

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



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

Materia oscura¹

JULIO PÉREZ PERUCHA

Presidente de la AEHC

Muy buenas tardes; tengan ustedes por seguro que después de mi exposición la materia oscura seguirá igual de oscura. Es muy alentadora la perspectiva, pero, como dicen los gallegos, es lo que hay. Varios preliminares para que se sepa por dónde vamos. ¿Qué es esto de materia oscura? Como ustedes saben, el universo es muy grande y hay ciertas zonas que también se conocen como agujeros negros donde no se sabe qué pasa ni qué ocurre. Y se les suele llamar zonas de materia oscura que a su vez generan energía oscura. ¿Por qué es materia oscura y energía oscura? Pues por la sencilla razón de que no se sabe qué pasa, no se sabe qué hay, no se puede medir nada, pero resulta que, desde que mandan telescopios y satélites al centro de la galaxia, al menos –porque estos agujeros negros están fuera de la galaxia, están lejísimos– empiezan a darse cuenta de que ahí pasa algo. Los astrónomos dicen que porque se crean ciertos efectos y porque esa zona de materia oscura, y la energía oscura que suscita a su vez, provoca unas huellas, fundamentalmente electromagnéticas, que pueden ser registradas por aparatos. Pero no se sabe lo que esos aparatos registran ni a qué pautas corresponden, ni qué los suscita, ni cuál es su evolución, ni sus razones, ni dónde van ni de dónde vienen. Es decir, el enigma del universo, por tanto, materia oscura.

¹ Transcripción «literal» a partir de la exposición oral del ponente.

¿Qué nos reúne aquí? Pues que estamos hablando de producción y de productoras, y al hablar de producción y productoras también conviene alguna matización. Como ya expuso por boca ajena Ramiro Gómez Bermúdez de Castro ayer, por producción, por productor, por productora, a veces se entienden cosas que no son las mismas. Tan productor es el productor ejecutivo, el que diseña o gestiona el desarrollo de una película en función de lo que una empresa le encarga, como el que organiza una empresa productora y monta y acopia, o como el financiador. Evidentemente aquí vamos a hablar de producción, vamos a hablar de producción en tanto que empresas, que son las responsables de una serie de objetos, las películas que conforman el cine español; objetos siempre escurridizos, en ocasiones malos objetos, de los que las responsables son estas empresas.

Lo primero que hay que preguntarse, y algunos llevamos años, por no decir décadas, preguntándonos, es justo lo que generalmente no se consulta nunca porque es una pregunta de difícil respuesta o de ausencia de respuesta, es decir, materia oscura. Pero la cuestión es: estas empresas, ¿cómo se financian? En primer lugar, de dónde viene el capital. En segundo lugar, cómo sus productos se amortizan. En tercer lugar, cómo se gestiona el posible déficit empresarial y al mismo tiempo la capitalización empresarial para seguir promocionando, etc.

Y el peor problema es que de esto no sabemos nada, y es muy difícil averiguarlo. Es posible que ahora mismo, hoy por hoy, y aunque yo lo ignoro, almacenado con beneméritos esfuerzos de Miritto Torreiro y Esteve Riambau, podamos saber algo más, pero, si sabemos algo más, subrayo lo de beneméritos esfuerzos porque es prácticamente un esfuerzo de chinos meterse en la materia oscura. Y ustedes se preguntarán a santo de qué tanto preguntarse de dónde sacará un empresario privado su dinero y cómo amortiza. Pues viene a cuento de lo siguiente: por una parte, porque desde hace mucho tiempo se sostiene, de manera muy interesada, que como estamos en un mundo lleno de subvenciones y aparentemente en una democracia, la producción contemporánea es un mundo transparente, normal, por oposición a las formas que había de producir entre el año 39 y el año 76 bajo la época franquista; pero lo cierto es que te da la impresión de que el sistema es el mismo y la materia es igual de oscura antes que después. No es oscura en los años veinte, pero había muy poca producción; y tampoco es tan oscurecida en los años treinta, fundamentalmente entre los años 34 y el 36, porque allí el Estado no entraba mucho en el asunto. Son periodos totalmente efímeros... Esto por una parte.

Por otra parte, considerando que desde el año... prácticamente 41 o 42, no me acuerdo exactamente de la fecha... hay muchísimo dinero público en las productoras españolas, dinero que sale del bolsillo de todos ustedes en algunos casos y en otros casos del bolsillo de sus padres, tíos, abuelos, vecinos, primos, etc.; dinero que sale de nuestro bolsillo, nos podemos preguntar qué pasa exactamente con ese dinero que estamos poniendo y del que no sabemos nada de nada ni nadie explica nada; simple-

mente nos encontramos en el dominio casi de lo mágico. Hay unas empresas y *plaf*, de repente hay unas películas que vemos o no vemos. Esto por otra parte es lo que conduce al hecho de que haya un cierto retraso de los estudios sobre historiografía del cine español porque, como lo que sí es evidente es que hay empresas que tienen una calle y una oficina, lo que sí se ven son los productos, que son las películas. Hay una primera fase que es la fase de los críticos, gacetilleros o publicitarios, que son la última fase de la comercialización de la película. Y cuando no hablan según conviene, el periódico se ve asfixiado cuando no expulsado discretamente de su propia plataforma; creo que aquí hay un ejemplo reciente.

Por otra parte, cuando ya se desarrolla un poco el arte de analizar las películas, nos encontramos con que hay unos prolijos trabajos de análisis textuales, que llamamos algunos, sobre las películas pero que son como objetos, que está bien. A veces a mí me da la impresión, viendo el trabajo que algunos de nosotros hacemos sobre las películas, que me veo a mí mismo, como en aquella famosa secuencia de 2001, y que de repente hay un monolito ahí puesto, el objeto film está, y una serie de seres humanos o monos que dicen, ¡andá lo que hay ahí!; en fin, vamos a analizarlo, hacemos la taxonomía, los efectos... que no sabemos de dónde vienen ni por qué ni cuándo van a desaparecer y se van a ir a otra dimensión.

Sin embargo, tampoco sabemos mucho cuáles son los efectos, pese a los denodados esfuerzos que algunos colegas despliegan por averiguar, digamos, lo que se llama recepción. La recepción... no tenemos ni idea de la recepción de las películas, y como mucho tenemos alguna idea de lo que los críticos dijeron. Pero en fin, como este material es, queramos o no, se hace, existe... insisto en que convendría que nos preguntáramos sobre de dónde viene todo esto.

El problema es que si nos interrogamos de dónde viene esto nos podemos encontrar que es materia oscura, es decir, ¿cuáles son las fuentes a las que podemos acudir?, los archivos de las empresas, no existen, están ocultos, no aparece nada, no se sabe, no sabe, no contesta. Pregunte usted a los empresarios, bueno, en fin, no se qué, no me acuerdo; esto con suerte, cuando no te cuentan un cuento chino que lo oyes y dices: «éste me está tomando por idiota». No se sabe nada; archivos: nada.

Hace muchísimo tiempo nuestro colega Félix Fanés inició un trabajo sobre la productora Cifesa, y no había manera de encontrar ningún papel; la única forma que hubo de encontrar documentos administrativos y económicos de la empresa fue la siguiente: como esa empresa a mediados de los años cincuenta se vio inmersa en una querrela criminal por parte de todos los cooperativistas y accionistas contra la administración, hubo un proceso legal y los papeles que se tuvieron que mover se conservaron, porque los guardó la Administración de Justicia. La Administración de Justicia al mismo tiempo tenía unos cancerberos que tampoco dejaban investigar nada, pero parece que Félix Fanés consiguió llegar a esos expedientes medio engañando a los custodios y en el mismo régimen que el investigador que aparece al principio de

Ciudadano Kane: le dejaban ver sacando de una especie de caja de plomo los documentos exóticos e ignotos durante cinco minutos y teniendo al vigilante detrás. Fue exactamente lo mismo. El cancerbero de la Administración de Justicia Valenciana debía haber visto *Ciudadano Kane*, qué duda cabe.

No hace mucho, otros colegas han intentado y han hecho un trabajo investigando sobre una empresa; ustedes caerán en la cuenta de que Cifesa es una empresa de las más importantes de toda la historia del cine español. Bueno, pues, como decía, otros colegas intentan averiguar qué es lo que pasa con Cesáreo González, Suevia Films, y no sólo no encuentran ningún papel, sino que al final, por no se sabe qué extraño suceso, se encuentran algún que otro *dossier* fragmentario en la Filmoteca Española, al cual tienen acceso yo creo que de forma casi milagrosa por el nivel de desorden de los archivos, pero lo encuentran. Verdaderamente toda la historia económica de Cesáreo González, de Suevia Films, estaba en la oficina, pero allá a finales de los setenta, como ustedes quizás recuerden, la oficina estaba en la Gran Vía, y fueron unos cacos a atracar y el señor que estaba allí opuso resistencia y se lo cargaron, lo asesinaron, asunto sobre el cual no se ha sabido más, y entonces a los cuatro o cinco días hicieron limpieza, cogieron todo el material y al traperero, y así estamos con todo: no hay papeles, no hay nada. Vas a la Administración; la Administración es algo ignoto, no se sabe, puedes ir al archivo general de la Administración a intentar buscar a través de los archivos administrativos de cada título concreto, empezar a buscar por allí rastros de qué pasa y, claro, te encuentras sólo con una parte de la historia, y desde la vía administrativa, no desde la vía estrictamente empresarial.

En fin, quedan publicaciones, hay unos librotos que son el anuario del Sindicato del Espectáculo, que no son meramente útiles a ser que uno los mire con un ojo mirando y con otro haciéndolo a otro lado, porque es frecuente que tengan omisiones, que tengan errores y que, al no estar hechos con sistemas informáticos, porque en aquella época no existía la informática, abarcan hasta el año 68 sólo. En aquella época la imprenta se liaba al hacer las planchas y una cifra que tenían que poner aquí la ponían acá; así que tienes que consultar varias fuentes para comprobar y no meter mucho la pata. E incluso son irregulares, hay datos que constan en una película, en otra película no constan, en un título, porque hay un fichero de películas bastante solvente; en uno hay un montón de datos, en otro hay menos datos, y uno mira, mira, ojea y se pregunta por qué en algunos casos hay ciertos datos y en otros no. Mirando con más calma y con cierta distancia, de repente te das cuenta que en esta película que hay menos datos hay muchos más nombres de actores que en otras donde el nombre es más largo y entonces hay menos espacio; como no tienen espacio, cogen una línea y la tiran, y a lo mejor el dato que podría ser fundamental no está, y si está el mismo dato en otra película, importa un pimiento.

Así se va haciendo todo. Evidentemente, en estas condiciones, puedes ir a la prensa de la época, que algunas veces dice algo pero en función de lo que a las productoras

les interesa que se diga. O en otras ocasiones te pones a mirar la revista del propio Sindicato Nacional del Espectáculo, llamada *Espectáculo*, revista que no es fácil de encontrar, debía haber muchas pero ésta es difícil de encontrar, como la de *Arte y Cinematografía*, una revista de los años veinte; es difícil encontrar colecciones completas, sólo en casa de Román Gubern, que se compró una colección porque había una y, como tiene pasta, dijo: «esta colección para mí»; claro, no va a estar uno yendo a casa de Román Gubern en plan de biblioteca, pobre hombre, una cola de gente: «Román, déjanos ver la revista». Evidentemente ahí estamos, materia oscura.

Igual que pasa con la materia oscura, con un poco de paciencia y afinando ciertas cosas de análisis uno puede establecer ciertas hipótesis o establecer ciertos indicios, igual que la materia oscura deja unos indicios electromagnéticos en ciertos tipos de telescopios; examinando todo esto, también hay cierto material, te puedes encontrar con ciertos elementos que te pueden permitir medio reconstruir de manera absolutamente azarosa, incluso discutible, no demasiado científica, pero sí de buena voluntad, y así tener ciertas ideas sobre cómo pueden ir las cosas. Entonces lo que hay que hacer es coger un título cualquiera de todos los que hay y es del que se saca la información (mejor, se deduce).

Les voy a reconstruir muy brevemente, porque el proceso es breve y no hay mucho de dónde sacar, cómo se puede meter el diente a cualquier cosa. Se me ha ocurrido coger una película del año 56, como podía haberla cogido del año 63 o del 47. ¿Por qué una del 56? Porque en el 56 hay una película de Aspa Films dirigida por Vicente Escrivá titulada *La Gran Mentira*. *La Gran Mentira* es una película que habla de la situación cinematográfica del momento y habla de cine y de cómo el señor Escrivá, personaje muy comprometido, muy poliédrico, del cual no es fácil encontrar nada que tenga cierto interés más allá de las pías admoniciones o demonizaciones que se hacen con él (sin ir más lejos, aquí ayer oímos una diciendo que el señor Escrivá pasó de hacer películas clericales a hacer películas de destape, en una simplicidad brutal que me dejó turulato y todavía estoy un poco turulato por ello). Resulta que este señor era un cínico por encima de todo. En esta película aparece un productor, interpretado por el memorable actor de Onteniente Juan Calvo, que explica algo de su oficio, con lo cual se ve algo que podemos utilizar como un detalle. Lo que dicen en esta película puede ser verdad y quizás tenga algo que ver con cómo funcionaban las cosas en el 56, pero también en el 57, en el 58 y en el 55 o 54. Como verán ustedes, estamos en el dominio de la indiferencia; por tanto, si alguien nos puede acusar a los que hacemos análisis textual de que deliramos, cuando hacemos un análisis más historiográfico también deliramos porque no tenemos dónde amarrarnos más que estableciendo mapas de indicios.

Entonces ¿qué pasa con *La Gran Mentira*? Por ejemplo, cuánto cuesta, cómo se financia, cómo se amortiza; lo siento, no hay nada, olvídenlo. Sin embargo, sabemos que las fuentes de amortización de la película son, por una parte, los premios sindicales

en caso de que haya, por otra parte, las ayudas de la Administración, del Estado, según un baremo que va, como ustedes saben de interés nacional, primera A, primera B, segunda A, segunda B, tercera... y cada calificación lleva emparentado un porcentaje del presupuesto, es decir, interés nacional un 50%, primera A un 40, primera B un 35, segunda A un 30, segunda B un 25 y tercera nada, al infierno; todo esto hasta el año 61 que, por razones que se me escapan, a la segunda B le bajan del 25 al 15, pero esto fue del 61 al 64, fecha en que salieron nuevas normas. Es dinero que da la Administración a fondo perdido como ayuda al cine español, del dinero público, es decir, dinero nuestro que sale de nuestros impuestos, impuestos sobre las entradas, que viene de diversas fuentes pero es dinero público que te dan sobre el presupuesto, pero sobre el presupuesto admitido, oficialmente admitido. Aquí hay un baile de cifras realmente pasmoso, porque como todo el mundo está en el ajo, igual que ahora, en el tema de las subvenciones todo el mundo está en el ajo, en las comisiones de calificación son del oficio, a veces las van cambiando, productores, guionistas, críticos, todo el mundo sabe cuánto cuestan las cosas y el juego está bien claro: yo digo que la película me ha costado X sabiendo que me ha costado la mitad. Los de la comisión de clasificación saben que estoy subiendo el presupuesto en un 50% y como saben de qué va el asunto y además conocen la estadística y lo que cuestan las cosas, porque están en el *tinglao*, viene el tío Paco con la rebaja y sobre el presupuesto que ellos proponen se reconoce otro que está bastante por debajo, pero que muchas veces es un 10 o un 15% por encima porque nunca se sabe cuánto han costado las películas, secreto de sumario... seguimos moviéndonos con indicios. Esto es una especie de médico loco que va buscando síntomas por todos los sitios como si estuviera desesperado y encuentra uno que otro síntoma.

Así que *La Gran Mentira*. ¿Qué se dice en esta película del año 56?, ¿qué dice por medio del diálogo de boca de Juan Calvo? Dice, tan tranquilamente, que ya se sabe que cualquier película que está en un cine de la Gran Vía cinco semanas está salvada económicamente y tiene beneficios. Bueno, vamos a *La Gran Mentira*. Como no podía ser menos, la Administración le endilga una primera B (me agradecería comentar que el señor Escrivá tiene dos o tres fases distintas a lo largo de su vida como productor, pero esto quizás lo hagamos luego). *La Gran Mentira*, primera B, tristemente profética... la película no está treinta y cinco días, cinco semanas en cartel, sino sólo veintidós, vaya por Dios, empezamos bien. Aún así le dan una subvención de 2.058.000 pesetas del año 56, una pasta gansa de todas formas. ¿Qué cubre esto? No se sabe, porque como no se sabe lo que cuesta... Pero, en todo caso, se conoce que teóricamente le han soplado 2.058.000 pesetas al productor. Bueno, sabemos que está veintidós días en cartel en un cine de estreno de la Gran Vía, que no es ni la mitad de lo que este señor dice, pero también es cierto que un año antes, cuando estrena la productora *Recluta con niño*, sí está treinta y cinco días en cartel en la Gran Vía, o cuando estrena *El canto del gallo* también está treinta y cinco días, o cuando estrena *Los ladrones somos*

gente honrada está treinta y ocho días, bueno; pues dices: si con cinco semanas la cosa está salvada, como todo está inflado, cabe pensar, porque esto son especulaciones, estamos buscando síntomas... nos podemos equivocar, pero cruzando síntomas por aquí y huellas por allá, nos hacemos una idea aproximada de cómo funciona este patio de monipodio que es el cine español y sigue siéndolo.

Aparte de esto sabemos también, porque está legislado, que las películas de interés nacional son las que tienen un 50% de subvención y que la Administración franquista pensaba que eran las más adecuadas porque transmitían los valores y las esencias patrias, lo cual también es un poco equívoco porque, sin ir más lejos, permítanme que les recuerde que *Bienvenido, Mr. Marshall* teniendo que pasar por ser una película crítica, regeneracionista, antifranquista... tiene interés nacional. O la primera película de Bardem, que es *Cómicos*, también tiene interés nacional. O sea, la cosa no es que se ponga a *La señora de Fátima* interés nacional, película reconocidamente clerical y para algunos herética y casi tan blasfema como *Marcelino pan y vino*, pero esto sería otra discusión sobre los avatares del cine presuntamente religioso y católico en este país... Pues resulta que, si sabemos, como decía, por una ley, que una película de interés nacional tiene cierto tipo de preferencia para que no salga del cine de estreno por lo menos mientras se esté cubriendo el 50% del taquillaje; si sabemos dónde se estrenan las películas, también sabemos cuál es el aforo de los cines donde las películas se proyectan; sabemos, si nos molestamos en buscarlo, ésta es otra, cuál es el taquillaje y por tanto podemos estipular que no hay ninguna película que esté en un cine de estreno que se mantenga en cartel con media sala sólo llena porque lo tiene que forzar para las películas de interés nacional la propia Administración, y podemos establecer que, por otra parte, la empresa privada lo que no quiere es perder dinero, o sea, usted no estrena una película con una sala vacía, con un 15% de ocupación, porque dura la película tres días, se la quitan de encima inmediatamente. Se pueden establecer cierto tipo de mecanismos por los cuales puedes pensar que una primera semana va al 60-70%; todo esto es aleatorio, ya me doy cuenta, esto es ir de tanteo, pero aunque a ustedes les parezca que esto es ir de tanteo y que por tanto es correr muchos riesgos, o hay esto o no hay nada, que yo sepa. Si algún día alguien aparece y hay otra forma, aparece en un archivo clausurado con plomo que estaba en un barco y se hundió y aparece todo y todo está clarísimo, pues perfecto, las cosas serán otras, pero de momento esto es lo que hay y esto es lo que es.

Con lo cual podemos hacer unas ciertas cuentas de lo que podría ser la recepción de las películas españolas sólo a través del indicativo indirecto de su permanencia en una sala de estreno de Madrid, y como sabemos hay muchas más ciudades en España con muchas más salas de estreno y, por otra parte, en aquella época no funcionaban las cosas igual que ahora. Ahora una película agota su ciclo en estreno en seis o siete meses con una especie de tormenta de copias, muchas copias, miles de copias, copias, copias, copias, y en cuestión de meses se acabó el pase en cines, pero luego están las televi-

siones, los cables, los DVDs, o sea, que se va haciendo durante una serie de tiempo una distribución y una oferta del material intensivo sustituyendo la práctica simultaneidad con lo que era en aquella época.

En aquella época, el ciclo de exhibición y circulación de una película era prácticamente de cinco años; evidentemente primero estaba el estreno, el preestreno, segundo preestreno, y así iban pasando por salas de programa doble hasta que llegaba finalmente a un pueblo. Pero, pese a todo, considerando que el grueso de la amortización de la película se cubría más o menos en un año en los circuitos de primera, nos podemos hacer una idea de qué va esto. Pero para eso tenemos que saber, como digo, los aforos y los costes de las películas, porque no sabemos cuánto cuestan las películas, pero sí sabemos por fuentes sindicales, más o menos dudosas (pero en fin eso está publicado, es asequible, simplemente hay que buscarlo y leerlo con cierto esfuerzo), lo reconozco, cuál es el coste medio de las películas.

Estamos hablando de *La Gran Mentira*, del año 56, en blanco y negro; las películas en blanco y negro eran más baratas que las de color. El coste medio de una película en 1956 es de 2.982.935 pesetas; en estos costes medios de una película se incluyen los gastos generales, que son los que se entienden por seguros, impuestos y gastos de funcionamiento de la misma empresa. También por fuentes sindicales en el año 1956 los gastos generales, impuestos, seguros... de una película en blanco y negro eran del 6,73%, con lo cual ya sabemos que de los 2.982.935 le quitamos el 6,73 y es el dinero que cuesta. Así, si resulta que ya se lleva 2.058.000 pesetas de subvención, *La Gran Mentira*, en fin, considerando que tiene una actriz extranjera como Jacqueline Pierreux, cuesta más que este coste medio, y así nos podemos ir moviendo. ¿Qué pasa? Que no sería nada malo que se estableciera un mapa. Esto es bastante complejo de hacer, pero puede hacerse; hay que tomárselo con calma, y cuanto más tarde en hacerse, más tardará en concluirse; yo creo que si esto alguna vez se empieza, puede estar concluido en cinco o seis siglos, porque nadie se pone a ello.

Resulta que proliferan por aquí y por allá facultades de ciencias de la información, de la comunicación y esforzados doctorandos que escrutan al milímetro las películas de extravagantes asiáticos, y todo lo que hay que hacer aquí no se hace. Considero que se pueden establecer equipos mediante una conexión estratégica entre los departamentos universitarios y las filmotecas; entonces, ¿por qué diablos no se crean equipos de gente evidentemente bajo la dirección de un doctor, de un departamento universitario, de un equipo, de un sabio cualquiera que pasaba por ahí, de una serie de gente que hace hemerografía para saber, en primer lugar, qué películas se proyectan?; que estudien las carteleras y hagan, sin ir más lejos, como Jorge Ayala Blanco ha hecho hace décadas en México, país presuntamente tercermundista, y que resulta, en fin, que está mucho más avanzado que nosotros.

Se trata de mirar la cartelera y hacer un seguimiento a una serie de títulos y decir bueno, esto está aquí, en un cine de estreno en Valencia y está X días y no es lo mismo

un cine de estreno en Coruña o un cine de estreno en Barcelona; un cine de reestreno es de tal y tal forma, y ya sabemos que las películas de programa doble nos dan información totalmente gaseosa; ¿por qué va la gente a un cine de programa doble?, por que es el cine que tienen en el barrio, porque van a ver la película americana que ponen en el programa doble y no la española, o porque van a ver la española, pero vayan por lo que vayan, pagan por las dos, que es lo que cuenta en términos de amortización y de financiación. Una cosa que habría que hacer es establecer el mapa de la difusión de los productos cinematográficos en nuestro territorio; está por hacer, cualquier día, y también brindo la idea gratis a los departamentos universitarios.

Si nos encontramos que éstos son los costes medios, luego el sindicato te puede dar un premio. A *La Gran Mentira*, película tan cínica sobre el mundo del espectáculo, el sindicato no le iba a dar un premio, pero a veces había premios. Por ejemplo, te puedes llevar un tercer premio del sindicato del espectáculo y, aunque el dinero variaba según cada año, según cada presupuesto, un tercer premio podía ser de 300.000 pesetas. En aquella época es una cantidad que no está mal, es un dinero.

También empezaron a hacer cine en color; el coste medio de una película en color es más grande, pero son costes promediados y se duplican los costes de rodaje en exteriores, es un 30% más caro el precio de la película virgen, se duplica también el 100% en ambos casos, tanto en exteriores como en el coste de laboratorios, pero a cambio, y esto nos debería llevar a hacer alguna reflexión, que yo no he sido capaz de hacer porque me he quedado muy sorprendido y sorprendido sigo, esto quiere decir que, para liberar los costes, otro tipo de capítulos en los que se desglosa el presupuesto de músicos, directores, actores, cobran menos; es curioso, me llama la atención que según los enigmáticos arcanos del sindicato, quien trabaja en una película en color cobra menos que quien trabaja en una en blanco y negro. Una de las tantas cosas que son sorprendentes y enigmáticas y que tendremos que averiguar qué pasa, pero todo se andará.

Igual que *La Gran Mentira* aparece y se estrena en un cine en la Gran Vía, casi todas las películas de Escrivá de la época se estrenan en la Gran Vía, y el cine Gran Vía es un cine que tiene 1.038 entradas. Se pueden saber los aforos de los cines, es mucho más difícil saber el precio del taquillaje, pero el precio del taquillaje también se puede averiguar yendo a la prensa y lo hará alguien algún día (yo por el momento no lo voy a hacer porque tengo cosas mejores en que entretenerme, o me pagan otras cosas, esto no). Hay que ir a los periódicos, o a las guías de espectáculos que en los años cincuenta había en las grandes ciudades, y ver las tarifas.

Y esto es un poco, entre el dinero, los premios, que una película vaya a un festival, lo cual supone un plus que es muy difícil valorar, pero puede suponerle tener una buena campaña de prensa... Son cuantificaciones totalmente escurridizas, en qué medida que una película vaya a un festival y le den el tercer premio no se sabe muy bien esto a dónde va, pero lo que sí sabemos es que, a la hora de abordar la realización de las

películas, en algunas ocasiones se cuenta con los créditos sindicales. El tal Sindicato Nacional del Espectáculo daba créditos a las películas, por supuesto, créditos que había que reembolsar una vez que la película consiguiera suficiente dinero, etc., y aunque esto es una cosa que no está estudiada, sí está bastante hablada. Luego las productoras no devolvían el crédito y si te he visto no me acuerdo, y toma el dinero y corre. Manera, por tanto, de amortizar y una forma de producción con cierta regularidad, pues en vez de hacer una película suelta o una película cada tres años, como ocurre muchas veces con las productoras españolas del periodo, quiero decir de los cuarenta, los cincuenta, los sesenta, los setenta, las diferencias son muy pocas incluso hoy, pues es hacer todo un programa de producción con regularidad en el cual el goteo amortizador se va equilibrando con los gastos de una película, con la amortización anterior... En este sentido la empresa que produce *La Gran Mentira*, la empresa de Escrivá es una empresa teóricamente ejemplar; es tan ejemplar que todo son enigmas, y les cuento ya para ir acabando. La empresa se llamaba Aspa y nace el 8 de abril de 1950 según los papeles. ¿Quién es el presidente del Consejo de Administración? Jose Antonio Elola Olasso, un falangista de pistola; Elola, el de la pistola, por decirlo así, un pájaro de cuenta. ¿Quién era el consejero delegado? Vicente Escrivá, que éste también era un falangista, pero un falangista intelectual, había empezado a hacer guiones en los cuarenta y tiene un libro todavía recordado por los maniáticos sobre el *Quijote*; es el intelectual del asunto. El secretario de Administración, Manuel Llidó. La primera película que producen, *Balarrasa*, es un filme que esconde una supuesta trama clerical, pero que al final es un falangista absolutamente rebotado autor en mi opinión de una de las más violentas requisitorias contra el franquismo titulada *Surcos*. Y la segunda película de Aspa es *La señora de Fátima* que, insisto, me parece una película medio herética. Así van haciendo películas y hacen una en el 50, en el 51 otra, en el 52 dos, en el 53 otra, en el 54 cuatro, en el 55 otras tres, y así van haciendo películas exactamente hasta el 62. Lo que pasa es que sobre la marcha pasan cosas muy raras, me imagino que ya aclaradas y que para mi amigo Torreiro no serán nada raras, pero yo, con lo que me he movido por el asunto, tampoco me he conseguido enterar; tampoco le he dedicado semanas a averiguarlo, esto hay que decirlo; es una pequeña especulación sobre la materia oscura, no un trabajo de fondo sobre Aspa Films.

La cuestión es que, no sé muy bien por qué, en primer lugar, ¿qué le falta a Aspa Films que tenía Suevia o tenía Cifesa? Una distribuidora. Evidentemente, hay una distribuidora, en el año 55 se funda una distribuidora que se llama Asp, no Aspa, en la cual el consejero delegado es Ramón Llidó, entonces secretario de Aspa, y donde está también de presidente Juan Couret. Este Couret quién es: pues éste es un tipo de la familia Couret, la empresa que está detrás de Mercurio Films, que es una distribuidora que también produce desde el año 41 y que está igualmente detrás de la operación de *Bienvenido, Mr. Marshall*, pero ésta es otra historia. Y en la empresa de Couret, que a su vez distribuye una de las primeras películas de Aspa, también hay varios Couret. A

partir del 55 ya tiene Aspa distribuidora. Asp, ¿esto qué quiere decir? Que la primera andadura de Suevia Films es con las distribuidoras y productoras de peso del momento, a saber, Cifesa y Suevia Films; todas sus películas están distribuidas por Cifesa y Suevia menos ésta de los Courets y a partir del 55 todas las distribuye Asp, exactamente hasta el año 57, en que algo pasa. Igual que ya parece que pasa algo porque Llidó muestra la distribuidora y en la empresa Aspa ya no está Jose Antonio Elola Olaso, sí está Vicente Escrivá como presidente, y aparece Miguel de Charri, un tío que luego será conocido por dirigir el Festival de San Sebastián. Pero a partir de este momento las cosas cambian, la línea de esta productora cambia; empieza a hacer películas raras, películas cónicas, coproducciones. Si quieren ustedes ver una película que es un auténtico monumento de cinismo véanse *La Cenicienta* y *Ernesto*, una coproducción con Italia, por otra parte para mi gusto excelente; es tan cónica que le dan una segunda.

De repente, a la bien cuidada Aspa de Escrivá le empiezan a dar: a *La Gran Mentira*, una primera B, que es una cosa de desastre; *La Cenicienta* y *Ernesto*, una segunda A, que tienen que protestar y le acaban dando una primera B; *El tigre de Chamberí*, aquella película con José Luis Ozores que va de púgil, le dan una primera B, y pare usted de contar, y si no le damos una patada y fuera. *Camarote de lujo*, una película, por otra parte vinculada a las comunidades humanas de Rafael Gil más desencantadas y más mosqueadas de la época, del año 57, se le da una primera B; a Rafael Gil, que era uno de los grandes prebostes del cine bajo el franquismo (y digo bajo el franquismo porque habría mucho que discutir que fuera del cine franquista, pero a veces decir bajo el franquismo y franquista se confunde y no es lo mismo siempre). Finalmente, a Rafael Gil le dan una primera A, pero está siete míseros días en cartel, una semanita; luego aquí pasa algo. Y así la cosa sigue marchando de desastre en desastre hasta que se les ocurre hacer una biografía, eso sí, en blanco y negro, que es más barata, de Cajal, que saltó a la gloria y dijeron, bravo, bravo, un premio internacional que se lleva, en fin, menos mal, que si no... Pero esto lo hacen a la vez que una película culta, como podía entender por culta un falangista como era Escrivá, *El hombre de la isla*, rodada en Jávea, bastante interesante, primera B, y luego primera A porque protesta, siete días en cartel, catástrofe económica. Evidentemente, si la gente puede ver *Las chicas de la Cruz Roja*, no se van a ver *El hombre de la isla*, una especie de drama en blanco y negro con fotografía creo que de Paniagua que se llevó un premio del sindicato, sobre una especie de señor que es un pescador que vive en Tabarca y que se casa con una señora mexicana, Marga López, dicho sea de paso, que va allí a Tabarca a vivir con él y que las pasa putas en una isla, en la isla de Tabarca, aislados, con Paco Rabal haciendo de bruto, un desastre de película, y así sigue yendo de desastre en desastre hasta que de repente el señor Escrivá se echa la manta a la cabeza y hace una versión muy estimable en mi opinión titulada *Dulcinea* que ya es el desastre del siglo, la ruina total, y adiós muy buenas.

Mientras tanto, claro, y para que se vea cómo van las cosas, si esto ocurre en el año 62, que es la ruina de *Dulcinea* y ya no produce nada más Aspa hasta cinco años más tarde, en que se descuelga con películas de Raphael coproducidas con México, en el 67, *El golfo* en el 68 y *Pagó con plomo* en el 69, resulta que en el 62, cuando esta situación está tan cruda, Miguel de Charri, que es la otra persona que está en Aspa, se va y forma Minerva Films que es una nueva productora cuya primera película es *Marcha o muere*, y no tardará mucho en hacer una yo creo que muy notable versión, aunque muy olvidada, de *Stalingrado*, en blanco y negro. Uno se lo puede tomar con cierta sorna y decir *Marcha o muere*: Miguel de Charri se va de Aspa, y ya está bien claro lo que quiere decir: marcha para no morir en la primera película que hace.

Mientras tanto, en el año 57, después del desastre de *Camarote de lujo*, Rafael Gil monta una productora llamada Coral y ahí acaba todo. Estoy haciéndoles un poco el paso por encima de lo que es esta empresa para que vean que una empresa tan fuerte, con tantas películas y con tantas ramificaciones tiene que dejar más huellas que una pequeña que ha hecho dos películas en guerrilla. Sin embargo, aún así tenemos datos sueltos por aquí y por allá porque estamos en lo que estamos, intentando caracterizar y observar qué huellas deja esto que evidentemente he llamado, creo que de manera gráfica y sobre todo de manera desalentada, materia oscura. Muchas gracias.