti y Mara Cruz en el rodaje de DUELO EN LA CAÑADA (1959).



Manuel Mur Oti en el rodaje de *A HIERRO MUERE* (1961).

que no ha pensado nunca en enamorarse de ella. No es su amor. Ha ido por compromiso y por pagarle su trabajo. Estamos creando lo que yo llamo la escala del melodrama, la importancia temática del melodrama. Lluve en la verbena, se rompe el vestido, vuelve a casa mojada y vencida, llorando, cuando su madre la espera llena de ilusión. Se ve obligada a mentir y ahí empieza a recibir cartas de un Fortún que no existe para ella, puesto que es mentira, existe para su sueño. Teresa Casal manda escribir a Fernando Rey, un poeta gracioso y de cafetón, unas cartas que trazan el camino de la felicidad para una mujer que llegará al desengaño más cruel. El médico le confirma que terminará quedándose ciega. Mientras, sigue recibiendo las cartas y ella engañando a su madre que siente la proximidad de la muerte. Hasta que un día ella llega a su casa y se encuentra con que su madre ha muerto. Y cuando sube por la escalera, va subiendo al mismo tiempo esa espiral dramática, peldaño a peldaño, mecánica y matemáticamente, que lleva a oír el rezo de las comadres de la casa. Sin embargo, de abajo le llega el chotis de la verbena que le hace cerrar de golpe las ventanas. Los cristales caen al suelo y ella cae de rodillas sobre ellos.

Se ha cumplido lo que yo entiendo por melodrama. El melodrama es para mí más que el drama. Es hijo del drama y nieto de la tragedia. El melodrama asciende lentamente, céntimo a céntimo en el pobre, millón a millón en el rico, pero dolor a dolor. Es una escalera en la que cada peldaño es uno de esos dolores y, entonces, al llegar arriba, al último peldaño, Susana Canales se encuentra sola y casi ciega, colgada del viaducto. Y cuando se encuentra ya con una pierna fuera, suena la primera campanada, la primera campanada de una iglesia, porque nadie la ha calmado, nadie ha arreglado su dolor, el médico no le ha devuelto la vista, la madre no vive. Hay una mujer que está en un drama, de tragedia griega, pero en torno a ella la vida sigue. Ella pensará seguramente que Dios se ha quedado dormido esa noche. Pero Dios no duerme, estaba equivocada. Cuando va de nuevo a intentar saltar del viaducto, vuelve a sonar otra campana y otra y otra... Y se crea un círculo dramático de campanas. Un círculo que la encierra, que la hace mirar a todas partes preguntando por qué. **P: Lo que sí se criticó en su época, y esto parece una crítica bastante ridícula, fue el efectismo del travelling, cuando realmente responde...**

**R:** Como usted vuelva a repetir, siquiera comentándolo, el “efectismo del travelling” le mato a usted. ¿Qué imbécil escribió, sea quién sea, esa crítica respecto a mí? Crítica que no me sorprende porque hay un dicho andaluz que yo podría haberme aplicado cuando empezaron a hacer ésto: tan hecho estoy a perder que cuando gano me enfado. Tan hecho estaba a críticas absurdas de críticos que no sabían que criticaban porque no sabían cine que un plano continuado, a la misma dimensión, a la misma distancia, sin acercarme a las expresiones dramáticas que hubiéramos obtenido llegando a un primer plano, mirándola hacia el cielo como miraba ella buscando, cayéndole el

agua contra el rostro y contra el pecho, empapada, dolorosa... Eso hubiese sido efectista. Pero yo quería mantener además a dónde iba ella. Nadie supuso a dónde iba hasta que dió media vuelta y se enfrentó a San Francisco el Grande. Y nadie esperaba que la voz de Dios convertido en un coro sonara grandioso y angélico cuando se abren las puertas y ella llega a pie lentísima, asombrada, olvidada de su propia tragedia, posiblemente avergonzada ante Dios cuando se da cuenta que más dolor que el de ella fue el de un Cristo que era hijo de Dios y fue crucifica-

do. Así, cuando se arrodilla ante el altar sólo puede decir: “Señor, señor, ¿cómo he podido atreverme a tanto?” 

**Como usted vuelva a repetir, siquiera comentándolo, el “efectismo del travelling” le mato a usted. ¿Qué imbécil escribió, sea quién sea, esa crítica respecto a mí?**