

La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)

Julia CELA

Licenciada en Ciencias de la Información
Doctora en Ciencias Políticas y Sociología
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo plantea un recorrido por la producción cinematográfica española del período de la II República a través de la empresa *Filmófono*, encuadrando ésta en el marco histórico de la época. Se destacan las actividades de *Filmófono* primero como estudio de sonorización y después como distribuidora de films nacionales y extranjeros. Se hace especial hincapié en la creación del Cineclub Proa-*Filmófono* y en la productora con la que se rodaron cuatro películas en los años 1935-1936; así como en los artífices de tan innovadora empresa: Ricardo M.^a de Urgoiti y Luis Buñuel, sin olvidarnos de su equipo de colaboradores, que al final acabaron como *Filmófono* en el exilio.

Palabras clave: Cine / Empresa cinematográfica / Historia del cine / Prensa / *Filmófono* / Revistas / Cinematografía / Documentación fílmica / España / Buñuel, Luis / Dictadura / Urgoiti, R.

Este trabajo pretende modestamente sumarse a la conmemoración del centenario del nacimiento del cinematógrafo que celebramos este año —aunque en nuestro país se conociera en 1896— intentando rescatar de un inmerecido olvido a una de las más modernas y avanzadas empresas cinematográficas españolas de su época: *Filmófono*, y con ella a su artífice, Ricardo María de Urgoiti y sus colaboradores, que hicieron realidad una empresa que aunaba: un cineclub, una productora, su propia distribuidora, etc.; todo ello se desarrolló en el marco histórico del final de la Dictadura de Primo de Rivera y durante la II República. Después, la guerra civil y el franquismo se encargaron de enterrar sus logros, que hoy intento reunir gracias a un trabajo documental que se apoya en

las publicaciones que durante estos años han realizado los más prestigiosos investigadores de la historia del cine español.

1. INTRODUCCIÓN

El año 1929, en que surge la empresa cinematográfica Filmófono, primero como estudio de sonorización debido al advenimiento del cine sonoro y después como productora, representa para todos nosotros una fecha emblemática en la historia de este siglo: es el año de la caída de la Bolsa de Wall Street, que daría paso a una situación inestable en todo el mundo, no sólo económica, sino también política. En España las repercusiones económicas tardarían algo más en llegar —pues precisamente 1929, según reflejan los indicadores económicos, fue un año de prosperidad y productividad en la industria, nunca antes alcanzado—, y sería la inestable situación política la que inicia un nuevo rumbo en la historia de nuestro país.

Ese año de 1929 representa en España el final de la Dictadura de Primo de Rivera, que concluye oficialmente con su dimisión a principios de 1930. Una Dictadura que se había impuesto tan sólo seis años antes en un intento de pacificar la situación social y la inestabilidad política que asolaba el país, encontrándose apoyada en un principio por la Monarquía y la burguesía en defensa de sus intereses; y denostada —entre otros— por la clase obrera y los intelectuales que durante esos años tenían un importante peso político en la opinión pública. La Dictadura intentó paliar la inestabilidad política en que se vio sumida la sociedad española en los últimos años de la Restauración, e intentó también mantener el orden en la situación laboral conflictiva, que era la causante de un gran número de huelgas; propósitos todos ellos que en cierta forma consiguió, eso sí, mostrando una actitud totalmente represiva y adoptando medidas anticonstitucionales, que resultaron impopulares y muy criticadas. El régimen se sostuvo apoyado en la represión que mantenía esa anhelada paz social, mientras beneficiaba sobre todo a la incipiente burguesía española, que durante esos años conoció una auténtica euforia económica, pero cuando esta euforia tocaba a su fin y la peseta se desplomaba en los mercados financieros, el apoyo a la Dictadura también concluía. Quienes antes habían sustentado a Primo de Rivera se distanciaban de él y deseaban cuanto antes su dimisión, mientras sus detractores: los sindicatos obreros (que fueron reprimidos), los estudiantes, los intelectuales, etc., cada día expresaban más fervientemente en los medios de comunicación su repulsa a Primo de Rivera, muchos de ellos en un tono irónico y burlesco, y en otros, como el caso de Unamuno —que le costó el destierro— en un tono de auténtica indignación moral.

Hoy, con el paso del tiempo y la perspectiva que aportan los años transcurridos, el escritor Francisco Ayala (que a lo largo de su vida ha conocido a diversos

dictadores europeos y latinoamericanos y la desoladora estela que han dejado a su paso) recuerda al denostado dictador de su juventud como: “un hombre de buena fe, bondadoso, caballeresco y humano, un andaluz simpaticón, un señorito castizo aficionado a los placeres sensuales, en contraste con la helada crueldad del despotismo venidero que tanto habría de reconciliarnos en su memoria”¹.

La desaparición de la Dictadura propiciaba un momento políticamente confuso y el anhelo por parte de todos los sectores de la población de un nuevo modelo constitucional, en el que la Monarquía, que se encontraba públicamente comprometida con Primo de Rivera, ya no tuviera ningún papel en la nueva situación política que entre bastidores se estaba fraguando. “Para las gentes de orden, la Dictadura no dejaba más herencia política que el desprestigio de la Monarquía y el renacimiento de un republicanismo cuyos contornos eran difíciles de precisar. El relativo alivio por el final de la Dictadura era indisociable del temor a lo impredecible. Fue el general Dámaso Berenguer, nombrado para presidir un gobierno de mayoría conservadora, el encargado de lidiar con aquella situación”². Una situación que se tornaba transitoria, ya que se veía agravada por la conflictividad laboral y política, así como por la marea antimonárquica que asolaba al país y pedía a gritos un pacto entre todos los partidos políticos que condujera a unas elecciones y a la redacción de una Constitución. Esta reunión de las fuerzas de oposición a la Monarquía se llevó a cabo en San Sebastián en el verano de 1930, a la que acudieron representantes de: Alianza Republicana, Partido Radical Socialista, Acció Catalana, Acció Republicana de Catalunya, Derecha Liberal Republicana, etc.³. De esta reunión y sus acuerdos, denominados el “Pacto de San Sebastián”, surgió el comité revolucionario encargado de promover el cambio de régimen de la Monarquía a la República, que se materializaría el 14 de abril con la proclamación de ésta. La República fue recibida con alborozo por todos aquellos que deseaban un cambio significativo en la vida española, que facilitara el paso de una España caciquil a una España moderna y democrática. Para conseguirlo, el gobierno de la República estaba dispuesto a emprender grandes reformas: en la agricultura, la situación laboral, la Iglesia, el Estado, el Ejército, la sanidad, la educación, la cultura, etc. Tal vez demasiadas reformas, en las que no todo el mundo estuvo de acuerdo, y que dentro del campo de la cultura y las diversiones, llegaron también al cine, que por aquel entonces despuntaba en España y que durante esta etapa del comienzo del sonoro en 1929 y hasta 1936, en que estalló la guerra civil, alcanzó una madurez inusitada para los medios de la época, a la que contribuyó en gran medida la empresa cinematográfica Filmófono.

¹ AYALA, Francisco: *Recuerdos y olvidos. I. Del paraíso al destierro*. Madrid, Alianza Tres, 1988.

² CABRERA, Mercedes: *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 235.

³ JULIÁ, Santos: *Manuel Azaña. Una biografía política*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 60-62.

El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière muestran en París un nuevo invento, al que denominan cinematógrafo. Solamente unos meses después el invento de los hermanos Lumière llega a Madrid, y es presentado el 15 de mayo —festividad de San Isidro— como un gran acontecimiento. Fue el técnico de los Lumière, A. Promio, quien lo introdujo en nuestro país y quien a su vez rodó las primeras películas que se realizaron en España; más que películas, hoy las vemos como una serie de cortometrajes a imitación de los franceses, tales como: *Llegada de los toreros*, *Salida de las alumnas del Colegio San Luis de los Franceses*, etc. La primera película de ficción propiamente española la filma, en agosto de 1897, el fotógrafo catalán Fructuoso Gelabert: *Riña de café*, que él mismo escribe, produce, dirige e interpreta; es con Gelabert con quien podemos decir que da comienzo la historia del cine español⁴.

Serán estos dos directores, Fructuoso Gelabert y Segundo de Chomón, quienes con clara influencia francesa realizarán el cine español anterior a la Primera Guerra Mundial, un cine preindustrial y todavía muy poco desarrollado, pero en el que se investigarán nuevas técnicas: en el rodaje, la sobreimpresión, el coloreado, el dibujo animado, etc.

Con la llegada del nuevo siglo, Barcelona se convierte en la ciudad española pionera en el negocio empresarial del cine. Es en esta ciudad en donde se crean las primeras productoras: Hispano Films, Iris Films y Films Barcelona, que por aquel entonces sólo ruedan películas basadas en obras dramáticas catalanas y dramas del romanticismo, convirtiéndose el cine en una prolongación del teatro, con mayor grandilocuencia si cabe, pero sin originalidad alguna. Aun así, es un entretenimiento de gran éxito sobre todo entre las clases populares, las cuales abarrotan los cinematógrafos que ya pululan en todos los barrios de las grandes ciudades. Aunque el cine comienza a convertirse en España —como en el resto de los países— en un gran espectáculo, los empresarios españoles todavía no lo ven como un negocio y, por tanto, las inversiones escasean, mientras las productoras se suceden unas a otras en un corto período de tiempo, puesto que los empresarios españoles se plantean el cine “como una aventura artesanal y nadie piensa en él de una forma industrial”⁵.

Es durante el régimen de Primo de Rivera cuando nuestro cine cobra un cierto impulso, pudiendo hablar ya de un cine español propiamente dicho, gracias a cineastas de la talla de los hermanos Perojo, Florián Rey, José Buchs, Fernando Delgado, Carlos Fernández Cuenca, etc. Un cine que no expresa la conflictividad política por la que atraviesa el país, ni retrata a la sociedad del

⁴ VV.AA.: *Cine español 1896-1983*. Edición de Augusto M. Torres. Madrid, Dirección General de Cinematografía, Ministerio de Cultura, 1984.

⁵ Ídem, p. 19.

momento: se limita simplemente a adaptar sin mayores esfuerzos obras teatrales populares y zarzuelas, dos géneros de moda de la época, que atraen a un público sin cultura, a quienes se considera va dedicado esta nueva manifestación de ocio.

2. EL CINE SONORO Y RICARDO MARÍA DE URGOITI

Es a partir de la fecha memorable de 1929, coincidiendo con la llegada del cine sonoro, cuando nuestra cinematografía comienza a despuntar, alcanzando su etapa de madurez a partir de 1932. Etapa de madurez que coincide con el período histórico de la II República, que si bien intentó proponer reformas en todos los órdenes de la vida española en su deseo de sacar a España de su atraso y de su sociedad anclada en un pasado clerical y caciquil, no se puede decir lo mismo del cine que se realizó en esos años —algunas películas ya de calidad— cuyos temas tratados no coinciden con las reformas y la mentalidad que se estaba fraguando en el país, aunque no por ello dejó de tener un gran éxito de público.

El cine de los años treinta seguía siendo un arte trivial, que fomentaba un cierto subdesarrollismo, en el que los géneros dominantes eran la españolada, la zarzuela y el cine clerical. La españolada tenía su origen en el romanticismo francés y en obras como *Carmen*, de Merimée, que exaltaban la España meridional y su atmósfera pintoresquista plagada de folklóricas, toreros, gitanos, señoritos y cortijos —que han causado un gran daño a España, al ofrecer al exterior una imagen muy parcial de nuestro país— y a la que tanto ha contribuido el cine español, no sólo en esa época. Esa imagen de “Spain is different” que también se desarrollaría en los años venideros del primer franquismo y que explotó el cine de la República hasta la saciedad, en el que predominaba una España rural y subdesarrollada supeditada al culto machista y al religioso plagado de supersticiones. “Este género estereotipado y generalmente reaccionario, orgulloso de la España premoderna y caciquil, fue cultivado con persistencia por nuestros realizadores en el período mudo y siguió siéndolo en el sonoro, con el añadido de canciones folklóricas, a pesar del nuevo clima político avanzado que supuso el advenimiento de la II República”⁶.

Este género, a pesar de la moral conservadora que transmitía, no muy acorde con los tiempos, obtuvo grandes éxitos y en él se inspiraron las películas más famosas de la época: *Rosario, la cortijera* (1935), de León Artola, que tenía como protagonista folklórica a Estrellita Castro; y *María de la O* (1936), de Francisco Elías, con Carmen Amaya. Pero desde luego el culmen de este

⁶ Ídem, pp. 35-36.

tipo de cine se logró con la pareja formada por Imperio Argentina y Florián Rey, quienes juntos rodaron, entre otras, tres de las más taquilleras películas de este período: *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936).

El otro género que también cosechó grandes éxitos fue la zarzuela, modalidad del teatro musical del que ya se habían hecho varias adaptaciones durante el cine mudo, alcanzando un mayor auge —como es natural— con la llegada del sonoro, y que obedecía a la fácil política de adaptaciones de obras de éxito, como fue la mejor realizada: *La verbena de la Paloma* (1935), de Benito Perojo.

El cine clerical también tuvo sus adeptos y fue impulsado por el sector más conservador de los empresarios, transmitiendo una ideología católica y derechista que se desarrolló durante el bienio conservador en contraposición con la ideología laica que imperaba en amplios sectores republicanos. Destacaron títulos tan significativos como: *La Dolorosa* (1934), de Jean Grémillon; *Sor Angélica* (1934), de Francisco Gargallo; *Madre Alegría* (1935); *El niño de las monjas* (1935), de José Buchs, y *El cura de aldea* (1936), de Francisco Camacho⁷. Todas estas películas llevan el sello de una de las dos principales productoras de la época: Cifesa (Compañía Industrial Film Española, S. A.), fundada en Valencia en 1932, aunque rodara sus películas en estudios de Madrid y Barcelona. “Tratando de imitar los métodos industriales de productoras de la envergadura de la UFA alemana, desde sus años republicanos Cifesa se constituyó en la derecha industrial del cine español y su empresa más activa”⁸. Frente a ella se encuentra la otra productora más importante de la época, Filmófono, productora madrileña representante de los sectores liberales, izquierdistas y laicos del cine republicano, vinculada a la industria cultural promovida por la familia Urgoiti.

¿Quién era Ricardo María de Urgoiti, ese joven empresario que se apasiona por la nueva industria cinematográfica dedicando parte de su vida y sus esfuerzos a modernizar el cine español? Buceando en la ingente documentación sobre el cine de ese período obtenemos muy pocos datos sobre este Urgoiti. Se nos presenta como una figura desconocida y desdibujada dentro del panorama cinematográfico español, pese a que todos las personas relacionadas con el cine durante la II República lo tratan y frecuentan, pero apenas han dejado constancia de su personalidad y su quehacer en sus comentarios y memorias de la época. Hoy, nos encontramos su nombre y vislumbramos su importancia en la historia del cine español, gracias a los estudiosos e investigadores de nuestro cine, quienes en sus trabajos es raro que no aparezca citado Ricardo María de Urgoiti por ser el fundador y promotor de la empresa cinematográfica Fil-

⁷ Ídem, pp. 32-45.

⁸ Ídem, p. 41.

mófono. Eso sí, su nombre y las actividades que realizó al frente de esta empresa sólo ocupan unas breves líneas, que no nos dan cuenta de su biografía, de su personalidad, de ese interés y dedicación por el cine español intentando convertirlo en una industria moderna a imitación de la industria cinematográfica norteamericana.

¿Quién era entonces Ricardo María de Urgoiti? Era el segundo hijo de un emprendedor hombre de negocios vasco, Nicolás María de Urgoiti (1869-1951). Un empresario que modernizó la industria española del Papel fundando La Papelera Española y no conforme con dedicar su vida sólo a la industria papelera extiende sus negocios e inquietudes personales al campo editorial con la creación de Calpe, y al periodístico, con dos órganos de opinión muy influyentes en su época: *El Sol* y *La Voz*. Su mayor actividad profesional coincide con la última década del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX hasta casi el inicio de la guerra civil, que le deja sumido en una profunda depresión, la cual prácticamente le aleja de cualquier dedicación empresarial hasta el final de sus días. Este Nicolás María de Urgoiti, casado con una prima hermana suya, María Ricarda Somovilla, era hombre emprendedor, de profundo talante liberal, que defendió y dejó constancia en sus empresas periodísticas y en sus actuaciones políticas; además de trabajador infatigable y padre de familia abnegado siempre preocupado por la salud y las actividades de sus hijos. Es lógico que ante una personalidad tan definida y desenvolviéndose en un ambiente tan propicio, su hijo Ricardo —quien junto con su hermano mayor, José, siempre colaboraron en las industrias del padre— desarrollara también una empresa vinculada al mundo de las comunicaciones: el cinematógrafo.

Ricardo María de Urgoiti, que nació en Guipúzcoa en el año 1894, realizó estudios de ingeniería al igual que su padre. Si su progenitor se especializó en la industria papelera y sus derivados, Ricardo se especializó en la ingeniería de sonido, comenzando su carrera como director de Unión Radio, que le llevaría directamente de la telefonía sin hilos al cine⁹.

Ricardo María Urgoiti se introduce en el cine con el advenimiento del sonoro, que en España se produce en 1930. En un principio funda en 1929 el estudio de sonorización Filmófono, en el que pone a prueba su invento de un dispositivo mecánico de discos para la sincronización sonora de películas, que llevará por nombre Filmófono (es la primera vez que registra este nombre que después se hará famoso no sólo como estudio de sonorización, sino también como cine-club, productora y distribuidora) y que el mismo Urgoiti nos explica en qué consiste:

“Mi Filmófono no es sino un conjunto de dispositivos mecánicos y eléctricos, que permiten realizar, con facilidad y precisión, el acompañamien-

⁹ CABRERA, Mercedes: *La industria, la prensa y la política...* Op. cit., p. 208.

to continuo de música a la película. Esencialmente consta de dos platos. En cada uno de ellos, ciertos dispositivos mecánicos permiten hacer sonar cada disco en el lugar que precisamente se requiere para acompañar la escena correspondiente, y en el momento en que la escena aparece en la pantalla. Otros dispositivos eléctricos permiten la transición de la música de uno a otro disco —bien bruscamente o paulatinamente— mediante una superposición de planos sonoros, semejante a los planos visuales, que tanto se emplea en la actual técnica cinematográfica”¹⁰.

Este sistema se aplicó en varias películas de la época —por ejemplo, *Fútbol y toros*, de Florián Rey— y sirvió para situar a Urgoiti “como uno de los pilares del naciente cine sonoro español”¹¹. Pero su actividad industrial en el cine, no termina ahí, sino que podemos decir que más bien comienza, ya que el 28 de agosto de 1931 funda una empresa importadora y distribuidora de películas —también denominada Filmófono— que introduce en nuestro país los primeros films soviéticos (*El acorazado Potemkin*, de Eisenstein), las primeras películas sonoras de directores de prestigio del cine europeo, primando los franceses, tales como: René Clair, Dreyer, Pabst, Marc Allégret, Duvivier, etc¹². Estas películas eran contratadas y seleccionadas desde París por el crítico de cine Juan Piqueras, que oficiaba de corresponsal en la capital francesa especialmente contratado por Urgoiti. No siempre las películas contratadas por Piqueras cosecharon en su exhibición madrileña el éxito esperado, ya que la mayoría no eran películas esencialmente comerciales, pero sí tenían un público culto e intelectual que luego escribía reseñas y comentarios en las principales revistas literarias de la época —por ejemplo en *La Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero, entre otras—, y servían para acercar el cine a un público más exigente, ya que en un principio esta industria fue concebida sólo como espectáculo de masas, que alejaba a la elite intelectual de su interés¹³. Pero esto no fue del todo cierto, al tener hoy constancia de las abundantes páginas que ocupaba el cine en las más prestigiosas publicaciones del momento

¹⁰ “Popular Film”, n.º 167, 10-10-1929. En: MINGUET, Joan, y PÉREZ PERUCHA, Julio: *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid, Asociación Española de Historiadores de Cine (A.E.H.C.), 1994, tomo II, p. 162.

¹¹ GÜBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Historia del cine español II. Barcelona, Lumen, 1977, p. 84.

¹² Ídem, p. 84.

¹³ Como así nos expresa el filósofo José Luis López Aranguren: “Un grave problema de incomunicación, [el que] ha existido, durante decenios, entre los hombres del cine y la mayor parte de los hombres de letras de una cierta exigencia estética. (...) El espectáculo por antonomasia, para los chicos de la burguesía que fuimos mi hermano y yo, era el teatro. (...) Naturalmente, yo veía cine —norteamericano, francés, alemán—, pero con amigos o amigas, no con mi padre. Y leía muchas novelas. Con mi padre iba al teatro. Y las películas españolas que se proyectaban por entonces —final de la Dictadura, República— no iba a verlas porque, casi sin excepción, eran todas, o teatro filmado que yo había visto ya en vivo, o ilustración en imágenes de novelas que yo había leído ya con la imaginación en libertad”. VV.AA.: *Cine español... Op. cit.*, pp. 9-10.

redactadas por escritores de la talla de Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Pedro Salinas, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pío Baroja, Dalí, Buñuel, Marañón, etc. En esa intención de interesar a un público más culto contribuyó Urgoiti gracias a la creación de un Cine-Club, y a su vez también el de llegar a un público popular, sin por ello dejar de ofrecer un cine de calidad, contribuyó su productora con la filmación de cuatro películas; si a todas estas actividades añadimos la propiedad de la mejor cadena de cines de Madrid para facilitar la distribución de las películas contratadas especialmente, así como las de realización propia y el contar con el mejor plantel de personal de la época en cuanto se refiere a directores, actores, guionistas, escenógrafos, etc., todo lo expuesto nos confirma el grado de importancia de la empresa Filmófono y su creador. Todas estas actividades realizadas por Urgoiti, junto con aquellas que se encontraban proyectadas por él y sus colaboradores, contribuyeron a engrandecer el cine español, y lo habrían situado en una mejor posición si a este moderno y dinámico empresario de la industria cinematográfica española, la guerra civil no le hubiera paralizado todos sus proyectos, y con la guerra, el exilio de él y la mayoría de sus colaboradores que interrumpieron la carrera de Filmófono y sumieron sus logros en el olvido, que hoy a través de sus actividades intentaré desentrañar, sobre todo las dos principales —que se expondrán en los siguientes apartados—: la del Cineclub Proa-Filmófono y la de la productora del mismo nombre.

3. EL CINECLUB PROA-FILMÓFONO

Ricardo María de Urgoiti también sucumbió ante la importancia que durante los años treinta tuvieron los Cineclubs, no sólo como centros de irradiación de cultura, sino sobre todo de discusión e influencia política. El pionero de los múltiples cineclubs que se inauguraron durante la II República fue el Cineclub Español —fundado en 1928 por Luis Buñuel—, en el que se exhibían películas extranjeras, que por lo general no llegaban a las salas comerciales españolas, y que antes o después de su exhibición eran comentadas por algún especialista cinéfilo.

Siguiendo esa misma dinámica se fundaron un buen número de cineclubs en toda España, la mayoría unidos a sindicatos y partidos políticos con el fin de proyectar películas con una importante carga ideológica que sirvieran de propaganda de unas ideas políticas determinadas. Los cineclubs —simplificando— se dividieron en dos categorías: los cineclubs proletarios unidos a los distintos sindicatos de cada ramo: mineros, comercio, metalúrgicos, etc., así como a filiales sindicales y partidos políticos; y los denominados cineclubs burgueses, más cercanos a los partidos de derechas, y que tuvieron su época de esplendor durante el bienio conservador.

Antonio del Amo, que participó de lleno en la creación de un famoso cineclub, Studio Nuestro Cinema, paradigma del cineclub proletario, nos narra sus actividades en contraposición a las de un cineclub burgués, el cineclub GECl:

“Era un cineclub más bien burgués con películas bien elegidas, pero siempre de tono rosa. Como réplica a este cineclub, y ya más radicalizado y con más espíritu de lucha, estaba el que yo llevaba en la Sala Pleyel, Nuestro Cinema, donde poníamos de todo, pero preferentemente películas soviéticas. Y con mucho esfuerzo, porque apenas teníamos dinero, funcionó hasta casi terminada la guerra, incluso durante el llamado “bienio negro”, con muchas dificultades, pero se logró. Antes de cada película dábamos una charla con un escritor importante: Sender, Alberti, etc. Era una réplica total al del GECl”¹⁴.

A imagen del cineclub Studio Nuestro Cinema se crearon otros cineclubs proletarios militantes, como Cine-Teatro-Club vinculado a *Mundo Obrero*, órgano de prensa del Partido Comunista; y otros pertenecientes al Socorro Rojo Internacional, al Sindicato de Banca y Bolsa de Madrid, o el Cine-Studio Popular, de Valencia.

En todos ellos se proyectaban films extranjeros, principalmente películas soviéticas con una profunda carga ideológica de agitación, y en algunos casos, documentales realizados por el propio Partido o el Sindicato en cuestión, con fines totalmente propagandísticos: *Primero de Mayo en Madrid*, *Elección y promesa del señor Azaña*, *El despertar bancario*, etc¹⁵. Sólo en algunas ocasiones se proyectaban películas consideradas minoritarias, al igual que hacían los denominados cineclubs burgueses. Esas películas minoritarias eran en muchos casos películas francesas y otras obras de autor, muy consideradas entre un público más culto, y que no llevaban implícita una propaganda política determinada.

Tanto los cineclubs burgueses, como sobre todo los proletarios, se encontraban con un problema importante para subsistir —y por ello muchos no duraron lo suficiente— soportar los gastos que suponía mantener el cineclub, sobre todo el alquiler de películas en el extranjero, su transporte y los derechos aduaneros; los gastos de importación de películas eran los más gravosos y todos ellos recaían en los asociados. Si tomamos en consideración los sueldos que se ganaban en la época, y el interés que tenían sus organizadores, de que estas películas y sus coloquios -debido a la propaganda que transmitían- fueran presenciadas por la mayor gente posible, no se podían cobrar cuotas que excedieran de una peseta, lo cual hacía bastante difícil en ocasiones que un cineclub pudiera mantenerse por mucho tiempo¹⁶. Sobre todo, un cineclub proletario, de ahí el intento de crear

¹⁴ DEL AMO, Antonio: “El cine español en el banquillo”. En GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República 1929-1936. Historia del cine español II. Op. cit.*, p. 211.

¹⁵ GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República, 1929-1936... Op. cit.*, p. 212.

¹⁶ DEL AMO, Antonio: *Nuestro Cinema*, n.º 13, octubre de 1933.

una Federación Española de Cineclubs Proletarios que contribuyera a su mantenimiento, al poder intercambiarse las películas extranjeras y ahorrar costes, así como potenciar el desarrollo y coordinación de todas las entidades, facilitando una mayor difusión de las películas y a su vez de la propaganda política, pero este proyecto al final no resultó y dificultó el mantenimiento de muchos cineclubs, sobre todo de aquellos que no iban unidos a partidos o sindicatos fuertes. No pasó esto con los cineclubs burgueses —que aunque menores en número— pudieron subsistir sin tantas dificultades, ya que podían cobrar a sus socios cantidades mayores con las que poder hacer frente a los gastos que tenían que soportar.

Si todos los partidos de izquierdas y sindicatos contaron con uno o varios cineclubs, que servían de ágora entre sus asociados para expresar sus actuaciones e ideas políticas, captadores de nuevos socios, propaganda, etc., los partidos de derechas en principio fueron más reticentes en la creación de cineclubs y tardaron más tiempo en ver su papel de divulgadores políticos. Durante el bienio derechista los militantes falangistas vieron en los cineclubs un lugar de reunión y el cine como importante instrumento de propaganda para su partido. A imitación de lo que estaban haciendo los nazis en Alemania y los fascistas en Italia, con documentales que exaltan sus glorias, José Antonio Primo de Rivera ve en el documental y el film un instrumento ideal de propaganda de su ideario falangista. Se filman películas falangistas y se crea en febrero de 1935 el Cineclub del Sindicato Español Universitario en Madrid, donde se exhiben estos films y documentales, así como otros realizados en Italia: *Camicia nera*, y en Alemania: *Morgenrot*¹⁷.

En ese ambiente en el que los cineclubs son protagonistas de la vida cultural y política de las ciudades españolas, Urgoiti no deja de aprovechar la ocasión favorable que se presenta y extiende su empresa Filmófono a la creación de un cineclub que denominará Proa-Filmófono. El fundador y encargado de llevar a cabo este cineclub será Luis Buñuel, que ya tenía experiencia en estas actividades al haberse encargado antes del pionero de los cineclubs: el Cineclub Español.

El Cineclub Proa-Filmófono fue considerado modelo de cineclub de categoría burguesa, al haber sido creado con el dinero de un flamante empresario del momento, aunque cercano no a una ideología de derechas —como eran considerados la mayoría de los cineclubs burgueses— sino más bien como un cineclub de intelectuales de izquierdas y liberales laicos, ideología a la que se encontraban cercanas la mayoría de las personas que constituían la empresa Filmófono y el propio Ricardo María de Urgoiti. Una de las ventajas principales con las que contaba para su mantenimiento y desarrollo era la colaboración de Juan Piqueras en París, quien, asesorado por Buñuel, se encargaba de seleccionar y conseguir las películas que se programaban y se exhibían, primero en

¹⁷ GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República, 1929-1936...* Op. cit., p. 214.

el cineclub, y después por medio de la empresa Filmófono y de su propia distribuidora en sus salas comerciales, propiciando así entre un público selecto una programación cinematográfica de calidad, difícil de exhibir en salas comerciales, pero que apoyada con este prelanzamiento de prestigio y en la distribución de Filmófono podía llegar a un público más amplio. Era una solución económica óptima para mantener el cineclub, excepto cuando los films elegidos eran de carácter experimental, lo que dificultaba su posterior comercialización. Pese a todo, y debido a todas las ventajas antes señaladas, el cineclub de Urgoiti se mantuvo durante toda la República sin grandes dificultades¹⁸.

Las sesiones cinematográficas del Cineclub Proa-Filmófono se celebraron en el madrileño Palacio de la Prensa, en donde se proyectaron entre otras películas: *Viva la libertad* y *Entreacto*, de René Clair; *La golfa*, de Renoir; *La sangre de un poeta*, de Cocteau; *Octubre*, de Eisenstein; *Vampiro*, de Dreyer, etc. Y *La edad de oro*, de Luis Buñuel, que supuso todo un acontecimiento, ya que fue la primera y única vez que se exhibía la película de Buñuel en España, que después estuvo prohibida durante muchos años¹⁹.

4. LA PRODUCTORA FILMÓFONO

La estrecha colaboración en la empresa Filmófono que se estableció entre Ricardo María de Urgoiti y Luis Buñuel no terminó con el cineclub Proa-Filmófono, sino que se incrementó al formar ambos una productora con el fin de realizar películas comerciales del gusto de un público mayoritario, que supusieran en principio un negocio para ambos productores, y que después les permitiera filmar aquellas otras películas de su interés.

Esta idea de realizar películas comerciales destinadas al gran público, al contrario de lo que pueda parecer, no partió del empresario Urgoiti, sino de Buñuel, quien en sus memorias nos narra cómo un día abordó a éste y le propuso su idea y negocio.

Encontrándose Buñuel en Madrid trabajando como supervisor de doblajes de las producciones de la Warner Brothers, y habiendo ya finalizado su trabajo y no tener ningún plan de rodaje:

“No me seducía la idea de realizar por mí mismo películas comerciales. Pero no tenía inconveniente en encargar a otros que las realizaran. De manera que me hice productor, un productor muy exigente y quizás en el fondo bastante canallesco. Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares, y le propuse una asociación. Al principio él se echó

¹⁸ Ídem, p. 214.

¹⁹ Ídem, p. 85.

*a reír. Luego, cuando le dije que podía disponer de ciento cincuenta mil pesetas que me prestaría mi madre (la mitad del presupuesto de una película), dejó de reírse y accedió. Yo no puse más que una condición: la de que mi nombre no figurara en la ficha técnica”*²⁰.

De esta forma Buñuel durante los años 1935 y 1936 que duró la producción de películas de Filmófono se convirtió en productor ejecutivo al estilo de Hollywood —que Buñuel ya conocía de su estancia en la meca del cine—. Un “producer” que controlaba todos los aspectos de la película, no solamente los económicos, sino también los técnicos, creativos y de realización. Se rodeó a la manera de las mejores productoras hollywoodenses, de un equipo fijo de colaboradores: realizadores, guionistas, técnicos, actores, etc., todo ello bajo el control y la dirección de su supervisor máximo, Luis Buñuel. Hasta el punto que casi todos los críticos reconocen en las cuatro películas que la productora rodó durante esos dos años la impronta en la realización de Buñuel; algunos se atreven a más y afirman que fueron rodadas por el propio Buñuel. Si tomamos en consideración que dos de los directores, Sáenz de Heredia y Luis Marquina, eran directores noveles sin apenas experiencia de rodaje, y el otro, Jean Grémillon, se encontraba enfermo cuando se rodó *Centinela alerta*, esta afirmación tiene algo de plausible. También es cierto que el sello Luis Buñuel se ve reflejado en todas las películas, por los temas elegidos, que luego volverá a desarrollar en su etapa mexicana, en su realización sobria, etc.; pero tal vez establecer toda su autoría a Buñuel sea un tanto exagerado, como destacan algunos estudios críticos de su obra²¹.

Aunque los investigadores hagan hincapié en el carácter comercial de las películas, y que sirvieron de experimento para la productora con el fin de seguir por el mismo camino y después aventurarse en otras obras más difíciles y en películas de autor, nunca podemos decir que fuesen películas de serie B, tanto por la calidad con la que fueron realizadas como por el interés que mostraron los colaboradores de Filmófono de filmar un producto digno.

Para la realización de las cuatro películas que se rodaron: *Don Quintín el amargao*, *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mi?* y *Centinela alerta*, Buñuel se rodeó de un equipo estable de colaboradores, que contó como directores a: José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera, que por aquel entonces comenzaba su carrera de realizador y que al terminar la guerra, la continuaría en CIFESA, siendo el gran realizador de los primeros años del franquismo. Otro director fue Luis Marquina, hijo del dramaturgo Eduardo Marquina, también director novel, que luego continuaría en una dilatada carrera, aunque no se vio ésta jalonada con los éxitos de Sáenz de Here-

²⁰ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 140.

²¹ PÉREZ PERUCHA, Julio: *Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid, Films 210, 1992, p. 43.

dia; y Jean Grémillon, director de cine francés, conocido en este país por su película *La Dolorosa* (1934), que vino a España a instancia de Luis Buñuel y su amigo Juan Piqueras, para realizar *Centinela alerta*. Si los directores que formaban el equipo Filmófono son nombres perfectamente conocidos del cine español, no es menos importante su guionista principal, Eduardo Ugarte, a quien Buñuel conocía de su estancia en Hollywood, donde había trabajado como guionista de las versiones castellanas realizadas a principios del sonoro; Ugarte era gran amigo de Buñuel, y además, por aquel entonces, el guionista de cine más apreciado de la cinematografía española. Ugarte se encontraba vinculado al teatro —fuente e inspiración del cine— por estar casado con una hija de Arniches y ser fundador y codirector con García Lorca de La Barraca; escribió tres de los guiones de las películas de Filmófono, y debido a su adscripción a la República, tuvo que continuar su brillante carrera cinematográfica en el exilio. El operador de fotografía de las cuatro películas fue José María Beltrán —también uno de los mejores fotógrafos de cine del momento—; el montador Eduardo G. Maroto; el ayudante de dirección Doménec Pruna. En el plantel de actores se encontraban los más cotizados del cine español: Pilar Muñoz, Ana María Custodio, Angelillo, Carmen Amaya, Alfonso Muñoz, Luis Heredia, Linares Rivas, etc. Con este equipo de colaboradores nos damos cuenta de que, pese a rodar películas comerciales, y aunque Buñuel se niegue a firmar su autoría, no se encontraban consideradas de segundo orden, ni por la empresa Filmófono, promotora de los films, ni por la crítica de entonces, así como tampoco por los estudiosos del cine de hoy en día, y desde luego por el público debido al gran éxito que obtuvieron en su estreno, y la importancia y el cuidado de la empresa puesta no sólo en su elaboración, sino en la publicidad y distribución de las películas. Todos estos factores concurrieron a la hora de cifrar el éxito que todas obtuvieron, y que elevaron a Filmófono como una de las dos productoras principales de su época.

La primera película que produjo Filmófono fue *Don Quintín el amargao* (1935), basada en el sainete homónimo de Carlos Arniches, que en 1951 volvería a adaptar al cine Luis Buñuel en México. La dirección de la película corrió a cargo de Luis Marquina, director novel, y el guión, por el yerno de Arniches, Eduardo Ugarte. La película fue rodada en los estudios CEA en tan sólo dieciocho días.

FICHA TÉCNICA:

Don Quintín el amargao (1935).

Directores: Luis Marquina y Luis Buñuel.

Según libreto de: Arniches y Estremera.

Ayudantes: José Martín y Francisco Cejuela.

Guión: Eduardo Ugarte.

Diálogos: Eduardo Ugarte.

Operador: José María Beltrán.

Sonido: León Lucas de la Peña.

Música: Jacinto Guerrero.

Montaje: Maroto.

Electricista: Fernando Guerrero.

Estudios: CEA.

Laboratorios: Cinematiraje Riera.

Sup.: Luis Buñuel.

Decoración: José María Torres.

Intérpretes: Alfonso Muñoz, Ana María Custodio, Luisita Esteso, Consuelo Nieves, Fernando de Granada, Porfiria Sanchiz, Luis de Heredia, María Anaya, José Alfayate, Manuel Arbó, Erna Rossi, José Marco Davó, Jacinto Higuera, Isabelita Urcola, Manuel Vico y Alfonso Granada.

Estrenada en el cine Palacio de la Música, de Madrid, el 3-10-1935²².

El argumento de la película se corresponde con el mismo de la obra teatral de Carlos Arniches, una trama melodramática —muy del gusto de la época—, no exenta del gracejo madrileño gracias a los diálogos típicos de Arniches. Así nos refiere el argumento Luis Buñuel: “Un hombre orgulloso, amargado y temido por todos, disgustado por ser padre de una niña, la abandona junto a una caseta de peón caminero. Veinte años después, la busca, pero no la encuentra”²³. Y coinciden por avatares del destino, padre e hija, en un café, donde se desarrolla la escena central de la película (según los críticos, una escena de gran acierto, de la que el propio Buñuel también se siente orgulloso, y cuenta como si fuera de su autoría). “Una escena que a mí me parece bastante buena es la del café. Don Quintín está sentado con dos amigos. En otra mesa están su hija —a la que él no conoce— y su marido. Don Quintín se come una aceituna y tira el hueso, que va a dar en el ojo de la joven.

El matrimonio se levanta y se van sin decir palabra. Los amigos de “don Quintín” le felicitan por su osadía cuando, de pronto, vuelve a entrar el marido, que viene solo, y obliga a “don Quintín” a tragarse el hueso de la aceituna.

Después, “don Quintín” busca al joven para matarlo. Se entera de las señas y va a su casa, donde encuentra a su hija, a la que todavía no conoce. Sigue entonces una escena de gran melodrama entre padre e hija”²⁴.

²² CAPARRÓS LERA, José María: *El cine republicano español 1931-1939*. Barcelona, Dopesa, 1977, p. 99.

²³ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Op. cit., p. 140.

²⁴ Ídem, p. 140.

Éste es a grandes rasgos, contado por Buñuel, el argumento del primer film con el que inauguraba Filmófono su productora estrenándolo por todo lo alto en el Palacio de la Prensa de Madrid, donde obtuvo un gran éxito, tanto de recaudación de taquilla, como de crítica. Para todos fue un acierto el *slogan* publicitario que acompañaba la película, y que tan bien la define: “el gracejo madrileño con el ritmo de un film americano”.

Los estudiosos y críticos cinematográficos de hoy, con la perspectiva que produce el tiempo y la distancia, la ven como una película puramente comercial y populista, con abundancia de estereotipos propios del cine sonoro español del momento, una película más de la época, tal vez más digna que otras, pero de factura menor, si pensamos quién estaba detrás: nada menos que Luis Buñuel. Hoy, este gusto por los temas melodramáticos facilones, el sainete populachero, y el gracejo madrileño tan alabado por los críticos, casi chirría en nuestro oídos, pero por aquel entonces, Antonio Guzmán, crítico de la revista *Cinegramas*, aplaudía la iniciativa de Filmófono y a la propia película, escribiendo frases como éstas:

“¿El asunto? Bien lo conoces, lector. Un problema humano y, por lo tanto, posible en cualquier latitud, aunque adaptado a nuestro ambiente, como el guante a la mano. Sentimiento universal, gracia española y específicamente madrileña. De modo (...) que no hay angostura ni pobreza espiritual, sin colorido; cosas serias que se van diciendo en broma, como sin no tuvieran importancia, pero que calan, sin hacer daño, en lo más hondo. Entre explosiones de risa, el hormigueo de la emoción. Ese es el asunto, mejor dicho, el alma del film.”

Su realización —apoyada en un guión inteligente y hábil, que permite pasar con soltura de unos a otros episodios sin romper la continuidad y el ritmo de la acción— es ... ¿cómo lo diríamos?, ortodoxa, en general²⁵.

Esta ortodoxia que señala el crítico, no deja de llamarnos la atención; según Román Gubern, esta ortodoxia del director Marquina, él se la atribuye a Buñuel, quien le instruye en hacer una adaptación de la obra de Arniches sin estridencias posibles debido a su “alergia a los efectismos formales y a los *clous* de estilo”²⁶.

Debido al triunfo que supuso *Don Quintín el amargao*, la productora siguió en la misma línea, adaptando para la pantalla otra pieza teatral de gran éxito: *La hija de Juan Simón*, cuyo argumento está basado en la letra de la canción del mismo título, que escribió primero para el teatro y luego para el cine, Nemesio M. Sobrevila, quien también intervino en la dirección del film, junto a José Luis Sáenz de Heredia y Luis Buñuel. Fue rodada en los mismos estu-

²⁵ “Cinegramas”, 27-10-1935. En: GUBERN, Román: *El cine sonoro... Op. cit.*, pp. 88-89.

²⁶ GUBERN, Román: *El cine sonoro... Op. cit.*, p. 89.

dios, con el mismo equipo técnico de rodaje, y en la que repiten algunos de los actores del film anterior, destacando en los números musicales la actuación del popular *cantaor* Angelillo y de la debutante *bailaora* Carmen Amaya.

FICHA TÉCNICA:

La hija de Juan Simón (1935).

Directores: José L. Sáenz de Heredia, Nemesio M. Sobrevila y Luis Buñuel.

Argumento: Nemesio M. Sobrevila, basado en su propia obra teatral.

Jefe de producción: Luis Buñuel.

Operador y Fotografía: José María Beltrán.

Sonido: Antonio Rocés.

Estudios: Roptence.

Sup.: Luis Buñuel.

Laboratorios: Cinematiraje Riera.

Música: Montorio y Remacha.

Letra: Mauricio Torres.

Intérpretes: Pilar Muñoz, Angelillo, Manuel Arbó, Carmen Amaya, Elena Sedeño, Porfiria Sanchiz, Cándida Losada, Julián Pérez Ávila, Emilio Portes, Baby Deny, Pablo Hidalgo, Freire de Andrade y Angelito Sampedro.

Estrenada en el cine Rialto, de Madrid, el 16-12-1935²⁷.

La trama, también melodramática y muy del agrado de la época, con un argumento repetido hasta la saciedad en las novelas románticas populares, que tanto gustaron en el teatro y el cine: la hija de un hombre honrado —en este caso el enterrador Juan Simón— que se enamora de un señorito de la ciudad, ignorando la pasión que siente por ella un hombre de su igual. Pero la muchacha huye siempre con el señorito, que la deshonra y abandona, hasta que al final la rescata de ese peregrinar en los bajos fondos el hombre que la ama de verdad y la devuelve a la sociedad decente a la que pertenece y a su padre. Así en breves líneas se resumiría el argumento de esta película, al igual que otros muchos de la época, apoyadas las escenas melodramáticas con la actuación de canciones folklóricas de intérpretes de fama.

La película también obtuvo gran éxito y engrosó las arcas de la productora, tal vez más incluso que la anterior. Aunque Buñuel no se muestre muy de acuerdo con esta película, que se atribuye a su autoría, y desprecie —en cierta forma— su argumento, sus películas de la etapa mexicana, —eso sí, con distinta factura—, no se encuentran exentas de elementos melodramáticos que recuerdan a esta etapa de trabajo con Filmófono y a esta película en concreto, *La hija de Juan Simón*.

²⁷ CAPARRÓS LERA, José María: *El cine sonoro republicano español... Op. cit.*, p. 98.

“La segunda película que produjo, que fue también un gran éxito comercial, al igual que la primera, era un abominable melodrama titulado **La hija de Juan Simón**. El protagonista era Angelillo, el cantaor de flamenco más popular de España, y el argumento inspirado en una canción. En esta película, durante una escena de cabaret bastante larga, la gran bailaora de flamenco, la gitana Carmen Amaya, muy jovencita todavía, hizo su debut en el cine. Años después, regalé una copia de aquella secuencia a la cinemateca de México”²⁸.

Después del éxito obtenido con *La hija de Juan Simón*, y con el trabajo de José Luis Sáenz de Heredia, se vuelve a encargar a este mismo director una nueva película, *¿Quién me quiere a mí?* En este film, al igual que en los anteriores de la productora, se entrelazan las escenas melodramáticas con las escenas musicales. En esta ocasión la protagonista es una niña, Mari-Tere —elegida a través de un concurso convocado por la productora—, y la película está en función del lucimiento de la niña cantante, inspirada en la famosa Shirley Temple, que por entonces triunfaba en Hollywood, y pionera de otras películas con niña-cantante después, en los años cincuenta y sesenta, con Marisol y Rocío Dúrcal.

FICHA TÉCNICA:

¿Quién me quiere a mí? (1936).

Director: José Luis Sáenz de Heredia.

Argumento: E. Pelayo y Caballero.

Supervisión: Luis Buñuel.

Ayudante de dirección: D. Pruna, E. Ter y H. Martínez.

Estudios: Roptence.

Sonido: León Lucas de la Peña.

Decorados: Mariano Espinosa.

Productor ejecutivo: Luis Buñuel.

Guión: Eduardo Ugarte y Luis Buñuel.

Música: Fernando Remacha y Juan Tellería.

Intérpretes: Lina Yegros, José Baviera, José María Linares Rivas, Carlos del Pozo, Emilio Portes, Manuel Arbó, Luis Arnedillo y Francisco René.

Estrenada en el Palacio de la Música, de Madrid, el 11-4-36²⁹.

El guión corrió a cargo del guionista de la productora Eduardo Ugarte, con la colaboración de Luis Buñuel. Un guión oportunista que trataba el tema del

²⁸ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. *Op. cit.*, p. 141.

²⁹ CAPARRÓS LERA, José M^º: *El cine republicano...* *Op. cit.*, p. 100.

divorcio, que después de ser reclamado por todos los sectores liberales e izquierdistas del país al haber sido admitido en la Constitución republicana de 1931, se consigue al ser promulgada la Ley del Divorcio en marzo de 1932. Aprovechando la cuestión del divorcio los guionistas entretejen una trama en la que plantean, con cierta trivialidad, las consecuencias que el divorcio de sus padres acarrea a esta niña-cantante, con la eterna pregunta: ¿quién se queda con la niña? No sabemos si el desacierto estuvo en el guión, al plantear este asunto con trivialidad, o en la niña y sus canciones; lo que sí está claro es que la comedia no tuvo el éxito esperado y fue muy poco rentable para Filmófono. Supuso el único fracaso —si puede considerarse así— para una productora que en su corta carrera conseguiría grandes éxitos. Buñuel también lo considera de esta forma en las dos breves líneas que dedica en sus memorias a esta película: “Mi tercera producción, *¿Quién me quiere a mí?*, la historia de una muchachita muy desgraciada, fue mi único fracaso comercial”³⁰.

Después del fracaso que supuso la película anterior, parece que la productora quería asegurarse el triunfo, y vuelve a repetir autor teatral, Carlos Arniches, con un sainete, *La alegría del batallón*, que en el cine se tituló *¡Centinela alerta!* El guionista sería el mismo, Eduardo Ugarte, y en el equipo repetirían dos de los actores de mayor fama del momento: Ana María Custodio y Angeliño. Como puede verse, parece una producción planificada con la intención de no correr riesgos. Como director en esta ocasión Buñuel eligió uno experimentado: el francés Jean Grémillon. Grémillon aceptó el encargo de Buñuel, pero todos los críticos atribuyen la autoría a Buñuel, ya que el director francés enfermó —y tampoco demostró gran interés por el rodaje— por lo que no filmó muchas de las escenas, como así nos lo confirma el propio Luis Buñuel:

“Propuse a Jean Grémillon que viniera a rodar en Madrid una comedia militar titulada *Centinela alerta*. Grémillon, al que yo había conocido en París y que era un enamorado de España, donde había rodado una película, aceptó con la condición de no firmar, a lo que yo me avine inmediatamente, puesto que yo tampoco firmaba. Por cierto, algunas escenas las rodé yo en su lugar o se las hice rodar a Ugarte los días en que Grémillon no tenía ganas de levantarse”³¹.

FICHA TÉCNICA:

Centinela alerta (1936).

Director: Jean Grémillon.

Argumento: Carlos Arniches.

Guión: Eduardo Ugarte.

³⁰ BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Op. cit., p. 141.

³¹ Ídem, p. 142.

Ayudante: Domingo Pruna.

Fotografía: José María Beltrán.

Decorados: Mariano Espinosa.

Maquillaje: Arcadio Ochoa.

Música: Daniel Montorio.

Sonido: Antonio F. Roces.

Jefe de Producción: Luis Buñuel.

Sup.: Luis Buñuel.

Estudios: Roptence, Madrid.

Intérpretes: Ana María Custodio (Candelas), Ángel Sampedro (Angelillo), Luis Heredia (Tiburcio), José María Linares Rivas (Arturo), Emilio Portes (el médico), Pablo Hidalgo (el sargento), Mari Tere (la niña), Mary Cortés (la *vedette*), Raúl (el teniente), Pablo Álvarez Rubio (el regidor) y Mario Pacheco (un niño).

Estrenada en el cine Rialto, de Madrid, el 12-7-37³².

La trama vuelve a repetir las constantes melodramáticas de las dos primeras producciones de Filmófono, que tanto agradaron al público: bella campesina seducida por un señorito de Madrid y abandonada cuando ésta da a luz a una niña, hecho por el que tendrá que empezar una nueva vida de infortunios. En un pueblo en el que acampa un batallón, la infeliz protagonista conoce a Angelillo —el hombre honrado, del pueblo llano—, que se convierte en un cantante de fama. Pero la vida feliz se verá empañada siempre por el señorito que la deshonró, hasta que acabe con él en un accidente fortuito Angelillo, triunfando siempre el amor verdadero, acompañada toda la trama por las canciones del protagonista, y finaliza la película con el debut triunfal del enamorado-cantante.

El film, desde luego, fue todo un éxito, aunque se estrenara en plena guerra civil, en la Gran vía madrileña, en julio de 1937. Después se proyectó en los cines de ambos bandos en la contienda, llegando a considerarse la película más taquillera de la productora. Filmófono había encontrado su lugar en el cine español, los proyectos se sucedían, y podía convertirse en la productora más importante del país, si no hubiera ocurrido el estallido de la guerra civil. Por ello, *Centinela alerta* se convirtió en la última producción de Filmófono.

“Durante el rodaje, la situación se deterioraba rápidamente.

En los meses que precedieron a la guerra, el ambiente era irrespirable. [...] Mientras hacíamos el montaje, había tiroteos por todas partes. La película se estrenó en plena guerra civil con gran éxito, éxito que se confirmaría en los países latinoamericanos. Por supuesto, yo no me beneficié de él”³³.

³² CAPARRÓS LERA, José María: *El cine republicano... Op. cit.*, p. 99.

³³ BUNUEL, Luis: *Mi último... Op. cit.*, p. 142.

Y al igual que Buñuel, la mayoría de los componentes del equipo Filmófono, incluido el propio Urgoiti, no se beneficiaron del gran éxito, ni siquiera pudieron llevar a cabo el siguiente proyecto cinematográfico que les esperaba, porque lo que verdaderamente esperaba para la mayoría era el exilio.

5. GUERRA CIVIL Y EXILIO

Con la guerra civil todos los proyectos que para Filmófono tenían, tanto Ricardo Urgoiti como Luis Buñuel, de adaptar a la pantalla obras literarias de Pérez Galdós y Pío Baroja, se quedaron sólo en eso: en meros proyectos que nunca llegarían a realizarse. Con la guerra, Filmófono, como tal empresa cinematográfica con ideas innovadoras y modernas, tocaría a su fin, y con ella todo el equipo de colaboradores que se había creado a la manera de Hollywood; la mayoría de sus actores se marcharon al exilio, algunos durante la contienda aprovechando las giras por el extranjero de las compañías de teatro; otros colaboraron en los distintos films propagandísticos que se rodaron durante la guerra, y al acabar ésta engrosaron la larga lista de actores exiliados, principalmente en México, Argentina y Francia.

Al igual que los actores —algunos muy famosos en su época— ocurrió lo mismo con los guionistas, técnicos, directores, y con el propio Ricardo María Urgoiti. El empresario y fundador de Filmófono tuvo que exiliarse al igual que la mayoría de los componentes de su equipo; igual suerte correría el guionista de casi todas las películas rodadas por Filmófono, Eduardo Ugarte; el operador y fotógrafo, José María Beltrán, y el otro fundador de Filmófono, Luis Buñuel, quien colaboró con el Gobierno de la República realizando films propagandísticos, primero en París y después en Hollywood, donde le sorprendió el final de la contienda. Su amigo, y también colaborador fundamental de Filmófono, Juan Piqueras, no corrió la misma suerte del exilio y fue fusilado por los nacionales durante la guerra.

También hubo quienes, como los directores José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina, se pasaron al bando nacional y corrieron, por lo tanto, mejor suerte. *En el caso de Sáenz de Heredia, que comenzó su andadura como director de cine, a las órdenes de Luis Buñuel, dirigiendo dos de las producciones de Filmófono: La hija de Juan Simón y ¿Quién me quiere a mí?, se integró en la productora Cifesa —que al desmantelarse Filmófono se quedó como la más importante productora del país sin rival posible— como director indiscutible de las principales producciones. Se convirtió en uno de los directores más importantes del régimen —si no el más— junto con Rafael Gil y Antonio Román. Su carrera cinematográfica, que ocupa casi medio siglo del cine español, es de sobra conocida —y no me voy a extender en ella—, alcanzando su culmen en los años cuarenta, con tres películas que por distintas razones —que todos*

conocemos— supusieron un gran éxito en el momento de su estreno: *Raza* (1941), *El escándalo* (1943) y *Mariona Rebull* (1946)³⁴. En el caso del novel director Luis Marquina, que había realizado junto con Luis Buñuel la primera producción de Filmófono, *Don Quintín el amargao*, su carrera cinematográfica, que tanto prometía, fue más discreta que la de Sáenz de Heredia, pero no por ello menos dilatada y cosechando éxitos dignos de mención: *Malvaloca* (1942) o más adelante, *La viudita naviera* (1961).

Entre las figuras más destacadas de la empresa Filmófono que tuvieron que optar por el exilio nos encontramos en México con Luis Buñuel, el guionista Eduardo Ugarte y los actores Ana María Custodio, Carmen Amaya y José M^a Linares Rivas. Optaron por el exilio en Argentina Ricardo María de Urgoiti, el operador, José María Beltrán, y los actores Angelillo, Pilar Muñoz y José Baviera.

México fue el país más receptivo a la hora de acoger exiliados españoles. El Gobierno progresista de Lázaro Cárdenas facilitó la entrada a muchos españoles que se vieron obligados a huir de las represalias que contra ellos ejercía el nuevo Gobierno vencedor. México durante muchos años reconoció al Gobierno de la República como el legítimo de España, aunque la mayoría de los países ya habían considerado la legitimidad del Gobierno franquista. Debido a las facilidades que se les ofrecieron a los exiliados por parte del Gobierno de Cárdenas, no tanto del pueblo mexicano, contribuyó a que México sea el país principal en recepción de exiliados, de todas las clases sociales y con diferente grado de cultura, primando las personas que ejercían profesiones liberales, quienes contribuyeron a engrandecer las universidades y el mundo cultural mexicano³⁵.

³⁴ Hoy, nadie discute la importancia de la dilatada carrera cinematográfica de Sáenz de Heredia en el contexto del cine español, y todos los críticos reconocen su conocimiento del cine y su gran valía, que tal vez no se hubiera visto empañada si sus películas se hubiesen rodado en otro momento histórico y no estuviera tan sujeto a las directrices que marcó la época en que fueron hechas y el papel que él mismo se otorgó y le fue designado. Así nos lo resume el historiador cinematográfico, Emilio Sanz de Soto: “No son películas a menospreciar, pero seguimos pensando que este realizador nunca llegó a encontrarse a sí mismo de forma absoluta y total. Y estamos seguros de que lo hubiese conseguido, eso sí, probablemente en un tono más bajo, de haberse escrito sus propios guiones, de sincerarse consigo mismo sin miedo a reírse de la vida, de no sentirse por momentos *portador de valores eternos*.” VV.AA.: *Cine español 1896-1983*. *Op. cit.*, p. 122.

³⁵ “En el caso de los exiliados españoles la peor o mejor acogida por parte de los diferentes países de habla hispana vino determinada por varios factores, entre los que es cierto que jugaron a favor la simpatía política a la causa republicana, las afinidades ideológicas, y en el plano personal la suerte y el destino; aunque desde luego el factor más importante vino determinado por la coyuntura económica del país de acogida en ese momento. En general estos factores apuntados se cumplieron en México, y no es mera coincidencia que fuera el país que recibió más exiliados, gracias a que en ese preciso instante se encontraba en una fase de crecimiento económico, y los exiliados que acudieron, muchos de ellos profesionales liberales, significaron una valiosa aportación en un país en creciente expansión, aunque todavía con ciertas deficiencias como en el campo de la educación al que tanto contribuyeron; el factor de simpatía ideológica vino determinado por el apoyo que a estos exiliados proporcionó el gobierno de Lázaro Cárdenas.”

CELA, Julia: *El exilio de Francisco Ayala en Buenos Aires (1939-1950). Una trayectoria intelectual*. Tesis Doctoral inédita, p. 159.

En el cine mexicano la presencia de los exiliados españoles también ha sido significativa, y si no, no hay más que comprobar la nómina de actores, directores, guionistas, etc., que contribuyeron a elevar el nivel del cine de ese país. Entre los actores podemos citar a Rosita Díaz Gimeno, Carlos Martínez Baena, Nicolás Rodríguez, Francisco Reiguera, Rafael María de Labra, Alfredo Corcuera, Pitouto, Ángel Garasa, Consuelo Guerrero de Luna, Ángel Blanquels, etc. Entre los directores: Luis Alcoriza, Juan Luis Buñuel, José Díaz Morales, Francisco Elías, Fernando G. Mantilla, Jaime Salvador y Carlos Velo. Los guionistas: Manuel Altolaguirre, Max Aub, León Felipe, José Carbó, Alvaro Custodio y Paulino Masip. Y como escenógrafos: Manuel Fontanals, Vicente Petit. y un largo etcétera de críticos, operadores, maquilladores...³⁶.

Del equipo que formó Filmófono, el alma y uno de los fundadores fue Luis Buñuel, quien se vio obligado a elegir el exilio por colaborar con la causa republicana, comenzando éste en Estados Unidos, donde se encontraba trabajando para la República, y que continuó en México. Fue en la capital mexicana donde desarrolló la mayor parte de su producción, considerándose la etapa más fructífera de su carrera, con películas tales como: *Los olvidados* (1950), *Susana* (1950), *La hija del engaño* (versión de *Don Quintín el amargao*) (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *El* (1952), *Cumbres borrascosas* (1953), *El bruto* (1954), *Nazarín* (1958), *Simón del desierto* (1964) etc.,³⁷. En muchas de estas películas trabajan actores y técnicos españoles, llegando a establecerse una solidaridad entre los exiliados que produjo una reacción por parte de los actores foráneos que obligó a sus respectivos países a tomar medidas proteccionistas³⁸.

El principal guionista de Filmófono, Eduardo Ugarte, también se exilió en México, donde continuó con su trabajo en películas como: *El secreto de la monja* (1939), *El insurgente* (1940), *Amor chicano* (1941), *Resurrección* (1943), *La monja alférez* (1944), *El pasajero diez mil* (1946), *Calabacitas tiernas* (1948), etc. También probó la dirección, aunque no con demasiada suerte, en dos filmes: *Bésame mucho* y *Por culpa de una mujer* (1945). En 1950 se inicia una colaboración con el poeta español —también exiliado en México— Manuel Altolaguirre, en calidad de productor y guionista. Fundaron la productora Producciones Isla, con la que rodaron las siguientes películas: *Yo quiero ser tonta* (1950), *Las estrellas* (1950), *Doña Clarines* (1950) y *El puerto de los vicios* (1951). Su último guión lo escribiría junto con Luis Buñuel para la película dirigida por éste, *Ensayo de un crimen* (1955)³⁹.

³⁶ VV.AA.: *El exilio español de 1939*. Tomo V: *Arte y Ciencia*. Madrid, Taurus, 1976, pp. 93-188.

³⁷ ARANDA, J. F.: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona, Lumen, 1969.

³⁸ Como fue el caso del actor Jorge Negrete, quien consiguió en 1945 que la Sección de actores del sindicato de producción S.T.P.C. estableciese un tope del 35 por 100 de actores extranjeros en el reparto de películas mexicanas. Un caso parecido también ocurrió en Argentina con la compañía de Margarita Xirgu, pero en ese país pesaban más las causas políticas que las laborales. VV.AA.: *El exilio español de 1939*. *Op. cit.*, p. 95.

³⁹ Ídem, p. 170.

En México también se exiliaría la actriz Ana María Custodio, protagonista de dos de las películas producidas por Filmófono: *Don Quintín el amargao* y *Centinela alerta*. Hermana del guionista Álvaro Custodio y esposa del músico Gustavo Pittaluga, con quienes inicia un exilio que la conducirá primero a Cuba, de ahí a Nueva York, instalándose definitivamente en México, país en el que sólo trabajó en dos películas: *Cuando escuches este vals* (1944) y *La estrella del rey* (1957)⁴⁰. Otra de las actrices protagonistas de Filmófono que continuaron su carrera cinematográfica en México fue la *bailaora* Carmen Amaya, quien había debutado en el cine gracias a Filmófono y Luis Buñuel, con *La hija de Juan Simón*, continuó su filmografía en España con *María de la O* (1936), de Francisco Elías, y prosiguió su carrera de *bailaora* en México, donde además rodó *La luna enamorada* (1945). En 1947 regresa a España y no vuelve al cine hasta casi el final de su vida, con la famosa película de Rovira Beleta *Los tarantos* (1963)⁴¹. Otro de los actores protagonista de dos de las producciones de Filmófono fue José María Linares Rivas, que debutó en el cine gracias a esta productora en *¿Quién me quiere a mí?* y *Centinela alerta*. Después de su etapa cubana, donde rodó dos películas, continuó su carrera en México, lugar en el que se desarrolló la etapa más fructífera de su profesión de actor, con filmes como *Pecadora* (1947), *La hermana impura* (1947), *La mujer del otro* (1948) y *Cita con la muerte* (1948). Fue una densa carrera en la que en muchas ocasiones coincidió con cineastas españoles, como en *Yo quiero ser tonta* (1950), con Eduardo Ugarte, y en *Ensayo de un crimen*, con Luis Buñuel (1955)⁴².

Después de México, Argentina fue el país en que se asentaron un mayor número de exiliados de todas las profesiones, incluidas aquellas relacionadas con el cine, a lo que contribuyó su gran tradición teatral y el nuevo despuntar del cine argentino.

Argentina, a diferencia de otros países latinoamericanos, ofreció ciertas reticencias a la hora de acoger a los exiliados españoles. El gobierno de Ortiz —a diferencia del de Lázaro Cárdenas— no se mostró muy dispuesto a que se establecieran en el país, si exceptuamos el decreto que dictó posteriormente que permitía la admisión de los españoles provenientes del País Vasco, lugar del que se preciaba procedían sus antepasados. Pero también es cierto que la prohibición no se llevó con mucho celo, pues fueron muchos los españoles que se asentaron en la Argentina, preferentemente en su capital, Buenos Aires⁴³.

Poco a poco, muchos españoles lograron entrar en el país. Pese a todos los inconvenientes y algunas penalidades, se reunió un grupo numeroso de españoles, formado más que nada por miembros de las llamadas profesiones libe-

⁴⁰ Ídem, p. 105.

⁴¹ Ídem, pp. 103-104.

⁴² Ídem, pp. 105-106.

⁴³ CEILA, Julia: *El exilio de Francisco Ayala... Op. cit.*, p. 38.

rales. Y dentro de estas profesiones se encontraba la de actor, en la que encontraron trabajo muchos exiliados españoles aglutinándose alrededor de compañías teatrales españolas tan prestigiosas en su época —no sólo antes en España, sino también en el exterior— como fueron la Compañía teatral de Margarita Xirgú, Enrique Diosdado o la formada por el dramaturgo Gregorio Martínez Sierra y la actriz Catalina Bárcena. La mayoría de los actores que engrosaron estas compañías también trabajaron en un cine que se encontraba en un gran momento de expansión, mayor que el cine español después de la contienda, y que contó con directores de cine y actores durante los años cuarenta, no sólo aquellos obligados por el exilio, sino también con otros como Benito Perojo, Florián Rey o Imperio Argentina, que no necesitaban huir del franquismo y que además tenían un puesto principal en el cine español, pero que aprovecharon la expansión del cine argentino de los años cuarenta para desarrollar, gracias a las mejores posibilidades que se les ofrecían, su ya exitosa carrera cinematográfica.

Por sólo citar algunos de los exiliados que ya tenían un nombre en el panorama cinematográfico español y que lo acrecentaron en Argentina, se encuentran entre los actores: Catalina Bárcena, Ernesto Vilches, Margarita Xirgú, Enrique A. Diosdado, Alberto Closas, Andrés Mejuto, etc. Como guionistas, intelectuales de la talla de: Rafael Alberti, María Teresa León, Alejandro Casona, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Martínez Sierra, etc. Como directores, Antonio Momplet; como escenógrafo, a Gregorio Muñoz, que se convirtió en imprescindible en todos los filmes de renombre argentinos⁴⁴.

Volviendo a la empresa Filmófono, que es la que nos interesa, se exiliaron en la Argentina, entre otros, su fundador, el empresario que crearía todo el complejo cinematográfico moderno que supuso este sello, Ricardo Urgoiti. La guerra supuso el final de su empresa y no intentó volver a fundar algo parecido en la Argentina; no poseía la misma infraestructura que después de los años y grandes esfuerzos tenía en Madrid, ni tampoco su equipo de colaboradores, que se encontraba disperso en el exilio. Aun así, produjo dos películas argentinas que se presentaron con el emblema Filmófono: *La canción que tú cantabas* (1939), de Miguel Mileo, basada en una obra de Arniches —como sus mejores éxitos en España—, contratando a uno de sus actores protagonistas fijos de Filmófono, Angelillo, completando el reparto: Rosita Contreras, José Ramírez, Florindo Ferrario e Inés Murray. La siguiente producción, *Mi cielo de Andalucía* (1942), no sólo estuvo producida, sino también dirigida por el propio Urgoiti, y fueron sus protagonistas dos famosos actores españoles: Trini Moreno y Enrique A. Diosdado. Como podemos comprobar, el auténtico final de la andadura de Filmófono no se produce en 1936 con el advenimiento de la gue-

⁴⁴ VV.AA.: *El exilio español de 1939... Op. cit.*, pp. 93-187.

rra civil, sino en 1942 en Argentina. A partir de ese año, Urgoiti no produce ningún filme más, y años después vuelve a España a dedicarse a diferentes negocios, alejado ya del mundo del cine⁴⁵.

El director de fotografía de todas las películas producidas por Filmófono, José María Beltrán —considerado por la crítica el más importante operador del cine español en la anteguerra—, también se ve obligado al exilio. Después de su colaboración en Filmófono continuó su labor profesional como fotógrafo en varios documentales al servicio de la República, lo que le obligó a huir de España, primero a Francia, donde trabajó en los estudios Pathé-Nathan de París, y luego en los Gaumont-British, de Londres. Desde esa ciudad le propusieron emigrar a la Argentina. En Buenos Aires debutó como operador en la película *Senderos de fe* (1938), y desde esa ciudad sus méritos y fama le catapultaron al cine latinoamericano de Venezuela y Brasil, con películas como *Isabel llegó esta tarde* (1950) —premio de fotografía en Cannes—, de Carlos Hugo Christensen; *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril; *Tico-Tico no fuba* (1956), de Adolfo Celli; todas ellas premiadas en festivales internacionales. En el año 1956 vuelve a España enfermo y trabaja en varios rodajes de películas españolas, hasta que fallece en 1962 en su ciudad natal, Zaragoza⁴⁶.

De los actores principales que compusieron Filmófono, varios se exiliaron en la Argentina, entre ellos Angelillo, cuyo verdadero nombre era Ángel Sampedro Montero, quien provenía del cante jondo y que desarrolla su habilidad de cantautor en la mayoría de las películas en las que trabajó, como fue el caso de las dos que protagonizó para Filmófono: *La hija de Juan Simón* y *¡Centinela alerta!*. Continúa su carrera en la Argentina en un principio contratado otra vez en las dos producciones que Filmófono realiza en ese país, y regresa a España en los años cincuenta para protagonizar dos películas del mismo género que las que le hicieron popular en los años treinta: *Suspiros de Triana* (1955), de Ramón Torrado, y *Tremolina* (1956), de Ricardo Núñez; pese al éxito cosechado en España, volvió a Buenos Aires, donde finalizó sus días⁴⁷. Otra de las actrices de Filmófono, Pilar Muñoz, protagonista de *La hija de Juan Simón*, también se exilia en Buenos Aires, interviniendo en una película de Benito Perojo, *Villa Rica del Espíritu Santo* (o *La carabela de la ilusión*) (1945), no rodando más filmes en la Argentina. Vuelve en 1947 a España y se reintegra en 1950 en el cine español con una exitosa película de Juan de Orduña, *Agustina de Aragón*⁴⁸. Otro de los actores protagonistas de Filmófono que optó por el exilio fue el valenciano José Baviera, protagonista de dos filmes de la productora: *¿Quién me quiere a mí?*, y *¡Centinela alerta!* Continuó su carrera duran-

⁴⁵ Ídem, pp. 170-171.

⁴⁶ Ídem, pp. 180-181.

⁴⁷ Ídem, p. 104.

⁴⁸ Ídem, p. 106.

te la guerra civil en películas comprometidas con la causa republicana, como: *Así vencimos*, *Barrios bajos* y *¡No quiero... no quiero!*, lo que le obligaría a optar por el exilio, primero estableciéndose en la Argentina y de ahí a México, donde fijó su residencia desde 1942, trabajando en películas de éxito como *Jesús de Nazaret* (1942), de José Díaz Morales; *La barraca* (1944), de Roberto Gavaldón; y a las órdenes de Buñuel, en *Gran Casino* (1946) y *El ángel exterminador* (1962)⁴⁹.

CONCLUSIÓN

El cine español había llegado al culmen de su desarrollo, si tenemos en cuenta que durante la temporada 1935-1936 había alcanzado la cuota de prosperidad industrial más alta de su historia, hasta el punto de denominarse ese período como “la edad de oro del cine español”. La producción creció durante el primer lustro de los años treinta de forma inusitada, gracias al favor del público que hacía posible que los distribuidores contratasen sus películas antes de concluido su rodaje e incluso hasta con firmas norteamericanas interesadas en la producción española.

Si nuestro cine había llegado a cuotas tan altas y obtenido tal desarrollo se debe a la gestión de las modernas productoras —como es el caso de Filmófono—, a los jóvenes directores que surgieron, y a un plantel de actores que ya empezaban a alcanzar fama internacional. Todos estos logros y futuros proyectos se vieron truncados con el estallido de la guerra civil y la consiguiente postguerra que sumieron al país en un paraje desolador, del que tardó años en recuperarse y que afectó de igual manera a la industria cinematográfica. Sí a la merma de nuevas producciones le unimos las represalias contra los cineastas y actores ejercidas por el bando vencedor que les obligó a optar por el exilio; la imagen que queda es la del final de una etapa de esplendor y la de nostalgia por los proyectos que nunca llegaron a fraguarse, -como así nos indica Buñuel en estas palabras que expresan el fin de su trabajo con Filmófono-”Urgoiti, encantado de nuestra colaboración, acababa de proponerme una asociación magnífica. Ibamos a hacer juntos dieciocho películas, y yo pensaba ya en adaptaciones de las obras de Galdós. Proyectos perdidos, como tantos otros. Durante varios años, los acontecimientos que hicieron arder a Europa me mantendrían alejado del cine”⁵⁰.

⁴⁹ Ídem, pp. 104-105.

⁵⁰ BUNUEL, Luis: *Mi último suspiro*. *Op. cit.*, p. 142.