

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



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

INFIES (1953-1957). Historia breve de una productora efímera

ASIER ARANZUBIA COB

Universidad Carlos III de Madrid

A pesar de que, sobre el papel, la rentabilidad historiográfica de un acercamiento a una empresa de producción española que únicamente consiguió sacar adelante un largometraje (y en coproducción) y varias películas cortas a lo largo de sus cuatro años de vida pueda presumirse exigua, la pormenorizada reconstrucción (que está a punto de acometerse en los párrafos que siguen a éste) de los distintos avatares que rodearon la gestación de, por un lado, los escasos proyectos de INFIES que se hicieron realidad y, por otro, la de los que no, espero sirva para demostrar lo contrario; y es que atendiendo a la corta vida empresarial de la firma creada en 1953 por Carlos Serrano de Osma y, sobre todo, a la conflictiva relación que ésta mantuvo con los organismos de clasificación y censura de la Administración franquista se puede obtener un fiel y ajustado retrato del funcionamiento y las rutinas del aparato cinematográfico español de los años cincuenta y, lo que es más importante de cara a satisfacer las expectativas de un congreso como éste, de las muy específicas y singulares características del sector de la producción.

UNA COPRODUCCIÓN HISPANO-ITALIANA

A finales de 1952, después de un prolongado periodo de inactividad, Serrano de Osma¹ se interesa por un guión basado en una obra teatral de carácter etnográfico y divul-

¹ Se hace necesario aquí un sucinto repaso a la trayectoria de Carlos Serrano de Osma inmediatamente anterior a la creación de INFIES: después de filmar de manera consecutiva, en apenas año y medio, cuatro películas

gativo, ambientada en la conquista de las islas Canarias, que responde al nombre de *Tirma* y que ha sido redactado por el propio autor del drama, Juan del Río Ayala, y por un abogado extremeño llamado Luis Martínez Carvajal. Para hacer realidad dicho proyecto los dos autores del guión, acompañados por quien habrá de ser el director de la película (esto es, el propio Serrano de Osma) y por Manuel del Río Suárez (hijo de Juan del Río) crean (de manera algo precipitada, como veremos) una empresa productora a la que bautizan con las siglas de INCIES (Industria Cinematográfica Española) y al mando de la cual sitúan, en calidad de director gerente, a Manuel del Río. Sin embargo, a principios de la primavera del año siguiente, y ante las sobradas muestras de incapacidad de INCIES para poner en marcha el proyecto, Serrano de Osma decide sustituir a Manuel del Río al frente de la productora, que a partir de ese momento pasa a llamarse INFIES (Industrias Fílmicas Españolas).

La cada vez más desmesurada envergadura del proyecto y los repetidos aplazamientos del inicio del rodaje terminan, a principios del año 1954, por convencer a Serrano de Osma de que la única manera de hacer realidad *Tirma* pasa por la colaboración con una empresa extranjera. Acogiéndose a un convenio bilateral de coproducción entre España e Italia, vigente desde el 2 de septiembre de 1953, INFIES y la empresa romana Film Costellazione firman, el 18 de marzo de 1954, un contrato para producir de manera equitativa (cada una de las partes se compromete a aportar el 50% del presupuesto) una superproducción en color que proyecta su anécdota argumental sobre el telón de fondo de los violentos acontecimientos que, a mediados del siglo XV, propiciaron la anexión de las islas Canarias a la Corona de Castilla.

Antes de seguir adelante es preciso señalar que en el momento en que *Tirma* se convierte en un proyecto internacional, la coproducción es un sistema de financiación que sólo muy recientemente ha comenzado a ser explorado por la industria cinematográfica española. Si bien las primeras medidas legislativas tendentes a regular este tipo de producciones se adoptan en 1953, ya en 1950 varias empresas españolas,

[Abel Sánchez. *Historia de una pasión* (1946); *Embrujo* (1947); *La sirena negra* (1947) y *La sombra iluminada* (1948)], por medio de las cuales consigue (no sin tener que hacer antes frente a un nada desdeñable cúmulo de adversidades) plasmar en imágenes y sonidos su muy personal e intransferible concepción del cinema, en los primeros compases de la década siguiente, y justo cuando el estreno, prácticamente simultáneo, en Madrid de sus dos últimas películas confirma el radical y definitivo desencuentro de su cine *telúrico* con el público y, sobre todo, con la crítica. Serrano de Osma se ve inmerso en un periodo de incertidumbre profesional. Incertidumbre que pronto se traducirá en una, en cierto grado previsible, renuncia a su particularísimo estilo y en la consiguiente reorientación de una carrera que a partir de ese momento se tornará errática y basculará entre el encargo (*Rostro al mar* [1951]), la codirección (*Parsifal* [1951]) y prolongados periodos de inactividad, jalonados por infinidad de proyectos frustrados, que, a finales de 1952, servirán para convencerle de que la única manera de seguir haciendo cine pasa por la autofinanciación, esto es, por la creación de su propia empresa productora. Es preciso señalar que durante los cuatro años que dura la experiencia INFIES, Serrano de Osma compatibiliza su trabajo en la productora con las clases que imparte en el IIEC. Para saber más cosas en torno a la carrera de Serrano de Osma puede verse (Aranzubia Cob, 2007).

aprovechando en cierto sentido el vacío legal en la materia, habían optado por un sistema de financiación que desde 1946 era ya una práctica habitual en otros países de Europa. El progresivo debilitamiento del bloqueo internacional al que había estado sometido el régimen franquista durante la década anterior permite la llegada de un capital extranjero que, lógicamente, se siente atraído por una industria en la que los salarios de los profesionales son considerablemente inferiores a lo que por aquel entonces es habitual en sus países de origen. Por otra parte, como bien ha señalado Carlos F. Heredero (1993: 104), «esta dinámica tiene la virtud añadida de poner en contacto a una industria atrasada, fuertemente constreñida por la censura, vigilada por el paternalismo proteccionista y muy ensimismada, con otras cinematografías más abiertas y competitivas, más liberales y más desarrolladas en su dimensión técnica y profesional». Así pues, en 1953 se comienzan a definir las bases legales de un sistema de financiación que en 1957 supondrá ya el 34,2% de la producción total de la industria española. Es pues, al abrigo de esta incipiente coyuntura donde germina –fruto de, como acabamos de ver, el primer convenio oficial² de coproducción firmado por las Administraciones española e italiana– la idea de convertir *Tirma* en una coproducción.

Como era de esperar, con la entrada de los italianos el proyecto *Tirma* –que en el mercado italiano será conocido como *La principesa delle Canarie*– adquiere una nueva dimensión. Según se desprende de la lectura del contrato que las partes implicadas firman el 18 de marzo de 1954, el presupuesto estimado ha experimentado un nuevo y considerable incremento (se habla ya de 18 millones). Las razones de este sustancial incremento habría que buscarlas en el hecho de que *Tirma* ha dejado de ser un filme en blanco y negro para convertirse en una espectacular superproducción en color –en *ferraniacolor* para ser más exactos: un sistema de fotografía en color de invención italiana³– cuyo reparto estará a partir de ahora encabezado por una pareja de estrellas italianas en cierne: Marcello Mastroiani y, sobre todo, Silvana Pampanini. Estos

² Existe, según ha señalado Pérez Perucha, un acuerdo de coproducción entre Italia y España anterior a éste de septiembre de 1953. Se trata de un «nebuloso acuerdo de coproducción entre la España franquista y la Italia musoliniana» que no fue publicado en lugar alguno (de ahí que su oficialidad sea un tanto dudosa) y que dio lugar a una serie de coproducciones realizadas tanto en estudios españoles como italianos. Pérez Perucha constata también la existencia de unas madrugadoras coproducciones entre empresas españolas y portuguesas que se llevaron a cabo entre los años 1944 y 1951, «en un obvio intento por sustituir a la caída Italia por el país hermano (en el fascismo), en la inútil tentativa de mantener con buena salud una *internacional* cinematográfica del fascismo latino que, por lo demás, nunca tuvo demasiada existencia real» (Pérez Perucha, 1990: 24).

³ El hecho de que el sistema de fotografía en color elegido sea de procedencia italiana condiciona en gran medida el contrato de coproducción. En cierto modo, esto obliga a que la parte italiana se comprometa a hacerse cargo de lo que podríamos denominar toda la parte técnica de la producción. Es decir, Film Costellazione se compromete a aportar los 50.000 metros de negativo estipulados, así como a costear los gastos de laboratorio y montaje, y suyos serán también los equipos de filmación (cámaras, dollys, travelling, grupos electrógenos...) que se emplearán durante el rodaje en exteriores y buena parte del vestuario y atrezzo. En cuanto al personal, aparte de la pareja

cambios –y otros similares que afectan al diseño general de la producción y que, a fin de cuentas, suponen una total remodelación del proyecto original– van a acabar afectando, como no podía dejar de suceder, al argumento de la película. Así, desde el momento en que se firma el contrato de coproducción hasta que el 13 de abril se solicita un nuevo permiso de rodaje, el guión de *Tirma* va a ser objeto de un sinfín de modificaciones mediante las cuales no se pretende otra cosa que adaptar dicho libreto a las necesidades propias de una superproducción. En otras palabras, desde el momento en que *Tirma* se convierte en una producción internacional, la mencionada pretensión etnográfico-histórico-divulgativa que había presidido, tanto el original teatral como el proyecto esbozado por Serrano de Osma, va a ser relegada a un segundo plano; a partir de ahora, *Tirma* empieza a ser concebida como un gran espectáculo en pantalla panorámica y a todo color en el que, lógicamente, importa mucho más resaltar el incuestionable atractivo del paisaje isleño, y, sobre todo, el de la exuberante actriz italiana que encabeza el reparto, que esforzarse por ofrecer una crónica de la conquista de las islas Canarias respetuosa con una cierta verdad histórica⁴.

GRAVES PROBLEMAS DE COORDINACIÓN

Al poco de iniciarse el rodaje, esto es, en el mes de junio de 1954, Serrano de Osma constata que no puede ocuparse al mismo tiempo de la dirección del filme y de las complicadas gestiones de diversa índole que inevitablemente rodean a una producción de las dimensiones de *Tirma*, y decide dejar en manos de Paolo Moffa (hasta entonces una suerte de representante máximo de la parte italiana en el rodaje) la dirección absoluta de la película.

Al abundante catálogo de complicaciones que ya de por sí acarrea un rodaje en el que predomina el trabajo en exteriores y donde están previstas además varias escenas con desplazamientos de masas –es decir, con abundante figuración– pronto se van a sumar otros inconvenientes de diversa índole cuyo lógico e inevitable corolario es la prolongación de la duración del rodaje y el consiguiente incremento de los costes de producción. Cuando, al poco de darse por finalizado el rodaje –con aproximada-

protagonista, Film Costellazione aporta el director de fotografía (Enzo Serafin), el compositor (Franco Manera), el montador (Eraldo da Roma), varios guionistas (Antonio Pietrangeli, Michelangelo Antonioni, Diego Fabri y Antonio Civotto), al supervisor general (Paolo Moffa) y a otros técnicos con ocupaciones secundarias. La parte española se hace cargo de todo lo demás.

⁴ A pesar de su encomiable esfuerzo por ofrecer sendas descripciones «documentadas», «fidedignas» y «realistas» del pueblo aborígen canario y de su conflictiva relación con los conquistadores castellanos, tanto la obra original de Juan del Río Ayala como el primer guión ofrecen, a fin de cuentas, *crónicas intencionadas* y, por lo tanto, deformadas de la conquista de las Canarias.

mente dos semanas de retraso—, INFIES envió a la Dirección General una nota (expediente rodaje: 49/53) advirtiéndole que el presupuesto final de *Tirma* ha superado con mucho las previsiones de sus promotores, la productora española justificará dicho incremento aludiendo, en primer lugar, a los cuantiosos gastos que ha acarreado la inesperada prolongación del rodaje («prorratas de los actores, posteriores pagas a técnicos y al resto del personal») y, en segundo lugar, a otra serie de gastos imprevistos, tales como los derivados de la construcción a última hora de un galeón, un asentamiento guanche o un campamento castellano. Lo cierto es que, contrariamente a lo que asegura INFIES en esta nota, si no todas, sí al menos alguna de estas construcciones ya estaban previstas en el guión definitivo, por lo que su inclusión en dicha carta responde, en mi opinión, a un intento desesperado por maquillar de cara a las instituciones (pensando en la ayuda que éstas habrán de conceder al filme) una nefasta gestión de producción que, según todo parece indicar, ha sido provocada, en última instancia, por una total y absoluta falta de coordinación entre las dos partes implicadas en el proyecto. Sin duda, la prueba definitiva al respecto la encontramos en el decisivo momento en que se acomete, en los laboratorios de Cinecittà —como había sido previamente acordado—, el montaje del material filmado. Es en ese preciso instante cuando toda esa serie de contradicciones estructurales que han acompañado al proyecto desde que éste comenzara a ser pensado en términos de coproducción quedan, de alguna manera, al descubierto y revelan la inconsistencia del entramado financiero y, sobre todo, organizativo a partir del cual se ha levantado *Tirma*. Me estoy refiriendo a la llamativa circunstancia de que los técnicos italianos encargados del montaje —muy probablemente con Serrano de Osma supervisando la operación— se vean obligados a eliminar de la versión definitiva algunas de las secuencias cuya filmación había requerido un mayor esfuerzo de producción durante el rodaje. Escenas algunas de ellas espectaculares y, por lo tanto, de elevado coste, a las que, sin embargo, y por diversos motivos, resulta imposible encontrar acomodo en el montaje definitivo del filme⁵. Tal es el caso de una secuencia en la que un gigantesco decorado que reproducía a tamaño natural el Real de Las Palmas era pasto de las llamas y que, por razones desconocidas, a pesar de haber sido rodada, no fue finalmente incluida en el montaje *definitivo* de la película. No cabe duda de que este y otros despilfarros similares⁶

⁵ Llegados a este punto, es preciso señalar que en el caso de *Tirma* es muy difícil hablar de un montaje definitivo ya que, al parecer, a este primer montaje, efectuado a finales de 1954, le seguirían otros antes del estreno oficial de la película en la primavera de 1956. Aunque no está probado, existen numerosos datos que invitan a pensar que incluso llegaron a filmarse escenas adicionales varios meses después de haberse dado por finalizado el rodaje.

⁶ Carlos Platero (1981: 141), a quien debemos también el dato del descarte de la escena en la que ardía el remedo del Real de Las Palmas, señala que «por unas u otras causas, se estuvo malgastando dinero en maquetas que no se usaron, en escenas que después de rodadas una y otra vez no aparecieron en la pantalla, en el abono de terrenos que hubo poco menos que adquirirse para transitarlos».

podrían haberse evitado o al menos minimizado con una adecuada planificación del rodaje y, sobre todo, si ambas partes hubieran realizado un esfuerzo suplementario con vistas a coordinar sus distintos cometidos a lo largo y ancho del dilatado y azaroso periodo de gestación de *Tirma*.

100 UN «PEPLUM» POCO ESPECTACULAR

Coincidiendo con el momento en que Serrano de Osma y los suyos realizan las primeras gestiones de preproducción encaminadas a hacer realidad el proyecto *Tirma*, esto es, en las postrimerías de 1952, comienzan a detectarse en la industria del cine italiano los primeros síntomas de algo que, siguiendo a Carlos Aguilar (1999: 205-214), podríamos llamar la resurrección a gran escala de un género que ya había vivido en el país mediterráneo, en concreto durante la época muda, su primer periodo de esplendor: el *peplum*. Pues bien, no es extraño que, algo más de un año después, cuando, por razones ya suficientemente explicadas, una casa productora italiana tome cartas en el asunto *Tirma*, aportando la mitad del capital necesario para sacar adelante una producción cuyo presupuesto es ya para entonces considerable, no parece extraño, decía, que, desde ese preciso instante y aprovechando el carácter tímidamente épico y legendario del guión que, como punto de partida, aporta la parte española, se proceda a diseñar una producción que en lo sustancial reproduce esa *manera de hacer* propia del renacido e incipiente *peplum*, y es que si algo caracteriza a este género, aparte de la casi obligatoria ambientación de sus historias en el periodo clásico grecolatino, es su tendencia a otorgar un carácter protagónico en el interior de sus representaciones a aspectos llamados habitualmente a tener un papel subsidiario en el resto de producciones: tal es caso de los decorados, el vestuario y la figuración (cualidades éstas predicables también de esos *Kolossals* americanos, buena parte de ellos rodados en Cinecittà, que proliferan también justo en aquellos años al abrigo del perfeccionamiento técnico en los sistemas de color y la ampliación de los formatos). Así pues, tratando de repetir una fórmula de contrastada solvencia, el equipo internacional de producción de *Tirma* renueva sus esfuerzos en pos de la consecución de un filme (en pantalla panorámica y *ferraniacolor*, no lo olvidemos) en el que, a los ya previstos y espectaculares escenarios naturales, se sumen unos cuantos decorados mastodónticos, un vestuario fastuoso (directamente importado de Italia⁷) y varias escenas con impactantes movimientos de masas. Sin embargo, la operación no va a deparar, ni de lejos, el resultado esperado.

⁷ El diario *Falange*, a 3 de junio de 1954, notifica la llegada, procedente de Italia, a Las Palmas de un cargamento de «vestuario, calzado y armamento para tropas castellanas del siglo XV» (citado en Cabrera Déniz, 1998: 260).

Lastrada por un sinfín de circunstancias imprevistas⁸, en buena medida provocadas por la ya mencionada descoordinación imperante a lo largo y ancho de todo el proceso de producción, *Tirma* no consigue alcanzar su objetivo ideal, esto es, hacer suya la grandilocuencia escenográfica propia del *peplum*, y tiene que conformarse con ser un modesto, y por momentos desaliñado, filme de género que apenas despertará el interés del público español y que acabará convirtiéndose en un negocio ruinoso. A fin de cuentas, el primer (y último) largometraje de INFIES no es otra cosa que un apañadito catálogo de tópicos narrativos y visuales de diversa procedencia genérica (siendo el caudal del *western* el más frecuentado) cuyo atractivo (que lo tiene) estriba en su capacidad para reproducir alguna de las virtudes propias de un cierto cine de consumo rápido europeo. Estoy pensando en esa agilidad narrativa que exhibe la cinta a lo largo de buena parte de su metraje y, sobre todo, en el inesperado (si tenemos en cuenta las primeras versiones del guión y también, por qué no, la pacata moral de la España de los cincuenta⁹) talante lúdico y sensual de escenas como aquella en la que una joven guanche de formas turgentes, convenientemente despatarrada sobre la hierba, es empleada como señuelo para atraer la atención de unos solícitos soldados castellanos sobre los que no tardará en precipitarse la hasta entonces oculta horda nativa. La concurrida galería de besos y arrumacos con que los personajes decoran sus encuentros amorosos insiste en ese talante desprejuiciado que se respira a lo largo del filme, y que es, como decía, uno de los principales atractivos de esta primera (y última) incursión de INFIES en el ámbito del largometraje.

OTROS PROYECTOS DE INFIES

Cuando todavía no se ha pensado en la posibilidad de sacar adelante *Tirma* recurriendo a la fórmula de la coproducción con una empresa foránea, esto es, en diciem-

⁸ Los improvisados cambios en los puestos de máxima responsabilidad durante el rodaje (con el agravante de que éste se lleva a cabo en estudios y escenarios naturales separados por varios miles de kilómetros), los sucesivos retoques en la moviola, la filmación de planos y secuencias adicionales y los remontajes de última hora son algunos de los lastres y contratiempos a los que habrá de hacer frente *Tirma* y que a la postre determinarán en gran medida su acabado final. Y así, siguiendo este orden de cosas, no es difícil encontrar a lo largo de la película clamorosas infracciones del *raccord* como aquella en la que a un primer plano de Guayarmina (rodado por Serrano de Osma en estudio) que sirve para adjudicar a ésta la paternidad del plano subjetivo siguiente, le sigue un plano de exteriores (rodado por Paolo Moffa), y tras este último otro plano rodado en estudio en el que Guayarmina, sorpresivamente (el diálogo nos advierte de que no ha habido elipsis temporal), ya no está junto a la ventana desde la que le vimos observando lo que sucedía en el exterior (el plano subjetivo), sino que se encuentra ahora en un piso inferior, esto es, muy lejos de la posición que ocupaba en el plano inmediatamente anterior.

⁹ La Iglesia española hizo todo lo que estuvo en sus manos (esto es, le impuso el fatídico 3-R) para entorpecer la carrera comercial del filme.

bre de 1953, INFIES solicita en la Dirección General de Cinematografía un permiso de rodaje para el que está previsto sea el segundo largometraje de la casa. El origen del proyecto en cuestión es un guión titulado *El caballero del diablo*—elaborado por Agustín Navarro y J. A. Gómez a partir del drama teológico de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado*— y el director previsto no es otro que Serrano de Osma.

El drama de Tirso (al que, según parece, es bastante fiel el guión de Navarro y Gómez¹⁰) expone —a través de la desgraciada peripecia vital de un ermitaño al que confunde el diablo haciéndole creer que su destino está inexorablemente unido al de un rufián napolitano— una tesis teológica en torno al libre albedrío y la predestinación. Los lectores de la censura dan el visto bueno a la adaptación, pero advierten de los peligros inherentes a un drama teológico al que, en ocasiones, se «le han atribuido erróneamente intenciones equívocas (por ejemplo, una crítica de la vida conventual, etc.)», y que, en su momento, llegó incluso a suscitar, según comenta otro lector, «querellas entre los dominicos y la Compañía de Jesús». Por otra parte, también hay quien denuncia el escaso interés que los guionistas demuestran en su libreto por la cuestión teológica de fondo: «parece que más que al proceso psicológico íntimo de las dos figuras centrales, se da importancia a la forma de conseguir una película de acción interesante y buen ritmo». Por último, el vocal eclesiástico elabora un extenso y detallado informe en el que se aconseja suprimir o aligerar «muchas escenas de lascivia que aparecen expuestas con demasiada plasticidad», ya que, en su docta opinión, «Tirso no da tanta preponderancia a los pecados cometidos contra la honestidad» (expediente rodaje: 754).

En enero de 1954, la Dirección General decide conceder a INFIES el permiso de rodaje solicitado. Sin embargo, los inesperados y sucesivos retrasos primero, y la definitiva puesta en marcha del rodaje de *Tirma* después (coincidiendo con la fecha prevista para el arranque del rodaje de este segundo proyecto de INFIES), van a hacer del todo inviable esta adaptación a la pantalla del a lo que parece conflictivo drama teológico de Tirso de Molina. Y no sólo eso, sino que, muy probablemente condicionados por la inesperada lluvia de reparos y advertencias con que la censura previa obsequia al guión, los responsables de INFIES van a desestimar la posibilidad de acometer este proyecto en un futuro próximo; así lo certifica el hecho de que, al poco de dar por finalizado el rodaje de *Tirma*, la productora solicite un permiso de rodaje para una producción distinta.

El proyecto en cuestión parte de un guión original escrito al alimón por los actores, además de hermanos, Rubén y Gustavo Rojo (que acababa de interpretar a uno de los

¹⁰ Según se desprende de los informes de los lectores de censura, la única modificación relevante tenía que ver con el hecho de que la primera parte del guión estaba ambientada en el presente (unas personas acceden a un teatro donde se representa la obra de Tirso); el resto reproducía la época y el ambiente del original.

personajes centrales de *Tirma*) y se titula *Cristina ante el espejo*. Según consta en el expediente administrativo, el propio Serrano de Osma iba ser el encargado de dirigir una película cuya excusa argumental gira en torno a la crisis sentimental de un matrimonio acomodado. De todos modos, no pasará mucho tiempo antes de que la censura previa suspenda, de manera categórica y definitiva –esto es, desautorizando un guión que pretende ser el germen de un filme que se atreve con el tabú del adulterio¹¹–, todos los preparativos de la que se esperaba fuera la segunda producción de INFIES.

Por estas mismas fechas –a saber, finales de 1954–principios de 1955– Serrano de Osma trata de poner en pie, esta vez sólo como productor, una adaptación cinematográfica del célebre drama lorquiano *Yerma*. Para ello el director-propietario de INFIES se traslada a París donde, al parecer, mantiene contactos con empresas francesas pensando en la posibilidad de recurrir de nuevo a la coproducción. Pero desgraciadamente, según comentaría el propio interesado varios meses más tarde, «cuando estaba ya todo casi a punto, cuando parecía inminente el rodaje, no se pudo llegar a un completo arreglo con los herederos de Lorca, y toda una labor que iba a culminar felizmente quedó en suspenso»¹². Si al innegable atractivo de la pieza original sumamos el del cotizado terceto técnico-artístico (Indio Fernández, Gabriel Figueroa y María Casares) que, siempre según palabras del propietario de INFIES, iba a encabezar la producción, debemos convenir en que la suspensión del proyecto supuso en verdad una mala noticia para el cine español.

Y tras este ramillete de tentativas nulas, por fin, a principios de enero de 1955, INFIES va a conseguir hacer realidad uno de sus proyectos. Se trata de una serie compuesta por tres cortometrajes documentales en color sobre las islas Canarias, dirigidos por Agustín Navarro [*Lanzarote* (1955), *Pequeño continente* (1955), *Cumbres de Gran Canaria* (1956)] que, de alguna forma, vienen a suponer una prolongación, o un epílogo turístico si lo prefieren, a la experiencia *Tirma*. La idea que está detrás del proyecto es bien sencilla: se trata de extraer una rentabilidad añadida a la primera producción de la casa aprovechando tanto los conocimientos adquiridos durante el rodaje en la isla de Gran Canaria (localizaciones, infraestructuras...) cuanto la familiaridad adquirida con un sistema de fotografía en color de importación, gracias al cual se espera trasladar al celuloide toda la belleza inherente al fotogénico paisaje insular. Con todo, no parece que estos tres modestísimos (en todos los sentidos) corto-

¹¹ En la carta que la Dirección General envía a INFIES notificando la no concesión del permiso de rodaje puede leerse lo siguiente: «Esta Dirección General, vistos los informes que ha merecido el guión correspondiente a dicho proyecto, ha resuelto desestimar su petición, denegando en consecuencia el permiso de rodaje solicitado, ya que las características de la obra mencionada, particularmente en sus aspectos temático y argumental, así lo aconsejan» (la cursiva es mía) (exp. rod.: 838).

¹² Morales, Servando, «Nuestras islas se dan muy bien para el cine. El director y productor español Carlos Serrano de Osma habla de todo esto», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 9 de mayo de 1955.

metrajes lograran dar una respuesta satisfactoria a las expectativas de la productora; a saber, ganarse al público con un producto convencional (documental turístico del tipo monótona sucesión de tarjetas postales) no desprovisto de cierta novedad (las mismas vistas de siempre pero en colores). Operación ésta, como se ve, similar a la ejecutada en el caso de *Tirma*; aunque, eso sí, en versión humilde y, por supuesto, sin trama aventurera y reparto de postín de por medio.

EL PEQUEÑO RÍO MANZANARES

Coincidiendo con el momento en que arranca la serie de cortometrajes turísticos a la que acabo de hacer referencia, la firma de Serrano de Osma trata de sacar adelante otro proyecto documental que, de alguna manera, prefigura lo que casi dos años más tarde vendrá a suponer el debut profesional de Carlos Saura. El proyecto documental al que me refiero se apoya un guión titulado *Horas de Madrid*, escrito por el propio Saura (por aquel entonces alumno de tercer curso en el IIEC), en el que, tomando buena nota de las enseñanzas de Walter Ruttmann y los maestros soviéticos, se pretende dotar de entidad filmica (a través de continuos contrapuntos visuales) a una jornada cualquiera (desde el amanecer hasta el ocaso) en la vida de una gran ciudad: en este caso, Madrid. A pesar de que la censura previa da, en enero de 1955, el visto bueno al proyecto (expediente rodaje: 5/55), éste, por razones que desconozco, no llega a rodarse nunca. Sin embargo, casi dos años después, INFIES vuelve a ofrecer a Saura (todavía alumno del centro) una nueva oportunidad de rodar un cortometraje profesional. Así, con la ayuda de Ignacio Aldecoa, el joven estudiante de cinematografía elabora un nuevo guión en el que la ciudad de Madrid y sus gentes vuelven a desempeñar un papel relevante. Siguiendo desde su nacimiento en la sierra de Guadarrama el cauce del río Manzanares, el cortometraje ofrece un retrato parcial e itinerante de la geografía física, pero también humana, de la ciudad del Oso y el Madroño. Recuperando en cierta medida uno de los contrapuntos visuales esbozados en el guión de *Horas de Madrid*, a la pétrea inmovilidad de los puentes y construcciones que se asoman a las orillas del río se contraponen el dinamismo de esas gentes que, como reza la voz en *off*—haciéndose eco de esa evidente y por lo demás algo manida metáfora que marida el constante fluir del río con el de la vida humana—, continúan, a pesar de todo, «naciendo, viviendo y muriendo». Convenientemente enmarcadas por dos soluciones formales que otorgan carta de naturaleza cinematográfica a esa dicotomía esencial a partir de la cual el filme construye su sentido¹³, imágenes de muerte y de vida se suceden, en

¹³ En los primeros compases del filme un inesperado barrido (vertical) arrastra con violencia nuestros ojos desde el perfil de la sierra de Guadarrama hasta el *nacimiento* del río; otro barrido, éste de izquierda a derecha, nos lleva

ocasiones superponiéndose, a lo largo de todo el relato. Así, junto a esa serie de planos que ponen el acento en la bulliciosa actividad humana generada en los márgenes del río (tanto la derivada de las horas de trabajo como de las de asueto), otras imágenes, de muy distinta estirpe, irán, de forma paulatina pero constante, apoderándose del paisaje visual del filme hasta teñirlo definitivamente con colores de muerte.

A pesar de que Saura ha comentado en alguna ocasión que no considera este documental como una obra suya¹⁴, el sencillo ejercicio de cotejar el guión de *El pequeño río Manzanares* (firmado por Aldecoa y el propio Saura, no lo olvidemos) con la copia de la película que guarda la Filmoteca Española parece demostrar, vía escrupuloso respeto del filme al texto literario que le sirve de base, lo contrario. Podría haberse dado el caso de que alguien, ciñéndose estrictamente al guión, filmara, como parece desprenderse de las en cierto grado contradictorias palabras de Saura, la mayor parte de la película tocándole en suerte después al futuro director de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) ejercer como ocasional y sufrido *apagafuegos*. No parece, sin embargo, que esta hipótesis se sostenga si atendemos, por un lado, a la génesis del proyecto (estoy pensando fundamentalmente en el claro antecedente que en mi opinión es *Horas de Madrid*) y, por otro, a las, insisto, contradictorias declaraciones del propio Saura. Sea como fuere, desde mi punto de vista, nada hay en este modesto, y por momentos inspirado cortometraje, que pueda avergonzar al cineasta (o cineastas) que en el otoño de 1956 se acercó con su tomavistas a las orillas del Manzanares para levantar acta filmica de un río, sus puentes y, sobre todo, de esas gentes de Madrid cuyas vidas (y muertes) discurrían paralelas a su corriente.

Coincidiendo con el periodo de realización de *El pequeño río Manzanares*, INFIES pone en marcha otro proyecto similar: se trata de un cortometraje documental de arte (sin duda, la especialidad o variante más frecuentada por los documentalistas españoles durante esta década y la siguiente) que lleva por título *Momento de Velázquez* (Eugenio Martín, 1956) y que va a ser escrito y dirigido por otro alumno de tercer curso del IIEC. Tomando como referencia la obra de uno de los pintores que mayor atención ha despertado (y despertará en años sucesivos) entre los documentalistas patrios, Eugenio Martín elabora un cortometraje en el que la casi obligatoria filma-

en volandas desde un plano general de Madrid hasta un lúgubre *cementerio* poco antes de que la palabra «fin» interrumpa de manera definitiva el sereno fluir de las imágenes. Pero aún hay más: en el penúltimo plano del filme, el que sigue al del cementerio, la cámara de Saura se entretiene en filmar la tierra ajada de la orilla del Manzanares, como queriendo insistir así en esa velada asociación entre el río y la muerte que proponen las imágenes y los sonidos de *El pequeño río Manzanares*.

¹⁴ «No lo doy como una obra mía, porque tengo la impresión de que se ha manipulado tal como lo filmé. Yo rodé un par de días con unas colas de *ferraniacolor* y se quedó todo colgado. Fue una propuesta de Serrano de Osma que era profesor mío en el IIEC. Me llamó aparte y me dijo: *Mira, Carlos, como tú eres fotógrafo quizás puedas hacer algo con esto*. Yo me sentí halagado y acepté, porque me parecía una prueba de confianza; pero luego vimos que aquello era inservible, estaba medio podrido y muy pasado de fecha y color» (Sánchez Vidal, 1988: 16).

ción de los cuadros del eximio artista de turno, convenientemente aderezada desde la banda de sonido por una didáctica voz en *off*, característica del grueso de la producción documental de arte del periodo, va a ser sustituida por una curiosa recreación, a partir del trabajo de un grupo de actores, del momento en que Velázquez pinta dos de sus cuadros más célebres: *Las meninas* y *La cacería en El Pardo*. La siempre equívoca etiqueta de documental pierde así, al renunciar el cineasta a ese ramillete de estilemas consustanciales a la mencionada variante genérica, la escasa operatividad que se le presumía.

El último cortometraje que acomete INFIES es una modesta película promocional en torno a la motocicleta «Vespa». Recurriendo a ese tono distendido y jovial que caracteriza al grueso de los reportajes de sociedad que ha producido el NO-DO en esa década y en la anterior, en *Sobre dos ruedas* (Rafael Cabezas, 1957) se presta atención a los distintos *hitos históricos* que han ido jalonando la reciente irrupción y fulgurante consolidación de la famosa motocicleta de origen italiano en el parque automovilístico español de los años cincuenta. El principal foco de interés de esta película publicitaria reside en su capacidad para reflejar los primeros síntomas de ese cambio, ese periodo de modernización si se quiere, que está comenzando a experimentar a finales de los cincuenta la sociedad española, y que poco tiempo después dará lugar a eso que los historiadores han llamado la España del desarrollismo. Cambio y modernización, por tímido que éste sea, al que se opondrán no pocos sectores de la carpetovetónica familia franquista, entre los que no podía faltar algún que otro representante del aparato cinematográfico. Tal es el caso, sin ir más lejos, de uno de los lectores de la censura previa encargado de valorar este inocuo corto publicitario que daba cuenta en su tramo final de la reciente visita que los miembros del simpático Club Vespa de Barcelona habían realizado al Sumo Pontífice en su residencia de verano. Las palabras de este inspirado y riguroso censor no precisan mayor comentario: «El lector que informa considera inadmisibles muy pocas cosas. Pero una de ellas es la de que se comprometan figuras tan importantes como la del Papa en la propaganda y publicidad de unas cosas que no sirven para nada más que para que los chicos de familias ricas lleven a las novias a la Cuesta de las Perdices. Propongo su prohibición» (expediente rodaje: 2/57).

ÚLTIMOS PROYECTOS DE INFIES

Durante todo este tiempo en el que INFIES, con Miguel Ángel Martín Proharán al frente, parece encaminar buena parte de sus esfuerzos a la consolidación de algo que, pecando de indulgente, podría denominar la sección de cortometrajes de la firma madrileña, Serrano de Osma, por su parte, sigue empeñado en sacar adelante distintos proyectos largos en los que, por si cabía alguna duda, el futurible puesto de direc-

tor recae siempre sobre su persona. El más vaporoso de todos ellos (no me consta que se solicitara permiso de rodaje) parte de un guión titulado *San Fermín* –pergeñado por el escritor navarro, especializado en temas militares, Rafael García Serrano– que el profesor de realización del IIEC pensaba poner en imágenes durante la celebración de las multitudinarias fiestas pamplónicas del verano de 1955¹⁵.

En mayo de 1956, INFIES solicita el preceptivo cartón de rodaje para la adaptación fílmica de una comedia de Carlos Arniches titulada *El Señor Adrián, el primo*. A partir de un primer tratamiento elaborado por el propio Serrano de Osma, el joven dramaturgo y guionista Alfonso Paso escribe después un guión que, en lo esencial, es fiel al texto de partida. Según comentaba el propietario de INFIES por aquellas mismas fechas a los micrófonos de Radio Nacional, la película iba a estar «localizada en los años de su acción, es decir, en 1927», ya que lo que se pretendía era que la época y el ambiente jugaran con «valor de intérprete». También aseguraba que su intención era «conseguir una película de costumbres sin más ambición que la de dar un acento de sinceridad a la historia y a sus personajes»¹⁶. Pues bien, a pesar de que el guión supera sin mayores problemas la prueba de la censura previa, INFIES no consigue poner en marcha el rodaje dentro de los plazos fijados por las sucesivas prórrogas que a lo largo de 1956 la Dirección General de Cinematografía concede a la productora (expediente rodaje: 56/56). Todo parece indicar que la ruinosa situación financiera en la que ha quedado INFIES tras el descalabro de *Tirma* es, una vez más, la causa última que explica el estancamiento y la definitiva suspensión de este proyecto costumbrista.

En octubre de 1956, cuando todavía se sigue intentando sacar adelante la producción *El Señor Adrián*, INFIES solicita un permiso de rodaje para un nuevo proyecto. Se trata de una adaptación del célebre drama de Ibsen, *Juan Gabriel Borkman*, que ha sido escrita en el exilio por Alejandro Casona, el hombre que hizo posible y dirigió durante el periodo republicano el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. El jugoso informe de uno de los lectores de la censura previa (expediente rodaje: 133/56) que reseña a continuación expone con (dolorosa) claridad las razones por las cuales la adaptación de Alejandro Casona no podía ser, a mediados de los cincuenta, el origen de una película española:

La obra adaptada es quizá la más significativa del teatro revolucionario de Ibsen porque se apoya y gira sobre dos mentalidades femeninas antagónicas: la tradicional rígida, severa, deshumanizada –Hilda– y la ibsiana –Elena– que rompe la tradición y todas las convenciones sociales para dar paso al sentimiento femenino de entrega al sexo con todas las consecuencias.

¹⁵ En declaraciones a *La tarde* de Santa Cruz de Tenerife, el 9 de mayo de 1955. Curiosamente, y según ha comentado algún alumno del IIEC (Blanco Mallada, 1989: 43), justo en aquellas fechas Rafael García Serrano se había presentado a la prueba de ingreso en el IIEC y había sido rechazado.

¹⁶ En declaraciones a *Radio Nacional de España* en junio de 1956.

Si a esta mentalidad de Ibsen le damos, como en este caso, un «tempo» socialista o materialista de la importancia literaria y dramática de Alejandro Casona –discípulo de aquél, pero con contaminaciones ideológicas y políticas de signo negativo– nos encontramos con un guión cinematográfico magnífico, con una obra literaria muy respetable, pero en pugna abierta y desgarrada con los principios morales y sociales que tenemos establecidos.

Al informante le tiembla un poco el pulso para escribir que no hay posibilidad, dentro del actual criterio de censura, de aprobar este guión. Pero ante el riesgo de que, realizada la película, pueda surgir la prohibición –y si se hace el guión tal como está escrito o la obra teatral tal como es no puede esperarse otro dictamen–, propongo la prohibición.

108

Así pues, cortada en seco por la censura previa toda probabilidad de hacer realidad el proyecto de *Juan Gabriel*, INFIES, inasequible al desaliento, vuelve a la carga el mes siguiente con un guión titulado *Dios hizo la tierra* que ha sido escrito en comanda por Agustín Navarro y Carlos Serrano de Osma. El guión en cuestión cuenta la historia de un científico nuclear occidental que hace escala en la isla de Lanzarote, lugar desde el que pretende organizar su inminente fuga al otro lado del *Telón de Acero*. Aunque los lectores de la censura aprueban el libreto, en sus respectivos informes hacen constar que no confían demasiado en las posibilidades del mismo. Muy probablemente condicionados por estos informes negativos, los máximos responsables de INFIES deciden contratar los servicios de un escritor para que les ayude a mejorar el texto.

Aunque no conozco el libreto que surge de esta nueva colaboración con Ignacio Aldecoa, el hecho de que Serrano de Osma decida cambiarle el título (en adelante *Dios hizo la tierra* pasará a llamarse *Fuego dormido*) parece indicar que las modificaciones efectuadas por el autor de *Gran Sol* fueron determinantes. Sea como fuere, este proyecto, y con él la primera aventura empresarial de Serrano de Osma en el ámbito del cinema, pasarán, a mediados de 1957, a mejor vida. De alguna forma, los sucesivos fracasos de *El señor Adrián* y *Dios hizo la tierra* *Fuego dormido* acaban por convencer a Serrano de Osma de la imposibilidad de acometer cualquier producción con su empresa; y es que el todavía reciente estreno de *Tirma* unos meses atrás no había hecho sino debilitar aún más la precaria situación de INFIES, precipitando su quiebra definitiva. Así las cosas, abrumado por las deudas, al obstinado y contumaz propietario de INFIES no le queda otro remedio que renunciar a sus proyectos y bajar de manera precipitada y definitiva la persiana de su *negocio*¹⁷.

¹⁷ Aunque no dispongo de datos definitivos al respecto, todo parece indicar que el cierre de la empresa fue en realidad un traspaso. Así lo pone de manifiesto el hecho de que Joaquín Argamasilla, antiguo director general de Cinematografía, produzca un año después un largometraje bajo las siglas de INFIES: se trata de *Mara* (Miguel Herrero, 1958), un filme en el que curiosamente las Islas Afortunadas vuelven a representar un papel decisivo.

CONCLUSIONES

La puesta a largo del profesor del IIEC como director-propietario de una empresa cinematográfica estuvo desde un primer momento condicionada por toda esa serie de decisiones erróneas que se adoptaron durante el periodo de gestación de *Tirma*. Todo lo que vino después fue un permanente querer y no poder, un continuo rendir cuentas pasadas, que se vio además agravado por la ceguera y severidad de una censura previa poco dispuesta a facilitar la irrupción, no ya de propuestas rompedoras, sino incluso de productos más o menos académicos cuyo único delito estribaba tal vez en una poco oportuna pretensión de introducir nuevos decibles en el encorsetado cine español de los cincuenta. De todas formas, la frustrante experiencia de INFIES no traerá consigo la renuncia definitiva de su factótum —y ahí está Visor Films para demostrarlo—, pero, de alguna manera, sí que le obligará a replantearse sus ideas acerca de la industria del cine en España y, lo que es más importante de cara a comprender la posterior deriva de su carrera cinematográfica, este aparatoso fracaso empresarial hará profunda mella en su hasta entonces proverbial entusiasmo.

De cualquier forma, la primera aventura (temeraria y, a la postre, suicida, como casi todas las que protagonizó) de Carlos Serrano de Osma en el ámbito de la producción reviste un innegable interés por varias razones:

1. Porque los proyectos que finalmente (y no sin antes superar una lista considerable de obstáculos) se tradujeron en filmes concretos lo hicieron de una manera en algunos casos ejemplar (*El pequeño río Manzanares*) y en otros tan acentuadamente singular (*Tirma*) que los hace merecedores de un capítulo aparte en la historia del cine español de los años cincuenta.
2. Porque las recién citadas dificultades que jalonaron la vida administrativa de la mayor parte de los proyectos de INFIES (las de los que se hicieron y, obviamente, las de los que se quedaron a medio camino) los convierte en involuntarios compendios de toda la casuística de control y censura de la época.
3. Porque INFIES (al igual que en la década siguiente sucedería con la segunda empresa de Carlos Serrano de Osma: Visor Films) tuvo siempre el estimable (y atípico) propósito de convertirse en una productora que facilitase el salto al cine profesional de los jóvenes valores que se estaban formando en el IIEC.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, C. (1999), «Romanos en España», en Monterde, J. E. (coord.), *Ficciones históricas. Cuadernos de la Academia*, n.º 6, pp. 205-214.
- Aranzúbia Cob, A. (2007), *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*, Madrid, Filmoteca Española (en prensa).
- Blanco Mallada, L. (1989), *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- Cabrera Déniz, D. (1998), «*Tirma/La principessa delle Canarie*, diálogos con la Historia», en *Tras el sueño*, Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 255-268.
- Herederó, C. F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat/Filmoteca Española.
- Pérez Perucha, J. (1990), *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español, 1913-1973)*, Vol. I, Valencia, 11 Mostra de Valencia.
- Platero, C. (1981), *El cine en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.
- Sánchez Vidal, A. (1988), *Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.