

# EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



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

# El cine del primer Querejeta como modelo de producción eficiente y algunas de sus secuelas

JOSÉ VICENTE GARCÍA SANTAMARÍA  
*Universidad Carlos III de Madrid*

227

---

En el año 1992, Jorge Semprún fue invitado a dar una conferencia sobre Goya dentro de un ciclo que el Museo del Prado había organizado sobre biografías de pintores representados en el Museo. En su brillante disertación<sup>1</sup>, el escritor trazó una apasionada semblanza del pintor aragonés y, al mismo tiempo, una certera descripción sobre la presencia napoleónica en España. Contaba Semprún que cuando se produjo la insurrección madrileña contra el invasor francés, Napoleón, que en esos momentos se encontraba en Erfurt, cerca de Weimar, tomó la decisión de salir precipitadamente de Alemania y abriéndose paso en pleno invierno hacia España se encontraba al poco tiempo con sus lanceros polacos a las puertas de Madrid. Allí, «y en Chammartín, en el Palacio del Duque del Infantado, en una noche, en cuatro decretos, hace de España un país moderno», aboliendo en tan sólo unas horas todos los privilegios feudales y señoriales, el Santo Oficio de la Inquisición, las aduanas interiores, además de limitar estrictamente la actividad y el número de las órdenes monásticas (Semprún, 1992: 443).

Pero esta liberación, que tanto anhelaban algunos españoles ilustrados, y que dejaba atrás los resabios de la España feudal, llegó a España de la mano de un extranjero y,

---

<sup>1</sup> Conferencia editada posteriormente en el libro *Veintitrés biografías de pintores*. Fundación Amigos Museo del Prado/Mondadori. Madrid, 1992.

por tanto, fue mal recibida. En ese punto el ex ministro de Cultura no pudo menos que identificarse sentimentalmente con Bonaparte y establecer un claro paralelismo entre la situación vivida por el emperador y la que él tuvo que atravesar en su etapa como ministro de Cultura, cuando intentó modernizar diferentes aspectos de la industria cultural española. Amargamente, se quejaba de esa condición de «afrancesado» que le perseguía: «en cierto modo, *mutatis mutandi*, también lo soy yo, y a veces se me ha recordado con bastante acrimonia y poca reflexión que lo soy» (1992: 444). El ministro Semprún pretendía crear, a imitación de Francia, una mínima infraestructura industrial y devolver la tarea de producir películas a la gente capacitada para ello: los productores. Había que cambiar las condiciones en las que se desenvolvía el cine español, preso de un modelo industrial y legislativo anticuado, en el que el crédito anticipado y la subvención de especial calidad se utilizaban de manera discrecional. «Este proyecto de política de fomento del cine español —el llamado decreto Semprún— suscitó la inmediata y frontal oposición de quienes consideraban que en la medida que pretendía integrar el cine español en el mercado iba a provocar poco menos que la muerte del cine español, y, en todo caso, la muerte del cine de autor o de calidad» (Balmaseda, 2001: 80-81).

Lo cierto era que la industria del cine en España estaba tocada de muerte desde la puesta en marcha del R. D. 3304/1983 de 28 de diciembre. Como señalaba Santos Zunzunegui: «un análisis desapasionado pone de manifiesto que en tres años el cine español ha perdido más de la mitad de sus espectadores» (1987: 177). O en palabras de Esteve Rimbau: «de las películas españolas que recibieron subvención anticipada del Ministerio de Cultura, sólo siete en 1984, doce en 1985 y nueve en 1986 obtuvieron un saldo positivo. El resto fueron negocios ruinosos» (1995: 409).

Para Andrés Vicente Gómez, el 70% de las películas españolas de los ochenta se hacían con el visto bueno del Ministerio de Cultura, y eran producidas en la mayoría de los casos por empresas creadas artificialmente al amparo de ese sistema (*El País*, 25-VI-2000). Por su parte, Enrique Bustamante subrayaba que la política directamente cinematográfica de la Administración española desde 1980 ofrecía una sucesión de normativas, con bruscos reajustes y cambios de filosofía insólitos en el panorama europeo (1993: 11). Fue la consecuencia de haber puesto en marcha un modelo claramente intervencionista, porque, «a medida que se define un modelo industrial y legislativo se va formando un tipo de cine» (Losilla, 1989: 38). O lo que es lo mismo, se va «orientando» y «recomendando» un cine que encaje en los criterios estético-económicos de aquel que otorga las ayudas. Ya se sabe: los prestamistas estatales son gente capaz de ofrecer las razones más ingeniosas a la hora de justificar los créditos concedidos.

Pues bien, al mismo tiempo que se define un modelo industrial, se cuenta también con un modelo de amortización de films. Este modelo difiere de manera sustancial si es anterior o posterior a la década de los ochenta; esto es, antes o después de la apa-

rición del *windowing*. Como es sabido, la exhibición cinematográfica en España no ha sido por sí sola capaz de generar energía económica suficiente para cubrir los costes de un film o incluso alcanzar beneficios (Gómez B. de Castro, 1989: 68), al menos hasta bien entrada la década de los ochenta. Es a raíz de la firma en septiembre de 1983 del nuevo convenio firmado entre TVE y las Asociaciones de Productores Cinematográficos y la llegada del video doméstico cuando estas condiciones cambian.

Pero aunque los modelos de «amortización» han ido cambiando a lo largo del tiempo (desde la entrega de permisos de importación a la concesión de dinero), siempre se han nutrido de las subvenciones, otorgadas por los Presupuestos Generales del Estado. Y esta dependencia del subsidio estatal no ha sido patrimonio exclusivo de cierto cine de autor, sino más bien de todas aquellas productoras que siempre han vivido muy apegadas a las subvenciones oficiales, y cuyos films no han tenido claramente definido un público propio.

En el terreno de lo concreto, el modelo de amortización de una película española anterior a los años ochenta sería un modelo compuesto por un 35% de subvenciones, un 60% de recaudación en salas y sólo un 5% de la televisión convencional (el video no existía). En el año 1984, las subvenciones suponían ya el 50% del total, y la recaudación en salas sólo un 30% (Monzoncillo, 1994: 132).

Pero en el modelo que más nos interesa para esta ponencia –el perteneciente al Nuevo Cine Español, o al menos a aquellos films o productores agavillados con esa etiqueta– podríamos perfectamente establecer la hipótesis de que el 80% o más de la amortización de un film vendría dado por el capítulo de subvenciones, mientras que el 20% restante podía ser cubierto o no por la recaudación en salas (y/o ventas al extranjero). Para García Escudero esta protección tenía sentido cuando «por su ambición artística o por la incógnita que representen los jóvenes valores que incorporan, suponen un riesgo que ningún productor afrontaría si tuviera que depender exclusivamente de la taquilla» (1967: 95). Para sus detractores, era justo lo contrario: «García Escudero sembró una mentalidad, que por cómoda encarnó pronto, de que el Estado debía ser el “mecenás” del cine de autor» (Pozo, 1984: 202).

Si estableciésemos una comparación con modelos foráneos, baste decir que el modelo de financiación de un film francés hacia 1960 poco tenía que ver con las películas del NCE. En Francia se seguía el principio del «triángulo dorado»: 1/3 de aportación del distribuidor y del coproductor + 1/3 del productor + subvenciones y deuda garantizada por el Estado. Esto es, la subvención automática suponía el 11%, y el riesgo se repartía entre el productor (un 25%), el coproductor (un 14%) y el distribuidor (un 22,5%) (Martín Dale, 1994: 11-12).

Las ideas de García Escudero serían recogidas años más tarde por Pilar Miró, que trataría de emularle, aunque a nuestro entender existan notables diferencias a favor del primero. El decreto Miró pretendía solucionar el problema de la financiación del cine español. Pero al final, «puesta la ley puesta la trampa: a lo largo de los once años de

existencia de esta medida se han realizado films que daban beneficios antes de estrenarse, por lo que no se ponía atención en la promoción y en los aspectos comerciales» (Monzoncillo, 1994: 133).

De ahí precisamente que el análisis del primer Querejeta, aquel que va desde el mandato de José María García Escudero al de Pilar Miró (cierre y clausura), pueda arrojar alguna luz sobre esas interacciones entre legislación e industria, y permita comprobar también cómo las políticas legislativas de la Administración han ido influyendo en su carrera y condicionado su producción, hasta acabar por conformar una marca y un modelo propios, perfectamente reconocible en el cine español. Modelo que además ha gozado de una considerable influencia (económica e ideológica) en la industria española del cine.

La figura del primer Querejeta abarcará así los trabajos iniciales de Eceiza; la filmografía completa de Saura a lo largo de diecisiete años y 13 títulos; el descubrimiento y la confirmación de Erice; el primer film de Gutiérrez Aragón; obras fundamentales de Franco, Chávarri o el primer Armendáriz. «En definitiva, una parte decisiva del cine más inquieto, riguroso y exigente que se ha producido en España a lo largo de más de treinta años» (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1996: 14).

El productor donostiarra de la década de los sesenta y setenta no solamente era un claro orientador de la actividad cinematográfica, sino que contaba también «con rasgos propios de un perspicaz empresario, que sabe sacar partido a la coyuntura político-industrial en la que se mueve» (García Santamaría, 2003: 58-59). El Querejeta joven contaba con una empresa poco o apenas capitalizada, con escasos recursos propios, y aunque recibía generosas subvenciones para la época (de las que podía disponer desde la aprobación del proyecto, esto es, antes de que se rodase la película), no eran sin duda suficientes para cubrir por completo todos sus gastos corrientes.

Pese a estos imponderables, se trataba de una compañía con una gestión empresarial moderna, perfectamente dimensionada, capaz de sustituir la escasez de activos reales y la falta de capitalización de su empresa con un apreciable número de los denominados activos intangibles: una cierta cultura empresarial, una fuerte imagen de marca, un *know-how* que da la experiencia continuada y la desenvoltura en cualquier negocio empresarial, y la selección, formación y mantenimiento de un eficaz equipo de colaboradores. Quizás sin saberlo, Elías Querejeta se había rodeado en pocos años de los atributos que más distinguen hoy día a la empresa actual. Y, por último, con el paso de los años llegaría a poseer un valioso fondo de comercio, que seguramente correspondería a una empresa de mayores dimensiones.

Su primer largometraje de ficción fue rodado antes de la entrada en vigor de la nueva legislación que haría posible el desarrollo del NEC: las nuevas *Normas de Protección a la Cinematografía*, aprobadas en agosto de 1964, merced al impulso legislativo propiciado por García Escudero. Aunque fue un modelo que estuvo vigente menos de un lustro (Santos, 2005: 134) gozó de una gran influencia en la historia del cine español.

El sistema contemplaba un esquema similar a los aplicados en Francia e Italia, en los que la protección consistía en un porcentaje sobre los rendimientos de taquilla (Castro, 1974: 15), si bien en nuestro país el director general guardaba también un as en la manga: el apoyo de la Administración podía ir también encaminado a un tipo de protección cultural o artística, destinado a las películas consideradas de «interés especial», que ofrecían un fundado interés para el Estado, ya fuera por razones políticas, morales, religiosas, educativas o simplemente por sus bondades artísticas. La ambigüedad era tan grande que admitía cualquier tipo de discrecionalidad.

En resumen, las películas que obtenían esta calificación, como antaño las declaradas de «interés nacional», gozaban de una serie de privilegios nada desdeñables. La Administración se convertía en avalista solidario de sus créditos a medio plazo hasta la cantidad de un millón de pesetas, y disponían además de otro millón de pesetas a cuenta de la subvención que, con carácter general, correspondía a cualquier film (15% sobre los rendimientos en taquilla). El anticipo podía incluso llegar, con la película ya rodada, hasta el 50% de su coste declarado, con un tope de cinco millones de pesetas, y con la particularidad de que esta última subvención no tenía por qué ser devuelta si no se conseguía esa recaudación, con lo cual podríamos decir que era una subvención a fondo perdido. Es más, la ayuda podría llegar a ser del 30% sobre los rendimientos en taquilla, y doble también a efectos de distribución (cuatro por uno) y proyección obligatoria (cuota de pantalla) para facilitar así su mejor colocación en el mercado.

Para Antonio Castro, con este sistema, las películas «artísticas» tenían asegurada su amortización aunque no fuesen vistas por el público, puesto que con los dos millones de pesetas que adelantaba la Administración se podían pagar los gastos iniciales del film, y una vez concluido, dado que la protección podía llegar hasta el 50%, por el conocido método de hinchar el presupuesto, se podía lograr el 90 o el 100% del coste real del film, y si no funcionaba ante el público no había necesidad de devolver el dinero adelantado. Y añade Castro, éste fue el caso de Elías Querejeta, «quien decidió aprovechar este ofrecimiento, y probablemente sea el único productor que ha puesto en pie más de veinte films sin que haya tenido necesidad de hacer ningún tipo de inversión propia, ya que el Ministerio era realmente quien financiaba sus films» (1974: 16). Y Marta Hernández abunda en la misma opinión, aunque su enfoque sea claramente distinto: «El sistema de protección de 1964 permitió a Querejeta plantearse una política de producción continuada, estable y sin riesgos económicos, ya que las películas que en él se integraban, previa la calificación de interés especial, obtenían una abundante protección, llegando a cubrir los costes de producción de los films» (1974: 82).

Pero lo realmente incómodo de estas últimas explicaciones es que no ofrecen en ningún momento ejemplos concretos y plausibles ni documentación que permita avalar por completo esta hipótesis. Ni tampoco explican cómo pudo sobrevivir durante tan-



tos años el fenómeno Querejeta, mientras otros productores –caso de José Luis Dibildos– pasaban por serias dificultades<sup>2</sup>.

Dado que la documentación societaria de Querejeta y de otros productores de la época está perdida o destruida, o simplemente no está disponible para los investigadores, hemos partido de los informes de las películas contenidos en los archivos de la AGE, de otras fuentes documentales y de fuentes orales, correspondientes a personas que trabajaron con el productor vasco en aquel periodo. Del mismo modo, hemos tomado como referencia los presupuestos medios de un film de ese tiempo publicados en diferentes estudios.

Para nuestro análisis hemos establecido tres etapas distintas, atendiendo a la unidad de criterios legislativo-políticos de cada una de ellas.

*Primera etapa (1963-1970):* Coincide con la segunda llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, entre agosto de 1962 y diciembre de 1967, tiene una cierta continuidad con Carlos Robles Piquer (diciembre de 1967 a octubre de 1969), y finaliza con la llegada de Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo. La *entente cordiale* que existió entre García Escudero y Querejeta<sup>3</sup> tuvo como efecto inmediato que sus films recibiesen siempre la máxima protección posible. Todo lo cual no era óbice para que existieran ciertos lances dialécticos entre las Comisiones de Protección y el productor. Cuando éstas se mostraban poco benévolas para los intereses de la producción, siempre había el recurso (asunto en el que el productor vasco era un consumado maestro) de interponer una reclamación para que la Dirección General variase su criterio; algo que este hombre de empresa casi siempre conseguía.

Este acuerdo tácito entre Querejeta y los sectores «aperturistas» de la Administración era, por consiguiente, un hecho evidente. «Los que pretendemos hacer un cine de calidad, no directamente comercial, dependemos más que nunca de la subvención estatal. Yo planteo todas mis producciones de cara a los beneficios que la nueva ley atribuye a este cine estéticamente superior. En esa medida, mi trabajo está totalmente vinculado a las decisiones de la Administración», señalaba Querejeta en 1966 a la revista *Nuestro Cine* (n.º 51: 6). De ahí también que el productor fuese de esa minoría beneficiada por las decisiones de García Escudero. «De 1965 a 1970, la califica-

---

<sup>2</sup> Sobre el primer Querejeta puede consultarse también mi ponencia *El espíritu de la colmena en el proyecto Querejeta*, pp. 53-78, recogida en el libro *El espíritu de la colmena treinta y un años después*, Pérez Perucha, J. (edic.). Ivac, Valencia, 2006.

<sup>3</sup> Los destinos del director general y del productor vasco quedaron así unidos. Cabe incluso formular una sencilla hipótesis: ¿sería García Escudero un personaje tan valorado por ciertos sectores si no hubiese llegado a contar para su operación reformista con Elías Querejeta y su elenco de directores premiados en Festivales Internacionales? Y, al contrario: ¿hubiera podido sobrevivir durante sus primeros años de existencia el productor donostiarra sin el amparo y el cobijo de su más distinguido protector?

ción de “interés especial” se concedió a 132 películas; es decir, un 17% del total de la producción. Este 17% era mimadísimo desde la Administración en todos los campos» (Pozo, 1984: 196).

Su primer largometraje, *El próximo otoño* (1963), fue rodado antes de promulgarse la legislación de 1964, recibiendo la categoría de Segunda A. Según la O. M. del 13-V-1961 le correspondía una protección equivalente al 30% del coste de producción reconocido. Ahora bien, ya con el director general aperturista en el poder, la Comisión de Protección certificó el dictamen en 1965 (*Expediente 29.513*), y otorgó al film en la categoría Primera B, estableciendo su coste en 3,6 millones de pesetas (un coste alto para un film como el de Eceiza), más un complemento del 15% (540.000 pesetas).

Su segundo largometraje, también de Antonio Eceiza, *De cuerpo presente* (1965), ya es declarado de Interés Especial por la Comisión de Apreciación (*Expediente 356-64*), por lo que dispone así de un anticipo equivalente al 40% del coste comprobado (1.881.000 pesetas). No contento con esta subvención, su productor solicitó los «beneficios máximos» alegando cambios en el montaje. Los beneficios máximos se concedían en aquella época por un Jurado Especial, creado a partir de una Orden promulgada el 2 de junio de 1965, y suponían, en esencia, que la subvención del 40% se incrementaba hasta el 50% del coste comprobado y hasta un límite de cinco millones de pesetas. Además, incluían otras ayudas, suponiendo una valoración doble a efectos de cuota de pantalla o concesión de autorizaciones de doblaje.

Su siguiente largometraje, *La caza* (1965), recibió también las atenciones del Interés Especial por la Comisión de Apreciación, concediéndosele un anticipo del 40% del coste comprobado, que alcanzó el 50% porque el Jurado Especial así lo dispuso (*Expediente 174-65*). Fijado el presupuesto en 4.192.383 pesetas se la subvencionó con 2.096.000 pesetas, prácticamente el coste total del film, al menos si nos atenemos a lo contado por Carlos Saura en el documental de Méndez Leite, *Elías Querejeta, el productor* (2006). El cineasta aragonés confesó que le había pedido a su padre un millón de pesetas para rodar la película y que Querejeta había puesto la misma cantidad. Es decir, que fue prácticamente coproducida por ambos, con un rodaje rápido de cuatro semanas.

En *Último encuentro* (1966), la Comisión de Protección juzgó excesivo el presupuesto presentado y lo valoró en 5,5 millones de pesetas, por lo que la subvención fue de 2.750.000 pesetas (*Expediente 33-66*). Querejeta recurrió esta decisión y la Comisión terminó admitiendo una cifra superior (6.160.000 pesetas), por lo que el productor acabó recibiendo 3.080.000 pesetas.

En *Si volvemos a vernos* (1966), declarada de Interés Especial por la Comisión de Apreciación, la Comisión de Protección estableció su coste en 7.060.029 pesetas, y se le anticipó el 40% (2.824.000 pesetas). Aunque el productor solicitó los beneficios máximos, se le negaron (*Expediente 172-66*).



*Peppermint frappé* (1967) también fue considerada de Interés Especial, y recibió una protección del 50% por el Jurado Especial (*Expediente 101-66*).

El cambio de Carlos Robles Piquer por García Escudero no varió mucho la situación anterior, y el Ministerio continuó dispensándole un trato amable y buenas calificaciones para sus películas.

*Stress es tres, tres* (1968) consiguió los beneficios del Interés Especial y fue también seleccionada por el Jurado Especial (*Expediente 96/67*). Y en *Los desafíos* (1968) se impuso la opinión de la Dirección General que, en contra de los criterios de la Comisión de Protección, tomó la decisión de otorgar una subvención del 50% de su presupuesto (*Expediente 126-68*).

*La madriguera* (1969) dispuso de una subvención del 40% del film: cinco millones de pesetas (*Expediente 126-68*), y *Las secretas intenciones* (1969) obtuvo también los beneficios máximos (cinco millones de pesetas), a pesar de que la Comisión de Apreciación quiso otorgarle solamente un millón de pesetas, tal vez por sentirse burlada con los justificantes de gastos aportados por la productora (*Expediente 8.669*), si bien el hecho de que el Jurado Especial la eligiese como una de las películas de mayor calidad del año solucionó todos los problemas. Y lo mismo sucedió con *El jardín de las delicias* (1970), elegida por el Jurado Especial y con una protección de cinco millones de pesetas (*Expediente 249-69*).

En total, Querejeta produjo once largometrajes de ficción entre 1964 y 1970, una cantidad nada desdeñable para un productor incipiente. Sin embargo, la realidad fue que este cine interesó a muy poca gente y sus resultados en taquilla fueron muy discretos. Los tres primeros films de Eceiza no llegaron a recaudar más allá de dos millones de pesetas cada uno. Algunas películas de Saura funcionaron relativamente mal, como *Stress es tres, tres*, con 3,8 millones, y *La caza*, con 9,1 millones de taquilla, respectivamente. Lo mismo sucedió con *Los desafíos*. En conjunto, estos once films ingresaron 65 millones, con una media de 5,9 millones por película, cantidad que está incluso por debajo del coste de cualquiera de ellos.

En esta primera época, sin embargo, empiezan a hacer taquillas interesantes películas como *Peppermint frappé* (18,5 millones) y *La madriguera* (14,5 millones), y sólo a partir del quinto largometraje (*Peppermint frappé*) logra Querejeta computar el 15% de subvención sobre la recaudación bruta en taquilla. Por tanto, únicamente las películas de Carlos Saura *La madriguera*, *Peppermint frappé* y *El jardín de las delicias* obtuvieron cantidades superiores a las conseguidas por protección. De esta manera, puede decirse que el productor vasco logró sobrevivir esos primeros años amparándose en dos pilares básicos: la protección y los adelantos de distribución, y, a partir de *Peppermint frappé*, también por el incremento de las ventas al extranjero.

Recapitulando, en sus primeros tiempos de actividad empresarial, Elías Querejeta recibió el máximo apoyo de la Administración, tanto de García Escudero como de Robles Piquer, y en la mayor parte de sus producciones, la historia —tal y como la

podemos juzgar por los expedientes administrativos del AGE— se repetía o resultaba muy similar: los presupuestos de sus films parecían estar «maquillados» y retocados al alza. En muchos de los expedientes figuraban numerosas quejas de miembros de diferentes comisiones que se sentían, en bastante casos, en total desacuerdo con algunas de las partidas presupuestarias presentadas en el presupuesto desglosado, o bien demandaban simplemente el justificante que asegurase que el productor había satisfecho realmente ciertos gastos como los de Mutuality, Seguros Sociales, IRTP, decoración o contratos de actores que no habían sido presentados. Pondremos algunos ejemplos: el actor francés Jean-Louis Trintignant fue convencido por Querejeta para que rodase gratis *El próximo otoño* (1963), a cambio de quedarse con los derechos del film para Francia, pero en el presupuesto presentado figuraban por su participación unos emolumentos de seis millones de pesetas, o lo que es lo mismo, el coste total de un film de cierto empeño de entonces. En *De cuerpo presente* (1965) la historia es parecida. El extenso reparto de actores españoles apenas cobró. «Se ofrecían para hacer una sesión, tenían el acicate de trabajar con gente que empezaba, que representaba un nuevo cine del que se comenzaba a hablar.» E incluso la protagonista francesa Françoise Brion aportó su propio vestuario, «y le pagamos con un regalo, creo que una alfombra», como confirmaba el propio Eceiza en una entrevista (*Los nuevos cines en España*, 2003: 81).

Pero en este último film el personal artístico de la película, según el presupuesto desglosado, supuso una partida de 2.136.500 pesetas; es decir, un 27,7% del presupuesto total (contra el 16% de su primer film). Es más, este presupuesto del equipo artístico era tres veces superior que el de su siguiente film, *Stress es tres, tres*, al que se le dedicó menos de un millón de pesetas, y superior al de *La prima Angélica*.

Habría que reseñar que esta irreprimible tendencia a exagerar las partidas presupuestarias era ya algo consustancial al cine español y se venía practicando al menos desde la década de los cincuenta<sup>4</sup>. La lectura que entonces ofrecía esta práctica no era la de un simple fraude de ley, sino más bien un encuentro entre pícaros. «Eran elementos casi convenidos. Uno hinchaba los costos y, al mismo tiempo, la Comisión correspondiente los reducía. Yo consideraba que la Comisión no reconocía una serie de gastos que en una valoración mínimamente seria han de contabilizarse. Entonces yo aumentaba los costos en una serie de capítulos para compensar otros», señalaba el propio Querejeta en una entrevista (Hernández Les, 1986: 122).

Ahora bien, para saber realmente si existió ese falso incremento presupuestario, y en qué cuantía, tendríamos al menos que tomar como referencia los costes medios de las películas en blanco y negro y en color de la época. Sabemos así que en el año 1961 el

---

<sup>4</sup> Véase al respecto mi trabajo sobre la producción de *Bienvenido, Mr. Marshall* en *Bienvenido, Mr. Marshall... cincuenta años después*, Pérez Perucha, J. (edic.), IVAC 2002, pp. 19-42.

coste medio en blanco y negro era de 4.362.860 pesetas, y el de una película en color, 5.484.428<sup>5</sup>.

Por otra parte, y si nos atenemos a otros testimonios como, por ejemplo, el de Mariano Ozores, especialista en rodajes rápidos (veinte días), una película media en 1963 podía costar dos millones de pesetas, mientras que una película ambiciosa y de gran empeño como, por ejemplo, *La hora incógnita* (1963) ascendía a unos seis millones de pesetas, y en este presupuesto se incluía un extenso reparto, cientos de figurantes y un buen número de efectos especiales (Ozores, 2002: 118).

Por tanto, no resulta descabellado pensar que un film rodado a comienzos de los sesenta, en blanco y negro, con tres o cuatro semanas de rodaje y un equipo artístico y técnico no demasiado caro, podría rondar los dos-tres millones de pesetas de entonces. De no ser así, Querejeta no hubiera podido financiar sus films (a no ser que dispusiese de otras fuentes de ingresos extracinematográficas), puesto que los ingresos obtenidos por taquilla fueron, como casi todas las del NCE, bastante pobres, en general. Las películas de Eceiza *De cuerpo presente* y *Último encuentro* ocuparon en el *ranking* elaborado por M. Torres (1973: 120-122) los puestos 870 y 940, respectivamente, e incluso un film mítico como *La caza* no llegó más allá del puesto 536. Sólo Mario Camus logró en aquel tiempo lo más parecido a un éxito con su film *Cuando tú no estás* (1966), que ocuparía el duodécimo lugar de este peculiar *ranking*, recaudando casi 50 millones de pesetas; es decir, casi siete veces más que *La caza* y 28 veces más que el segundo film de Eceiza.

En cualquier caso, en esta primera etapa Querejeta es capaz de sentar las bases de su empresa productora; esto es, elige forma y cohesiona un equipo técnico-artístico propio, y la dota de cierta experiencia negociadora. Al mismo tiempo, se labra una cierta reputación en España y en el extranjero, y establece una fuerte imagen de marca, que le valdrá para que sus producciones sean conocidas en todo el mundo como productos culturales de calidad, abiertamente comprometidos con su tiempo y decididamente antifranquistas.

*Segunda etapa* (1971-1976): Su segunda y más azarosa etapa, en la que se encuentra en peligro de cierre empresarial (quiebra del Fondo Nacional de Cinematografía), como otros muchos productores de la época, comienza después de la llegada de Alfredo Sánchez Bella al Ministerio, interrumpiéndose así «el plácido recorrido de Querejeta» (Hernández Les, 1986: 214). El nuevo responsable de cine, Enrique Thomas de Carranza (octubre 1969-diciembre 1973), que había sido nombrado director general de Cultura Popular y Espectáculos, cambia radicalmente las reglas de juego. La publicación de la Orden Ministerial de 12 de marzo de 1971 establece un nuevo

---

<sup>5</sup> En *Aspectos económicos del cine español*. Ramón del Valle Fernández. Servicio Nacional de Estadística del SNE. Madrid, 1966.

sistema de subvención con la concesión de uno a diez puntos (400.000 pesetas por cada punto conseguido) y la restricción del crédito. Las posteriores normas incidían fundamentalmente en una protección basada en el supuesto control de taquilla. El régimen franquista se había endurecido ideológicamente y ya no buscaba coartadas democráticas en festivales de cine extranjeros, quebrándose así el idilio que durante algunos años habían mantenido ciertos sectores aperturistas del franquismo y algunos de los más eximios representantes del NCE.

De esta manera, la producción sin riesgos del productor sufrió realmente su primer gran tropiezo desde el año 1963: a la película de Francisco Regueiro *Carta de amor de un asesino* (1972) solamente le es concedida una décima de punto de subvención (*Expediente 16-72*). El mensaje del Ministerio es claro: la interlocución privilegiada con la Administración ha llegado a su fin. A partir de ahí los pasos dados por el productor vasco se desdibujan casi por completo. Emprende algunas extrañas coproducciones con alemanes e ingleses, que son definidas como «arrendamiento de servicios», y en la que solicita favores a dos conspicuos productores/distribuidores españoles: Emiliano Piedra y Andrés Vicente Gómez<sup>6</sup>.

Sus films de entonces ya no disfrutaban de los privilegios de antaño. A *La letra escarlata* (1973) no se le otorga la categoría de Interés Especial (*Expediente 72.220*), simplemente porque la Comisión de Apreciación considera que en esa coproducción la parte española era minoritaria respecto a la alemana. *Ana y los lobos* (1972) es tratada algo mejor, pero sólo recibe cinco puntos (dos millones de pesetas), cantidad que a Querejeta le parece irrisoria, por lo que recurre hasta dos veces la decisión (*Expediente 186-72*). Es el mismo caso de *Habla, mudita* (1973), a la que la Comisión de Apreciación tan sólo la beneficia con un par de puntos, a pesar del premio obtenido en el Festival de Cine de Berlín (*Expediente 69.503*). Por su parte, *El espíritu de la colmena* obtiene, en primera instancia, cinco puntos, elevándose posteriormente la subvención en un punto más: 2,4 millones de pesetas (*Expediente 71.562*). Estaba claro que los buenos tiempos habían pasado y que Querejeta ya no gozaba del beneplácito de los sesenta, pese a que sus films seguían cosechando premios en festivales de prestigio. Esta dura situación le llevó incluso a interponer un recurso ante la sala correspondiente del Tribunal Supremo al serle denegada la categoría de Interés Especial a *La prima Angélica* (1974), después de haber representado a España en Cannes y obtener el Premio Especial del Jurado (*Expediente 2A-71*).

Pero es precisamente en condiciones adversas<sup>7</sup> cuando el productor donostiarra emprende su cine más arriesgado y donde (al menos en nuestra opinión) produjo

---

<sup>6</sup> Querejeta no dejó de producir ni cuando las circunstancias le fueron adversas.

<sup>7</sup> Los expedientes de *Belleza negra* (1971) y *Diabólica malicia* (1971) constituyen una suerte de trampa para chinos difícil de desentrañar, y no añaden datos de relevancia a esta ponencia.

algunas de sus películas más notables (*El espíritu de la colmena*, *El desencanto*, *Habla, mudita*, *Pascual Duarte*), utilizando todo el potencial que había venido acumulando en su productora, y haciendo uso de las economías de escala para producir varios films al mismo tiempo (entendiendo por tales las que conducen a la disminución de los costes medios al aumentar las series de fabricación y distribuirse los costes fijos en un volumen mucho mayor de producción). Y, sobre todo, cuando su cine empieza realmente a encontrar un público propio. Si sus primeros films estaban realizados de cara a la *Junta de Clasificación* o a las *Comisiones de Apreciación*, en la década de los setenta se encuentra ya con un espectador cómplice, que formaba parte de lo que vino en denominarse «oposición cultural y política al franquismo», compuesta por sindicalistas y militantes de partidos políticos clandestinos, estudiantes progresistas, profesionales de ideas liberales y una cierta burguesía de corte europeísta. Este público nuevo es el que propicia que un film como *La prima Angélica* sea vista por más de un millón de espectadores.

En 1975 produce *Cría cuervos*, *Pascual Duarte*, *El desencanto* y el cortometraje *El increíble aumento del coste de la vida*. Al largometraje de Ricardo Franco, la Comisión de Apreciación le concede inicialmente sólo dos puntos —a pesar de su premio en el Festival de Cannes—, que posteriormente se convierten en tres (2,1 millones) (*Expediente 82.498*). A *Cría cuervos* la tratan mejor y obtiene finalmente seis puntos (4,2 millones), mientras que *El desencanto*, que en un principio consigue cuatro puntos, acaba por llegar a siete (4,9 millones), que le valen para cubrir prácticamente el coste de la película (*Expediente 82.497*).

Por otra parte, Querejeta tiene ya la fortuna de que muchas de las películas de este periodo obtienen buenos rendimientos en taquilla. A *La prima Angélica*, que llega a conseguir 90 millones, se le añaden *Cría cuervos*, la sexta mejor recaudación del año, con 75 millones ingresados (y un coste de 12,8 millones), mientras que el film de Chávarri, *El desencanto*, que sólo cuesta cinco millones, factura el primer año 14,5 millones, y la película de Ricardo Franco 44,1.

En este capítulo, la diferencia con la etapa anterior es abismal. Sin contar las tres coproducciones realizadas, lleva a cabo ocho films (1973-1976), que ingresan en taquilla más de 285 millones de pesetas, y una media de recaudación por cada uno superior a 35 millones; cantidad ya muy superior a su coste de producción. Todo lo cual demuestra que realmente le funcionaron las economías de escala.

Además, Querejeta empieza a obtener el 15% sobre la recaudación bruta en taquilla de sus películas a partir de *Peppermint frappé* el 31-XII-1970 con 2,1 millones de pesetas, justo dos años después de su estreno, y una cifra similar con *La madriguera*, mientras que con *La prima Angélica* recibe más de trece, con *El espíritu de la colmena* cobra 6,5 millones y *Ana y los lobos* 3,5 millones. Aunque algunas de estas subvenciones lleguen cinco años más tarde (Hernández Les, 1986: 230), como es el caso del último film mencionado, permiten la obtención de unos ingresos recurrentes que le otorgan

un buen margen de maniobra y, lo que es más importante, le ayudan a superar la crisis de comienzos de los setenta.

Elías Querejeta ya no es sólo un productor de «culto», sino también una de las diez empresas productoras de mayor recaudación en el periodo comprendido entre 1974 y 1983. Lo cierto fue que una vez pasado el Rubicón del año 1973, las buenas taquillas de *El espíritu de la colmena*, *La prima Angélica*, *Cría cuervos* y *El desencanto* operaron el milagro de capitalizar su empresa, permitiéndole una acomodada travesía durante la transición.

*Tercera etapa: 1977-1984:* En esta convulsa etapa administrativa, que empieza bajo el mandato de Rogelio Díaz, desfilan nada menos que otros cuatro directores generales de cine, hasta que en diciembre de 1982 los vacíos de poder se acaban con el nombramiento de Pilar Miró.

Es un periodo de aguas revueltas, en el que el productor donostiarra consolida definitivamente su empresa. El engranaje que ha puesto en marcha funciona a la perfección. «Desde hace más de quince años el equipo es el mismo en sus piezas básicas. Las ventajas de la cohesión que esto implica saltan a la vista: no sólo se conocen a la perfección, no sólo se entienden..., sino que las relaciones amistosas repercuten decisivamente en el buen ambiente y en la buena marcha de cada rodaje. Más allá del tópico, el equipo de Querejeta forma una gran familia» (Hidalgo, 1981: 43-44).

La característica fundamental de esta etapa es que el productor vasco moderará su ritmo de producción y al mismo tiempo emprenderá una diversificación de sus inversiones. Desde finales de los setenta encuentra capital francés para coproducir sus películas. El acuerdo al que llega con *Films Molière* (antes *Pierson*) es ventajoso para él: puede seguir manteniendo a su equipo de colaboradores y su porcentaje de participación es mayoritario (70%). Las primeras películas producidas bajo esta fórmula son *Los ojos vendados* (1978) y *Mamá cumple cien años* (1979), y después *Dedicatoria* (1980) y *Deprisa, deprisa* (1980).

Legislativamente, comienza este periodo postfranquista con el Real Decreto 3.071/1977, de 11 de noviembre, que introduce algunos cambios en la calificación de Especial Calidad, que se reparte por igual entre el productor y el equipo de la película, así como la valoración de «doble empeño» para películas cuyo presupuesto sea superior a los 20 millones de pesetas.

Aunque ahora las cosas le van mucho mejor, la lectura de los expedientes de las películas confirma que sigue teniendo serias discrepancias con las Comisiones correspondientes, pero al igual que durante su primera etapa las Direcciones Generales procuran soslayar cualquier conflicto.

En 1976 produce *Elisa, vida mía* (1976), y a continuación *A un Dios desconocido* (1977) y *Las palabras de Max* (1978). Con la primera de ellas, la Comisión de Apreciación alberga serias dudas sobre el presupuesto presentado (*Expediente 208/76*),



pero consigue finalmente seis puntos y el «doble empeño», lo que hace que la subvención final alcance los 9,8 millones de pesetas (el presupuesto presentado era de 24 millones). En cuanto a la película de Chávarri obtiene siete puntos y el doble empeño, lo que totaliza 11,2 millones sobre un presupuesto de 24 millones, que es seriamente cuestionado por la Comisión (*Expediente 90.482*). Peor sería el caso del film de Martínez Lázaro, que acababa de obtener el Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín, y al que la Comisión solamente le concede tres puntos, por lo que debe intervenir el director general, García Moreno, para aumentar a cinco puntos la valoración final, y después de un nuevo recurso del productor son finalmente seis puntos (*Expediente 6A-78*). Con *Los ojos vendados* (1979) recibe siete puntos y el premio de Especial Calidad (*Expediente 1A-78*). Y *Mamá cumple cien años* (1979) y *Deprisa, deprisa* (1980) obtienen también la Especial Calidad.

Los ingresos en taquilla también mejoran: *Mamá cumple cien años* es la sexta mayor recaudación del cine español en el año, con 75 millones, muy por encima de *Elisa, vida mía* que sólo ingresa 30 millones.

Ahora bien, la década de los ochenta comienza con el éxito de *Deprisa, deprisa* (1980), de Carlos Saura (que recaudaría 155 millones de pesetas en España); el relativo éxito de *El Sur* (1983), de Erice (91 millones de recaudación y 48 de coste y décima recaudación española del año), y los fracasos rotundos de *Dedicatoria* (1980) y *Feroz* (1983). No deja de resultar curioso que los dos mayores desastres de su carrera no le apartan ni un ápice de su actividad. Las economías de escala hacen que, finalmente, el éxito de unos films pueda compensar la mala acogida que tengan otros. Además, las nuevas tarifas para derechos de emisión que se negocian con TVE cambian radicalmente el panorama para un productor como Querejeta. El nuevo Convenio contempla que un solo pase de una película de los sesenta pueda recibir más de dos millones de pesetas, y un film de los setenta, entre tres y cinco millones. Hasta 1986 es capaz de vender a TVE una veintena de películas en cantidades que van desde las 600.000 pesetas hasta los tres millones (Hernández Les, 1986: 246). Por otra parte, la aprobación de los estatutos de autonomía dota de competencias a las CC. AA. y éstas disponen de presupuestos propios para financiar proyectos audiovisuales, y estas ayudas no son excluyentes con las estatales o las televisivas. Es el terreno ideal para un productor avisado que conoce al dedillo la mecánica administrativa y que está acostumbrado a negociar y a moverse en esas procelosas aguas.

Y ya en la etapa Pilar Miró, justo hasta donde llega nuestro análisis, es cuando se asienta definitivamente como productor y donde hace gala de toda su influencia. Su particular transición ya había sido iniciada con *El espíritu de la colmena* y la Concha de Oro en San Sebastián y con el éxito popular de *La prima Angélica*, y culmina ahora con un nuevo ordenamiento jurídico que parecía hecho a su medida. El Decreto Miró de 28-XII-82 fijaba la concesión de ayudas en tres partes: un 15% de los ingresos brutos que pudiera obtener cualquier film español en taquilla, un 25% del coste total

declarado si la película era considerada de «Especial Calidad», y otro 25% si podía encuadrarse en las producciones de «mayor empeño», aquellas que sobrepasaban los 55 millones de pesetas.

El aprovechamiento máximo de la política de subvenciones permitía recibir hasta el 65% del presupuesto total. Decía Alfredo Matas que con esta legislación era más arriesgado hacer una película de 40 millones que una de 80 (Llinás, 1987: 200). Todo lo cual provocó la aparición de un cine de mejor factura (técnica) y la desaparición del cine hecho con escaso presupuesto. «En otras palabras, ya no serán necesarias ni posibles películas como *Ópera prima*» (Losilla, 1989: 39). Aunque lo mejor del sistema era el hecho de que los créditos se concedían anticipadamente. Y a ello podían sumársele los derechos de antena, ventas al extranjero, ventas en video doméstico y ayudas de las Comunidades Autónomas.

El ejemplo más paradigmático de este periodo, y al que prestaremos una especial atención, no es otro que *Tasio* (1984), que supone un depurado modelo de cómo llevar a cabo proyectos de cierta ambición artística sin apenas correr riesgo alguno (salvo el riesgo sistémico inherente a la actividad cinematográfica).

El presupuesto presentado al Ministerio fue de 100 millones de pesetas, una cantidad alta si la comparamos con otras películas de la época o incluso con la siguiente película de Montxo Armendáriz («la mayoría de las productoras han declarado ante el Ministerio de Cultura unas cantidades como presupuesto y coste de sus películas que nada tienen que ver con la realidad», Gómez B. de Castro, 1989: 67).

La subvención anticipada fue del 50% (50 millones) al obtener las ayudas de Especial Calidad y el mayor empeño. En total, sobre el presupuesto declarado tuvo derecho a un 65% de subvención (porcentaje que en ese año sólo recibirían *El caballero del dragón*, *La corte del faraón*, *Luces de bohemia* y *Los misterios de Tánger*, Gómez B. de Castro, 1989: 251). Así *Tasio* fue en 1983 la tercera película española con mayor subvención (Llinás, 1997: 102-103), o en realidad la primera dentro de su categoría, porque las otras dos (*La vaquilla* y *El caballero del dragón*, con 220 y 264 millones de pesetas, respectivamente) jugaban en la categoría de las producciones superiores a los 200 millones.

A estas ayudas estatales habría que unirle los derechos de antena de TVE, que supusieron 30 millones, y la ayuda del Gobierno Vasco, que llegó hasta el 25% del presupuesto (25 millones de pesetas).

La película de Armendáriz tuvo además la fortuna de ser la sexta película española más vista ese año, con 438.000 espectadores y 115 millones de recaudación (contabilizaría finalmente 555.000 espectadores y 141 millones de pesetas).

El hecho es que, aunque el presupuesto presentado por la productora fuera real, el film contaría con un total de 105 millones de pesetas de subvención (sin contar la protección sobre taquilla); cantidad que resulta de sumar todas las ayudas, subvenciones y derechos negociados. Así que podemos decir que en la época Miró las ayu-

das prestadas por el Estado no eran solamente dinero, mero instrumento de cambio, sino realmente bienes de capital.

Después de este primer film, y bajo las condiciones de producción del primer gobierno socialista, las producciones de la factoría Querejeta decrecieron de manera alarmante. Tardó dos años en realizar su siguiente film, *27 horas* (1986), que recibió una subvención del 62,5%, un total de 32 millones de pesetas (presupuesto declarado de 80 millones). Desde entonces, y salvo en el año 1995, su ritmo de producción fue de una película de ficción cada dos años. Atrás quedaban la producción en bloque de films, intentando aprovechar las economías de escala. Y también dejaba atrás buena parte de las apuestas por cineastas de diferentes estilos; en suma, tareas de mayor complejidad empresarial. Pero estaba claro cuál era su opinión: «A mí todo productor que consiga cubrir los gastos de su película, antes de comenzar el rodaje, me parecerá un tipo espléndido, y ojalá que hubiera veinte productores que hicieran 20 películas al año con las películas cubiertas antes de su comienzo. Eso sí que daría salud y buenos productos a la cinematografía nacional» (Hernández Les, 1986: 45).

Si el productor vasco hace ahora menos películas (aunque éstas sean más caras), y otros colegas hacen lo mismo, está claro que la industria del cine tendría que resentirse, como así fue. A menos películas, menos industria, pese a que entonces existiese una corriente de opinión que opinase lo contrario: «las 112 películas producidas en España en 1973 se convierten en 69 en 1987, pero eso no significa un empobrecimiento» (Losilla, 1989: 33). O como subrayaba Fernando Méndez-Leite en su etapa de director general de Cine: «menos espectadores, menos salas, equivale a menos películas, pero mejores». Esa historia ascética de purificación del cine español que algunos emprendieron acabaría por destruir no sólo el escaso tejido industrial del cine español, sino que llevaría también a un profundo divorcio entre el cine español y su público.

En definitiva, si al Querejeta de los sesenta y los setenta podemos definirle de manera un poco *sui generis* como un emprendedor, dispuesto a abrir nuevos caminos y apostar por nuevos valores, por el contrario, el productor de los ochenta se asemeja más a un inversor que, habiendo alcanzando una sólida posición empresarial, decide poner a trabajar sus activos (arsenal de películas) y «a cortar el cupón» que suponen la venta de sus películas a televisiones públicas y privadas, y mientras tanto seguirá produciendo, pero de manera pausada. Como decía un conocido economista: «A veces ocurre que la ayuda estatal a los negocios resulta tan temible como su hostilidad» (Hazlitt: 1996: 49).

Por otra parte, esta actividad del productor vasco concuerda perfectamente con el estado de la industria del cine en las épocas de García Escudero y Pilar Miró. Aunque pareciese que el auditor militar vivía de espaldas a un cine que él no consideraba de «autor», lo cierto es que, según el *Anuario del ICAA 2005*, entre los 100 primeros largometrajes españoles que han tenido mayor número de espectadores a lo largo de la

historia, 56 películas son de la época de los sesenta (y el control de taquilla se implanta en 1964), y de las diez primeras de este *ranking* la mitad pertenecen también a esta década. Está claro que García Escudero le ponía una vela a Dios y otra al diablo. Pilar Miró y sus epígonos, por el contrario, consiguieron, según datos del ICAA, que las películas españolas pasaran de ser vistas en el año 1982 por el 23,2% de los espectadores a sólo el 7,8% en el año 1989.

Por último, se ha querido ver también en la figura del productor vasco al paladín de un cine de autor muy personal y de gran calidad; un cine que es necesario defender con uñas y dientes, además de todos los subsidios imaginables. Tanto es así que, aunque no haya creado –sí al menos ha alentado– una cierta corriente de pensamiento que mantiene a rajatabla el principio de que el Estado debe proteger cierto «cine de autor», que como el del primer Querejeta difícilmente encuentra su público. De ahí que podamos leer y escuchar de directores y productores palabras como las de Gerardo Herrero (que podrían haber sido suscritas por otros compañeros suyos): «porque esto nos llevaría a que hubiera que realizar el cine español en función de potenciales espectadores...» (Anuario SGAE 2003: 289).

Pero el verdadero problema, citando de nuevo a Hazlitt, es que «el Estado jamás presta o da algo a los ciudadanos que previamente no haya obtenido de ellos mismos» (1996: 57). Es decir, las subvenciones administrativas (aunque las destinadas al cine nos puedan parecer simbólicas comparadas con las de otros sectores económicos) proceden de los impuestos pagados por todos los ciudadanos. Entonces la esencia de la cuestión es que el dinero que se presta al productor A no puede prestarse al productor B. ¿Cuál de los dos y por qué razones debe obtener el crédito? ¿Con qué criterios objetivos excluimos a alguien para concedérselo a otro?

La lógica económica de algunos productores españoles y de más de un director de cine que ha ejercido también de productor no difiere mucho –salvando todas las distancias que se quieran– de aquella mentalidad de capitán de intendencia que tenía Franco, al que no se le ocurrió otra cosa, antes de poner en marcha el Primer Plan de Desarrollo, que dar dos consignas a su equipo económico: que no hubiera paro y que no subieran los precios (Fabián Estapé, 2001: 104 y 174).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Monzoncillo, J. M. (1994), *Cine español: viejas contradicciones en tiempos modernos*, Bilbao, Situación BBV. PP.
- Angulo, J. F.; Heredero, C., y Rebordinos, J. L. (1996), *Elías Querejeta: la producción como discurso*, San Sebastián, Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa.
- Balmaseda, E. (2001), *La política de fomento del cine español en la década socialista*, pp. 77-82, en *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Madrid, Festival de Cine Español de Málaga.
- Bustamante, E. (1993), *Del cine multimedia al audiovisual integrado*, Boletín de Fundesco, n.º 141, junio.
- Castro, A. (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- Cristóbal, R. (1997), *Elías Querejeta: el hombre que hace posible la magia*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano.
- Dale, M. (1994), *Esperando al ave fénix. El reto de una industria cinematográfica europea*, Bilbao, Situación BBV.
- Estapé, F. (2001), *Sin acuse de recibo*, Barcelona, Planeta.
- Fernández Blanco, (1998), *El cine y su público en España*, Madrid, Fundación Autor.
- Fernández Heredero, C., y Monterde, J. E. (comps.) (2003), *Nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, /Ivac/Festival Internac. Cine de Gijón/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española.
- Frutos, F. J., y Lloréns, A. (1998), *José Luis Dibildos: la huella de un productor*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid/Fundación Autor.
- García Escudero, J. M. (1967), *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional.
- Gómez B. de Castro, R. (1989), *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Hazlitt, H. (1996), *La economía en una lección*, Madrid, Unión Editorial, 4.ª edición.
- Hernández Les, J. (1986), *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Hernández, M. (1976), *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal Editor.
- Hidalgo, M. (1981), *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC.
- Losilla, C. (1989), *Legislación, industria y escritura*, pp. 33-43, en *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Llinás, F. (coord.) (1987), *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Madrid, Festival Internacional de Cine de Madrid, IMAGFIC.
- Martínez Torres, A. (1973), *Cine español años sesenta*, Madrid, Editorial Anagrama.
- Ozores, M. (2002), *Respetable público*, Barcelona, Planeta.
- Pozo, S. (1984), *La industria del cine en España*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.

- Riambau, E. (1995), *La década socialista (1982-1992)*, en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- Semprún, J. (1992), *Francisco de Goya*, pp. 439-444, en *Veintitrés biografías de pintores*, VV. AA., Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado/Mondadori.
- Torreiro, C. (1995), *¿Una dictadura liberal? (1962-1969)*, en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1987), *El cine español en la época del socialismo*, en *Cuatro años de cine español*, Llinás, F. (edic.), Madrid, Festival Internacional de Cine de Madrid, IMAGFIC.
- (2005), *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- (2005), *Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971*, pp. 130-177, en *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, Santos (coord.), A Coruña, Vía Láctea Editorial.