

Muñoz, Gori

(Gregorio Muñoz Montoro, Valencia, 1906 – Buenos Aires, 1978)

Director artístico

Su padre, Gregorio Muñoz y Dueñas, pintor y fundador de la escuela de Cerámica de Manises, lo ayuda a dar sus primeros pasos artísticos. Estudia en la escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, y de ahí pasa a la de San Fernando en Madrid. Durante su estancia en la capital conoce, entre otros, a Federico García Lorca, al que hace numerosos carteles y decorados para "La Barraca". Su mayor dedicación inicial al dibujo y a la pintura le supone la concesión de varias becas para estudiar en Bélgica, Holanda y Francia. El inicio de la Guerra Civil lo sorprende en este último país, y regresa a España a través de Irún, para después trasladarse a Valencia. Al año siguiente se hace cargo de la decoración del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París y se pone al frente de la comisión de Artes Plásticas de la subsecretaría de Propaganda del gobierno de la República. A principios de 1939 se casa con Carmen Antón, actriz de "La Barraca", en Barcelona –una semana antes de que la ciudad se rinda a las tropas golpistas–. Tras un exilio obligado en Francia nada más acabar la guerra, que incluye una breve reclusión en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer, consigue embarcar con su esposa y su hija recién nacida en el Massilia junto a otros noventa refugiados, y llega a Buenos Aires el 5 de noviembre de 1939, donde ya se establece definitivamente. Allí, tras un primer trabajo efímero como dibujante de revista, Muñoz se inicia en la realización de escenografías teatrales para compañías de otros exiliados españoles, como *La serrana de Ronda* (1940), de la compañía de Amalia Sánchez Ariño, y *Los cuernos de don Friolera* (1940), de la de [Helena Cortesina](#) y Andrés Mejuto, que son quienes contribuyen decisivamente a que se haga un nombre en la profesión. Sus siguientes escenografías con esta compañía, *La profesión de la señora Warren* (1940), de George Bernard Shaw, y *Mariana Pineda* (1941), de Federico García Lorca, dirigida esta última por María Teresa de León con Rafael Alberti y Alejandro Casona en el reparto, suponen su espaldarazo definitivo. Es el también exiliado dramaturgo y director teatral madrileño Gregorio Martínez Sierra quien cuenta con él para la primera experiencia de ambos en el cine, *Canción de cuna* (1941). Muñoz se encarga también de la escenografía de sus otras dos películas, *Tú eres la paz* (1942) y *Los hombres las prefieren rubias* (1943), antes del fallecimiento de Martínez Sierra en 1947. Rueda esta última en los estudios San Miguel, cons-truidos en Buena Vista (provincia de Buenos Aires) por el

empresario navarro Miguel Machinandiarena, con quien Muñoz inicia una fructífera relación y ante el que media para que apoye proyectos cinematográficos basados en clásicos literarios españoles que incorporen a otros compatriotas exiliados. Así, realiza las escenografías de *La pródiga* (Mario Soffici, 1944), texto original de Pedro Antonio de Alarcón adaptado por Alejandro Casona y protagonizado por Alberto Closas, y también de *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), clásico calderoniano adaptado por María Teresa León y Rafael Alberti, con los actores españoles Enrique Diosdado y Manuel Collado. Para entonces ya se ha hecho un nombre con la escenografía realizada para *Juvenilia* (Augusto Cesar Vatteone, 1943), por la que recibe el premio a la mejor decoración en 1944 de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina. También es destacable su participación en *Todo un hombre* (Pierre Chenal, 1943), ya rodada en los estudios San Miguel, basada en la novela de Miguel de Unamuno *Nada menos que todo un hombre*, y que supone el tercer proyecto cinematográfico de Artistas Argentinos Asociados, productora fundada, entre otros, por el director argentino Lucas Demare. Tanto Chenal, huido de Francia tras la ocupación alemana, como Demare, que había regresado de España durante la Guerra Civil, requerirán con posterioridad el talento de Muñoz. En estas películas ya reduce la altura de los paneles de la escenografía de cinco a tres metros e incluso incorpora techos, probablemente influido por el trabajo de Van Nest Polglase en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), lo cual tiene una inevitable y positiva repercusión tanto en la fotografía como en el sonido. También destaca su trabajo en *El fin de la noche* (Alberto de Zavalía, 1944), para la que construye cuarenta escenarios, entre los que destaca una larga calle de pueblo con tiendas, cafés y un teatro. Pero es con la mencionada *La dama duende* cuando ya se empieza a hablar de dirección artística en lugar de decoración con respecto al trabajo de Muñoz. Dedicó siete meses de trabajo para replicar Torre de los Donceles, pueblo de Castilla, junto al río Reconquista en Buenos Aires, con un conjunto de edificios en los que confluye desde lo rústico a lo barroco. En esta película se aprecia su capacidad para combinar la fidelidad de la reconstrucción histórica y el clima social, que han destacado algunos analistas. Recibe el premio al mejor escenógrafo de 1945 de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina por la película, que no se estrena en España,

como era de esperar, aunque el país productor sí que la presenta en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano en Madrid en 1948, sin que reciba ningún premio. La que sí se estrena en España es *Lo que fue de la Dolores* (Benito Perojo, 1947), protagonizada por Imperio Argentina, basada en la obra teatral homónima de Francisco Madrid y rodada en coproducción con su país de acogida con el beneplácito del régimen franquista. Muñoz recrea con gran realismo en los estudios de Argentina Sono Film el pueblo al que llega la Dolores huyendo de Calatayud. Se estrena en Buenos Aires con el título *La copla de la Dolores*, y es seleccionada para el festival de Cannes en representación de Argentina. Ese mismo año, realiza su primera escenografía teatral para la compañía de la exiliada Margarita Xirgu —*El zoo de cristal*, de Tennessee Williams— y al siguiente, casi simultáneamente, la de *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, para la compañía de Manuel Collado y Josefina Díaz, y la de una versión cinematográfica del mismo texto de Wilde que se estrena como *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1948), para Argentina Sono Film. Estos estudios también producen el melodrama *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), con un equipo artístico y técnico totalmente argentino con la excepción de Gori Muñoz. Presentada a aquel mismo certamen hispanoamericano de Madrid, esta película sí recibe diversos premios, y entre ellos, curiosamente, el de mejor decorado para el propio Muñoz, si bien la crítica aparecida en *Primer Plano* con motivo de su estreno comercial al año siguiente destaca su calidad técnica, la dirección y el argumento, a él no lo mencionará. Por esta película también recibe premios al año siguiente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina. No obstante, las autoridades argentinas prohíben desde entonces que Muñoz compita en festivales internacionales como representante argentino al negarse a adoptar dicha nacionalidad. A raíz de este éxito, trabaja para Luis César Amadori en nada menos que tres películas en 1949: *Don Juan Tenorio*, *Juan Globo* y *Almafuerte*, y aún tiene tiempo para realizar la escenografía de la versión cinematográfica de una obra de Miguel Mihura: *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris H. Hardy, 1949). Su popularidad le hace entrar en la década de los cincuenta con una exacerbada actividad escenográfica tanto cinematográfica como teatral. Con Pierre Chenal repite colaboración en *Sangre negra / Esclavos del miedo* (*Native Son*, 1951), adaptación cinematográfica de la novela *Hijo nativo*, de Richard Wright, en la que recrea con gran verismo el ambiente neoyorquino donde tiene lugar la discriminación racial cuando, por aquel entonces, jamás había visitado la ciudad de Nueva York. Durante dicha década está al frente del diseño de producción de películas del destacable director Lucas Demare como *Los isleros* (1951), *El castigo de los mares del sur* (Guacho, 1954), *Detrás de un largo muro* (1958), *Zafra* (1959), *Mi esqueleto* (1959) y *Plaza Huincul* (1960), un cine que refleja una desgarrada conciencia social, con una escenografía que reproduce un contexto so-

cial humilde, en abierto contraste con la suntuosidad de otras producciones anteriormente mencionadas. Trabaja para Demare también en *La sed* (1961), película que constituye, a su vez, el establecimiento sucursalista en Argentina de Cesáreo González al frente de Suevia Films para realizar coproducciones como esta, que facilitarían, a su vez, la distribución de sus películas españolas allí. Curiosamente, la nacionalidad española de Gori Muñoz contribuye a que se cubra el cupo requerido para los requisitos legales de coproducción. Así, trabaja en otras incursiones argentinas de Cesáreo González, como las que suponen las visitas de los dos directores nacionales residentes en España más prestigiosos del momento: Juan Antonio Bardem, con *Los inocentes* (1963), y Luis García Berlanga, con *La boutique* (1967). Otro personaje importante en su trayectoria escenográfica durante los años cincuenta es Hugo del Carril, director, productor, actor, guionista e incluso cantante. Su primera película juntos, *El infierno verde/Las aguas bajan turbias* (1952), refleja un ambiente humilde con un presupuesto de condiciones similares, y solo el paso del tiempo le ha conferido la categoría de clásico del cine argentino. El film recibe numerosos premios, incluido uno de la Academia para Muñoz, circunstancia que se vuelve a repetir en otras colaboraciones mutuas como *La Quintrala* (1955), *Más allá del olvido* (1956), *Una cita con la vida* (1958) y *Esta tierra es mía* (1961). Muñoz no deja de lado la escenografía teatral, que, comparativamente hablando, apenas le aporta algún beneficio económico. De hecho, realiza altruistamente los decorados de *Todos eran mis hijos* (1954), de Arthur Miller, para un grupo de teatro independiente, e incluso colabora con compañías profesionales establecidas como la de los exiliados españoles José Cibrián y Ana María Campoy, para quienes hace, por ejemplo, la escenografía de otro Oscar Wilde, *El crimen de Lord Arturo*, en 1958. También tiene ocasión de trabajar para cineastas vanguardistas como Leopoldo Torre Nilsson en *El protegido* (1956) o Manuel Antín en *Los venerables todos* (1962). Pero el hecho de que no repita colaboración con ellos puede dar una idea de que la orientación experimental que toma el cine argentino en los años sesenta no encaja con sus cánones escenográficos, más tradicionales. Sigue trabajando con algunos de los directores amigos de siempre, como el año socialmente comprometido Lucas Demare —*Sentencia para una mujer/Los guerrilleros* (1965), *La cigarra está que arde* (1967), *Humo de marihuana* (1968) y *Pájaro loco* (1971)— o el siempre comercial Luis Saslavsky —*Las ratas* (1963) o *Las mujeres los prefieren tontos/Placeres conyugales* (1964)—, pero, ya con una salud debilitada tras una operación en 1965 vinculada a la enfermedad de Parkinson que sufrió durante años, acaba convirtiéndose prácticamente en el escenógrafo de cámara del director Enrique Carreras. Para él trabaja en nada menos que veintiséis películas, con títulos tan reveladores como *Este cura* (1968), protagonizada por Antonio Garisa y Alfredo Mayo, o *La familia hippie* (1971) y *La sonrisa de mamá* (1972), con Palito Ortega en el papel protagonista. Producciones concep-

tual y estéticamente alejadas de aquellas con las que irrumpió escenográficamente en la cinematografía argentina en los años cuarenta, contribuyendo a su transformación. Fallece en 1978, en el mismo Buenos Aires que lo había acogido cuatro décadas atrás.

John D. Sanderson

Fuentes

- Barnard, Thomas, Rist, Peter (1996). *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Calatayud, Osvaldo (1995). "Gori Muñoz, un escenógrafo valenciano que hizo historia en la Argentina". En Girona, Albert, Mancebo, María Fernanda (ed.). *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 225-232
- Freixas, Ramón (1998). "Muñoz, Gori". En Borau, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, pp. 609-610.
- Gómez Tello, Luis (1949). "Dios se lo pague". *Primer Plano*, 455.
- Peralta Gilabert, Rosa (2002). *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Peralta Gilabert, Rosa (1999). "Gori Muñoz y las compañías teatrales del exilio español de 1939 en Buenos Aires". En Aznar Soler, Manuel (ed.). *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallés: Gexel, pp. 189-200.
- Pérez Perucha, Julio (1988). "Gori Muñoz, una semblanza fílmica". *Archivos de la Filmoteca*, 1, pp. 60-61.
- Sanderson, John D. (2014). *Sed de más. La cinematografía internacional de Francisco Rabal*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.