

PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Juan A. Ríos Carratalá

A la sombra de Lórc
y Buñuel:
Eduardo Ugarte

Juan A. Ríos Carratalá

A LA SOMBRA DE LORCA
Y BUÑUEL:
EDUARDO UGARTE

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

RÍOS CARRATALÁ Juan Antonio.

A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte / Juan A. Ríos Carratalá.- Alicante: Universidad, 1995.

196 págs.:il.; 12.5x20,5 cm.

ISBN.: 84-7908-208-9

1. Ugarte, Eduardo, 1900-1955 - Crítica e interpretación. 2. Cine - España - Siglo XX. 34. Teatro - España - Siglo XX. I. Título.

860 Ugarte, Eduardo. 1. 06.

778.5(460)'19"

792(460)'19"

© Juan Antonio Ríos Carratalá

Universidad de Alicante

Secretariado de Publicaciones

Portada: Gabinete de Diseño

Universidad de Alicante

Fotocomposición y maqueta:

Imprenta de la Universidad de Alicante

Imprime Publidisa

ISBN eBook: 978-84-9717-098-7

ISBN: 978-84-7908-208-6

Depósito Legal: A-414-1995

Impreso en España

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

INDICE

| | |
|--|-----|
| 0. Introducción..... | 9 |
| 1. Debut en el teatro | 11 |
| 2. Estancia en Hollywood | 29 |
| 3. La experiencia teatral de La Barraca..... | 49 |
| 4. Filmófono | 57 |
| 5. La Guerra Civil | 91 |
| 6. El exilio en Méjico..... | 97 |
| 7. Actividad cinematográfica en Méjico. | 101 |
| 8. Un episodio con la censura franquista..... | 121 |
| 9. Epílogo..... | 127 |
| 10. Anexo I. Guión de <i>Corre, que el amor te busca</i> | 131 |
| 11. Anexo II. Guión de <i>¡Centinela, alerta!</i> | 137 |
| 12. Notas | 171 |

**UN AUTOR EN LA SOMBRA:
EDUARDO UGARTE**

“Una de las características del exiliado es, sin duda, el sentir que su identidad se ha perdido, razón por la cual sus recuerdos se le vuelven doblemente importantes. Puesto que ya ha perdido el contexto en el que antes se había desarrollado, la necesidad de recordar rebasa los límites de una simple nostalgia para convertirse en la columna vertebral de su identidad.”

(Paloma Ulacia Altolaquirre)

0. Introducción

La trayectoria del dramaturgo y cineasta Eduardo Ugarte Pagés (Hondarribia, 1900 - Méjico, 1955) es la de quien casi siempre permaneció en la sombra. Colaborador y amigo de figuras tan destacadas como José López Rubio, Luis Buñuel, Manuel Altolaguirre o Federico García Lorca, su nombre suele figurar en las notas a pie de página o en las habituales listas de quienes fueron protagonistas, a menudo casi anónimos, de la esperanzada cultura española de la época republicana y del posterior exilio.

La importancia de los colaboradores y amigos de Eduardo Ugarte nos ha ayudado a interesarnos por él, pero hasta ahora ha contribuido a eclipsar una trayectoria callada, en la sombra. Sin embargo, su eficaz aportación siempre estuvo en la vanguardia de empresas teatrales y cinematográficas de especial significación durante el período republicano. Su destacada presencia en la innovadora experiencia teatral de La Barraca junto a Federico García Lorca y en la productora cinematográfica Filmófono junto a Luis Buñuel son pruebas de que nos encontramos ante una figura que merece ser recordada. Tal vez tenga un confuso perfil, oscurecido por su propia voluntad de quedar en un segundo plano, pero considero que es relevante en el marco de un período cultural de tan intensa creatividad. La Guerra Civil y el posterior exilio en Méjico impidieron, como en tantos otros casos, la debida continuidad y el reconocimiento de su labor.

En esta primera monografía sobre Eduardo Ugarte y, en menor medida, otros miembros de la familia Arniches que aca-

baron en el exilio, presentamos un perfil de lo más significativo de su trayectoria¹. En la misma todavía encontramos algún punto oscuro por la carencia de documentación y bibliografía, pero sirva lo aportado para evitar que el citado autor sólo merezca un par de líneas en numerosos libros que repiten los mismos datos. Triste destino de tantos sujetos que dieron ejemplo de lucha por una renovación cultural que fue trágicamente truncada. Triste destino, sobre todo, de aquellos que lo hicieron trabajando en los puestos menos relevantes, pero a la postre casi tan necesarios como los ocupados por la reducida nómina de autores recordados.

Por otra parte, el rastreo de las actividades desarrolladas por Eduardo Ugarte nos ha llevado a temas ya suficientemente estudiados como el de La Barraca y a otros todavía pendientes de un estudio exhaustivo como, por ejemplo, la trayectoria de Filmófono. En el primer caso sólo hemos subrayado lo relacionado con nuestro autor, mientras que en el tema de la productora y del cine en general realizado por Eduardo Ugarte hemos ampliado el objetivo para aportar datos que consideramos interesantes.

La realización del presente trabajo habría sido imposible sin la colaboración de numerosos colegas que me han aportado buena parte de una documentación dispersa y fragmentada, así como las necesarias orientaciones para adentrarme en caminos que desconocía. A todos ellos les agradezco su ayuda. Mención aparte merecen D^a Beatriz Ugarte por su constante apoyo para recuperar el testimonio de su padre y D^a Paloma Arniches por autorizarme con su habitual amabilidad a reproducir un manuscrito de su abuelo depositado en su archivo familiar.

1. Debut en el teatro

“Sí, Eduardo era hombre de segunda fila en los Diccionarios, pero no y mil veces no, en los afectos, no y mil veces no en el talento teatral, en la bondad, en su comportamiento profundamente humano, tal vez demasiado humano.”

(Luis Sáenz de la Calzada)

Nuestro autor fue nieto del general carlista Pagés e hijo del barcelonés Javier Ugarte (1852-1920), periodista, autor teatral, poeta, jurista y destacado político. Su primera acta como diputado la obtuvo en la legislatura de 1891 y en 1898 era diputado por Santiago de Cuba, de donde le vendría tal vez su amistad con el padre de Luis Buñuel -destacado hombre de negocios en la isla- que ambos hijos rememorarían años después. Entre 1900 y 1913 fue ministro en tres ocasiones en diferentes gabinetes de tendencia conservadora, hasta que en 1915 se retiró de la política y concedió más importancia a su hoy olvidada carrera literaria que le permitió ingresar en la Real Academia Española².

Como hijo de una familia excelentemente acomodada, Eduardo Ugarte pudo cursar el bachillerato en el Instituto General y Técnico Cardenal Cisneros de Madrid y se licenció en Derecho por la Universidad de Madrid. Asimismo, realizó los estudios de Filosofía y Letras en la citada universidad y, en régimen de alumno libre durante el período republicano, en la de

Salamanca. No nos consta que ejerciera profesionalmente como abogado una vez licenciado. Esta circunstancia resulta harto improbable dada su posterior trayectoria y los ambientes que frecuentó. Era relativamente frecuente en los mismos la existencia de jóvenes escritores, o personajes vinculados a la actividad intelectual, con titulaciones universitarias obtenidas por la presión familiar. No obstante, la mayoría nunca las utilizó para ejercer profesionalmente gracias a su acomodada situación económica y porque, en definitiva, sus intereses eran ajenos a lo académico o profesional. Recordemos, por ejemplo, los casos de los más destacados amigos de Eduardo Ugarte: Federico García Lorca, Luis Buñuel y José López Rubio.

El 25 de julio de 1928 Eduardo Ugarte contrajo matrimonio con Pilar Arniches, hija del popular y acomodado autor teatral alicantino. En el mismo mes y año, el ya destacado escritor José Bergamín se había casado con Rosario Arniches en la madrileña iglesia del Santísimo Cristo de la Salud en ceremonia oficiada por el entonces sacerdote Xavier Zubiri, firmando Eduardo Ugarte como testigo en una boda a la que asistieron Federico García Lorca, Ignacio Sánchez Mejías y el poeta francés Pierre Emmanuel³. Ambos hijos de sendos ministros de la Corona y desde entonces cuñados ya se conocían por su coincidencia en diferentes tertulias madrileñas, así como en los veraneos pasados en El Escorial, Biarritz y Fuenterrabía en compañía de la familia de los futuros suegros. Veraneos familiares y poco “vanguardistas” que continuaron tras las bodas y que incluso merecieron el un tanto irónico comentario del número 89 de *La Gaceta Literaria* correspondiente al 1 de septiembre de 1930. Pero lo importante es que a partir de entonces ambos licenciados en Derecho y cuñados iniciarán unas carreras con notables paralelismos ideológicos que les acabarían llevando al exilio en Méjico, donde no desaparecieron las diferencias personales que en ocasiones les separaron.

Siguiendo una tónica general en los matrimonios de la época, las hijas de Carlos Arniches jamás compartieron con sus maridos una actividad pública. Por otra parte, se produjeron, al parecer, algunas desavenencias matrimoniales en ambos casos. Estas cir-

cunstances no fueron un obstáculo para que tanto José Bergamín como Eduardo Ugarte manifestaran en repetidas ocasiones su admiración por Carlos Arniches, cuya casa familiar por entonces en la calle Montesquiza constituyó un centro de intercambio y amistad para personajes tan singulares como los citados o Federico García Lorca y Rafael Alberti. El siempre reconocido carácter respetuoso y acogedor del “ilustre sainetero” y, probablemente, la relevancia y relaciones de su hijo mayor, el arquitecto Carlos Arniches, personaje casi imprescindible en las más destacadas tertulias de la época, propiciarían esta circunstancia. Todos ellos formaron parte de esa burguesía culta y liberal que tan destacado papel iba a tener en la vida política y cultural de la II República.

El primer dato fundamental de la trayectoria pública de Eduardo Ugarte como dramaturgo es la obtención en 1928 del premio para autores noveles convocado por la “Página Teatral” del diario *ABC* el 24 de febrero de 1927. Esta iniciativa se encuadra entre las realizadas por la citada sección del rotativo madrileño, preocupada por la necesidad de impulsar la renovación del teatro español de la época, tema recurrente de múltiples debates de aquellos años⁴

La convocatoria periodística despertó una notable expectación y la respuesta de los jóvenes autores casi fue multitudinaria, lo cual es lógico si tenemos en cuenta el prestigio del diario convocante, lo atractivo del premio y las dificultades que solían encontrar los autores noveles para introducirse en el cerrado mundo teatral de la época. La obra premiada entre el total de las nada menos que 884 presentadas con la aspiración de obtener los tres premios pecuniarios, y la representación pública en el caso de la ganadora, fue la comedia en tres actos titulada *De la noche a la mañana*.

Según lo indicado por el propio diario convocante el 19 de enero de 1929, el jurado del premio estaba compuesto por tres dramaturgos consagrados: Eduardo Marquina, José Juan Cadenas y Carlos Arniches. Este último era, por lo tanto, suegro de uno de los ganadores, aunque no tenemos noticias de que tan singular relación propiciara la sospecha de un posible favoritismo.

mo. Jurado, por otra parte, partidario de una renovación teatral moderada, en la línea de la defendida por el diario convocante.

La citada comedia fue escrita de acuerdo con el por entonces habitual sistema de colaboración entre dos o más autores. En este caso eran el hasta ese momento desconocido Eduardo Ugarte en compañía de su amigo y contertulio José López Rubio, el cual explica así al periodista Gerardo Ribas la decisión de participar: “El día que se anunció el concurso nos fuimos Ugarte y yo al cine y allí la planeamos y tardamos en escribirla lo que el plazo del concurso: dos meses” (*Heraldo de Madrid*, 17-I-29, p. 6). Es evidente que esta facilidad para encontrar los cauces de una colaboración dramática sólo se justifica por la relación previa que mantenían dos autores identificados con los sectores renovadores del teatro y las letras españolas de la época.

José López Rubio, natural de Motril y afincado en Madrid, era tres años más joven que su colaborador. No obstante, su nombre ya circulaba en los ambientes literarios y teatrales madrileños y no se le puede considerar un neófito en estas lides como su amigo. Animado por, entre otros, Gregorio Martínez Sierra, el autor andaluz ya había escrito otras obras en colaboración con Enrique Jardiel Poncela y Edgar Neville⁵. Con este último incluso presentó otra comedia titulada *Luz a las ánimas* al concurso convocado por *ABC*. Era autor, asimismo, de la antología *Cuentos inverosímiles* (1924) y la novela *Roque Six* (1928), publicada en Madrid por Caro Raggio y de tendencia vanguardista en la órbita de quien fuera su maestro: Ramón Gómez de la Serna. Por otra parte, había colaborado desde 1922 en la revista *Buen humor*, punto de arranque de la generación de humoristas del 27 y, como actor, había participado en grupos teatrales de tendencia renovadora como El Mirlo Blanco. Además de publicar artículos en *La Nación*, *La Esfera*, *El Sol*, *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo*, poco antes de la concesión del premio también había sido uno de los protagonistas de la polémica sobre el superrealismo teatral que se dio en las páginas de *ABC*.

La interesante comedia premiada por el citado diario se estrenó en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 17 de enero de 1929 con un reparto encabezado por Josefina Díaz de Artigas e inte-

grado por Santiago Artigas, Fulgencio Nogueras, Manuel Kayser y Aniceto Alemán⁵⁶. Dadas las características poco “comerciales” de la obra y la juventud de sus autores, es muy probable que el estreno no se habría producido sin contar con el aval del premio obtenido. Ahí radicaba precisamente el gran atractivo del certamen, pues los autores noveles con ciertas pretensiones renovadoras no tenían cauces para acceder al ansiado estreno.

A pesar de la oportunidad que se le había concedido, Eduardo Ugarte se mostraba en la presentación periodística de la obra un tanto pesimista. Temía la previsible reacción del público, ya que en esta sofisticada y un tanto sombría comedia “no ocurre nada notable”. Tampoco se utilizaba el lenguaje al uso, pues como señala López Rubio:

“¿En qué se diferencia del teatro indígena? En que nuestros personajes, los cinco, son pobre gente vulgar que no saben decir frases brillantes, ni satíricas, ni filosóficas. Hablan como se habla en la calle, como habla la gente y proceden con la misma naturalidad. Ni engolados, ni sentenciosos, ni talentados, como suelen ser los muñecos de las comedias al uso” (*Heraldo de Madrid*, 17-I-29, p. 6).

No obstante, la sobriedad, precisión y elegancia del lenguaje utilizado no constituyeron un obstáculo para los espectadores. Los lógicos temores resultaron infundados a tenor de la respuesta del público y las críticas de los diarios madrileños fueron unánimemente favorables. En la noche del estreno los autores tuvieron que salir a saludar al finalizar cada uno de los actos. Aplausos y reconocimientos dirigidos a su obra, pero suponemos que también a una iniciativa periodística que fue alabada por quienes defendían una renovación teatral, por muy moderada que fuera.

La comedia se desarrolla en el interior de una casa de campo situada en la sierra del Guadarrama, aunque esta localización no tiene ninguna incidencia peculiar. En ella habita Mateo, de cuarenta y cinco años, que es “delgado, inteligente y muy sensible”, además de estar “atacado por todos los males y bienes de su tiempo”. Este elegante y pálido caballero de “complicada vida interior” vive acompañado de su mayordomo y de Don Mateo, su conciencia personificada y de una “seriedad casi fiscal”:

“Tu conciencia, tu alma, tu razón. Llámame como quieras. Soy ese fondo que tienen los hombres para dialogar cuando están solos. Un espejo en que te ves tú mismo. Una voz que hay dentro de ti”.

La tranquila y aburrida rutina de ambos se ve alterada por la imprevista llegada de Silvia, una joven y bella mujer que acude a la casa para refugiarse de la lluvia. La presencia de la imprevista mujer rompe los esquemas del hasta entonces desencantado Mateo, quien es sacudido en su hastío por la alegría, frescura y falta de lógica de Silvia, que acaba quedándose a dormir en la casa, en donde también pernoctará Jacobo, su marido, que la está buscando infructuosamente. Mientras tanto, Don Mateo lanza una voz de alarma al detectar el repentino enamoramiento de su, por lógica, inseparable compañero.

Pasa la noche y comienza el segundo acto, donde se encuentran todos los personajes presentados en el primero. Mateo está enamorado, fascinado, por una Silvia que se le escapa constantemente. Su repentino sentimiento le lleva a engañar a Jacobo, el marido, y a discutir con Don Mateo, la conciencia, a quien reta:

“Quisiera que pudieses dejar de ser una conciencia y convertirte en criatura humana, para gozarme viendo cómo ibas poniendo articulaciones a esa tiesura de palo que te constituye, cómo ibas comprendiendo... y claudicando”.

El deseo del protagonista se cumple y la conciencia convertida en hombre también claudica ante los encantos de Silvia, tan irresistible como inasible.

En el tercer acto Don Mateo se niega a convertirse de nuevo en una conciencia, fracasada y ridícula como tal, pero el ya celoso Mateo le arranca la flor del ojal que le permite personificarse. La caprichosa Silvia no atiende a las razones del enamorado y decide volver a Madrid con su marido. Mateo no sabe como reaccionar y ve impotente la marcha de la mujer y de su conciencia tras ella. En la última escena, “Se queda mirando fijamente por el ventanal, en un silencio doloroso”, hasta que, en una respuesta final similar a otras de Jardiel Poncela o Miguel Mihura, confiesa a su mayordomo que es “Napoleón”. No se ha vuelto loco, pero su razonable lógica ha sido vencida por la inasible espontaneidad de Silvia.

El crítico y autor Paulino Massip, con quien Eduardo Ugarte acabaría coincidiendo en el exilio de México, señala en su acertada reseña periodística del estreno que

“Dos motores mueven, el tinglado: humor y fantasía, y a lo largo de la comedia se oye su zumbido magnífico sin un desmayo. La comedia está escrita con una seguridad, una pulcritud y un garbo encantadores. Sobre todo no se ve por ninguna parte esa impericia técnica que tan fácilmente se achaca a los autores nuevos. Si la comedia flaquea no es, sin duda, por el lado del oficio” (*Heraldo de Madrid*, 18-I-1929).

Humor, fantasía y oficio que nos remiten a las características de autores tan vinculados a López Rubio y, en menor medida, Eduardo Ugarte como Jardiel Poncela. Un humor que salpica la obra con réplicas siempre cercanas al absurdo. Una fantasía que permite escapar del naturalismo y da aliento a unos personajes oprimidos por la seriedad de la rutina. Y, finalmente, un indudable oficio casi impropio de unos jóvenes autores, que ya dominan el lenguaje teatral con una precisión un tanto sorprendente. Oficio o seguridad en el planteamiento de las acciones dramáticas que siempre será reconocido como el mejor aval de Eduardo Ugarte, tanto en su faceta teatral como en la cinematográfica.

El prestigioso crítico Enrique Díez Canedo también percibió la perfección técnica del diálogo -una constante en la producción tanto teatral como cinematográfica de ambos autores- y publicó en *El Sol* del 18 de enero la siguiente valoración de la obra de Eduardo Ugarte y López Rubio:

“La comedia tiene un tono vivo y noble, una gracia distinguida y ligera, que permiten formular excelentes augurios con respecto a la futura labor de los autores, juntos o separados. Alguna réplica, alguna solución bien encontrada y, sobre todo, la fluencia del diálogo, revelan el don del teatro”.

La crítica de Melchor Rodríguez de Almagro publicada en *La Voz* de la misma fecha va más allá del análisis de la comedia y subraya la expectación causada por la misma, pues “se esperaba mucho entre los partidarios de la renovación teatral”. Expectación satisfecha, ya que *De la noche a la mañana* “marca una evidente

etapa superatoria”, basada en “saludables influencias” que permiten a Eduardo Ugarte y López Rubio aclimatar a la escena madrileña “la resonancia de un teatro admitido ya en cualquier parte”. Resonancia siempre difícil en los estrechos márgenes del teatro comercial de la época, tal y como señala el crítico.

Luis Gabaldón, *Floridor*, apenas entra en el análisis de la comedia estrenada, pero coincide con su anterior colega en la crítica publicada en *ABC*, donde subraya “la moderna visión del teatro de los autores”, quienes “traen una ráfaga de juventud y las más risueñas perspectivas”. Gracias, claro está, al apoyo dispensado por el diario convocante.

El ultraconservador Luis Araujo Costa en *La Epoca* de la misma fecha también se muestra esperanzado por la irrupción de los dos jóvenes autores:

“[...] es una comedia de interior; de interior del alma, quiero decir. Acostumbrados a tantas producciones de teatro, únicamente desarrolladas a flor de piel, o cuando más con realismo de superficies, ¡qué amplios horizontes abre a nuestra escena la comedia de Eduardo Ugarte y José López Rubio! Hay en la obra lo que pudiera llamarse realidad de contenido con una perfecta organización psicológica unida a los hechos exteriores”.

Es evidente que no sospechaba los problemas de censura que habría de tener la obra por ser “de interior del alma” durante el período franquista, tan feroz y dogmáticamente defendido por Luis Araujo Costa en sus críticas teatrales de postguerra.

Enrique de Mesa puso de relieve en *El Imparcial* la novedad de realización y de tono que mostraba la comedia de los jóvenes autores. Arturo Mori en su reseña publicada en *El Liberal* también en la misma fecha comparte la esperanza de sus colegas e indica que “En medio de tanta vulgaridad, de tanta ñoñez con título de maestría aparecen dos muchachos con un intento de alta dignidad literaria”.

Jorge de la Cueva en *El Debate* asume otros aspectos ya indicados en las demás reseñas y contrasta la hondura del significado de la comedia con su tono ligero:

“Todo esto, tan hondo, está expuesto en la comedia de una manera tan ligera y tan ingrávica, que estando lo trascendental en la escena, parece como si todo fuese una farsa amable, un juego leve” (18-I-1929).

José de la Cueva en *Informaciones* de la misma fecha señala con poca precisión que los dos jóvenes autores “traen un espíritu de originalidad, una visión propia y un arte singular”. Antonio de la Villa en su crítica publicada en *La Libertad* subraya la novedad de “dos autores que pretenden romper contra la rutina, el amaneramiento y los moldes usados y abusados en la escena”. Por último, José Alsina también considera en *La Nación* que la comedia “rompe las perspectivas habituales de la escena española contemporánea”, idea fundamental de todas las reseñas publicadas con motivo del estreno.

En definitiva, los críticos teatrales de la prensa madrileña nos indican la esperanza de quienes valoraron los aires de renovación traídos por los jóvenes autores. Todos apreciaron el indudable grado de madurez de los mismos, la perfección técnica que se percibe en la construcción y el diálogo, así como la sobriedad de una obra que huye de la grandilocuencia vacua tan habitual por entonces en los escenarios españoles⁷. Nadie entró, sin embargo, en el fondo melancólico y triste de una comedia que, no sólo se escapa como tal de la rutina teatral de entonces, sino que es en sí misma una desencantada protesta contra la rutina.

La primera comedia de Eduardo Ugarte y López Rubio fue posteriormente estrenada en el teatro Barcelona de la ciudad condal, el 27 de junio del mismo año, con una positiva respuesta por parte de la crítica. Más adelante fue traducida al portugués, francés, inglés e italiano. En España varios grupos intentaron representarla durante los años cincuenta, pero la censura prohibió -como examinaremos en otro capítulo- la comedia hasta principios de los sesenta. Mientras tanto, fue estrenada en Inglaterra -con el título *Max and Mr. Max-*, Méjico, Argentina, Portugal, Italia y Estados Unidos, donde fue editada en 1934 por la casa Norton de Nueva York en una edición anotada por Gretchen Todd Starck y dirigida fundamentalmente a los estudiantes de español⁸.

Federico García Lorca, en una clara muestra de la amistad que le unió a Eduardo Ugarte y, tal vez en menor medida, a José López Rubio, consiguió que esta comedia fuera emitida por Radio Splendid de Buenos Aires el 7 de diciembre de 1933. La emisión se realizó gracias también a la colaboración del crítico Edmundo Guibourg, hombre de teatro y cine que apoyó decisivamente tanto al poeta granadino como a Margarita Xirgu. Al día siguiente, en el periódico bonaerense *Noticias Gráficas*, aparecieron las elogiosas palabras del poeta granadino dichas como preámbulo de la emisión radiofónica. En ellas indica que la obra de José López Rubio y Eduardo Ugarte

“[...] tiene la importancia de ser una de las primeras obras en que la juventud de España rompe con un teatro naturalista y sin sabor, donde toda idea política es rechazada y donde el público envilece su alma en una negación constante de la fantasía”⁹.

Considera Federico García Lorca que los autores “dictan una admirable lección de poesía dramática” y, a modo de necesaria presentación para el público argentino, hace una semblanza de los mismos en la que revela sus diferentes actitudes -ya se habían separado tras coincidir en Hollywood como veremos-, lo cual no impidió que la obra fuera “una y como escrita por una sola mano”.

La estrecha colaboración que por estas fechas mantenían Federico García Lorca y Eduardo Ugarte al frente del grupo teatral La Barraca tal vez condicionaría favorablemente la opinión del primero acerca de la comedia *De la noche a la mañana*. Pero en sus declaraciones percibimos una indudable admiración ante un compañero con quien compartía el desprecio por el teatro burgués, comercial, que tanto dificultaba el acceso de los jóvenes y, hasta cierto punto, vanguardistas autores como el que nos ocupa. Una dificultad que sin duda sería una de las causas fundamentales de la escasez de obras escritas por Eduardo Ugarte, un hombre necesitado siempre del empuje y entusiasmo de personas como el propio Federico García Lorca, tal y como queda indirectamente reflejado en la citada semblanza corroborada por otros datos que iremos exponiendo.

La relación entre José López Rubio y Eduardo Ugarte tenía

su origen en fechas bastante anteriores a las del citado concurso y consiguiente estreno. Además de compartir en Madrid los estudios universitarios de Derecho, se conocían desde hacía varios años por su coincidencia en varias tertulias. Entre ellas, probablemente, la célebre del café Pombo presidida por Ramón Gómez de la Serna y, con seguridad, la del café La Granja de El Henar¹⁰. Como acertadamente indica Santiago Ontañón, al subrayar la importancia de las tertulias de la época,

“En aquellos cafés, templos del ocio, se hacían poetas, políticos, embacadores y farsantes. Fue una etapa de la oralidad casi tanto como de la escritura. Cuando menos, aquélla condicionó a ésta muchas veces”¹¹.

Oralidad irrecuperable a la que tantos proyectos quedarían reducidos y nexos que nos ayuda a comprender la vida intelectual de la época a partir de un relativamente pequeño pero muy intenso entramado de relaciones personales.

Asimismo, ambos acomodados jóvenes estuvieron en contacto con la familia Arniches durante, al menos, uno de sus tradicionales veraneos en San Sebastián y Hendaya¹². También coincidieron en acciones colectivas y públicas como la firma en abril de 1929 de un manifiesto dirigido a José Ortega y Gasset. En el mismo se le solicitaba que encabezara la protesta intelectual en contra de la dictadura de Primo de Rivera por parte de unos jóvenes escritores entre los que también figuraban Antonio Espina, Cipriano de Rivas Cherif y Pedro Salinas¹³.

La colaboración teatral de Eduardo Ugarte y López Rubio continuó poco después en el estreno de la “comedia vulgar” titulada *La casa de naipes*, que tuvo lugar el 27 de mayo de 1930 en el madrileño Teatro Español bajo la dirección del siempre inquieto y renovador Cipriano de Rivas Cherif¹⁴. El reparto de esta obra sobre las ilusiones frustradas y la desesperanza estuvo compuesto por Isabel Barrón, María Victorero, María Santoncha, Amalia Albadalejo, Luis García Ortega, Ricardo Canales, Juan Espantaleón y Francisco Faure.

Cipriano de Rivas Cherif ya era desde pocos meses antes cuñado de Manuel Azaña y a su regreso de Argentina, donde

había trabajado como director literario de la compañía de Irene López Heredia, formó con la “dama joven” de aquella compañía, la actriz Isabel Barrón, la Compañía de Arte Moderno, que se presentó en Madrid con la citada comedia y otras dos obras de Miguel de Unamuno y Lope de Vega¹⁵. La compañía había iniciado su trayectoria poco antes en Segovia y otras capitales de provincia y terminaría en Barcelona tras permanecer una breve temporada en el Teatro Español (del 9 de mayo al 19 de junio de 1930). Durante la misma se produjo el citado estreno de la comedia de López Rubio y Eduardo Ugarte, que ya había sido ofrecida a otras compañías que la rechazaron porque desconfiaban de su interés comercial. No obstante, pronto Isabel Barrón también optó por una vía más comercial que obligó a Rivas Cherif a abandonar la compañía enrolándose poco después en la de Margarita Xirgu, circunstancia feliz y fundamental para la historia del mejor teatro del período republicano.

La relación de Rivas Cherif con, al menos, López Rubio era anterior al estreno, pues este último participó como actor y decorador en *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto*. Ambos grupos forman parte de los cuatro teatros de cámara -los otros dos fueron el Teatro de la Escuela Nueva (1920) y *El Caracol* (1928)- impulsados durante los años veinte por la reducida nómina de quienes como Valle-Inclán y Rivas Cherif intentaron la reconducción del hecho teatral en España hacia moldes distintos de los usuales. El objetivo fundamental de estas iniciativas era propiciar una alternativa al teatro comercial dominante, por lo que no debe sorprender la participación en las mismas del colaborador de nuestro autor¹⁶.

La segunda comedia de Eduardo Ugarte y López Rubio se desarrolla en un escenario que mezcla el simbolismo con el naturalismo: una casa de naipes de dos plantas, amuebladas con realismo, que permiten escenas simultáneas y en cuyo prosaico interior conviven los inquilinos de una pensión madrileña, cuyos caracteres contrastan con los elementos fantásticos e ilógicos de la obra anterior. Al citado punto de encuentro llega el joven licenciado en Derecho y opositor Andrés, que se encuentra con Doña Rita, la patrona, su hija Elena, el viejo Don Néstor y Alejandro, artista de circo enamorado de la citada joven.

En este marco todos los personajes mantienen ilusiones de cara al futuro más o menos inmediato que se acaban mostrando falsas o frágiles, que se derrumban con la facilidad de un casa de naipes. Doña Rita sólo piensa en el dinero y sueña con una imaginaria herencia que le devuelva la fortuna para dejar de regentar su triste pensión. El bondadoso Don Néstor, el decano de los inquilinos, sirve de confidente a los demás personajes y esconde su irremediable tristeza y soledad todos los primeros de mes emborrachándose. El impetuoso Alejandro desea viajar por el mundo con su ilusionista número de circo y el amor de Elena. El triste y conformista Andrés prepara unas oposiciones que le depararán un rutinario futuro en un pueblo y Elena, calladamente enamorada de este último, acaba marchándose sin ilusión ni alegría con Alejandro, que ha tenido el coraje que le faltaba a su rival. Saldrá de la pensión que le ahogaba, pero no abandonará su tristeza y soledad, tan próximas a las de Mateo, el protagonista de la anterior obra de Eduardo Ugarte y López Rubio. Ambos pasan de la ilusión a la desilusión, sin comprender el porqué, sin apenas capacidad de reacción.

Las críticas periodísticas de la segunda comedia fueron de nuevo positivas en términos globales, aunque se pusieran algunos reparos a una comedia, según los propios autores, “más realista y al uso” que la anterior¹⁷. En la misma presentación ellos consideraban que habían

“[...] hecho una trama vulgar, fácil, sin importancia, que se desarrolla limpiamente a la vista del público, sin trampa ni truco nuevo. Sin embargo, siendo como todas, esta comedia no se resigna a ser como todas, y quiere y debe tener otro perfil”.

Un nuevo perfil que se puede detectar en el, por entonces, poco habitual final y, sobre todo, en el tal vez demasiado obvio simbolismo del decorado, cuya concordancia con el lenguaje utilizado es a menudo problemática. Muchos años después, en 1978, López Rubio manifestó que esta “comedia un poco amarga de juventud”, a pesar de las notas de humor, pertenece a una época simbolista. Reconoció, además, que el simbolismo derivado de la escenografía -recordemos que la acción se desarrolla en una casa de naipes- fue justamente criticado en su momento:

“Yo no hubiera hecho ese decorado porque creo que era un simbolismo demasiado fácil. Creo que hay que dar la sensación de las cosas sin emplear la escena tan a fondo, es decir, dar la idea de que la gente está viviendo en un mundo de ilusiones”¹⁸.

Herce en su reseña publicada en *El Sol* da cuenta de la discreta acogida dispensada por el público madrileño a una comedia en la que

“Un ambiente gris, vulgar, como la monotonía del cotidiano vivir, es el cañamazo donde han tejido Eduardo Ugarte y López Rubio, dos artistas de temperamento, una comedia limpia, moderna, irónica, de admirable realismo” (28-V-1930).

A pesar de que la lentitud de la acción del tercer acto provocara una ligera protesta por parte del público, Herce termina su reseña diciendo que “Eduardo Ugarte y López Rubio son entre la juventud las figuras más prometedoras para el teatro”.

Melchor Fernández Almagro establece en su crítica publicada en *La Voz* una certera comparación entre las dos comedias de los jóvenes autores:

“*La casa de naipes* aventaja, indudablemente, a *De la noche a la mañana* en profundidad de concepto, en la calidad de la emoción perseguida y en el fondo de todos los temas combinados. Pero, a mi juicio, es no menos cierto que *La casa de naipes* es inferior a su hermana en cuanto a realización” (29-V-1930).

Inferioridad que, tal vez, se derive de lo convencional de los recursos dramáticos utilizados. Melchor Fernández Almagro asimismo critica a los autores porque “no aciertan en todo momento a manejar lo vulgar sin avulgararse ellos mismos”, por no hacer uso de una “prestidigitación dramática” tan necesaria para incrementar el interés de la comedia. Si lo hubieran hecho tal vez habrían roto el tono que pretendían dar a una comedia en la que cualquier “prestidigitación”, por deseada que fuera por parte del público, habría sido un extraño en el conjunto dramático. En cuanto al polémico y simbólico escenario, Melchor Fernández Almagro considera que sirve para dar expresión plástica a la alegoría que es la obra, “pero también para denotar cierto desnivel entre el fin perseguido y las resultas alcanzadas”. Termina su

reseña elogiando “el buen corte del diálogo, certero en sus propósitos de ironía y alumbramiento psicológico”.

Luis Gabaldón, *Floridor*, hace una valoración más positiva en su reseña publicada en *ABC* el 29 de mayo. Considera que la nueva comedia

“[...] confirma en López Rubio y Eduardo Ugarte sus raras dotes de comediógrafos, su arte y dominio del diálogo, lo moderno de su estética y su dignidad literaria, que tan brillante revelación tuvieron en su comedia inicial, premiada en el concurso de *ABC*”.

La circunstancia de pertenecer al diario que había premiado a los autores tal vez condicione su valoración, pero *Floridor* subraya con acierto algunos elementos positivos de la comedia como el tratamiento dado a la protagonista, una Elena dotada de psicología y hondura dentro, claro está, de los parámetros cotidianos o “vulgares” en que se sitúa. En cuanto a la dimensión simbólica propiciada por el polémico escenario, el crítico del *ABC* la explica con precisión y afirma que

“La rotulación de esta comedia y el procedimiento de reproducir escenográficamente motivos de la baraja como escenario y fondo de la obra, estilizan y resumen su significado idealista. Este simbólico carácter, que da una moderna fisonomía a la nueva producción de López Rubio, alude a la escondida magia de los naipes. Todo en la vida es un juego de naipes. Ellos dicen ilusión, fortuna, azar, ambiciones fracasadas, bellos sueños y locuras irrealizables. Los personajes de la comedia de López Rubio y Eduardo Ugarte viven también atormentadas vidas; sufren, luchan, esperan un mañana que habrá de redimirles del duro cautiverio de sus inquietudes, de sus desmayos, de sus vacilaciones ante la interrogante de la felicidad.”

La comedia también fue representada en diversas capitales en una gira que incluyó una breve temporada en Barcelona, donde se estrenó el 26 de junio del mismo año. El público del Teatro Romea, según las crónicas, aplaudió sobre todo la interpretación de Isabel Barrón en una comedia menos imaginativa que la anterior, aunque tal vez más entrañable. Y, según Marion Peter Holt, antecedente de *Tres sombreros de copa*, la obra maestra de Miguel Mihura¹⁹.

Esta posibilidad se sustenta en razones cronológicas, generacionales y de relaciones personales entre los tres autores, pero sobre todo en varios elementos que coinciden en sus respectivas obras. El ambiente de la casa de huéspedes, la chica en espera del amor, el artista de circo, el opositor pusilánime, el señor que sabe mucho de la vida, de los hombres y de las mujeres... configuran el asunto trivial de *La casa de naipes*, pero también su doble fondo. Elementos que tal vez estarían presentes en el proceso creativo de Miguel Mihura, aunque les diera un tratamiento no coincidente que propicia la vertiente absurda que apenas encontramos en alguna réplica de la comedia de López Rubio y Eduardo Ugarte.

Las dos obras estrenadas por ambos autores se alejan en buena medida de los cauces comerciales del teatro de la época y constituyen, según Angeles Villalba García,

“[...] desde planteamientos similares, en apariencia, a los tradicionales, una ruptura de la retórica vacía de las comedias burguesas imperantes, a partir de una nueva utilización del lenguaje, tanto textual como escénico”.²⁰

Domingo Pérez Minik, por su parte, considera que la primera comedia escrita “con sabiduría escénica y ligereza” por López Rubio y Eduardo Ugarte se sitúa junto con otras de Claudio de la Torre y Rafael Alberti en “el orden del auto profano”:

“De la noche a la mañana pretendió desposeer el auto antiguo de sus alegorías serias y esenciales, dando un aire deportivo y gratuito a esa evasión literaria de orden romántico que busca una felicidad, con su postura personal en el mundo y sobre el mundo. La comedia tiene hasta un aire de cine norteamericano. Y como toda la producción de este ciclo dramático muestra un primer acto bien estructurado, un segundo que repite el primero y un tercero que quisiera repetir el segundo, para terminar con una exhalación de humor melodramático. Este cántico del hombre serio y cargado de civilización a la fantasía, a la libertad o a lo que sea, y que se desdobra, queriendo imitar a Pirandello, entre un Mateo y un don Mateo, para facilitar la acción y la comprensibilidad de los espectadores, no nos lleva a ninguna parte. El brillante salto de partida se queda en suspenso, como si la bobina teatral hubiera encontrado un obstáculo en su carrera, un insecto triturado por su mismo movimiento y fiel a un azar”²¹.

Pero, aparte de ese posible desequilibrio entre los diferentes actos de la obra, lo importante es subrayar que en 1929 José López Rubio y Eduardo Ugarte se sumaron, con matices, a la renovada corriente del auto sacramental que tan destacado papel tendrá en el teatro español de los años treinta. Por entonces, Azorín estaba a punto de estrenar en Monóvar su obra *Angelita* y poco después autores como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Max Aub, Manuel Altolaguirre y José Bergamín escribirían piezas teatrales relacionadas de diversas maneras con el auto sacramental, el cual en su formulación clásica -ya lo veremos más adelante- formó parte del repertorio de La Barraca bajo la dirección de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte. No creo que sea enteramente casual que los citados dramaturgos, excepto Azorín, tuvieran una relación bastante directa con nuestro autor²². Una relación en la que el interés por un renovado y parcial concepto del auto sacramental sería un nuevo vínculo de unión entre quienes desde diferentes perspectivas pretendieron renovar el teatro español con desiguales resultados.

Eduardo Ugarte y José López Rubio muestran en ambas comedias una sobria y correcta utilización de unas técnicas que nos remiten a un teatro reflexivo que plantea situaciones del gusto, supongo, de aquella burguesía de buen nivel cultural que no conseguiría renovar suficientemente el teatro del período republicano. Las dos comedias se sitúan en una línea de relativa coherencia con la posterior evolución teatral de López Rubio, siempre correcta y elegante en su personal búsqueda de un concepto más ligero de la comedia -"superficial", según él mismo- que no se vislumbra con precisión en estas obras. En cuanto a Eduardo Ugarte, nos resulta difícil evaluar por comparación su participación en las mismas, pues su carrera como autor dramático sólo tuvo, al parecer, una muy improbable continuidad en Méjico²³. pero no hemos localizado sus hipotéticas obras.

Ambos jóvenes autores también realizaron un tercer proyecto teatral titulado *Mitad y mitad* que no llegó a estrenarse porque fue considerado demasiado atrevido por parte de algunas compañías de la época. Según Marion P. Holt, esta nueva comedia trataba de un hombre que encontraba a su ideal de esposa en dos

mujeres distintas²⁴. Por otra parte, la actriz Irene López Heredia también encargó una obra a Eduardo Ugarte y López Rubio. El título de la misma iba a ser *Crac* y el tema era la quiebra de un banco, pero no la terminaron y todo quedó en un proyecto. En 1935 y aprovechando la fugaz vuelta a España de López Rubio, procedente de Estados Unidos, su compañero le propuso reanudar la colaboración teatral. Pero habían pasado unos años decisivos, las diferencias ideológicas entre ambos eran por entonces notables y el autor andaluz optó por marcharse de nuevo a Estados Unidos para trabajar en diversas empresas cinematográficas, mientras que Eduardo Ugarte se convertía en uno de los sujetos activos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Sin embargo, antes de que los trágicos años de la Guerra Civil les separaran definitivamente, ambos compartieron una especie de aventura en el mítico Hollywood.

2. Estancia en Hollywood

Eduardo Ugarte y López Rubio embarcaron rumbo a Estados Unidos a bordo del transatlántico Ile de France en agosto de 1930. Los dos jóvenes dramaturgos habían sido contratados por la Metro Goldwyn Mayer, a instancias de Edgar Neville, para traducir y adaptar al castellano los diálogos de las películas norteamericanas destinadas exclusivamente al mercado hispanoparlante. El inicio del cine sonoro, la ausencia de doblajes y la necesidad de conservar el citado mercado propiciaron que las productoras de Hollywood realizaran versiones en diferentes idiomas de una misma película. Después de ser rodada en inglés, se reutilizaban los decorados y se mantenía una parte del equipo técnico para que con actores hispanoparlantes, un equipo artístico de inferior categoría a menudo y menos infraestructura la misma película fuera rodada, por ejemplo, en español.

El total de esta peculiar producción cinematográfica en castellano fue de 123 films repartidos entre 1930 y 1936. Casi todos ellos, no obstante, fueron rodados durante los dos primeros años, los únicos en los que la citada productora norteamericana realizó este tipo de películas, pues ya en 1933 estableció sus propios estudios de doblaje en Madrid²⁵.

Muchos años después, José López Rubio, uno de los más destacados protagonistas de esta “aventura” en Hollywood, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española leído en 1983 recuerda así aquella llamada del mundo del cine:

“Los productores extranjeros necesitaron autores españoles para ganar mercado a sus producciones, y ofrecieron tanto contratos muy aceptables como la posibilidad de manejar un nuevo juguete. Los humoristas del 27 [más Eduardo Ugarte], que estaban en la edad de probarlo todo, cedieron a la seducción de aquella aventura”²⁶.

Esta excepcional y un tanto efímera circunstancia debemos relacionarla con los inicios del cine sonoro, que tantos problemas provocó al obligar a un replanteamiento global de la producción y la exhibición cinematográficas. En el caso de la producción norteamericana en castellano se daba una doble circunstancia altamente favorable para su desarrollo. Por un lado, existía junto al público español un inmenso contingente hispanoamericano que justificaba la inversión realizada. Por otra parte, a diferencia de Alemania y Francia que plantaron cara al coloso norteamericano y se incorporaron activamente al sonido, ni España, ni menos aún México o Argentina, estaban preparados para el cambio, ya que sus subdesarrolladas industrias carecían de estudios adecuados y, sobre todo, de personal técnico y equipos sonoros. En España, no obstante, esta circunstancia cambió en poco tiempo. Tras algunas iniciativas de implantación del sonoro como la de Ricardo M^a Urgoiti, pronto se dieron unas condiciones de producción aceptables que propiciaron la creación de empresas —entre las que destaca Filmófono, que analizaremos en un próximo capítulo— dispuestas a competir con las norteamericanas en el mercado hispanoparlante.

Mientras tanto, los problemas y los conflictos originados por la aparición del cine sonoro se trasladaron a España, pues la competencia que suponía esta filmografía norteamericana hablada en castellano causó la alarma entre los cineastas hispanos reunidos en octubre de 1931 en el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid. Los congresistas debatieron acerca de esta situación y solicitaron las oportunas medidas proteccionistas. Concretamente en la resolución quinta del mismo se señaló la necesidad de

“Impedir el incremento de la producción sonora en español realizada en estudios extranjeros, preferentemente en Hollywood,

por estar fuera del control y censura que conviene. Lograr que en Norteamérica no se produzcan 'talkies' en español, siempre mediatizados por las peculiares maneras que tienen los yanquies de concebir y desarrollar los asuntos de ambiente hispano"²⁷.

Estas un tanto ingenuas resoluciones proteccionistas no provocaron el cese de la producción en español de los norteamericanos. No obstante, antes de que la aparición y generalización del doblaje interrumpiera tan singular y hasta hace poco olvidada producción, esta circunstancia permitió que en la meca del cine coincidieran destacados autores y actores españoles, en su mayoría jóvenes y con ganas de adentrarse en una experiencia novedosa para casi todos ellos.

Edgar Neville, Luis Buñuel y Carlos Arniches se atribuyen, en diferentes lugares, la iniciativa de llevar a Hollywood a los dos jóvenes dramaturgos que acababan de triunfar en su debut teatral. La opción del cineasta aragonés es improbable por las fechas y otras circunstancias. Su supuesta intervención en la marcha a Estados Unidos de Eduardo Ugarte tal vez sea fruto de una especie de "paternalismo" no siempre justificado con respecto a la trayectoria del joven autor y amigo. Actitud que se repite en sus a veces imprecisas conversaciones con Max Aub²⁸. La del dramaturgo alicantino supongo que se limitaría a una recomendación para su yerno y su colaborador, tras haber rechazado la invitación que le fue cursada para trasladarse a Hollywood²⁹. Lo más probable por varios motivos es que la iniciativa de llevarles a California correspondiera a Edgar Neville después de contar con el beneplácito de Irving Thalberg -responsable de la Metro Goldwyn Mayer-, tal y como lo ha confirmado López Rubio en diferentes ocasiones.

El imprescindible Edgar Neville, por entonces joven diplomático en excedencia, ya se había introducido con éxito en los ambientes de Hollywood y era, además, amigo personal del grupo de españoles que poco después acudió a la llamada de los estudios cinematográficos (Tono, Jardiel Poncela, Gregorio Martínez Sierra...). Sus contactos en la ciudad californiana siempre fueron excelentes, y hasta sorprendentes en compañía de personajes como la actriz Marion Davies y el magnate Willian

Randolph Hearst, ciudadano Kane que tan bien supo reflejar en sus fragmentarias memorias que dan cuenta de algunas visitas a la legendaria residencia de San Simeón. Tal vez su condición de aristócrata europeo le abriera algunas puertas, pues, como señala José Luis Borau, “En un ambiente de nuevos millonarios, cuyas fortunas se habían levantado a costa de la fantasía y la ilusión de millones de clientes, cuanto sonaba a aristocracia europea recibía entusiasta acogida”³⁰.

El diplomático, deportista y conde de Berlanga del Duero antes de su primera estancia en Hollywood ya conocía a Eduardo Ugarte. Ambos llevaron a cabo actividades teatrales en colaboración con su común amigo López Rubio durante un período casi coincidente. Pero, además, mantenían una larga relación por su coincidencia en las aulas universitarias madrileñas y su presencia a finales de los años veinte en la tertulia de La Granja del Henar o en las sesiones del cine club de *La Gaceta Literaria*. Según cuenta Edgar Neville al periodista Marino Gómez Santos, frecuentemente acudían juntos Federico García Lorca, Luis Buñuel y Eduardo Ugarte al citado café, punto de encuentro tantas veces aludido en las memorias y recuerdos de los autores de la época³¹.

La imprevista posibilidad de marcharse a trabajar a Hollywood debió provocar un dilema en jóvenes dramaturgos como Eduardo Ugarte y José López Rubio, que empezaban a situarse con dificultades en el panorama cultural y teatral de la época. El segundo de ellos lo reconoce así en una entrevista concedida a Martín Abizanda en 1943:

“Brutalmente se me planteaba el siguiente dilema: Ir a América representaba la pérdida de contacto con los medios intelectuales propios y el fin de mis sueños de triunfo en la misma palestra donde habían tenido lugar las primeras actuaciones; quedarme aquí era tanto como renunciar a una aventura sugestiva por lo desconocida. A los ocho días me embarqué”³².

Suponemos que el mismo dilema se le plantearía al a veces indeciso Eduardo Ugarte. No obstante, la lucha contra las limitaciones del teatro español de la época era demasiado dura y, en compañía de su colaborador, también acabaría por acudir a la

sugestiva aventura que para estos jóvenes suponía trabajar en Hollywood.

José López Rubio, en una entrevista realizada por Augusto M. Torres en 1986, recuerda así algunas circunstancias de aquel largo viaje emprendido por los dos autores en agosto de 1930:

“El contrato comprendía viajes pagados en barco. La primera de un transatlántico era mucho más que el hotel más lujoso. Ugarte y yo nos fuimos en el Ile de France. El primer día no había que vestirse, pero luego, todas las noches las señoras iban de largo, y los caballeros, de esmoquin. La travesía se hacía en cinco días, luego pasabas un día en Nueva York y cuatro y medio en un tren, hasta llegar a California. Nos entendíamos porque Ugarte hablaba inglés, pero yo no. La sensación que me produjo América es que ya la había visto en las películas.”³³

No hemos encontrado ningún testimonio escrito por Eduardo Ugarte acerca de su breve estancia de poco más de seis meses en Hollywood. Podemos suponer, no obstante, que también para él constituiría sobre todo una aventura, reflejada en numerosas fotografías y sólo empañada por la melancolía de haber dejado a su familia en España, razón que según López Rubio justifica su temprana vuelta junto a los suyos.

En compañía de quienes fueron catalogados como miembros de “La otra Generación del 27” por Pedro Laín Entralgo, nuestro autor durante los últimos meses de 1930 y primeros de 1931 realizó para la Metro Goldwyn Mayer en sus estudios de Culver City las adaptaciones de los diálogos de *Su última noche*, *La mujer X* y *El proceso de Mary Dugan*. El trabajo correspondiente a las dos últimas películas citadas fue realizado en colaboración con José López Rubio. El resultado, según García de Dueñas, son dos “insoportables folletines”, calificación que con algún matiz compartimos y que se puede deducir de una simple consulta de la sinopsis de ambos argumentos.

El segundo trabajo en California de ambos autores fue la versión castellana del melodrama *Madame X*. El film fue producido por la Metro Goldwyn Mayer en diciembre de 1930 y estaba basado en una famosa pieza teatral de Alexandre Bisson, que fue representada en los teatros españoles durante los años veinte y

cuarenta. La primera versión cinematográfica en inglés -en la década de los sesenta se haría en Estados Unidos una nueva adaptación-, había sido dirigida por Lionel Barrymore y protagonizada por Ruth Chatterton. Fue Edgar Neville el encargado inicial de su versión castellana, pero la llegada a Hollywood de López Rubio y Eduardo Ugarte permitió que se ocupara de otros proyectos, quedando estos últimos como responsables de una versión española dirigida por el chileno Carlos F. Borcosque e interpretada por María Fernanda Ladrón de Guevara junto a José Crespo, Rafael Rivelles, Manuel Arbó y Julio Peña³⁴.

Madame X fue estrenada con escaso éxito en España en noviembre de 1931, circunstancia que se corresponde con la tónica general de esta producción norteamericana en castellano. El melodramático argumento tiene sobrados motivos de interés para el gran público de la época, pero la rutinaria y pobre dirección de Carlos F. Borcosque limita las posibilidades del film. Según nos contó José Crespo en una entrevista celebrada en su domicilio, se trataba de un director novel, en realidad era un periodista conocido en los ambientes cinematográficos de Los Angeles, que se improvisó como tal ante la necesidad de sacar adelante la producción en español. Incapaz de aportar soluciones técnicas y dirigir a los actores, se limitó a copiar lo mejor que pudo la película norteamericana que le servía como inevitable referencia.

No obstante, el principal aunque lógico defecto de este desafortunado melodrama es la falta de adaptación de los actores al cine sonoro. La mayoría había trabajado en la etapa muda y en su interpretación siguen sobreactuando de acuerdo con unos cánones ya absurdos tras la aparición del sonoro. Algunos se adaptaron con relativa rapidez como es el caso del joven José Crespo y, en menor medida, de Rafael Rivelles. Pero la por entonces esposa de este último, María Fernanda Ladrón de Guevara, es un ejemplo paradigmático del citado defecto, tanto por su gestualidad como por la entonación de su voz. Hasta la escena final en que muere en los brazos del hijo que la ha defendido como abogado sin saber que era su madre, la actuación de la actriz es un rosario de gestos y tonos que en la actualidad producen la sonrisa. Si no logra convencernos como madre que no puede comuni-

car su condición a su hijo, menos nos conmueve como “mujer perdida” que vive con indeseables en Indochina y San Francisco. Lo mismo pensaron, tal vez, los espectadores españoles que puestos a ver melodramas teatrales, preferirían los de los epígonos de Echegaray.

Asistimos en *La mujer X*, por otra parte, a un ejemplo de colaboración profesional entre cineastas españoles e hispanoamericanos del Spanish Department de la Metro Goldwyn Mayer. Esta circunstancia no siempre fue posible dado el enfrentamiento entre ambos grupos a causa de la lengua que se debía utilizar en las películas. La polémica cuestión saltó a las páginas periodísticas y llegó a preocupar a prestigiosos filólogos como Tomás Navarro Tomás. En un folleto, que incluye su propia traducción al inglés, el citado analiza “la cuestión de si en las películas destinadas a los países de esta lengua ha de observarse la pronunciación normal o bien ha de preferirse la modalidad hispanoamericana”. El filólogo asume y justifica una posición ecuaníme que coincide con la adoptada en una reunión celebrada en enero de 1930 entre representantes de los distintos estamentos implicados:

“Toda película cuya acción no se desarrolle en algún país donde predominen modismos o acentos determinados será hecha en el idioma que se emplea en el teatro español, y cuando algunos caracteres representan personajes que en la vida real usarían tales acentos y modismos de algún país determinado, se usarán los modismos, acentos y pronunciación típicos de dicho país”³⁵.

Este polémico ambiente en torno a la lengua fue una de las razones por las cuales Edgar Neville se rodeó de compañeros como López Rubio y Eduardo Ugarte hasta la llegada de Gregorio Martínez Sierra, cuyo prestigio como autor -hoy puesto en duda en algunos aspectos- le permitió actuar en la Metro Goldwyn Mayer como árbitro en la polémica cuestión³⁶.

No obstante, tanto en *La mujer X* como en *El proceso de Mary Dugan* este problema apenas reviste importancia. Los diálogos traducidos por López Rubio y Eduardo Ugarte están en un castellano sin modismos hispanoamericanos. Y en cuanto a la entonación de los actores, apenas se perciben las diferencias

salvo en el caso de algunos secundarios norteamericanos que memorizaban sus frases pronunciándolas con el lógico acento de su país. Problema en todo caso menor frente a las deficiencias técnicas de unas producciones que, aparte de los problemas derivados de los inicios del sonoro, se realizaban con unas prisas que se perciben en la pantalla.

En cuanto a la versión española de *Su última noche* (1931), se trata de una comedia de enredo interpretada por Ernesto Vilches, Conchita Montenegro, María Alba, Juan de Landa y otros actores bajo la dirección de Chester M. Franklin. Según Juan B. Heinink, fue filmada entre octubre y noviembre de 1930 en los estudios de la Metro en Culver City. En lugar de ser una versión “dialogada en español”, en esta ocasión se hizo una versión única adaptada de la precedente de 1926: *The Gay Deceiver*, famosa película muda dirigida por John M. Stahl. La participación de Eduardo Ugarte consistió en la revisión, introduciendo notables variaciones, de la adaptación inicialmente encomendada a Miguel de Zárraga. El resultado de esta película estrenada en Barcelona el 26 de marzo de 1932 se asemeja, según Juan B. Heinink, a *El eterno don Juan*³⁷.

La tercera película en la que intervino Eduardo Ugarte fue *El proceso de Mary Dugan* (1931), dirigida por Marcel De Sano. La filmación se realizó entre febrero y marzo de 1931 en un solo decorado de los mismos estudios que la anterior. La tarea encomendada a nuestro autor en colaboración con López Rubio fue la redacción de los diálogos en español, revisados por Gregorio Martínez Sierra en su calidad de director de diálogos³⁸. El estreno en España se efectuó el 1 de octubre de 1931 sin apenas repercusión crítica y de público. Los intérpretes fueron casi los mismos que en la anterior película, lo cual corrobora junto con otros datos que se trabajaba con un equipo fijo y a un ritmo verdaderamente industrial, que acababa repercutiendo negativamente en el nivel de calidad de la producción. Concretamente, José Crespo -uno de los intérpretes- nos contó que se llegaba a rodar una película en tan sólo una semana trabajando a un ritmo agotador. Parte de su éxito personal lo debió a su capacidad para memorizar rápidamente los papeles y a la precisión en la actuación, lo cual evi-

taba posibles repeticiones. Así llegó a cobrar 1.500 dólares a la semana y consiguió el aprecio de unos productores obsesionados, como es lógico, por las cuestiones económicas.

En cuanto al argumento de *El proceso de Mary Dugan*, nos situamos una vez más en el marco del melodrama, aunque menos desaforado que en las anteriores. La inefable M^a Fernanda Ladrón de Guevara interpreta ahora el papel de la hermana de José Crespo -en *La mujer X* era su madre-, quien de nuevo vuelve a ser el joven abogado que defiende apasionadamente a una inocente mujer. En esta ocasión asume la causa de su hermana, acusada de haber asesinado a su multimillonario amante. No sólo consigue demostrar con pericia argumentativa su inocencia, sino que también descubre el porqué de la “alegre” vida de su hermana: él mismo. Abandonado en un orfanato, ella se prostituyó -aunque poco- para mandarle el dinero que le permitiera convertirse en un brillante abogado. Al final descubre la verdad, la salva y se condena a la pérfida viuda, licenciada multimillonaria que pretendía irse con su amante.

Tan efectista argumento no entusiasmaría a López Rubio y Eduardo Ugarte. Ellos se limitaron a traducir los diálogos de una película que podría haber funcionado ante el público español de la época. Según Rafael Rivelles, así sucedió en lo que respecta a la recaudación, objetivo último de una producción que también acusa la premura y la relativa escasez de medios en su realización. Los eternos y teatrales planos frontales, las secuencias larguísimas basadas sólo en los interrogatorios del proceso y el único decorado son algunos de los ejemplos en este sentido. Para compensarlos se confiaba en un argumento bien construido capaz de deparar las suficientes sorpresas a los espectadores, a los que no se permite respirar tras saber que la hermana era inocente: dictada la sentencia, inmediatamente se termina la película, ni un solo metro más.

Pero lo más importante para la posterior trayectoria de Eduardo Ugarte es que la experiencia de Hollywood le permite conocer aspectos básicos de la técnica cinematográfica y el funcionamiento de los modelos de producción. Hasta entonces sólo había tenido una vinculación con el cine como aficionado y

miembro del cine-club de *La Gaceta Literaria*. Escaso bagaje que no le impidió comprender con rapidez, en compañía de su amigo Luis Buñuel, los resortes en que se basaba la producción cinematográfica de Hollywood. Estos conocimientos estarían relacionados básicamente con las técnicas narrativas, los diálogos y los aspectos técnicos. Es probable que le resultaran útiles para su posterior trayectoria en la productora Filmófono, que intentó adaptar el modelo norteamericano, y en el cine mejicano.

Eduardo Ugarte no nos dejó escritos tan lúcidos como los del poeta catalán Josep Carner Ribalta acerca de las dificultades que planteaban las adaptaciones de los diálogos al español. Pero necesariamente se plantearía los mismos problemas que su colega en este trabajo y la experiencia, tan interesante como inédita, le resultaría útil para su posterior trayectoria cinematográfica. Sobre todo, si tenemos en cuenta que para él, según cuenta su amigo Carlos Sampelayo, el cine no era un arte, sino un oficio³⁹.

En cuanto a la valoración que se pueda dar a la labor desempeñada en la elaboración de los diálogos por parte del grupo de autores españoles, es prácticamente imposible contar con unos baremos objetivos. Lo circunstancial y efímero de esta producción apenas permite establecer una línea de trabajo, todavía más difícil en unos momentos especialmente conflictivos para los guionistas cinematográficos. La irrupción del sonoro provocó, entre otras múltiples consecuencias, importantes dudas a la hora de realizar los diálogos de las películas. Los guionistas pronto descubrieron que el público rechazaba los diálogos narrativos y sólo admitía aquellos que correspondían a la acción de los personajes. Frente a lo que se había pensado al principio -y mucho más en España-, no bastaba con adaptar los parlamentos teatrales y era necesario ir descubriendo las propias leyes de unos diálogos cinematográficos todavía poco configurados como tales. Los autores españoles, todos ellos procedentes del ámbito teatral, apenas pudieron hacer una aportación en esta tarea dada la modestia de su trabajo. Para realizarlo se limitarían a traducir y adaptar lo mejor posible los diálogos escritos para las versiones originales, lo cual les llevó -como señala Josep Carner Ribalta- a percibir el peculiar ritmo de un idioma como el español, menos

rápido y conciso para la adaptación cinematográfica que el inglés. Eso sí, en los pocos meses pasados en Hollywood es posible que todos ellos captaran también lo peculiar de unos textos que, en ocasiones, debían evitar mostrar su origen teatral. Enseñanza que tanto Luis Buñuel como Eduardo Ugarte tendrían relativamente en cuenta pocos años después a la hora de elaborar los diálogos de las producciones de Filmófono.

Por otra parte, la estancia en Hollywood permitió a Eduardo Ugarte seguir en contacto con el peculiar grupo de autores españoles residentes por entonces en California, la que sería llamada “la otra Generación del 27” o la de los humoristas. Hasta entonces Eduardo Ugarte había tenido una trayectoria paralela a las de ellos. Esta circunstancia finalizaría tras la etapa de Hollywood. Su coincidencia en factores como la edad, la formación, la clase social, las inquietudes culturales, los ambientes de relación, etc. —analizados por José M^a. Torrijos en lo que respecta a este grupo⁴⁰— se quebraría tras la vuelta de Eduardo Ugarte a una España que estaba iniciando una nueva y decisiva etapa que afectaría a todos estos autores.

Pero antes de que las difíciles circunstancias de la II República les decantara hacia bandos opuestos, el grupo de autores españoles en Hollywood junto a varios destacados actores que trabajaban en las mismas películas (Ernesto Vilches, María Fernanda Ladrón de Guevara, Rafael Rivelles, José Crespo, Julio Peña, Juan de Landa, etc.) pronto vivieron experiencias que nunca olvidarían. Una de ellas es la peculiar amistad que entablaron con Charles Chaplin⁴¹ —amigo íntimo de Edgar Neville y compañero de melancolías de Eduardo Ugarte—, así como la posibilidad de entrar en contacto con otras célebres figuras del cine norteamericano como Stan Laurel y Oliver Hardy⁴². No pudieron hacer un cine de calidad, pero este inquieto grupo de españoles al menos tuvo la oportunidad de compartir la amistad de quienes, aparte de su genialidad, sí tenían los medios adecuados para hacerlo.

La calidad media de las versiones cinematográficas realizadas en los estudios norteamericanos y destinadas al mercado hispanoparlante es, según la mayoría de los especialistas, baja. Esta

circunstancia ya fue denunciada con lucidez por Edgar Neville tras su primera estancia en Hollywood y poco antes de que se produjera la contratación de los jóvenes autores españoles. En una entrevista realizada por el crítico Juan Piqueras y publicada en la *La Gaceta Literaria* del 15 de febrero de 1930 lo explica en estos términos:

“Sí. En Hollywood se están haciendo películas habladas en español. Pero serán de un resultado espantoso, por la incompetencia y por la incultura absoluta que con respecto al extranjero tienen los productores de Hollywood, agravada por la carencia de buenos artistas cinematográficos españoles. Ahora quieren llevarse compañías de teatro para explotar la popularidad y el prestigio que tengan. Pero ellos son los primeros en reconocer que con ellas no se pueden realizar buenos films. Debemos, pues, hacer nosotros nuestras películas. Pero trayendo una plantilla de técnicos extranjeros y montando las cosas en debida forma”.

La interesante y algo ingenua propuesta de Edgar Neville no se pudo llevar a cabo, a pesar de que incluso en la misma entrevista habla de un proyecto de película que se iba a rodar en España con capital norteamericano. Probablemente, se trataría de un proyecto similar al que cuajó en 1934 con *La travesía molinera*, dirigida por su amigo -no tanto desde entonces- Henry Abbadié d'Arrast, procedente de Hollywood pero que trabajó con capital español⁴³. No obstante, pocos meses después de la entrevista el inquieto autor se marcharía de nuevo a Hollywood intentando luchar sin excesivo éxito contra esa “incultura”, que tanto limitó la tarea realizada por Edgar Neville en Hollywood y, posteriormente, en España.

En abril de 1931 y con motivo de la inminente celebración del ya comentado I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, el crítico y tesorero del citado encuentro, Luis Gómez Mesa, hacía en la misma publicación un rápido balance de la filmografía en español producida tanto en Hollywood como en los estudios de Joinville, cerca de París. El resultado es también desolador y previsible a tenor de los métodos utilizados: