

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

Título:

Rosario Pi: El gato montés, 1935

Autor/es:

Nuño, Ana

Citar como:

Nuño, A. (2001). Rosario Pi: El gato montés, 1935. La madriguera. (37):42-43.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41951>

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:



ROSARIO PI:

El gato montés, 1935

por Ana Nuño



El cine de ficción realizado durante la II República fue casi exclusivamente tributario de modelos comerciales. Que ello sea así se desprende de factores económicos determinantes de las condiciones de producción de la industria cinematográfica española en aquellos años previos a la Guerra Civil: ausencia de una política cultural del Estado en este terreno, incipiente desarrollo de una industria ligada al reciente descubrimiento de las técnicas de reproducción sonora, etc. Constatar el predominante carácter comercial de este tipo de producción no presupone, sin embargo, que las obras cinematográficas españolas del período carezcan de rasgos o características propios, que otorgan al conjunto un inconfundible perfil local. Junto a la prevalencia de la mencionada orientación comercial, dos de esos

rasgos llaman especialmente la atención en un número no negligible de cintas: el masivo predominio del género musical –a la sazón uno de los más poderosos vectores del cine comercial de Hollywood– y la preferencia acordada al costumbrismo, especialmente al epitome, diríase, del costumbrismo español: el regionalismo andaluz. Es la conspicua presencia de este segundo rasgo, sobre todo, lo que más ha contribuido a anclar el prejuicio, desfavorable desde luego, que lastra en buena medida al cine del período. Estamos, en efecto, ante un avatar trasnochado –al menos así se lo puede percibir hoy, con mirada necesariamente anacrónica– de la *espagnolade* –invento, convendría no olvidarlo, de los románticos franceses, con Mérimée y Gautier a la cabeza–, de la España “de charanga y pandereta” que tanto disgustaba a Antonio Machado.

El gato montés es un claro ejemplo de lo sucintamente anotado. La adaptación de la zarzuela homónima de Manuel Perella, autor asimismo del guión de esta cinta, prodiga los tópicos más fatigados del costumbrismo romántico: la pareja de gitanos, el torerillo famoso, el bandolero rudo mas noble, la pasión fatal. La miseria en que viven Soleá (María del Pilar Lebrón) y Juanillo (Pablo Hertogs) no hace mella en su vitalismo, y el amor puro que se manifiestan desde niños desemboca en amor imposible con el también tópico asesinato por celos. Primero encarcelada y después de una fuga resuelta en salteador de caminos, la figura del gitano amoroso es el forzoso contrapunto o doble invertido de la de Rafael Ruiz “el Macareno” (Víctor Merás), el torero que seduce a Soleá. Estamos ante la formulación clásica de la brutal miseria del campesino andaluz, escamoteada ésta y sublimada por las leyes del conservador costumbrismo: en estas tierras, el hombre del pueblo –y, por descontado, su concreción privilegiada: el gitano– sólo puede ser o un individuo que vive peligrosa y violentamente al margen de la ley: un bandido, o bien un individuo que vive peligrosa y violentamente de acuerdo con la ley: un torero.

En cuanto a Soleá, el personaje no tiene más concreción de la necesaria para justificar la desventura de Juanillo –su transformación en “el gato montés”– y fatalidad de Macareno –la cogida en la sevillana Maestranza, en también tópico cumplimiento de una maldición gitana. Ni modelo de *femme fatale* ni avatar de mujer burlada, ni Carmen ni doña Elvira, Soleá es lo que suelen ser los personajes femeninos ca-

ros a la estereotipia del costumbrismo: la fuerza ciega del destino. Por ella mata un hombre, sin ella quizá no hubiese muerto otro. Y Soleá muere. No porque lo quieran así las leyes del género –en otra española dramática, *El relicario* (1933), de Ricardo de Baños, la protagonista, Rocio, no es sacrificada–, sino porque lo dicta la conclusión adonde conduce este drama de opereta, en un tenebrista y, para robarle la feliz expresión a Román Gubern, “necrofílico final bastante insólito”: Juanillo roba el cadáver de Soleá y en su guarida de la sierra cae voluntariamente a su lado con una bala en el corazón.

Más que la cascada de clichés y el subido color local, llama la atención lo obsoleto de la escritura cinematográfica. Filmada tres años después de la primera cinta española dialogada y sonorizada y apenas un año antes de que Jean Renoir dirigiera *Une partie de campagne*, *El gato montés*, por su factura y los recursos narrativos que moviliza, es digna del más convencional cine mudo. La cámara, desesperadamente inmóvil, se declina en planos generales o medios, y la técnica actoral, enfática e impostada, refuerza aún más el estatismo

propio del teatro o la escena filmada. Sólo en la secuencia de la corrida, las tomas cenitales de la atropellada salida de la cuadrilla llevando al torero herido y de Soleá y la madre del torero saliendo de la capilla rompen con esa estética de lo estático tan característica de cierto cine mudo. Lo que hace sospechar que dicha secuencia pudo haberse filmado con otro equipo operador.

Conviene señalar, por último, que *El gato montés* es la primera película sonora dirigida por una mujer en España, Rosario Pi, quien realizó sólo otro film, *Molinos de viento* (1939), también basado en una zarzuela. Aunque sólo fuera por esta razón, merece el marchamo de clásico. (Habrà que esperar a los años cincuenta para que la dirección de cine en España cuente de nuevo con representantes femeninas: Margarita Alexandre, quien acabó exiliándose a Cuba, y Ana Mariscal, quien llegó a dirigir once películas entre 1952 y 1968.) Y asimismo que el título de esta cinta lo es también del célebre pasodoble con el que, desde el éxito popular de la zarzuela de Perella, estrenada en Valencia en 1916, se da inicio a las corridas de toros.

LUIS MARQUINA: *Don Quintín el amargao*, 1935

por Josetxo Cerdán

En esta aventura cinematográfica de hombres que creían posible un cine español popular y de calidad, la amargura de *Don Quintín* se inicia por su mala sombra, o mejor dicho, por su fiarse de un efecto de sombras: las que proyectan su mujer y un conocido contra una puerta de cristal translúcido. Juego de dobles proyecciones, sobre la puerta y sobre el lienzo de la pantalla, que pone en evidencia buena parte del juego de enfrentamientos que configura *Don Quintín el amargao*. Ese engañoso efecto de sombras en movimiento que hace pasar por un beso lo que no es más que contemplar una fotografía (sombras congeladas en este caso) sirve para poner de relieve el espacio y el tiempo de efervescencia que vive la sociedad española de la Segunda República. Quintín, hombre de acción y chapado a la antigua, no mediará palabra (como en aquellas películas mudas ya obsoletas en 1935) y con la mirada enajenada sacará la pistola para ponerse a disparar. A los cinco minutos de película ya tenemos disparos, peleas, una amante esposa, y futura madre, lanzada al arroyo y el fruto de aquel vientre nacido con el auxilio de la beneficencia. Acción y drama –o mejor, melodrama–, luego vendrá la comedia y el musical. Estamos ante una película-crisol, como lo es el mejor cine

de los años treinta. Tanto el que se realiza en otros países europeos –principalmente Alemania y Francia–, como el del ya por entonces mítico Hollywood, esa fábrica de sueños que unos años antes –con la llegada del sonoro y las versiones múltiples–, se había convertido en meca de dramaturgos, directores y actores patrios, y donde, paradójicamente, perderían el sueño rodando en horarios noctámbulos, cuando las estrellas anglosajonas acababan la jornada laboral. Pero ese aire internacional, cosmopolita decían entonces las revistas, no va en detrimento de lo característico y propio, sino que muy al contrario, ambos aspectos se jalean mutuamente y de su mezcla, de su mestizaje, nace la grandeza del film. Con Amiches y Estremera como fuente original (no en vano el destacado autor alicantino de sainetes emparentaba con Ricardo Urgoiti, *alma mater* de la productora de la película, Filmófono), la contemporaneidad de *Don Quintín el amargao* se ve mejor aferrada al utilizar una materia prima inmediatamente reconocible por la parroquia cinematográfica. Se trata de un Madrid de chulos –como el Risitas que sale malparado del casino de un Quintín de costumbres caducas y negocios poco claros– y rastro popular –también al principio del film–, contrastado con la