

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Lla canción del día: amnesia y metempsicosis

Autor/es:

Fernández Colorado, Luis

Citar como:

Fernández Colorado, L. (1998). Lla canción del día: amnesia y metempsicosis. *Vértigo. Revista de cine*. (13):28-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43055>

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:



De cuando la producción cesó y unos LA CANCIÓN DEL DÍA: AMNESIA Y METEMPSICOSIS prohombres idearon un singular proyecto

Luis Fernández Colorado

Érase una vez un país gobernado por un afable Rey que, anhelando repartir felicidad entre los súbditos, visitaba a los enfermos de paludismo en inaccesibles regiones, ofrecía fastuosos festejos para universal regocijo o atendía aburrido las llorosas peticiones de una cohorte de apestados con incontrollable afán por trabajar en tareas improductivas para la sociedad. Abundante legión sumaban entre éstos los interesados en sacar adelante, según palabras de un ilustre Consejero Real, una "cinematografía de mesa camilla, con olor a cocido y un horizonte gris por toda ventana al Mundo" que, como "cadáver insepulto" que era, mejor debía ser enterrada.¹ Este relato arranca cuando un grupúsculo de los que formaban la estantigua del cine nacional decidió perseverar en tan subversiva actitud y acometer un film hablado, experiencia que marcaría a varios de sus promotores y originaría pertinaz amnesia en cronistas patrioterros.

En España (así se llamaba el Reino), el advenimiento del cine sonoro se tradujo en un acusado descenso de la producción, tanto que numerosas voces clamaron por la inmediata adopción de medidas que frenasen la brutal caída en picado. De unos 43 films, entre cortos y largometrajes, realizados en 1927, o de los más o menos 31 de dos años después, se pasó a los 13 en 1930, 3 en 1931 o 5 en 1932.² A la par que desaparecían las firmas productoras, las distribuidoras de material foráneo afianzaban sus de por sí ventajosas posiciones en el mercado y modificaban a su favor las relaciones contractuales con los escasamente autónomos exhibidores. Según manifestaba un alto número de corifeos próximos a Su Majestad todo parecía indicar, pues, que, para bien de la salud mental de infinidad de aristocráticos espectadores, en nuestra industria no se iban a perpetuar las sabrosas majaderías provincianas con las que hasta entonces se deleitó la inculta grey que circundaba la mesa camilla tintada de cocido. Es más, se aseguraba que, caso de que un parásito vividor autoproclamado como profesio-

nal del cinematógrafo reincidiera en la manufactura de horribles obras semejantes a las del pretérito cercano, encontraría su justo merecido en forma de mayores dificultades para estrenar, rechazo crítico y varapalo en las taquillas, como consecuencia de un lógico proceso de metempsicosis: el ánima en pena de los que pergeñaron el cine silente transmigraría con el sonoro a un cuerpo más imperfecto, conforme a los nulos merecimientos alcanzados en su existencia anterior. Justicia poética, que podría decirse.

Y no es que tan preclaros adalides del Arte (con gigantesca mayúscula inicial) contrapusieran cosmopolitismo a casticismo, el entusiasmo por la vanguardia frente al desdén por los garbanzos, sino que pensaban que el gusto del populacho era execrable y que había que cultivarlo con enjundiosas obras de pedagogía histórica o afectadamente teatrales. Eso sí, siempre que sus directores no fuesen los pedestres José Buchs, Eusebio Fernández Ardavín, Florián Rey... ni cualquier otro de los que con total impunidad perpetraban películas en el Reino: demostrada su

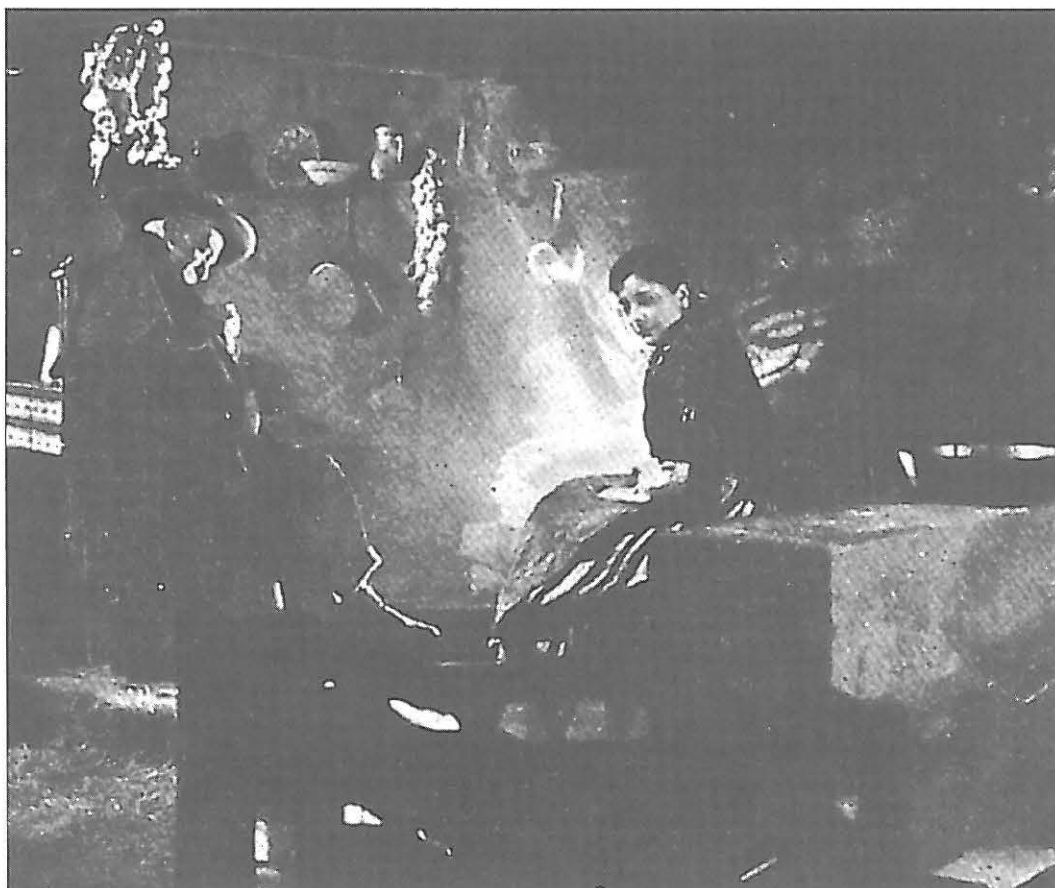
1. Así se expresaba José Luis Salado en *Heraldo de Madrid*, 3 de julio de 1930. Salado pretendía defender las tesis, por entonces excluyentes, de Fernando Viola, organizador del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 y que paradójicamente no quería admitir en el Comité organizador a ningún profesional de la industria cinematográfica.

2. La calculada ambigüedad de nuestras expresiones obedecen a que aún no disponemos de estadísticas fiables por completo sobre índices de producción anual. Palmira González López y Joaquín Cánovas han dado un primer y decisivo paso en *Películas de ficción 1921-1930. Catálogo del cine español* (Filmoteca Española, Madrid, 1993), pero por razones que sería costoso enumerar lo cierto es que faltan varias películas, (v.g., LA SANTA CRUZ DE MAYO, pasada en prueba en marzo de 1927 en el Cinema X de Madrid), otras están erróneamente datadas (las películas de *Ramper* para el *Phonofilm* serían de 1928 y no del 29), etc. Por suerte, los autores siguen trabajando en el pulido de los errores y lagunas cara a una futura traslación a CD-Rom.

ineptitud debían dejar paso a un relevo compuesto por personalidades provenientes de la escena o jóvenes mundanos con los suficientes conocimientos como para aunar amenidad con espirituosos efluvios artísticos. Así opinaban influyentes asesores del Serenísimo Monarca, que no los contumaces creadores de engendros fílmicos ni sus plañideros familiares, amigos y agregados camándulas... Y esa corriente de pensamiento creó escuela: los continuadores tornáronse amnésicos hacia los indudables valores escondidos en un buen puñado de cintas mudas o de los primeros tanteos sonoros, con la única salvedad, quizá, de LA ALDEA MALDITA (Florián Rey, 1930).

de despropósitos fílmicos, sería, según afirmaban algunos de nuestros predecesores, LA ALDEA MALDITA (añádanse si acaso las obras de Segundo de Chomón y Luis Buñuel, rodadas en el extranjero y, por tanto, no computables en sentido estricto al cine español por más que nuestro singular genio creativo se manifestase con rotunda notoriedad).

Aunque matizado este hervor juanaloquesco por posteriores investigadores, quienes por fortuna han ampliado en cuantioso número el abanico sin desmerecer a tan genial título, el turbador aroma de esta reductora idea (y de otras de similar tono) sigue impregnando, no obstante, di-



LA ALDEA MALDITA
[1930] de Florian Rey

Por tanto, hasta hace relativamente poco se tenía por dogma de fe el que “*nuestro cine subdesarrollado*” (entiéndase como descripción), concebido por personas con mentalidad de “*tendero de la esquina*” (apréciese esta frase con tono peyorativo) y dirigido a satisfacer “*el gusto de los indígenas menos desarrollados*” (júzguelo el lector como le plazca), fue hasta 1939 “*la andaluzada, la baturrada, la madrileñada; verbenas de la Paloma, pobres Valbuenas, reinas moras, carceleras, gigantes y cabezudos, revoltosas, bejaranas, Niños de las Monjas, Curritos de la Cruz, Don Quintín el amargao, Curro Vargas, casas de la Troya y ¡Viva Madrid, que es mi pueblo!, Niñas de la Venta, Lolas piconeras, Marías morenas y hermanas de San Sulpicio*” (considérese retahíla concebida con afán descriptivo-vituperador).³ La gran excepción, la única excepción, la inconmensurable excepción en esta galería de horrores en celuloide, en este cúmulo

versos escritos contemporáneos, por más que ilustres historiadores como Julio Pérez Perucha hayan puesto en evidencia que esta obra no surge “*por generación espontánea*” y con contundencia digna de loa (cuando menos por lo inusual) acabe calificando a los que así se manifiestan de “*caterva de indocumentados*”.⁴ Pero cabe concluir que, pese a los denuestos, continúa flotando en ciertos ambientes la sensación de que con LA ALDEA MALDITA nace el cine español y de que fue una verdadera lástima no profundizar en la senda abierta. De lo cual cabe colegir, también, que si los cerriles realizadores autóctonos hubiesen caído en la cuenta de que el éxito comercial de la cinta era tan descomunal que los espectadores hasta sufrían espasmos y purulencias por guardar enormes colas ante las taquillas otro gallo muy distinto habría cantando las excelencias de nuestro cinema.

Por aquello de evitar la transgresión de los lí-

(3) Quien así se expresaba era el sintético historiador José María García Escudero en su *Vamos a hablar de cine*, Salvat Editores/Alianza Editorial, Madrid, 1970. Que el lector no piense que ha sido el único en expresarse con similares términos...

(4) Julio Pérez Perucha, “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en VV.AA., *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995.

mites de este modesto artículo convendría simplemente lanzar al aire, sin entrar en mayores detalles, el argumento de que en ocasiones se olvida que recetas aplicables en los años noventa lo son por igual a finales de los veinte. Así, los defensores de la equivalencia LA ALDEA MALDITA = *la gran ocasión perdida para que el cine español pudiera competir con dignidad en el mercado* parecen soslayar que el susodicho film fue rechazado por varias productoras, que tuvo enormes dificultades para ser estrenado, que al final acabó siéndolo en una sala de segundo pase (el madrileño cine San Miguel, subsidiario del Callao), que no se mantuvo siete meses en cartel (ni cuatro, ni tres, ni dos...), que hubo de sortear incontables problemas en su distribución por el resto del territorio, o que, en definitiva, tan largo y enojoso periplo, similar al de otros muchos largometrajes, fue visto por los demás colegas de profesión como una señal de advertencia.⁵ Cues-

tiones que uno se barrunta sin temor a equivocarse que ni siquiera han sido tenidos en cuenta por los defensores de la anterior equivalencia, obcecados como están con que una película tan extraordinaria la fue a ver todo el mundo (hasta las cultas familias burguesas,

que en apretado corrillo bloquearían, junto a sudorosos obreros, las puertas de acceso a la sala de humilde barriada) y le debió gustar a todo el mundo (el buen cine siempre tiene éxito, ¡qué caramba!).

Tan extenso preámbulo solo pretende conducir a un punto obvio: la ocasional existencia de más que notables disociaciones entre categoría artística y rendimiento comercial o entre mejor ubicación del local de estreno y mayores beneficios económicos. Disociaciones de sobras conocidas en la actualidad y que ciertos analistas aplican con frenesí digno de encomio a los largometrajes recién salidos del horno, dejando en cambio de hacer lo propio (o si acaso de manera formularia) cuando hablan del pasado.

O lo que es lo mismo: las líneas siguientes pretenden defender que a finales de los veinte y comienzos de los treinta, cuando la producción cesó y unos prohombres idearon un singular proyecto, había poca distancia, a veces, entre el cine que al final se hacía, el que se podía hacer y, si nos apuran, el que se debía hacer. Sin caer en un estúpido afán vindicador que nos lleve a negar la proliferación de individuos más atentos a meter sablazos que a producir con seriedad, tampoco hay que pasar por alto lo descabellado de pensar que una persona mínimamente en sus cabales iba a poner dinero para la realización de un film sin reducir en lo posible los riesgos, máxime conociendo de antemano las dificultades existentes a la hora de distribuirlo y estrenarlo con normalidad en Madrid y/o Barcelona. Traducido al cristiano, todo lo que de por sí suponen unos

condicionantes industriales: se manufacturaban productos baratos, sencillos y cocinados al gusto popular no tanto porque los creadores fueran, siempre y sin excepción, un conjunto de mentecatos sino porque el calvario en la comercialización era inevitable y no era raro que la cinta acabase, tras los esfuerzos, pasando desapercibida. Justo lo contrario de lo que ocurrió con LA CANCIÓN DEL DÍA, ese singular proyecto ideado por unos prohombres cuando la producción cesó, y que a diferencia de su ilustre precedente en el uso de la palabra (EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL [Francisco Elías, 1929]) acabaría dejando su huella en determinada forma de concebir la industria el cine español, aunque ello ocurriese con efectos retardados.

Sin embargo, a LA CANCIÓN DEL DÍA no se le ha venido dando excesiva relevancia, subsumido dentro del raquíptico puñado de títulos con los que se pasó el Rubicón hacia el sonoro. Entiéndasenos bien: se ha aludido mil veces a las singularidades del proyecto o se ha mencionado hasta la saciedad que su productor fue el riojano Saturnino Ular-

gui, cual si este último dato justificara sin más la simple mención del film, pero quizá ni ha sido contextua-

lizado como se debiera ni tampoco hemos conseguido despojarnos de la a ratos perniciosa influencia de historiadores pretéritos, con lo que por el camino se han perdido claves de indudable interés.

Pero antes de entrar por fin en harina permítasenos que tracemos una pequeña panorámica orientativa de cómo se desenvolvían las películas producidas a finales de los años veinte dentro de un frondoso bosque de intereses comerciales y cuyas lindes se perdían más allá de las fronteras del Reino de Su Majestad Alfonso XIII. Un bosque que en aquella turbulenta etapa de tránsito hacia el cine parlante trocöse, si no lo era ya antes, en jungla selvática.

Doctos estudiosos contemporáneos de notable fiabilidad han imputado al retardo tecnológico del país el que el sector de producción casi cesara su actividad hasta que el panorama no quedó clarificado. Es innegable que este factor jugó un papel relevante, y así se ha plasmado en sesudos y pertinentes análisis, pero no lo es menos que los movimientos tendentes a concentrar distribución y/o exhibición también tuvieron la suya. Y es que ahí sí que hubieron de vencerse desde obstáculos lógicos, como que al exhibidor de turno no le gustase la película que se le presentaba, hasta trabas no menos lógicas pero sí combatibles, como que los distribuidores de material foráneo manejasen a su antojo el mercado.

Podría reseñarse a efectos demostrativos, entre los primeros, el testimonio de un Antonio Armenta, gerente de la cadena de salas *Gran Empresa Sagarra* y público defensor del cine hecho

(5) Sentencia por escrito de Feliciano Vitores, productor de EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL y a quien Florián Rey propuso sonorizar LA ALDEA MALDITA con los aparatos *Phonofilm*, en mayo de 1930, antes de acabar haciéndolo en París: "Al no quererla los cines de estreno, comprenderá, ya es carmentarán" [Carta de 18 de diciembre de 1930]. La carrera de Rey, por cierto, parecía imparable: su film anterior, *FUTBOL, AMOR Y TOROS* (1929), consiguió ser estrenado tras alquilar la sala para tal propósito y, en la misma sesión de noche, fue despojado sin piedad de parte de su metraje por las ruidosas protestas en las sesiones de tarde, tanto de público como de crítica, ante lo que calificaban de inmundicia española.

en el Reino, que apenas una veintena de días antes de estrenar en su Real Cinema el cuasi proyecto de Estado PRIM (José Buchs, 1930) confesaba por escrito que como parche en la programación “no estorbaría”, puesto que aunque era “muy floja” la película tenía “un título y algunas cosas no mal hechas”.⁶ Pero este dato anecdótico no debe encubrir que las trabas más difíciles de sortear eran muy diferentes: las derivadas de los procesos de concentración acaecidos desde 1927, del súbito cambio en las fórmulas de contratación, de la dependencia absoluta a los criterios del distribuidor para elaborar las programaciones... lo cual se traduciría en el arrinconamiento del cine nacional.

La concentración de la mayoría de salas y películas en un reducido número de manos se produjo, sin duda, como resultado del conocimiento que se tenía de que la peste sonora iba a ser una realidad inminente. *C.I.N.A.E.S., S.A.G.E.,*

Julio César... fueron sociedades que, producto de alguna de esas fusiones entre empresas de distribución y/o exhibición, se convirtieron en vértices fundamentales de la industria autóctona, y pudieron intentar el ser a la vez su plataforma de despegue si las distribuidoras más importantes no hubiesen impuesto sus leyes de hoz y coz. *Paramount* o *Fox* tenían la sartén por el mango: a estas poderosas corporaciones con ramificaciones en el Reino no podía toserlas en exceso,

puesto que eran capaces de lanzarse a arrendar salas en masa o de romper contratos firmados con empresarios de exhibición para irse al adversario, quien gustoso estaba dispuesto a recibir ese promisorio maná de obras de primera categoría, con las más rutilantes estrellas y arropadas por una ingente propaganda.

De otra parte, la contratación por lotes (se adquiriría todo el catálogo anual de la distribuidora) tomó carta de naturaleza generalizada en la temporada 1925-26. Resultado: el alquiler de salas para estrenar cine español o el refugiarse en locales de segundo pase comenzaron a ser monedas de uso corriente. ¿Ejemplos?: los que se quieran. a) El Coliseum de Barcelona, propiedad de la *Paramount*, no estrenaría entre 1927 y 1933 ni una sola película española. b) De septiembre a diciembre de 1927 se estrenarían en la Ciudad Condal 121 films norteamericanos por 8 alemanes, 8 españoles, 7 franceses, 2 ingleses, 2 austriacos, 1 italiano y 1 danés. La desproporción, creemos, es más que evidente, pero es que, por añadidura, la mayor parte de esas ocho cintas autóctonas se canalizarían a través de distribuidoras que sólo habían conseguido colocar en las salas la película de turno, fuese *Maravilla Film*

con *POR FIN SE CASA ZAMORA* (José Fernández Bayot, “Pepín”, 1927) o *Jaime Costa* con *ESTUDIANTES Y MODISTILLAS* (Juan Antonio Cabero, 1927). Y así...

Pero el asunto no se reduciría solo a lo ya dicho. A comienzos de la temporada 1929-30 hubo un cambio radical en la cantidad que debían pagar los exhibidores al distribuidor debido al súbito paso de la modalidad del tanto alzado a la de porcentaje: el segundo acabaría recibiendo del primero el sesenta por ciento (más o menos) de la recaudación bruta, cobraría una cifra establecida de antemano aunque el film distase rendir como se esperaba, forzaría a mantenerlo en cartel un número de días, no permitiría al exhibidor ver la película con anterioridad al estreno si lo consideraba oportuno...

Todo lo anterior viene a colación de que *LA CANCION DEL DIA* es hija de unas circunstancias industriales muy concretas, fruto de tensiones

existentes tanto en la tesorería de sus promotores como entre éstos e importantes empresas, y conato de respuesta a las crecientes exigencias de ciertos distribuidores. Y, al tiempo, es el proyecto más anómalo de los puestos en marcha durante la etapa de transición del mudo al sonoro, el más profesional y responsable, el que mejor tuvo en cuenta que sin controlar de antemano producción, distribución y exhibición nada había que hacer, y el que más influencia,

aunque larvada, tuvo con posterioridad.

A Saturnino Ulargui, quien desde 1926 detentaba la concesión en exclusiva para el Reino de las películas producidas por la alemana *U.F.A.*, cabe imputarle ser el auténtico promotor del asunto. A comienzos de mayo de 1928 este conocido distribuidor marcharía a Berlín para conocer el alcance de los acuerdos internacionales firmados entre dicha entidad y la británica *B.I.P.*, y según indican diversos indicios durante su estancia se iniciarían los contactos por parte de miembros de esta última sociedad para que Ulargui les allanara el terreno cara al futuro rodaje en España de *ROMANCE OF SEVILLE* (Norman Walker, 1929). Aunque en principio lo que trascendió a la opinión pública era que Ulargui, ayudado por sus estrechos colaboradores Secundino Zuazo, Joaquín Mozo y Manuel Carreras, se iba a limitar a una asesoría sobre cuestiones de fidelidad y tipismo, lo cierto es que en noviembre acompañaría al director de producción de la *B.I.P.*, Hermann Walter, en su periplo por Madrid y Toledo para localizar los exteriores de una cinta que muy poco después comenzaría a filmarse. En este primer y vaporoso contacto con lo que era la producción de una película Saturnino Ulargui estre-

(6) Carta de Antonio Armenta a Ricardo Urgoiti, 5 de enero de 1931. Este documento se conserva en el archivo personal de este último, cuya familia está teniendo la gentileza de dejarnos revisar a un grupo de investigadores compuesto por Juan B. Heinink, Josetxo Cerdán y quien esto escribe. Este es un paso más dentro de una investigación que, es nuestro deseo, concluirá pasado un tiempo en sendos libros sobre los avatares de *Filmófono*, por un lado, y la relación personal y profesional entre Luis Buñuel y Ricardo Urgoiti, por otro.

chó los lazos necesarios para una hipotética devolución de favores que se acabaría plasmando en LA CANCIÓN DEL DÍA.

A primeros de diciembre de 1929 (esto es, apenas a los tres meses de haberse dado a conocer el cine sonoro en España, de modo oficial, con LA CANCIÓN DE PARÍS [*Innocents in Paris*; Richard Wallace, 1928]), aparecieron en la prensa rumores acerca de que Ulargui preparaba el rodaje de un film parlante, rumores que al mes siguiente se confirmaron con la publicación de que los dramaturgos Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández trabajaban afanosamente en el guión y Jacinto Guerrero en la partitura musical una vez desechada la posibilidad de acometer la versión de una zarzuela.⁷ Pese a que Ulargui no disponía del capital suficiente para financiarlo en su totalidad, supo rodearse de un conjunto de personalidades (muchos de ellos ayudantes del riojano en su distribuidora) que, amén de aportar el dinero necesario, aseguraban la consecución de otras necesidades como la publicitaria: los cita-

no era otra cosa que una modesta *serie B* en otras latitudes. Pero vayamos por partes para así despejar las zonas de sombra que aún quedan:

- 1) En tardía conversación con el historiador Carlos Fernández Cuenca, Saturnino Ulargui estimó en once mil libras esterlinas (al cambio unas trescientas cincuenta mil pesetas, según la traslación efectuada por Ramiro Gómez Bermúdez de Castro)⁹ el coste total de la película. La cifra, aunque estimable en comparación con muchas de las que se conocen del periodo mudo, no lo es tanto si tenemos en cuenta el destacado aumento que, por lógica, sufrieron los presupuestos con la llegada del sonoro. Otra cosa es que recelemos de la cantidad expresada por Ulargui, aunque a nuestro juicio sea perfectamente creíble que LA CANCIÓN DEL DÍA pudiera rodarse por tan minúscula cantidad.
- 2) El presupuesto, fuese cual fuese, acabaría siendo cubierto mediante las aportaciones de nada menos que ocho personas, deduciéndose que Ulargui, en tanto cabeza visible, debió ser quien más dinero puso. Además, *Gran Empresa Sagarra* se hizo con los derechos exclusivos de exhibición para Madrid del film antes de haberse rodado un solo metro, de resultados de lo cual quedaba asegurado el estreno de la cinta y una segura resonancia hasta en lejanos confines del Reino. Ahora bien, se sabe que varios de los aludidos pasaban por serios problemas, incluida *Sagarra*. Centrémonos por un momento en esta sociedad que, vista desde la perspectiva actual, se daría por saneada ya que controlaba



LA CANCIÓN DE PARÍS
(INNOCENTS IN PARIS, 1928)
de Richard Wallace

dos Mozo y Carreras, Félix Aguilera, Pedro Vallescar, Ramón Aramburo, Bartolomé Tous y Ricardo Urgoiti. Éste último, director de *Unión Radio* y consejero delegado de *Gran Empresa Sagarra*, se constituiría por añadidura en enlace entre esta sociedad exhibidora y el grupo de Ulargui, al tiempo que contribuiría a limar las fricciones surgidas con Jacinto Guerrero a raíz de la paralización de las proyecciones en el Real Cinema de LA MELODIA DEL AMOR (*Lady of the pavements*; David W. Griffith, 1929) por un conflicto de derechos de autor.⁸

Espero quede clara la dudosa boyantía económica de los máximos impulsores de la iniciativa, lo cual se tradujo en la necesidad de aquilatar al máximo el presupuesto, extraer un óptimo rendimiento de los elementos humanos o materiales en juego y pasar como obra de extraordinaria envergadura ante la opinión pública lo que

varias de las más reputadas salas de proyección de la capital: Real Cinema, Monumental Cinema, Palacio de la Prensa o Príncipe Alfonso. En cambio, según la Memoria del ejercicio 1930 presentada a los accionistas se reconoce que el primero de los salones está comenzando a remontar el vuelo con dificultad, tras años de pérdidas, añadiéndose, para jocosidad de los que en la actualidad conozcan Madrid, que su lejano emplazamiento del centro retrae a los espectadores y complica el despague; que el Palacio de la Prensa es el primer año que liquida sin pérdidas por más que el beneficio obtenido sea ridículo; que el Príncipe Alfonso es un pozo sin fondo que no ocasiona más que cuantiosas pérdidas; o, en fin, que en ese océano de pérdidas, pérdidas y pérdidas el único que sale a flote es el Monumental, la auténtica joya de la corona pese a ser el úni-

co cubierto mediante las aportaciones de nada menos que ocho personas, deduciéndose que Ulargui, en tanto cabeza visible, debió ser quien más dinero puso. Además, *Gran Empresa Sagarra* se hizo con los derechos exclusivos de exhibición para Madrid del film antes de haberse rodado un solo metro, de resultados de lo cual quedaba asegurado el estreno de la cinta y una segura resonancia hasta en lejanos confines del Reino. Ahora bien, se sabe que varios de los aludidos pasaban por serios problemas, incluida *Sagarra*. Centrémonos por un momento en esta sociedad que, vista desde la perspectiva actual, se daría por saneada ya que controlaba

(7) Se barajó adaptar *El huestped del sevillano*, *La verbena de la Paloma* (ésta fue desestimada cuando los herederos se descolgaron con una cifra imponente por la cesión de derechos) o *El barberillo de Lavapiés* (descartada su realización porque Samuelson y la B.I.P. lo consideraron inadecuado para el público británico, algo que no deja de ser curioso porque SPANISH EYES tampoco lo parecía). Reseñar, por otro lado, la homofonía cancioneril de los títulos.

(8) Los productores no habían solicitado a Guerrero permiso para utilizar su música, algo usual en un país, Estados Unidos, que se negaba a firmar convenios internacionales sobre derechos de autor. Por supuesto, tampoco le había pagado una peseta... La bronca que montó Guerrero conseguiría paralizar las proyecciones del film, ante el enojo de un Antonio Armenta que, al fin y a la postre, era también parte afectada en tanto exhibidor, y, pasados los meses, llegaría a cobrar una especie de compensación económica. Esta fue una de las más importantes batallas mantenidas por los autores para el reconocimiento de sus derechos. Como puede observarse en los boletines mensuales de la Sociedad de Autores, LA CANCIÓN DEL DÍA sería en ese sentido ejemplar.

(9) Carlos Fernández Cuenca, *Historia del cine*; Afrodisio Aguado, Madrid, 1950. Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, "La transformación del cine sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos", en *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, Actas del Congreso de la A.E.H.C., Madrid, 1993.



LA CANCIÓN DEL DÍA
(GEORGE BERTHOLD
SAMUELSON, 1930)

co de carácter netamente popular, un cine de reestreno que rendía los mayores beneficios líquidos y, lo que puede resultar más chocante, los más elevados ingresos brutos. De ahí que pueda decirse con alguna sorna que, quizá, LA ALDEA MALDITA u otras producciones autóctonas del periodo mudo tuvieron en realidad fortuna, cara a su amortización, de caer en esta última categoría de salas...

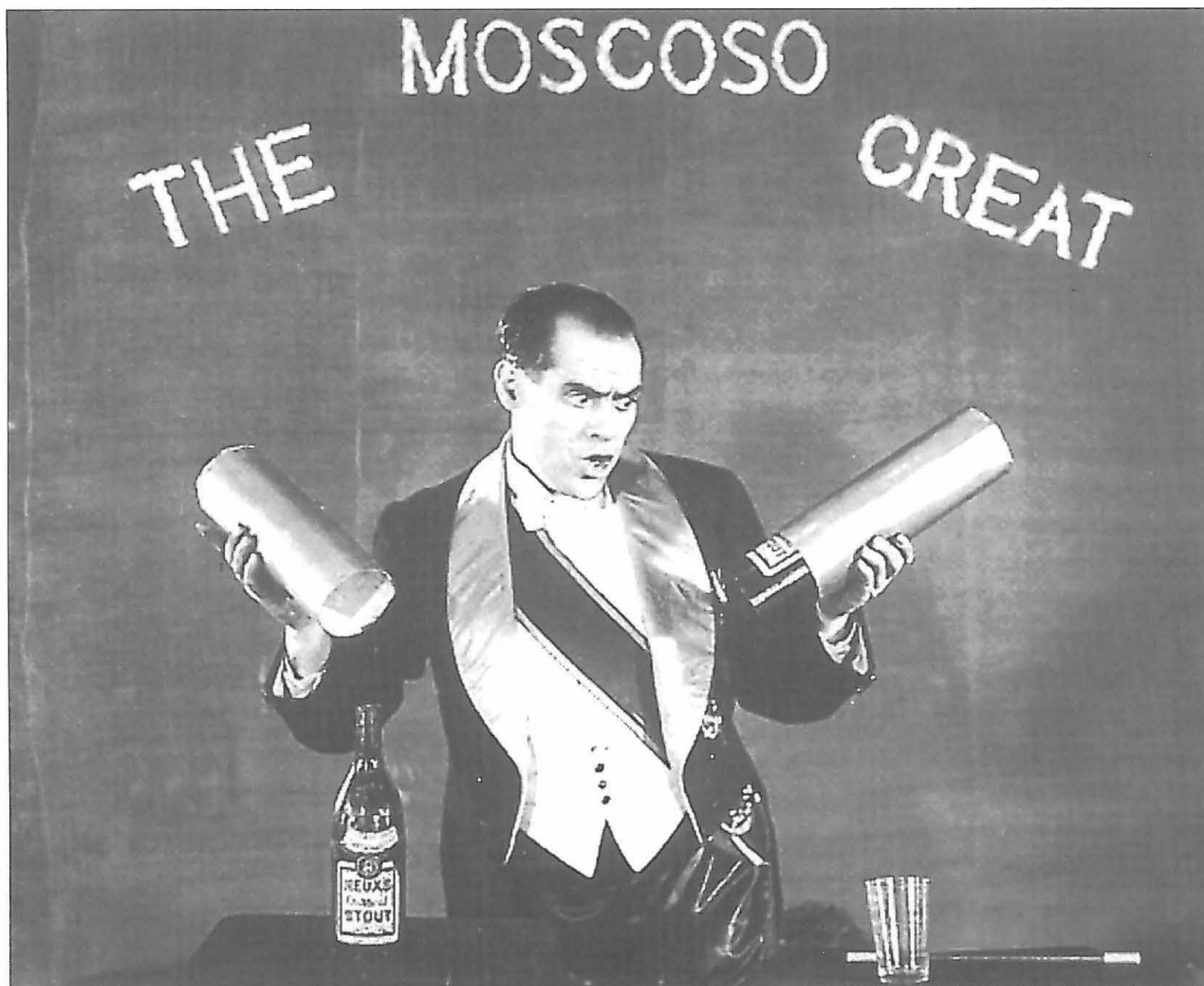
- 3) LA CANCIÓN DEL DÍA, rodada en Inglaterra, tuvo su correspondiente doble versión en inglés, SPANISH EYES, la cual nació lastrada por un trágico accidente en el que murió la bailarina Nita Foy. Muestra de que LA CANCIÓN DEL DÍA era una superproducción es que su gemela fue considerada sin pestañear por los británicos como un *Quota Quickie* (df: dícese de la película barata, filmada a toda máquina, en un estudio modesto, con raquíticos medios técnicos y destinada a servir de complemento de programación).

Sigamos con los ejemplos. Las dos versiones fueron registradas en los Estudios Twickenham de Saint Margaret, ubicados en Richmond-upon-Thames. Aunque inaugurados en 1912, su edad de oro se iniciaría en 1927 tras ser alquilados por la compañía *Neo-Art* del otrora actor Henry Edwards y del productor Julius Hagen, compañía que a su vez optó por subarrendar de continuo las instalaciones. Desde esa fecha, Twickenham se convirtió en el paraíso de los *Quota Quickies* pese a que disponía de un solo plató y a que en la parte trasera había una línea ferroviaria que obligaba a mantener un vigía alerta para, cada vez que se aproximaba un tren, detener los trabajos de rodaje.¹⁰ Con todo, desde comienzos de 1929 se instalaron equipos *R.C.A.* y durante la mañana, tarde y noche se laboró no solo de manera afanosa sino también, y teniendo en cuen-

ta los bajos niveles de exigencia de los *Quota Quickies* y la raquítica capacidad del estudio, con inmejorables resultados. De lo cual cabe colegir que los motivos que llevaron a Ulargui a elegir estos estudios fueron, en síntesis, tres: que para la *B.I.P.* eran como un segundo hogar; que sabía que, pese a su modestia, Twickenham era de los mejores para acometer una producción de este género; que el sistema de sonido *R.C.A.* utilizado para el rodaje iba a tener un complemento ideal en los equipos *R.C.A.* recién instalados en las salas controladas por *Sagarra*.

- 4) Si los elementos materiales, dentro de su modestia, eran los idóneos, otro tanto podía decirse de los humanos. A los Muñoz Seca, Pérez Fernández o Guerrero, nombres epatantes dispuestos a colaborar con la máxima premura y por no mucho dinero, se sumaron Fernando Roldán como ayudante de realización, Enrique Blanco como operador o Gustavo de Maeztu como director artístico. Entre los actores, de todo: el popular Faustino Bretaña, la desconocida Consuelo Valencia, el locutor de *Unión Radio* Carlos del Pozo, el tenor catalán Tino Folgar... Y como director George Berthold Samuelson, víctima de inexactos comentarios vertidos hace décadas por diversos historiadores acerca de su escasa aptitud profesional y que solaparon el hecho de que era, en vez de indocumentado gañán al que Ulargui contrataría por un mal entendido cosmopolitismo, uno de los más reputados pioneros de la industria británica: distribuidor y exhibidor en 1909; creador y presidente de los estudios Isleworth en 1914; realizador de resonantes éxitos de taquilla desde 1913 hasta bien entrados los años veinte; y, por desgracia, venido a menos desde que en 1928 perdiera el control de Isleworth a manos de *British Screen Produc-*

(10) Anécdotas e historia de Twickenham están entresacadas de Patricia Warren, *British Film Studios*, Batsford, London, 1995. El libro está prologado, por cierto, por el hijo de Samuelson, Sydney, nombrado en 1991 primer *Film Commissioner* británico. Dos nietos de G. B. Samuelson son también en la actualidad productores.



LA CANCIÓN DEL DÍA
(GEORGE BERTHOLD
SAMUELSON, 1930)

tions debido a una racha encadenada de fracasos en las taquillas.¹¹

En Samuelson se aunaban capacidades profesionales y aspectos humanos que lo convertían en la elección idónea, por encima de prácticamente cualquiera otra que pudiera pensarse: reputado adaptador desde antiguo de clásicos de la Literatura así como exitoso realizador de melodramas y films de época (el lacrimoso argumento de LA CANCIÓN DEL DÍA, no lo olvidemos, fue pergeñado por la pluma de Muñoz Seca y Pérez Fernández); demostrada capacidad para trabajar de manera muy activa en varios proyectos confluyentes; seguro y eficaz en el plató; director de prestigio, venido a menos y dispuesto a cobrar poco; con antecedentes de haber rodado en el extranjero (más en concreto, en Berlín) y, por tanto, sin ningún problema para viajar a Madrid y registrar en la capital de España los exteriores; o, en fin, con un hermano, Julian Wylie, que se convertiría en el productor de la ver-

sión en inglés SPANISH EYES. Su único defecto, según el actor Faustino Bretaña, era "que no sabía ni una palabra de español",¹² de lo cual se deduce que Fernando Roldán debió también ejercer labores de improvisado traductor.

- 5) A la hora de pasar de matute lo que no dejaba de ser un producto modesto, nada mejor, para concluir, que arrojarse de un extraordinario aparato publicitario puesto a su servicio por *Unión Radio*, el diario *La Veu de Catalunya* o, sin más, reiteradas inserciones propagandísticas camufladas como exhaustivas gacetillas. Lo de *Unión Radio*, de puro evidente, tampoco merece mayores comentarios, así que esbozemos de manera sumaria el papel que jugaron el resto de medios. Carlos Gallart, redactor de *La Veu de Catalunya* y asalariado de Ulargui para las relaciones con la prensa, no se cortó un pelo, por ejemplo, en enviar sus crónicas semanales desde Madrid (enero-febrero de 1930) con referencias nada veladas a que era deber patriótico de los españoles ayudar a la gente que pre-

(11) A los interesados en documentarse acerca del ineficaz Samuelson les remito al precitado libro de Patricia Warren o, si son bibliófilos apasionados de las rarezas, al de Harold Dunham Bertie. *The life and times of G.B. Samuelson*, cuyo aporte documental básico son documentos conservados por la familia del pionero.

(12) Faustino Bretaña, *¡El libro de Bretaña!*; Gráficas Cinema, Madrid, 1951.

paraba el film: todo, mientras asistía, por ejemplo, a reuniones para aprobar el guión (mediados de febrero).

Ulargui, Urgoiti o *Gran Empresa Sagarra* eran lo suficientemente conocidos como para que los demás medios dedicaran amplio espacio a los avatares del rodaje, las idas y venidas de personalidades de Madrid a Londres y viceversa (Antonio Armenta, Juan Verdager...), etc., así como para remarcar las gacetillas que los productores tuvieron a bien insertar en los diarios relatando cuando marchaban o regresaban los actores (Faustino Bretaña, Tino Folgar, Carlos del Pozo...), la fecha y el horario de llegada en avión de las tres primeras copias tiradas en Londres, las modificaciones efectuadas en el montaje para su estreno en Barcelona, etc. En resumen, que aquel que quiera hacer una cronología detallada de LA CANCIÓN DEL DÍA desde la gestación del proyecto hasta su estreno tiene datos en la prensa como para convertirla en exhaustiva. Pero eso sería otro artículo que quizá algún día publiquemos...

Por nuestra parte, concluimos con una somera referencia al presunto fracaso comercial del film, idea que Ulargui pretendió vender años después. Sin tener datos concluyentes puede afirmarse que no hubo nada de eso: la película se pasó en todos los salones de Sa-

garra, se estrenó en Barcelona, en Valencia, en Segovia... e incluso se proyectó de modo ambulante por Feliciano Vitores (sí, el productor de EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL) con los aparatos de *Phonofilm*. Ahora bien, tampoco conviene confundirse: de haber negocio éste fue a largo plazo, puesto que simplemente la amortización debió dilatarse en mucho (al menos, si atendemos a la Memoria de *Sagarra* del ejercicio de 1930). O sea, que comieron perdices, aunque tarde.

En cualquier caso, resulta innegable que LA CANCIÓN DEL DÍA resultó ser el único proyecto empresarial coherente concebido durante los turbulentos años del paso del mudo al sonoro, por más que la amnesia de diversos cronistas lo haya ocultado entre frases despectivas hacia el director del film por haber cometido el pecado de nacer en Inglaterra o chanzas acerca de su *colorín* y cursi argumento. Y es discutible este colofón de *colorado*: que el anunciado proceso de metempsicosis fue otro muy diferente, un sendero que conduciría, a través del control de empresas en los tres sectores industriales, de la melodramática, tremendista, económica y profesional LA CANCIÓN DEL DÍA coproducida por Ricardo Urgoiti hasta las melodramáticas, tremendistas, económicas y profesionales producciones de Ricardo Urgoiti en *Filmófono*. Vale. ☞