

que todas ellas las tiene en su poder, le agradece sus gestiones, le informa que saldrá para Buenos Aires el día 10 y le comunica que espera estar de vuelta a finales del verano. Entretanto se estrena en Madrid, en el Rialto, la última película de Filmófono, *Centinela alerta*, con gran éxito y parece se han resuelto todos los problemas internos de la empresa dentro del territorio español (según le manifiesta Remacha en carta del 13 de Agosto), por lo que Urgoiti puede iniciar su periplo argentino en las mejores condiciones.

6. Llegada a Buenos Aires e inicio de actividades

A finales de julio llegó el *Alcántara* al puerto de Buenos Aires con el «cinematografista» español, obteniendo su llegada en la prensa local un cierto eco tanto gráfico como literario. Las citadas notas abundan, ante todo, en sus buenos deseos de integración en la producción argentina así como en las posibilidades de distribución de sus películas si bien aún no tenía decidida la fórmula mejor de explotación. Para estos momentos es fuente fundamental el resumen que redactó hacia 1943, a su vuelta definitiva a España, en el que refleja toda su actividad en ese país sudamericano y que seguimos prácticamente en su integridad durante los dos primeros meses de estancia en la capital porteña debido a su gran interés.

Lo primero que intentó fue «vender en firme, pero la época favorable para las películas españolas había pasado ya. En el año 1936 Cifesa había lanzado en aquel mercado varias películas, obteniendo unos resultados brillantes, con las de Imperio Argentina, y aunque el éxito de público quedó circunscrito a las de esta artista, ello sirvió a Cifesa para programar el resto de su lote (hasta unas 10 en total); pero a su llegada la situación había cambiado, de un lado porque «la producción argentina iba adquiriendo auge de día en día, por lo menos en la apetencia del público, y mi lote de cuatro películas, concebidas y realizadas muy concretamente para los gustos del público español, con artistas prácticamente desconocidos en aquel país (solamente Angelillo despertaba alguna curiosidad), no ofrecía estímulo para que nadie se arriesgara a comprarlas en firme». Tuvo dos propuestas concretas, una de Luis Pascual Alcañiz (que era gerente de Cifesa en la Argentina), que perseguía en la práctica convertir a Filmófono en sucursal y casi sin beneficios, y otra de la

P.A.F., que no le inspiró confianza, por lo que no tuvo otro remedio que acometer la explotación con sus propios medios. A continuación expresa unas consideraciones de gran calado respecto a la «realidad» de los intercambios en los negocios cinematográficos entre los países hispanoamericanos y la «madre patria». Comienza así: «Desde este lado del Atlántico, sentado ante la mesa de trabajo en unas oficinas de distribución de películas, es fácil –y frecuente– echar una mirada de conjunto sobre un mapa de América, apreciar la extensión territorial de sus repúblicas, sus censos de población, hasta el número de salas cinematográficas que nos muestran las estadísticas, y a la vista de todos estos datos iniciar unos cálculos de rendimiento con un gesto de triunfante optimismo que emana, no sólo de la magnitud de las cifras que les sirven de base, sino de una convicción previa sobre la admiración que ha de despertar ante ese público americano, que el europeo (que no ha estado allí), imagina con impreciso y erróneo perfil, cualquier producto que se digne enviarle la Madre Patria. Pero una cosa –puntualiza– es ese optimismo, que comparten todos los productores españoles antes de abordar concretamente el problema de traducirlo en cifras efectivas, y otra la realidad de encontrarse en Buenos Aires con unas películas españolas bajo el brazo –valga la expresión– e intentar programarlas en las salas cinematográficas. Entonces el panorama varía totalmente; más que variar, se invierten sus términos. En lugar de esa apatía por la emanaciones de la Madre Patria –ensalzada en discursos, conferencias, Instituciones, Asambleas y Consejos–, en la que se confiaba para abrir el camino a la programación, se encuentra uno con un tácito –y a veces expreso– despego, cuando no desdén, por las películas «gayegas» que intentan introducirse en un mercado sobresaturado por las mejores y más recientes películas norteamericanas, francesas, alemanas, etc., y por las propias películas argentinas, para el sector de público que prefiera escuchar su mismo idioma en la pantalla». Certero diagnóstico que dice muy bien a las claras del planteamiento realista de Urgoiti. No obstante reconoce que, a pesar de tales dificultades y sinsabores, la suerte le favoreció «pues a las pocas semanas de llegar quedó un hueco de programación en el cine Monumental en la calle de Lavalle, donde normalmente se estrenaban las películas argentinas y esto añadido a la circunstancia de que el propietario del cine, don Pablo Coll, era un español, me permitió estrenar en dicho local *Don Quintín el amar-*

gao», pero no dio el juego económico esperado y hubo de conformarse para amortizar algo mediante su exhibición en locales de reestreno. Así las cosas se encuentra ya a finales de septiembre donde se traslada a Chile, regresando de inmediato a Buenos Aires para después emprender, ya a finales del año 1937²¹, un largo periplo que habría de llevarle a Cuba, México, Estados Unidos y Francia hasta mayo de 1938, mes en el que continuará la segunda etapa de Filmófono-Argentina pues hasta este momento –dirá en una carta dirigida a su amigo Urrutia²²– «no he hecho otra cosa que tantear y preparar el terreno».

A modo de conclusión (por supuesto provisional)

De la trayectoria seguida por Ricardo Urgoiti, según las precedentes aproximaciones, cabe concluir, siquiera provisionalmente, que su exilio y posterior permanencia en Buenos Aires, con frecuentes viajes por el resto de América Latina, sobre todo México y Cuba, constituyó un hito importante en la consolidación de las relaciones artísticas y cinematográficas entre Argentina (el otro gran país de recepción de exiliados) y España, si bien ya tenía allanado el terreno tanto por Arniches como por Angelillo. Por otra parte, su contribución a las diversas facetas de la cinematografía argentina y latinoamericana se redujo a la producción de *La canción que tú cantabas* (1939) y *Mi cielo de Andalucía* (1942), dando la impresión, como él mismo manifiesta en algunas cartas, de que nunca consiguió adaptarse a la vida bonaerense, pero entendemos que más por los problemas personales y los estrictamente profesionales derivados de su preocupación por la marcha de Filmófono-España tras el triunfo franquista que por falta de sintonía o ganas de triunfar con sus colegas argentinos y otros artistas españoles también exiliados. Igualmente su experiencia demuestra, y es lo que intentó, lo imposible de reproducir en otro contexto, por muy parecido que fuera el ambiente y con casi los mismos protagonistas, una línea empresarial e ideológica que había funcionado muy bien en origen pero que la guerra civil truncó. También podría extraerse la idea de que para obtener éxito en lo que ahora se denomina «cine transnacional» (y el de Urgoi-

²¹ 1937.11.14. Buenos Aires. Carta de Ricardo Urgoiti a Roberto Martín.

²² 1937.11.08? Buenos Aires, Carta de Ricardo Urgoiti dirigida a Víctor Urrutia.

ti fue un intento pionero sin duda) llevando una línea popular y folclórica procedentes de otro país, no se puede estar a distancia del pueblo y del folclore en el que se inspira, ni se puede vivir de la explotación popular de sólo una estrella, pues faltará siempre ese sustrato receptivo, esa emotividad especial que emana del público propio sin los cuales no es posible conseguir la magia y el magnetismo que el cine provoca en el espectador sensible; y los fracasos de sus dos producciones argentinas lo demuestran. Si Luis Buñuel hubiera estado con él (como de hecho intentó) es posible que otro gallo hubiera cantado.