

***Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949).**

Dirigida, escrita y fotografiada por republicanos derrotados, rodada en los madrileños estudios CEA durante las noches de los días entre el 26 de enero y el 16 de marzo de 1949 y producida nominalmente por Castilla Films-Francisco de Barnola (aunque, muy debilitado económicamente este tras el fracaso de *Vida en sombras* [L. Llobet-Gràcia, 1948], es en realidad una cooperativa la que la pone en marcha, tras renunciar Sagitario Films a llevarla a cabo como tenía previsto desde junio del 48 con Jorge Mistral y Aurora Bautista en el reparto, y como modo de rentabilizar en lo posible decorados y personal técnico de *El santuario no se rinde* [A. Ruíz-Castillo, 1949], que se rodaba de día), *90 minutos* es uno más —y muy destacado— de los llamativamente densos y sombríos títulos rodados en España en los cuatro últimos años cuarenta del pasado siglo y que, de diversos modos, tratan de hablar del presente y del inmediato pasado del país sorteando la censura con más o menos éxito (entre otras, *Nada*, E. Neville, 1947; *Vida en sombras*; *Obsesión*, A. Ruíz-Castillo, 1948 o *La sirena negra*, C. Serrano de Osma, 1948).

Nacido en Valdelaguna (Madrid) en 1911, de humilde familia campesina e ideología comunista, Antonio del Amo Algara se traslada muy joven a Madrid y comienza pronto a colaborar en revistas como *Popular Films*, *Nuestro Cinema* o *Mundo Obrero*, adquiriendo una vasta formación cinematográfica (de las vanguardia soviética al cine norteamericano) que, con los años, acabará guiándolo hacia el ensayo y la docencia (I.I.E.C., E.O.C.). En el bando republicano durante de la Guerra Civil, dirigirá documentales como *Mando único* (1937) o *Soldados campesinos* (1938, con Rafael Gil). Encarcelado tras la contienda y con vida por auténtica fortuna, se centra prudentemente desde 1942 en su labor de historiador cinematográfico (*Historia universal del cine*, 1945), escribe en la revista *Cine experimental* (1944-1946) y logra con muchas dificultades incorporarse a la industria con tres filmes que, como los asimismo inaugurales títulos realizados en esos años por los otros miembros del enseguida llamado por la crítica más perspicaz “Grupo de los renovadores” —brumosamente disidente y del que también formarían parte los republicanos M. Mur Oti (compañero de del Amo en el Batallón de “El Campesino”) y A. Ruíz-Castillo y el no menos desencantado falangista hedillista J. A. Nieves Conde—, dan inequívocas muestras de la preocupación de sus hacedores por el estilo filmico, la experimentación formal y el riesgo semántico que las caracterizan.

Si la viscosa y fantasmática *Cuatro mujeres* (1947) y la lírica *El huésped de las tinieblas* (1948), producidas por Sagitario Films y también escritas por Mur Oti, integran de pleno derecho una singularísima y fascinante tendencia que bien podríamos denominar “obsesivo-delirante”, a la que pertenecerían películas protagonizadas por hombres atravesados sin remisión por la herida de la pérdida femenina (legible como metáfora del dolor bélico) y que llevarán a sus más altas cimas los cineastas “telúricos” (encabezados por su amigo Carlos Serrano de Osma y muy próximos a “los renovadores”, con los que se entremezclan y colaboran en numerosas ocasiones), *90 minutos* traslada su no menos quejoso discurso a un improbable Londres bajo las

bombas nazis y a la forzada convivencia durante un bombardeo nocturno, en el sótano de un edificio, de los habitantes del mismo. Algunos de nacionalidad española (como el coronel Urbaneta cuyo discurso antibelicista molestó sobremanera a la censura, o la doctora Eugenia Suárez) y otros ingleses *no obstante* encarnados por intérpretes tan populares como Julia Caba Alba, Fernando Fernán-Gómez, Carlos Muñoz o José María Lado, se trata de hecho —como señaló J. C. Seguin— “de una clara reflexión y una condena de la guerra civil y sus desastres”.

Cuidadosamente fotografiada por Juan Mariné (otorgando luz y oscuridad a grupos y/o rostros con rotunda voluntad significante, recurriendo puntualmente y con sobria inteligencia al uso de la sombra esbatimentada), la importancia del filme reside sobre todo en el mesurado y profundamente dirigista trabajo de montaje/puesta en escena de su realizador —quien, poniendo en marcha la acción, interpreta al policía que toma el relevo de Preston al comienzo de la cinta— y ha de buscarse sobre todo —desarrollándose casi toda la acción en el único decorado del sótano— en el llamativo rigor de la composición de los encuadres (piramidales, diagonales, en función de la disposición y desplazamiento de los actores en primeros y segundos planos y uso restringido de la profundidad de foco, variando tales dispositivos según las posiciones vitales y las angustias psicológicas de los personajes, otorgando frecuente protagonismo “geométrico” a Richard, el ladrón protagonista, proscrito legal y héroe final) y en el llamativo uso del plano fijo que hace destacar más, si cabe, el sin duda virtuoso pero siempre motivado movimiento de la cámara que, *comentativo* tanto más que narrativo y en ocasiones casi ensayístico, dice mucho más de *los desastres de la guerra* (reuniendo o aislando unos personajes de otros en función de unos comportamientos, actitudes y aptitudes en momentos decisivos que nada tienen que ver con su inicial posición social, al modo de la célebre *La diligencia* [Stagecoach, John Ford, 1939]) que un guion lastrado en parte por sus excesos retóricos, ya entonces señalados por una crítica de estreno en general tan desdeñosa como superficial.

José Luis Castro de Paz
Catedrático de Comunicación Audiovisual
Universidade de Santiago de Compostela