

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento (la producción de cortometrajes en los años cuarenta)

PABLO FERRANDO GARCÍA
Universitat Jaume I de Castellón

203

INTRODUCCIÓN

La comunicación que presento pretende esbozar la figura de Saturnino Ulargui Moreno, por ser uno de los productores más singulares y controvertidos de los años treinta y cuarenta. Aunque también quisiera delimitar el marco de producción en el cual se movió este arquitecto y empresario riojano para valorar en una justa medida su aportación. Sobre todo voy a centrarme en un tipo de producto cinematográfico que, en la década de los cuarenta, gozó de un extraordinario auge: los films de complemento. En la actualidad precisamente es un producto audiovisual que está en boga. Así pues, también contrastaremos aquellos modos de producción propios del periodo franquista, donde se trataba de mimetizar la industria hollywoodiense con la actual, en el que gracias a los nuevos medios de comunicación de masas digitales (la diversificación de canales televisivos, así como la efervescente y novedosa difusión de Internet) conoce una época dorada de expansión.

Resulta paradójico comprobar cómo tras la Guerra Civil hubo una importante mediatización del cine nacional por el régimen franquista, a través de una serie de organismos, controles y legislaciones muy severas y, sin embargo, una buena parte de la industria española, así como también la favorable acogida que dispensó el público hacia nuestro cine, permitieron mantener cierta continuidad en los géneros narrativos de sólidas raíces populares (la zarzuela, el cine folclórico, así como la comedia sai-

netesca, la revista musical, etc.), pese a que hubo grandes esfuerzos por borrar toda huella del reciente pasado histórico así como del cine que se hacía entonces. Durante los últimos años de la Guerra Civil, y en clara consonancia con la ideología a la que se adscribía Ulargui, este productor aprovechó un nuevo camino comercial con los países del Eje (Alemania e Italia) a través de la compañía Hispano Film Produktion. Esta compañía fue gestionada por el gallego «Norberto Soliño, representante de la casa Cifesa en Cuba y presidente del Centro Gallego de La Habana» (Gubern, 1994: 292) y recibió el apoyo de dos de los más cosmopolitas cineastas del momento, Benito Perojo y Florián Rey. Realizó cinco películas rodadas en Berlín: *Carmen la de Triana*, *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938), *Mariquilla Terremoto* (1939) y *La canción de Aixa* (1939). Las dos últimas fueron distribuidas por Cifesa, mientras que el resto por Saturnino Ulargui. Será, no obstante, con Benito Perojo con quien mantendrá una mayor y fructífera relación profesional que concluirá con *Héroe a la fuerza* (1941) tras la adaptación al cine de la novela de Benito Pérez Galdós *Marianela* (1940), premiada en la Mostra de Venecia en 1941.

Quisiéramos señalar, además, que la infraestructura industrial del cine español sufrió una costosa, por no decir complicada, reconstrucción. Después de la interrupción a causa de la guerra fratricida hubo una modesta reconversión bajo el influjo de la Falange española tratando de emular el modelo fascista de Italia y Alemania. Es en este periodo, que podría delimitarse entre los inicios de la dictadura y el fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando Saturnino Ulargui desarrolla su máxima productividad profesional y apuesta por la producción cinematográfica (tanto largometrajes como cortometrajes) fundando UFISA (Unión de Films Internacionales, Sociedad Anónima). Gracias a esta nueva sociedad compaginó en la década de los cuarenta la producción y distribución cinematográfica procurando satisfacer los gustos del público, al recobrar el cine populista que tan buenos dividendos le procuró en la República española. A lo largo de esta intensa etapa profesional tendrá ocasión de contar con los realizadores más atractivos del panorama español (Eusebio Fernández-Ardavín, José López Rubio, Edgar Neville, Claudio de la Torre y Benito Perojo) y se esforzará por presentar producciones esmeradas, sugestivas y, sobre todo, con claro tono popular. Desde la comedia, el sainete, la revista musical, pasando por la zarzuela y el flamenco, Saturnino Ulargui no dudó en promover un tipo de producción orientada hacia un público humilde y mayoritario.

Pese a considerarse un hombre conservador y simpatizante con los ideales fascistas, algunas de sus películas, como *Los hijos de la noche* (1941), o los cortometrajes de Edgar Neville que más adelante comentaremos con más detenimiento, *La Parrala y Verbena* (1941), tuvieron algo más que una tibia respuesta por parte de los críticos mussolinianos y españoles. Esto obedece a la flexibilidad que dejaba a los realizadores, cuyo talante más liberal ofrecía sendas contradicciones con el gusto oficial. El arquitecto, productor y distribuidor cinematográfico que nos ocupa es, sin duda

alguna, una de las figuras más relevantes de la historia del cine español, ya que se constituyó en un pionero impulsor del cine nacional hacia el mercado extranjero, propiciado, eso sí, por la complicidad de los países que comulgaban estrechamente con el régimen autoritario español.

PERFIL BIOGRÁFICO Y CARRERA PROFESIONAL

Saturnino Ulargui Moreno viene de una importante y acomodada familia cuya actividad empresarial y política destacó bastante en nuestro país justo cuando el cine comenzó a ser un negocio importante. Su padre se trasladó a la capital de la Rioja para dedicarse al comercio textil. Éste sólo después de casarse (a finales de 1860) con la hija de un rico comerciante logroñés apostó por independizarse. Fue en la década de los ochenta cuando desarrolló una carrera comercial tan fulgurante que le situó, a principios del siglo XIX, entre los más importantes industriales de la ciudad. Creó la Casa de Banca Local como una Sociedad Regular colectiva que se llamó *Hijos de Saturnino Ulargui*¹. Esta nueva actividad bancaria arrancó en 1911 con un capital de 3.000 pesetas y lo promovió con el apoyo de sus hijos. A través de los negocios financieros alcanzó una notable expansión hasta el punto de poder participar en el fomento industrial de la provincia diversificando sus operaciones lucrativas desde la alimentación hasta el textil. Aunque quizás lo más llamativo es que tanto su padre como su hermano Mauricio fueron diputados republicanos por el distrito de Logroño, además de ser firmes defensores de los valores civiles y democráticos. El hermano de nuestro productor cinematográfico, Mauricio, ejerció también como senador republicano.

Así pues, Saturnino Ulargui Moreno proviene de una floreciente generación financiera. Este clima familiar del mundo de los negocios será, sin duda, un elemento que propiciará su propio desarrollo en su vida personal y en su misma carrera profesional. Nace en 1894, en Logroño, y cuando realiza sus estudios de arquitectura nadie podría sospechar que la profesión para la que se había formado le llevaría al mundo cinematográfico:

Tras licenciarse en el curso 1920-21 y proyectar junto al compañero de promoción, el pamplonés Victor Eusa, la sala de fiestas anexa al Casino del Kursaal de San Sebastián, se asoció por doble partida a Secundino Zuazo Ugalde: como arquitectos constructores en Zuazo Ulargui S. L. y en 1924, junto a Máximo Ortiz de Urbina y Heliodoro Antonio Fernández, dentro de la Sociedad Anónima General de Espectáculos Madrid (SAGE), cuya finalidad era

¹ Datos obtenidos en Bermemar.com.

la construcción y explotación, directa o indirecta, dentro o fuera de la capital, de salones de espectáculos —especialmente cinematógrafos— y la compra-venta de materiales relacionados con tal actividad (Sánchez Salas, 1998: 871-872).

Curiosamente, el primer encargo que emprende la sociedad limitada (SAGE) en la que participaría, junto a su compañero de estudios, sería el Palacio de la Música de la Gran Vía, de Madrid. Su inauguración fue en 1926, año en el que comenzó a involucrarse en la distribución cinematográfica, proporcionando a nuestro país, por primera vez, películas de la histórica UFA. Dos años más tarde, la empresa distribuidora de Ulargui impulsará su incipiente negocio a través de la British International Pictures. Gracias a estos contactos internacionales disfrutará de un periodo empresarial tan favorable que le permitirá experimentar con el cine sonoro. De esta apuesta arriesgada salió una producción realizada en Londres, en colaboración con la Sociedad Independiente de Saint Margaret (de Twickenham), unos estudios de sonido limitados técnicamente.

A todo esto las dificultades que tiene la industria cinematográfica española con el paso del mudo al sonoro se hacen notar en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), de Francisco Elías, película que trató de sorprender con la captación de ruidos ambientales y diálogos ingeniosos, si bien todavía tenía bastante fragmentos que eran mudos y estaban apoyados con rótulos explicativos de la acción narrativa. La carencia de infraestructuras obligó a algunos cineastas inquietos, como Benito Perojo, a marchar a París o Berlín para rodar en aquellos estudios películas como *El embrujo de Sevilla* (1930) o *La bodega* (1930).

A los tremendos obstáculos que presentó la producción habría que sumar los de la exhibición, en donde los múltiples sistemas de proyección que comenzaron a llegar a España dificultaron bastante una incorporación progresiva del sonido en las salas. Se trató de persuadir a los proyeccionistas para que se adaptaran a los nuevos sistemas sonoros. Salvo los empresarios con más recursos, la inmensa mayoría de las salas españolas se vieron obligadas a seguir exhibiendo cine mudo durante varios años. Sólo poco a poco, el cine sonoro, las películas habladas en español que producen los estudios de las grandes productoras en Hollywood y París, irá encontrando su salida comercial en las salas de las grandes ciudades. Las versiones originales en español, al igual que las películas subtituladas, al final se difundirán por las salas españolas a mediados de los años treinta.

Paralelamente a estos avatares de adaptación tecnológica del cine sonoro, Ulargui siguió ejerciendo de arquitecto levantando nuevas salas cinematográficas: los cines Actualidades (1933) y también Actualidades 2 (también llamados cine Educativo, 1934), ambos edificios ubicados en Madrid. Además, continuó el ambicioso proyecto de desarrollar sus colaboraciones con Alemania a través de la Hispano Film Produktion, y con Italia mediante la película *Los Hijos de la noche/I figli della notte* (1939), en cuyo argumento él mismo participaría.

La audaz iniciativa de Ulargui, dada su precocidad comercial con el cine sonoro, fue *La canción del día*, titulada también *Spanish Eyes*, realizada por el inglés George Bert-hold Samuelson, un profesional de muy larga trayectoria que llegó también a producir casi un centenar de filmes (desde la Primera Guerra Mundial hasta finales de los años veinte). Además de productor, fue guionista y realizador, y entre las películas de mayor éxito cabe destacar las que realizó en el género de intriga: *The Callbox Mystery* y *The Wickham Mystery*, en 1931. Un año después de estos filmes, Samuelson hizo *La canción del día*. De modo que cuando se le contrató para hacer esta producción el cineasta británico atravesaba ya un periodo de madurez. Sin embargo, creemos que, al trabajar con un material narrativo tan ajeno como es el musical del de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, no debió de estar nada cómodo en la realización del filme. Por ello mismo resulta poco extraño el sonoro fracaso de la atrevida propuesta. La película se registró con el sistema técnico RCA Photophone, cuyo coste económico ascendió a 11.000 libras esterlinas, y el capital fue aportado, entre otros, por Saturnino Ulargui, que a la sazón figuraba en los títulos de crédito como arquitecto.

La canción del día/Spanish Eyes (1930) se estrenó en España sin pena ni gloria. No obstante, para la fusión de SAGE no supuso una gran pérdida económica, pues en estas mismas fechas ésta ya contaba, a lo largo y ancho de nuestro país, con más de 30 salas de exhibición equipadas con la nueva tecnología sonora. Digámoslo de otra manera: Saturnino Ulargui, consideró este proyecto con el mismo criterio que asumiera un par de años atrás la Warner cuando echó a fondo perdido *El cantor de Jazz* (1928).

Un año después del estreno en España de *La canción del día*, Ulargui abandonó la distribución de UFA, ya que fue a parar a manos de la «ACE, la Alianza Cinematográfica Española, gestionada por Manuel Carreras y Pedro Vallescar» (Sánchez Salas, 1998: 872), ambos socios capitalistas de *La canción del día*. Tras perder la relación comercial con la prestigiosa compañía alemana UFA, Ulargui logró negociar la distribución de Cine-Allianz Ton-Film y fundar una de las empresas más sólidas de su carrera profesional: U-Films. Dicha compañía sirvió no sólo para distribuir filmes extranjeros, sino también para respaldar una producción nacional, desde los estudios Orphea, ubicados en Montjuïc (Barcelona), en «un palacio de la Exposición de 1929, gracias al voluntarismo de Francisco Elías y de su socio francés, Camille Lemoine, quien importó de Francia el equipo técnico alquilado» (Gubern, 1997: 363).

Estos estudios tienen su importancia dado que fueron los primeros en instalar el equipo técnico sonoro dentro de nuestro país. Elías consiguió persuadir a Lemoine para que permaneciera durante un tiempo en Barcelona con el fin de poder captar a productores españoles y así rentabilizar los estudios sonoros. El largometraje de José Buchs *Carceleras* (1932) se considera el primero en hacerse con sonido directo en español. Orphea no sólo centrará sus esfuerzos en la producción sonora, sino también en su distribución a partir de 1933 y será «responsable de que el cine español de los

años treinta fuese un cine bicéfalo, con doble capitalidad, en Madrid y Barcelona» (Gubern, 1997: VII, 364).

Además, dichos estudios favorecieron la acogida de una gran cantidad de profesionales de origen judío que, huyendo de la barbarie nazi, se incorporaron a la nómina de trabajadores para los mencionados estudios sonoros. Entre ellos podríamos señalar al iluminador Willy o Guillermo Goldberger, el guionista Winterstein, el ex montador Geza Pollastchik, el músico Manfred Gurlitt y el operador que trabajó para Fritz Lang en *Metrópolis*, Eugene Schüfftan.

El arquitecto, productor y distribuidor riojano, principal responsable de U-Films, ubicó en Madrid, en la calle de Antonio Maura, 16, las oficinas centrales. Pero también contó con diferentes delegaciones repartidas por la geografía española (Barcelona, Valencia, Bilbao, Tenerife, Palma, Coruña y Sevilla) para desarrollar un mayor control de la distribución y, con ello, obtener también un mejor lanzamiento comercial de las películas que producía. Asimismo, mientras proponía nuevos proyectos nacionales, al mismo tiempo trató de promover el cine extranjero en nuestro propio país. Se había dado la paradoja en la actividad empresarial de Ulargui de que, durante nuestra contienda civil, simultáneamente producía películas en Alemania, bajo el gobierno nacionalsocialista, y distribuía películas soviéticas para la zona republicana; un ejemplo de ello fue «*La tormenta (Groza)*, dirigida por V. Petrov en 1933, y anunciada con el ambivalente lema de la primera película comercial producida por el Soviet» (Sánchez Salas, 1998: 872).

Es necesario destacar que, tras el amparo de los estudios Orphea, Saturnino Ulargui participó en la producción de *El malvado Carabel* (1935), dirigida por Edgar Neville, versión cinematográfica atractiva de la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez. Fruto de esta colaboración, el arquitecto y productor riojano volvería a llamar a Neville, cinco años después, para los cortometrajes *La Parrala* y *Verbena*, además de intervenir junto al cineasta italiano Pier Luigi Faraldo² en la coproducción italo-española *La muchacha de Moscú/Sancta Maria* (1941). Con Edgar Neville ya no volvió a trabajar, pero la última colaboración cinematográfica con Italia, y en pleno régimen de Mussolini, fue *Sin novedad en el Alcázar/L'assedio dell'Alcazar* (A. Genina, 1940). Una vez terminada la Guerra Civil, nuestra industria cinematográfica se recuperó con relativa rapidez emprendiendo una intensa actividad en tres direcciones: por un lado, a través de las productoras, ya que irrumpieron en el mercado español una gran cantidad de compañías, algunas de ellas de espíritu ambicioso y con proyectos estimulantes.

² Sólo tiene cuatro películas en su haber como realizador, además de la citada: *Uragano ai tropici* (1939), *L'Affare si complica* (1942), *La Vita torna* (1943) y *Tragico ritorno* (1952). Ha colaborado también con Alessandro Blasetti en la categoría de ayudante de realización para la película *Ettore Fieramosca* (1938).

En el otoño de 1940, Saturnino Ulargui dio un paso importante al fundar UFISA (Unión de Films Internacionales, Sociedad Anónima). La fundación de esta nueva compañía posibilitó una producción en clara sintonía con los gustos y deseos del espectador contemporáneo. Por ello se contrató a José López Rubio. Se encargaron a este escritor, cineasta y amigo de Edgar Neville, tres películas que complacieran los gustos de un público deseoso de divertirse: *La malquerida* (1940), *Pepe Conde* (1941) y *Sucedió en Damasco* (1942). También UFISA contó con la colaboración de Eusebio Fernández-Ardavin para el filme titulado *La florista de la Reina* (1940). Y, por último, la participación de Benito Perojo, su principal valedor, que realizó las dos últimas películas antes de viajar a Argentina: *Marianela* (1940) y *Héroe a la fuerza* (1941). Finalmente, tenemos que decir que el largometraje no fue el único producto cinematográfico que desarrolló Ulargui en esta nueva etapa profesional. Abrigada al calor de la recién constituida UFISA, también se fijó en las pequeñas películas de complemento para cubrir la programación de las salas cinematográficas. Aprovechó la circunstancia de que se abrió uno de los periodos más prósperos para el cortometraje español. Fiel a su avezado instinto comercial (no en vano se formó en el seno de una familia bien ubicada en el mundo de los negocios), advirtió una nueva fórmula comercial que contribuyera a renovar sus productos. El resurgimiento de esta nueva opción obedecía, por un lado, a un serio esfuerzo por emular a las *majors* norteamericanas. El público estaba falto de horizontes vitales después de haber sufrido la traumática Guerra Civil y necesitaba airearse con el esparcimiento y el cine era un buen medio para alienarse de la cruda realidad a la que se enfrentaba. Se trataba, en definitiva, de ampliar la cartelera en las mismas salas de exhibición, obligando al público a un mayor consumo. Consolidaba el propio negocio promoviendo otro tipo de ofertas que pudieran acomodarse a la misma programación.

No olvidemos que el medio cinematográfico estaba cobrando, por otro lado, una pujanza importante en los hábitos sociales del español y la radio comenzaba a quedarse poco a poco relegada. Ulargui, consciente de esta situación, contribuyó a impulsar esta nueva forma de consumo y apostó por la producción del cine de complemento. La respuesta a dicha iniciativa fue el cortometraje *A la lima y al limón* (1941) dirigida nuevamente por José Luis López Rubio. Sin embargo, ésta no fue la única, pues más tarde preparó una serie que vendría a titularse *Canciones*, donde ofrece «pequeñas dramatizaciones fílmicas inspiradas en populares canciones de la época, con el fin de utilizarse como complementos de programa»³. Para este proyecto contactó con Edgar Neville, José Luis Rubio y Claudio de la Torre, mediante UFISA. Se trató de cortometrajes que buscaban un prestigio profesional imitando claramente el proceso de producción de la industria hollywoodiense: el uso de los estudios; la

³ Pérez Perucha, J. (1996), *Historia del cortometraje español*. XXVI Festival de Cine de Alcalá de Henares.

producción, distribución y exhibición filiales o propietarias de la misma compañía; la formación de una plantilla fija de técnicos y artistas; el esfuerzo por seguir una eficaz fórmula comercial al recurrir a temas musicales muy populares, así como la aplicación del *Star System* mediante el contrato de intérpretes y cantantes de renombre: Maruja Tomás, Manuel Dicenta, Amalia de Isaura, José María Lado, Antonio L. Estrada, Ana M.^a Quejada.

210

Será a finales de la década de los cuarenta cuando, a causa de serios problemas para la adquisición de material de distribución debido al excesivo oportunismo por parte de algunas compañías españolas, como las de Ulargui (SAGE y U-Films), de buscar la complicidad comercial con los nazis y los fascistas italianos, cuando comienzan a experimentar un paulatino declive hasta llegar a desintegrarse las sociedades comerciales constituidas por el arquitecto y productor riojano, que fallecerá el 25 de agosto de 1952.

LOS FILMES DE COMPLEMENTO: «VERBENA» Y «LA PARRALA»

Si consideramos que el principal cometido de la figura del productor es el pleno control del medio en el que se mueve, resulta necesario desde la lógica empresarial el conocimiento del destinatario para una optimización de los medios y, además, obtener así unos favorables beneficios que puedan costear los gastos de producción y engrosar el capital. José G. Jacoste afirma de manera muy sencilla que el trabajo del productor reside precisamente en la capacidad que pueda llegar a tener para interpretar los deseos del público. Con tal información el empresario cinematográfico llegará a persuadir o disuadir, según sea el caso, a los principales creadores de la película con el fin de resolver la inercia del propio mercado.

En nuestro caso particular, la satisfacción de los deseos de los espectadores en las décadas de los treinta y cuarenta contenía una afirmación implícita: Ulargui consideraba el cine como un producto comercial masivo. Será, pues, en esta disyuntiva en la cual Saturnino Ulargui procure moverse. Por un lado, valoró lo que el público de su época quería ver en las grandes pantallas, pero, por otro lado, se esforzó en ajustarse a la verdadera realidad del mercado con objeto de no entregarse por entero a una imprevisible reacción popular. Recordemos que las películas de mayor calado social en el periodo que estudiamos ahora remitían al cine que se hacía en la II República, es decir, a la comedia costumbrista y social, al mundo sainetesco, a la zarzuela, la imaginiería andaluza y castiza, etc.

Además de esta fuerte dependencia con el público, Ulargui debía asumir una serie de factores tanto económicos como políticos y sociales. Y, por añadidura, tenía que competir con otras grandes empresas del momento que eran productoras y distribuidoras (Cifesa, Suevia Films, Filmófono). El hecho de que pudiera actuar en dos de los

sectores del medio (Producción y Distribución) y contar con el beneplácito de algunas de las salas de las cuales había contribuido a su edificación, por su condición de arquitecto, le aseguraba frente a posibles pérdidas o fracasos comerciales. Pero esta iniciativa es cercana al proyecto llevado a cabo por la Warner *El Cantor del Jazz* (1928) de Alan Crosland. La Warner consideró a fondo perdido el experimento sonoro y no fue, como se ha creído hasta hace muy poco, la firme apuesta por superar una crisis empresarial⁴.

De manera que el productor hizo de intermediario entre dos elementos: el público y la cuestión pecuniaria. Esto nos lleva al motivo por el cual el empresario cinematográfico se lanzó al vacío en proyectos tan inciertos como arriesgados. Gestionar y crear películas significó asimismo un gesto de complacencia personal para el productor y para un grupo reducido de gente próxima a él. Por otra parte, también debía acometer ese papel de promotor. Tenía que diseñar, impulsar, coordinar y controlar todos los elementos precisos para la consecución del proyecto:

Esta función primordial del trabajo de producción caracteriza básicamente al productor cinematográfico, que nos aparece como prototipo de cinematografías estructuralmente tan dispares como son la norteamericana y la de los países comunistas. En otros lugares, la calificación de productor suele estar fundada más en la asunción del riesgo económico de producción que en la labor de experto. Se tratará, pues, de las dos categorías extremas en las que la Ciencia Económica de la Empresa suele encuadrar la figura del empresario: *empresario de riesgo y empresario decisión* (Jacoste, 1996: 12).

En definitiva, Ulargui se enfrentó a un conflicto permanente: por un lado, el riesgo financiero, y por otro, su trabajo de creación dentro del proceso de elaboración de la película. Máxime cuando la Administración franquista no cesaba de colocar constantes trabas burocráticas y legales para la materialización del proyecto.

No obstante, Ulargui disfrutó en la década de los cuarenta de una favorable circunstancia: la buena acogida dispensada por un público que estaba entusiasmado por la llegada del cine sonoro, con lo cual ayudó al crecimiento industrial y a la ampliación de nuevas fórmulas de consumo. El cortometraje de ficción fue sin duda una aportación a esta circunstancia positiva. La irrupción de este producto permitió ampliar la programación de las salas de exhibición y potenciar el desarrollo industrial del medio.

Para esta época dorada, en la que el cine se convirtió en el entretenimiento popular más masivo, se dispuso de una serie de opciones que ayudaron a confeccionar una variada programación en la misma sala. Dichas posibilidades estaban condicionadas

⁴ Allen, R. C., y Gomery, D., *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, Nueva York (1985)/ *Teoría y práctica de la historia del cine*. Ed. Paidós. Barcelona (1995).

por la presión comercial ejercida por la productora y la distribuidora, además de conocer el tipo de cine donde se pudiera exhibir las películas. Esto quiere decir que una sesión en el estreno de una película venía acompañada por una serie de complementos cuya duración podía alcanzar entre media hora y cuarenta minutos⁵. Para ello se contaba con un noticiario, dibujos animados, documental y un cortometraje de ficción de dos rollos de película (unos veinte minutos). En cambio, difería el criterio cuando se trataba de un programa doble de reestreno al proyectarse dos películas de duración convencional y un noticiario. Aunque también podía darse la situación de exhibirse un filme, que era el grueso del programa y posteriormente se pasaba uno de serie «B» con una hora de duración, más luego una serie de complementos que ayudaran a cubrir el tiempo de espectáculo cinematográfico habitual en el programa de una sala de cine. Habría que señalar, además, la existencia de algunos cines especializados en proyectar sólo cortometrajes y alternando a veces con filmes de reestreno. En Madrid, por ejemplo, según nos cuenta Pérez Perucha, el Cine de Actualidades solía efectuar este tipo de programación.

Ante esta situación, no son de extrañar las medidas proteccionistas que se dieron el 10 de diciembre de 1941, rubricadas de nuevo tres años después. Esta Orden Legal exigía a los exhibidores programar complementos españoles en cada sesión. Si bien, como veremos más adelante, tan sólo duró apenas una década.

Esta práctica popular de exhibición de cortos se mantuvo hasta la paulatina implantación del espectáculo televisivo, quien a su vez absorbió algunos de los modos de programación cinematográfica para amoldarlos al nuevo medio electrónico. Lo que resulta paradójico es el hecho de que se produjo durante los años cuarenta una amplia producción de cortometrajes de ficción y de otros géneros cuyo formato se asemejaba a éstos, para servir de aditamento en la programación, y sin embargo poco a poco fueron ignorados y olvidados. Máxime cuando la televisión necesitaba fagocitar de forma incesante imágenes para un público que cada vez tenía más adeptos.

Entre los géneros que más desarrollo tuvieron durante el periodo que estudiamos (años cuarenta) destacaríamos los cortometrajes de animación y documentales. Los breves filmes cómicos se basaron en la escenificación de una anécdota breve, aunque las pequeñas películas musicales tuvieron igualmente un éxito considerable. Estamos hablando en concreto de relatos reducidos a la mínima expresión y acompañados con números de tonadillas, incluso combinados con elementos melodramáticos o con escuetas tramas policíacas. Una ilustración de cuanto acabamos de señalar la encontramos en las nueve películas cortas que produjo Saturnino Ulargui con la colaboración de Edgar Neville, José López Rubio y Claudio de la Torre. Todas ellas eran melodramas musicales con pequeñas gotas de comedia o de intriga y disfrutaban de la

⁵ Pérez Perucha, J. (1996), *Historia del cortometraje español*. XXVI Festival de Cine de Alcalá de Henares.

presencia de Maruja Tomás (famosa y atractiva tonadillera que fue amante del productor riojano) y de Miguel de Molina. Entre las que podríamos destacar de mayor interés son *Verbena* (1941), *Rosa de África* (1941) y *Manolito Reyes* (1944), dirigidas por los cineastas respectivamente mencionados arriba. Pero *La Parrala* (Edgar Neville, 1941) es otro de los cortos que se confeccionaron bajo los auspicios financieros de Ulargui y también es digno de reseñar. Este corto sirvió de complemento con el estreno de la película de Francisco Gargallo, *El sobre lacrado* (1941).

Como ya hemos señalando antes, *Verbena* y *La Parrala* formaban parte de un conjunto de producciones cuyo título, *Canciones*, hacía clara alusión a la dramatización fílmica de una serie de temas musicales muy populares de aquella época. Los dos cortometrajes indicados todavía hoy nos sorprenden por su audacia estética y su extraordinaria calidad profesional. Para empezar, ambos podrían ser considerados «precursores de los actuales *videoclips*» (Hernández Eguiliz, 1999: 46). *Verbena* se aleja del formato standard de la época debido a su excesiva duración (son treinta minutos, cuando lo habitual era, como mucho, veinte). Está inspirada en un cuento del propio Neville titulado *Stella Matutina* y publicado en el volumen *Música de Fondo* (1936). Aunque el texto literario se movía en unos parámetros más vanguardistas, cercano al universo de Jardiel Poncela y Gómez de la Serna, Neville lo adaptó a las imágenes impregnándolas de un oscuro costumbrismo gracias a la combinación del melodrama con una ligera trama policíaca, «generando así una curiosa mixtura genérica» (Ferrando, 2001: 58-60). Sus rasgos significantes y su densidad metafórica muestran una insólita Madrid apesadumbrada, melancólica y callada, a través de una verbena convertida en el microcosmo de la ciudad.

La Parrala cuenta con apenas un cuarto de hora y, de igual forma que en el corto anterior, la historia es intertextualizada a través de las canciones igualmente compuestas por Quiroga y De León, pero en las que también colaboró Xandro Valerio. En este caso el argumento está reducido a la mínima expresión y sus resultados finales son algo más pobres respecto a *Verbena*. Sin embargo, este cortometraje, no exento de curiosidad, presenta un tratamiento melancólico por medio de una atmósfera algo más realista que la anterior y cuyas coplas populares van formalizando el enunciado visual: un crimen cometido por Trini, la hija de «La Parrala», que asesina por resentimiento a su amante y al final será detenida por la policía en la misma taberna en la que se escuchan las coplas. Se trata de un corto que puede adscribirse a los presupuestos artísticos del cineasta madrileño, pero que tuvo una respuesta muy negativa por los censores⁶. Puede constatarse el escaso provecho que disfrutó este tipo de producto desde las instituciones franquistas, pero cuya máxima aspiración era recuperar los rasgos culturales españoles que pudieran ser perfectamente identificables para el público del momento.

⁶ AGA, permiso de rodaje *La Parrala*, C/5510. Exp. 450-41.

Conforme siguieron los años de esta década, el cortometraje comenzó a sufrir un importante declive debido a múltiples causas: desde las económicas, ya que eran cada vez menos rentables, pasando por las industriales (porque iban quedando más desprotegidos ante la importación y el doblaje), las políticas (a causa de la hostilidad hacia el complemento de ficción frente al apoyo de la animación y el documental), administrativas (nula concesión de créditos y premios por parte del Sindicato Nacional del Espectáculo), burocráticas (los exhibidores cada vez prestaron menos atención a las leyes proteccionistas de 1941 y 1944). La irrupción del NO-DO, en 1943, que paulatinamente iría imponiéndose con más fuerza, supuso el tiro de gracia.

Si nos hemos acercado a Saturnino Ulargui es porque fue una de las más interesantes figuras y principales impulsores de este formato cinematográfico desde el mismo ámbito profesional e industrial. Algo que hoy puede sorprendernos sobremanera al comprobar cómo este producto, nuevamente en auge, ha cambiado su *status* profesional para convertirse, por un lado, en mero ejercicio y así poder catapultar al futuro cineasta en cierne que desarrolle sus cualidades artísticas y técnicas ya en el largometraje. La figura del productor, en el marco de la categoría profesional, curiosamente, tampoco se molesta en impulsar proyectos de cineastas ya consagrados para elaborar películas de corta duración. Todo lo más, los cortos realizados por aventajados y ya diestros cineastas servirán para avalar el currículum de una trayectoria que garantice un futuro potencialmente atractivo para el mercado cinematográfico⁷. Si consideramos, además, que el equipamiento digital ha reducido en gran medida los costes de producción a una calidad próxima a la profesional, con lo cual permite una mayor democratización de los medios audiovisuales (gracias a la simplicidad operativa), se tendría que aceptar la enorme potencialidad que ello supone. Es, sin duda alguna, el privilegiado respeto que la sociedad actual de la era de la información ha asumido al medio televisivo y a la imagen (como un virtual real) convertida en objeto de culto, y consiguiendo en ocasiones suplantar a la realidad. Esta nueva situación puede explicar esa predilección de las jóvenes generaciones por la creación de pequeños productos audiovisuales. La diversificación de canales televisivos, la efervescente difusión de Internet y, además, la posibilidad de contar cualquier usuario doméstico de un equipamiento audiovisual con un alto nivel de sofisticación tal que puede llegar a ser similar al que se emplea en el ámbito profesional.

Sin embargo, existe también una preocupante inclinación por convertir la imagen en mero artificio espectacular, sin llegar a establecer vinculaciones estrechas a las raíces culturales y sociales y que, con ellas, permitan servir de mero reflejo especular a la propia realidad del momento. En claro contraste a cuanto acabo de referirme, podría

⁷ Podíamos destacar la proliferación de películas colectivas en las que se ha llamado a diversos directores para realizar, cada uno bajo un tema concreto, su versión narrativa y cinematográfica: *Ten minutes Older, Eros, 11 September*.

decirse de Saturnino de Ulargui que fue un hombre enteramente profesional cuyos trabajos estaban muy en sintonía con los gustos del público, pero sin olvidar el envoltorio formal y cultural que debieran presentar. Sin olvidarnos tampoco de que, como habilidoso hombre de negocios que era, fue extremadamente oportunista con los aires políticos que soplaban. Así pues, el modelo de referencia para entender el papel y la figura de Ulargui creemos que puede ser Cecil B. de Mille.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro de Paz, J. L. (2005), «Edgar Neville. Vanguardia, sainete, guerra. De la dificultad de un costumbrismo crítico en el primer decenio posbélico». *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*, XXXV Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid.
- Hernández Eguiliz, A., «Saturnino Ulargui y un joven director llamado Neville», *Edgar Neville*: 100, *Nickeleodeón*, n.º 17 (invierno 1999).
- Ferrando García, P. (2001), «Espejo solidario de la clase popular: *Verbena* (1941), *La Parrala*». *La madriguera de El viejo topo*, n.º 157, octubre.
- Gubern, R. (1994), *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.
- (1997), *El cine sonoro español (1930-1939). Historia General del Cine. Volumen VII. Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra.
- Herederó, C. F. (1996), *España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica. Historia General del Cine. Volumen VII. Europa y Asia (1929-1945)*, Madrid, Cátedra.
- Jacoste Quesada, J. G. (1996), *El productor cinematográfico*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Pérez Perucha, J. (1996), *Historia del cortometraje español*, XXVI Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Sánchez Salas, B. (1998), *Ulargui, Saturnino. Diccionario del Cine Español*, dirigido por José Luis Borau, Madrid, Alianza Editorial.